

## Elementi fondamentali di jazz

Ora che finalmente ci siamo introdotti all'ascolto del jazz, dobbiamo essere più consapevoli di cosa stiamo ascoltando. Gli aspetti più importanti su cui dovremmo prestare attenzione sono la *struttura*, lo *swing* e la *creatività*.

### Struttura

La maggior parte del jazz sin dall'era bebop è basata su una forma molto simile alla *sonata allegro*, appartenente alla teoria della musica classica: una introduzione opzionale, il tema (eventualmente ripetuto), lo sviluppo e infine la ricapitolazione eventualmente seguita dalla coda.

L'introduzione, se presente, prepara e definisce la tonalità del pezzo; il tema è la melodia principale; lo sviluppo è la parte in cui il compositore estende le idee del tema; la ricapitolazione è una ripetizione del tema; e la coda è la chiusura. In termini jazz queste sezioni di un brano potrebbero essere chiamate *intro*, *tema* (eventualmente ripetuto), *solo*, *tema finale*, ed eventualmente una *coda*. In inglese: *intro*, *head*, *solo*, *head out*, *coda* or *tag ending*.

L'intro stabilisce e prepara il mood; il tema la melodia principale; la parte di solo è dove il musicista improvvisa sulla melodia e/o sulla progressione di accordi del giro; l'head out è una ripetizione del tema; la coda o il tag rappresentano la chiusura.

Non tutti i pezzi seguono questa struttura ma la maggior parte del jazz tradizionale lo fa. Durante la parte di solo la sezione ritmica segue la progressione di accordi del tema mentre i solisti si alternano all'improvvisazione. Ogni "giro" di accordi, ogni parte che segue la progressione principale di accordi è chiamato *chorus* e ogni solista può prendersi diversi chorus su cui improvvisare. In tutto ciò è possibile rintracciare una valida analogia con le forme di *tema e variazione* della musica classica. Ogni solista improvvisa una variazione del tema.

L'improvvisazione è l'aspetto più importante del jazz, esattamente come lo sviluppo del tema è spesso considerato la parte più importante della *sonata* classica. Mentre ascoltate un pezzo cercate di canticchiare il tema sul solo del musicista. Potreste notare come alcuni solisti, in particolare Thelonious Monk e Wayne Shorter, spesso costruiscono il proprio solo sia sulla linea melodica, sia sulla progressione di accordi. Noterete anche come in alcuni casi anche il tema venga reinterpretato; musicisti come Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins e John Coltrane erano particolarmente portati a rendere molto personali le loro frasi anche quando si trattava di interpretare il tema.

## ELEMENTI FONDAMENTALI DI JAZZ

Ci sono due strutture particolarmente comuni nel jazz. La prima è la struttura *blues* che è composta generalmente da 12 battute. Ci sono molte varianti sulla progressione di accordi del blues ma la maggior parte di queste è basata sul concetto di 3 frasi di 4 misure (three four-bar phrases). Nella sua accezione originale la seconda frase dovrebbe essere una ripetizione della prima e la terza dovrebbe essere una risposta a queste due, sebbene questa convenzione raramente trova applicazione nel jazz. Potete dare un'occhiata alla progressione tipica riportata di seguito per avere un'idea di come essa sia effettivamente fatta.

Frase 1

|I / / / |I / / / |I / / / |I / / / |

Statement: Ain't it hard to stumble when you've got no place to fall? [solo]

Frase 2

|IV / / / |IV / / / |I / / / |I / / / |

Repetition: Ain't it hard to stumble when you've got no place to fall? [solo]

Frase 3

|V / / / |IV / / / |I / / / |I / / / ||

Response/Answer: In this whole wide world I've got no place at all.  
[turnaround]

Una volta assimilato il concetto dovreste essere in grado di riconoscere facilmente una struttura blues ogni volta che ne ascoltate qualcuna, data la sua forte caratterizzazione. Anche le note aggiuntive e i titoli dei brani possono talvolta essere d'aiuto a identificare quali giri sono basati sul blues. Alcuni brani molto famosi basati su questa struttura sono "Now's The Time" e "Billie's Bounce" di Charlie Parker, "Straight, No Chaser" e "Blue Monk" di Thelonious Monk, "Freddie Freeloader" e "All Blues" di Miles Davis.

L'altra struttura comunemente usata nel jazz è quella AABA, caratteristica della musica popolare dagli inizi del 1900 fino all'alba del rock'n roll. Questa struttura consiste di due parti chiamate *verse* (parte A) e *bridge* (parte B o *ponte*). La forma dunque è verse 1, verse 2, bridge, verse 3. I verse sono simili o addirittura identici eccezion fatta per il testo e in qualche caso per le ultime due battute.

A1

| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |  
| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |

Tema principale

A2

| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |  
| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |

Ripetizione del tema principale

B

| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |  
| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |

Variazione o Bridge (Contrasting)

A3

| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |  
| / / / / | / / / / | / / / / | / / / / |

Ritorno al tema principale

Il brano "I got rhythm" di Gorge Gershwin è un esempio di struttura AABA. Ci sono letteralmente centinaia di pezzi costruiti sulla progressione di accordi di questo brano inclusi "Anthropology" di Charlie Parker e "Oleo" di Sonny Rollins. Altri esempi di AABA sono "Darn That Dream" di Jimmy Van Heusen e "There Is No Greater Love" di Isham Jones. Molti brani come questi, popolari nella prima metà del 1900 sono stati reinterpretati da molti musicisti jazz e perciò chiamati comunemente *standards*.

Queste regole costituiscono solo delle linee guida. Musicisti come Cecil Taylor ci hanno mostrato da molto tempo come è possibile esprimersi senza strutture ben definite e, anzi, questo tipo di espressione è spesso molto più personale di qualunque altra che faccia riferimento a regole predefinite. Abbiamo descritto queste strutture ricorrenti per aiutare a comprendere il contesto nel quale molti artisti fanno musica, non per suggerire che queste siano la sola strada da percorrere. Si dovrebbe imparare a discernere da soli, mentre ascoltiamo un pezzo di un qualunque musicista, che tipo di struttura sta utilizzando, se v'è n'è una. E anche noi dovremmo essere in grado di decidere quali strutture applicare quando siamo noi a fare musica.

## Lo Swing

Capire la struttura della musica è il primo passo verso una consapevolezza maggiore che ci permette di apprezzare meglio la musica stessa. Ma il resto del trattato ha a che fare principalmente con esempi musicali approfonditi e prima di buttarsi a capofitto nella teoria della musica è opportuno sviluppare il senso dello *swing*.

Questa è una cosa che ha a che fare con l'esperienza irrazionale dal momento che è virtualmente impossibile insegnare o spiegare lo swing in maniera analitica. Nonostante ciò cercheremo di spiegare quello che dovremmo ascoltare per assimilare il concetto e farlo nostro nel suonare.

- Definizione
- Praticare lo Swing

## Definizione

L'elemento che sta alla base dello swing è lo *swing eight note* (otto note swing o ottavi *swingati*). Nella musica classica un *eight note* (otto note) in un 4/4 significa suonare una nota ogni mezza battuta cioè in ottavi. Questo stile è chiamato *straight eight notes* (comunemente detto *suonare in ottavi*).

Suoniamo ad esempio una scala di C major "C, D, E, F, G, A, B, C" in ottavi. Se abbiamo un metronomo impostato su 96 bpm (battute al minuto) i click che sentiamo sono i quarti o note di un quarto (il loro valore è effettivamente un quarto) e possiamo immaginarli come "un-due-tre-quattro". Suddividiamoli per 2 nella nostra testa e otteniamo gli ottavi "un-eh-due-eh-tre-eh-quattro-eh". Quindi suonando in ottavi riusciamo ad eseguire tutta la scala in un solo 4/4 (otto note).

Una approssimazione comunemente adottata per le otto note swing fa uso di terzine. Le battute fondamentali possiamo contarle immaginandole così: "un-eh-oh-due-eh-oh-tre-eh-oh-quattro-eh-oh" suonando solo sul battere (un, due, tre, quattro) e sul "oh". La prima nota di ogni battuta (o meglio il battere) quindi sarà lunga il doppio della seconda. In altre parole "un+eh" diventano una nota sola lunga il doppio di "oh", "due+eh" diventano una nota sola lunga il doppio di "oh", e così via. Suonerà come una specie di codice Morse:

— ■ — ■ — ■ — ■

**un-eh-oh**

Il che non rispecchia comunque il vero ritmo dello swing jazz.

In qualche punto tra gli ottavi (rapporto 1:1 tra la prima e la seconda nota) e le terzine (rapporto 2:1) giace il vero swing. Una via di mezzo non quantificabile analiticamente. Non si può dare un rapporto esatto tra le due note e inoltre dipende dal tempo e dallo stile del pezzo.

Generalmente più veloce è il tempo, più ci si avvicina a suonare gli ottavi. Inoltre prima dell'era bebop i musicisti usavano lo swing in maniera molto più accentuata di quanto non si faccia oggi anche a parità di tempo. Non importa quale sia il rapporto esatto, comunque la seconda "metà" (che poi metà non è) di ogni battuta viene accentata, così come le battute 2 e 4. Ancora una volta l'intensità degli accenti dipendono dal musicista e dal contesto.

C'è anche la questione di suonare in anticipo o in ritardo rispetto alla battuta. Quando Dexter Gordon suona, anche le note che dovrebbero cadere sulla battuta (sull'uno, sul due sul tre o sul quattro in un 4/4) sono spesso spostate leggermente in avanti, cioè leggermente in ritardo. Questo modo di suonare è in genere identificato col nome *laying back*. Può portare ad un feeling molto rilassato. Al contrario le note spostate indietro, cioè leggermente in anticipo, hanno un effetto esattamente opposto, "tirano" il ritmo e rendono concitato il feeling. I bassisti spesso suonano leggermente in anticipo sulla battuta, in special modo sui tempi veloci, per rendere la musica spedita, per dare il "tiro".

Non tutti gli stili nel jazz usano lo swing alla stessa maniera. La maggior parte degli stili latin-jazz e molti di quelli fusion e moderni usano le *straight eight*, ovvero suonano in ottavi, o al massimo accennano un leggero swing. Gli stili shuffle e alcuni altri rock usano uno swing davvero accentuato, se non addirittura esagerato. Ascoltate con molto discernimento dischi di differenti stili prestando attenzione alle differenze tra i ritmi e non diventate pazzi pensando che lo swing è una costante universale ;)

### Praticare lo Swing

Imparare a suonare in maniera naturale lo swing è spesso la cosa più difficile da imparare nel jazz, dal momento che è facilissimo storpiarlo e farlo suonare davvero male fino a quando non lo avrete imparato bene. Ci sono alcune tecniche che possono aiutare a superare questo inevitabile ostacolo iniziale.

Se abbiamo ascoltato attentamente altri musicisti saremo più abili nel riconoscere lo swing che nel suonarlo. Quindi un ottimo consiglio in questo caso è quello di registrarsi mentre si prova a suonare le *swing eight notes* a diversi bpm e infine riascoltarsi. Potremo giudicare più obiettivamente noi stessi e se il nostro swing è naturale o forzato. E' da sottolineare il fatto che se non siamo capaci di swingare senza accompagnamento non siamo assolutamente in grado di swingare. E' importante lavorare sul piano personale, sul proprio concetto di swing in questa maniera in modo che la nostra percezione su come suoniamo non sia influenzata dal sound degli altri componenti della band.

Si dovrebbe lavorare sullo swing indipendentemente da cosa si suona. Quando si fa pratica sulle scale lavorare sullo swing tanto quanto lo si fa sulle note "dritte". Provate a variare il ritmo che usate per suonare le scale. Oltre alle scale dovrete provare a swingare anche altri esercizi e brani. Provate a suonare molto in ottavi ma esercitatevi anche su note lunghe e pause. Fare pratica sugli ottavi suonandone molti consecutivamente può rendere consapevoli e padroni del proprio modo di affrontare lo swing.

Essere capaci di swingare senza accompagnamento è importante ma non è cosa facile in principio, e una volta sviluppata la capacità, dopo aver metabolizzato il concetto, sarà per voi molto più facile "sentirlo" nel contesto di una performance di gruppo. Una cosa che può essere d'aiuto a volte è avere una sessione ritmica di accompagnamento. Se possedete il software "band-in-a-box" potete programmarlo per avere, ad esempio, infiniti chorus in C major e quindi esercitarvi a suonare o improvvisare sulla scala di C major e contemporaneamente lavorare sul vostro swing. Anche le registrazioni Aebersold vi offrono un accompagnamento ma è meglio stare "alla larga" dalla maggior parte dei brani che hanno molti cambi di

accordo e sono troppo complessi da utilizzare per questo scopo. Ci sono poche tracce utili a riguardo, come ad esempio quelle sui volumi 1, 16, 21, 24 e 54 che sono indirizzate ai principianti. Inoltre i libri inclusi in questi volumi, in particolar modo i primi quattro, contengono anche del materiale didattico utile.

Se avete un amico, un registratore, un software multitraccia o un sequencer (computer hardware e/o software per registrare e far suonare un sintetizzatore) potete creare da soli il vostro accompagnamento. I componenti fondamentali dello swing nella batteria sono il pattern del ride e quello del charleston. Il pattern del ride, in sintesi, è “1, 2, eh, 3, 4, eh” o foneticamente “ding-ding-a ding-ding-a”. Gli ottavi sul 2 e sul 4 devono essere swingati chiaramente. Il charleston chiuso (col pedale) va sul 2 e sul 4. Le linee di basso possono essere costruite seguendo poche e semplici regole. Primo, suonate in quarti. Secondo, suonate note due ottave sotto il do centrale. Terzo, suonate solo note della scala su cui state lavorando. Quarto, la maggior parte delle note dovrebbero essere ad un solo intervallo di distanza dalla precedente, sebbene occasionalmente siano consentiti salti ben più ampi. Tanto per capirci una linea di basso su C major potrebbe essere "C, D, E, F, G, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, B, C". Dovrete avere molta pazienza per creare il vostro accompagnamento tramite registrazione (nastro o hard disk) dal momento che vorrete disporre di molte misure su cui esercitarvi successivamente e non trovarvi nelle condizioni di dover riavvolgere il nastro o lanciare nuovamente la base dopo pochi chorus. Il sequencer invece permette di costruire ed utilizzare dei loops, quindi potreste aver bisogno di registrare solamente poche misure e mandarle in ripetizione indefinitamente.

## Creatività

L'aspetto più importante dell'improvvisazione è la creatività. Questo è il concetto principe, assolutamente necessario da comprendere per un improvvisatore. L'obiettivo è quello di sentire, intuire, catturare qualcosa di interessante nella nostra testa ed essere in grado di suonarla immediatamente. La vostra conoscenza delle basi della teoria musicale è una valida alleata in questa avventura. Può aiutarvi ad interpretare i suoni che avete in testa mettendoli in relazione con quelli che già conoscete bene. La vostra abilità sullo strumento è ancora un'altra alleata. Può aiutarvi ad eseguire fedelmente ciò che avete concepito. L'ispirazione, come sempre, è ciò che ci permette di trovare idee interessanti con cui iniziare. Quella scintilla creativa è ciò che distingue un vero artista dal comune manovale o artigiano dello strumento. Sebbene non esista nessun trattato o manuale che può spiegare come essere creativi, cercheremo di fare un po' di luce sulla creatività per quello che concerne l'improvvisazione.

- Il processo creativo
- Suonare

## Il processo creativo

Il trombettista Clark Terry definì il processo creativo come “imitazione, assimilazione, innovazione”. Ascoltare altri musicisti può darci delle idee che possiamo sentire il bisogno di sviluppare, e così diventare abili nell'imitare quello che gli altri fanno è un passo importante verso l'abilità nell'esprimere se stessi. In seguito dobbiamo capire perché le cose che suoniamo assumono quel determinato sapore, in maniera tale che quando vogliamo ricreare un sound specifico sapremo come riuscirci. In tal modo costruiamo una sorta di “libreria” interna a cui potremo attingere liberamente nel momento del bisogno e dell'ispirazione. Sapremo cioè come agire sia in caso di assolo, di arrangiamento o di composizione. La teoria presentata nelle sezioni seguenti può aiutare a concretizzare i vostri pensieri e i vostri sentimenti e può anche essere d'aiuto a identificare un sound che state ascoltando. Come sempre i processi analitici sono un aiuto al processo

creativo e non un loro sostituto. Due analogie, una con il linguaggio e l'altra con la matematica, possono aiutarci a fare chiarezza.

In tenera età, quando cominciamo a parlare, impariamo dapprima ascoltando gli altri e imitando i loro suoni. Gradualmente diventiamo padroni della grammatica e infine questa ci viene insegnata, già codificata per noi, nelle scuole durante le lezioni di Italiano. Il nostro vocabolario continua a crescere incessantemente dal momento in cui abbiamo pronunciato la nostra prima parola (mamma, pappa, papà, etc.). Sia nella scrittura, sia nelle conversazioni, i nostri strumenti sono la conoscenza della grammatica, il vocabolario e la padronanza dell'argomento di cui discutiamo. Per scrivere o per dire qualcosa di interessante, comunque, dobbiamo avere una certa ispirazione. Non è sufficiente legare fra loro parole in maniera corretta rispettando la grammatica. Quello che diciamo è generalmente sempre più importante di come lo diciamo, sebbene un uso corretto del linguaggio ci permetta di fare la differenza in alcune situazioni. Analogamente nella musica la conoscenza della teoria e dei principi fondamentali sono gli strumenti della composizione e dell'improvvisazione, ma l'ispirazione gioca sempre il ruolo principale nella riuscita di un pezzo o del nostro lavoro. Non è sufficiente suonare solamente le "note giuste"; dobbiamo invece rendere anche interessante la nostra musica. L'improvvisazione jazz è spesso accostata al "raccontare una storia", e come ogni buona storia deve essere ben strutturata e comunicare qualcosa all'ascoltatore.

Anche in matematica la creatività è il punto cruciale nella riuscita dei nostri studi. Imparare i vari assiomi, le varie formule e le più diverse equazioni non ci permette di sapere come risolvere un particolare problema, integrare una certa funzione o provare un nuovo teorema. Un po' di ingenuità e fantasia sono necessarie per riuscire ad applicare la nostra conoscenza al problema che stiamo cercando di risolvere. Spesso anche sapere come problemi simili sono stati già risolti in passato possono darci un'idea da cui partire e l'esperienza su un determinato tipo di problema può essere di fondamentale aiuto. In tutto, se si eccettuano i più elementari problemi di matematica, un po' di originalità nel pensare e un po' di intuizione sono necessarie. Analogamente nel jazz la nostra familiarità con i lavori di altri musicisti e l'ascolto di una vasta discografia possono aiutarci a sapere da dove cominciare e la nostra conoscenza della teoria può esserci direttamente d'aiuto, ma per diventare degli ottimi improvvisatori dobbiamo essere creativi. Esattamente come lunghe colonne di numeri non sono particolarmente interessanti, anche se inseriti correttamente, così una improvvisazione che consista in una semplice successione di scale o patterns basati su tali scale non è affatto significativa, probabilmente non sarà nemmeno emozionante e comunicativa.

Il gusto è un concetto molto personale. Esso si può sviluppare, educare e liberare, ma lo si può anche limitare e reprimere. E' importante non avere pregiudizi e cercare sempre di "sentire" le cose con la propria testa prima di inquadrarle in una qualunque regola. Esprimersi musicalmente, come abbiamo detto, significa esprimersi in un linguaggio, e i meccanismi dell'espressione sono simili a quelli che si riscontrano in altri mezzi espressivi come la danza, la lingua parlata, la pittura, la moda. Molte persone hanno una eleganza innata nel vestire e nel muoversi pur non avendo mai frequentato scuole in tal senso; altre disegnano bene e con uno stile personale pur non avendo frequentato accademie; viceversa altri, pur avendo avuto una certa educazione in merito, si vestono male, disegnano senza personalità, si muovono in maniera sgraziata. Analogamente nella musica. Tutti, nei limiti che ognuno ha, dobbiamo ascoltare molto per educare il nostro orecchio al "gusto", alle sonorità a noi più congeniali e individuare il genere che meglio ci permette di esprimere i nostri sentimenti. Schönberg, nel suo trattato "manuale di armonia" dice: "al livello più basso l'arte è semplice imitazione della natura, dell'universo *esteriore*; al livello più alto è, invece, rappresentazione dell'universo *interiore*". Dunque, in quanto rappresentazione dell'universo interiore, sarà costituita dalle leggi che ognuno sarà in grado di far rispettare o infrangere. In questo senso l'ascolto espande la nostra sensibilità, lo studio ci dà i mezzi che possono concretizzare un'idea. La nostra esperienza nell'ascolto, la conoscenza delle basi della teoria e l'esperienza sullo strumento definiranno solamente il contesto musicale in cui saremo in grado di esprimerci. Dobbiamo continuamente e fortemente cercare di espandere questo contesto ascoltando generi musicali sempre diversi, artisti sempre diversi, analizzare quello che ascoltiamo e mettere in pratica il più possibile il frutto di questo lavoro. Ancora l'ingrediente finale è l'ispirazione e ognuno deve cercare di trovare la propria.

## Suonare

Dovreste incominciare, se non l'avete già fatto, ad improvvisare. Il metodo migliore quando si comincia da zero è lo stesso che abbiamo descritto nello studio e nella pratica dello swing: da soli e senza accompagnamento dapprima, con un registratore se possibile, e solo in seguito con una sezione ritmica di accompagnamento. Ancora una volta Band-in-a-box, Aebersold o accompagnamenti preparati da voi stessi saranno di inestimabile valore per lo studio.

Per le vostre prime prove prendete una tonalità con cui siete a vostro agio e iniziate a suonare qualunque cosa che passi per la vostra testa. Inventate piccole melodie che utilizzano principalmente note della scala selezionata (se siete in C major sarà dunque la scala di C maggiore). Non cercate di riempire con troppe note ogni spazio disponibile. Al contrario, concentratevi nell'ascoltare una sorta di frase nella vostra testa e solo dopo cercate di suonare quella frase sullo strumento. Non preoccupatevi se questo significherà interrompere il solo o se ci saranno pause molto lunghe tra una frase e l'altra. Miles Davis stesso utilizza questo stile continuamente!

Ad un certo punto mentre improvvisate su una data tonalità, cercate di suonare alcune note che non hanno nulla a che fare con quella tonalità. Suonare note estranee alla scala è qualche volta definito come “suonare fuori” (playing outside). Troverete che in molti casi quella frase suonerà molto “naturale” mentre in altri sarà fortissima la dissonanza o la scarsa attitudine al contesto musicale. Le sezioni di teoria che seguiranno vi potranno essere d'aiuto a capire il perché, ma ricordate che il giudice ultimo è sempre stato, e lo sarà sempre, l'orecchio. Quando finalmente avrete dato libero sfogo alla vostra creatività e vi sarete esercitati molto su una certa tonalità sarete ansiosi di cambiarla. Oppure potrete provare anche ad improvvisare senza la gabbia di una tonalità ben definita. Spesso il risultato che si ottiene è ugualmente gradevole e sarà tanto naturale quanto improvvisare su una specifica scala. Inoltre questo esercizio stimola e rafforza la dominante ritmica del solo e sprigiona liberamente le note che il nostro cervello cerca di associare ad un accordo o ad una atmosfera particolare.

Trascrivere (o meglio “ritrovare”) gli assoli di altri musicisti è uno dei modi principali con cui possiamo carpire le idee altrui e farle nostre, le quali si riveleranno in seguito utilissime come idee di partenza per le nostre. Potete analizzare e determinare la struttura di un solo, vedere quali relazioni accordo/scala vi si trovano e in seguito cercare di applicare nel vostro stile ciò che avete imparato. Uno dei migliori assoli utili da studiare per un principiante è quello di Miles Davis su “so what” tratto dall'album “Kind of blue”. La struttura armonica è semplice: 6 misure su D minor seguite da 8 di Eb minor e infine 8 misure nuovamente su D minor. Gli assoli di Davis sono sufficientemente facili da poter trovare nota per nota. La sezione di teoria farà luce sul perché del legame tra quelle note in quel frangente, ma trascrivere l'assolo vi farà senz'altro capire cosa egli fa in quel determinato frangente, il che è ugualmente importante. Trascrivere gli assoli e analizzare, assimilare lentamente un determinato fraseggio, uno specifico linguaggio è uno studio di importanza strategica nel percorso della maturazione di un musicista. Esercitarsi sulle scale è importante, studiare la teoria lo è certamente, ma trascrivere qualcosa significa impossessarsi immediatamente di un linguaggio, un modo di pensare che in maniera non cosciente verrà a galla nel momento del bisogno e all'ascoltatore non importa se avete capito o meno il meccanismo teorico, quello che importa è che lo state già facendo!

Un'altra maniera di acquisire idee per il solo è usare i patterns, o brevi frasi che avete già assimilato e studiato in precedenza e che sapete calzeranno a pennello in un determinato punto del brano su un determinato accordo. In generale improvvisare è molto di più che legare insieme dei patterns ma esercitarsi su questi è una buona strada per sviluppare la propria tecnica ed il proprio orecchio, dal momento che comunque i patterns che abbiamo deciso di imparare li abbiamo scelti noi, specialmente se ci esercitiamo sui nostri patterns preferiti in tutte e 12 le tonalità. Ci sono diversi libri, come il Patterns for Jazz di Jerry Coker, che illustrano una quantità di patterns utilissimi da studiare, frasi molto “comuni” che fanno parte ormai della cultura musicale collettiva.

Un'altra cosa da tener presente è che l'ascoltatore deve essere letteralmente catturato. Questo lo sappiamo bene poiché noi stessi siamo stati già rapiti da un brano o da un solo che ci ha fatto innamorare di un genere o di un artista in particolare. E per catturare l'attenzione, come già detto in precedenza, è di fondamentale importanza esprimere qualcosa di sensato, qualcosa che sappia creare la domanda, l'attesa e la risposta in un discorso unico e omogeneo. Qualcosa che abbia a che fare più con la nostra concezione di "piacere" e "poesia" che con quella di "giusto" o "corretto". E per fare questo dobbiamo tener presente che mentre noi siamo intenti a ragionare su scale, intervalli, cambi o sostituzioni, l'ascoltatore cerca di seguire il nostro discorso con uno sforzo intellettuale in alcuni casi insostenibile per più di qualche decina di secondi. Quindi il solo dovrebbe essere stimolante ma non troppo faticoso, o se volete gradevole ma anche stimolante. L'equilibrio anche in questo caso è una virtù. Analizzando gli assoli di maggior successo o le melodie di brani che hanno resistito al tempo e alle mode, si può trovare un denominatore comune: la ripetizione. La ripetizione è la chiave di tutto. Così come in un discorso, quando trovate un argomento interessante non fate altro che ripeterlo con parole diverse ancora una volta per ribadirlo, così nella musica quando trovate una frase che vi piace non esitate a condividerla nuovamente con il vostro pubblico ripetendola, e se è proprio importante ripeterla ancora, anche modificandola leggermente. Non fatevi prendere dall'ansia di dimostrare quanto è grande il vostro vocabolario o fino a che è spinta la vostra tecnica. Queste ultime sono cose da elargire con parsimonia, sono i vostri assi nella manica da usare solo quando dovete chiudere la partita e solo nel caso in cui siete estremamente padroni delle vostre capacità. Inoltre abusare di una tecnica rende monotoni e si ottiene dall'ascoltatore l'effetto opposto: la distrazione.

Strettamente legato al concetto di ripetizione c'è quello di *forma* (o *shape*). Più avanti vedremo come applicare le regole della teoria a questo concetto. Ma in sostanza si tratta solo di ripetere la stessa forma indipendentemente dalla tonalità in cui ci si trova. Se ad esempio stiamo suonando su un A major e in quel momento improvvisiamo una frase che ci piace molto, a tal punto da volerla ripetere, e nel momento in cui vogliamo ripeterla l'accordo è cambiato e non siamo più sul A major bensì su un D7, non faremo altro che adattare la nuova frase spostando solo qualche nota, quella (o quelle) che ci permettono di suonare correttamente su un D7 facendo sentire il cambio. Cercate di allenarvi molto sui vostri pattern ripetendoli sui cambi, nella stessa posizione del manico, spostando le note necessarie a far sentire il cambio stesso. Questo argomento verrà ripreso più avanti e affrontato con le necessarie conoscenze teoriche poiché ha più a che fare con la tecnica solistica che con lo studio vero e proprio. Ma è utile sapere da subito certe cose per non perdere mai di vista la visione complessiva e per non sprecare inutilmente energie sull'applicazione sterile e ossessiva della teoria.

Una tecnica usata molto nell'era bebop, e anche precedentemente, è quella di copiare o usare una frase riconoscibile di un altro compositore o una parte di un famoso assolo come parti per la propria improvvisazione. Questo è spesso chiamato "citazione" o citare una melodia famosa. Magari vi è già capitato di ascoltarne qualcuna. C'è un po' di ironia in tutto ciò specialmente se il pezzo citato è un pezzo come "Jingle bells" ;) Il metodo chiaramente non è una prerogativa di un ben definito genere musicale. Eric Clapton nel concerto di Knebworth negli anni 90 durante il brano "Sunshine of your love", mentre si alzava il vento e si copriva di nuvole il cielo, esordì con una melodia che copiava esattamente il tema di "singing in the rain".

Nello studio pratico sullo strumento c'è una regola che garantisce i risultati migliori e che molti artisti hanno scoperto e diffuso nei loro insegnamenti: rispettare il proprio tempo. Quando si copia una frase che si studia su un disco o su uno spartito oppure ci si esercita su una nuova scala, è sempre necessario accertarsi di farla bene e senza errori. Se commettete ripetutamente degli errori ovvero questi non sono occasionali ma sistematici allora significa che quello non è il vostro tempo, è probabilmente troppo veloce. Non ostinatevi a ripeterla a quella velocità finché non sarete in grado di farla bene. Quindi aiutatevi da un metronomo studiatela ad un tempo minore, abbassate il bpm e partite da un tempo ragionevolmente basso. Se va tutto bene potete alzarlo. Se alzandolo notate che cominciano a comparire gli errori abbassatelo nuovamente ed esercitatevi fino a che la vostra abilità e confidenza sulla frase non è tale da permettervi di alzarlo nuovamente. E comunque sempre in modo tale da eseguirla in maniera assolutamente perfetta. Infatti è molto difficile poi correggere gli errori dovuti ad un cattivo apprendimento o ad una cattiva impostazione. Per ottenere i

migliori risultati è necessario seguire questo percorso, all'apparenza più lento ma privo di ambiguità ed efficace.

Gli ostacoli maggiori per un neofita dell'improvvisazione sono dovuti alle proprie inibizioni se non alla propria timidezza. In principio, quando comincia ad improvvisare nella propria stanza, può provare l'imbarazzo che deriva dal fatto di non sapere da dove cominciare e dal non avere idee precise su cosa fare. Una volta raggiunto il punto in cui ci si sente abbastanza tranquilli e sicuri nel suonare da soli nella propria stanza, e si decide che è giunto il momento di provare a suonare con altri musicisti potrà avere la sensazione, specie nelle prime prove, di suonare davanti al fior fiore della nobiltà e dell'aristocrazia mondiale che è pronta a giudicarlo al primo errore. Dopo questo primo impatto, quando finalmente è a suo agio nel suonare con altri musicisti in privato, potrà essere nuovamente ansioso al pensiero della sua prima uscita in pubblico. Purtroppo non c'è nessuna cura miracolosa a questi problemi. Si può solo consigliare di suonare il più possibile e in qualsiasi condizione e spingerci a superare prove sempre diverse considerandole come opportunità e non come esami da superare.



## Relazioni fra scale ed accordi

La maggior parte dell'improvvisazione nel jazz, nella sua accezione più standard, è basata su progressioni di accordi. Una progressione di accordi (*chord progression*) è la sequenza di accordi che armonizzano la melodia. Generalmente ogni accordo dura una misura; qualche volta due, altre volte mezza misura. Nel Realbook (o in un fakebook) al di sopra del pentagramma e in corrispondenza della nota della melodia, sono indicati i simboli che rappresentano un particolare accordo, il che indica che su quella nota e in quel punto del brano è presente quel determinato accordo.

Ma molto più importanti degli accordi sono le scale coinvolte (o sottintese) da questi accordi. Colui che improvvisa, mentre suona su un accordo di D minor, il cui simbolo corrispondente è Dm, suonerà generalmente delle linee estratte dalle note dalla scala di D dorico. Questa sezione espone i vari accordi e le loro scale associate nell'uso jazzistico.

Se il vostro scopo è diventare un chitarrista jazz, dovrete esercitarvi ad improvvisare frasi e linee melodiche su tutte le scale presentate più avanti, e in tutte e dodici le tonalità, altrimenti rimarrete inchiodati ad una sola tonalità per scala o, viceversa, ad una sola scala per tonalità. Dovreste inoltre far pratica anche nell'improvvisazione su ogni *modo* in tonica fissa (ad esempio, Dm, Dmaj7, D7, Dm6b5, etc.) per allenarvi a riconoscere meglio il loro "sound".

Questa sezione riassume i concetti di *intervallo*, *scala*, *tonalità* e *accordo* definiti nella teoria classica. I lettori con una buona conoscenza di base della teoria musicale classica potranno saltare la lettura di questo capitolo se lo ritengono opportuno.

### Intervalli

Quella utilizzata in questo trattato è la notazione anglosassone, che a tutti gli effetti è quella universalmente adottata nei Realbooks, nei seminari e nei trattati di musica moderna. Per chi non sappia cosa essa sia riporto per completezza una semplice tabella di equivalenza con la terminologia italiana.

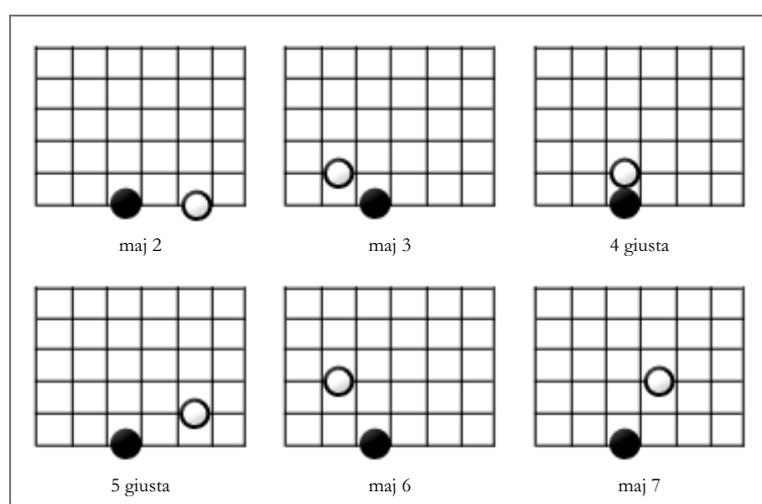
A	B	C	D	E	F	G
<b>La</b>	<b>Si</b>	<b>Do</b>	<b>Re</b>	<b>Mi</b>	<b>Fa</b>	<b>Sol</b>

Nella musica tradizionale ci sono 12 note differenti; C, C#/Db, D, D#/Eb, E, F, F#/Gb, G, G#/Ab, A, A#/Bb, e B. Dopo il B viene il C un'ottava più alto del primo C, e così via ciclicamente. Questa sequenza è chiamata *scala cromatica*. Ogni gradino di questa scala è chiamato *semitono* o *half step* (che indichiamo con la lettera S). L'intervallo tra due note è definito dal numero di semitoni che le separano. Due note distanti un

## RELAZIONI FRA SCALE ED ACCORDI

semitono, come C e C#, definiscono un intervallo di seconda minore. Note che sono distanti un *tono* o *whole step* (che indichiamo con la lettera T) ovvero due semitoni, come C e D, definiscono una seconda maggiore. Andando avanti per semitoni si incontrano la terza minore, la terza maggiore, la quarta giusta, la quarta aumentata o tritono, la quinta giusta, la sesta minore, la sesta maggiore, la settima minore, la settima maggiore ed infine l'ottava.

E' importante essere abili nel riconoscere e trovare subito gli intervalli sul manico in una certa tonalità, quindi esercitatevi molto in tutte le posizioni nel suonare, o "beccare", le note ad un determinato intervallo dalla tonica.



Nota	Distanza in semitoni	Intervallo	Nomenclatura
C	0	Unisono	Tonica
C# / Db	1	Seconda minore	Sopratonica
D	2	Seconda maggiore	
D# / Eb	3	Terza minore	Mediante
E	4	Terza maggiore	
F	5	Quarta giusta	Sottodominante
F# / Gb	6	Quarta eccedente / Tritono	
G	7	Quinta giusta	Dominante
G# / Ab	8	Sesta minore	Sopradominante
A	9	Sesta maggiore	
A# / Bb	10	Settima minore	Sensibile
B	11	Settima maggiore	
C	12	Ottava	Ottava

Molti di questi intervalli sono indicati anche con altri nomi. Per esempio un tritono è a volte chiamato quarta aumentata (eccedente) se nella successione delle note compare alterazione della quarta. Per esempio il tritono, intervallo tra C e F# è chiamato quarta aumentata perché l'intervallo tra C e F rappresenta una quarta giusta. Viceversa se nella successione delle note appare come quinta, il tritono è chiamato talvolta quinta diminuita. Per esempio il tritono intervallo tra C e Gb, che è in effetti lo stesso di quello tra C e F#, è chiamato quinta diminuita perché l'intervallo tra C e G è una quinta giusta. Come regola generale qualunque intervallo, giusto o maggiore, che sia aumentato di un semitono modificando o introducendo una alterazione (bemolle b, diesis #, nella notazione musicale) diventa "aumentato", mentre se viene ridotto di un semitono esso diventa "diminuito".

### Scale maggiori e minori

Tutte le scale sono semplicemente dei sottoinsiemi della scala cromatica. La maggior parte delle scale hanno 7 note differenti, altre 5,6 o 8. La scala più semplice, quella che useremo come esempio nella discussione degli accordi, è la scala maggiore di C o *C major scale* che è composta da "C, D, E, F, G, A, B". Per "chiudere" la scala bisognerebbe aggiungere l'intervallo di ottava che è rappresentato in questo caso da un altro C. Ma questo non è altro che la ripetizione di una nota già presente e quindi la omettiamo per essere più chiari ed eliminare ambiguità. Una scala maggiore è definita dagli intervalli presenti tra queste note ovvero "TTSTTT(S)". Il semitono finale è quello che serve per raggiungere il C dell'ottava superiore alla tonica. Ricordiamo che con T indichiamo il tono, con S il semitono. La scala di C major è l'unica scala maggiore a non avere alterazioni in chiave, ovvero ha tutte note "pure", senza bemolli ne diesis. Sul pianoforte le 7 note non alterate sono tutte quelle rappresentate dai tasti bianchi.

Il concetto importante da assimilare in questo caso è il *rapporto* che esiste fra le note. Cioè slegare il concetto di scala maggiore da quello di tonalità e ricondurlo a quello di distanza fra le note che la compongono. Alla luce di ciò tutte le scale che hanno fra le note il rapporto nell'ordine "TTSTTT(S)" sono scale maggiori. Quindi, ad esempio, la scala di G major seguirà tale regola e sarà "G, A, B, C, D, E, F#", con il solito semitono di distanza a chiudere la scala al G dell'ottava successiva.

#### ***C major scale***

C - D - E - F - G - A - B - C<sup>8va</sup>  
 T T S T T T S

#### ***G major scale***

G - A - B - C - D - E - F# - G<sup>8va</sup>  
 T T S T T T S

La scala composta dalle stesse note di quella C major, ma che parte dal A ("A, B, C, D, E, F, G") è la scala di A minore o *A minor scale*. Questa scala è anche chiamata *relativa minore* del C major, dal momento che essa è costruita a partire dalle stesse note. Pur essendo effettivamente composta dalle stesse note della scala di C, diciamo che è una scala di A poiché questa è la prima nota ad essere suonata e nella teoria classica la nota più bassa viene considerata tonica, ovvero il centro attorno al quale si costruisce la scala e l'accordo che ne deriva. Torneremo più approfonditamente sull'argomento quando affronteremo lo studio dei *modi*.

La relativa minore di qualunque altra scala maggiore è costruita suonando le stesse note e partendo dalla sesta nota della scala maggiore. Quindi, ritornando all'esempio precedente, la relativa minore di G major è il E minor. Dalle osservazioni fatte in precedenza sulla scala maggiore di C è facile dedurre che la scala di A minore è l'unica, fra le scale minori, a non avere alterazioni in chiave. D'altro canto la scala di C major è detta anche *relativa maggiore* di A minor, così come anche G major è la relativa maggiore di E minor.

Un pezzo basato su una particolare scala è detto *in tonalità* di quella scala. Per esempio un pezzo basato sulle note C, D, E, F, G, A e B è detto in tonalità di C major o, indifferentemente, di A minor. Più brevemente si

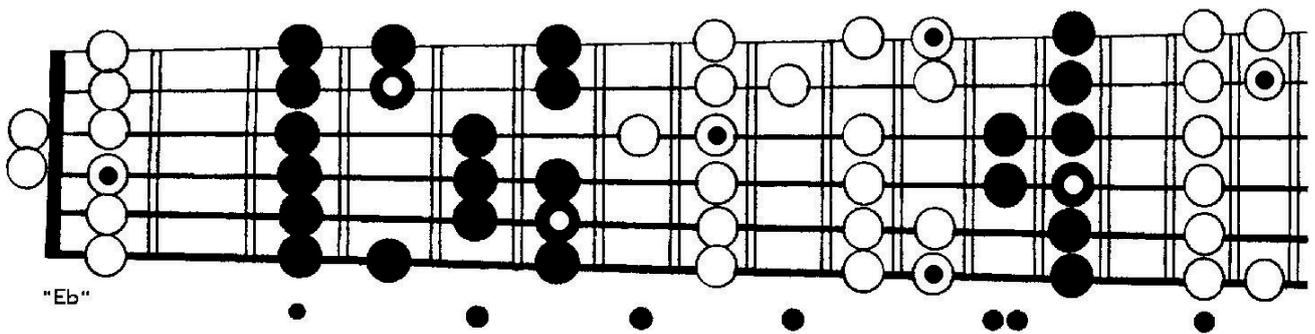
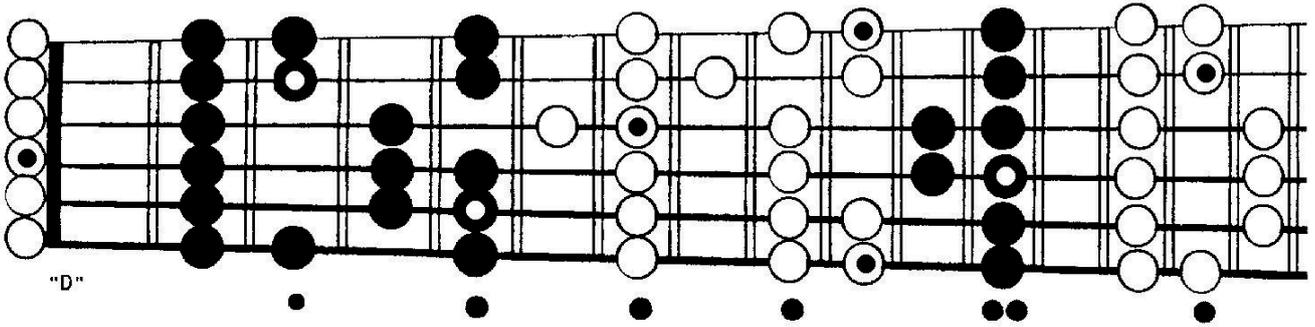
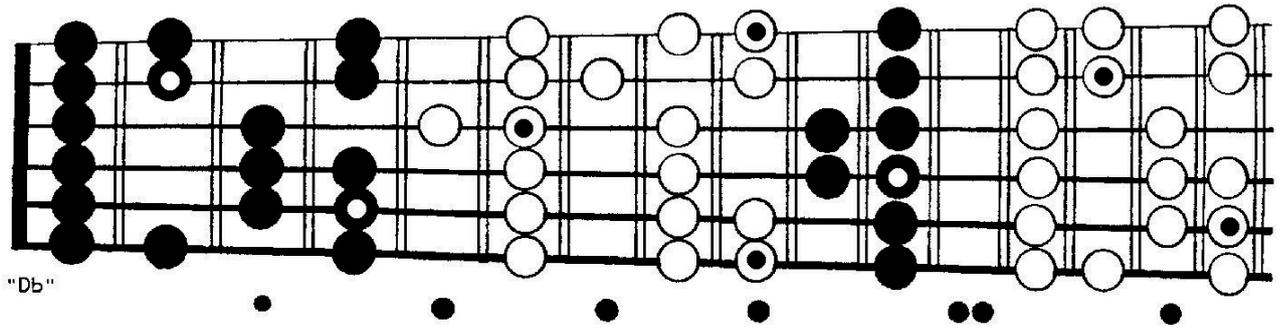
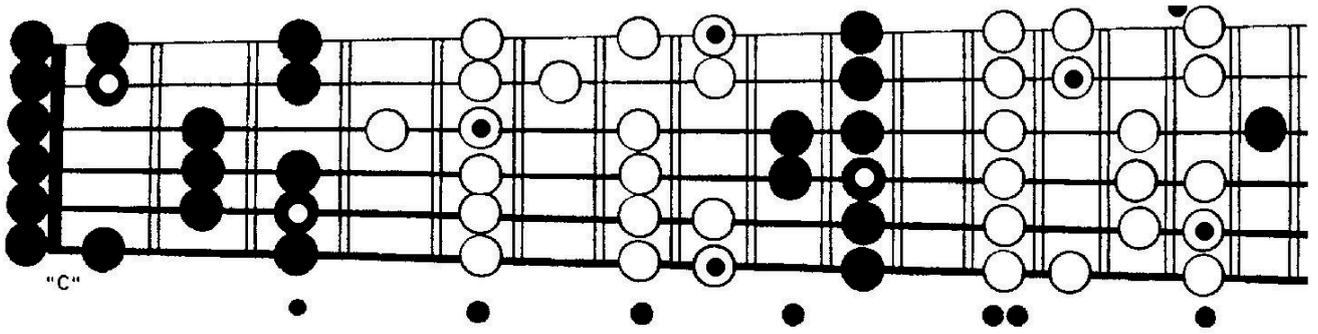
## RELAZIONI FRA SCALE ED ACCORDI

usa dire che un pezzo è in C major piuttosto che in A minor. La progressione di accordi del pezzo, però, può fare distinzione fra le due denominazioni. Infatti come vedremo più avanti un II-V-I in Am è diverso da un II-V-I in Cmaj. Analogamente un pezzo basato sulle note G, A, B, C, D, E e F# è detto indifferentemente in G major o in E minor. Se la parola “major” o “minor” è omessa è sottinteso il “major”. L’insieme delle note alterate (dei diesis e dei bemolle) in una scala definiscono dunque la tonalità. Tali alterazioni in chiave rappresentano dunque la tonalità stessa. Possono essere immaginate anche visivamente come una targa, una carta di identità del pezzo che ci dice su quali note esso è costruito. Per concludere l’esempio, di alterazioni in chiave in G major ce n’è una sola ed è il F#.

