

## Indice

### 1. Improvvisazione: dalla teoria alla pratica

- [Improvvisazione: dalla teoria alla pratica](#)
  - [sviluppo melodico](#)
  - [struttura dell'assolo](#)
  - [costruzione della frase](#)
- [Suonare sui cambi di accordo](#)
  - [ii-V](#)
    - [tonalità maggiori](#)
    - [tonalità minori](#)
  - [Il blues](#)
  - [rhythm changes](#)
  - [Coltrane changes](#)
- [Improvvisazione modale](#)
- [L'uso dei cromatismi](#)
- [Improvvisazione non-tonale](#)
- [Improvvisazione Free](#)

### 2. Improvvisare sugli strumenti a corda

- [I voicing degli accordi](#)
  - [voicing 3/7](#)
  - [voicing per quarte](#)
  - [voicing multiaccordo](#)
  - [drop voicing](#)
  - [voicing basati su altre scale](#)
- [Riarmonizzazione](#)
  - [comping rhythms](#)
- [Il Basso](#)
  - [il "walking bass"](#)
  - [il pedale](#)
  - [il contrappunto](#)
  - [altri pattern di basso](#)

# 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:

1            2            3            4            5            6            7  
| Cmaj7 | Dm7 G7 | Em7 | A7 | Dm7 | G7 | Cmaj7 | .

Ci sono tre progressioni ii-V. La seconda battuta è un ii-V nella tonalità di Do, sebbene non vi siano accordi di Do (I grado) nella terza battuta. Dalla terza alla quinta battuta abbiamo un ii-V-I nella tonalità di Re minore, e dalla quinta alla settima un ii-V-I in Do 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 Do maggiore userete le scale di Re dorico, Sol misolidio e Do ionico (Do maggiore) che, come avrete notato, sono tutti modi della scala di Do 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 una 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 Re minore, Sol bebop dominante, Do 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 Do 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 Do (perché mantengono inalterate la terza e la settima, cioè Si e Fa), ma che implicano l'uso di scale diverse. Per esempio, se scegliete G7#11 la progressione diventerà Re dorico, Sol lidio dominante e Do 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 Reb, Fa, Lab e Si, 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 (Si e

Fa) 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 Do 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 Re dorico, Re bemolle misolidio e Do maggiore. Usando una scala diversa dalla misolidia otterrete risultati sorprendenti: provate la scala di Re bemolle lidio dominante, che comporta l'uso di Db7#11. Vi suona familiare? Dovrebbe, perché Re lidio dominante e la scala di Sol alterata sono entrambi modi della scala di La bemolle minore melodica. Quando suonate su Re bemolle lidio dominante state suonando frasi compatibili anche con Sol alt. Viceversa, Re bemolle alt e Sol lidio dominante sono entrambi modi della scala di Re minore melodica, e sono quindi intercambiabili. Infine, le scale di Re bemolle e Sol 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 Fa naturale della scala di La minore armonica genererà un accordo di E7b9. Senza alterazioni particolari questa progressione comporterà l'utilizzo di Si locrio, Mi diminuito semitono-tono e La 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 Fa diesis trova la sua giustificazione nella scala di La minore melodica e non più in quella armonica. Se volessimo suonare un accordo di nona, il Do naturale di La minore melodica comporterebbe un Bm7b9, e di conseguenza la scala frigia di Si. Potremmo peraltro trasformare l'accordo sul ii grado da minore in maggiore, ottenendo un B7, più esattamente un B7alt, che contiene il Re 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 La minore, La frigio, La 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 | I | che, | F | F | F | F |  
 | IV | IV | I | I | in tonalità di Fa, | Bb | Bb | F | F |  
 | V | IV | I | I | diventa: | 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 Fa 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 Fa, Si bemolle e Mi bemolle, mentre nel rock si preferiscono di solito Mi, La, Re o Sol. 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 Do su questi strumenti sarà in realtà un Si bemolle o un Mi bemolle. 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 session 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 Sol minore e le battute 9-11 sono un ii-V-I in Fa.

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 Si bemolle delle battute 4 e 5, il ii-V-i in Sol minore delle battute 8 e 9 e il V-i in Sol minore 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 Si bemolle 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 (Fa) 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 | .

```

### 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 Si bemolle, e a tempi molto veloci, spesso sopra ai 200 battiti al minuto. Questi brani hanno una struttura a 32 battute di tipo 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 Do minore, 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 Si, poi Sol, poi Mi bemolle, 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 Re maggiore. 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 Si bemolle a quella di Sol bemolle e infine a Re bemolle. Le successive quattro battute sono armonicamente uguali, ma si basano su un ii-V in tonalità di Do; le successive quattro sono invece in tonalità di Si bemolle.

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.

## 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 Re dorico, nella sezione B il modo di Mi bemolle dorico. Ciò produce 16 battute consecutive in Re dorico all'inizio di ogni chorus; 24 se si contano le ultime 8 del chorus precedente. Usando solo le sette note di Re dorico è facile esaurire in fretta le idee, ma è proprio qui il bello. Non potrete sfruttare la spigolosità di un Fa diesis 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 Re dorico, provate a suonare frasi costruite sulle scale di Re bemolle o Mi bemolle 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 Re dorico, potete suonare Sol, Sol#, La (Sol# 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 modalici con pochi cambi di accordo (anche se può risultare altrettanto efficace in altre situazioni).

## 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 La bemolle 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 Re bemolle 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.



## 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, 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 Sol e La bemolle, 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 Sol/La bemolle (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 basate 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, dovete 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 dipendentemente dalla 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 uno 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 d'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 riportata 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 un 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 appoggiarvi 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".

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 il 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:

| Dbma7/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 potreste 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

| 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 sul primo e la quinta sul terzo, con un'ottava nota presa sul "e-di-due" e un'altra presa sul "e-di-quattro" o una quarta nota "su quattro". 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 sulla "prima" e sulla "terza" mentre la quinta è suonata sulla "seconda" e sulla "quarta", con 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 alla "prima" 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 "Stili essenziali per il batterista ed il bassista. 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.