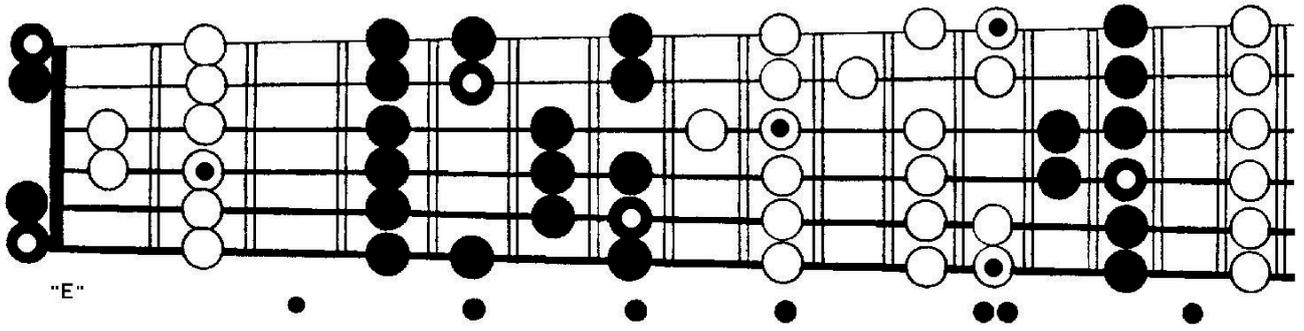
Allenatevi suonando diverse scale maggiori e minori. Forse avrete la curiosità di scrivere le note delle più interessanti oppure avvertirete il bisogno di studiarne di nuove. Ci sono molti libri utili a tal proposito come lo “Scales for Jazz improvisation” di Dan Haerle che contiene molte scale già pronte e su cui sarà più facile studiare. Per avere la completa padronanza delle scale bisogna esercitarsi molto e in maniera costante non solo in tutte le 12 tonalità ma anche in tutto lo spazio utile del manico, in ogni posizione. Chiaramente non siate ossessivi e non aspettate di avere la completa e perfetta padronanza prima di applicare la teoria all’improvvisazione. Questi sono lavori paralleli e, come ogni esercizio, anche quello sulle scale sarà una costante del vostro percorso di crescita. Potete iniziare a studiare ed esercitarvi sull’improvvisazione già dopo aver assimilato e acquisito una certa confidenza con i modi dorico, misolidio, lidio e locrio di cui discuteremo tra poco.

Segue una raccolta di immagini che illustrano le diteggiature (o meglio i fingerpoints) delle scale maggiori (minori) in tutte le tonalità

RELAZIONI FRA SCALE ED ACCORDI

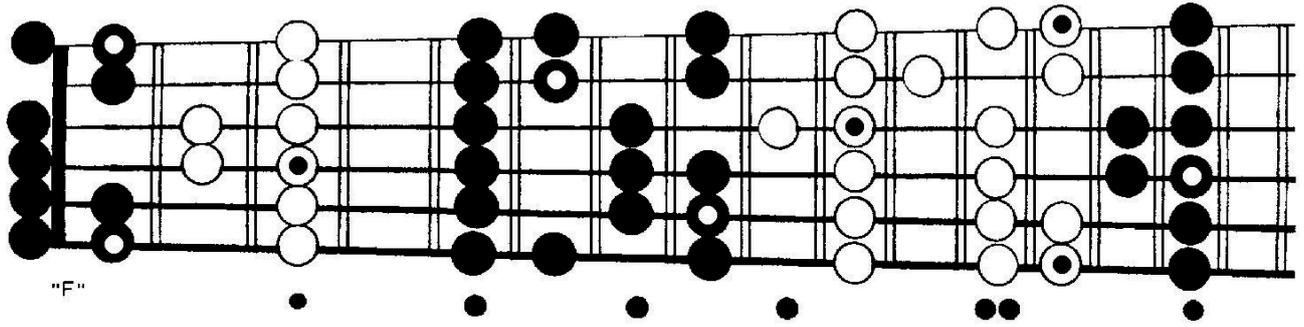


RELAZIONI FRA SCALE ED ACCORDI



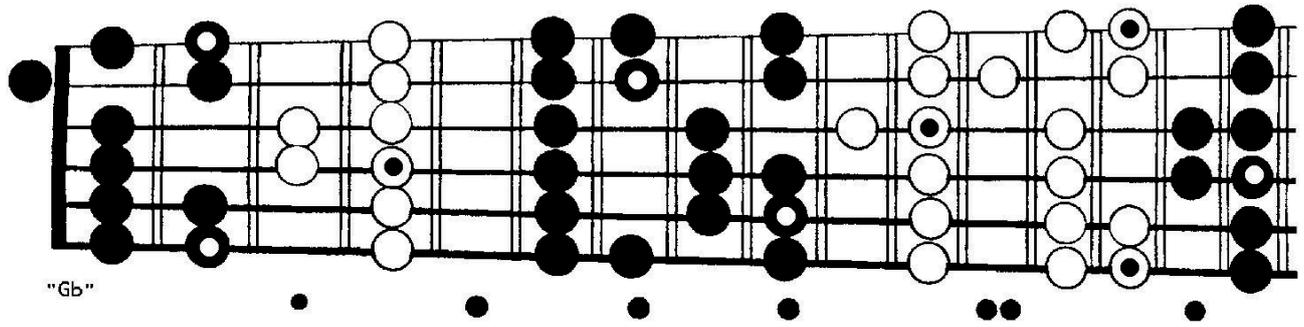
"E"

This diagram illustrates the E major chord on a six-string guitar. The notes are: E2 (open), E3 (open), G#3 (2nd fret, 1st string), A3 (open), B3 (2nd fret, 2nd string), and E4 (open, 5th string). The notes are represented by black circles on the strings. Below the diagram, there are seven dots indicating the fret positions for each string: 0, 0, 2, 0, 2, 0.



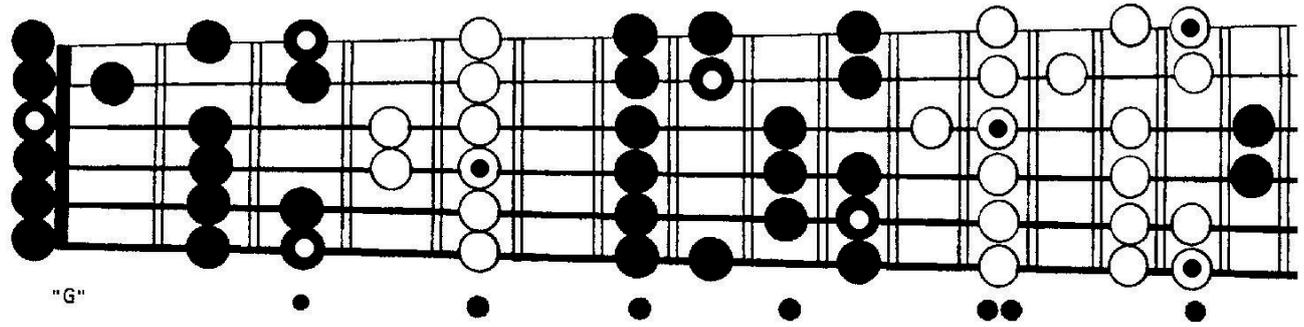
"F"

This diagram illustrates the F major chord on a six-string guitar. The notes are: F2 (1st fret, 6th string), A2 (open), C3 (open), F3 (1st fret, 2nd string), A3 (open), and F4 (1st fret, 5th string). The notes are represented by black circles on the strings. Below the diagram, there are seven dots indicating the fret positions for each string: 1, 0, 0, 1, 0, 1.



"Gb"

This diagram illustrates the Gb major chord on a six-string guitar. The notes are: Gb2 (1st fret, 6th string), Ab2 (open), Bb3 (1st fret, 1st string), Ab3 (open), Bb3 (1st fret, 2nd string), and Gb4 (1st fret, 5th string). The notes are represented by black circles on the strings. Below the diagram, there are seven dots indicating the fret positions for each string: 1, 0, 1, 0, 1, 1.



"G"

This diagram illustrates the G major chord on a six-string guitar. The notes are: G2 (3rd fret, 6th string), B2 (open), D3 (open), G3 (3rd fret, 2nd string), B3 (3rd fret, 3rd string), and G4 (3rd fret, 5th string). The notes are represented by black circles on the strings. Below the diagram, there are seven dots indicating the fret positions for each string: 3, 0, 0, 3, 3, 3.

RELAZIONI FRA SCALE ED ACCORDI

"Ab"

A fretboard diagram for the Ab major scale and Ab major chord. The scale is shown with black dots for natural notes and white circles for flats. The Ab major chord is shown with black dots on the 1st, 3rd, and 5th strings. Below the diagram are seven dots indicating the scale notes: Ab, Bb, C, D, Eb, F, G.

"A"

A fretboard diagram for the A major scale and A major chord. The scale is shown with black dots for natural notes and white circles for sharps. The A major chord is shown with black dots on the 2nd, 4th, and 5th strings. Below the diagram are seven dots indicating the scale notes: A, B, C, D, E, F#, G#.

"Bb"

A fretboard diagram for the Bb major scale and Bb major chord. The scale is shown with black dots for natural notes and white circles for flats. The Bb major chord is shown with black dots on the 1st, 3rd, and 5th strings. Below the diagram are seven dots indicating the scale notes: Bb, C, D, Eb, F, G.

"B"

A fretboard diagram for the B major scale and B major chord. The scale is shown with black dots for natural notes and white circles for sharps. The B major chord is shown with black dots on the 2nd, 4th, and 5th strings. Below the diagram are seven dots indicating the scale notes: B, C#, D#, E, F#, G#.

## La costruzione degli accordi

L'*accordo* è un insieme di almeno 3 note diverse, generalmente suonate in contemporanea, che formano una particolare relazione armonica l'una con l'altra. L'accordo più elementare è la *triade* che, come dice il nome, è composto da 3 note separate da intervalli di terza. Ad esempio le note C, E e G suonate insieme formano la triade di C major. E' chiamata triade di C major poiché derivano dalla scala di C major. L'intervallo tra C ed E è di una terza maggiore, quello fra E e G è di una terza minore. Questi intervalli per definizione appartengono alla triade maggiore (major triad). Di conseguenza la triade di G major è composta da G, B e D; tutte le altre triadi maggiori sono costruite in maniera analoga.

Le note A, C ed E costituiscono una triade minore di A (o triade di A minore) poiché le note derivano dalla scala di Am. L'intervallo tra A e C è di una terza minore, quello tra C ed E è di una terza maggiore. Questi sono gli intervalli che definiscono una triade minore. Di conseguenza la triade di Em è composta da E, G e B; tutte le altre triadi minori sono costruite in maniera analoga.

Ci sono altri due tipi di triade: la *triade diminuita* e la *triade aumentata*. La triade diminuita è simile alla triade minore, ma l'intervallo di terza maggiore (il secondo) è diminuito ad intervallo di terza minore. Quindi nella triade minore di A avremo A, C, E mentre nella triade diminuita di A avremo A, C, Eb. La triade aumentata è simile alla triade maggiore, ma l'intervallo di terza minore (sempre il secondo) è aumentato ad intervallo di terza maggiore. Quindi nella triade maggiore di C avremo C, E, G mentre nella triade aumentata di C avremo C, E, G#. Notiamo infine che una triade diminuita può essere formata dalle note di una scala maggiore (o minore); ad esempio B, D e F estraendoli dalla scala di C major. Non ci sono invece triadi aumentate nelle scale minori e maggiori. Possiamo anche estendere la triade aggiungendo ancora altre note ad intervalli di terze. Per esempio, prendiamo la triade maggiore di C ("C E G") e aggiungiamo un B, quello che otteniamo è un accordo di 7 maj (C maj7 o CM7) poiché la nota che abbiamo aggiunto e che si trova ad intervallo di terza (maggiore) dal G è proprio la settima maggiore del C (appartenete alla scala maggiore di C). In maniera del tutto analoga, se prendiamo la triade minore di A ("A C E") ed aggiungiamo un G, otteniamo un accordo di Am7 (o A-7) chiamato così perché le note che lo compongono derivano dalla scala di Am (infatti questa volta l'intervallo di terza tra E e G è minore). Otteniamo lo stesso accordo se partiamo da D e costruiamo una triade prendendo le note sulla scala di Cmaj, ovvero "D, F, A, G". E' importante sottolineare che non c'è nessun legame tra la dicitura "A minore" e il "minore" dell'ultimo intervallo tra E e G aggiunto; un accordo si dice "minore" quando è minore l'intervallo di terza dalla tonica, maggiore quando esso è maggiore. In questi due esempi le terze aggiunte alla triade sono maggiori o minori a seconda della distanza che troviamo nella scala da cui derivano. Nella scala di Cmaj l'intervallo tra G e B è maggiore, nella scala di Am l'intervallo tra E e G è minore. Naturalmente nulla ci vieta di prendere intervalli diversi. Possiamo infatti prendere dopo la triade maggiore di C, una nota a distanza di una terza minore da G, ovvero il Bb. In questo caso ottengo un accordo che non è più il Cmaj7 ma il C7, detto anche di *settima dominante*.

Nella teoria classica la costruzione di questo accordo, quello di settima dominante, però avviene in maniera concettualmente diversa, ma sostanzialmente identica. L'accordo di dominante settima è ottenuto aggiungendo ancora una terza alla triade maggiore costruita sulla quinta nota (o meglio quinto grado) della scala maggiore. Per esempio prendiamo la scala maggiore di C, la quinta nota (o quinto grado) è il G, quindi la triade che costruiamo e avente come tonica il G sarà "G B D". Aggiungendo una nota, presa sempre sulla scala di Cmaj, ad intervallo di una terza da D, otteniamo "G B D F" che è l'accordo di G settima dominante, ovvero G7. Tornando al ragionamento iniziale che ci ha condotto qui possiamo vedere il F come la settima minore di G, nota che a tutti gli effetti non esiste nella scala di Gmaj poiché sappiamo essere al suo posto un F#. Quello che abbiamo ottenuto è un G *misolidio*. Cioè un G settima dominante. Torneremo sull'argomento tra poco quando studieremo i modi, ma cominciate a notare che questo accordo lo abbiamo ottenuto "suonando" la scala di C maggiore sul "basso" di G, ovvero prendendo come tonica il G e non il C come naturalmente ci si aspetterebbe. In altre parole, cosa succede se abbiamo una tonica G e ci suoniamo sopra la scala di Cmaj? Otteniamo il sound di un G7, ovvero un G settima dominante o G misolidio.

Questi tre accordi di settima che abbiamo incontrato (Cmaj7, Am7, G7) sono in forte relazione fra loro. Iniziamo col notare che sono tutti derivati dalla scala maggiore di C, ovvero composti da note appartenenti alla scala di C major. In ogni scala maggiore, ad esempio in C, l'accordo costruito sul sesto grado della scala è un accordo di settima minore (m7); l'accordo costruito sul quinto grado della scala è un accordo di settima dominante (7); e quello costruito sul primo (sulla tonica, nel nostro caso il C) è un accordo di settima maggiore (maj7). Specifichiamo che “costruito su” sta per “ha come tonica (quindi prima nota) il”.

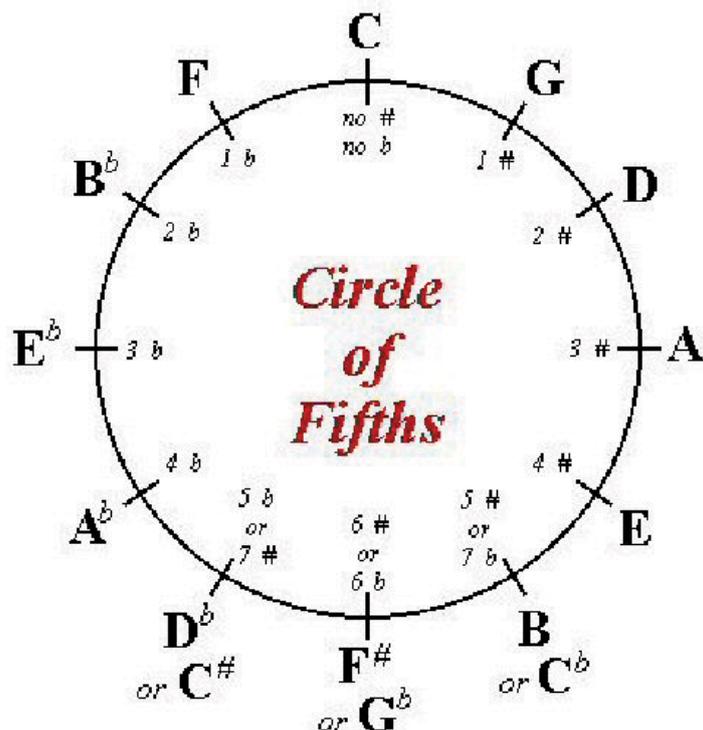
Per indicare i gradi di una scala si utilizzano i numeri romani, così come per indicare gli accordi che da essi derivano nella costruzione appena vista. Si utilizzano numeri romani maiuscoli per indicare le triadi maggiori e le loro settime, mentre minuscoli per indicare triadi minori e relative settime. La progressione Dm – G7 – Cmaj7 in tonalità di Cmaj può essere rappresentata anche così: ii-V-I. Questa è una progressione molto comune nel jazz e la discuteremo in dettaglio più avanti. Il movimento delle radici (toniche) di questa progressione va avanti per quarte giuste, o in maniera assolutamente equivalente va giù per quinte giuste. Questa è una delle risoluzioni più forti nell'armonia classica.

Le settime possono essere aggiunte anche alle triadi aumentate e diminuite. Nel caso di una triade diminuita, la terza aggiunta può essere minore o maggiore, ottenendo rispettivamente un accordo (di settima) *diminuito* (es. A C Eb Gb, o Adim) oppure un accordo *semidiminuito* (es. B D F A, o Bm7b5). Una terza minore può essere aggiunta anche ad una triade aumentata sebbene l'accordo che ne deriva è usato molto raramente e non ha un nome ben preciso nella teoria classica. Una terza maggiore aggiunta ad una triade aumentata invece creerebbe un accordo di settima solo dal punto di vista del nome poiché la nota aggiunta non sarebbe altro che l'ottava della nota più bassa (tonica). Ad esempio C E G# C. Tecnicamente la “settima” appena aggiunta dovrebbe essere scritta come B# e non C, ma nella scrittura moderna queste vengono considerate identiche e diverse solo nel nome, dunque è meglio scrivere C per evitare ambiguità. Due note che hanno nomi diversi ma stessa frequenza (quindi identiche), come ad esempio B# e C o F# e Gb, vengono dette *enarmoniche*. E l'uguaglianza di due note dal nome diverso è chiamata *enarmonia*. La teoria classica è generalmente molto severa nell'identificare e scrivere correttamente le enarmonie, ma nel jazz in genere è usata la scrittura più conveniente.

Altre note possono essere aggiunte agli accordi di settima aggiungendo alter terze. Per esempio, il Cmaj7 (C E G B) può essere “allargato” in un Cmaj9 (C major nona), aggiungendo un D. Queste ulteriori aggiunte, e le loro alterazioni determinate dall'abbassarle o innalzarle di un semitono, sono i segni distintivi dell'armonia del Jazz, e ne discuteremo fra poco. E' ragionevole dire che nonostante ci siano una infinità di accordi possibili, quelli maggiormente usati nel jazz si possono classificare in 4 grandi gruppi: accordi maggiori, minori, dominanti e semidiminuiti. Gli accordi diminuiti o aumentati sono usati ugualmente ma, come vedremo, vengono principalmente applicati come sostituzione di uno di questi accordi principali.

### **Il circolo delle quinte**

L'intervallo di quinta giusta è molto importante nella teoria musicale e ricorre in numerosi argomenti. Molte persone utilizzano un sistema chiamato *circolo delle quinte* per illustrarne il significato. Disegniamo un cerchio e dividiamo la sua circonferenza in 12 archi della stessa lunghezza (12 parti uguali), esattamente come avviene nel quadrante di un orologio a lancette. Quindi, partendo dalla mezzanotte (a ore 12) mettiamo in corrispondenza dei punti determinati (al posto delle ore), proseguendo in senso orario, i seguenti simboli delle note: C, G, D, A, E, B, F#/Gb, C#/Db, G#/Ab, D#/Eb, A#/Bb, e F. L'intervallo che intercorre tra due note adiacenti è di una quinta giusta (proseguendo in senso ascendente dell'altezza della nota, coerente con in senso orario). Ad esempio il G è una quinta giusta “sopra” al C. Notiamo che nel circolo delle quinte sono presenti tutte e 12 le note della scala cromatica.



L'applicazione principale del circolo delle quinte è quella utile alla determinazione delle alterazioni in chiave presenti in una determinate tonalità. La tonalità di C maggiore non ha alterazioni in chiave (né diesis, né bemolle). Muovendoci in senso orario, ad ogni tonalità si aggiunge un diesis (#). Ad esempio, la tonalità di G maggiore ha un diesis (F#); D maggiore ha due diesis (F# e C#); A maggiore ne ha tre (F#, C# e G#); E maggiore ne ha quattro (F#, C#, G# e D#); e così via. Notiamo anche che anche i diesis aggiunti seguono il circolo delle quinte partendo da F# (in Gmaj), poi C# (in Dmaj), poi G# (in Amaj), e così via. Le note alterate col "##" presenti sono in "riatrd" sul circolo delle quinte rispetto alla tonalità di 2 posizioni. Viceversa, se proseguiamo in senso antiorario, le alterazioni in chiave introdotte sono i bemolle. Per esempio, Fmaj ha un bemolle (Bb); Bbmaj ha due bemolle (Bb e Eb); Ebmaj ne ha tre (Bb, Eb e Ab); e così via. Anche in questo caso le note alterate seguono il circolo delle quinte, ma questa volta sono in "anticipo" di una posizione. In Fmaj ho Bb che è il simbolo successivo al F sul circolo in senso antiorario, così come Eb è il successivo di Bb, e così via.

**scale maggiori con diesis**

- Do maggiore - 0 diesis
- Sol maggiore - 1 diesis - Fa# (cioè Fa diesis)
- Re maggiore - 2 diesis - Fa#, Do#
- La maggiore - 3 diesis - Fa#, Do#, Sol#
- Mi maggiore - 4 diesis - Fa#, Do#, Sol#, Re#
- Si maggiore - 5 diesis - Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#
- Fa# maggiore - 6 diesis - Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#, Mi#
- Do# maggiore - 7 diesis - Fa#, Do#, Sol#, Re#, La#, Mi#, Si#

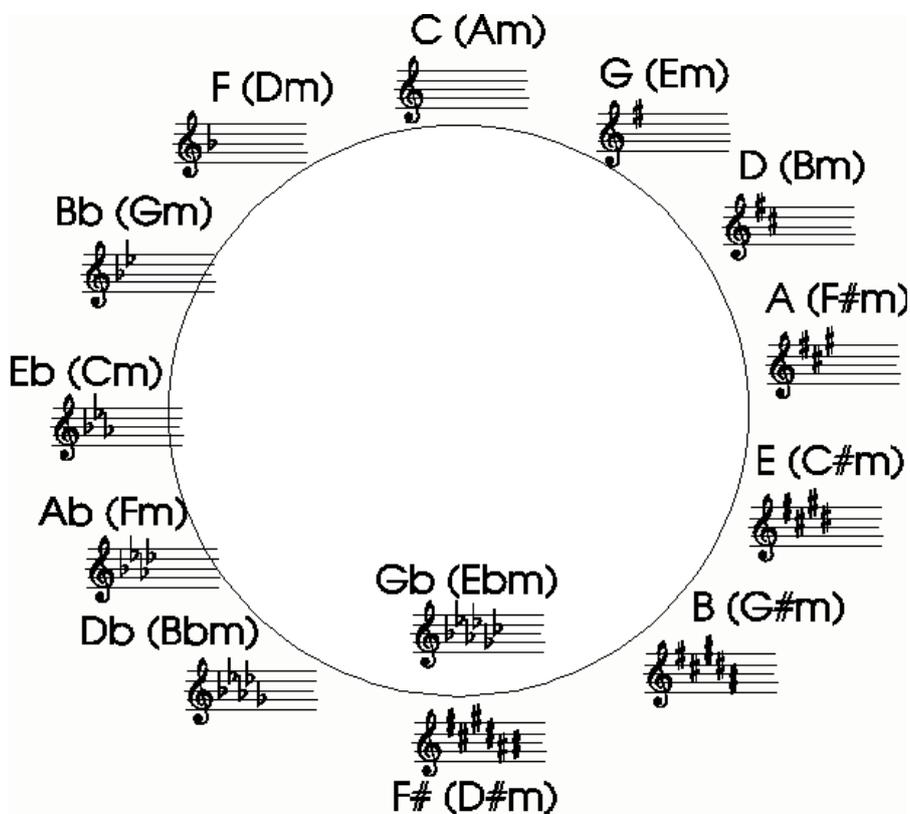
**scale maggiori con bemolle**

- Do maggiore - 0 bemolle
- Fa maggiore - 1 bemolle - Sib (cioè Si bemolle)
- Sib maggiore - 2 bemolle - Sib Mib
- Mib maggiore - 3 bemolle - Sib Mib Lab
- Lab maggiore - 4 bemolle - Sib Mib Lab Reb
- Reb maggiore - 5 bemolle - Sib Mib Lab Reb Solb
- Solb maggiore - 6 bemolle - Sib Mib Lab Reb Solb Dob
- Dob maggiore - 7 bemolle - Sib Mib Lab Reb Solb Dob Fab

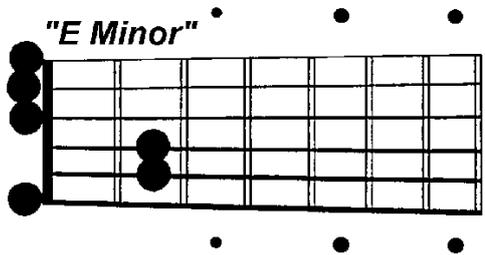
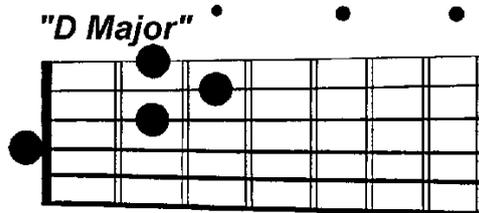
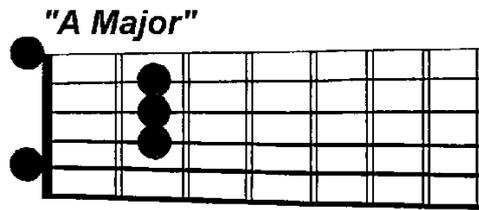
Sottolineiamo il fatto che possiamo raggiungere una tonalità qualunque in senso orario o antiorario indifferentemente. Possiamo rappresentare il Fmaj con una sola alterazione in chiave arrivando in senso antiorario da C ed introducendo un solo bemolle (Bb), oppure possiamo pensarlo come un E# in cui però troviamo 11 diesis ottenuti partendo da C e proseguendo in senso orario. Si tratta chiaramente di enarmonia, e adotteremo per ogni caso la rappresentazione più conveniente. Per questo motivo in genere si utilizza una metà del circolo in senso orario e l'altra metà in senso antiorario, in modo che siano minime le alterazioni in chiave presenti.

Il circolo delle quinte può anche definire le scale. Ogni insieme di 7 note consecutive possono essere ordinate in maniera tale da formare una scala maggiore (appartengono alla scala maggiore ma non sono ordinate). Ogni insieme di 5 note consecutive possono essere ordinate in maniera tale da formare una scala pentatonica, ma di quest'ultima parleremo in seguito.

Notiamo anche che la relativa minore di un accordo maggiore si trova a 3 posizioni di distanza in senso orario. C – Am, G – Em, A – F#, e così via. Viceversa C è la relativa maggiore di A minore, etc. Se i simboli sul circolo delle quinte li consideriamo come nomi di accordi, essi mostrano il movimento discendente della tonica per quinte giuste (semplicemente “per quinte”) quando esso è letto in senso antiorario. Questo movimento, come già osservato, è uno dei più forti (nel senso di “risolvere su”) che c'è, specialmente nel contesto di un ii-V-I. Per esempio, una progressione ii-V-I in F è Gm-C7-F, e i nomi di questi accordi possono essere letti consecutivamente sul circolo delle quinte. Possiamo anche trovare il tritono di una determinata nota semplicemente guardando sul diametro opposto. Per esempio, il tritono di G è Db, e la relazione è biunivoca: infatti il tritono di Db è G. Questo sarà utile quando, più avanti, spiegheremo cosa sono e come fare le *sostituzioni di tritono*.

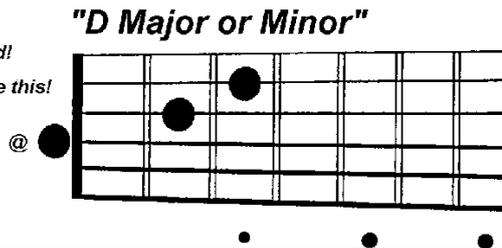


## Power Chords



Power chords can be used for the Major or Minor Chords(The diminished chord cannot be a power chord)

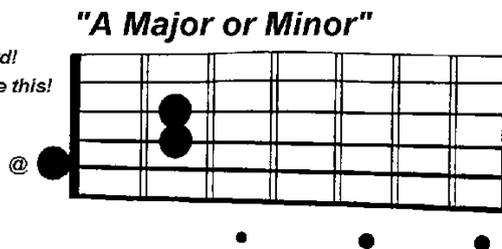
This chord here could be a D Major or a D minor chord!  
Starting On the third string, Any power chord will look like this!



This chord here could be a E Major or a E minor chord!  
Starting On the First string, Any power chord will look like this!



This chord here could be a A Major or a A minor chord!  
Starting On the Second string, Any power chord will look like this!



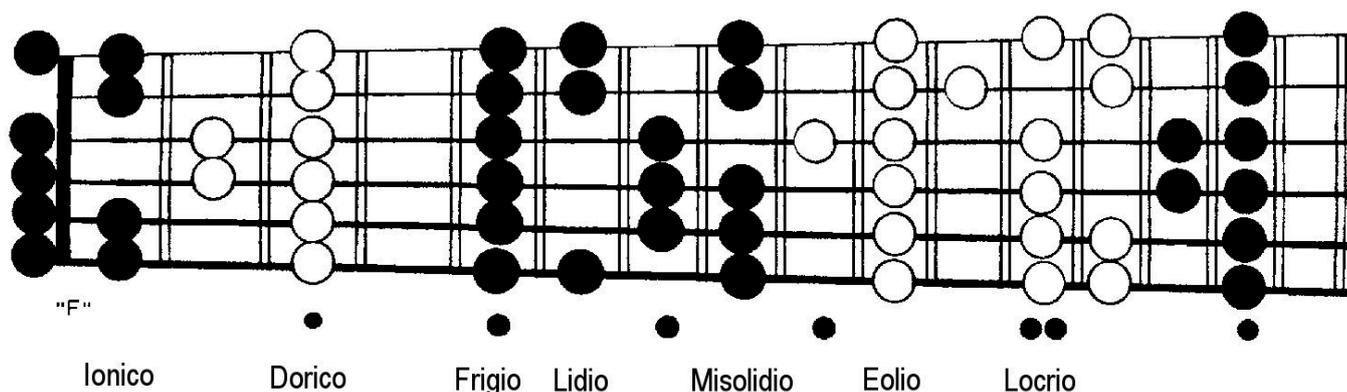
@ Go back to the scales (major) And look for power chords on the first, second and third string.

## Armonia della scala maggiore: i modi

Gran parte dell'armonia del jazz è basata sulla scala maggiore. Come detto in precedenza, ogni scala maggiore ha una relativa minore che è costruita suonando le stesse note ma partendo dal sesto grado della scala (maggiore). In effetti partendo da qualunque grado della scala maggiore otteniamo una scala. Nel caso specifico della relativa minore si tratta del sesto grado. Partendo da un grado diverso dal primo (scala maggiore) e dal sesto (scala minore) otteniamo altri tipi di scale da cui derivano, come abbiamo notato, altri accordi. Queste "nuove" scale sono dette *modi della scala*. La stessa scala maggiore è chiamata anche *Ionica*, o ugualmente si parla di modo *Ionico*. Il sesto modo, la relativa minore, è chiamato modo *Eolio*. I nomi di questi modi arrivano dall'antica Grecia e rappresentano in un certo qual modo il luogo nel quale furono usati per la prima volta. Sebbene i modi greci nella teoria classica siano interessanti solo dal punto di vista storico, nel jazz sono fondamentali.

E' opportuno specificare che i modi non sono scale! Sono al massimo la sonorità prodotta da talune scale. Come sempre l'importante è prendere determinate note, non usare una particolare diteggiatura. La maggiore parte della confusione in merito deriva dal fatto che si associano a certe diteggiature a certe tonalità, oppure da una concezione sbagliata di scala intesa come diteggiatura. Nei modi della scala maggiore ad esempio non esistono scale misolidie, sebbene ne parleremo per fini teorici, ma solo un modo misolidio di utilizzare la scala maggiore in diverse posizioni. O, in altre parole, le scale possono essere pensate diverse ma coincidono con una scala maggiore in un'altra tonalità. In seguito approfondiremo il concetto.

- Ionico (scala maggiore)
- Dorico
- Frigio
- Lidio
- Misolidio
- Eolio (scala minore)
- Locrio



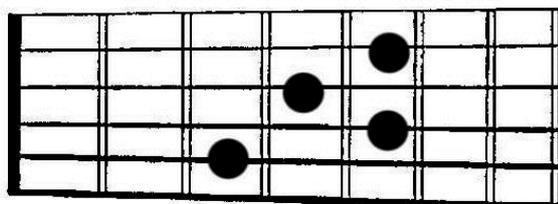
**Ionico (scala maggiore)**

**[maj7]**

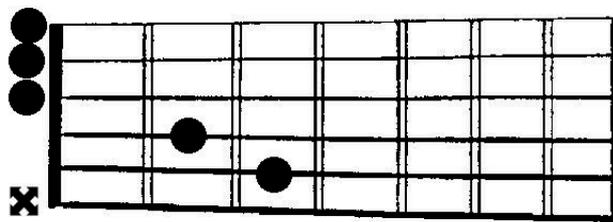
La scala maggiore, o modo Ionico, dovrebbe esservi familiare a questo punto. Esso è associato all'accordo di settima maggiore (maj7). In tonalità di C, ad esempio, l'accordo di C maggiore settima, scritto Cmaj7 (o anche CΔ, e a volte CM7), è "C E G B", e queste note sono comprese nella scala di Cmaj. Se una misura di un pezzo è armonizzata con un accordo Cmaj7, allora la scala maggiore di C è una delle scale appropriate su cui improvvisare. L'unica nota in questa scala che suona male su un Cmaj7 è la quarta, il F. Per accorgervene potete fare una prova al pianoforte facendo con la sinistra il Cmaj7 e provare con la destra le note della scala di C maggiore (tutti i tasti bianchi). La quarta della scala maggiore è spesso una nota da evitare su un accordo di settima maggiore. Questo chiaramente non significa che non è permesso suonare il F su un Cmaj7, ma bisogna essere consapevoli della dissonanza che questa nota produce.

L'accordo che si ottiene aggiungendo un'altra terza al Cmaj7 è chiamato Cmaj9 ("C E G B D"), e implica l'uso della stessa scala. Aggiungendo ancora un'altra terza otteniamo il Cmaj11 ("C E G B D F"). A causa della natura dissonante di questa nota aggiunta, il F, sia questo accordo sia il Cmaj13, ottenuto aggiungendo una ulteriore terza (A), sono usati raramente.

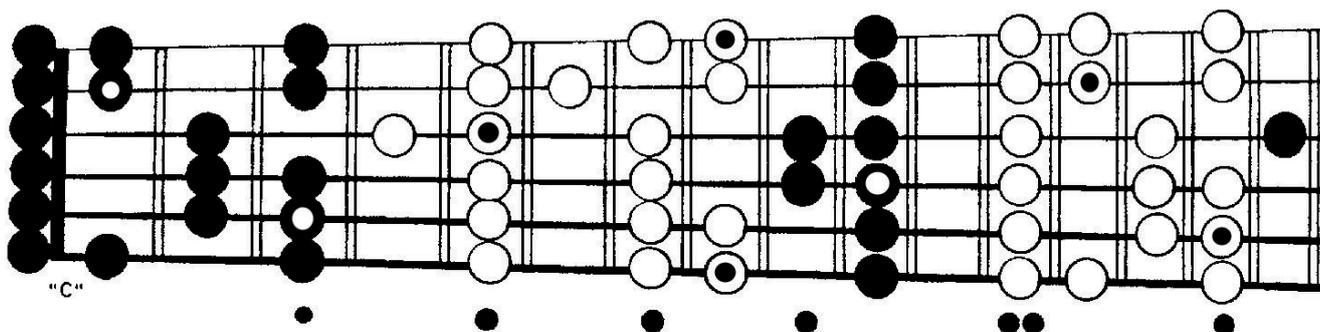
**Cmaj7**



**Cmaj7**



**C Ionico. Indicata la tonica C.**  
(Costruito su scala di C maggiore)



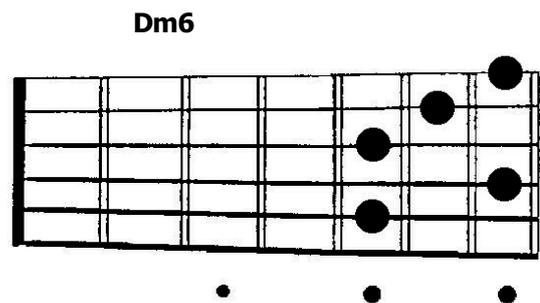
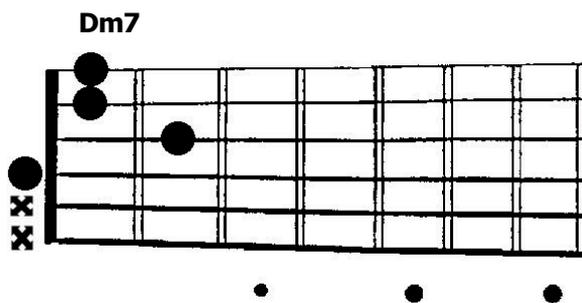
In termini pratici:  
Quando abbiamo un accordo di maj7 possiamo suonare la scala maggiore in tono.  
Es. Cmaj7 → C maj scale

**Dorico**

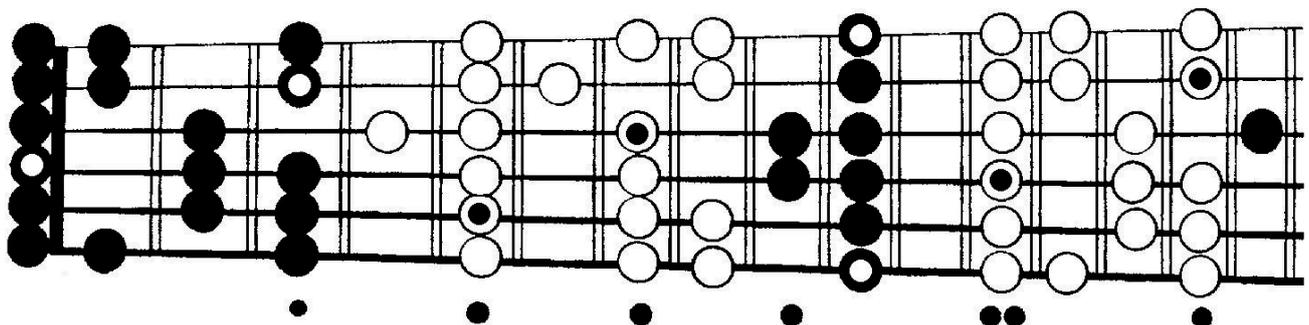
**[m7 – m6]**

Il modo Dorico è costruito sul secondo grado della scala maggiore, usando le sue stesse note. Per esempio, la scala D dorica è costruita con le note della scala maggiore di C, partendo però da D, e ottenendo perciò “D E F G A B C”. Il modo dorico è molto simile al modo minore (Eolio), ma la sesta è aumentata di un semitono. Perciò, la scala di D minore avrebbe un Bb mentre la scala dorica ha un B. A causa di questa somiglianza, risulta naturale suonare questa scala su un accordo di minore settima. In effetti è molto più utilizzata di quella minore. Se andate sul piano e suonate un Dm7 (“D F A C”) con la mano sinistra e con quella destra provate a suonare prima la scala dorica (scala Cmaj) e poi quella minore (scala Fmaj), probabilmente converrete nel dire che il modo dorico suona meglio a causa del fatto che il B è meno dissonante del Bb sul Dm7. Se usate il modo dorico su un accordo m7 non ci sono note da evitare.

Come nel caso dell'accordo maj7, possiamo aggiungere altre terze all'accordo di m7, ottenendo Dm9, Dm11, Dm13. Anche questi accordi implicano il modo dorico. Se usate la scala minore naturale, l'accordo di 13° conterrebbe il Bb, il che risulta in qualche modo dissonante nel contesto. Questo accordo si incontra raramente, e quando lo si incontra è spesso indicato con Dm7b6, ed è una delle poche eccezioni alla regola con cui la maggior parte degli accordi vengono costruiti dal momento che il numero che segue il 7 è solitamente dispari. Ciò deriva dal fatto che gli accordi, tradizionalmente, derivano come abbiamo già visto aggiungendo note ad intervalli di terze (9, 11, 13). La notazione Dm6 qualche volta è sinonimo di Dm13 quando si vuole esplicitare la presenza del B naturale. Con la tredicesima abbiamo esaurito le note della scala: oltre la tredicesima c'è la 15esima, che a tutti gli effetti è la settima, ovvero una ripetizione.



**D Dorico. Indicata la tonica D.**  
(costruito sulla scala C maggiore)



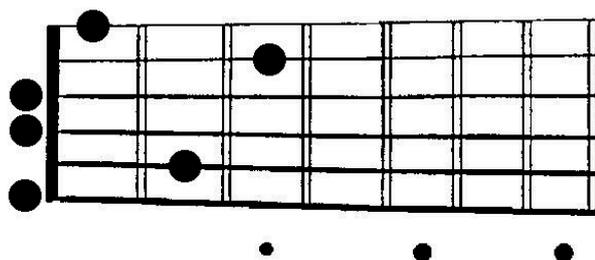
In termini pratici:  
Quando abbiamo un accordo di m7 possiamo suonare la scala maggiore un tono indietro.  
Es. Dm7 → C maj scale

**Frigio**

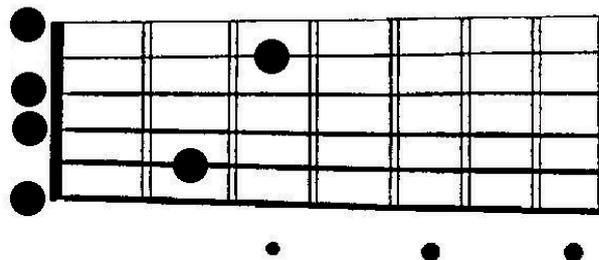
**[m7b9]**

Il terzo modo della scala maggiore è il modo Frigio. Sulla scala di C, la scala frigia è costruita sul E, ed è composta così: “E F G A B C D”. Questa scala, come quella dorica, è molto simile alla scala minore, ma ha il secondo grado diminuito di un semitono. La scala di Em avrebbe un F# mentre la frigia ha un F naturale. Se proviamo a suonare questa scala su un accordo m7, probabilmente la percepiremmo come più dissonante di quella minore, proprio a causa della seconda diminuita. Il modo frigio è usato raramente su un accordo di m7, ma quando si incontra un accordo scritto come m7b9 questo deve essere letto come un consiglio ad utilizzare la scala frigia nell'improvvisazione (b9 è l'ottava sopra del 2b). Ci sono altre situazioni in cui essa suona bene, una di queste è quando si ha un accordo di settima dominante con la quarta sospesa (vedi oltre, modo misolidio) e nona bemolle, scritto in genere come susb9. Un altro accordo particolare è l'accordo “frigio” che in tonalità di E sarebbe “E F A B D”. Quando suoniamo il modo frigio su questo accordo, la sonorità che si ottiene è come “spagnoleggiante”, un sound molto Spanish, in particolare se aggiungiamo un G# che estende la scala; quest'ultima viene chiamata qualche volta col nome di scala *frigia spagnola*. Diverse composizioni di Chick Corea, compresa “La fiesta”, e molti dei brani tratti da Sketches of Spain di Miles Davis utilizzano questo sound in maniera evidente.

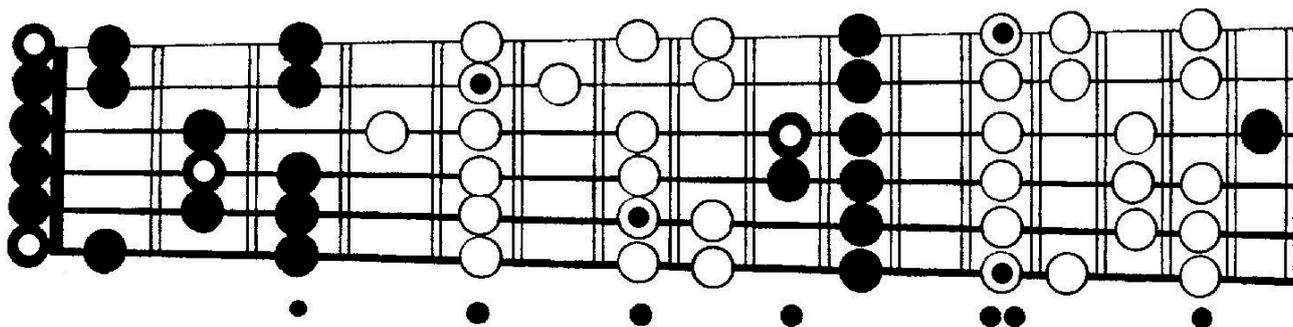
**Em7b9**



**Em7**



**E Frigio. Indicata la tonica E.**  
(costruito sulla scala maggiore di C).



In termini pratici:

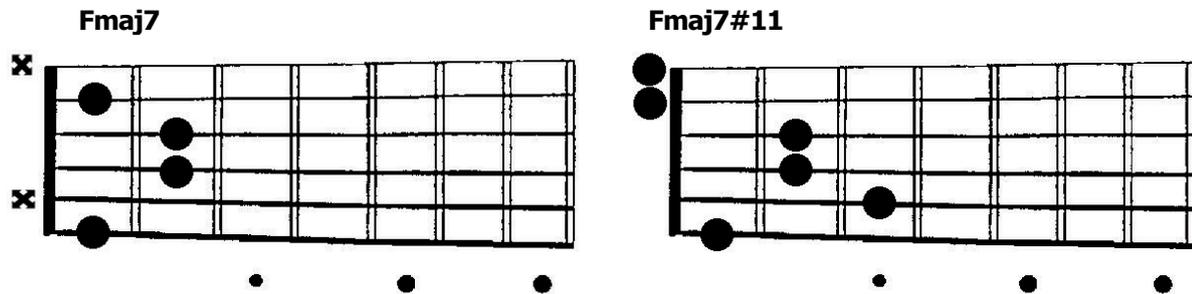
Quando abbiamo un accordo di m7, o meglio m7b9, possiamo suonare la scala maggiore due toni indietro, ovvero una terza maggiore sotto.

Es.      Em7 → C maj scale  
          Em7b9 → C maj scale

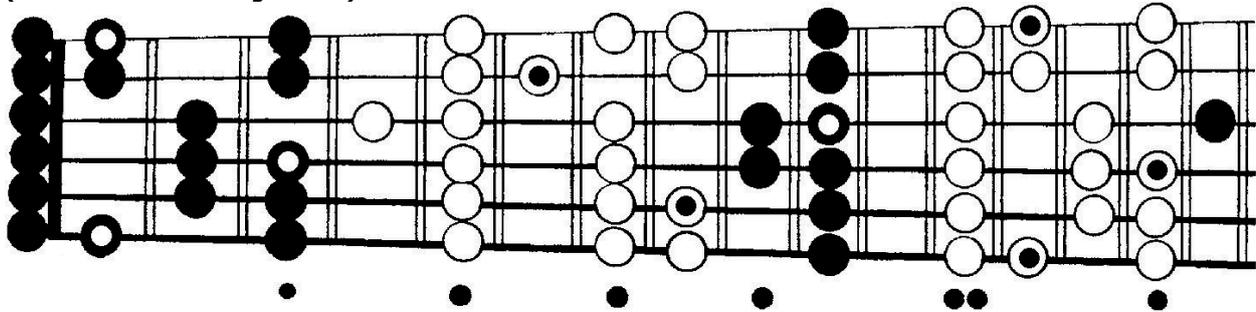
**Lidio**

**[maj7#11]**

Il quarto modo della scala maggiore è il Lidio. In scala di C, la scala lidia è costruita sul F, ed è costituita da “F G A B C D E”. Questa scala è simile alla maggiore, ma ha la quarta aumentata. Una scala di Fmaj conterrebbe un Bb, mentre la scala lidia ha al suo posto un B. Dal momento che il quarto grado della scala maggiore è considerato una nota da evitare su un accordo di maj7, questa scala è una ottima alternativa per il solista che improvvisa. Sebbene la quarta aumentata suoni un po’ “strana” all’inizio, con la pratica la troveremo preferibile alla quarta naturale che prendiamo suonando la scala maggiore. Quindi su un accordo Fmaj7 possiamo suonare la scala di Cmaj. Quando appare il simbolo Cmaj7 possiamo scegliere tra la scala maggiore e quella lidia, che in questo caso equivale a suonare la scala di Gmaj. Spesso il modo lidio è esplicitato direttamente tramite la notazione maj7#11. Quindi leggendo Cmaj7#11 avremo il consiglio di interpretare questo accordo con il modo lidio. Ricordiamo che nel Cmaj11, l’undicesima è il F che deve essere aumentato di un semitono quando incontriamo il diesis nella notazione Cmaj7#11. Dunque suoneremo la scala di Gmaj (che ha il F# in chiave, v. circolo delle quinte).



**F Lidio. Indicata la tonica F.**  
(costruito sulla scala maggiore di C)



In termini pratici:

Quando abbiamo un accordo di maj7, o meglio maj7#11, possiamo suonare la scala maggiore una quarta sotto, ovvero una quinta sopra.

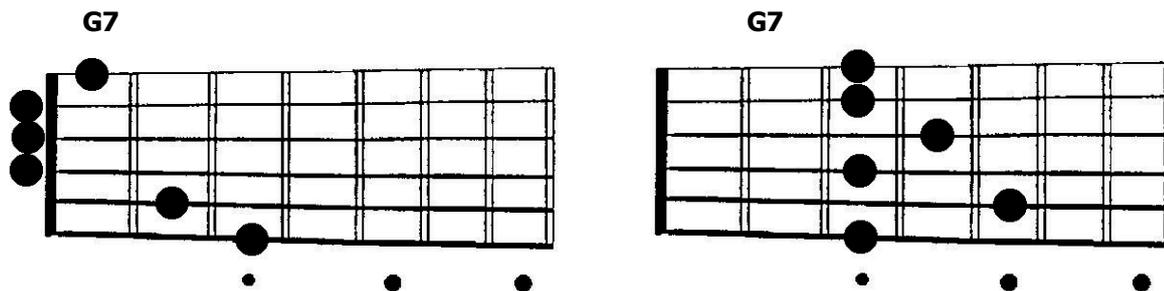
Es. Fmaj7 → C maj scale  
Fmaj7#11 → C maj scale

**Misolidio**

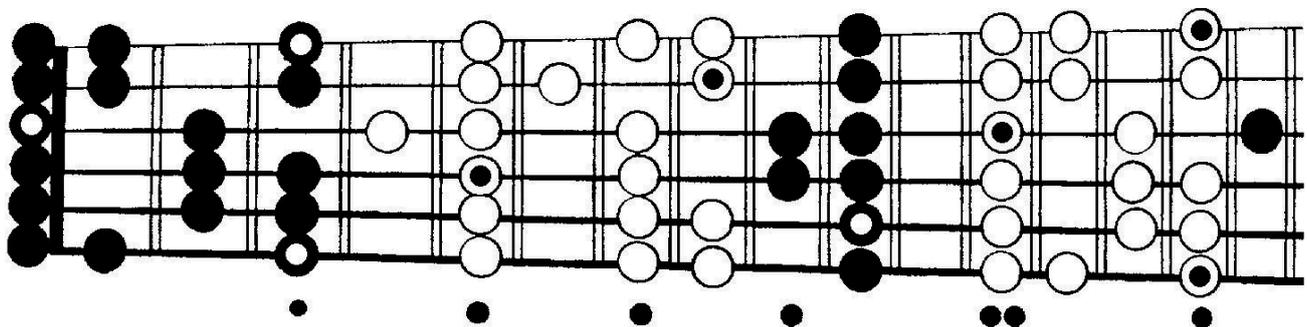
[7]

Il quinto modo della scala maggiore è il *Misolidio*. In scala di C, la scala misolidia è costruita su G, ed è composta da “G A B C D E F”. Questa scala è simile a quella maggiore ad eccetto della settima che è diminuita di un semitono. Infatti una scala maggiore di G avrebbe un F# mentre la scala misolidia ha un F naturale. Dal momento che l'accordo di settima costruito sul quinto grado della scala maggiore è un accordo di settima dominante, è naturale che si utilizzi questa scala su un accordo di settima dominante. Per esempio la scala di G misolidia (che contiene le note della scala maggiore di C da cui deriva), dovrebbe essere usata sull'accordo G7.

Così come nella scala maggiore su un accordo di maj7, il quarto grado della scala misolidia (C nel caso di G misolidio) è in qualche modo da considerare come nota da evitare su un accordo di settima dominante. Come detto precedentemente, ci sono accordi chiamati *sospesi* nei quali è presente la quarta e in genere appaiono con nomi del tipo Gsus, Gsus4, G7sus, G7sus4, F/G, Dm7/G o G11 sui quali non ci sono note da evitare nel modo misolidio (in questi esempi G). La notazione F/G indica una triade di Fmaj con il basso di G (tonica). Il termine “sospeso” deriva dall'armonia classica e si riferisce ad un ritardo temporaneo della terza in un accordo di settima dominante, ottenuto suonando prima la quarta e poi la terza su cui risolve. Nel jazz, comunque, la quarta spesso non viene risolta affatto. Abbiamo detto che in un accordo sospeso non è presente la terza. L'accordo sospeso consiste dunque in tonica, quarta, quinta e come sempre eventualmente la settima. A titolo di esempio citiamo il brano “Maiden Voyage” di Herbie Hancock in cui troviamo solamente accordi sospesi che non risolvono mai.



**G Misolidio. Indicata la tonica G**  
(costruito sulla scala maggiore di C)

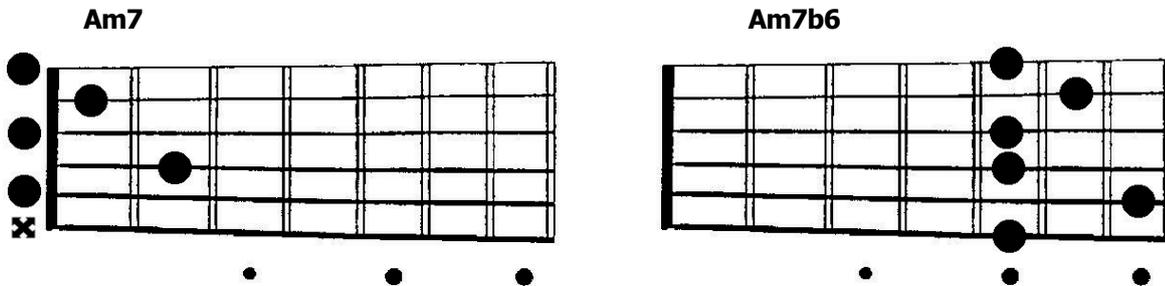


In termini pratici:  
Quando abbiamo un accordo di 7 dominante possiamo suonare la scala maggiore una quinta sotto, ovvero una quarta sopra.  
Es. C7 → C maj scale

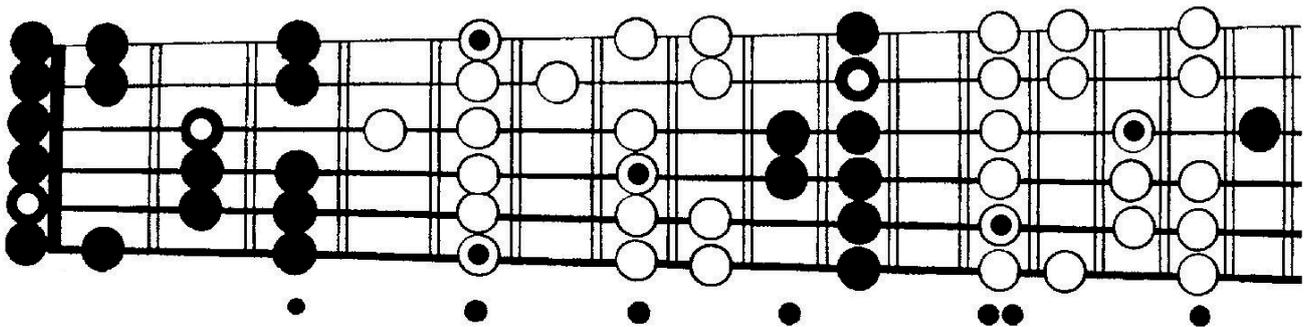
**Eolio (scala minore)**

**[m7 – m7b6]**

Il modo Eolio, o scala minore, è stato già discusso. Può essere suonato su un accordo di minore settima (m7), sebbene in questo caso vengano usati maggiormente i modi dorico e frigio. Quando però si incontra un accordo di tipo m7b6 esso può essere letto come un incoraggiamento ad utilizzare il modo Eolio.



**A Eolio ovvero A minore naturale. Indicata la tonica A.**  
(costruita sulla scala maggiore di C)



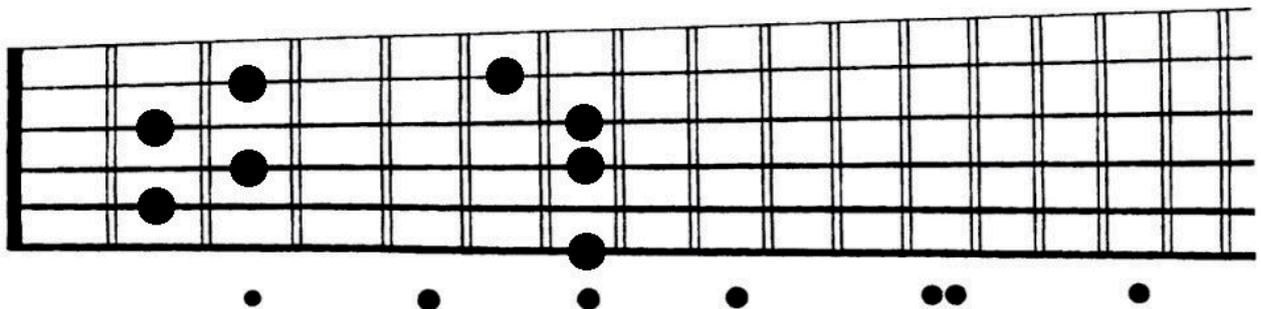
In termini pratici:  
 Quando abbiamo un accordo di m7, o meglio m7b6, possiamo suonare la scala maggiore una terza minore sopra.  
 Es. Am7 → C maj scale  
 Am7b6 → C maj scale

**Locrio**

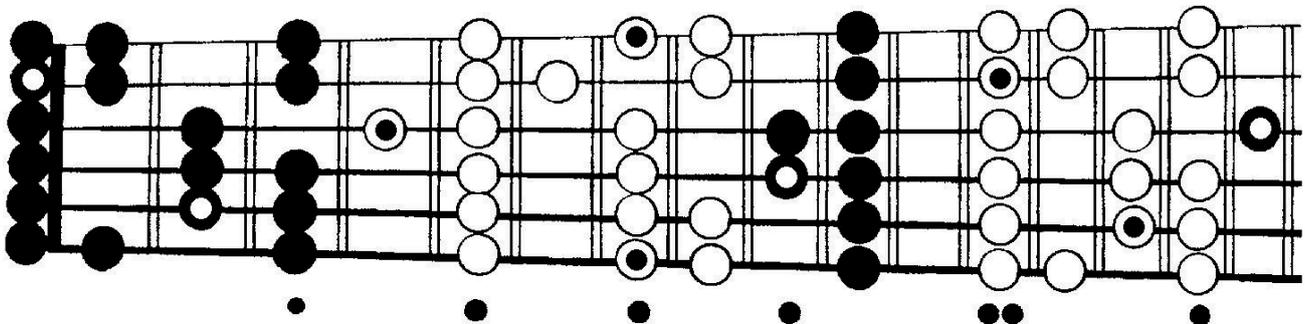
**[m7b5]**

Il settimo ed ultimo modo della scala maggiore è il modo Locrio. In scala di C, la scala locria è costruita sul B, e consiste in “B C D E F G A”. L’accordo di settima costruito su questa scala (“B D F A”) è un accordo semidiminuito, il Bm7b5. Il simbolo deriva dal fatto che questo accordo è simile al Bm7, ma ha la quinta diminuita di un semitono. Il classico simbolo che si usa per rappresentarlo è “Ø”. Quindi potremmo scrivere indifferentemente Bm7b5 oppure BØ. Il modo locrio può dunque essere usato su un accordo semidiminuito (chiamato anche *minore settima quinta bemolle*). Tuttavia il secondo grado della scala locria (la seconda nota, C nel nostro esempio) è in un certo qual modo dissonante e per questo è considerato spesso da evitare.

**Bm7b5 visualizzato in due posizioni differenti**



**B Locrio. Indicata la tonica B.**  
(costruito sulla scala maggiore di C)



In termini pratici:  
 Quando abbiamo un accordo di m7b5, ovvero semidiminuito, possiamo suonare la scala maggiore un semitono sopra.  
 Es. Bm7b5 → C maj scale

**I Patterns della scala maggiore, riepilogo**

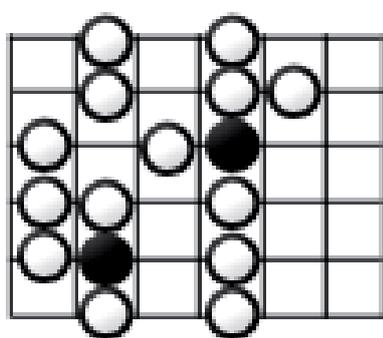
Per concludere le informazioni sulla scala maggiore, riportiamo i pattern (diteggiature) con cui essa viene suonata generalmente sulla chitarra. La diteggiatura corretta è quella che permette, in una data posizione, di avere il minimo (o nullo) spostamento del polso sul manico. Ad esempio nel pattern 1 questo corrisponde a prendere prima tonica (in senso ascendente) con secondo dito, nel pattern 2 invece col quarto dito.

1 = indice

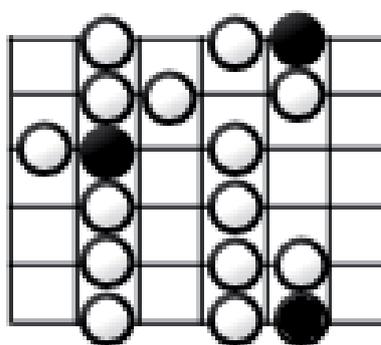
2 = medio

3 = anulare

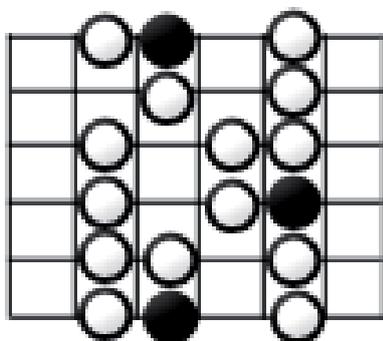
4 = mignolo



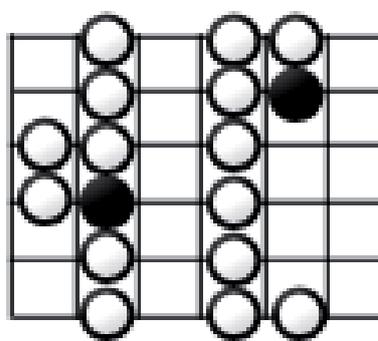
Pattern 1



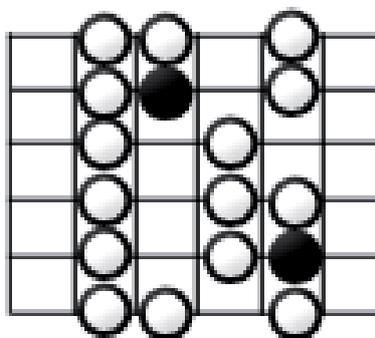
Pattern 2



Pattern 3



Pattern 4



Pattern 5

Questi pattern sono relativi ad una stessa tonalità ed è indicata la tonica. Tutte le forme più comuni su cui suonare la scala maggiore sulla chitarra.

*Riepilogo sui modi della scala maggiore*

<b>Grado</b>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
<b>Modo</b>	ionico	dorico	frigio	lidio	misolidio	eolico	locrio
<b>Accordo</b>	Maj7	min7	min7	Maj7	7	min7	min7/b5

*In notazione numerica:*

<b>Modo</b>	<b>Intervalli</b>	<b>Accordo</b>
1. Ionico	1, 9, 3M, 4, 5, 6, 7	maj7
2. Dorico	1, 9, 3m, 4, 5, 6, 7m	m7 – m6
3. Frigio	1, b9, 3m, 4, 5, b6, 7m	mi7(b9)
4. Lidio	1, 9, 3M, #11, 5, 6, 7	maj7(#11)
5. Misolidio	1, 9, 3M, 4, 5, 6, 7m	7 dominante
6. Eolio	1, 9, 3m, 4, 5, b6, 7m	m7(b6)
7. Locrio	1, b9, 3m, 4, b6, b5, 7m	m7(b5)

## Moveable Chord Forms

**C Form**

**A Form**

**G Form**

**E Form**

**D Form**

### Major Chords

### Power Chords

xxx x    xx xx    x

### Minor Chords

### 7th Chords

### Maj7 Chords

Dunque, dal punto di vista puramente tecnico-pratico, la scala maggiore si adatta non solo agli accordi maj7, ma anche, tramite l'applicazione dei modi, ad altri tipi di accordi:

Cmaj7	→	scala C maggiore
Cm6	→	scala Bb maggiore
Cm7b9	→	scala Ab maggiore
Cmaj7#11	→	scala G maggiore
C7	→	scala F maggiore
Cm7b6	→	scala Eb maggiore (relativa maggiore)
Cm7b5	→	scala Db maggiore



## Armonia della scala minore melodica: i modi

Nella teoria classica ci sono tre tipi di scale minori. La scala minore di cui abbiamo già discusso, il modo Eolio, che è anche chiamata *minore naturale* o *minore pura*. Le altre due scale derivano da questa, e le modifiche apportate sono in grado di aumentare le complessità armoniche e le possibilità melodiche. Se costruiamo una progressione ii-v-i in tonalità minore (quindi a partire dalla scala minore, ovvero dal sesto grado della scala maggiore), ci accorgiamo che l'accordo costruito sulla tonica è un accordo di minore settima, e quello costruito sul secondo grado è un accordo semidiminuito. Ad esempio potremmo avere rispettivamente Am7 e Bm7b5 in tonalità di A minore. L'accordo costruito sul quinto grado della scala minore melodica è un accordo minore, un Em7 continuando l'esempio in Am. La risoluzione di Em7 su Am7 non è così forte come quella che c'è da E7 su Am7. Inoltre, nella progressione considerata il Am7 non suona come una tonica; suona come se dovesse risolvere a sua volta su D. Allora si è pensato di aumentare il settimo grado della scala minore melodica di un semitono (nel caso di Am si avrà un G# al posto di un G) per risolvere il problema. Ora l'accordo costruito sul quinto grado è il E7 (settima dominante) mentre quello costruito sulla tonica è composto dalla triade minore di A e dalla settima maggiore, accordo spesso indicato con Am-maj7. La progressione così creata è un ii-V-i, molto più forte del ii-v-i derivato dalla scala minore melodica. La scala che ne deriva, "A B C D E F G#", è chiamata *minore armonica*, dal momento che suggerisce armonie molto più interessanti di quella minore naturale.

Il settimo grado della scala maggiore è chiamato *nota sensibile*, in quanto dista solo un semitono dalla tonica e "porta" alla tonica in maniera molto melodica. D'altra parte, il settimo grado della scala minore naturale dista un tono dalla tonica e non conduce su essa con la stessa forza. Sebbene la scala minore armonica contenga la sensibile, se la suoniamo ci accorgiamo che l'intervallo tra il sesto ed il settimo grado (F e G# in Am) è tutt'altro che melodico poiché esso è di ben 3 semitoni. Questo intervallo è chiamato di seconda aumentata, nonostante suoni esattamente come una terza minore, poiché non ci sono altre note della scala tra queste due. Nella armonia classica questo intervallo è considerato dissonante, inoltre è molto difficile da eseguire per i cantanti. Per correggere questa situazione, la sesta può essere aumentata di un semitono (da F a F#), il che porta alla scala minore *melodica*. Nella teoria classica questa scala è utilizzata solo in senso ascendente, mentre in senso discendente, dal momento che la sensibile non deve risolvere sulla tonica, si utilizza la minore naturale. L'armonia nel Jazz non fa distinzione fra i due casi e dunque prevede l'uso della scala minore melodica ("A B C D E F# G#" in Am) sia discendente, sia ascendente.

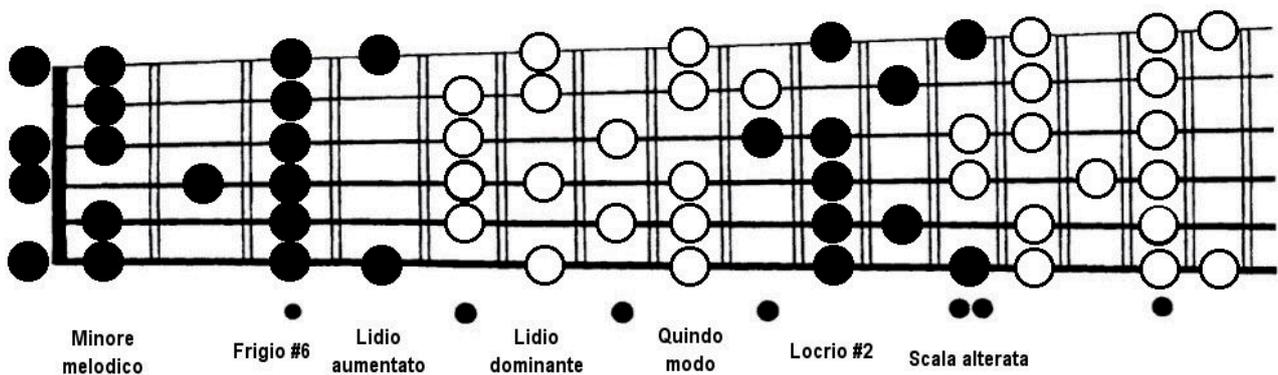
Sia la scala armonica, sia quella melodica generano in accordo m-maj7, nel nostro esempio Am-maj7 ("A C E G#") in A minore. Dunque entrambe le scale possono essere utilizzate su questo tipo di accordo. La minore melodica è usata anche su accordi semplicemente indicati con m6, sebbene, come già detto, questo simbolo implichi il modo dorico. Come le scale maggiore e minore, anche quella minore melodica ha i suoi modi, e alcuni di questi formano armonie interessanti che sono comunemente impiegate nel jazz. Queste scale, o meglio modi, non sono trattate dall'armonia classica e così i loro nomi sono meno standardizzati di quelli della scala maggiore.

## ARMONIA DELLA SCALA MINORE MELODICA: I MODI

I modi della scala minore melodica sono:

- Minore melodico, o anche Ipoionico
- Frigio #6, o anche Dorico 2b
- Lidio Aumentato
- Lidio Dominante
- Misolidia b6
- Locrio #2
- Scala alterata, o anche Superlocrio

### Scala Minore Melodica in F (fingerpoints)



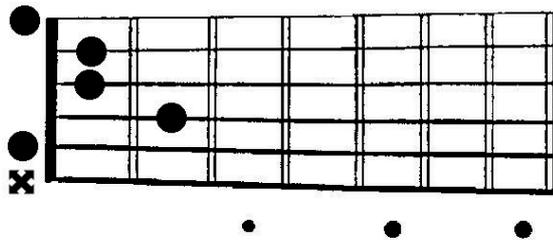
**Minore melodico, o anche Ipoionico**

**[ m(maj7) ]**

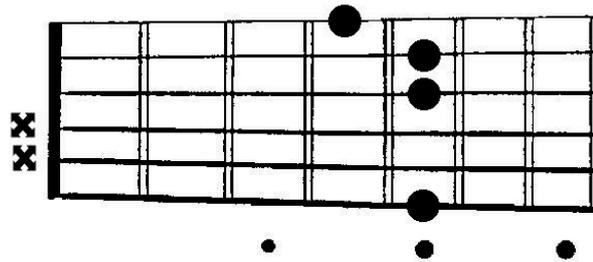
Questo è il primo modo e, come già visto, può essere utilizzato su accordi m-maj7, m6. E' stato ampiamente discusso nel paragrafo precedente. L'accordo si trova scritto a volte anche come m(maj7).

La scala in Am è "A B C D E F G#".

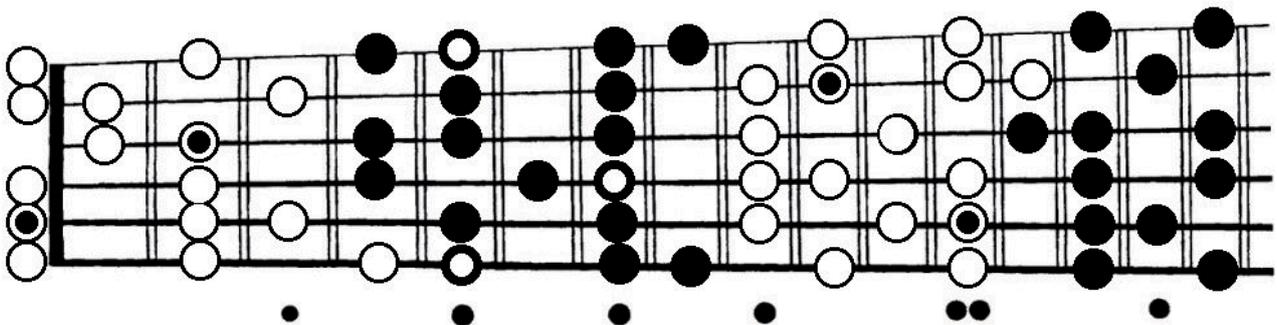
**Am-maj7**



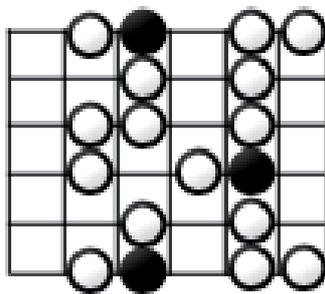
**Am-maj7**



**A Minore Melodico. Indicata la tonica A.**  
(Costruito sulla scala minore melodica di A).



Possiamo suonarlo su accordi m7, o meglio, m(maj7).

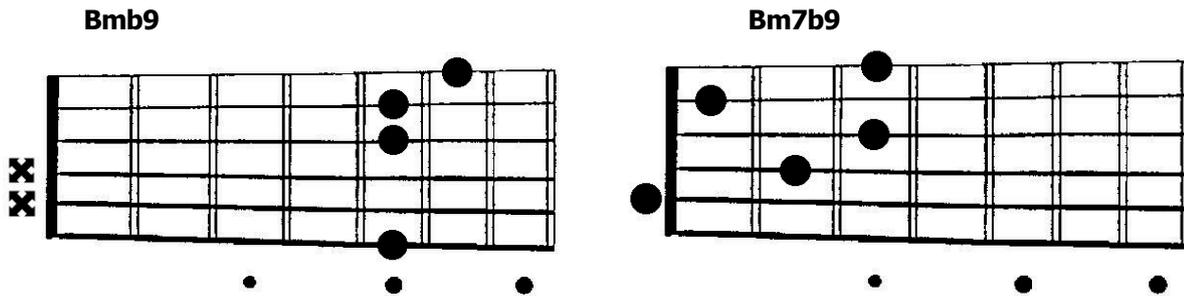


**Pattern 1**

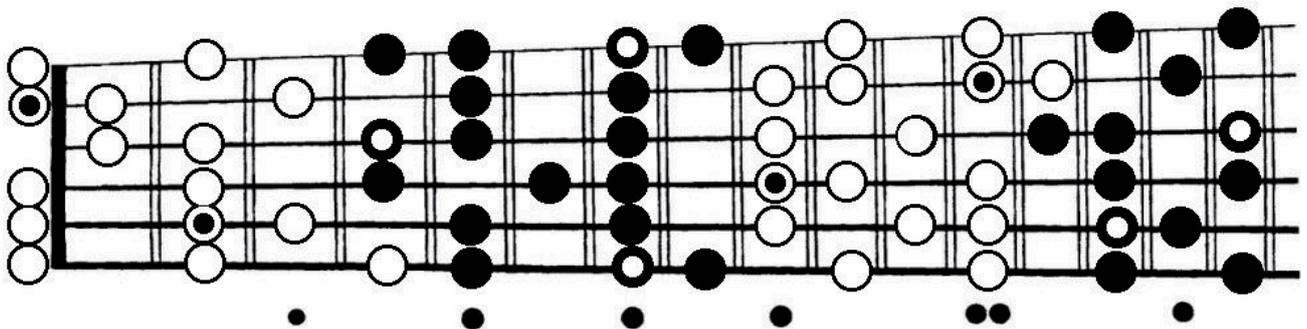
**Frigio #6, o anche  
Dorico 2b**

**[m7(b9) / susb9]**

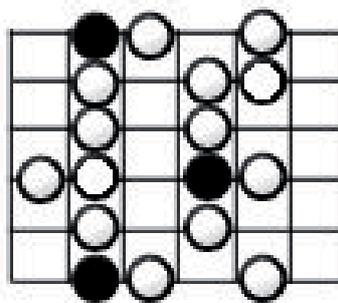
Non c'è un nome preciso con cui chiamare il secondo modo della scala minore melodica. In A minore la scala costruita sul secondo grado è "B C D E F# G# A". Questa è simile al modo frigio tranne che per la sesta, che in questo caso risulta aumentata di un semitono. Per questo motivo può essere chiamato Frigio #6. Oppure, ancora più significativa, per la seconda (quindi la nona) che è diminuita di un semitono, e per questo può anche essere chiamato Dorico 2b, sebbene queste denominazioni non siano assunte come standard. In conclusione questo modo è usato spesso in sostituzione del modo frigio o di quello dorico.



**B Dorico 2b – Frigio #6. Indicata la tonica.**  
(costruito sulla scala minore melodica di A)



Possiamo suonarlo su accordi m7, o meglio, m7b9 o susb9, suonando la scala mm un semitono sotto.



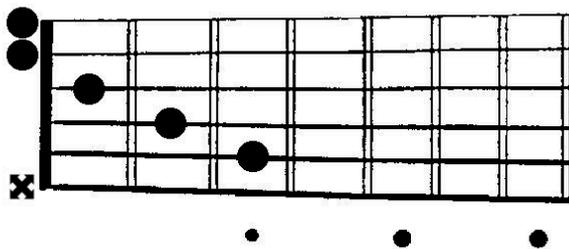
**Pattern 2**

**Lidio Aumentato**

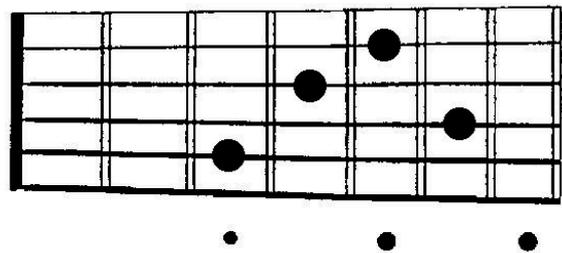
**[maj7(#5) / maj7aug]**

Il terzo modo della scala minore melodica è conosciuto come Lidio Aumentato. In A minore melodico, la scala lidia aumentata è costruita su C ed è "C D E F# G# A B". Essa contiene un accordo di settima aumentata, ovvero "C E G# B". Non c'è un simbolo standard per questo accordo, ma qualche volta si utilizzano Cmaj7#5, Cmaj7-aug o Cmaj7+. Quando si incontra uno di questi accordi la scala lidia aumentata è una scelta appropriata. L'accordo di maj7#5 è usato spesso come sostituzione del classico accordo di maj7.

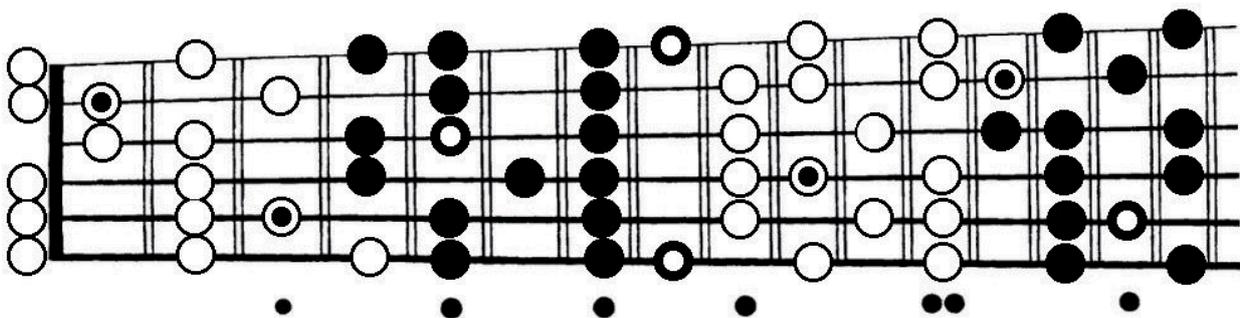
**Cmaj7#5**



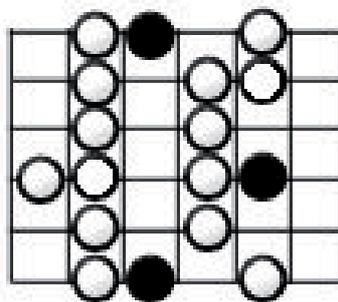
**Cmaj7#5**



**C Lidio Aumentato. Indicata la tonica C.**  
(Costruito sulla scala minore melodica di A)



Possiamo suonarlo su accordi maj7#5 ovvero maj7-aug, suonando la scala mm una terza minore sotto.



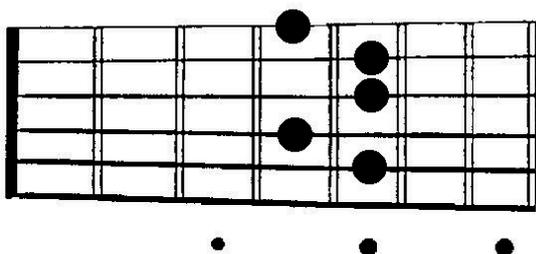
**Pattern 3**  
(identico al 2, cambia la tonica)

**Lidio Dominante**

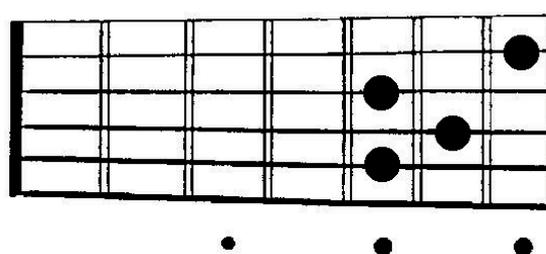
**[D7#11 / D7b5]**

Il quarto modo della scala minore melodica è spesso chiamato Lidio Dominante o Lidiob7. Vediamo perché costruendolo. In A minore melodico, una scala lidia dominante è costruita sul D e consiste in “D E F# G# A B C”. Questa scala è simile a quella di D maggiore “D E F# G A B C#” ma con due alterazioni: la quarta aumentata caratteristica del modo lidio e la settima minore caratteristica del modo misolidio. Il modo misolidio è una scelta appropriata su un accordo di settima dominante ma, come visto in precedenza, il quarto grado è una nota da evitare per la sua dissonanza. Il modo lidio dominante, invece, non contiene questa nota e dunque non contiene note da evitare. Esattamente come il modo lidio, che contiene la quarta eccedente, suonato su un accordo maj7, anche la scala lidia dominante può suonare un po’ “strana” all’inizio, ma è generalmente più interessante della scala misolidia quando è suonata su un accordo di settima dominante. Questo sound particolare, con la quarta eccedente su un accordo dominante, era usato abbondantemente nell’era bebop, anche se fu poi criticato dai “vecchi” musicisti che non concordavano nell’utilizzo di un sound così azzardato. La quarta eccedente fu anche il punto di partenza per opere come “Raise four” di Thelonious Monk, che praticamente la introdusse nella melodia. L’uso di questa scala è spesso indicato esplicitamente tramite l’accordo di tipo 7#11. I musicisti bebop la chiamano spesso quinta diminuita descrivendola con l’accordo di tipo 7b5, sebbene ciò implichi l’utilizzo della scala diminuita di cui discuteremo più avanti.

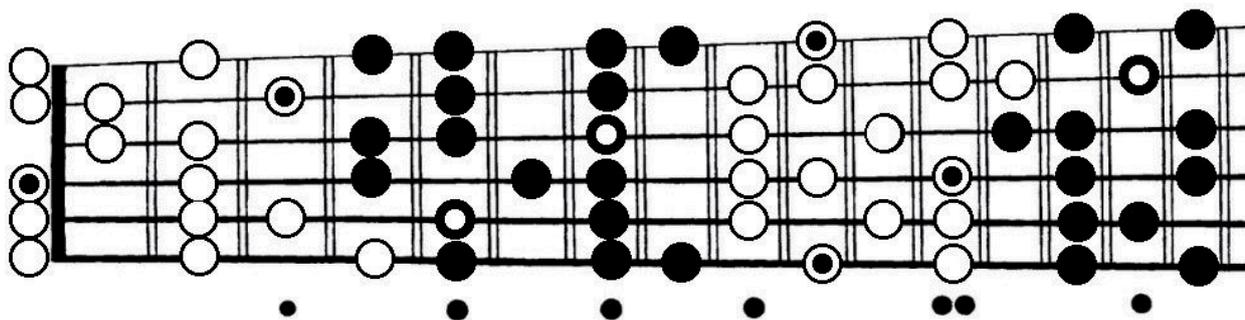
**D7#11**



**D7b5**

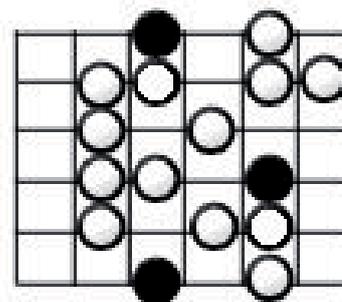


**D Lidio Dominante. Indicata la tonica D.**  
(Costruito sulla scala minore melodica di A)



Possiamo suonarlo su accordi maj7#5 ovvero maj7-aug, suonando la scala mm una quarta sotto (una quinta sopra). Anche su accordi di 9.

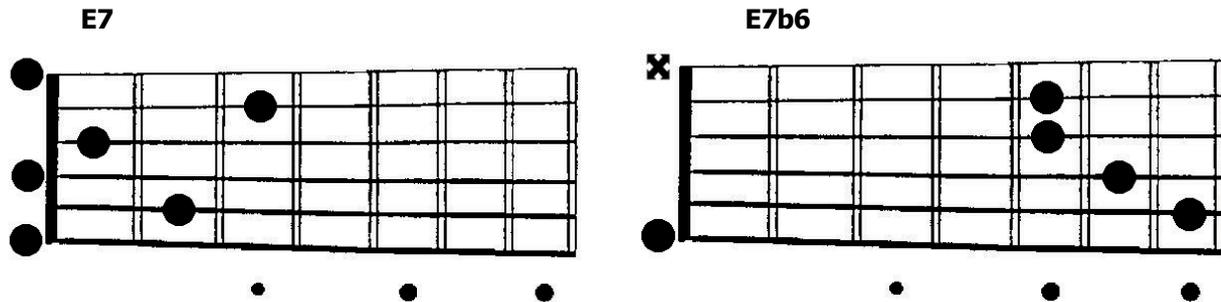
**Pattern 4**



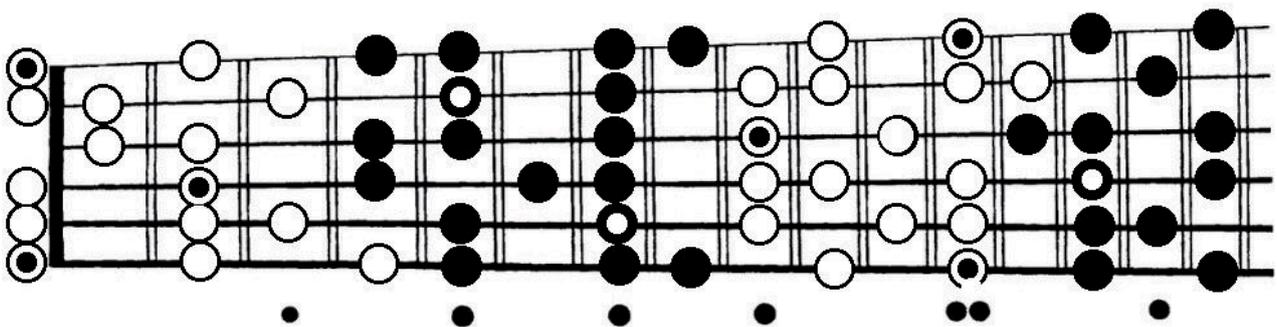
**Misolidio b6**

**[7b6 / +7 / 7aug]**

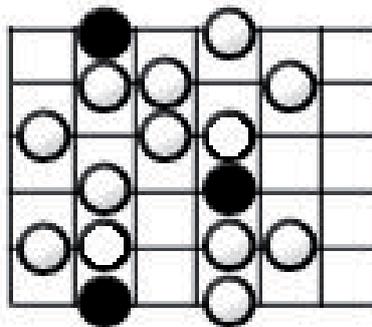
Il quinto modo della scala minore melodica non ha un nome definito ma talvolta è chiamato Misolidio b6, ed è normalmente usato solo sul V di una progressione ii-V-i in tonalità minore. Di questo ne discuteremo più avanti. Come notato, comunque, può essere usato al posto della misolidia sugli accordi di settima dominante, in quanto contiene la triade maggiore e la settima minore (dominante). La sua sonorità è molto “esotica”. Con la chitarra è facile provarla subito suonando la scala discendente e lanciando il E basso della sesta corda a vuoto.



**E Misolidio b6. Indicata la tonica E.**  
(Costruito sulla scala minore melodica di A)



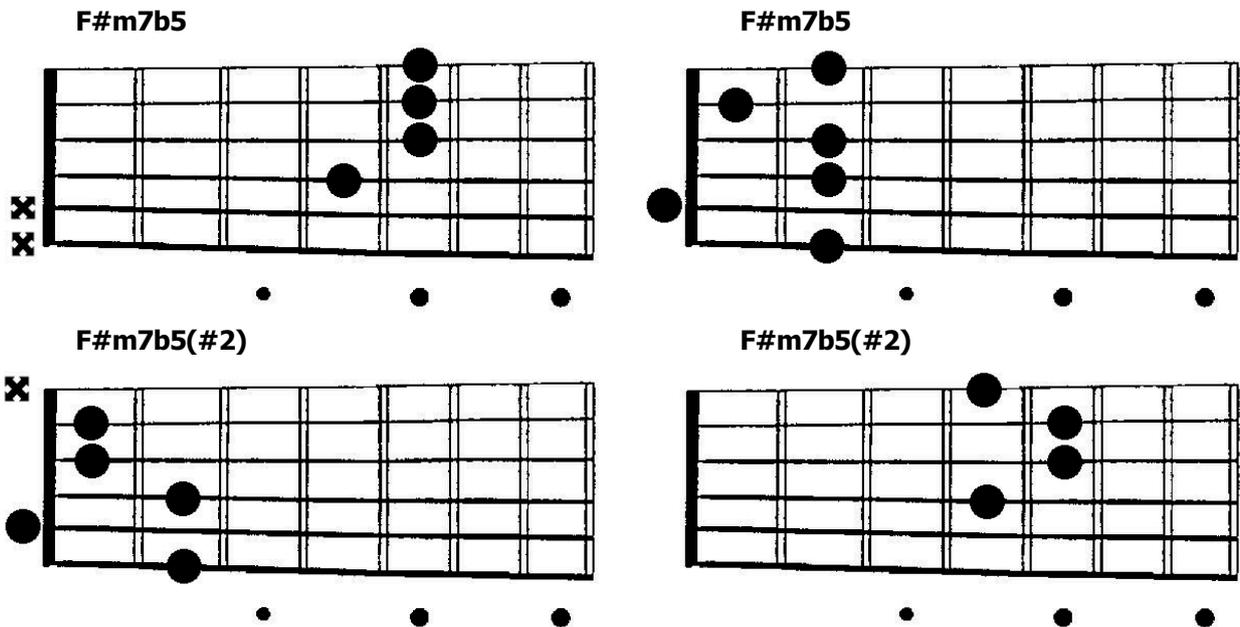
Possiamo suonarlo su accordi 7 o meglio 7b6, suonando la scala mm una quinta sotto (una quarta sopra)  
Non solo: b6 = #5, quindi può essere suonata sugli accordi aumentati di tipo +7 ovvero 7aug, in alternativa alla scala esatonica che è trattata in seguito.



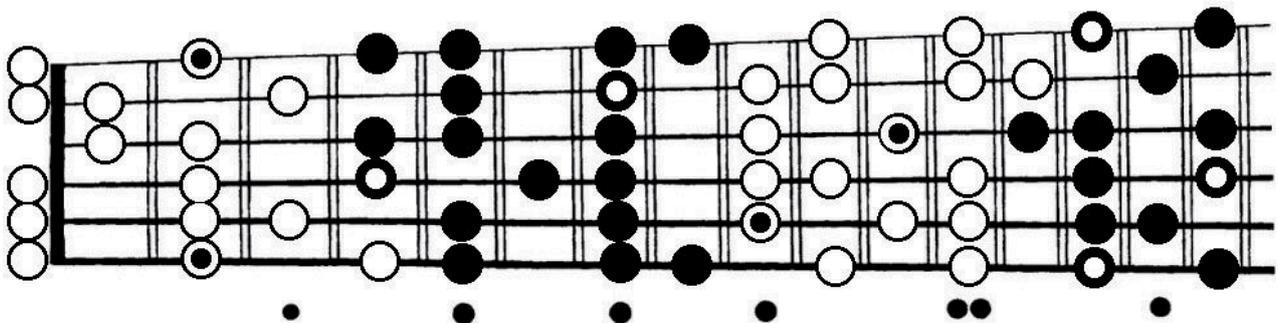
**Pattern 5**

**Locrio #2** **[m7b5 – m7b5#2]**

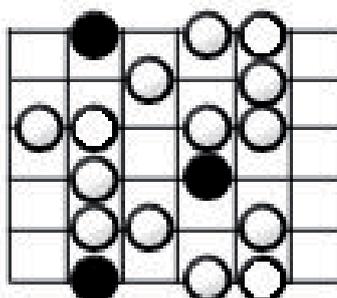
Il sesto modo della scala minore melodica è spesso chiamato Locrio #2, dal momento che è equivalente al modo locrio con la seconda aumentata. Per esempio, il modo locrio di F# è costruito sul Gmaj ed è “F# G A B C D E”, mentre il modo locrio #2 basato sul A minore melodico è “F# G# A B C D E”. Siccome il secondo grado del modo locrio è una nota da evitare per la sua dissonanza sull'accordo di m7b5, il modo locrio #2 viene usato spesso al suo posto. Questa scala è chiamata, qualche volta, *semidiminuita*.



**F#Locrio #.** Indicata la tonica F#. (Costruito sulla scala minore melodica di A)



Possiamo suonarlo su accordi m7b5 ovvero semidiminuiti, suonando la scala mm una terza minore sopra.



**Pattern 6**

**Scala alterata, o anche  
Superlocrio****[7<sup>alt</sup> – 7<sup>#9#5</sup>]**

Il settimo modo della scala minore melodica è chiamato anche *superlocrio* o scala *esatonica diminuita, o diminuita a toni interi* poiché combina elementi della scala esatonica e di quella diminuita che vedremo più avanti nello studio delle scale simmetriche. Il nome principalmente usato è quello di *scala alterata*. Per vedere il perché richiamiamo lo studio sugli accordi. Questi sono costruiti aggiungendo note “per terze”. Le triadi sono insiemi di tre note, e gli accordi di settima hanno quattro note. In tonalità di C, G7 è l'accordo di settima dominante, il quale contiene la tonica (G), la terza (B), la quinta (D) e la settima (F). Se aggiungiamo un'altra terza (A) abbiamo un accordo di nona, il G9. Se aggiungiamo ancora un'altra terza (C) abbiamo un accordo di undicesima, il G11. Il C è il quarto grado della scala e, come già visto, è una nota da evitare. Questo accordo è in genere usato solo quando la quarta è esplicitamente richiesta, come negli accordi sospesi. Se aggiungiamo ancora un'altra terza (l'ultima), abbiamo un accordo di tredicesima, il G13. In questo accordo, generalmente, la quarta è omessa proprio perché da evitare a causa della sua dissonanza. Per completezza diciamo che le note della scala sono terminate, abbiamo infatti un accordo di 7 note (se consideriamo anche la quarta, il C) e se aggiungessimo un'altra terza avremmo un G, il che ci riporterebbe alla tonica.

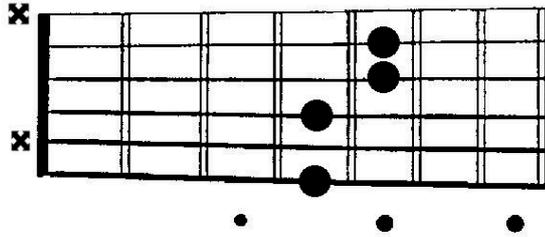
Questo accordo può essere alterato aumentando o diminuendo ciascuna nota di un semitono. La tonica e la settima non vengono in genere alterate dal momento che sono il cuore dell'accordo e che sono queste due a definirlo in gran parte. Un cambiamento a queste due note distruggerebbe il carattere dell'accordo stesso. La undicesima aumentata (#11) è già stata vista. Quindi le altre alterazioni possibili (e interessanti) sono sulla quinta e sulla nona. Su un accordo di G7 questo significa una quinta diminuita (Db) o una quinta aumentata (D#), una nona minore (Ab) o una nona aumentata (A#).

Ora torniamo alla scala alterata. Una scala alterata in G può essere costruita a partire dalla scala Ab minore melodica, ed è “G, Ab, Bb/A#, Cb/B, Db, Eb/D#, F”. Notiamo innanzitutto che questa scala contiene G, B e F ovvero tonica, terza e settima dell'accordo di G7. Il resto delle note sono Ab, Bb, Db e Eb, le quali rispettivamente rappresentano la 9b, 9#, 5b e la 5#. In altre parole la scala alterata contiene tutte le possibili alterazioni di un accordo di nona. L'accordo generato da questa scala è spesso definito come G7<sup>alt</sup>, sebbene siano usati anche G7<sup>#9#5</sup> e G7<sup>#9</sup>. La simbologia b9 e b5 non sono usati in questo contesto poiché sottintendono la scala diminuita che vedremo in seguito.

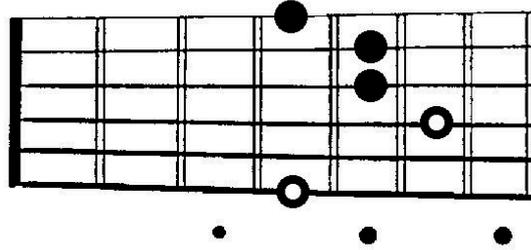
Il sound della scala alterata, e l'accordo che essa genera, è molto più complesso di quello di settima dominante già visto, ed è uno dei più importanti nel post bop jazz. Occorre molta pratica su questo modo per imparare ad usarlo. Magari direttamente sul pianoforte per imparare a riconoscere il suo sound e costruire qualche linea melodica; basta come al solito suonare con la sinistra la tonica, la terza e la settima, e con la destra la scala alterata. Possiamo usare questa scala anche su un normalissimo accordo di settima dominante, ma dovremmo farlo in maniera cosciente in quanto gli altri membri della band potrebbero interpretarlo con il modo misolidio o lidio dominante, cosicché la nostra scala risulterebbe dissonante nel contesto. Questo non è detto sia un errore o una cosa sbagliata assolutamente da non fare, ma dobbiamo essere coscienti dell'effetto prodotto.

ARMONIA DELLA SCALA MINORE MELODICA: I MODI

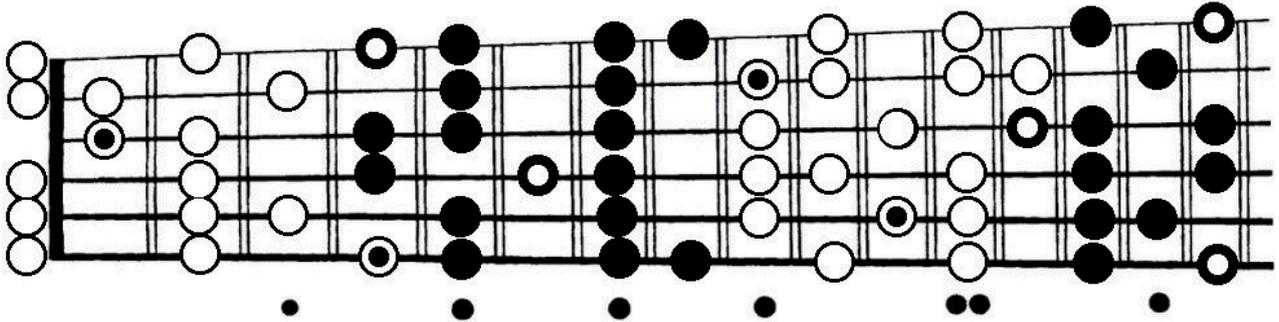
Ab7alt



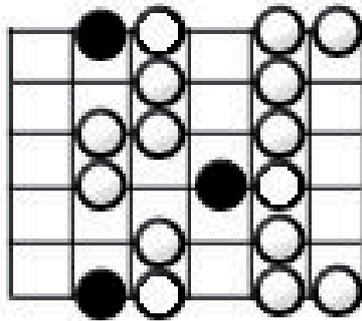
Ab7alt



Ab Superlocro, o Alterato. Indicata la tonica Ab/G#.  
(Costruito sulla scala minore melodica di A)



Possiamo suonarlo su accordi 7alt ovvero alterati (#9, b9, #5, b5), suonando la scala mm un semitono sopra.

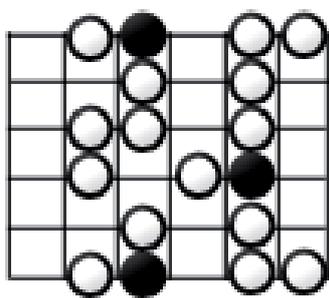


**Pattern 7**  
(identico al 1, cambia la tonica)

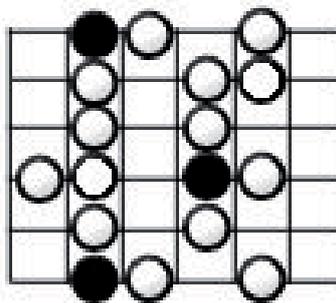
**I Patterns della scala minore melodica**

Per concludere le informazioni sulla scala minore melodica, riportiamo i pattern (diteggiature) con cui essa viene suonata generalmente sulla chitarra. La diteggiatura corretta è quella che permette, in una data posizione, di avere il minimo (o nullo) spostamento del polso sul manico. Ad esempio nel pattern 1 questo corrisponde a prendere prima tonica (in senso ascendente) con secondo dito, nel pattern 2 invece col quarto dito.

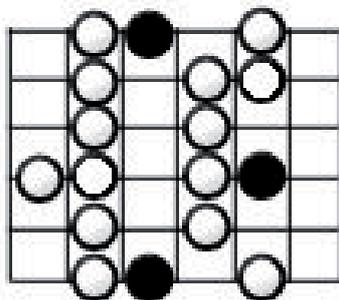
- 1 = indice
- 2 = medio
- 3 = anulare
- 4 = mignolo



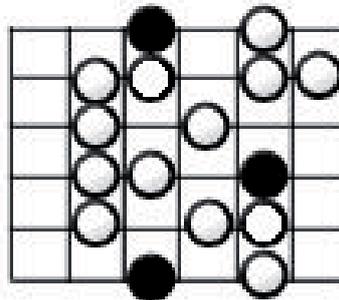
**Pattern 1**



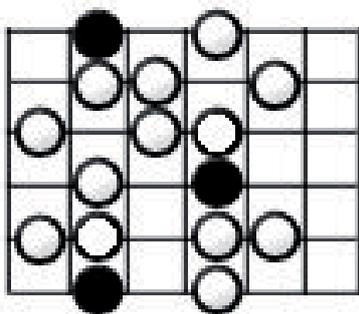
**Pattern 2**



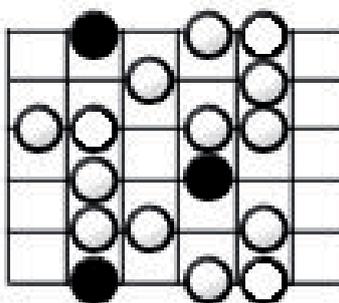
**Pattern 3**



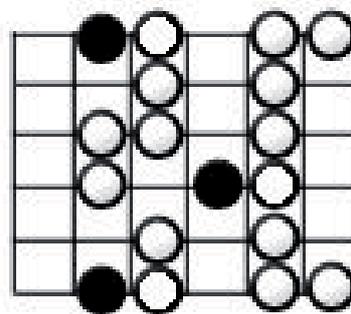
**Pattern 4**



**Pattern 5**

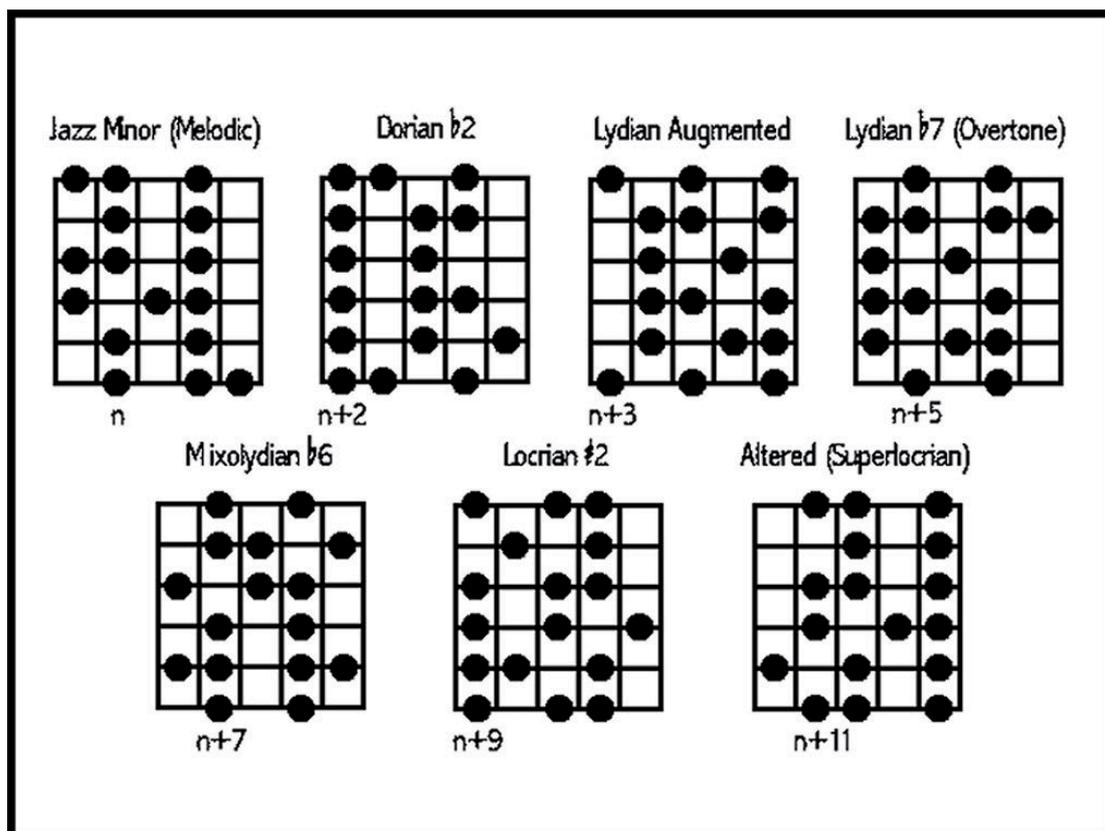


**Pattern 6**



**Pattern 7**

Alcuni di questi pattern (2-3, 7-1) sono in effetti identici in quanto cambia solo la tonica. Li riportiamo tutti solo per completezza. Inoltre differiscono concettualmente da quelli illustrati durante lo studio della scala maggiore in quanto questi seguono i modi, cioè è indicata la tonica di ogni modo, non la tonica di un solo modo.

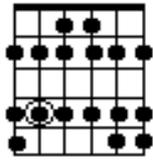


In notazione numerica:

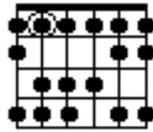
Modo	Intervalli	Accordo
1. Ipoionico	melodica: 1,9,3m,4,5,6,7M armonica: 1,9,3m,4,5,6b,7M	m-maj7
2. Dorico 2b	1,b9,3m,4,5,6,7m (4=sus)	m7(b9) – susb9
3. Lidio Aumentato	1,9,3M,#4,#5,6,7M (#5=aug)	maj7(#5) – maj7aug
4. Lidio Dominante	1,9,3M,#11,5,6,7m (#11=b5)	D7#11 – D7b5
5. Misolidio b6	1,9,3M,4,5,6b,7m (b6=b13=5+)	7b6
6. Locrio #2	1,9,3m,4,b5,b6,7m	m7b5 – m7b5#2
7. Superlocrio	1,b9,#9,3M,#11,b13,7m (#9=terza minore, #11=b5, b13=#5)	7alt – 7#9#5

## Natural Minor Scales

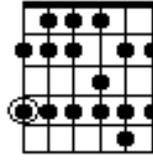
C Form



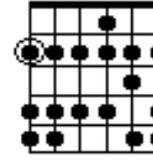
A Form



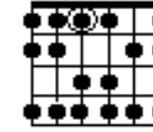
G Form



E Form



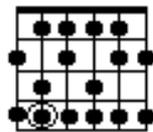
D Form



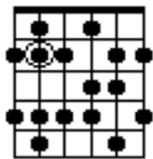
## Melodic Minor Scales

Play natural minor when descending

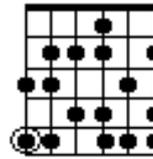
C Form



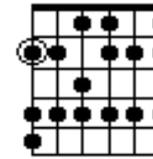
A Form



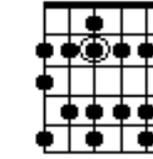
G Form



E Form

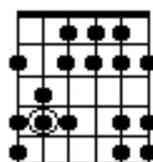


D Form

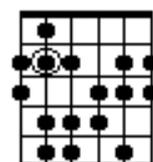


## Harmonic Minor Scales

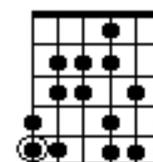
C Form



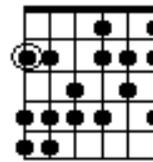
A Form



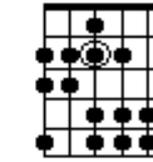
G Form



E Form



D Form



Jazz minor scales are the same as melodic minor scales except they are the same ascending and descending.

In conclusione la scala minore melodica si può applicare a molti tipi di accordi

Cm	→	C minore melodica
C7#11	→	G melodica minore
Cm7b5	→	Eb melodica minore
Cmaj7#5	→	A melodica minore
C7alt	→	Db melodica minore
Csus#9	→	Bb melodica minore

**Approfondimento sulla scala minore armonica**

Riepilogando, nelle scale maggiore, minore armonica e minore melodica si ha la seguente situazione:

<b>Gradi</b>	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>
<b>Maggiore</b>	Cmaj7	D-7	E-7	Fmaj7	G7	A-7	B-7 b5
<b>Minore Armonico</b>	C- maj7	D-7 b5	Eb 5#	F-7 4+	G7 (b9)	Abmaj7	Bdim
<b>Minore Melodico</b>	C- maj7	D-7	Eb 4+/5#/maj7	F7 4+	G7 (b6)	Adim	Balt

*Legenda:*

Scala Maggiore:

C D E F G A B

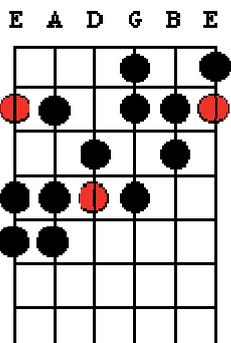
Scala Minore Armonica Parallela:

C D Eb F G Ab B

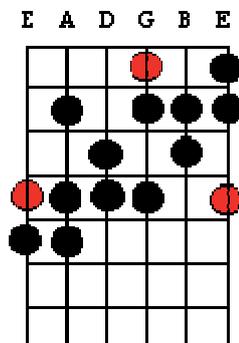
Scala Minore Melodica Parallela:

C D Eb F G A B

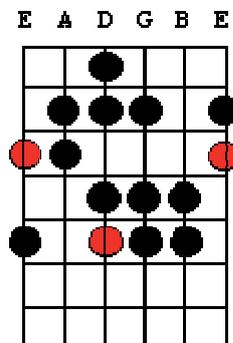
Harmonic Minor  
Mode 1



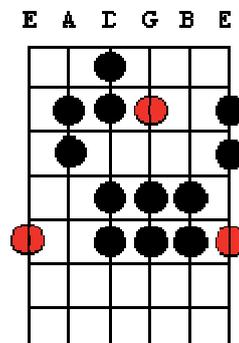
Harmonic Minor  
Mode 2



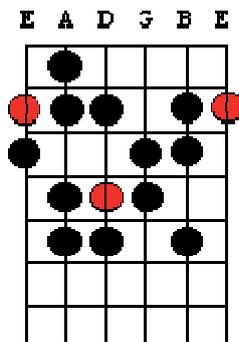
Harmonic Minor  
Mode 3



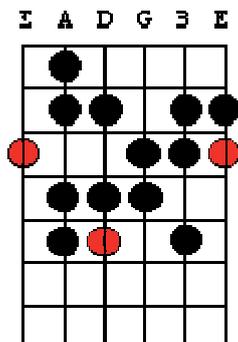
Harmonic Minor  
Mode 4



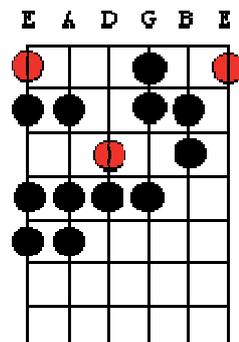
Harmonic Minor  
Mode 5



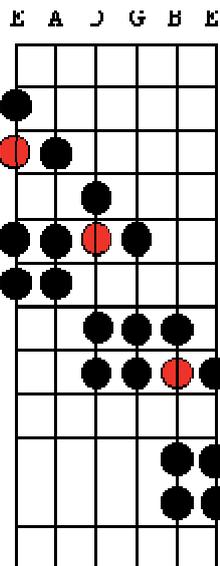
Harmonic Minor  
Mode 6



Harmonic Minor  
Mode 7



Harmonic Minor  
Mode 1



The image displays seven fretboard diagrams, each representing a mode of the melodic minor scale. Each diagram is a 6x5 grid representing the fretboard (6 strings, 5 frets). Black dots indicate the notes of the mode. The modes are labeled as follows:

- Harmonic** (n): Notes are on frets 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.
- Locrian nat 6** (n+2): Notes are on frets 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.
- Major #5** (n+3): Notes are on frets 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.
- Dorian #4** (n+5): Notes are on frets 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
- Phrygian Major** (n+7): Notes are on frets 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.
- Lydian #2** (n+8): Notes are on frets 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
- Superlocrian bb7** (n+11): Notes are on frets 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.





## Le scale simmetriche

Quando un modo di una certa scala produce una scala uguale a quella da cui deriva, si dice che tale scala è simmetrica. Molte delle scale usate dai musicisti jazz sono simmetriche. Per esempio, la scala cromatica è simmetrica, fintanto che ogni modo è ancora una scala cromatica. In questo caso, in realtà, esiste una sola scala cromatica; tutte le altre sono solo dei modi. In generale, se  $N$  modi di una certa scala producono lo stesso tipo di scala da cui derivano (incluso il primo, la scala originale stessa), ci sono solo  $12/N$  differenti scale di quel tipo.

Una cosa su cui porre attenzione a proposito delle scale simmetriche è il fatto che esse portano ad essere suonate a “pattern”, o diteggiature, e spesso è difficile evitare di suonare in modo stereotipato, a cliché, quando le si utilizza. Quando abbiamo diverse misure di un determinato accordo, una tecnica comune è quella di suonare una breve figura, un pattern facile sulla scala associata e ripeterlo trasponendolo in diverse posizioni. Ad esempio, una possibile frase in  $C_{maj}$  potrebbe essere “C D E G”. Questa può essere ripetuta diverse volte in diverse posizioni, come “D E F A” o “E F G B”. Per qualche ragione, molte delle scale simmetriche invitano a questo approccio ed è facile restare legati a poche frasi da utilizzare ogni volta che abbiamo a che fare con esse. Ricordiamocene sempre. Non dobbiamo mai sentirci come se la scala stessa ci stia dettando cosa fare in quel momento.

- Scala esatonica
- Scala diminuita

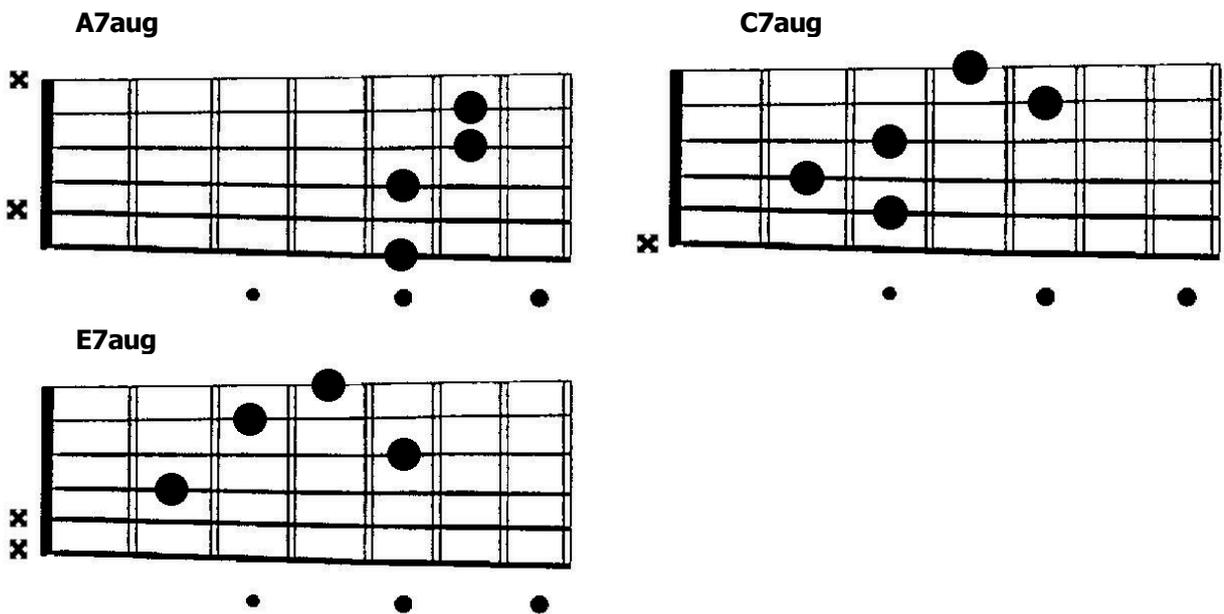
**Scala esatonica**

**[C7aug / Caug / C7+ / C+ / C7#5]**

Una scala particolarmente facile è la scala esatonica, chiamata così perchè contiene sei note. In inglese è chiamata *whole tone scale*, poiché tutte le note sono distanti un tono sia dalla successiva, sia dalla precedente. Dunque tutti gli intervalli sono intervalli di un tono.

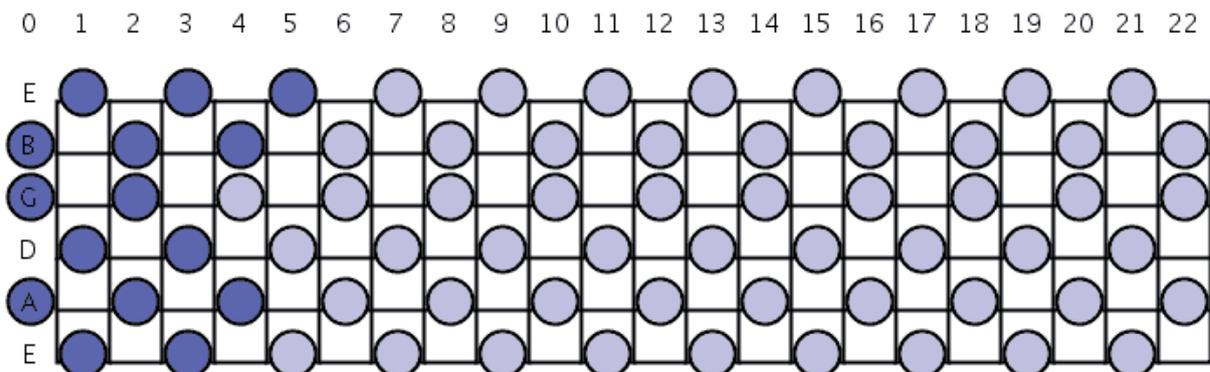
Una scala esatonica in C consiste in “C D E F# G# Bb”. Ha solo sei note e tutti e sei i modi riconducono alla scala esatonica stessa. Di conseguenza ci sono solo  $12/6 = 2$  diverse scale esatoniche. L'altra è “Db Eb F G A B”.

Dal momento che il primo, il terzo ed il quinto grado di questa scala formano una triade aumentata (aug), questa scala può essere suonata sugli accordi aumentati. Inoltre contiene la nota che dovrebbe essere la settima minore in un accordo di settima dominante (Bb in C7). L'accordo prodotto da questa scala può essere scritto come C7aug, Caug, C7+, C+ o C7#5.



**A Esatonica**

**(accordi aumentati)**

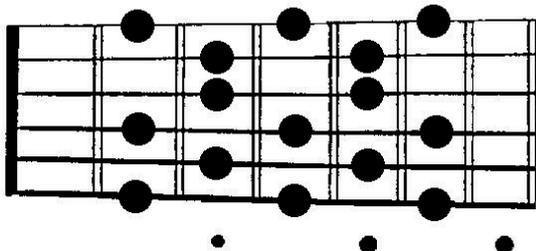


Quindi questa scala può essere utilizzata su accordi aumentati (#5), il che è una alterazione. Dal punto di vista tecnico infatti il primo accordo illustrato (A7aug) è anche un accordo alterato (v. modo superlocro). Tutte le note della scala possono essere toniche, dunque per applicarla basta adattarla alla tonica dell'accordo che si sta suonando (Es. esatonica di A su A7ug, esatonica Ab su C7aug, E7aug).

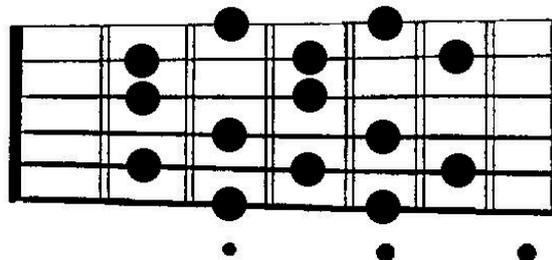
Patterns

La scala esatonica è dotata di una forte simmetria visiva. In questi esempi la scala del Pattern 1 è adatto alle tonalità di Gb, Ab, Bb, C, D, E; la scala del P.2 invece alle tonalità di G, A, B, Db, Eb, F. Le scale dei P.2, 3, 4 e 5 prendono le stese note, dunque sono tutti adatti alle ultime tonalità citate.

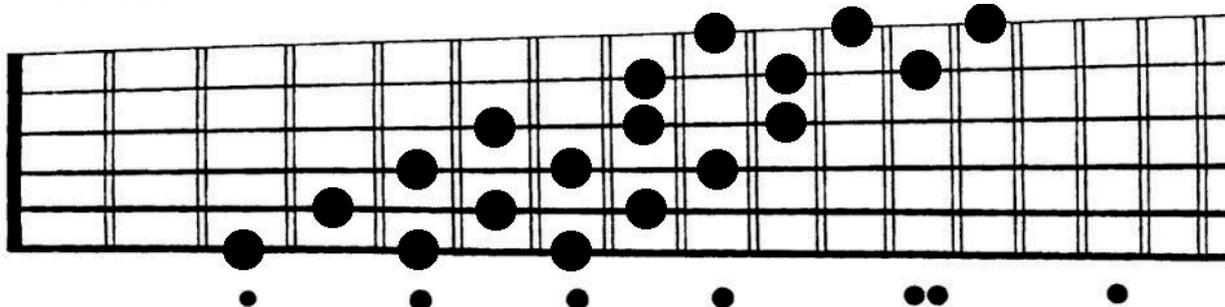
Pattern 1



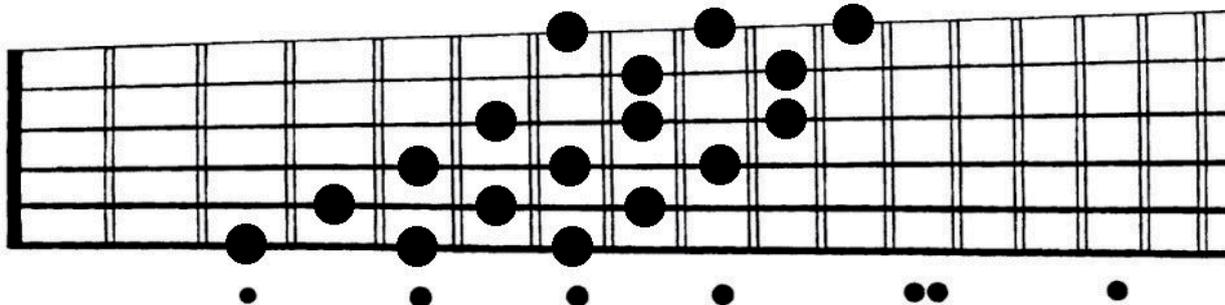
Pattern 2



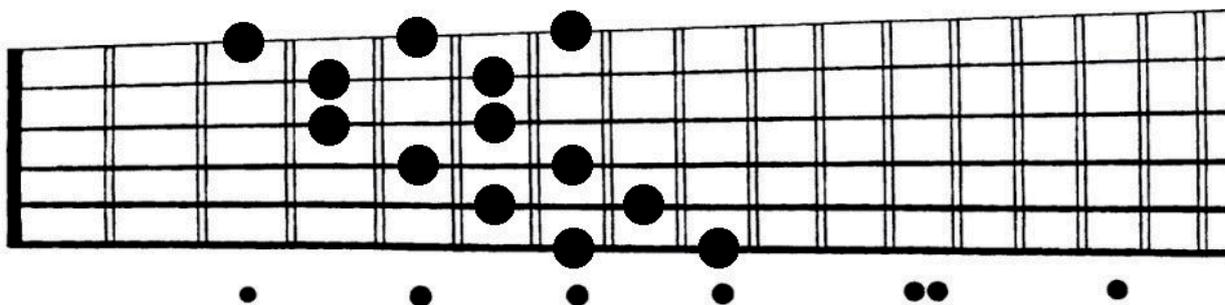
Pattern 3



Pattern 4



Pattern 5



I patterns riportati come esempio (in particolare 3 e 4) mostrano come sia possibile una infinita varietà di diteggiature. Esercitatevi molto a scoprire nuove posizioni e a memorizzare gli intervalli più significativi dell'accordo su cui state suonando. Infine notiamo che è una scala molto adatta agli esercizi di stretching.

## Scala diminuita

Un'altra scala simmetrica è la scala diminuita. Questa scala è anche chiamata *tono-semitono* o *semitono-tono*, poiché è costruita alternando toni a semitoni. La scala tono-semitono (abbreviata in TS) sul C è data da "C, D, D#, F, F#, G#, A, B"; la scala semitono-tono (abbreviata con ST) è data da "C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb". Queste scale contengono ciascuna otto note. Notiamo che, oltre alla scala originale, il terzo, il quinto e il settimo modo di entrambe formano un'altra scala diminuita identica. Notiamo, inoltre, che la TS è esattamente il secondo modo della ST, e viceversa, cosicché in effetti ci sono solo tre distinte scale diminuite. Nonostante ciò la ST e la TS hanno applicazioni differenti, nonché diteggiature differenti.

### Scala Semitono-Tono (ST)

La scala ST produce un accordo di settima dominante con la nona e la quinta diminuite. Ad esempio, C7b9b5 è "C E Gb Bb Db" e queste note, così come la sesta, la quinta naturale e la nona aumentata sono tutte presenti nella scala ST in C. La ST è inoltre una buona scelta su un accordo di settima dominante del tipo b9b5. John Coltrane usava tantissimo questo sound.

Questa scala è molto simile alla scala alterata, che ricordiamo essere chiamata anche esatonica-diminuita. La scala alterata in C contiene le prime cinque note della ST in C e le ultime quattro (saltando E ed F#) della scala esatonica in C. Dal momento che entrambe contengono la quinta diminuita e le none aumentata e diminuita (b5, b9, #9), possono essere intercambiabili su un accordo di settima dominante. Andate sul pianoforte e provate a suonare tutte e due con la destra mentre con la sinistra tenete la tonica, la terza e la settima, e notate come suonino in maniera molto simile. Molti Realbooks (o Fakebooks) sono contraddittori nell'utilizzo dei simboli "alt, #9, b9, b5, #9#5" e "b9b5". Il consiglio in questo caso è: fatevi guidare dal vostro orecchio e dal vostro buon senso nell'utilizzo di queste scale.

### Scala Tono-Semitono (TS)

La scala diminuita TS produce un accordo di settima diminuito e perciò è usata su questo tipo di accordo. Ad esempio, la TS in C ("C, D, D#, F, F#, G#, A, B") può essere suonata su Cdim o Cdim7. Il classico simbolo per un accordo diminuito è un piccolo cerchietto e per questo qualche volta possiamo incontrare C° invece di Cdim. Notiamo che questa scala è la stessa di D#, F# e A; infatti Cdim7, D#dim7, F#dim7 e Adim7 sono tutti rivolti dello stesso accordo. Possono essere usati indifferentemente e sono intercambiabili.

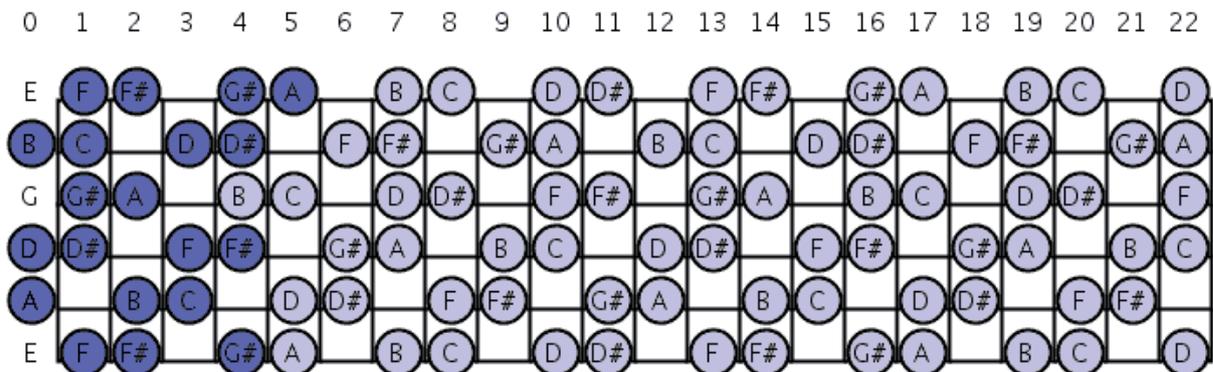
### Osservazione

Molto più importante è il fatto che questa scala TS è anche la stessa di ST in D, F, G# e B. Queste ultime (ST) sono associate ai loro rispettivi accordi di b9b5 dominanti. Per questo Cdim, Ebdim, F#dim e Adim sono spesso utilizzati come sostituzioni per gli accordi di settima dominante associati, in questo caso D7b9b5, F7b9b5, G#7b9b5 e B7b9b5. Chiaramente vale il viceversa. Nella maggior parte dei casi in cui vediamo un accordo diminuito è possibile sostituirlo con uno dominante associato. Ad esempio, una progressione molto comune è | Cmaj7 | C#dim | Dm7 |. Il C#dim implica l'utilizzo della scala TS in C#, che è poi la stessa di ST in C, Eb, F# e A. Allora possiamo sostituire il C#dim con un A7b9b5. Non solo questi due accordi condividono la stessa scala, ma l'accordo di A settima dominante risolve molto bene sul Dm. Di conseguenza, in questo contesto, potremmo utilizzare uno dei modi associati agli accordi di settima dominante sul A7b9b5, come ad esempio A misolidio, A lidio dominante, A alterato o A blues.

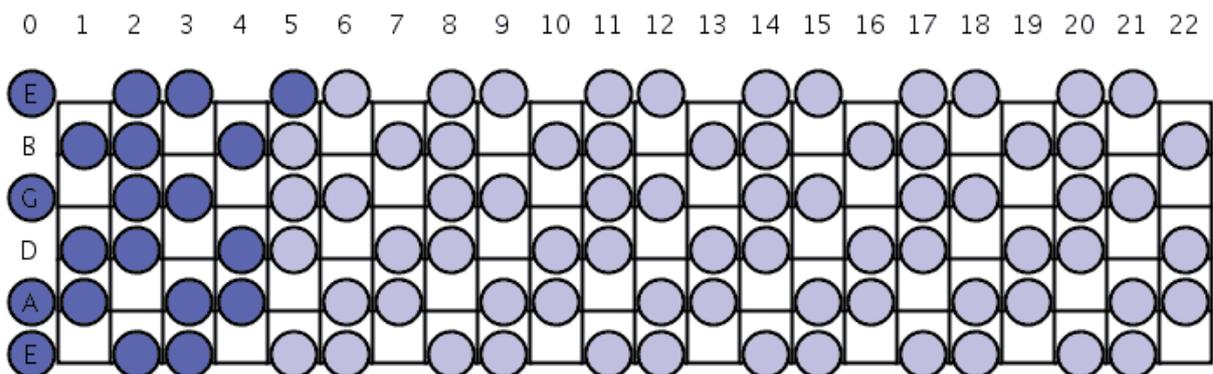
In sintesi, ci sono due tipi principali di accordi su cui si suona la scala diminuita:

Accordo diminuito	→	Scala diminuita TS
Accordo alterato (b5, b9, #9)	→	Scala diminuita ST

**A Tono - Semitono (accordi diminuiti)**

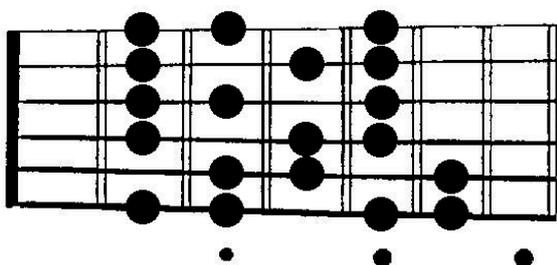


**A Semitono - Tono (accordi alterati)**

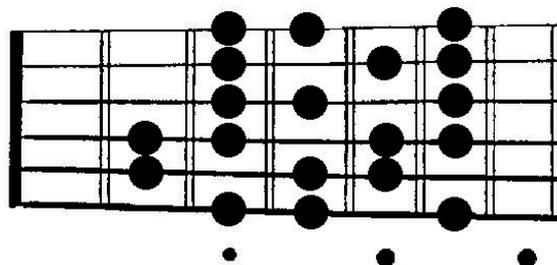


Anche in questo caso i patterns sono tantissimi, essendo una scala molto “piena” (contiene infatti 8 note) e simmetrica. Generalmente i principali sono:

**Pattern TS**

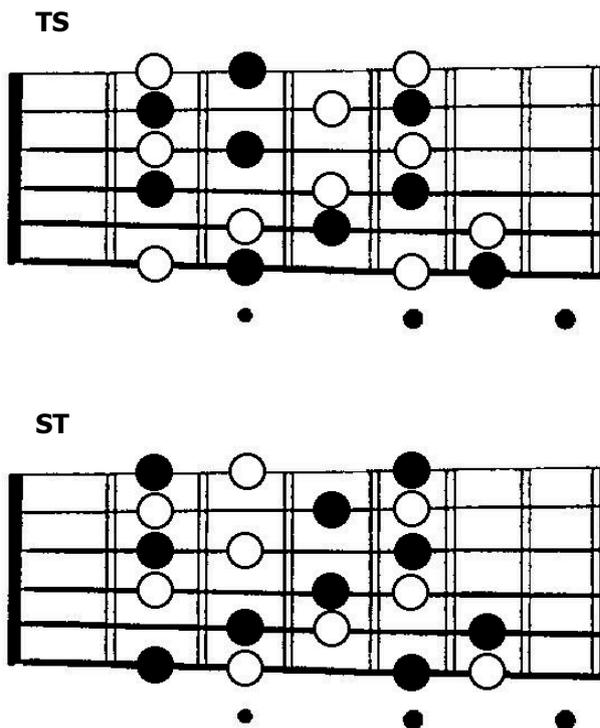


**Pattern ST**



La cosa su cui è bene porre attenzione è l'utilizzo della scala. Una volta imparati i patterns, infatti, bisogna sapere che una stessa scala si può applicare ad un accordo Xdim oppure ad un accordo Xb(alt). Oppure, in maniera equivalente, se si ha un accordo Xdim possiamo suonare la TS in X, oppure pensarlo come Xb(alt) e suonare la ST un semitono indietro.

Quello che cambia infatti è anche l'arpeggio, cioè le toniche della scala. Analizziamo la seguente scala in cui indichiamo (in nero) la tonica a seconda che si tratti di una ST o TS:



*Tonica: punto pieno.*

Provate a suonare l'arpeggio della ST. Noterete che spostandolo in avanti di un semitono otterrete l'arpeggio di TS. Però le altre note da prendere oltre alle toniche (arpeggio), nel caso della TS sono un semitono "dietro" le toniche stesse, mentre nel caso della ST queste sono un semitono "avanti" alle toniche stesse.

Facciamo un esempio. La scala delle figure qui sopra illustrate, può essere utilizzata su Gdim oppure su Gb(alt). Con la mano facciamo sempre la stessa scala ma le note "suoneranno" in maniera diversa a seconda che si tratti davvero di Gdim o Gb(alt). In particolare le diteggiature degli arpeggi, eseguiti a partire dalla stessa posizione, sono completamente diversi. Se, invece, vogliamo utilizzare la stessa diteggiatura per gli arpeggi dobbiamo spostarli di un semitono, ricordandoci di quanto detto sopra, cioè che le note da prendere nell'arpeggio di ST, si trovano un semitono "sopra" alle toniche, mentre nell'arpeggio di TS, si trovano un semitono "dietro".

In questo modo possiamo mischiare le diteggiature degli arpeggi e delle scale ottenendo patterns e frasi diverse, pur rimanendo coscienti del fatto che queste tendono a farci suonare per licks in modo abbastanza monotono. Tuttavia è un buon modo per memorizzare e studiare il loro "sound".

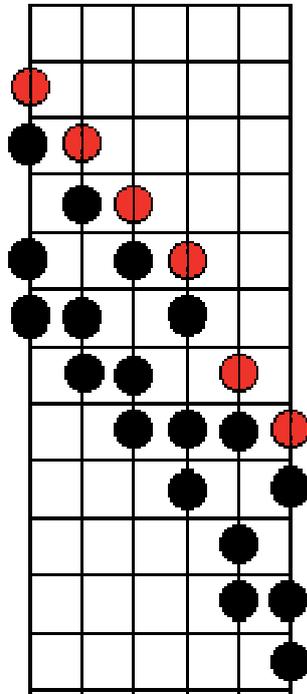
Un consiglio per allenarsi su accordi diminuiti o alterati. Questi sono in genere accordi di passaggio e sono introdotti per arricchire la sonorità del brano, dunque è difficile trovare dei pezzi con misure sufficientemente lunghe su cui allenarsi. Ancora una volta ci può tornare utile un arrangiatore elettronico come lo Yamaha QY20 o Band In A Box per PC. Il metodo più pratico è quello di comporre una base in cui si ripete sempre una stessa semplicissima progressione composta da due accordi: uno (che deve durare poco) su cui risolve uno di questi accordi diminuiti o alterati (che devono durare molto). Ad esempio:

Dm7      A7(alt)      A7(alt)      A7(alt)  
 |-----|-----|-----|-----|

*Alcuni patterns*

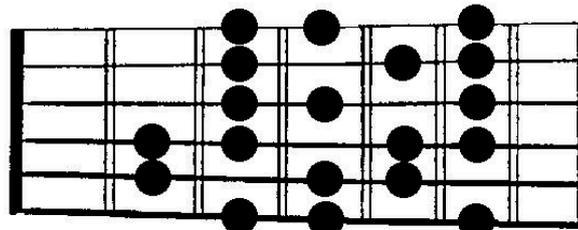
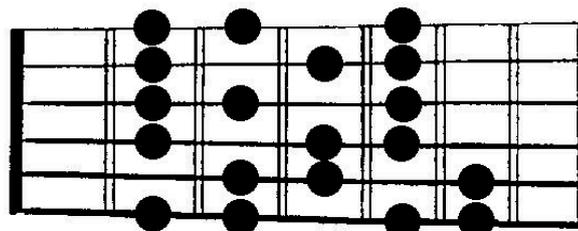
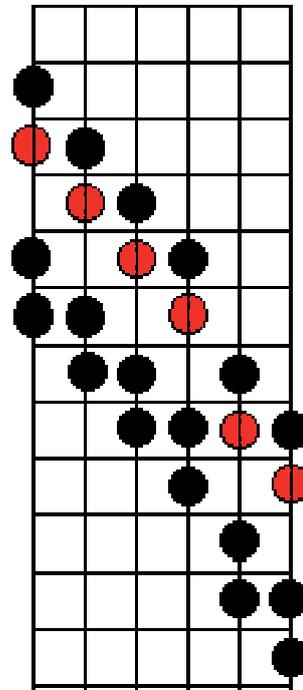
Diminished 1+2  
Scale

E A D G B E



Diminished 2+1  
Scale

E A D G B E



*Sintesi delle scale simmetriche e della scala alterata*

<b>Scala</b>	<b>Intervalli</b>	<b>Accordo</b>
1. Esatonica	1, 9, 3M, #4, #5, 7m (#5=aug; 7m=#6)	7aug - +7
2. Diminuita TS	1, 9, 3m, 4, b5, 6b, 6, 7M	7° - dim
3. Diminuita ST	1, b9, #9, 3M, #11, 5, 6, 7m	7(b9, aug11) – 7alt
7. Alterata	1, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m (#9=terza minore, #11=b5, b13=#5)	7alt – 7#9#5 7b9#5 7b9b5

N.B. Aggiungiamo in tabella, alle scale simmetriche, la scala alterata, poiché nelle comuni applicazioni questa è una scelta negli accordi alterati.



## Le altre scale

Ci sono innumerevoli altre scale oltre a quelle già viste. Molte di queste sono provenienti da culture diverse da quella occidentale e in alcuni casi (che a noi non interessa prendere in considerazione) è addirittura differente il sistema musicale su cui si basano. Restando nel nostro ambito vi sono scale Persiane, Ungheresi, Spagnole, Napoletane, Giapponesi. Queste sono utili quasi esclusivamente dal punto di vista storico e, forse in qualche caso, solo in alcuni contesti per evocare determinate atmosfere.

Per questo motivo analizzeremo solo quelle che destano un grande interesse nell'ambito della musica moderna:

- Scala pentatonica
- Scala blues
- Scala minore
- Scala bebop
- Scale sintetiche

Le ultime quattro scale appena citate sono *derivate* principalmente da alcune progressioni di accordi più che da specifici accordi. In gran parte, possono essere considerate come collegamento fra accordi, permettendoci di suonare una stessa scala su due o più accordi. Questo fenomeno è chiamato talvolta *generalizzazione armonica*.

Solo per curiosità, infine, riporto l'esempio di una scala esotica

- Scala Giapponese o "in sen"

## Scala pentatonica

C'è un gruppo di scale composte da cinque note conosciute ormai come scale pentatoniche. Gli intervalli, in una pentatonica tradizionale, sono in genere composti da toni e terze minori. Molti musicisti, come McCoy Tyner e Woody Shaw, usano queste scale relativamente semplici con ottimi risultati. Senza contare che il blues è fondamentalmente ancorato a questo tipo di sonorità. Inoltre la scala pentatonica è una scala molto “comoda” sulla chitarra e permette di concentrarsi sul fraseggio. Le due pentatoniche fondamentali sono quella maggiore e quella minore. La scala pentatonica maggiore di C è “C, D, E, G, A”, e quella minore di C è “C, Eb, F, G, Bb”. Notiamo come la pentatonica minore di C è in effetti il quinto modo della pentatonica maggiore in Eb, in analogia a quanto visto con la scala minore naturale di A che è il sesto modo della scala maggiore di C. Altri modi della pentatonica sono spesso usati come “C D F G Bb”, che è il secondo modo della maggiore pentatonica in Bb. Quest'ultima è anche chiamata pentatonica sospesa, sebbene il suo utilizzo non sia trattato nella teoria musicale.

Come indicano i loro nomi, le pentatoniche maggiore, minore e sospesa possono essere usate su accordi maggiore, minore e sospeso rispettivamente. Per esempio, la pentatonica maggiore di C può essere usata sul Cmaj7. Qualche volta questo accordo può essere scritto come C6 consigliando così un uso più marcato della pentatonica maggiore. La scala pentatonica minore può essere usata invece sul Cm7. Infine la pentatonica sospesa può essere usata su C7sus.

Altre pentatoniche sono usate raramente. Ad esempio la scala “E, F, A, B, D” è la giapponese tradizionale “in sen”, ovvero uguale al modo frigio eccetto la b3 e la b6. Può essere usata al posto del modo Frigio (in E chiaramente), e non è difficile vedere che le note appartengono al E frigio, per apportare un sound più orientale alla musica. Altre variazioni di questa scala includono il secondo modo “F A B D E”, che può essere usato sul Fmaj7#11; il quarto modo “B, D, E, F, A”, che può essere usato sul Bm7b5; e il quinto modo “D E F A B” che può essere usato sul Dm6.

Dal momento che ci sono relativamente poche note in una scala pentatonica, una scala pentatonica può essere usata su molti accordi senza presentare la necessità di evitarne alcune. Spesso infatti non ci sono note dissonanti. Per esempio la scala pentatonica maggiore di C, “C D E G A”, può essere usata benissimo sugli accordi Cmaj7, C7, D7sus, Dm7, Em7b6, Fmaj7, G7sus, Gm7 o Am7.

Per l'applicazione delle scale vedere la tabella sintetica alla fine della trattazione delle scale.

In seguito sono illustrate le diteggiature delle scale pentatoniche minori. I pattern sono associabili a quelli studiati per la scala maggiore. Con l'unica accortezza di considerare la tonalità corretta: la scala pentatonica minore è associabile alla scala relativa maggiore (A minore = C maggiore). In effetti deriva dalla scala minore naturale, con la eliminazione della 2° e della 6°.

LE ALTRE SCALE

"C"

A fretboard diagram for the C pentatonic scale. The scale notes are marked with black dots on the 1st, 2nd, 3rd, 5th, and 7th frets. The diagram shows the scale across the first four strings (E, A, D, G).

"Db"

A fretboard diagram for the Db pentatonic scale. The scale notes are marked with black dots on the 1st, 2nd, 3rd, 5th, and 7th frets. The diagram shows the scale across the first four strings (E, A, D, G).

"D"

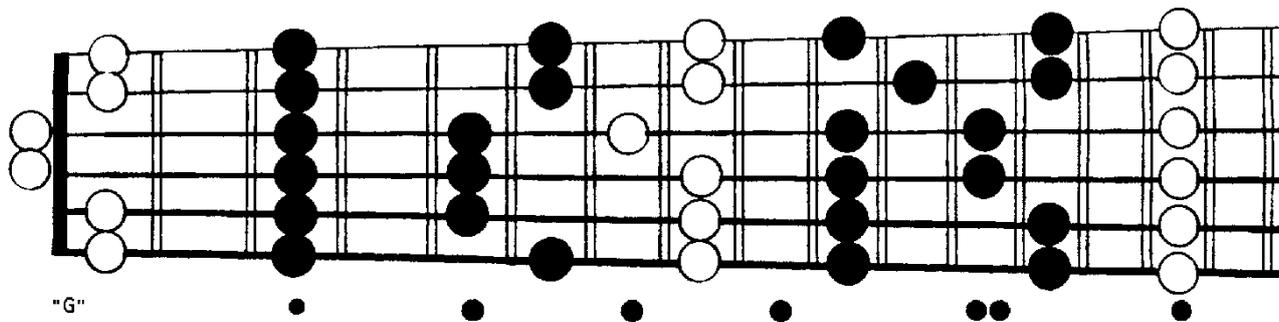
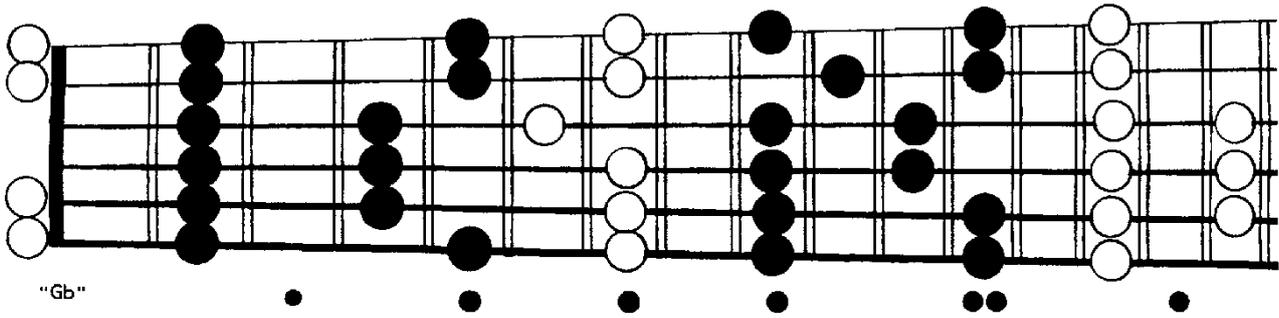
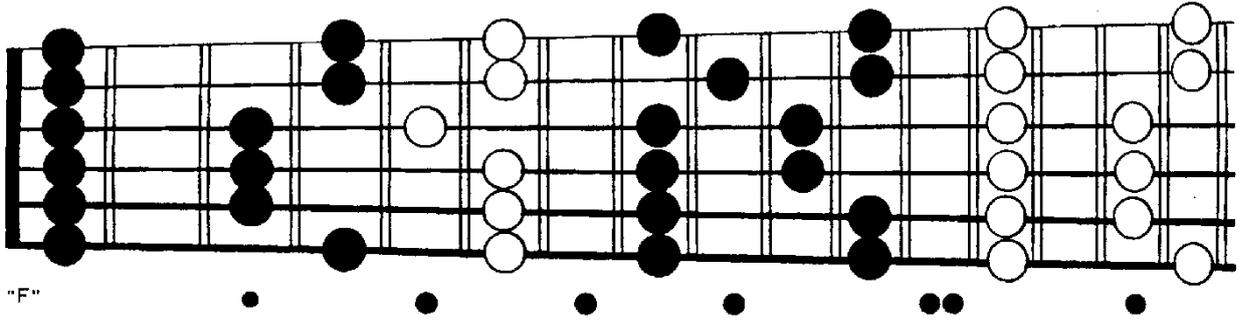
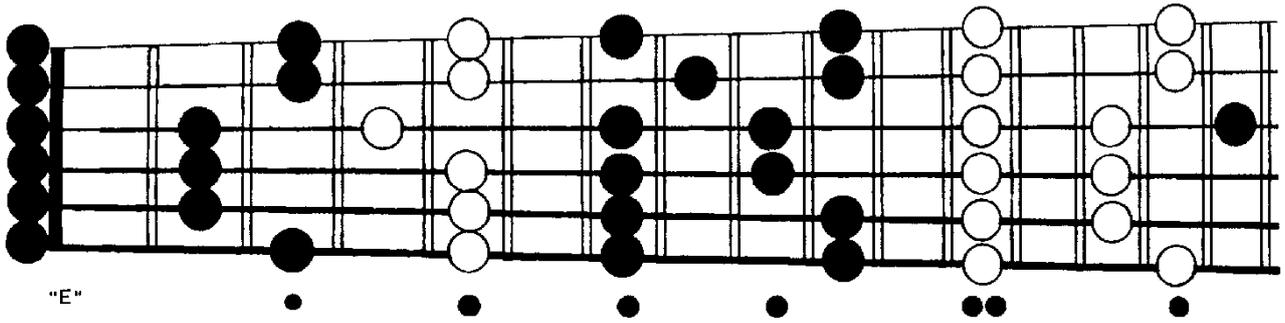
A fretboard diagram for the D pentatonic scale. The scale notes are marked with black dots on the 2nd, 3rd, 5th, 7th, and 9th frets. The diagram shows the scale across the first four strings (E, A, D, G).

"Eb"

A fretboard diagram for the Eb pentatonic scale. The scale notes are marked with black dots on the 1st, 2nd, 3rd, 5th, and 7th frets. The diagram shows the scale across the first four strings (E, A, D, G).

pentatonic scales (3-3)  
guitarweek Box 693 Bartersville, IN 46106

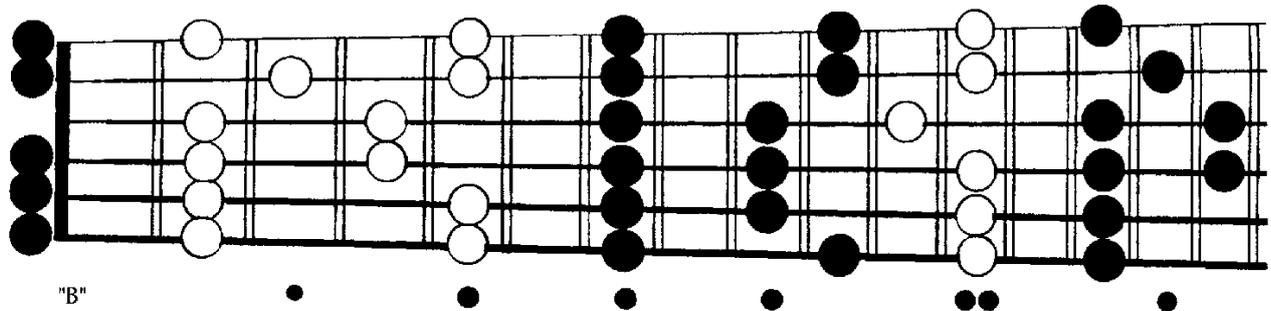
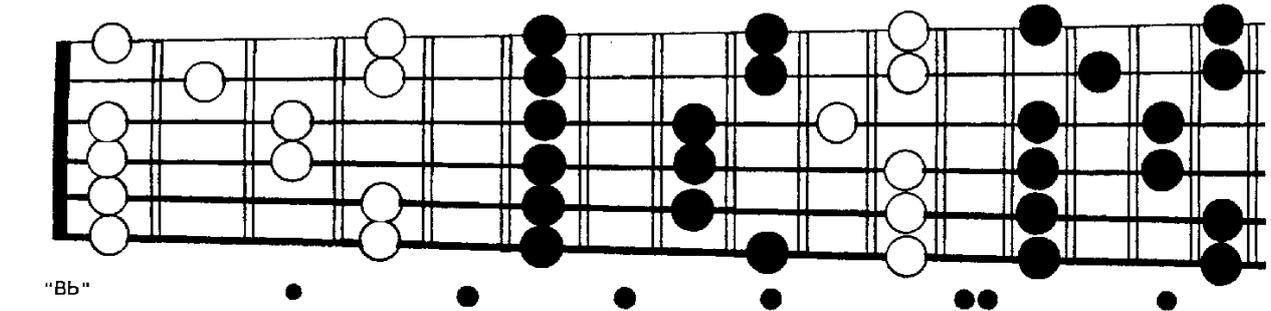
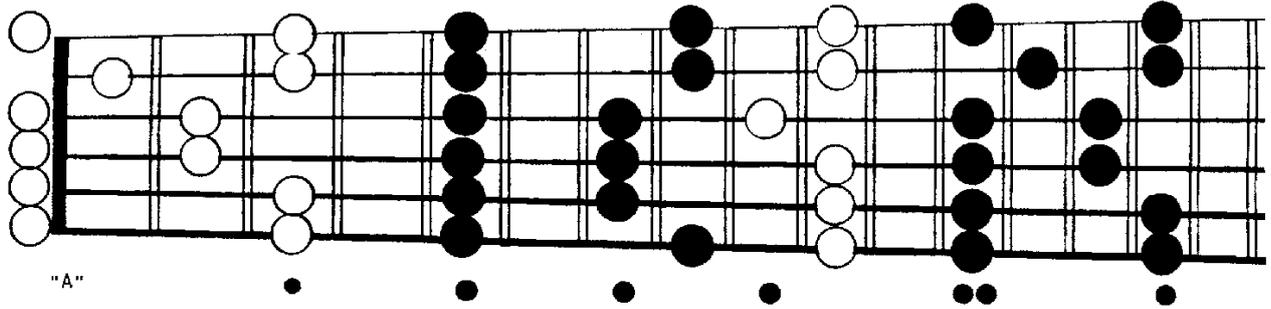
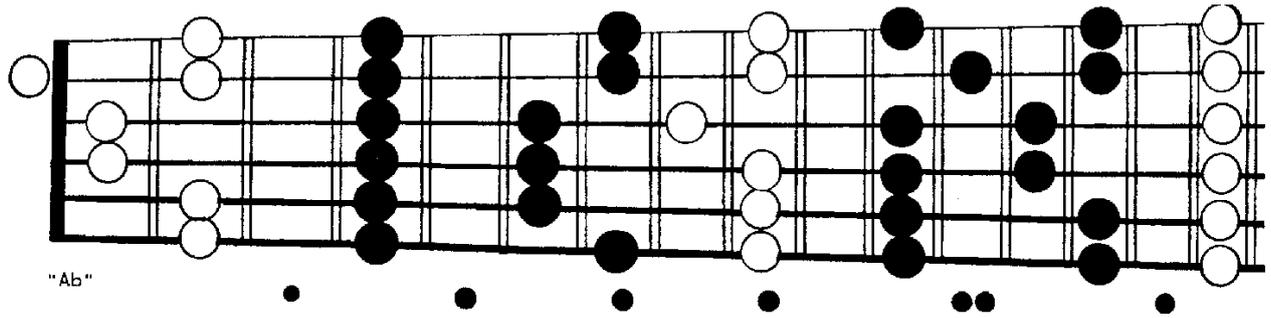
LE ALTRE SCALE



pentatonic scales (1-3)

guitarweek Box 693 Bargersville, IN 46106

LE ALTRE SCALE



pentatonic scales (2-3)

guitarweek Box 693 Bargarville, IN 46106

## Scala Blues

La scala blues è spesso la prima scala, dopo quella maggiore, che viene insegnata al principiante, ed in qualche caso è anche l'unica. Questa scala pare abbia le sue origini nella musica degli africani d'America, ai tempi della schiavitù, ma le esatte origini della sua reincarnazione moderna sono ignote. La scala blues in C è "C, Eb, F, F#, G, Bb". Il secondo grado di questa scala, che è la terza (minore) della scala minore in C, è chiamata *blue note* o *nota blu*. Nella musica vocale, spesso è cantata in un certo qual modo fra Eb ed E. Nella musica strumentale si possono utilizzare molte tecniche per ottenere lo stesso effetto, come il bending sugli strumenti a corda (stirando il Bb senza raggiungere mai il B), spostando opportunamente le labbra sui fiati, o prendendo simultaneamente le note (Bb e B) sullo strumento a tastiera. Anche il settima bemolle e la quinta bemolle sono talvolta chiamate note blu, e quindi non sempre suonate o cantate in perfetta intonazione. Sono anche utilizzate variazioni della scala blues che includono la terza, la quinta, o la settima naturali. Notiamo inoltre che se omettiamo la quinta bemolle, la scala che otteniamo è la pentatonica minore. Infatti queste due scale, nella maggioranza dei casi, possono essere utilizzate indifferentemente.

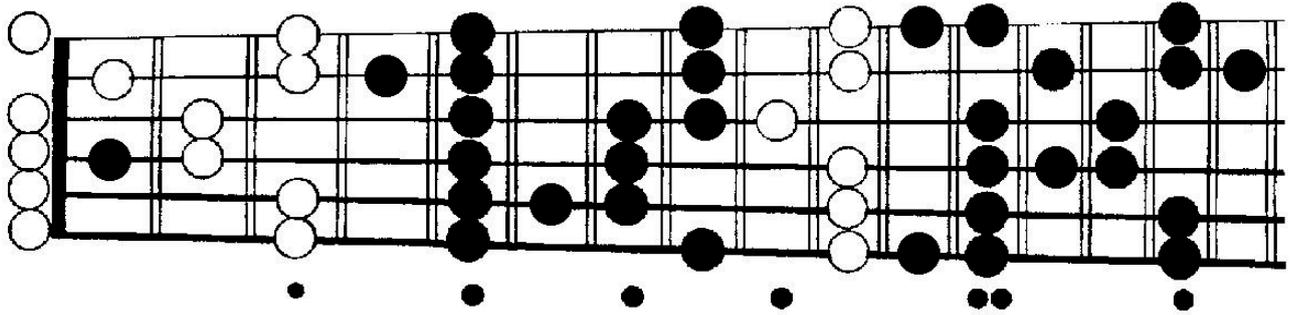
La bellezza della scala blues è che può essere suonata su una intera progressione di accordi senza note indesiderate. Se proviamo a suonare una scala blues in C su un accordo C7, abbiamo istantaneamente la sensazione che tutto sia buono, dal momento che qualunque cosa facciamo suona bene. Questo purtroppo porta molti musicisti ad abusarne e ad esaurire le proprie idee in poco tempo. Ci sono una quantità enorme di frasi (licks) che possono essere suonate su una scala di sei note, e la maggior parte di queste già sono state suonate migliaia di volte. Questo non significa che non dobbiamo usare la scala blues; al contrario, essa è di vitale importanza nel jazz. Ma dobbiamo stare attenti a non innamorarci della facile gratificazione che questa ci può portare, suonando continuamente frasi blues piuttosto che espandere il nostro vocabolario armonico.

Ancora una volta l'analogia con il linguaggio ci torna utile. E' molto difficile dire cose interessanti con un vocabolario limitato. Molti pianisti o chitarristi come Count Basie o Albert King sono un esempio di come si può fare molto con poco, ma c'è una differenza sostanziale tra il dire poche parole perché scegliamo queste ultime con molta attenzione e il dire poche parole perché il nostro vocabolario è troppo limitato per esprimere i nostri pensieri. Questo esempio certamente non riguarda solo la scala blues.

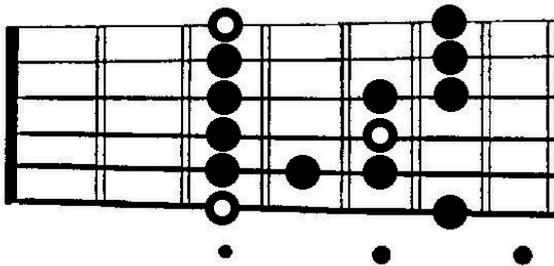
Non è sempre necessario variare il contenuto armonico del nostro modo di suonare se riusciamo ad essere sufficientemente creativi in altri aspetti. Uno dei modi per aggiungere carattere quando si suona la scala blues è quello di concentrarsi sul suono e modificarlo con effetti particolari. Per il chitarrista ci sono una infinità di modifiche possibile dovute al modo di suonare (armonici, bending, leva whammy, slide, etc..) e all'attrezzatura usata (ampli, effetti a pedale, etc.).

Il blues è considerato da molti la base di partenza ma anche un genere divertente e libero su cui suonare. Il motivo risiede nel fatto che, avendo a disposizione cinque sole note, tutto quello che dobbiamo fare è essere creativi. Il blues, tecnicamente, è cristallizzato nella sua scala, ma il fraseggio e la creatività fanno la differenza e per questi non ci sono regole precise ma solo la sensibilità personale. E questo è anche il motivo per cui ci sono chitarristi blues mediocri e chitarristi blues ottimi: è molto facile avere poche cose da dire quando si hanno a disposizione poche parole. Chiaramente la scarsa sensibilità si dimostra anche in generi più raffinati come il jazz ma sono meno palesi nell'immediato.

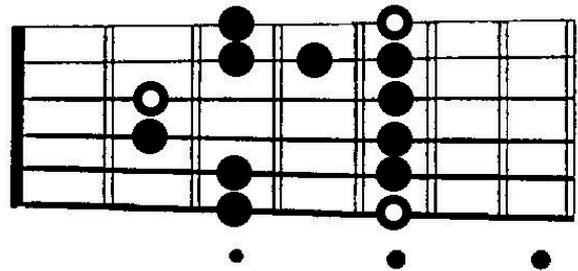
Am blues



Pattern 1



Pattern 2



Ci sono altri patterns ma derivano semplicemente da quelli della scala pentatonica, i quali, a loro volta, possono essere derivati da quelli della scala maggiore. In particolare il pattern 1 qui presentato equivale, come posizione e diteggiatura, al pattern 2 illustrata a proposito della scala maggiore. Il pattern 2 qui illustrato equivale al pattern 1. Notiamo inoltre che le pentatoniche illustrate sono minori, dunque la pentatonica di Am si può associare, come diteggiatura, alla scala maggiore di C (che è la relativa maggiore del A minore).

## Scale Minori

La scala minore armonica è suonata a volte su accordi m-maj. I suoi modi non hanno nomi precisi e sono usati raramente nel jazz, se non occasionalmente sui passaggi in una progressione ii-V-i.

Per esempio, consideriamo la progressione | Bm7b5 | E7alt | Am-maj7 |. Una scala minore armonica in A può essere suonata su tutti e tre gli accordi, al posto dei tradizionali B locrio, E alterato e A minore melodico. In altre parole il secondo modo può essere suonato su un accordo m7b5, e il quinto modo su un accordo 7alt. Anche quando non usiamo la scala minore armonica su una intera progressione, possiamo invece desiderare di farlo sul V utilizzando il quinto modo (sempre su una progressione minore ii-V-i). Il vantaggio nell'uso di questa scala, nel nostro esempio, è che essa differisce dal B locrio e dal A melodico minore per una sola nota ciascuno. Lo svantaggio è che la radice della scala (primo modo, o tonica) è una nota non desiderabile, da evitare dunque.

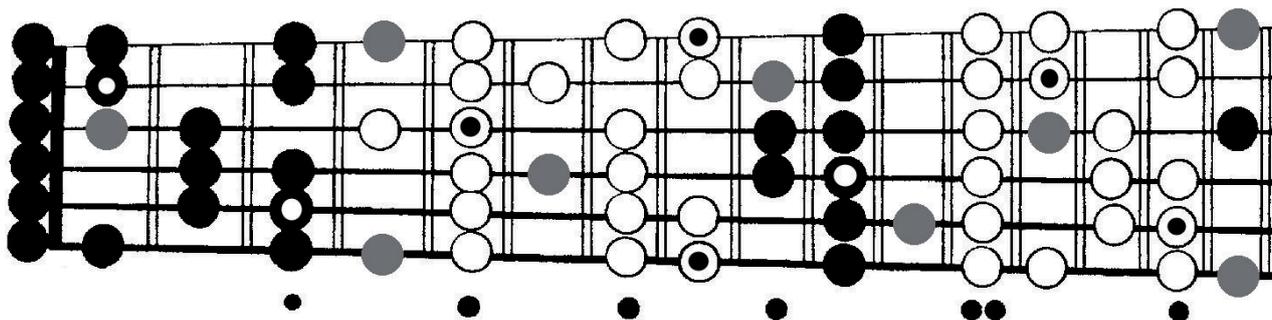
La scala minore melodica può essere usata nella stessa maniera; il quinto modo è spesso usato sul V di una progressione ii-V-I per legare fra loro le scale usate nei singoli accordi, poiché hanno note in comune. Notiamo comunque che il secondo modo della scala minore melodica in A non è una scelta azzeccatissima sull'accordo Bm7b5, perché questa scala ha un F# al posto di un F naturale. Questa è la sola differenza tra la minore melodica e la minore armonica. La scelta nell'usare la minore melodica o la minore armonica su un accordo di settima dominante può dipendere in parte dalla tonalità del pezzo. Se il pezzo ha in chiave un F#, allora la minore melodica (che ha il F#) può suonare molto "diatonica". Potremmo scegliere questa scala se la sonorità che vogliamo ottenere è proprio questa, mentre sceglieremmo la minore armonica per evitare il sound "diatonico". Viceversa, se l'alterazione F# non è presente in chiave, è la minore armonica a suonare più "diatonica". Un'altra cosa da considerare è quale di queste due scale è più vicina alla scala che utilizziamo nell'accordo precedente o successivo. Sceglieremo, in relazione al sound che vogliamo ottenere, la scala che ha meno, o più, note in comune con la scala che la precede o la segue.

## Scala Bebop

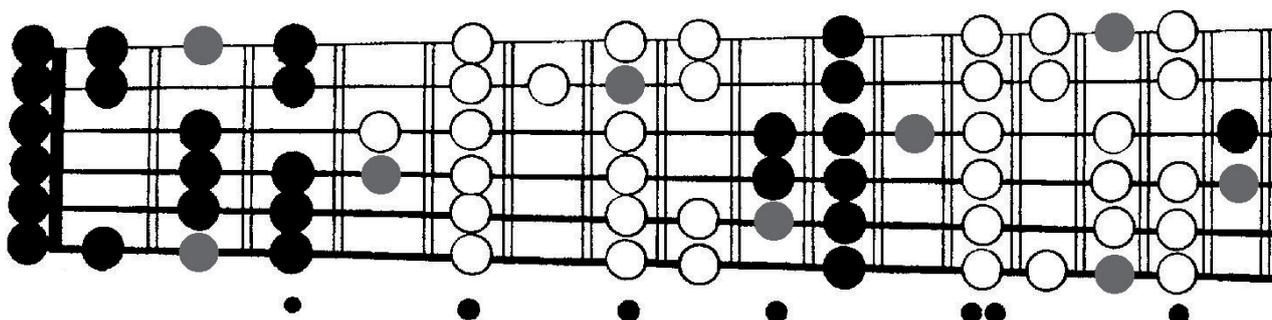
La scala maggiore bebop (*major bebop scale*) è una scala maggiore con l'aggiunta di una quinta aumentata ovvero una sesta diminuita. Perciò una scala bebop maggiore è "C, D, E, F, G, G#, A, B". Questa scala può essere usata su un accordo di maggiore settima o un accordo di maggiore settima aumentata. Può anche essere usata come ponte su una progressione del tipo | Cmaj7 | Bm7b5 | E7 | Am | (in questo esempio suoneremo una bebop maj di C); detto in altre parole, la scala può essere suonata sull'intera progressione. Un altro modo di vedere la cosa è dire che stiamo suonando la scala bebop in C sul Cmaj7, il suo ottavo modo sul Bm7b5, il suo terzo modo sul E7 e il suo settimo modo sul Am. Questi modi assomigliano molto allo ionico, locrio, alterato e minore rispettivamente. Notiamo che stiamo usando la scala maggiore bebop su una progressione ii-V-i in A minore. In generale possiamo suonare la scala bebop in qualunque progressione ii-V-i sulla relativa minore di quella tonalità, cioè, come in questo caso, suoniamo la scala di bebop di C sul ii-V-i in Am.

Le altre scale bebop includono quella dominante (*dominant bebop scale*). Sottolineiamo che non si tratta di un modo della scala bebop maggiore, è in effetti un'altra scala. Il modo misolidio della scala maggiore bebop avrebbe una b5. Essa invece è simile al modo misolidio ma con l'aggiunta di una settima maggiore. La scala bebop in C è quindi "C D E F G A Bb B". Può essere usata sugli accordi di settima dominante. La settima maggiore non è in realtà una nota da evitare se usata come passaggio tra C e Bb. Inoltre offre anche la quarta aumentata (eccedente) sul Fmaj7 che è piacevole a seguire di C7. C'è anche una scala minore bebop (relativa al quinto modo), che è in pratica una scala dorica con l'aggiunta di una terza innalzata di un semitono (quindi maggiore). In effetti il quinto modo della scala maggiore bebop è l'equivalente della misolidia per la scala maggiore, ma la presenza della terza minore (oltre alla maggiore) ci permette di vederla come una dorica con l'aggiunta della terza maggiore. La scala bebop minore in C è dunque "C D Eb E F G A Bb". Questa può essere utilizzata su un accordo di minore settima, ed è anche spesso usata in progressioni blues in chiave minore per dare un sound molto "settima dominante" agli accordi.

### Scala C bebop maggiore



### Scala G bebop dominante



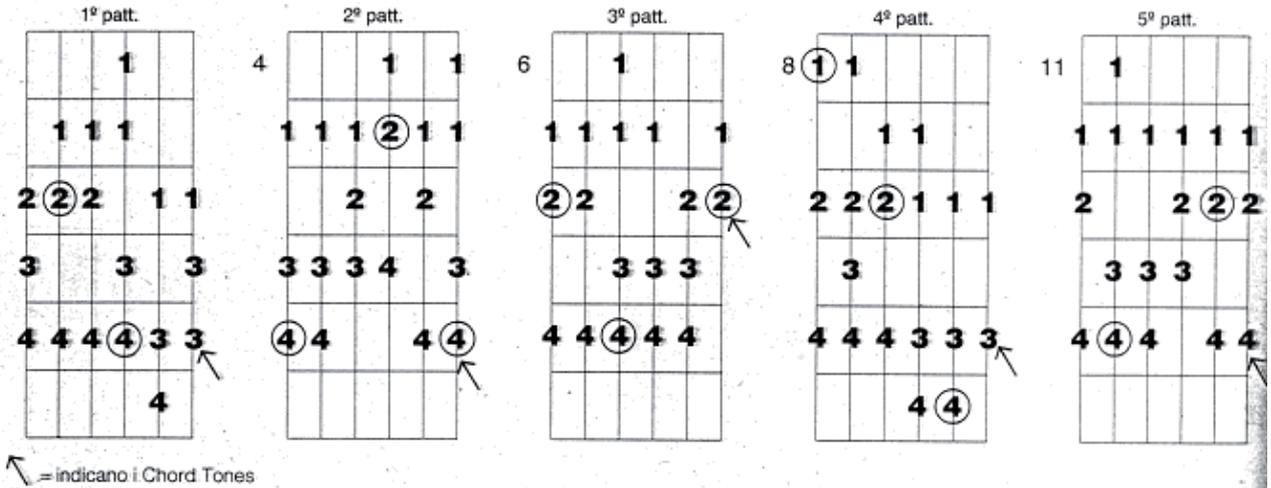
**LE ALTRE SCALE**

Anche in questo caso i patterns derivano da quelli della scala maggiore. In figura nella pagina precedente sono evidenziate la tonica (puntino) e la #5 (grigio).

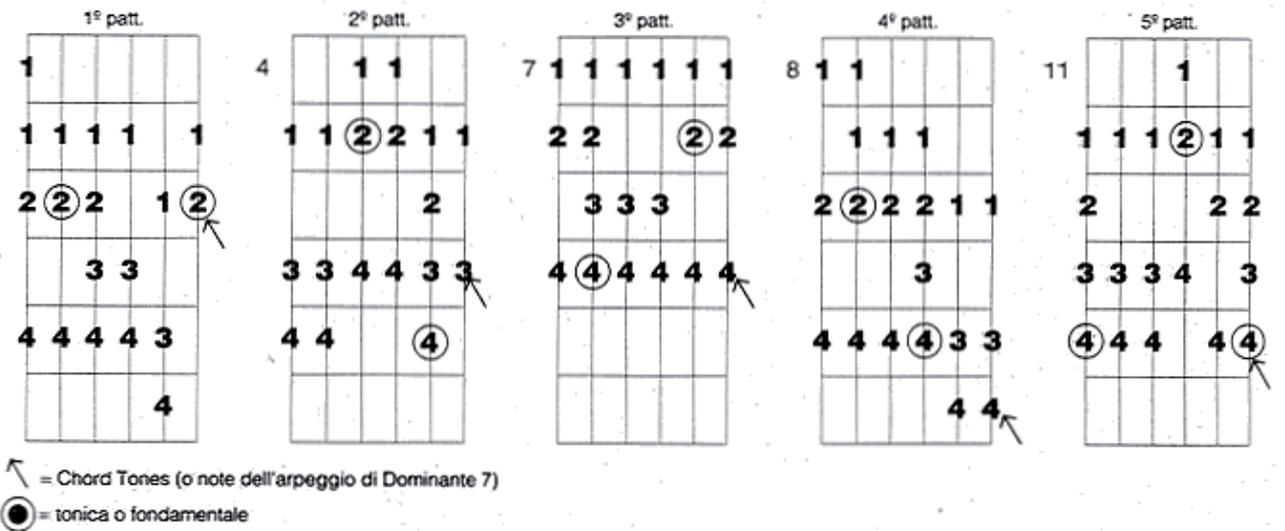
Ricordiamo che la scala maggiore di C è anche la misolidia di G. La scala bebop dominante di G è dunque una scala maggiore di C con l'aggiunta della settima maggiore.

I patterns più comuni sono:

**Bebop Major Scale**



**Bebop dominant scale**



**Utilizzo della scala Dominant Bebop:**

1. Su un accordo di 7 dominante:



Suoneremo la G dominant bebop.

→ su un accordo dominante suoneremo la dominant bebop in tono

2. Su un accordo di m7:

un G7 è equivalente ad un Dm7, poiché sono entrambe modi di Cmaj. Inoltre riarmonizzando G7 (aggiungendo 9, 11), l'accordo sarà molto simile al Dm7.

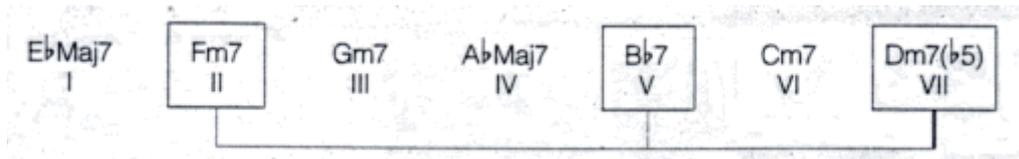
Dunque possiamo suonare sul Dm7 la scala Bebop dominante di G.

→ su un accordo di m7 posso suonare la dominant bebop una quarta giusta sopra, ovvero una quinta giusta sotto.

3. Su un accordo di m7b5 (semidiminuito):

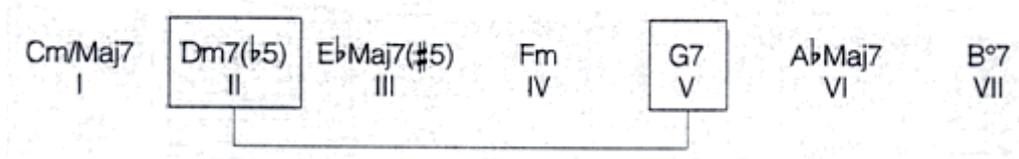
Possiamo avere 2 casi

- il m7b5 è inteso come grado della scala maggiore (locrio)



→ Dunque sul Dm7b5 suoneremo la Bb dominant bebop. Ovvero su un accordo m7b5 possiamo suonare la dominant bebop una terza maggiore sotto.

- Il m7b5 è inteso come grado della scala minore armonica.



→ Dunque sul Dm7b5 suoneremo ancora G dominant bebop. Ovvero su un accordo m7b5 una quarta giusta sopra ovvero una quinta giusta sotto.

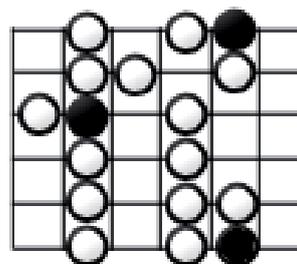
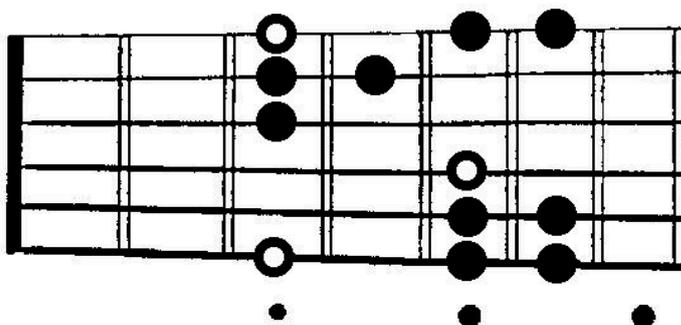
### Scale sintetiche

La scala blues e quella bebop qualche volta sono chiamate *scale sintetiche*, poiché non si adattano bene alla teoria classica e appaiono come costruite usando solo intervalli di seconda minore, maggiore e aumentata. Potreste provare voi stessi a sperimentare, costruendo le vostre scale particolari e vedere le opportunità che vi offrono.

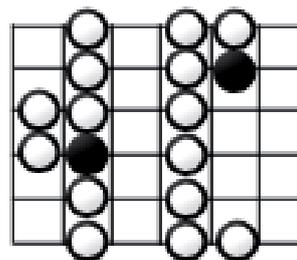
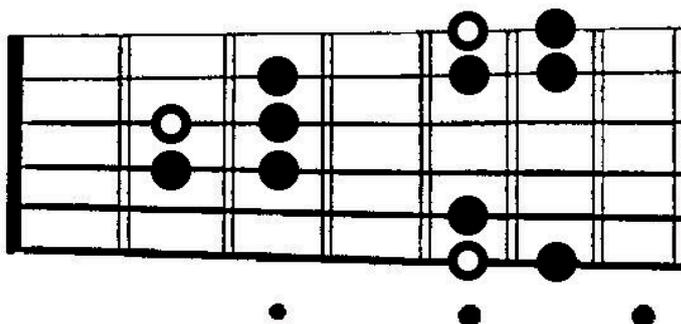
### Scala In Sen, o Japanese scale

La scala “E, F, A, B, D” è la giapponese tradizionale “in sen”, ovvero uguale al modo frigio (dunque minore) eccetto la  $b3$  e la  $b6$ . Può essere usata al posto del modo Frigio (in E chiaramente), e non è difficile vedere che le note appartengono al E frigio, per apportare un sound più orientale alla musica. Altre variazioni di questa scala includono il secondo modo “F A B D E”, che può essere usato sul  $Fmaj7\#11$ ; il quarto modo “B, D, E, F, A”, che può essere usato sul  $Bm7b5$ ; e il quinto modo “D E F A B” che può essere usato sul  $Dm6$ .

**Pattern 1 (terzo modo)**



**Pattern 2 (primo modo)**



Ci sono altri pattern ed ognuno di essi è derivato, ancora una volta, dalla scala maggiore. Basta osservare la somiglianza tra gli analoghi riportati al lato (v. scala maggiore). Chiaramente i patterns sono disgiunti dai modi che non dipendono direttamente dalla diteggiatura ma dalle note! Però, per completezza, ho indicato due toniche che ne fissano il modo. Ad essere più precisi: per studiare i patterns ignorate le toniche; per studiare i modi spostate i patterns sul manico (come si fa generalmente per tutti i modi).

## Gli accordi

Quello che segue è uno spazio di riepilogo per gli accordi da consultare all'occorrenza. La costruzione degli accordi è stata spiegata nel capitolo 2.

Tuttavia dobbiamo notare che, come abbiamo visto, la costruzione degli accordi prosegue per addizione di note ad intervalli di terza. Una triade è composta da 3 note; un accordo di maj7 da 4 note; fino ad arrivare ad un accordo di 13esima, il quale ha ben sette note (in pratica tutta la scala). Con la chitarra abbiamo a disposizione “solo” 6 corde, e dunque non abbiamo la possibilità pratica di suonare un accordo di 13esima. Nel jazz raramente è utile, né tanto meno gradevole, prendere sei note contemporaneamente, specialmente se ci sono altri strumenti armonici come il piano. Dunque torna utile sapere come sono costruiti gli accordi in modo da scegliere tra le note disponibili quelle più significative.

Prendiamo, per esempio, un accordo alterato. Un accordo è *alterato* quando contiene b5, #5, b9, #9, sia singolarmente, sia in qualsiasi combinazione. Esempio: A7b5b9 è un A7 con la quinta diminuita e la nona minore, ovvero 1, 3, b5, b7, b9. Come tale è un accordo alterato. Quando un accordo contiene una nota alterata questa non può essere omessa in quanto è essenziale a dare il colore all'accordo stesso: in un C7#5 non potremo omettere il G# (quinta aumentata dell'accordo), se lo facessimo, lo trasformeremmo in un accordo di settima di dominante non alterato.

Questo come al solito dipende anche da cosa suonano gli altri, e come interpretano la progressione. In linea di massima si cerca di non rendere troppo confuso il suono evitando di sovrapporre note simili. Lasciamo al basso la guida del pezzo, la decisione della tonica e non cerchiamo a tutti i costi di riempire tutti gli spazi con accordi di barrè. Scegliamo invece le note giuste. Il più delle volte ne bastano quattro.

Ci sono chiaramente delle eccezioni, come nel caso di band composte da voce e chitarra (Tuck & Patty), in cui è fondamentale sfruttare tutta la ricchezza armonica della chitarra.

Ancora una volta, fatevi guidare dal buon senso.

Ancora un consiglio utile. La conoscenza degli accordi e delle scale da cui derivano permette di sapere quali sono i *chord tones* (note guida) lungo una scala. I chord tones sono le note che caratterizzano un accordo e cioè (1, 3, 5, 7). Questi dovrebbero essere usati come “telaio” per la struttura melodica del solista o del compositore, lasciando alle altre note (note blu, bebop, alterazioni) l'aggiunta del “colore”. Quando vi esercitate sulle scale allenatevi sempre a cantare all'unisono ciò che state suonando, prevedendo se possibile il suono emesso dallo strumento. Questo è un serio allenamento per l'orecchio ed è un buon test per sapere se le note che state per prendere sono effettivamente quelle che state pensando. Allenatevi dunque per migliorare la tecnica della mano sinistra con esercizi basati su scale, ma non dimenticate di far “suonare” le vostre scale prendendo i chord tones e facendo sentire i passaggi di

## GLI ACCORDI

accordo. Come abbiamo visto da una sola scala derivano molti modi e altre scale. Dunque in una semplice progressione ii-V-I possiamo suonare ovunque una scala I-maggiore, ovvero maggiore sul primo grado. Esercitemoci allora a sviluppare temi e soli, senza accompagnamento, che riescano a comunicare questi cambi, sottolineando appunto i chord tones.

### Intervalli nelle varie scale

#### *Scale principali*

<b>Major</b>	1 2 3 4 5 6 7
<b>Harmonic Minor</b>	1 2 b3 4 5 b6 7
<b>Melodic Minor</b>	1 2 b3 4 5 6 7
<b>Major Pentatonic</b>	1 2 3 5 6
<b>Minor Pentatonic</b>	1 b3 4 5 b7

#### *Scale derivate e modi della scala maggiore*

<b>Dorian</b>	1 2 b3 4 5 6 b7
<b>Phrygian</b>	1 b2 b3 4 5 b6 b7
<b>Lydian</b>	1 2 3 #4 5 6 7
<b>Mixolydian</b>	1 2 3 4 5 6 b7
<b>Aeolian</b>	1 2 b3 4 5 b6 b7
<b>Locrian</b>	1 b2 b3 4 b5 b6 b7
<b>Blues</b>	1 b3 4 b5 5 b7
<b>Major Bebop</b>	1 2 3 4 5 b6 6 7
<b>Dominant Bebop</b>	1 2 3 4 5 6 b7 7

GLI ACCORDI

*Modi della scala minore melodica, scale simmetriche ed altri.*

<b>Dorian b2</b>	1 b2 b3 4 5 6 b7
<b>Lydian Augmented</b>	1 2 3 #4 #5 6 7
<b>Lydian b7</b>	1 2 3 #4 5 6 b7
<b>Mixolydian b6</b>	1 2 3 4 5 b6 b7
<b>Locrian #2</b>	1 2 b3 4 b5 b6 b7
<b>Super Locrian</b>	1 b2 b3 b4 b5 b6 b7
<b>Whole Tone</b>	1 2 3 #4 #5 #6
<b>Diminished</b>	1 2 b3 4 b5 b6 bb7 7
<b>Double Harmonic</b>	1 b2 3 4 5 b6 7
<b>Enigmatic</b>	1 b2 3 #4 #5 #6 7
<b>Neapolitan</b>	1 b2 b3 4 5 6 7
<b>Neapolitan Minor</b>	1 b2 b3 4 5 b6 7
<b>Hungarian Minor</b>	1 2 b3 #4 5 b6 7
<b>Japanese In Sen</b>	1 b2 4 5 b7
<b>Spanish</b>	1 b2 3 4 5 b6 b7
<b>Arabian</b>	1 2 3 4 b5 b6 b7
<b>Persian</b>	1 b2 3 4 b5 b6 7

*Accordi base*

<b>maj</b>	(1) <b>3</b> (5)
<b>m</b>	(1) <b>b3</b> (5)
<b>+</b>	(1) <b>3 #5</b>
<b>6</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>6</b>
<b>m6</b>	(1) <b>b3</b> (5) <b>6</b>
<b>dim7</b>	(1) (b3) (b5) <b>b7</b>
<b>7</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>b7</b>
<b>7sus4</b>	(1) <b>4</b> (5) <b>b7</b>
<b>m7</b>	(1) <b>b3</b> (5) <b>b7</b>
<b>maj7</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>7</b>

*Accordi intermedi*

<b>majb5</b>	(1) <b>3 b5</b>
<b>dim</b>	(1) <b>b3 b5</b>
<b>5</b>	<b>1 5</b>
<b>sus2</b>	(1) <b>2</b> (5)
<b>sus4</b>	(1) <b>4</b> (5)
<b>add9</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>9</b>
<b>madd9</b>	(1) <b>b3</b> (5) <b>9</b>
<b>7b5</b>	(1) <b>3 b5 b7</b>
<b>7#5</b>	(1) <b>3 #5 b7</b>
<b>m7b5</b>	(1) <b>b3 b5 b7</b>
<b>m(maj7)</b>	(1) <b>b3</b> (5) <b>7</b>
<b>6add9</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>6 9</b>
<b>m6add9</b>	(1) <b>b3</b> (5) <b>6 9</b>
<b>7b9</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>b7 b9</b>
<b>7#9</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>b7 #9</b>
<b>m7b9</b>	(1) <b>b3</b> (5) <b>b7 b9</b>
<b>9</b>	(1) <b>3</b> (5) <b>b7 9</b>
<b>9b5</b>	(1) <b>3 b5 (b7) 9</b>
<b>9#5</b>	(1) <b>3 #5 (b7) 9</b>

**GLI ACCORDI**

<b>m9</b>	(1) b3 (5) b7 9
<b>maj9</b>	(1) 3 (5) 7 9
<b>11</b>	(1) (3) (5) b7 9 11
<b>m11</b>	(1) b3 (5) b7 9 11
<b>maj11</b>	(1) (3) (5) 7 9 11
<b>13</b>	(1) 3 (5) b7 (9) 13
<b>m13</b>	(1) b3 (5) b7 (9) 13
<b>maj13</b>	(1) (3) (5) 7 (9) 13

*Accordi avanzati*

<b>maj7b5</b>	(1) <b>3 b5 7</b>
<b>maj7#5</b>	(1) <b>3 #5 7</b>
<b>7b5b9</b>	(1) <b>3 b5 b7 b9</b>
<b>7#5b9</b>	(1) <b>3 #5 b7 b9</b>
<b>7#5#9</b>	(1) <b>3 #5 b7 #9</b>
<b>7add11</b>	(1) (3) (5) <b>b7 11</b>
<b>7#11</b>	(1) (3) (5) <b>b7 #11</b>
<b>m7b5b9</b>	(1) <b>b3 b5 b7 b9</b>
<b>m7add11</b>	(1) <b>b3 (5) b7 11</b>
<b>maj7#11</b>	(1) (3) (5) <b>7 #11</b>
<b>m9b5</b>	(1) <b>b3 b5 b7 9</b>
<b>m(maj9)</b>	(1) <b>b3 (5) 7 9</b>
<b>maj9#5</b>	(1) (3) <b>#5 7 9</b>
<b>9#11</b>	(1) <b>3 (5) (b7) 9 #11</b>
<b>maj9#11</b>	(1) (3) (5) <b>7 9 #11</b>
<b>11b9</b>	(1) (3) (5) (b7) <b>b9 11</b>
<b>13b5b9</b>	(1) <b>3 b5 (b7) b9 13</b>
<b>13b9</b>	(1) <b>3 (5) (b7) b9 13</b>
<b>13#9</b>	(1) <b>3 (5) (b7) #9 13</b>
<b>13#11</b>	(1) (3) (5) (b7) <b>9 #11 13</b>

### Tabella Accordi/Scale

La seguente lista elenca gli accordi più ricorrenti nell'armonia Jazz e li associa alle scale normalmente utilizzate su di essi. Gli accordi sono suddivisi in due grandi gruppi fondamentali: maggiori, minori, dominanti e semidiminuito. In pratica, ogni scala associata ad un accordo, in ognuna dei quattro gruppi, può essere usata su qualunque altro accordo del gruppo. C'è poi, alla fine, un gruppo supplementare per accordi vari. Ovviamente esistono molti altri accordi e scale, tuttavia questi sono i più importanti nel jazz tradizionale.

Chord	Scale
Cmaj7, Cmaj9, C6, C	C major, C lydian, C major bebop C major pentatonic, G major pentatonic
Cmaj7#11	C lydian, B in sen
Cm7, Cm9, Cm11, Cm	C dorian, C minor bebop, C minor pentatonic, F major pentatonic, Bb major pentatonic, Eb major bebop, C blues, C minor
Cm6, Cm	C dorian, C melodic minor, C minor pentatonic, F major pentatonic, Bb major pentatonic, C minor bebop, Eb major bebop, D in sen
Cm-maj7	C melodic minor, C harmonic minor, Eb major bebop
Cm7b6	C minor, Ab major pentatonic
Cm7b9	C phrygian, C phrygian #6
C7, C9, C13, C	C mixolydian, C lydian dominant, C dominant bebop, C blues, C major pentatonic
C7sus, Csus, C11 Bb/C, Gm7/C	C mixolydian, C suspended pentatonic, F major pentatonic
C7#11, C7	C lydian dominant
C7alt, C7#9#5, C7#9	C altered, F harmonic minor, F melodic minor
C7b9b5, C7b9	C HW diminished, F harmonic minor, F melodic minor
C7aug, C7+, C7#5	C whole tone
Cm7b5	C locrian #2, C locrian
Cdim7	C WH diminished
Cphryg	C phrygian, C phrygian #6, C Spanish Phrygian, C in sen
Cmaj7#5	C lydian augmented, C major bebop
C7susb9	C phrygian #6, C phrygian

### Notazione Slash (slash chord)

Gli *slash chord* sono notazioni tipo F/Db, Eb/B, C/Ab, e sono usati per riarmonizzare gli standard, cambiandone l'armonia e rendendo il suono più fresco e nuovo. La definizione più semplice di slash chord è *una triade su una nota di basso*. Sebbene questi accordi possono essere suonati in qualsiasi inversione (3,5,7,1, o 5,7,1,3, e così via) il suono che rimarca la struttura slash è la seconda inversione: ad esempio nell'accordo E/C si suona C al basso e per l'accordo E maggiore si suonano la quinta, la settima, la prima ed infine la terza.

Per ogni nota al basso ci sono 12 possibili accordi slash. Ad esempio, se C è la nota di basso, vi sono le seguenti 12 combinazioni:

- **C/C**, banalmente rappresenta la *stessa triade* della radice
- **Db/C**, è una triade un semitono sopra la nota al basso, e coincide con un accordo **DbMa7** con la settima al basso. E' spesso usato in una progressione discendente di accordi.
- **D/C** può anche funzionare da accordo di settima dominante, che tende a risolversi in un FMa7. Si tratta di una triade un tono sopra la nota al basso, e suona come un accordo Lidio, in questo caso come **CMa7(+11)**.
- **Eb/C** è praticamente un accordo **Cm7**
- **E/C** è una triade una terza maggiore sopra la nota al basso, ed è una notazione alternativa all'accordo **CMa7(#5)** o Lydian Augmented.
- **F/C** è una triade **FMa** in seconda inversione, con la quinta al basso.
- **Gb/C** è la triade un tritono sopra la nota al basso. Spesso suonata al posto di C7, suona come un accordo **C7(b9)**, sebbene questo non abbia la terza.
- **G/C** è una notazione non usata perché coincide banalmente con un accordo **CMa7**.
- **Ab/C** è la triade una sesta minore sopra la nota al basso. G/C e Ab/C assieme formano le quattro alterazioni di C7alt.
- **A/C**, triade una sesta maggiore sopra la nota al basso, è spesso sostituita per l'accordo **C7(b9)**
- **Bb/C** è la triade un tono sotto la nota al basso, ed è un modo alternativo di indicare un accordo **Csus**
- **B/C** è la triade un semitono sotto la nota al basso, ed è un chiaro esempio di come la notazione slash è spesso più chiara della notazione convenzionale, nella quale B/C sarebbe scritto **CMa7(#4,#9)**

Quali scale si adattano ad ogni accordo slash? La tabella seguente mostra per i 12 accordi slash la scala - maggiore, minore melodica, o diminuita- che suona meglio. In ogni caso, nessun accordo slash va bene con una scala a toni interi: le triadi in tutti gli accordi slash sono maggiori, e non esistono triadi maggiori nelle scale a toni interi.

Segue una tabella riassuntiva.

## GLI ACCORDI

Accordo Slash	Accordo Corrispondente	Scala corrispondente
C/C	C	C Maggiore o C Lidio. Si può ignorare perché non si incontrerà mai come simbolo di accordo
Db/C	DbMa7	Db Maggiore o Db Lidio. Si tratta di una triade di DbMa7 in terza inversione (settima al basso)
D/C	CMa7(+11)	C Lidia
Eb/C	Cm7	C Dorica
E/C	CMa7(+5)	C Lidia Aumentata
F/C	FMa	F Maggiore. Si tratta di una triade di F Maggiore in seconda inversione (quinta al basso)
Gb/C	C7(b9)	C altered, C diminuita semitono-tono
G/C	CMa7	C Maggiore
Ab/C	con G/C, accordo C7alt	Ab Maggiore
A/C	C7(b9)	C diminuita semitono-tono
Bb/C	Csus	C Misolidia
B/C	CMa7(#4,#9)	C diminuita tono-semitono

Non resta che riportare le figure degli accordi più comuni eseguiti nelle varie tonalità. L'argomento è vastissimo e non è possibile, né utile, riportare tutti gli accordi esistenti. Memorizzare le posizioni più comuni tuttavia aiuta nella costruzione veloce di accordi molto diversi.

*A-chords*

<b>A</b> 	<b>A#</b> 	<b>A#+</b> 	<b>A#4</b> 	<b>A#7</b> 	<b>A+dim</b> 	<b>A#m</b> 	<b>A#m7</b> 	<b>A#maj7</b> 
<b>A+</b> 	<b>A/D</b> 	<b>A/F#</b> 	<b>A/G#</b> 	<b>A11</b> 	<b>A13</b> 	<b>A1</b> 	<b>A6</b> 	<b>A7</b> 
<b>A79+</b> 	<b>A7+</b> 	<b>A7sus4</b> 	<b>A9</b> 	<b>Ab</b> 	<b>Ab+</b> 	<b>Ab11</b> 	<b>Ab4</b> 	<b>Ab7</b> 
<b>Abdim</b> 	<b>Abm</b> 	<b>Abm7</b> 	<b>Abmaj7</b> 	<b>Adim</b> 	<b>Am</b> 	<b>Am7#</b> 	<b>Amadd9</b> 	<b>Am/G</b> 
<b>Am7</b> 	<b>Am7sus4</b> 	<b>Am9</b> 	<b>Amaj7</b> 	<b>Asus</b> 				<b>Am6</b> 

*B-chords*

<b>B</b> 	<b>BaddE</b> 	<b>B+</b> 	<b>B/F#</b> 	<b>B11</b> 	<b>B11/13</b> 	<b>B13</b> 	<b>B4</b> 	<b>B7</b> 	<b>B7#9</b> 
<b>B7+</b> 	<b>B9</b> 	<b>BaddE/F#</b> 	<b>Bb11</b> 	<b>Bb6</b> 	<b>Bb9</b> 	<b>Bbm9</b> 	<b>Bm</b> 	<b>Bmaj7</b> 	<b>Bm6</b> 
<b>Bm7</b> 	<b>Bm7b5</b> 	<b>Bmaj</b> 	<b>Bmsus9</b> 						

*C-chords*

<b>C</b> 	<b>C#</b> 	<b>C#add9</b> 	<b>C#4</b> 	<b>C#7</b> 	<b>C#m</b> 	<b>C#m7</b> 	<b>C#maj</b> 	<b>Cadd9</b> 	<b>C/B</b> 
<b>C11</b> 	<b>C4</b> 	<b>C7</b> 	<b>C9</b> 	<b>C911</b> 	<b>Cadd2/B</b> 	<b>Cm</b> 	<b>Cm11</b> 	<b>Cm7</b> 	<b>Cmaj</b> 
<b>Cmaj7</b> 	<b>Csus2</b> 	<b>Csus9</b> 							

*D-chords*

D x x x x	D# x x	D#4 x x	D#7 x x	D#m x x	D#m7 x x	D#maj7 x x	Dadd9 x x x x	D/A x x	D/B x x
D/C x x	D/C# x x	D/E x x	D/G x x	D11 x x x x	D4 x x x x	D5/E x x	D6 x x x x	D7 x x x x	D7#9 x x
D7sus2 x x x x	D7sus4 x x x x	D9 x x x x	D9add6 x x x x	Dm x x x x	Dm7 x x x x	Dm/A x x x x	Dm/B x x x x	Dm/C x x x x	Dm/C# x x x x
Dm7 x x x x	Dm9 x x x x	Dmaj7 x x x x	Dsus2 x x x x						

*E-chords*

E x x x x	E11 x x x x	E5 x x x x	E6 x x x x	E7 x x x x	E7#9 x x x x	E7b9 x x x x	E7b9 x x x x	E9 x x x x	Ebadd9 x x x x
Em x x x x	Emadd9 x x x x	Emsus4 x x x x	Em/B x x x x	Em/D x x x x	Em6 x x x x	Em7 x x x x	Emaj7 x x x x	Esus x x x x	Esus4 x x x x

*F-chords*

F x x x x	F# x x x x	F#+ x x x x	F#/E x x x x	F#11 x x x x	F#4 x x x x	F#7 x x x x	F#9 x x x x	F#m x x x x	F#m6 x x x x
F#m7-5 x x x x	F#maj x x x x	F#maj7 x x x x	Fadd9 x x x x	F/A x x x x	F/C x x x x	F/G x x x x	F11 x x x x	F4 x x x x	F6 x x x x
F7 x x x x	F7/A x x x x	F9 x x x x	Fadd6 x x x x	Fm x x x x	Fm6 x x x x	Fm7 x x x x	Fmaj7 x x x x	Fmaj7+5 x x x x	Fmaj7/A x x x x
Fmaj7 x x x x									

*G-chords*

<p>G</p>  <p>G6sus4</p>  <p>Gmaj7</p> 	<p>G#m6</p>  <p>G7</p>  <p>Gmaj7sus4</p> 	<p>Gadd9</p>  <p>G7#9</p>  <p>Gmaj9</p> 	<p>G/A</p>  <p>G7sus4</p>  <p>Gsus4</p> 	<p>G/B</p>  <p>G9</p> 	<p>G/D</p>  <p>G911</p> 	<p>G/F#</p>  <p>Gm</p> 	<p>G11</p>  <p>Gm/Eb</p> 	<p>G4</p>  <p>Gm6</p> 	<p>G6</p>  <p>Gm7</p> 
---	--	---	---	--	--	---	---	--	--



## Improvvisazione: dalla teoria alla pratica

La base delle forme tradizionali di improvvisazione è creare spontaneamente e suonare melodie costruite sulla successione di accordi di un brano. Al livello più semplice, le note che scegliete per improvvisare sono, in parte, suggerite dalla scala associata ad ogni accordo. Forme più avanzate di improvvisazione danno al musicista più libertà melodica e armonica, sia riducendo il numero dei cambi di accordo, sia rendendo le progressioni di accordi più ambigue dal punto di vista tonale, fino ad eliminare completamente queste strutture.

### *Sviluppo Melodico*

Suonare melodicamente non significa necessariamente suonare in modo "gradevole", bensì con un senso di continuità tra le varie frasi. Dovete essere consapevoli anche dello sviluppo ritmico e armonico della vostra improvvisazione. Racchiudo tutti questi concetti nel termine "sviluppo melodico". E' un concetto difficile da insegnare ed è probabilmente l'aspetto dell'improvvisazione che richiede più creatività. Chiunque può imparare le relazioni tra accordi e scale, ma è quello che fate con questo bagaglio di conoscenze che determina il modo in cui suonate

### *Struttura dell'assolo*

Dovete prestare attenzione al profilo del vostro assolo. Costruire un assolo può essere paragonabile al raccontare una storia. Si parte in modo semplice, si raggiunge il climax attraverso una serie di "colpi di scena", infine si chiude con una frase conclusiva. Questo esempio funziona in molte situazioni, tuttavia è auspicabile allontanarsi da questo schema di tanto in tanto. Potete iniziare il vostro assolo in modo più deciso, oppure concluderlo nel momento del climax, evitando la conclusione. L'importante è che possiate controllare la reazione emotiva che provocate in chi vi ascolta.

Ci sono alcuni espedienti molto comuni che possono essere utilizzati nel costruire un assolo. Uno dei più importanti è la ripetizione. Dopo che un solista ha suonato una frase spesso la ripete, o suona una variazione di essa. Spesso la frase, o la sua variazione, è suonata tre volte prima di passare a qualcosa di diverso. La variazione può consistere nel trasporre la frase, o nell'alterare note chiave al suo interno, per conformarla ad un nuovo accordo o scala. Oppure può consistere semplicemente nel cominciare la frase in un punto diverso della battuta, per esempio sul terzo accento invece che sul secondo. La stessa frase può essere alterata ritmicamente, suonandola più velocemente o più lentamente.

Legata all'idea di ripetizione è il concetto di domanda e risposta. Invece di ripetere la frase originaria, potete considerare questa come una "domanda" e farla seguire da una "risposta". Su molti strumenti è possibile aumentare l'intensità suonando più forte, più acuto, o più veloce; e ridurla facendo il contrario. Può essere efficace anche suonare ritmi complessi e sincopati. Tenere una nota lunga può generare intensità su molti

strumenti. Una singola nota o una breve frase ripetuta più e più volte possono raggiungere lo stesso scopo. Sta al vostro giudizio decidere quando è abbastanza.

### ***Costruzione della frase***

La relazione tra accordi e scale non deve limitare né essere decisivo per la scelta delle note. La teoria è un semplice aiuto, un modo per mettere in relazione le vostre idee con la diteggiatura sul vostro strumento, ma queste idee non devono essere imposte dalle scale. Ben pochi cantanti jazz fanno un uso estensivo delle scale, perché sono in grado di tradurre un'idea direttamente nella loro voce. Per questa ragione qualunque musicista deve esercitarsi ad improvvisare cantando, oltre che facendo pratica sullo strumento. Non importa se e quanto la vostra voce sia allenata, è sicuramente più naturale del vostro strumento, perciò troverete più facile sviluppare idee cantando che non tentando di suonarle. E' giusto notare che i cantanti possono avere dei limiti nel cantare idee armoniche complesse, perché non possono basarsi su esercizi di diteggiatura. Le scale possono realmente essere una fonte di idee, a patto che non sia l'unica.

## Suonare sui cambi di accordo

Dopo che avrete preso confidenza con le associazioni tra accordi e scale, e su come sviluppare una linea melodica, potrete cominciare ad improvvisare sulle progressioni di accordi. Spesso gli accordi cambiano ad ogni battuta, ma un errore da evitare è di pensare ad un accordo alla volta. Dovete tentare di costruire frasi che fungano da collegamento tra un accordo e il successivo.

La terza e la settima sono le note più caratteristiche di un accordo, quelle che ne definiscono la sonorità. Se enfatizzerete queste note, ciò aiuterà le vostre frasi a sottolineare i cambi di accordo. Al contrario, enfatizzando le altre note della scala aumenterete la ricchezza armonica. Del resto potete usare anche note che nella scala non ci sono. Nel Bebop è spesso usata una tecnica chiamata "avvicinamento" (*enclosure*), nella quale la nota che si vuole raggiungere è preceduta da due note un semitono sopra e uno sotto. Questa tecnica richiama l'idea della nota di passaggio, ma nell'avvicinamento il cromatismo è usato per enfatizzare o ritardare una nota particolare, più che per collegare due note.

Esistono infinite progressioni di accordi, ma ci sono alcuni cambi di accordo particolari che troverete in gran parte delle progressioni su cui vorrete suonare. Se queste basi vi diventeranno familiari sarete sulla buona strada per poter affrontare qualsiasi sequenza di accordi in cui vi imatterete. Per ottenere la maggiore fluidità possibile è opportuno esercitarsi sulle progressioni descritte più avanti in tutte le tonalità. Potete provare dei pattern specifici su queste progressioni, ma è molto più importante che sperimentiate il maggior numero possibile di idee su ogni progressione in ogni tonalità, in modo da poter poi improvvisare realmente su di esse, piuttosto che limitarvi a suonare i riff con i quali siete a vostro agio in una tonalità particolare.

Oltre a leggere e studiare questi concetti è utile ascoltare come queste tecniche sono state applicate da altri musicisti. I jazzisti più popolari degli anni '50 rappresentano un buon punto di partenza. Per fare qualche nome: Miles Davis, Clifford Brown, Sonny Rollins, John Coltrane, Cannonball Adderley, Art Pepper, Red Garland, Hank Jones, Herb Ellis, Joe Pass, Paul Chambers, Ray Brown. Qualsiasi album di quel periodo in cui figurino uno o più di questi musicisti è consigliato per imparare come suonare sui cambi di accordo.

### *ii-V*

La progressione più importante nel jazz è il ii-V (che può o no risolvere sul I). All'interno di tantissimi brani troverete la progressione ii-V in diverse tonalità. Considerate ad esempio la seguente sequenza di accordi:

| Cmaj7 | Dm7 G7 | Em7 | A7 | Dm7 | G7 | Cmaj7 |

Ci sono tre progressioni ii-V. La seconda battuta è un ii-V nella tonalità di C, sebbene non vi siano accordi di C (I grado) nella terza battuta. Dalla terza alla quinta battuta abbiamo un ii-V-I nella tonalità di D minore, e dalla quinta alla settima un ii-V-I in C maggiore. Esistono diverse tecniche da utilizzare suonando su una progressione ii-V. Alcune di esse sono descritte più avanti.

### *Tonalità Maggiori*

In una tonalità maggiore un ii-V-I consiste in un accordo di minore settima, un accordo di settima di dominante e un accordo di settima maggiore. Le scale da usare su questi accordi sono dunque i modi dorico, misolidio e ionico. Perciò in tonalità di C maggiore userete le scale di D dorico, G misolidio e C ionico (C maggiore) che, come avrete notato, sono tutti modi della scala di C maggiore. Di conseguenza quando vi trovate su un ii-V-I in tonalità maggiore potete suonare la scala maggiore costruita sull'accordo di I grado lungo tutta la progressione. Ciò rende relativamente semplice la costruzione di frasi che portino da un accordo all'altro. Questo tipo di progressione, in cui le scale associate ad ogni accordo sono modi l'uno dell'altra, è detta *progressione diatonica*. C'è da osservare che è sì facile costruire linee melodiche su una progressione diatonica, ma si corre il rischio di risultare monotoni, dal momento che si usano sempre le

stesse sette note. E' possibile aggiungere qualche variazione utilizzando le altre scale associate con gli accordi, come ad esempio D minore, G bebop dominante, C lidio.

Il modo più comune di apportare delle variazioni ad un ii-V-I si ottiene alterando l'accordo di dominante (G7 nell'esempio precedente). Spesso l'alterazione è già specificata, ma anche se non lo fosse avete la libertà di modificare questo accordo. Sarebbe utile che il solista e l'accompagnatore suonassero le stesse alterazioni, ma non è sempre facile mentre si improvvisa, e comunque non è poi così importante.

In tonalità di C potete sostituire l'accordo di G7 con un G7#11, un G7alt, un G7b9b5 oppure un G7+, tutti accordi che mantengono la funzione di dominante di C (perché mantengono inalterate la terza e la settima, cioè B e F), ma che implicano l'uso di scale diverse. Per esempio, se scegliete G7#11 la progressione diventerà D dorico, G lidio dominante e C ionico.

Un'altra alterazione dell'accordo di dominante è la *sostituzione di tritono*. Essa si ottiene usando al posto del V7 un accordo, sempre di dominante, costruito un tritono sopra. Sempre in Do, questo significa sostituire il G7 con Db7. Le ragioni teoriche che permettono questa sostituzione sono da ricercare nella terza e nella settima nota dell'accordo che, come è già stato ricordato, sono le due note più importanti nel definire il suono e la funzione armonica di un accordo. Se analizzate l'accordo di Db7 noterete che è formato da Db, F, Ab e B, che sono rispettivamente la quinta diminuita, la settima, la nona minore e la terza maggiore dell'accordo di G7. La terza e la settima di G7 (B e F) diventano la settima e la terza di Db7. Perciò Db7 è molto simile a G7b9b5 sia nel suono sia nella funzione. Inoltre la risoluzione di Db7 su C nel basso è molto forte, funzionando come nota di passaggio.

Una volta fatta la sostituzione tra i due accordi potete suonare qualunque scala associata all'accordo di Db7, ottenendo per esempio una progressione di D dorico, D bemolle misolidio e C maggiore. Usando una scala diversa dalla misolidia otterrete risultati sorprendenti: provate la scala di D bemolle lidio dominante, che comporta l'uso di Db7#11. Vi suona familiare? Dovrebbe, perché D lidio dominante e la scala di G alterata sono entrambi modi della scala di A bemolle minore melodica. Quando suonate su D bemolle lidio dominante state suonando frasi compatibili anche con Galt. Viceversa, D bemolle alt e G lidio dominante sono entrambi modi della scala di D minore melodica, e sono quindi intercambiabili. Infine, le scale di D bemolle e G diminuite semitono-tono sono uguali, come uguali sono le rispettive scale a toni interi. Per tutte queste ragioni la sostituzione di tritono è così efficace.

### ***Tonalità minori***

La progressione ii-V in tonalità minore in genere non ha il problema di suonare troppo diatonica. Dal momento che la scala minore armonica è normalmente usata per generare progressioni di accordi in tonalità minore, il ii-V in La minore potrà avere la seguente forma:

| Bm7b5 E7 | Am-maj7 |

Se costruiamo un accordo di nona sul E7, vedremo che il F naturale della scala di A minore armonica genererà un accordo di E7b9. Senza alterazioni particolari questa progressione comporterà l'utilizzo di B locrio, E diminuito semitono-tono e A minore melodica. Queste scale sono già sufficientemente varie e ulteriori alterazioni non sono necessarie.

Molte delle tecniche viste per le tonalità maggiori sono comunque applicabili anche a quelle minori. Possiamo usare la scala minore melodica o armonica costruita sull'accordo di fondamentale, oppure la scala maggiore bebop costruita sul relativo maggiore, lungo tutta la progressione; possiamo usare una variazione dell'accordo di E7, come E7alt, E7+, o E7sus; possiamo applicare la sostituzione di tritono a favore di Bb7; e così via. E' possibile anche sostituire l'accordo sul ii grado, per poter usare ad esempio la scala locria #2, o sostituire il Bm7b5 con un normale accordo di Bm7, laddove il F diesis trova la sua giustificazione nella scala di A minore melodica e non più in quella armonica. Se volessimo suonare un accordo di nona, il C naturale di A minore melodica comporterebbe un Bm7b9, e di conseguenza la scala frigia di B. Potremmo peraltro

trasformare l'accordo sul ii grado da minore in maggiore, ottenendo un B7, più esattamente un B7alt, che contiene il D naturale (2° aumentata) dell'accordo di Bm7. Un'ulteriore possibilità è l'alterazione dell'accordo sul I grado: lo possiamo sostituire con un semplice Am7, e usare una delle scale associate con questo accordo, come A minore, A frigio, A pentatonica minore ecc.

## *Il Blues*

Nella sua forma originale, spesso molto usata nel rock e nel R&B, il blues consiste di soli tre accordi: l'accordo di I, di IV e di V grado. La progressione base del blues è la seguente:

I   I   I   I     IV   IV   I   I     V   IV   I   I	che, in tonalità di F, diventa:	F   F   F   F     Bb   Bb   F   F     C   Bb   F   F
--	---------------------------------------	--

Gli accordi generalmente sono tutti di settima di dominante, tuttavia non hanno la funzione armonica tradizionale di tale accordo, cioè non risolvono sulla tonica. La scala blues di F può essere utilizzata per improvvisare su tutta la sequenza. Il Blues può essere suonato in tutte le tonalità, ma nel jazz le tonalità usate più frequentemente sono F, Bb e Eb, mentre nel rock si preferiscono di solito E, A, D e G. Questa differenza è dovuta principalmente all'intonazione degli strumenti. Gli strumenti tipici del jazz come la tromba o i vari tipi di sax sono generalmente in Si bemolle o in Mi bemolle, e ciò vuol dire che una nota indicata come C su questi strumenti sarà in realtà un Bb o un Eb. Per questa ragione la musica scritta per questi strumenti viene trasposta. La chitarra, strumento tipicamente usato nel rock, è accordata in modo da preferire le tonalità che contengono diesis. In un contesto jazz l'uso della scala blues sui tre accordi di base può ben presto risultare monotono. A partire dall'era dello Swing, e in modo più evidente con l'avvento del Bebop, i jazzisti cominciarono ad apportare delle modifiche a questa formula così semplice. L'adattamento della progressione blues più comune, considerato lo standard per le jam sessions è il seguente:

F7	Bb7	F7	F7	
Bb7	Bb7	F7	D7alt	
Gm7	C7	F7	C7	

Questa progressione offre una più ampia gamma di scale possibili. Per esempio, le battute 8 e 9 formano un V-i in Gm e le battute 9-11 sono un ii-V-I in F.

L'idea di aggiungere progressioni ii-V al Blues rende possibili ulteriori modifiche. Per esempio:

F7	Bb7	F7	Cm7	F7	
Bb7	Bdim	F7	Am7b5	D7alt	
Gm7	C7alt	F7	D7alt	Gm7	C7alt

Questa particolare progressione è molto comune nel Bebop e negli stili successivi. Da notare il ii-V-I in Bb delle battute 4 e 5, il ii-V-i in Gm delle battute 8 e 9, e il V-i in Gm delle battute 11 e 12. Notate anche l'accordo diminuito della sesta battuta: questo accordo funziona da sostituto dell'accordo di settima di dominante, infatti sia Bdim sia Bb7b9 condividono la stessa scala di Bb diminuita semitono-tono. Questa stessa sostituzione può essere applicata nella seconda metà della battuta 2.

Si possono ottenere altre variazioni attraverso la sostituzione di tritono. Per esempio può essere suonato un Ab7 al posto del D7alt nella seconda parte della battuta 8. Questo Ab7 può a sua volta essere modificato, per esempio diventando un Abm7. Un'altra sostituzione frequente è il A7alt al posto di F7 nella battuta 11. Questo è possibile perché i due accordi hanno diverse note in comune, inclusa la tonica (F) e perché l'accordo di A7alt è parte del II-V-i (con D7alt e Gm7) che segue.

Charlie Parker portò questo tipo di sostituzioni all'estremo in "Blues for Alice". La progressione degli accordi è la seguente:

```

| | Fmaj7 | Em7b5 A7b9 | Dm7 G7 | Cm7 F7 |
| Bb7 | Bbm7 Eb7 | Am7 D7 | Abm7 Db7 |
| Gm7 | C7 | Fmaj7 D7alt | Gm7 C7 |
    
```

Un'altra semplice modifica, molto comune nel blues-jazz, è questa:

```

      Bb          Eb      Edim
|-----|-----|-----|
      Bb          Bb(alt)
|-----|-----|-----|
      Eb          Edim
|-----|-----|-----|
      Bb          G7 or alt
|-----|-----|-----|
      Cm          F7
|-----|-----|-----|
      Bb      G7      Cm      F7
|-----|-----|-----|-----|
    
```

### ***Rhythm Changes***

Il brano "I Got Rhythm" di George Gershwin è la base di una delle progressioni di accordi più popolari dell'era Bebop, seconda solo a quella del Blues. Questa progressione viene generalmente indicata col termine "rhythm changes". Come visto per la progressione Blues, anche sui rhythm changes si possono applicare numerose modifiche. Molti dei pezzi basati su questa progressione sono suonati in tonalità di Bb, e a tempi molto veloci, spesso sopra ai 200 battiti al minuto. Questi brani hanno una struttura a 32 battute di tipo A A B A basata sul seguente schema:

```

A | | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
   | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Dm7 G7 | Cm7 F7 | |
    
```

```

A | | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
   | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 | |
    
```

```

B | | Am7 | D7 | Dm7 | G7 |
   | Gm7 | C7 | Cm7 | F7 | |
    
```

```

A | | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
   | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 | |
    
```

I rhythm changes contengono molte progressioni ii-V. Qualunque alterazione standard descritta per il ii-V può essere applicata a questa sequenza. Molti brani contengono piccole modifiche alla progressione di base, specialmente nelle ultime quattro battute della sezione A. Una delle più comuni è la sostituzione del secondo accordo di G7 con Bdim; un'altra è la sostituzione del quinto accordo di Bmaj7 con Dm7. Quest'ultima consiste nel sostituire un accordo di primo grado (maggiore) con uno di terzo grado (minore), poiché i due

accordi hanno tre o quattro note in comune e le rispettive scale differiscono di una sola nota. Inoltre, il Dm7 e il G7 che lo segue formano un ii-V in Cm, perciò è una sostituzione armonicamente molto efficace.

### *Coltrane Changes*

John Coltrane, grazie a brani originali come "Giant Steps" e "Countdown" contenuti nell'album "Giant Steps" e arrangiamenti di standard come "But Not for Me" sull'album "My Favorite Things", è diventato famoso per l'uso di una particolare e complicata progressione, che prende il nome di Coltrane changes. La caratteristica principale dei Coltrane changes è il movimento di tonalità per terze maggiori. Lo schema di "Giant Steps" è il seguente:

Bmaj7	D7	Gmaj7	Bb7	Ebmaj7	Am7	D7	
Gmaj7	Bb7	Ebmaj7	F#7	Bmaj7	Fm7	Bb7	
Ebmaj7		Am7	D7	Gmaj7	C#m7	F#7	
Bmaj7		Fm7	Bb7	Ebmaj7	C#m7	F#7	

Il primo centro tonale è B, poi G, poi Eb, poi il pezzo continua a ruotare attorno a queste tre tonalità, che distano una terza maggiore l'una dall'altra.

Coltrane sviluppò questa idea in diversi modi. Per esempio la utilizzò in sostituzione di una normale progressione ii-V. Gli accordi di "Countdown" sono vagamente ispirati a quelli di "Tune-Up" di Miles Davis. Le prime quattro battute di quest'ultimo sono:

| Em7 | A7 | Dmaj7 | Dmaj7 |,

cioè un normalissimo ii-V-I in Dmaj. Le prime quattro battute di "Countdown" sono:

| Em7 F7 | Bbmaj7 Db7 | Gbmaj7 A7 | Dmaj7 |

Coltrane parte con lo stesso accordo minore sul secondo grado, poi modula all'accordo di dominante settima un semitono sopra. Da qui comincia il circolo di terze maggiori, dalla tonalità di Bb a quella di Gb e infine a Db. Le successive quattro battute sono armonicamente uguali, ma si basano su un ii-V in tonalità di C; le successive quattro sono invece in tonalità di Bb.

Improvvisare sui Coltrane changes può essere complicato, dal momento che il centro tonale cambia così spesso, per questo non potrete limitarvi a suonare una singola scala diatonica lungo le varie battute. Questi pezzi sono generalmente eseguiti con tempi veloci, ed è facile cadere nella trappola di suonare dei semplici arpeggi che evidenzino gli accordi. Dovete sforzarvi, quando improvvisate su una progressione complessa come questa, di privilegiare l'aspetto melodico del vostro assolo.

## ii-V-I

Questo cambio, che come abbiamo visto è molto comune nel jazz, ci da molte possibilità di espressione poiché ci sono molte possibilità, mentre si suona, di raggiungere correttamente l'accordo successivo. Mi sembra giusto, dunque, approfondire l'argomento con qualche esempio.

Dm      Galt      Cmaj7  
|-----|-----|-----|

Sul Dm possiamo suonare molte cose, tra cui:

- D dorico
- A minore pentatonica
- E minore pentatonica
- D minore melodica
- Fmaj7 arpeggio [3° minore sopra → tonalità Dm9]
- Bm7b5 arpeggio [tonalità Dm6]
- Cmaj7 arpeggio [tonalità Dsus]
- C triade + G triade + F triade
- G triade + A triade [sonorità D melodica minore]

Sul G alterato ci sono ancora molte possibilità:

- Ab minore melodica
- ST diminuita
- F minore pentatonica
- Bb minore pentatonica

Sul Cmaj7 possiamo applicare:

- G scala maggiore [Lidio]
- Gmaj arpeggio
- Cmaj7 arpeggio
- B minore pentatonica [sonorità lidia]
- E minore pentatonica
- A minore pentatonica
- D triade + C triade

Come vedete si possono usare molto le pentatoniche che possono essere un buon inizio per chi si avvicina al jazz. Ciò che bisogna cercare di fare, come sempre, è rendere gradevole la connessione fra le varie scale. Ascoltate molto gli intervalli. Cominciate ascoltando gli accordi alterati.

## Improvvisazione modale

Un tipico brano modale può essere composto solamente di due o tre accordi, i quali possono durare anche 8 o 16 battute. Da un lato l'improvvisazione modale è molto più semplice dell'improvvisazione sui cambi di accordo, dal momento che non dovete continuamente pensare a quale scala passare. Dall'altro, però, non potrete limitarvi a cucire insieme pattern collaudati sul ii-V-I, né fare affidamento su un uso analitico delle scale o di sostituzioni di accordi, e questo renderà il tutto più complicato.

Certa musica è considerata modale anche se segue progressioni tradizionali di accordi come il blues. Il concetto di modalità ha molto a che fare con ciò che si fa con l'armonia. Negli stili derivanti dal Bebop il solista suscita interesse per la sua scelta delle note sull'armonia, incluse le dissonanze, le tensioni e le risoluzioni. Per esempio molti boppers finiscono spesso le frasi suonando una quarta eccedente su un accordo di dominante, solo per l'effetto provocato da questa nota. Nell'improvvisazione modale si dà meno enfasi alle scelte armoniche, privilegiando lo sviluppo melodico. La ballad "Blue in Green" (dall'album "Kind of Blue" di Miles Davis) ha lo stesso moto armonico di tanti altri brani, e gli accordi sono relativamente complessi (come Bbmaj7#11 o A7alt). Malgrado ciò gli assoli su questo pezzo non sfruttano l'armonia, ma si focalizzano sulla melodicità di ogni singola frase. Ancora, in un assolo Bebop si tende a sottolineare l'estensione accordale, mentre in un assolo modale l'attenzione è rivolta alle note principali dell'accordo. Nel Bebop si tende spesso a riempire tutti gli spazi per definire completamente l'armonia, mentre nella musica modale si fa un uso più frequente delle pause e dello spazio ritmico come un elemento di struttura melodica. Entrambi gli approcci sono validi, l'importante è capirne le differenze.

"So What" di Miles Davis, contenuto in "Kind of Blue", è il classico esempio di brano modale. Ha una struttura di tipo AABA, nella sezione A è usato il modo di D dorico, nella sezione B il modo di Eb dorico. Ciò produce 16 battute consecutive in D dorico all'inizio di ogni chorus; 24 se si contano le ultime 8 del chorus precedente. Usando solo le sette note di D dorico è facile esaurire in fretta le idee, ma è proprio qui il bello. Non potrete sfruttare la spigolosità di un #F su un accordo di C7, dovete usare solo le note che vi sono date.

Tuttavia non siete obbligati a limitarvi alle sole note della scala. Come nelle progressioni ii-V, ci sono tecniche utilizzabili in ambito modale per aggiungere tensione. Una delle più frequenti è il cosiddetto "*sideslipping*". Muovendovi su D dorico, provate a suonare frasi costruite sulle scale di Db o Eb per un paio di battute. Questa dissonanza crea tensione, che potete allentare ritornando alla scala originale. Potete anche utilizzare note di passaggio (cromatismi): mantenendo l'esempio di D dorico, potete suonare G, G#, A (G# nota di passaggio).

E' inoltre possibile usare una scala diversa. Per esempio, invece di Re dorico provate per alcune battute Re minore naturale, o Re pentatonica minore. Oppure potete alternare un accordo di tonica con l'accordo di dominante settima nella stessa tonalità. Se, per esempio, considerate l'accordo di Dm7 (a cui è associato Re dorico) come primo grado, l'accordo di dominante settima sarà A7, perciò potrete suonare frasi costruite su qualunque scala associata a A7, A7b9b5, A7alt (o altri accordi di La dominante settima), per poi tornare alla scala originaria di Re dorico.

Attenersi strettamente alla filosofia modale significa fare un uso molto limitato delle tecniche sostitutive appena descritte. Il principio fondamentale dell'improvvisazione modale è l'ottenimento della massima melodicità sfruttando solo gli accordi di base e le note della scala. Le scale pentatoniche sono una scelta particolarmente appropriata in ambito modale, poiché riducono le vostre possibilità a sole cinque note invece di sette e vi costringono ad un ulteriore sforzo per suonare melodicamente e sfruttare gli spazi. Questo risultato può essere ottenuto suonando frasi costruite su intervalli di quarta, una pratica molto efficace nei brani modal con pochi cambi di accordo (anche se può risultare altrettanto efficace in altre situazioni).

Altre informazioni sull'argomento verranno trattate nei paragrafi seguenti.

## L'uso dei Cromatismi

Una delle caratteristiche principali del Bebop è lo sfruttare a pieno l'armonia attraverso l'uso di scale ricche di coloriture, mentre nella musica modale si tende a porre enfasi sulle note principali dell'accordo. Entrambi questi stili fanno uso delle relazioni scale-accordi nella maniera tradizionale, cioè scegliendo una scala corrispondente al suono dell'accordo, e suonando prevalentemente "all'interno" di questa scala. Un tipo diverso di approccio è quello di mantenere il senso della progressione di accordi, ma suonare "al di fuori" degli accordi stessi. Eric Dolphy applicò questo stile nel periodo in cui suonò con Charles Mingus e su alcuni dei suoi album, come "Live at the Five Spot" e "Last Date". Altri esponenti di questo stile furono Woody Shaw e Steve Coleman.

Probabilmente vi sarà capitato di suonare delle note estranee ad una scala, per esempio un Ab su un accordo di Cmaj7, e probabilmente lo avrete fatto per sbaglio. Queste note sono sbagliate solo quando sono suonate in un contesto melodico interno ad una scala. Suonando una melodia basata sulle sole note di una scala si stabilirà una sonorità particolare, e una nota esterna alla scala stessa sembrerà fuori posto. Tuttavia, la stessa nota assumerà tutt'altro significato se inserita in una melodia esterna alla scala. Questo vuol dire che le note esterne possono risultare consonanti se usate in modo melodico.

I musicisti che ho menzionato prima si caratterizzano per l'uso di linee melodiche "angolari", cioè composte da intervalli ampi e inusuali e da frequenti cambi di direzione. Questo contribuisce a creare un tessuto sonoro in cui le note "sbagliate" si inseriscono in modo perfettamente naturale. E' interessante notare come l'approccio inverso funzioni altrettanto bene: frasi contenenti molti semitoni (frasi cromatiche) non creano dissonanza, nonostante siano composte da molte note "sbagliate".

Potete comunque continuare ad applicare le vostre conoscenze sulle relazioni scale/accordi anche quando suonate in questo modo. Per esempio, sapete che la scala lidia di Db non è una scelta appropriata se si suona su un Cmaj7, e probabilmente ne conoscete anche il motivo. Ma quelle stesse note "sbagliate", se usate melodicamente su quell'accordo, creeranno un suono non del tutto dissonante, con una ricchezza armonica dalla sonorità molto "moderna". Infatti, anche delle semplicissime idee melodiche come arpeggi o scale possono risultare interessanti in questo contesto.

Potete esercitarvi su queste idee con gli album della collana Aebersold, con Band-In-A-Box, o con i vostri amici musicisti. In quest'ultimo caso siate pronti a ricevere qualche occhiata perplessa. E' stato detto che non esistono note sbagliate, solo risoluzioni sbagliate. Questo spiega perché le note di passaggio e gli avvicinamenti (vedi la sezione "Suonare sui cambi di accordo") non creano dissonanza. Ma io credo che anche questo principio dia un'eccessiva importanza alla corrispondenza tra ciò che si suona e la relazione scala/accordo. Il mio parere è che le sole note sbagliate sono quelle che si suonano per errore. Ogni nota suonata è giusta se il contesto in cui è contenuta ha un senso. E comunque anche l'errore può essere sfruttato, il trucco è costruirci attorno qualcosa di coerente.

La scala cromatica è anche un ottimo esercizio per la mano destra. Allenatevi alle varie velocità assicurandovi di suonare sempre in maniera perfetta, alternando sempre, e sottolineo sempre, la pennata.

### Suonare fuori accordo

Questo è un argomento molto vasto, come abbiamo potuto vedere dalla infinità di stili possibili che la sensibilità di alcuni musicisti permette. Ci sono letteralmente milioni di modi di suonare fuori accordo. In questo caso non è importante *cosa* suoni, ma *come* la suoni. Il fraseggio e il proprio stile ne sono la chiave. Facciamo comunque un esempio:

Sul Cm possiamo suonare:

- Bb minore pentatonica
- Db min
- Eb min
- Ab7

Un consiglio utilissimo per questo tipo di approccio, come anche per le scale cromatiche e per tutte le note di passaggio, è dividere il tempo in battute forti e battute deboli. In questo modo potremo andare fuori nelle battute deboli e tornare sull'accordo nelle battute forti. E' consigliabile, quindi, sottolineare sempre i chord tones nelle battute forti quando si utilizza questo tipo di approccio. In un 4/4 generalmente le battute forti sono l'uno e il tre, mentre quelle deboli sono il due e il 4.

Ad esempio:

Forte	-	C minore	
Debole	-	C# minore	← fuori
Forte	-	C minore	

Oppure

Forte	-	C minore	
Debole	-	Ab7	← fuori
Forte	-	C minore	

Questo è uno stile molto complesso e che, più di ogni altro, attinge alla sensibilità e alla fisicità sullo strumento invece che alla teoria musicale vera e propria. L'urlo di un uomo non è mai intonato ma comunica ugualmente un certo tipo di emozioni, specie se le emozioni che lo generano sono forti. Allo stesso modo un determinato fraseggio, a maggior ragione se suonato fuori tonalità, può comunicare una emozione tramite la sua dissonanza.

## Improvvisazione non-tonale

I termini pan-tonalità, non-tonalità e atonalità si riferiscono tutti all'allontanamento dal concetto tradizionale di tonalità. La distinzione tra questi termini non è sempre chiara, per cui farò uso del più generale dei tre, ovvero non-tonalità, per descrivere quella musica che non ha un centro tonale specifico, o nella quale le tradizionali relazioni scale/accordi cessano di valere.

Sebbene la musica non-tonale possa avere una progressione di accordi, i singoli accordi vengono scelti più per il loro suono che per la loro funzione armonica. Qualsiasi accordo di qualsiasi tonalità può essere usato se ha il suono giusto. Per esempio, molti dei brani contenuti negli album di Miles Davis "E.S.P.", "Nefertiti", "Miles Smiles" e "Sorcerer" non hanno dei centri tonali specifici, né contengono delle progressioni ii-V che possano suggerire una qualsivoglia tonalità. Molti degli accordi sono piuttosto complessi, per esempio Abmaj7#5, e ogni accordo è scelto unicamente in base al suono, non perché l'accordo precedente risolve naturalmente su quello, né perché quello risolve sul successivo. Un'analisi funzionale dell'armonia di tipo tradizionale (cioè l'analisi degli accordi in relazione alla tonalità) non è l'approccio giusto per questo tipo di musica.

Potreste tentare un approccio di tipo modale a questa musica, lasciando che siano gli accordi a dettare la scelta delle scale. Dovrete fare tuttavia molta attenzione, perché gran parte delle relazioni tra scale e accordi vengono stabilite con delle risoluzioni tradizionali in mente, e se cambiate scala sulla mera base della progressione degli accordi ciò porterà le vostre frasi a sembrare sconnesse o casuali. Dovrete esercitarvi a trattare le relazioni scale/accordi in modo molto meno rigido di quando suonate sui cambi di accordo.

Nella musica tonale le alterazioni di un accordo sono spesso considerate delle semplici coloriture tonali, che non influenzano la funzione armonica dell'accordo stesso, perciò l'improvvisatore è libero di apporre le proprie variazioni all'accordo di base. Per esempio, un G7b9 rimane un accordo di dominante e risolve su Cmaj7. Qualsiasi altro accordo che svolga questa funzione, come G7#11 o addirittura una sostituzione di tritono (Db7), può essere utilizzato senza modificare il modo in cui la frase è percepita. Nella musica non-tonale, come ho già osservato, un determinato accordo può venir scelto per il suo suono particolare. Lo stesso G7b9 può venir scelto per la particolare dissonanza tra G e Ab, e l'utilizzo di un altro accordo di dominante (es. G7#11) può cambiare il suono molto più radicalmente di quanto non faccia un accordo di famiglia diversa, il quale abbia la stessa dissonanza G / Ab (es. Abmaj7), o un accordo con una sonorità simile, come E7#9. Le scale associate a questi accordi saranno una scelta più appropriata di quelle basata sulla tradizionale funzione di dominante di G7b9.

Il vero scopo della musica non-tonale è di liberare il musicista dai vincoli imposti dalle relazioni scale/accordi, permettendogli di concentrarsi esclusivamente sul suono. Se vi troverete a suonare su un accordo di maj7#5, dovrete comprenderne la sonorità per poi sentirvi liberi di suonare qualsiasi cosa possa combinarsi con essa. E' qualcosa che ha che fare più con le emozioni che non con la razionalità. Quell'accordo ha, per me, una sonorità aperta, sospesa, che io associo a intervalli ampi e all'uso di spazi ritmici, perciò tenterò di suonare qualcosa che rifletta questo sentimento, a prescindere dalle note che userò.

E' ovvio che anche nella musica tonale le relazioni scale/accordi possono essere considerati come semplici "utensili", il cui scopo è sempre quello di rappresentare i suoni. Tuttavia noterete come i pezzi con molte progressioni ii-V al loro interno tendano ad avere una sonorità molto simile tra loro. La musica non-tonale offre invece una varietà di suoni più ampia.

## Improvvisazione Free

Il passo successivo è la totale eliminazione degli accordi. Ci sono diversi modi di fare free jazz, ma la regola principale è che non ci sono regole. Per questa sezione non farò ricorso a spiegazioni tecniche o teoriche, ma mi limiterò a citare esempi di musicisti free.

Molte delle composizioni di Ornette Coleman non fanno uso degli accordi (es. le registrazioni del quartetto "freebop" con Don Cherry per l'etichetta Atlantic). Questi brani cominciano con l'esposizione di una melodia, e gli assoli sono variazioni di questa melodia, senza nessuna progressione di accordi. In buona parte questi lavori dimostrano un approccio molto melodico e sono di ascolto relativamente accessibile.

L'album "Free Jazz" (in cui sono coinvolti, tra gli altri, anche Eric Dolphy e Freddie Hubbard) è decisamente diverso. Non solo Coleman mette da parte il concetto tradizionale di armonia, ma anche quello di melodia. Non si può individuare un tema definito, e le improvvisazioni sono molto meno melodiche rispetto agli album del quartetto precedente. Il doppio quartetto di "Free Jazz" si cimenta anche con il concetto di forma, vedendo impegnati più solisti che improvvisano nello stesso momento. Questa idea è vecchia quanto il jazz stesso, ma fu dimenticata con l'avvento dello swing. L'idea di improvvisazione collettiva nel free jazz è molto meno (se non per nulla) strutturata rispetto a ciò che era nel dixieland, e il risultato è più cacofonico.

John Coltrane si avvicinò a questo tipo di musica negli ultimi anni della sua carriera, in album come "Ascension". Coltrane fece sperimentazioni anche sul ritmo, ad esempio in "Interstellar Space", in cui il ritmo è indefinibile. Sia Coleman che Coltrane, così come altri musicisti che risentirono della loro influenza, come Archie Shepp e Alber Ayler, tentarono un'evoluzione anche delle timbriche, studiando nuovi modi di suonare i loro strumenti, arrivando fino all'estremo di suonare strumenti con i quali non avevano quasi nessuna confidenza, come fece Coleman con la tromba e il violino.

Anche Cecyl Taylor, pianista, ha un approccio completamente free, utilizzando il pianoforte più come una percussione che per creare melodie a accordi. Le sue performance generalmente non contengono nessun elemento di armonia, melodia o ritmo tradizionale. Suonando free jazz da soli, non in gruppo con altri musicisti, siete liberi di cambiare la direzione della vostra musica in ogni momento. Potete cambiare il ritmo, o potete suonare senza ritmo, e così via. Suonando in gruppo è invece molto importante la comunicazione, dal momento che non c'è nessuno schema di riferimento comune da poter seguire.

E' difficile analizzare questo genere di musica nei termini che siamo abituati ad usare. Questa musica, perché abbia successo, ci deve raggiungere ad un livello emozionale, e le emozioni di ciascuno possono essere toccate in modo diverso. Si può affermare che più la musica è libera e più è personale, perché svincolata da ogni schema teorico preconstituito. Dovrete decidere voi fino a che punto spingervi nel suonare, così come nell'ascoltare. Ricordate che spesso questo tipo di musica è più divertente da suonare che non da ascoltare. La "sfida" della comunicazione e del libero scambio di idee sono cose che alcuni ascoltatori non apprezzano (che è un modo educato per dire che le vostre sperimentazioni possono risultare alienanti per chi vi ascolta).

## I voicing degli accordi

Nel jazz, quando la musica richiede un accordo di Cmaj7, questo non implica quasi mai che un pianista suoni "C E G B". Solitamente il pianista sceglierà un altro modo di suonare l'accordo, anche una semplice inversione della posizione di base dell'accordo fondamentale. Sono stati scritti interi libri a proposito del voicing degli accordi, e qui vedremo solamente una piccola parte delle possibilità esistenti. Ho classificato liberamente i voicing qui descritti in 3/7 voicing, quartal voicing, voicing multiaccordo, voicing a posizioni vicine, drop voicing ed altri basati sulla scala.

### 3/7 Voicing

È incredibile che i voicing usati dalla maggior parte dei pianisti dagli anni '50 non abbiano un nome ben preciso. Ho sentito chiamare questo tipo di voicing "di categoria A", "di categoria B", "voicing di Bill Evans", o semplicemente "voicing della mano sinistra". Io, poiché sono basati sulla terza e sulla settima dell'accordo associato, li chiamerò 3/7 voicing (voicing di terza e settima).

Di base, questi voicing contengono sia la terza che la settima dell'accordo, solitamente con almeno una o anche due altre note, ed entrambe la terza o la settima si trovano nella parte più grave dell'accordo. Poiché la terza e la settima sono le note più importanti nella definizione di un accordo, queste regole producono quasi sempre buoni risultati sonori. Inoltre, questi voicing possono produrre automaticamente buone voci di primo piano, il che significa che quando sono usati in una progressione dell'accordo, c'è pochissimo movimento fra le voci. Spesso, le stesse note possono essere conservate da una voce alla successiva, o tutt'al più, una nota può doversi muovere per gradi.

Per esempio, considerate una progressione ii-V-I in C maggiore. Gli accordi sono Dm7, G7 e Cmaj7. La forma più semplice del 3/7 voicing su questa progressione dovrebbe essere quella di suonare il Dm7 come "F C", il G7 come "F B" ed il Cmaj7 come "E B". Notate che in questo primo accordo la terza è nella parte inferiore; nel secondo accordo la settima è nella parte inferiore e nel terzo accordo la terza è nella parte inferiore. Inoltre notate che quando ci si muove da un voicing al successivo, cambia solo una nota, mentre le altre rimangono costanti. Questa è una caratteristica importante dei 3/7 voicing: quando sono usati in una progressione ii-V-I, o in progressioni in cui il movimento della fondamentale è per quarte o quinte, alternatevi fra la terza e la settima nella parte inferiore. Un insieme analogo dei voicing è ottenuto cominciando con la settima nella parte inferiore: "C F", "B F", "B E".

Normalmente userete più note della sola terza e settima. Spesso, le note aggiunte sono le seste (o tredicesime) e le none. Per esempio, il ii-V-I in C maggiore potrebbe essere suonato come "F C E", "F B E", "E B D", o come "F A C E", "F A B E", "E A B D". Le note aggiunte sono tutte seste o none, tranne una quinta nel primo accordo del secondo esempio. Nel suonare questi voicing a quattro note sulla chitarra, se alcune note saranno aggiunte solitamente sopra la terza e la settima, forse i vostri voicing possono concludersi comprendendo parecchi piccoli intervalli, che possono essere suonati soltanto con difficoltose contorsioni della mano. Quindi, il ii-V-I in C maggiore può essere suonato con voicing a quattro note sulla chitarra come "F C E A", "F B E A", "E B D A". Si noti che nessuno di questi voicing contiene le fondamentali dei loro rispettivi accordi. Si presuppone che la fondamentale venga suonata dal bassista. In assenza d'un bassista, i pianisti suoneranno spesso la fondamentale con la loro mano sinistra sul primo accento e poi uno di questi voicing sul secondo o sul terzo. Effettivamente, potete anche non suonare affatto la fondamentale; in molte situazioni l'orecchio prevede la progressione dell'accordo e fornisce il contesto adeguato per il voicing anche senza la fondamentale. Non è proibito suonare le fondamentali in questi voicing, ma non è né neppure obbligatorio farlo.

Questi voicing standard possono essere modificati in parecchi modi. A volte, potrete omettere sia la terza che la settima. Spesso, la minore di un accordo maggiore che è usata come tonica sarà espressa con la terza, la sesta e la nona, e questi voicing potrebbero essere inframezzati con normali 3/7 voicing. Inoltre, i voicing con la quinta od altre note nella parte inferiore possono essere inframezzati con 3/7 voicing effettivi. Ciò

potrebbe essere fatto per svariate ragioni. Tanto per cominciare, una volta suonato sul piano, notate che i voicing descritti finora tendono a fare slittare la tastiera come le fondamentali risolvono in discesa verso le quinte. L'estensione normale per questi voicing si trova nelle due ottave dal C sotto il C centrale al C sopra il C centrale. Come i voicing che risolvono verso il basso cominciano a suonare "torbidi", allora potreste desiderare di saltare verso l'alto. Per esempio, se avete concluso con un Dm7 come "C F A B" sotto il C centrale e dovete risolvere a G7 e poi a Cmaj7, potreste suonare rispettivamente questi due accordi come "D F G B" e "E A B D" per spostare il voicing in alto salvaguardando bene le voci guida. Inoltre, le fondamentali non si muovono sempre per quinte; in una progressione da Cmaj7 a A7, potreste desiderare sonorizzare questo come da "G B C E" a "G B C # F #" al fine di ben preservare le voci guida. Una cosa da notare circa questi voicing nel contesto di un ii-V-I diatonico è che, siccome gli accordi comportano modi della medesima scala (D dorico è lo stesso come G misolidio è lo stesso di C maggiore), un dato voicing può risultare a volte ambiguo. Per esempio, "F A B E" può rappresentare sia un Dm7 con settima omessa, o un G7. Nel contesto di una melodia modale come "So What", è definito chiaramente il suono di Dm7 o del D dorico. Nel contesto di una progressione ii-V, probabilmente suona più come un G7. Potete usare questa ambiguità a vostro vantaggio facendo uno stiramento di voicing su parecchi accordi. Questa tecnica è particolarmente utile una volta applicata al voicing basato su scale generiche che verranno discusse successivamente.

Un'altra cosa che potete fare con i 3/7 voicing è alterarli con quinte o none, aumentate o diminuite. Per esempio, se l'accordo G7 è alterato con una 9b (G7b9), allora potrebbe essere sonorizzato come "F Ab B E". In generale, le note del voicing dovrebbero venire dalla scala associata all'accordo. Questi voicing sono ben adatti sul piano per essere suonati con la mano sinistra mentre la mano destra suona la melodia. Possono anche essere suonati a due mani, o con tutte le corde su una chitarra, aggiungendo più note. Ciò fornisce un suono più completo quando si accompagnano altri solisti. Un modo per aggiungere più note è di sceglierne una dalla scala ormai non più nel voicing di base e suonarla nell'ottava sopra lo stesso. Per esempio, sul piano, per Dm7 con " F A C E " nella mano sinistra, potreste suonare "D D" o "G G" nella destra. In generale, è una buona idea evitare di raddoppiare le note nei voicing, poiché il suono più completo è realizzato solitamente suonando il più possibile note differenti, ma la nota duplicata all'ottava superiore per la mano destra suona bene in questo contesto. La nota una quarta o una quinta sopra la parte inferiore dell'ottava può essere aggiunta anche spesso. Per esempio, con la stessa mano sinistra di prima, potreste suonare "D G D" o "G D G" nella mano destra. I voicing 3/7 sono forse la famiglia più importante di voicing e rendono possibili molte variazioni. Dovreste provare a esercitarvi in parecchie permutazioni di ciascuno di essi, in diverse tonalità.

### *Voicing per quarte*

Uno stile di voicing reso popolare da McCoy Tyner è basato sull'intervallo di quarta. Questo tipo di voicing è usato molto spesso nella musica modale. Per costruire un voicing quartale, utilizzare semplicemente qualunque nota nella scala associata all'accordo ed aggiungerne un'altra una quarta sopra ed un'altra ancora sopra questa ad una quarta di distanza. Usare le quarte perfette o aumentate a seconda della posizione della nota sulla scala. Per esempio, i voicing quartali per Cm7 sono "C F Bb", "D G C", "Eb A D" (notare la quarta aumentata), "F Bb Eb", "G C F", "A D G" e "Bb Eb A". Questo tipo di voicing sembra funzionare particolarmente bene per gli accordi minori (modo dorico), o per quelli di dominante, dove viene utilizzato un suono sospeso o pentatonico. Questi voicing sono ancora più ambigui, in quanto un dato voicing quartale a tre note può suonare come unico per un numero differente di accordi. Non vi è nulla di errato in tutto ciò. Tuttavia, se desiderate rinforzare il/la particolare accordo/scala che state suonando, un modo per farlo è quello di spostare il voicing intorno alla scala con movimento parallelo. Se ci sono otto battute di un dato accordo, potete suonare uno di questi voicing per le prime battute, poi spostarvi in alto di un grado per le rimanenti. La tecnica di alternare i voicing con la fondamentale nel basso, o fondamentale e quinta, funziona molto bene anche qui. Su un accordo lungo di Cm7, per esempio, voi potete suonare "C G" sulla prima battuta, poi suonare alcuni voicing quartali in moto parallelo per tutta la durata dello stesso. Come con i voicing 3/7, questi sono convenienti sul piano per la mano sinistra o per tre, quattro corde sulla chitarra. Possono anche essere trasformati in voicing a due mani, a cinque o sei corde impilando più quarte, quinte od

ottave nella parte superiore. Per esempio, l'accordo Cm7 può essere espresso come "D G C" nella mano sinistra e "F Bb Eb" nella destra, oppure "Eb A D" nella sinistra e "G C G" nella destra. Il brano "So What" dall'album "Kind Of Blue" utilizza voicing che sono costituiti da tre quarte e una terza maggiore. Su un accordo di Dm7, i voicing usati sono "E A D G B" e "D G C F A".

### ***Voicing multiaccordo e strutture superiori***

La base di un voicing multiaccordo è quella di suonare sul piano simultaneamente due accordi differenti, uno nella mano sinistra ed uno nella destra. Il rapporto fra i due accordi determina la qualità dell'accordo risultante. Questi sono sempre voicing a due mani sul piano, o a cinque o sei corde sulla chitarra. Producono un suono molto ricco e complesso paragonato ai voicing presentati finora. Lo stile più semplice di un voicing multiaccordo è quello di suonare due triadi; per esempio, sul piano, una triade di C maggiore nella mano sinistra e una triade di D maggiore nella destra. Ciò sarà notato come D/C. Questa notazione è sovraccaricata in quanto è interpretata solitamente con il significato di una triade di D sopra la singola nota C nel basso; non è sempre chiaro quando è inteso multiaccordo. I multiaccordi sono raramente richiesti esplicitamente nella musica scritta, e quindi non esiste un modo standard per scriverne le note. Dovete trovare normalmente le vostre possibilità per suonare i multiaccordi. Se utilizzate tutte le note in questo D/C voicing e le ponete in fila, vedrete che descrive indifferentemente la scala lidia di C o quella lidia di dominante. Di conseguenza, questo voicing può essere usato su qualunque accordo per il quale quelle scale sono adatte. Se sperimentate con altre triadi sopra una triade maggiore di C, troverete parecchie combinazioni che suonano bene e descrivono le ben note scale. Tuttavia, molte di queste combinazioni implicano note raddoppiate, che possono essere evitate come descritte di seguito. Fra i multiaccordi che non implicano note raddoppiate ci sono il Gb/C, che produce una scala diminuita di C, il Bb/C, che produce una scala misolidia di C, il Dm/C, che produce un C maggiore o una scala misolidia di C, il Ebm/C, che produce una scala semidiminuita di C, il F#m/C, che egualmente produce una scala semidiminuita di C e il Bm/C, che produce una scala lidia di C. Questi multiaccordi possono essere usati come voicing per tutte gli accordi idonei alle scale corrispondenti.

Potete notare che Db/C, Abm/C, Bbm/C e B/C non implicano anche note raddoppiate e suonano molto interessanti, anche se non descrivono ovviamente alcune scale standard. Non ci sono regole su quando questi multiaccordi possono essere suonati come voicing. Quando il vostro orecchio è abituato alle particolari sfumature ed dissonanze di ciascuno, potete trovare le situazioni in cui usarli. Per esempio, l'ultimo multiaccordo elencato, B/C, suona bene quando usato come sostituto di Cmaj7, particolarmente nel contesto d'una progressione ii-V-I e specialmente alla conclusione di un brano. Potete risolverlo ad un normale voicing di Cmaj7 se desiderate. Potete costruire multiaccordi simili con una triade minore nella parte inferiore. Db/Cm produce una scala frigia di C; F/Cm produce una scala dorica di C; Fm/Cm produce una scala di C minore; A/Cm produce una scala semidiminuita di C; Bb/Cm produce una scala dorica di C e Bbm/Cm produce una scala frigia di C. In più, D/Cm produce un'interessante scala, che suona come un blues. Ho accennato prima al desiderio di evitare note raddoppiate. Un modo per costruire multiaccordi che evitino le note raddoppiate è quello di sostituire la triade della parte inferiore con entrambe la terza e la settima, la fondamentale e la settima, oppure la fondamentale e la terza di un accordo di dominante. Voicing costruiti in questo modo sono chiamati "strutture superiori". Implicano sempre una certa scelta dell'accordo di dominante.

Per esempio, ci sono parecchie possibili "strutture superiori" di C7. Una triade di Dbm sopra "C Bb" produce un accordo di C7b9b5. Una triade di D sopra "E Bb" produce un accordo di C7#11. Una triade di Eb sopra "C E" produce un accordo di C7#9. Una triade di F#m sopra " la C E " rende un accordo C7b9b5. Una triade di F#m sopra "E Bb" produce un accordo di C7b9b5. Una triade di Ab sopra "E Bb" produce un accordo di C7#9#5. Una triade di A sopra "C Bb" produce un accordo di C7b9. Sarà necessaria tanta pratica per diventare abbastanza esperti con questi voicing in modo da poterli suonare a richiesta. La ricchezza e la varietà introdotta da questi voicing può aggiungere molto al vostro vocabolario armonico.

## *Posizioni vicine e Drop Voicing*

Il voicing più semplice per un accordo di quattro note è la "posizione vicina", nella quale tutte le note dell'accordo sono sistemate il più vicino possibile. Per esempio, un accordo di C7 può essere sonorizzato in "posizione vicina" come "C E G Bb". Ciò si riferisce alla posizione fondamentale, dalla fondamentale, C, che si trova nella parte inferiore. L'accordo potrebbe anche essere sonorizzato in "posizione vicina" come "E G Bb C", che è anche chiamata "prima inversione", poiché la nota inferiore è stata portata nella parte superiore. La seconda inversione è "G Bb C E" e la terza "Bb C E G". Un drop voicing è creato da una posizione vicina facendo balzare una delle note giù di un'ottava. Se è scivolata la seconda nota della parte superiore, il voicing è chiamato "drop 2"; se accade alla terza nota, il voicing viene chiamato "drop 3". Per un accordo di C7 in posizione fondamentale, "C E G Bb", il voicing corrispondente a "drop 2" è "G C E Bb". La seconda nota nella parte superiore, G, è scivolata giù di un'ottava. Il corrispondente "drop 3" sarebbe "E C G Bb". I voicing "drop 2" e "drop 3" possono essere anche costruiti a partire da una delle inversioni dell'accordo. Sul piano, la nota caduta deve essere suonata normalmente dalla mano sinistra, in modo da essere quasi sempre un voicing a due mani. Gli intervalli in questi voicing si adattano perfettamente alla chitarra. I voicing in posizione vicina e i "drop voicing" sono efficaci quando usati per armonizzare una melodia, specialmente in un accompagnamento solista. Ogni nota della melodia può essere armonizzata da "drop voicing" differenti, con la nota di melodia nella parte superiore. Pianisti e chitarristi usano spesso questo tipo di metodo nei loro assoli. Una frase in cui ogni nota è accompagnata dai voicing in posizione vicina o dai "drop voicing" sarebbe armonizzata con gli accordi blocchi di accordi. Red Garland, Dave Brubeck e Wes Montgomery suonavano frequentemente gli assoli con blocchi di accordi.

## *Voicing basati su altre scale*

Ci sono altri modi logici per la costruzione dei voicing; troppi da descrivere qui uno per uno. La maggior parte dei metodi sono simili tra loro, in quanto associano una scala ad ogni accordo e costruiscono il voicing dalle note di quella scala. Usando il metodo della scala, potete inventare i vostri propri modelli per i voicing. Per esempio, una seconda con una terza impilata sulla parte superiore è un suono in qualche modo dissonante ma non troppo disordinato, che molti pianisti usano spessissimo. Per un accordo quale Fmaj7, potete applicare questo formato in qualunque posizione della scala associata lidia di F o di F maggiore. Poiché la scala di F maggiore contiene una nota da evitare (Bb) in questo contesto, si opterebbe normalmente per la scala lidia e quella di B naturale, di modo che nessuno dei voicing generati contenga alcuna nota da evitare. Il modello particolare descritto sopra produce "F G B", "G A C", "A B D", "B C E", "C D F", "D E G" e "E F A" sulla scala lidia di F.

La maggior parte di questi voicing sono molto ambigui, nel senso che non identificano prontamente l'accordo. Come con i 3/7 ed i voicing quartali, tuttavia, troverete che la presenza d'un bassista, o appunto il contesto della progressione dell'accordo suonato, permetterà che qualsiasi combinazione di note di una data scala crei un voicing accettabile per l'accordo associato. Potete sperimentare differenti modelli e scale per vedere se riuscite trovare voicing che vi piacciono particolarmente. Spesso, l'obiettivo non è quello di trovare voicing che descrivano completamente un certo accordo, ma piuttosto quello di trovarne altri che trasmettano suoni particolari senza compromettere seriamente l'accordo. Potete sperimentare che ad un certo punto nella musica, desidererete sentire la fonte caratteristica di una quinta perfetta, o la dissonanza caratteristica di una nona minore o di un gruppo di note sostenute separatamente (*a second apart*), ma senza il caratteristico suono di una nota errata da una selezione completamente casuale di note. Il pensare alla scala collegata ed il porre il vostro suono in quel contesto vi danno un modo logico e certo per ottenere il suono che desiderate senza comprometterne l'armonia.

## Riarmonizzazione

Un accompagnatore può occasionalmente riarmonizzare una progressione di accordi per sostenere l'interesse, introdurre contrasto, o creare tensione. Ciò implica la sostituzione di alcuni degli accordi scritti o attesi con altri inaspettati. Le sostituzioni quali la sostituzione di tritono sono un tipo di riarmonizzazione. Alcuni musicisti spendono molto tempo per riarmonizzazioni differenti quando lavorano ad un brano. Tuttavia, a meno che non dicano al solista cosa fare in anticipo, molte delle riarmonizzazioni che potrebbero escogitare non sono adatte all'uso dell'accompagnamento, poiché il solista suonerà da un insieme differente di modulazioni.

Ci sono alcune riarmonizzazioni semplici che possono essere utilizzate senza disturbare troppo il solista. La sostituzione di tritono è un esempio; in qualunque momento sia richiesto un accordo di settima dominante, l'accompagnatore può sostituire la settima dominante con un tritono lontano. Ciò crea esattamente lo stesso tipo di tensione che è creato quando il solista effettua la sostituzione. Un'altra semplice riarmonizzazione è quella di cambiare la qualità dell'accordo. Per esempio suonare un D7alt al posto d'un Dm, e così via. Un altro modo comune è quello di sostituire un accordo di dominante con una progressione di ii-V. Ciò è già stato dimostrato quando abbiamo discusso la progressione blues; una delle progressioni ha sostituito l'accordo di F7 nella quarta misura con un Cm7 - F7. Ciò è particolarmente usato nella conclusione d'una frase, che conduce alla tonica all'inizio della frase seguente. La maggior parte delle scelte della scala che il solista può fare sopra l'accordo F7 funzioneranno egualmente su quello di Cm7, in modo tale che questa riarmonizzazione non crei solitamente troppa tensione.

Questa tecnica può essere unita con la sostituzione di tritono per creare una riarmonizzazione più complessa. Piuttosto che sostituire il V grado con un ii-V, in primo luogo sostituire il V con la relativa sostituzione di tritono e dopo sostituirlo con uno ii-V. Per esempio, nella 4 misura del blues in F, in primo luogo sostituire il F7 con B7 e dopo sostituire questo con F#m7 - B7. Un altro metodo di riarmonizzazione richiama l'uso dell'alternanza. Piuttosto che suonare parecchie misure di un dato accordo, l'accompagnatore può alternarsi fra esso e l'accordo di mezzo tono sopra o sotto, o un accordo di dominante una quinta sotto. Per esempio, su un accordo di G7, potreste alternare fra G7 ed Ab7, oppure fra G7 e F#7, o fra G7 e D7. Ciò è particolarmente frequente negli stili basati sul rock, dove l'alternanza è realizzata nel ritmo. Se l'alternanza è realizzata regolarmente, come un intero ritornello, o persino l'intera melodia, il solista dovrebbe essere capace di appoggiarsi e gestire la quantità di tensione prodotta suonando la riarmonizzazione o suonando contro la stessa. Cioè, il solista può diminuire la tensione cambiando le scale mentre cambiate gli accordi, o aumentarla attenendosi alla scala originale.

### *Comping Rhythms*

Una volta che avete deciso quali note desiderate suonare, dovete decidere quando suonarle. Non suonate semplicemente le note intere o le mezze note; il vostro accompagnamento generalmente dovrebbe essere ritmicamente interessante, anche se non deve distrarre il solista o l'ascoltatore. Ci sono poche linee guida che possono essere date per suonare i ritmi "comping". Poiché c'è pochissima teoria sulla quale appoggiarsi, il primo consiglio che posso dare è di ascoltare altri accompagnatori. Troppo spesso si tende ad ascoltare esclusivamente il solista e ad ignorare tutto il resto. Tra i pianisti da ascoltare consiglio: Bud Powell, Thelonious Monk, Horace Silver, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock e McCoy Tyner. I pianisti dovrebbero inoltre ascoltare anche i chitarristi; i limiti di questo strumento portano spesso a idee che altrimenti non avreste mai avuto.

I chitarristi dovrebbero ascoltare i pianisti, ma anche chitarristi quali Herb Ellis, Joe Pass, and Wes Montgomery. Spesso, i chitarristi lavorano in tandem con i pianisti, e in queste situazioni il loro stile può differire rispetto a quando sono i solo accompagnatori. Per esempio, alcuni chitarristi suonano soltanto accordi corti su ogni battuta se c'è un pianista che provvede alla maggior parte del lavoro ritmico. Altri smetteranno semplicemente di suonare. Per questo motivo è particolarmente importante ascoltare i chitarristi nelle situazioni di accompagnamento più svariate.

Dovreste anche ascoltare brani senza accompagnamento armonico, come quelli che si trovano in alcuni album di Gerry Mulligan, di Chet Baker, o persino del quartetto di Ornette Coleman. Provate a suonarci sopra. Ciò sarà spesso difficile, poiché la musica era riarmonizzata con la consapevolezza che non c'era accompagnamento con accordi, in modo che il solista e gli altri musicisti lasciavano pochissimo spazio ad un piano o ad una chitarra. Esercitarsi ad accompagnare in questo tipo di situazione può aiutare ad evitare l'"over-playing". La maggior parte degli accompagnatori inesperti tendono a suonare troppo, così come molti solisti principianti. Le pause sono uno strumento efficace mentre si è solisti, e possono diventare ancor più efficaci quando si accompagna. Lasciate suonare il solista soltanto con il bassista e il batterista per alcune misure, o anche più a lungo. Farsi da parte lasciando il solista senza accompagnamento accordale è chiamato a volte "strolling" (gironzolare). McCoy Tyner, Herbie Hancock e Thelonious Monk hanno "gironzolato" spesso per interi assoli.

A volte può essere utile immaginarsi come parte di sottofondo in un arrangiamento da big band. Quando siete soddisfatti di una progressione particolare e non vi dovete più concentrare a lungo completamente nel suonare le note "giuste", potete concentrarvi sul contenuto ritmico e anche melodico del vostro comping. Ascoltate il sottofondo degli ottoni in alcune riarmonizzazioni da big band, come quelle di Count Basie, per vedere come può essere eseguito un accompagnamento melodico.

Determinati stili di musica richiedono modelli ritmici particolari. Per esempio, molte forme di musica prima dell'era del bebop hanno usato il modello "stride" della mano sinistra, che consiste nell'alternare una nota bassa sul primo e sul terzo accento e un accordo in voicing sul secondo e sul quarto. Molti stili basati sul rock dipendono anche dai modelli ritmici, spesso specifici della singola canzone. Mentre i ritmi brasiliani quali la bossa nova e la samba, utilizzati anche in contesto jazz, non hanno modelli comping ben definiti, altri ritmi jazz latini, specialmente le forme Afro-Cubane indicate generalmente come "salsa", usano un motivo ripetuto in due misure chiamato "montuno". Un modello ritmico tipico è "e-di-uno, e-di-due, e-di-tre, e-di-quattro; uno, due, e-di-due, e-di-tre, e-di-quattro". Queste due battute possono essere capovolte, contestualmente al pattern di batteria che lo accompagna. Una descrizione completa del ruolo del piano nel jazz latino ed in altri stili va oltre gli scopi di questo manuale. Una buona discussione può essere trovata nel libro di Mark Levine "Il piano jazz", di cui consiglio anche il più omnicomprensivo "The Jazz Theory".

La funzione più importante dell'accompagnamento nella maggior parte degli stili è quella di comunicare con il solista. Ci sono parecchi modi con cui questa comunicazione può avvenire. Per esempio, c'è la domanda e la risposta, in cui praticamente provate a fare l'eco o a rispondere a ciò che il solista ha suonato. Ciò è particolarmente efficace se il solista suona frasi brevi e semplici, con pause fra una e l'altra. Se il solista sta lavorando ad un motivo ritmico ripetuto, potete spesso anticipare l'eco e suonare all'unisono con il solista. A volte potete anche condurre il solista in direzioni che altrimenti non avrebbe preso. Per esempio, potreste iniziare un motivo ritmico ripetuto, che invogli il solista a ripeterlo. Alcuni solisti gradiscono questo tipo di comping aggressivo, altri no. Dovrete trovare la soluzione adatta a ciascun solista e vedere fin dove potete spingervi suonando con lui.

## Il Basso

La funzione del basso in una sezione ritmica tradizionale è in qualche modo differente da quella d'uno strumento a corda. Come un pianista, un bassista deve descrivere normalmente i cambiamenti dell'accordo, ma il basso dà risalto solitamente alle fondamentali, alle terze ed alle quinte piuttosto che alle estensioni o alterazioni. Nelle forme tradizionali di jazz, il bassista ha egualmente un ruolo molto importante come "colui che dà il tempo", tanto quanto il batterista, se non di più. Ciò in quanto i bassisti suonano così spesso linee di "walking bass" che sono costituite quasi esclusivamente dalle note di 1/4 o da ritmi che danno risalto fortemente agli accenti.

In considerazione di questo, imparare a suonare le linee di basso è spesso più facile che imparare gli assoli o suonare i voicing. Non dovete preoccuparvi molto su quale ritmo suonare, e la scelta delle note è altrettanto limitata. Quando ascoltate grandi bassisti come Ray Brown o Paul Chambers, vedrete che gran parte delle loro partiture è costituita da quarti e linee basate sulla scala. Quando un pianista suona un accompagnamento musicale da solista, deve provvedere spesso ad un proprio accompagnamento di basso, e perciò i pianisti dovrebbero imparare a costruire buone linee di basso.

### *Il "Walking Bass"*

Ci sono alcune semplici linee guida che potete usare per produrre buone sonorità di basso. In primo luogo, dovrete suonare generalmente la fondamentale dell'accordo sul primo accento dell'accordo stesso. Sull'accento precedente dovrete suonare una nota di un tono o un semitono lontana. Per esempio, se l'accordo F7 compare sul primo accento di una battuta, allora suonerete normalmente un F su quell'accento. Suonerete E, Eb, G, o Gb sull'ultimo accento della misura precedente, a seconda dell'accordo. Se l'accordo fosse C7, allora potreste suonare indipendentemente E o G, poiché sono presenti entrambi nella scala misolidia collegata. Oppure potreste pensare alla scala diminuita o alterata di C7 e suonare Eb o Gb. Il Gb è anche la fondamentale dell'accordo di dominante ad un tritono di distanza, che già è stato descritto come buona sostituzione, e questo fa del Gb una scelta particolarmente azzeccata. La nota non deve necessariamente essere giustificabile nel contesto dell'accordo; può essere pensata come una nota di passaggio per raggiungere l'attacco della battuta che segue.

Queste due primi suggerimenti pongono l'attenzione su due battute per ciascun accordo. In alcuni brani, come quelli basati sui Rhythm Changes, questo è tutto ciò che vi serve per la maggior parte degli accordi, cosicché la vostra linea di basso sarà quasi completamente determinata dalla progressione degli accordi. Naturalmente, vorrete variare le vostre linee. Non siete tenuti a suonare la fondamentale sulla prima battuta, né siete tenuti ad avvicinarvi per toni o semitoni. Ricordatevi che queste sono soltanto linee guida per mettervi in condizione di iniziare.

Se avete più di due accenti da riempire per un accordo particolare, una modo per coprire i restanti è di scegliere semplicemente note di una qualsiasi scala collegata, in prevalenza con movimento a toni contigui. Per esempio, se la vostra progressione dell'accordo va da C7 a F7 e voi avete già deciso di suonare "C, x, x, Gb" per l'accordo di C7, allora potete sostituire le x con D e E, coinvolgendo la scala dominante lidia, o Bb e Ab, coinvolgendo la scala alterata. Entrambe le scelte possono anche sottintendere la scala a toni interi. Un altro modello popolare sarebbe "C, D, Eb, E", dove Eb è usato come tonalità di passaggio fra la D ed il E. Probabilmente scoprirete altri modelli che tenderete ad usare spesso. Suonare pattern è sconsigliato durante gli assoli, dove è richiesta la massima creatività. Quando accompagnate, tuttavia, i pattern, come quelli dati per i voicing, possono essere un modo efficace per sottolineare coerentemente l'armonia. Al bassista viene generalmente richiesto di suonare praticamente ogni accento di ogni battuta per l'intero pezzo. È quindi più indicato essere coerenti e affidabili che non essere il più fantasiosi possibile.

## *Il pedale*

Il termine punto pedale (*pedal point*), spesso abbreviato semplicemente a pedale, si riferisce ad una linea di basso che rimane ferma su una nota durante un cambiamento di armonia. Alcuni brani, quali "Naima" di John Coltrane, dall'album "Giant Steps", prevedono esplicitamente il pedale, sia con l'annotazione "pedale di Eb" nelle prime quattro misure, sia indicandolo direttamente nella notazione degli accordi. Ad esempio:

| Dbmaj7/Eb | Ebm7 | Amaj7#11/Eb Gmaj7#11/Eb | Abmaj7/Eb |

Se in un brano c'è un richiamo esplicito al pedale, dovrete limitarvi a suonare note intere ed evitare linee di walking bass. Potete provare a utilizzare il punto pedale anche in situazioni che non lo richiedono espressamente. In una progressione ii-V-I, ad esempio, la quinta può essere usata come pedale. Quindi potrete suonare il G durante tutta la progressione | Dm7 | G7 | Cmaj7|, o anche solo nelle prime due misure. Sull'accordo di Dm7, il G nel basso fa funzionare l'accordo come un G7sus. La risoluzione all'accordo di G7 imita l'uso classico delle sospensioni, che risolvono sempre in questo modo. Questa tecnica è usata comunemente nelle progressioni che si alternano fra il ii e il V grado, come in

| Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 |

## *Il contrappunto*

Scott LaFaro diede vita ad una piccola rivoluzione nel modo di suonare il contrabbasso jazz all'inizio degli anni 60 con il suo uso del contrappunto. Le sue linee di basso erano ritmicamente e melodicamente tanto interessanti quasi quanto la melodia o l'assolo che accompagnavano. Ciò può essere fastidioso per alcuni solisti e a volte anche per il pubblico, ma alcuni trovano l'effetto emozionante. Una buona occasione per fare uso del contrappunto è nei tempi lenti (ballads) o negli swing di tempo medio nelle quali il tema ha note lunghe o pause. Uno degli esempi più famosi del contrappunto di Scott LaFaro si trova nella versione di "Solar" registrata da Bill Evans, Scott LaFaro e Paul Motian sull'album "Sunday At The Village Vanguard". La melodia è composta principalmente di quarti, con note intere alla conclusione di ogni frase. Scott suona note lunghe quando la melodia è più movimentata e frasi più veloci quando il tema si arresta.

Bob Hurst ha un approccio differente al contrappunto. Piuttosto che suonare linee che hanno un proprio interesse melodico o ritmico, suona linee che creano tensione ritmica nella loro interazione con gli accenti. Una tecnica usata spesso da Hurst è quella di suonare sei su quattro accenti, o due terzine per misura. L'effetto è che il contrabbassista sembra suonare su un tempo dispari (3/4) mentre il resto del gruppo suona su tempo pari (4/4). Questo tipo di contrappunto ritmico è difficile da eseguire e può confondere i musicisti inesperti.

Nello sperimentare il contrappunto, ricordatevi sempre che il vostro ruolo rimane quello dell'accompagnatore. Il vostro obiettivo è quello di sostenere i musicisti che state accompagnando, per cui fate attenzione a non confonderli con un accompagnamento troppo complicato; inoltre, se la tensione ritmica prodotta dagli altri musicisti è già sufficientemente elevata, può non essere una buona idea usare il contrappunto. Usate il vostro giudizio per decidere quando la musica può trarre giovamento dall'uso del contrappunto.

## *Altri pattern di basso*

Le tecniche fin qui descritte applicabili alla maggior parte degli stili jazz. Tuttavia alcuni stili impongono l'uso di tecniche particolari al bassista. Su un tempo in due (*two-beats feel*) o tagliato (*half-time feel*) bisogna suonare soltanto sul primo e sul terzo degli accenti di un 4/4. Un tempo in due (*two-beats feel*) è spesso usato come introduzione negli standard. Suonando in 3/4, potete suonare sia linee di walking-bass sia singole note sul primo accento di ogni misura. Molti stili latin-jazz usano un semplice pattern basato solitamente sull'alternanza di fondamentale e quinta. La bossanova, uno stile di derivazione brasiliana, usa la

fondamentale sull'uno e la quinta sul tre, con una puntatura (nota ritmica, muta o *ghost note*) un sedicesimo prima di ogni battere. La samba, un altro stile di derivazione brasiliana, è simile ma è suonato con un tempo doppio, e significa che suona come se la pulsazione di base sia due volte più veloce di quanto non lo sia realmente. La fondamentale è suonata sull'uno e sul tre, mentre la quinta è suonata sul due e sul quattro, sempre con un colpo un sedicesimo prima di ogni pulsazione. Il mambo ed altri stili derivati da Cuba usano il ritmo "e-di-due, quattro". L'ultima pulsazione è legata fino all'uno della misura che segue. Una descrizione completa di tutti gli stili differenti è oltre la portata di questo manuale. Esistono alcuni libri che possono aiutarvi nella costruzione di modelli per vari stili; uno di questi è " Essential Styles For The Drummer And Bassist". Per ora, tutto ciò che posso fare è ripetere il consiglio di Clark Terry, "imita, assimila, innova". Ascoltate tutti gli stili differenti che potete ed imparate da ciò che sentite.



## Discografia

### Albums

- Louis Armstrong, The Louis Armstrong Story, Columbia - several volumes, including records with the Hot Five and the Hot Seven, as well as recordings with Earl Hines and others
- Art Tatum, The Complete Capitol Recordings, Capitol - solo and trio recordings
- Bix Beiderbecke, Bix Beiderbecke, Columbia - several volumes, including recordings with various big bands
- Duke Ellington, Duke Ellington, Laserlight - a sampler including recordings from the 1930's through the 1960's, featuring Johnny Hodges, Cootie Williams, Ben Webster, and Paul Gonsalves
- Errol Garner, Concert By The Sea, Columbia - this was for a long time the best selling jazz album ever
- Charlie Parker, Bebop & Bird, Hipsville/Rhino - several volumes, including sessions with Bud Powell, Fats Navarro, Miles Davis, J.J. Johnson, Art Blakey, and Max Roach
- Charlie Parker, The Quintet, Debut/OJC - a famous live concert with Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, and Max Roach
- Bud Powell, The Amazing Bud Powell, Blue Note - trio and small group recordings with Fats Navarro and Sonny Rollins
- Thelonious Monk, The Best Of Thelonious Monk, Blue Note - early boppish recordings
- Miles Davis, The Complete Birth Of The Cool, Capitol - nine piece group with Lee Konitz, J.J. Johnson, Gerry Mulligan, and John Lewis
- Lennie Tristano, Wow, Jazz - a sextet with Lee Konitz and Warne Marsh
- Dave Brubeck, Time Out, Columbia - featuring Paul Desmond and "Take Five"
- Art Blakey And The Jazz Messengers, A Night At Birdland, Blue Note - featuring Horace Silver and Clifford Brown
- Art Blakey And The Jazz Messengers, Moanin', Blue Note - featuring Lee Morgan and Bobby Timmons
- Art Blakey And The Jazz Messengers, Ugetsu, Milestone - featuring Wayne Shorter, Freddie Hubbard, and Curtis Fuller
- Clifford Brown, Study In Brown, EmArcy - the quintet with Max Roach
- Horace Silver, The Best Of Horace Silver, Applause - several of his most well-known compositions
- Miles Davis, Walkin', Prestige - one of Miles' favorite albums; hard bop with J.J. Johnson and Horace Silver
- Lee Morgan, The Sidewinder, Blue Note - hard bop
- Miles Davis, Workin' With The Miles Davis Quintet, Prestige - the first great quintet with John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones
- Miles Davis, Kind Of Blue, Columbia - the quintessential modal album, with John Coltrane, Cannonball Adderly, Bill Evans, and Wynton Kelly
- Miles Davis, Complete Concert 1964, Columbia - the forerunner to the second great quintet, with George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter and Tony Williams, playing standards
- Miles Davis, Miles Smiles, Columbia - the second great quintet with Wayne Shorter, at its peak
- Miles Davis, Sketches Of Spain, Columbia - with the Gil Evans Orchestra

## APPENDICE

- John Coltrane, *Soul Trane*, Prestige - one of Coltrane's favorites of his early albums, with Red Garland and Philly Jo Jones
- John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic - the album that established Coltrane as one of the most important improvisers of his day
- John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic - the forerunner to his long lived quartet with McCoy Tyner and Elvin Jones
- John Coltrane, *A Love Supreme*, Impulse - the crowning modal achievement of the quartet
- Charles Mingus, *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, Candid - the classic album with Eric Dolphy
- Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia - contains his most well-known compositions
- Charles Mingus, *Let My Children Hear Music*, Columbia - supposedly Mingus' favorite of his own albums; his music arranged for a large ensemble
- Thelonious Monk, *Monk's Music*, Riverside - with John Coltrane, Coleman Hawkins, and others
- Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia - his long-lived quartet with Charlie Rouse
- Bill Evans, *Sunday At The Village Vanguard*, *Waltz For Debby*, Riverside - available as a combined set; a live recording from the trio with Scott LaFaro and Paul Motian
- Wes Montgomery, *Full House*, Riverside - an early hard boppish recording
- Sonny Rollins, *Saxophone Colossus*, Prestige - one of his most popular albums
- Sonny Rollins, *The Bridge*, RCA - with Jim Hall
- Chick Corea, *Inner Space*, Atlantic - an album of mostly straightahead jazz with Woody Shaw
- Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note - modal, non-tonal, and avant garde compositions with Freddie Hubbard, Ron Carter, and Tony Williams
- Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note - some of his best compositions, with Freddie Hubbard and Herbie Hancock
- VSOP, *The Quintet*, Columbia - live recording with Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, and Tony Williams
- Eric Dolphy, *Eric Dolphy At The Five Spot*, Prestige - with Booker Little and Mal Waldron
- Eric Dolphy, *Out To Lunch*, Blue Note - influential avant garde recording
- Andrew Hill, *Point Of Departure*, Blue Note - with Eric Dolphy and Joe Henderson
- Max Roach, *The Max Roach Trio Featuring The Legendary Hassan*, Atlantic - Hassan Ibn Ali is a little known pianist who combines aspects of Thelonious Monk, Cecil Taylor, and Don Pullen; this is his only known recording, and is highly recommended
- Ornette Coleman, *The Shape Of Jazz To Come*, Atlantic - one of his best freebop quartet albums
- Ornette Coleman, *Free Jazz*, Atlantic - a collective free improvisation with Don Cherry, Freddie Hubbard, and Eric Dolphy
- John Coltrane, *New Thing At Newport*, Impulse - live concert; half of this album is the Archie Shepp quartet
- John Coltrane, *Interstellar Space*, Impulse - free duets with Rashied Ali
- John Coltrane, *Ascension*, Impulse - free large ensemble improvisation
- Albert Ayler, *Witches & Devils*, Freedom - avant garde
- Pharoah Sanders, *Live, Theresa* - similar in style to Coltrane's *A Love Supreme*, but more free
- Cecil Taylor, *Jazz Advance*, Blue Note - relatively straightahead music, including some standards, but with Taylor's sense of harmonic freedom
- Cecil Taylor, *For Olim*, Soul Note - free solo piano
- Cecil Taylor, *Spring Of Two Blue J's*, Unit Core - free group improvisation
- Sun Ra, *Out There A Minute*, Restless/BlastFirst - avant garde big band
- Miles Davis, *Bitches Brew*, Columbia - early, relatively free fusion with Chick Corea, Joe Zawinul, John McLaughlin
- Mahavishnu Orchestra, *Inner Mounting Flame*, Columbia - heavy rock oriented fusion with John McLaughlin
- Tony Williams' Lifetime, *Emergency*, Polydor - heavy rock oriented fusion with John McLaughlin
- Herbie Hancock, *Headhunters*, Columbia - funk oriented fusion
- Weather Report, *Heavy Weather*, Columbia - pop oriented fusion with Wayne Shorter, Joe Zawinul, Jaco Pastorius
- Chick Corea and Return To Forever, *Light As A Feather*, Polydor - Latin oriented fusion with Stanley Clarke and vocalist Flora Purim
- Pat Metheny, *Bright Size Life*, ECM - esoteric fusion with Jaco Pastorius

## APPENDICE

- Steps Ahead, Modern Times, Elektra Musician - tight modern fusion with Michael Brecker
- Miles Davis, You're Under Arrest, Columbia - funkier modern fusion
- Ornette Coleman and Prime Time, Virgin Beauty, Portrait - free modern fusion
- Art Ensemble Of Chicago, Nice Guys, ECM - post modern jazz, world music, and freebop with Lester Bowie and Roscoe Mitchell
- World Saxophone Quartet, Dances And Ballads, Elektra Nonesuch - a capella (unaccompanied) saxophone quartet with David Murray
- David Murray, New Life, Black Saint - octet with Hugh Ragin on trumpet
- Anthony Braxton, Composition 98, hat ART - a post modern suite featuring Marilyn Crispell, Hugh Ragin, and Ray Anderson
- John Carter, Castles Of Ghana, Gramavision - a suite of post modern compositions
- Willem Breuker, Bob's Gallery, BVHaast - avant garde big band
- Don Pullen / George Adams Quartet, Don't Lose Control, Soul Note - blues oriented post modern jazz
- Improvised Music New York 1981, MU - energy music with Derek Bailey, Sonny Sharrock, Fred Frith, and John Zorn
- Oregon, 45th Parallel, Portrait - New Age pioneers
- Paul Bley, Floater, Savoy - harmonically liberated trio doing compositions by Paul and Carla Bley as well as Ornette Coleman
- Abdullah Ibrahim, African Dawn, Enja - solo piano with South African influences
- Keith Jarrett, Mysteries, Impulse - quartet with Dewey Redman doing relatively free post bop with world music influences
- Wynton Marsalis, Think Of One, Columbia - adventurous neoclassic quintet with Branford Marsalis, Kenny Kirkland, and Jeff Watts
- Wynton Marsalis, Marsalis Standard Time, Columbia - standards with rhythmic twists, featuring Marcus Roberts
- Branford Marsalis, Crazy People Music, Columbia - adventurous neoclassic quartet with Kenny Kirkland and Jeff Watts
- Steve Coleman, Motherland Pulse, JMT - acoustic M-Base
- Steve Coleman, Drop Kick, Novus - electric M-Base
- Gary Thomas, The Kold Kage, JMT - electric M-Base
- Cassandra Wilson, Jump World, JMT - vocal and electric M-Base with Steve Coleman, Gary Thomas, and Greg Osby
- Dave Holland, Extensions, ECM - mostly acoustic modern quartet with Steve Coleman, Kevin Eubanks, and Marvin "Smitty" Smith
- Tim Berne, Pace Yourself, JMT - frenetic post modern jazz
- Michael Brecker, Michael Brecker, Impulse - modern acoustic and electric post bop
- Charlie Haden, Paul Motian, Geri Allen, Etudes, Soul Note - modern acoustic post bop
- Steve Lacy, Live At Sweet Basil, Novus - modern acoustic post bop
- Phil Woods, Heaven, Blackhawk - post bop with Tom Harrell
- Gonzalo Rubalcaba, Discovery, Blue Note - post bop with Cuban influences
- Don Byron, Tuskegee Experiments, Elektra Nonesuch - post modern, post bop
- Don Pullen, Kele Mou Bana, Blue Note - post modern with world music and blues influences
- David Murray, Shakill's Warrior, DIW - post modern blues with Don Pullen on organ

### Jazz Standards

I brani seguenti sono tra quelli più comunemente suonati dai jazzisti. Accanto al loro nome potrete trovare l'indicazione sul tipo di interpretazione con cui vengono normalmente affrontati. Molti dei pezzi sono stati composti da veri e propri musicisti jazz, ad eccezione di quelli indicati come "standard".

Imparate a suonare molti di questi brani. La maggior parte dei grandi jazzisti si è confrontata con una lista ben più ampia.

## APPENDICE

### Brano

### Stile

All Blues	blues, modal
All Of Me	standard
All The Things You Are	standard
Anthropology	rhythm changes, swing
Au Privave	blues, swing
Autumn Leaves	standard
Beautiful Love	standard
Beauty And The Beast	rock
Billie's Bounce	blues, swing
Black Orpheus	Latin
Blue Bossa	Latin
Blue In Green	ballad, modal
Blue Monk	blues, swing
Blue Train	blues, swing
Blues For Alice	blues, swing
Bluesette	3/4, swing
Body And Soul	ballad, standard
C Jam Blues	blues, swing
Caravan	Latin, swing
Ceora	Latin
Cherokee	swing
Confirmation	swing
Darn That Dream	ballad, standard
Desafinado	Latin
Dolphin Dance	modal, non-tonal
Donna Lee	swing
Don't Get Around Much Anymore	swing
E.S.P	non-tonal
A Foggy Day	standard
Footprints	3/4, blues, modal
Freddie Freeloader	blues, modal
Freedom Jazz Dance	non-tonal
Four	swing
Giant Steps	swing
The Girl From Ipanema	Latin
Goodbye, Pork Pie Hat	ballad, swing
Have You Met Miss Jones	standard
I Mean You	swing
I Remember Clifford	ballad, swing
I Thought About You	standard
If I Were A Bell	standard
Impressions	modal
In A Sentimental Mood	ballad, swing
In Walked Bud	swing
Joy Spring	swing
Just Friends	standard
Killer Joe	swing
Lady Bird	swing
Lullaby Of Birdland	swing
Mr. P.C.	blues, swing
Maiden Voyage	modal

## APPENDICE

### Brano

Mercy, Mercy, Mercy  
Misty  
Moment's Notice  
My Favorite Things  
My Funny Valentine  
My Romance  
Naima  
A Night In Tunisia  
Nica's Dream  
Nostalgia In Times Square  
Now's The Time  
Oleo  
On Green Dolphin Street  
Ornithology  
Recorda Me  
Red Clay  
Round Midnight  
St. Thomas  
Satin Doll  
Scrapple From The Apple  
The Sidewinder  
So What  
Solar  
Some Day My Prince Will Come  
Song For My Father  
Speak No Evil  
Stella By Starlight  
Stolen Moments  
Straight, No Chaser  
Sugar  
Summertime  
Take Five  
Take The "A" Train  
There Is No Greater Love  
There Will Never be Another You  
Up Jumped Spring  
Waltz For Debby  
Wave  
Well, You Needn't  
When I Fall In Love  
Yardbird Suite

### Stile

rock  
ballad, standard  
swing  
3/4, modal, standard  
ballad, standard  
standard  
ballad, modal  
Latin, swing  
Latin, swing  
swing  
blues, swing  
rhythm changes, swing  
Latin, swing, standard  
swing  
Latin  
rock  
ballad, swing  
Latin  
swing  
swing  
blues, swing  
modal  
swing  
3/4, standard  
Latin  
modal, non-tonal  
standard  
blues, modal  
blues, swing  
swing  
standard  
5/4, modal  
swing  
standard  
standard  
3/4, swing  
3/4, swing  
Latin  
swing  
ballad, standard  
swing



## Realbook

Definizione tratta da Wikipedia:

*“Il Real Book è un termine che si riferisce ad una serie di Fake book (finto libro), ovvero raccolte di spartiti, dove i più comuni standard sono stati trascritti e riuniti, in modo da avere una base per lo studio e l'improvvisazione. Sembra che in origine i Fake Book siano nati al Berkeley college of music in USA durante gli anni 70, creati assemblati e corretti dagli studenti stessi.*

*Il Real Book (che ne rappresenta la versione commerciale) è diventato nel tempo uno standard per tutti i musicisti jazz, anche se le varie trascrizioni sono state fatte senza riconoscere i diritti d'autore”.*

In effetti i Realbooks (ce ne sono diverse edizioni) si trovano in commercio presso quasi tutti i negozi di musica o strumenti musicali e sono un *must have* per chi vuole studiare jazz. Per completezza inserisco, in appendice alcuni brani esaminati nel testo così come appaiono nei realbooks, compresa la legenda iniziale del volume.

v  
GENERAL RULES FOR USING THIS BOOK

FORM

1. Key signatures will be found at the top of page one, and at the top of page three for tunes longer than two pages. Any change of key will be noted not only where it occurs but also at the start of the next line. The key signature holds even if there is a change of clef, and is not restated. A change of key to C Major will appear as a clef followed by the naturals needed to cancel the previous key signature.
2. The Coda sign is to be taken only when ending the tune unless otherwise stated. Some tunes have dual Codas ( $\Phi^1$  and  $\Phi^2$ ) to make it possible to fit a complex tune on two pages.
3. All repeats are observed during a 'D.C. al Coda' or 'D.S. al Coda' except in the following cases:
  - a) when a Coda sign appears in a repeated section; the Coda is taken before repeating (unless marked 'on repeat').
  - b) when an instruction to the contrary appears (e.g. 'D.S. al 2nd ending al Coda').
4. A Coda sign just within repeats is taken before repeating. A Coda sign just outside of repeats is taken after repeating.
5. When no solo form is specified, the whole tune is used for solos (except any Coda).
6. Till Cue! On Cue signifies dual endings for a section that repeats indefinitely. The 'till cue' ending is played until cue, at which point the 'on cue' ending is played instead.
7. A section marked '4x's' is played four times (repeated three times).
8. A section marked 'ENDING' is played to end a tune; it directly follows the last bar of the head.

CHORDS

9. Chords fall on the beat over which they are placed.
10. Chords carry over to the next bar when no other chords or rests appear.
11. Chords in parentheses are optional except in the following cases:
  - a) turn arounds
  - b) chords continued from the line before
  - c) verbal comment explaining thier use (for solos, for bass but not piano, only at certain times, etc.)
12. Optional chords in parentheses last as long as the chord they are written over or until the closing parenthesis is encountered, whichever is longer.
13. Written-out piano or guitar voicings are meant to be played as written. Chord symbols appearing with such voicings often will not describe the complete voicing; they are meant to aid sight reading and are often used for solos.
14. Multiple voices playing different rhythms are separated by having their stems lie in opposite directions whenever possible.

TERMS

15. An 'altered' dominant chord is one in which neither the fifth nor the ninth appears unaltered. Thus it contains b5 &/or #5, and b9 &/or #9.
16. 'Freely' signifies the absense of a steady tempo.
17. During a 'break. . . . . i' piano, bass and drums all observe the same rests. The last beat played is notated as  $\downarrow$  or  $\downarrow$  to the left of the word 'break'.
18. A 'sample bass line', 'sample solo', or 'sample fill' is a transcribed line given as a point of reference.

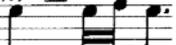
TRANSPPOSITIONS

19. Bass lines are always written to be read by a bass player, i.e. one octave higher than they sound.
20. Tenor sax and guitar lines are often written an octave higher than they sound and flute lines an octave lower to put them in a more readable range. There will be a verbal note to this effect in every case.
21. All horn and harmony parts are written in concert key (not transposed).

ABBREVIATIONS

15ma . . . . . two octaves higher	elec. pn. . . . . electric piano	sop. . . . . soprano saxophone
15ma b. . . . . two octaves lower	fl. . . . . flute	stac. . . . . staccato
8va . . . . . one octave higher	gliss. . . . . glissando	susp. . . . . suspended
8va b. . . . . one octave lower	gtr. . . . . guitar	synth. . . . . synthesizer
accel. . . . . accelerando	indef. . . . . indefinite (till cue)	ten. . . . . tenor saxophone
alt. . . . . altered	L.H. . . . . piano left hand	trb. . . . . trombone
bari. . . . . baritone saxophone	Med. . . . . Medium	trbs. . . . . trombones
bkgr. . . . . background	N.C. . . . . No Chord	trp. . . . . trumpet
bs. . . . . bass	Orig. . . . . Original	trps. . . . . trumpets
cresc. . . . . crescendo	perc. . . . . percussion	unis. . . . . unison
deces. . . . . decrescendo	pn. . . . . piano	V.S. . . . . Volti Subito (quick page turn)
dr. . . . . drums	rall. . . . . rallentando	w/ . . . . . with
elec. bs. . . . . electric bass	R.H. . . . . piano right hand	x . . . . . time
	rit. . . . . ritardando	x's . . . . . times

ORNAMENTS AND SYMBOLS

Slide into the note from a short distance below 	Slide into the note from a greater distance below 	Fall away from the note a short distance 	Fall away from the note a greater distance 	Top note of a complete voicing 
A rapid variation of pitch upward, much like a trill 	Mordent 	A muted or optional pitch 	Note with indeterminate pitch 	Rhythm played by drums or percussion 

CHORD SYMBOLS

The chord symbols used in this book follow (with some exceptions) the system outlined in "Standard Chord Symbol Notation" by Carl Brandt and Clinton Roemer. It is hoped you will find them clear, complete and unambiguous.

Below are two groups of chord spellings:

- 1) The full range of chords normally encountered, given with a C root, and
- 2) Some more unusual chords, all of which appear in tunes in this book. (Note: some groups of notes below could be given different names, depending on context. See previous page for a definition of 'altered' chords).

(No Chord)

The image displays a series of musical staves, each containing a set of chord symbols for the C root. The chords are arranged in rows, with some symbols appearing above and some below the staff lines. The symbols include: N.C., C bass, C, C<sup>6</sup>, C<sup>6/4</sup>, C<sup>(add 9)</sup>, C<sup>MA7</sup>, C<sup>MA7(add 13)</sup>, C<sup>MA9</sup>, C<sup>MA13</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>9</sup>, C<sup>13</sup>, C<sup>MI</sup>, C<sup>MI6</sup>, C<sup>MI6/4</sup>, C<sup>MI(add 9)</sup>, C<sup>MI7</sup>, C<sup>MI7(add 11)</sup>, C<sup>MI7(add 13)</sup>, C<sup>MI9</sup>, C<sup>MI11</sup>, C<sup>MI13</sup>, C<sup>MI(MA7)</sup>, C<sup>MI9(MA7)</sup>, C<sup>MI7(b5)</sup>, C<sup>MI9(b5)</sup>, C<sup>MI11(b5)</sup>, C<sup>dim.</sup>, C<sup>°7</sup>, C<sup>°7(add MA7)</sup>, C<sup>+</sup>, C<sup>SUS</sup>, C<sup>7SUS</sup>, C<sup>9SUS</sup>, C<sup>13SUS</sup>, C<sup>7SUS4-3</sup>, C<sup>MA7(b5)</sup>, C<sup>MA7(#5)</sup>, C<sup>MA7(#11)</sup>, C<sup>MA9(#11)</sup>, C<sup>MA13(#11)</sup>, C<sup>7(b5)</sup>, C<sup>9(b5)</sup>, C<sup>7(#5)</sup>, C<sup>9(#5)</sup>, C<sup>7(b9)</sup>, C<sup>7(#9)</sup>, C<sup>7(b9)</sup>, C<sup>7(#9)</sup>, C<sup>7(b9)</sup>, C<sup>7(#11)</sup>, C<sup>9(#11)</sup>, C<sup>7(#11)</sup>, C<sup>7(#11)</sup>, C<sup>13(b5)</sup>, C<sup>13(b9)</sup>, C<sup>13(#11)</sup>, C<sup>7SUS(b9)</sup>, C<sup>13SUS(b9)</sup>, C<sup>/E</sup>, C<sup>/G</sup>, E<sup>/C</sup>, B<sup>b</sup>/C, C<sup>(add 9)</sup>, C<sup>(omit 3)</sup>, C<sup>MI7(omit 5)</sup>, C<sup>#MA7SUS(b5)</sup>, F<sup>#7SUS(add 3)</sup>, B<sup>b(add b13)</sup>, A<sup>+(add #9)</sup>, G<sup>#MI7(add 11)</sup>, F<sup>/F#</sup>, E<sup>+G</sup>, G<sup>7SUS/A</sup>, G<sup>MA7(#5)</sup>, E<sup>bMA7(#5)</sup>, B<sup>MA7SUS/F#</sup>.

# ALL BLUES

MILES DAVIS

Handwritten musical notation for the first system of 'All Blues'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The first measure contains a G7 chord and a melodic line starting on G4. The second and third measures contain rests in the bass staff and melodic lines in the treble staff.

Handwritten musical notation for the second system of 'All Blues'. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The bottom staff contains a C7 chord in the second measure and rests in the other measures.

Handwritten musical notation for the third system of 'All Blues'. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff contains a G7 chord in the first measure and a D7(#9) chord in the third measure.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'All Blues'. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff contains Eb7(#9) and D7(#9) chords in the first measure, and a G7 chord in the second measure.

An empty musical staff consisting of five lines.

An empty musical staff consisting of five lines.

MILES DAVIS - "KIND OF BLUE"

18. ALL THE THINGS YOU ARE - HAMMERSTEN/KERN

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Above the staff are the chords: F-7, Bb-7, Eb7, and Abmaj7. The second staff continues with notes: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). Chords above: Dbmaj7, G7, Cmaj7, and a double bar line. The third staff has notes: C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter). Chords above: C-7, F-7, Bb7, and Ebmaj7. The fourth staff has notes: B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (quarter), F1 (quarter), E1 (quarter), D1 (quarter), C1 (quarter), B0 (quarter). Chords above: Abmaj7, D7 (with a '3' and a line), Gmaj7, and a double bar line. The fifth staff has notes: A0 (quarter), G0 (quarter), F0 (quarter), E0 (quarter), D0 (quarter), C0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter). Chords above: A-7, D7, Gmaj7, and a double bar line. The sixth staff has notes: G0 (quarter), F0 (quarter), E0 (quarter), D0 (quarter), C0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter). Chords above: F#-7, B7, Emaj7, and C+7. The seventh staff has notes: F0 (quarter), E0 (quarter), D0 (quarter), C0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter), F0 (quarter). Chords above: F-7, Bb-7, Eb7, and Abmaj7. The eighth staff has notes: E0 (quarter), D0 (quarter), C0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter), F0 (quarter), E0 (quarter). Chords above: Dbmaj7, Db-7, C-7, and Bb7 (with a '3' and a line). The ninth staff has notes: D0 (quarter), C0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter), F0 (quarter), E0 (quarter), D0 (quarter). Chords above: Bb-7, Eb7, Abmaj7, and (G7 C7). The tenth staff has notes: C0 (quarter), B0 (quarter), A0 (quarter), G0 (quarter), F0 (quarter), E0 (quarter), D0 (quarter), C0 (quarter). The word 'FINE' is written below the staff.

... RAINBOW MEETS HAWK



24.

(BLUES)

# BILLY'S BOUNCE

CHARLIE PARKER

Handwritten musical score for "Billy's Bounce" by Charlie Parker. The score is written on ten staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining eight are in bass clef. The music is in 4/4 time and features various chords and melodic lines. Chords are labeled with letters and numbers, such as F7, Bb7, B0, Ami, D7, Gmi, C7, and F7. There are also triplets and other musical notations. The last 12 bars are transcribed from a Parker solo recording.

# Blue Bossa

Medium-Up Bossa

$\text{♩} = 160$

Kenny Dorham

(As played by Joe Henderson)

The score is written in B-flat major, 4/4 time, with a tempo of 160. It consists of several systems of music:

- System 1:** Bass line starting with a  $C_{MI}^6$  chord. Includes a "sample bass line" and a "trp. w/ ten. 8<sup>va</sup> b." instruction.
- Section A:** Trumpet melody starting with  $C_{MI}^6$ ,  $F_{MI}^7$ , and  $(B^b7)$  chords. Includes a "trp. w/ ten. 8<sup>va</sup> b." instruction.
- System 2:** Bass line with chords  $D_{MI}^7(b5)$ ,  $G7(\#9)$ , and  $C_{MI}^6$ .
- System 3:** Bass line with chords  $E^b_{MI}^7$ ,  $A^b7$ , and  $D^b_{MA}^7$ .
- System 4:** Bass line with chords  $D_{MI}^7(b5)$ ,  $G7(\#9)$ ,  $C_{MI}^6$ , and  $(G^7)$ . Includes a circled crosshair symbol and the instruction "play head twice, solo on [A]; after solos continue to [B]."
- Section B:** Trumpet melody starting with  $C_{MI}^6$ ,  $F_{MI}^7$ , and  $(B^b7)$  chords. Includes a "trp. w/ ten. 8<sup>va</sup> b." instruction.
- System 5:** Bass line with chords  $D_{MI}^7(b5)$ ,  $G7(\#9)$ , and  $C_{MI}^6$ .
- System 6:** Bass line with chords  $E^b_{MI}^7$ ,  $A^b7$ , and  $D^b_{MA}^7$ . Includes a "(ten. loco)" instruction.
- System 7:** Bass line with chords  $D_{MI}^7(b5)$ ,  $G7(\#9)$ ,  $C_{MI}^6$ , and  $(G^7)$ . Includes a "(ten. 8<sup>va</sup> b.)" instruction and first/second endings.
- Section Coda:** A circled crosshair symbol followed by a  $C_{MI}^6$  chord. Includes the instruction "(Vamp, solo & fade)".

**D.S. al Coda**  
Trumpet plays melody (upper part) throughout.

©1961 Orpheum Music. Used By Permission.

# BLUE IN GREEN

-MILES DAVIS

(SLOW)

Handwritten musical notation for the first system of 'Blue in Green'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff contains chords: Bbm7#11, A7#9, D-7(a) b7, and C-7 F7(a).

Handwritten musical notation for the second system of 'Blue in Green'. The treble staff continues the melody with quarter notes: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The bass staff contains chords: Bbm7#11, A7(b9), and D-6(a).

Handwritten musical notation for the third system of 'Blue in Green'. The treble staff continues the melody with quarter notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The bass staff contains chords: E7#9, A-7(a), and D-7(a).

ENDING:

Handwritten musical notation for the ending of 'Blue in Green'. The treble staff contains a melody of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass staff contains chords: Bbm7#11, A7#9, and D-6(a).

MILES DAVIS - "KIND OF BLUE"  
BILL EVANS - "PORTRAIT IN JAZZ"

Med. Swing **Blues For Alice** Charlie Parker 26

(Intro)

(pn. w/ drums) F Ab Db G<sup>b7</sup> (b5) (alto & muted trp.)

**A**

(add bass)

F<sup>6</sup> E<sup>M</sup>I<sup>7</sup> A<sup>7</sup> D<sup>M</sup>I<sup>7</sup> (G<sup>7</sup>) C<sup>M</sup>I<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(#5)

B<sup>b</sup>6 B<sup>b</sup>M<sup>I</sup>7 E<sup>b</sup>7 F<sup>6</sup> A<sup>b</sup>M<sup>I</sup>7 D<sup>b</sup>7

G<sup>M</sup>I<sup>7</sup> C<sup>7</sup> A<sup>M</sup>I<sup>7</sup> D<sup>M</sup>I<sup>7</sup> G<sup>M</sup>I<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

Solo on **A**; After solos  
D.S. al Coda.

decresc.  
F<sup>6/9</sup>

⊕ optional Coda

A<sup>M</sup>I<sup>7</sup> D<sup>M</sup>I<sup>7</sup> G<sup>M</sup>I<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>M</sup>A<sup>9</sup>

124.

(UP TEMPO)

# DONNA LEE

- CHARLIE PARKER

**A**

**B**

"CHARLIE PARKER MEMORIAL - VOL. 2" "10<sup>th</sup> MEMORIAL CONCERT"

# Footprints

Wayne Shorter

Medium Swing  $\frac{6}{4}$  (Intro)

$\text{♩} = 174$

(bass only) (add pn. & dr.) (4x3)

**A** (trp. ten.)

(bass)  $5:3$   $C_{MI}^{11}$

$5:3$   $C_{MI}^{11}$   $F_{MI}^{11}$

$5:3$   $C_{MI}^{11}$   $(F7(\#11) E7(\#9) F\#_{MI}^{11}(b5) F_{13}(\#11))$

$(D7(alt) G7(\#5) E7(alt) A7(alt))$   $C_{MI}^{11}$

Play head twice before and after solos.

(Ending)

$C_{MI}^{11}$  (On cue)  $C_{MI}^{11}$   
Vamp till cue

Upper line is melody. Harmony line is optional.

©1967 Miyako Music. Used By Permission

164.

# FREDDIE THE FREELANDER

- MILES DAVIS

(MED. SLOW)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a quarter note C5, and a half note Bb4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and Bb2, then a quarter note C3, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, starting with a quarter note Bb4, followed by eighth notes C5 and D5, then a quarter note E5, and a half note D5. The lower staff contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and Bb2, then a quarter note C3, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation is marked with a first ending bracket and a '1.' above the staff. The upper staff continues the melodic line, starting with a quarter note C5, followed by eighth notes D5 and E5, then a quarter note F5, and a half note E5. The lower staff contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and Bb2, then a quarter note C3, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation is marked with a second ending bracket and a '2.' above the staff. The upper staff continues the melodic line, starting with a quarter note D5, followed by eighth notes E5 and F5, then a quarter note G5, and a half note F5. The lower staff contains a bass line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and Bb2, then a quarter note C3, and a half note Bb2. The system concludes with a double bar line.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, positioned below the fourth system.

MILES - "KIND OF BLUE"

(FAST) 170.

# GIANT STEPS

- COLTRANE

Handwritten musical notation for the first system. The top staff shows a melodic line in G major with notes G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff shows chords: B, D7, G, Bb7, Eb, A7, D7.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff shows a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff shows chords: G, Bb7, Eb, F#7, B, F#7, Bb7.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff shows a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff shows chords: Eb, A7, D7, G, C#7, F#7.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff shows a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G. The bottom staff shows chords: B, F#7, Bb7, Eb, C#7, F#7.

COLTRANE - "GIANT STEPS"

# In a Sentimental Mood

Duke Ellington, Irving Mills  
& Manny Kurtz

Ballad

**A**  $(D_{MI}^9(MA^7) A^7(\sharp 9))$   $D_{MI}$   $D_{MI}^{(MA^7)}$   $D_{MI}^7$   $D_{MI}^6$

In a sen - ti - men - tal mood I can see the stars come  
kiss drifts a mel - o - dy so

$G_{MI}$   $G_{MI}^{(MA^7)}$   $G_{MI}^7$   $G_{MI}^6$   $A^7(\sharp 5)$   $D_{MI}$   $(D_{MI}^7 B_{MI}^7(\sharp 5) B_{MI}^9)$

thru my room while your lov - ing at - ti - tude is like a  
strange and sweet In this sen - ti - men - tal bliss you make my

$A_{MI}^7$   $D^9$   $G_{MI}^7$   $C^7(\flat 9)$   $F^{\flat 9/8}$  (break on head)  $(E_{MI}^7 A^7(\sharp 5))$   $F^{\flat 9/8}$   $(E_{MI}^9 A_{MI}^{\flat 13})$

flame that lights the gloom. On the wings of ev - 'ry  
par - a - dise com - plete.

**B**  $D_{MI}^{\flat 7}$   $B_{MI}^{\flat 7}$   $E_{MI}^{\flat 9}$   $A_{MI}^{\flat 7}$   $(G_{MI}^{\flat 7} D_{MI}^{\flat 6} E_{MI}^{\flat 13})$

Rose pet - als seem to fall. It's all like a dream to call you mine.

$E_{MI}^{\flat 7}$   $A_{MI}^{\flat 7}$   $(F_{MI}^{\flat 7})$   $D_{MI}^{\flat 7}$   $B_{MI}^{\flat 7}$   $E_{MI}^{\flat 9}$   $A_{MI}^{\flat 7}$

My heart's a light - er thing since you made this night a thing di -

$C^7_{SUS}$   $(B_{MI}^9(\sharp 11))$   $C^7$   $A^7(\sharp 5)$

vine. In a sen - ti - men - tal

**C**  $(D_{MI}^9(MA^7) A^7(\sharp 9))$   $D_{MI}$   $D_{MI}^{(MA^7)}$   $D_{MI}^7$   $D_{MI}^6$   $G_{MI}$   $G_{MI}^{(MA^7)}$

mood I'm with - in a world so heav - en - ly

for I nev - er dreamt that you'd be lov - ing

sen - ti - men - tal me.

Chords in parentheses are Bill Evans' changes for head.

254  
(FLAMENCO)  
PELL

# LA FIESTA

— Chick Corea

Section A:  
E F G F E  
E F G F E  
E F G F 1. E  
2. E ~~F#~~ E F G F  
E E E F G F  
E A

Section B:  
Amaj7 C#7 Dmaj7 D#7 Amaj7/E F#7  
F#-7 B7 E7 Amaj7 D/F# Dmaj7 C#-7 F#7  
1. B-7 E7  
2. B-7 E7

(MOR. SACS)

# SO WHAT

399.  
- MILES DAVIS

(BASS LINE ON)  
D-7 (DORIAN)

1. 2.

Eb-7 (DOR.)

D.S. al f

(D-7)

SOLOS ON ENTIRE FORM:

D-7	Eb-7	D-7
16	8	8

408.

# STELLA BY STARLIGHT

-VICTOR YOUNG

Handwritten musical score for "Stella by Starlight" in G major, 4/4 time. The score consists of ten staves of music with various chord annotations written above and below the notes. The chords include E-7b5, A7b9, C-7, F7, F-7, Bb7, Ebmaj7, Ab7, Bbmaj7, E-7b5, A7b9, D-7, Bb-7, Eb7, Fm7, E-7b5, A7, A-7b5, D7b9, G+7, C-7, Ab7, Bbmaj7, E-7b5, A7b9, D-7b5, G7b9, C-7b5, F7b9, and Bbmaj7.

MILES DAVIS - "MY FUNNY VALENTINE" "Miles in Concert"

412.

# STRAIGHT, NO CHASER

- MONK

Handwritten musical notation for the first system of 'Straight, No Chaser'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Below the staff, the chords F7, Bb7, and F7 are indicated.

Handwritten musical notation for the second system of 'Straight, No Chaser'. The melody continues with eighth and quarter notes. The chord Bb7 is indicated below the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the third system of 'Straight, No Chaser'. The melody continues with eighth and quarter notes. The chords F7, A7, D7, and G7 are indicated below the staff.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Straight, No Chaser'. The melody continues with eighth and quarter notes. The chords C7 and F7 are indicated below the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Two empty musical staves, one above the other, consisting of five lines each.

THELONIOUS MONK - "WHO'S AFRAID OF THE BIG BAND MONK?"

MILES DAVIS - "MILESTONES"

# THE GIRL FROM IPANEMA

- Jobim

171.

ASSA) Fmaj7 G7

1. Fmaj7 Gb7

2. Fmaj7 Gbmaj7

B7 F#-7

D7 G-7

Eb7 A-7 D7 b9

G-7 C#b9 Fmaj7

G7 G-7 Gb7

Fmaj7 (Gb7)

ANTONIO CARLOS JOBIM - "GETZ/GILBERTO" "The Composer of DESAFINADO, PA