

EDIZIONE ITALIANA

BERKLEE PRESS

IMPROVVISAZIONE JAZZ PER CHITARRA

UN APPROCCIO ARMONICO

Garrison Fewell

Edizione originale a cura
di Jonathan Feist

Edizione italiana a cura
di Massimiliano Chiaretti

Traduzione di Gianluca Russo

Prefazione all'edizione italiana

Improvvisazione jazz: un approccio armonico del compianto Garrison Fewell è il secondo capitolo didattico all'improvvisazione jazz per chitarra, uscito cinque anni dopo il suo *Improvvisazione jazz: un approccio melodico* (non disponibile ad oggi in italiano). In mezzo ai due libri usciti originariamente per Berklee Press, Garrison scrisse *L'arte dell'armonia e dell'improvvisazione. Metodo di armonia jazz e improvvisazione per tutti gli strumenti* (Carisch, 2009). In linea con il primo libro, Fewell esplora diverse idee offrendo spiegazioni teoriche ed esempi musicali, di cui una buona parte registrati e ascoltabili nelle tracce audio allegate. Obiettivo dichiarato nella sua prefazione è quello di proporre degli spunti che poi devono essere approfonditi a livello pratico-improvvisativo dal lettore. Non vi troverete quindi "tutte le diteggiature possibili", "tutte le varianti possibili" di alcunché: da una parte ciò richiederebbe la redazione di un volume monumentale poco agile, dall'altra l'approfondimento di uno specifico argomento con la relativa personalizzazione rappresentano il lavoro peculiare individuale di ciascun musicista. A fine di ciascun capitolo viene proposto un brano su cui esercitarsi con il materiale ivi proposto. Personalmente mi sento di suggerire un lavoro ulteriore di approfondimento su quasi ciascun esempio, prima di lavorare sul brano conclusivo del capitolo. Questo lavoro consiste nel trasporto e nell'applicazione sistematica su ritmi e contesti diversi, cercando possibilmente di provare a plasmare la frase su un brano del proprio repertorio. Tale livello di assimilazione renderà molto più facile e con un risultato più musicale, l'applicazione sulla traccia di fine capitolo.

Prima di concludere questa breve prefazione vorrei evidenziare alcune scelte di traduzione.

Sebbene in molti manuali jazz il termine *progression* venga tradotto con *progressione*, si è preferito tradurlo con *successione*, in quanto il termine *progressione* indica una successione accordale, dove vi è un disegno melodico e/o armonico che viene ripetuto ad una diversa altezza (diatonicamente o cromaticamente). La sequenza di accordi, per esempio, delle 12 misure blues non è di per sé necessariamente una *progressione*, bensì una normale *successione armonica*.

Nella traduzione di questo volume si è preferito lasciare in inglese, sempre in corsivo e al singolare, i termini di uso molto comune nel gergo chitarristico, come ad esempio *voicing*, dei quali si è ritenuto opportuno riportare di seguito (vedi Glossario dei termini stranieri a seguire) una breve spiegazione del significato. I termini inglesi di uso frequente di cui comunque esiste una diretta ed utilizzata traduzione, sono usati talvolta in una lingua, talvolta nell'altra, laddove possa servire ad evitare noiose ripetizioni.

Per non appesantire la lettura del testo e lasciare trasparire lo stile originario, si è deciso di mettere a piè di pagina gli approfondimenti e le spiegazioni ulteriori ritenute utili, mentre si è intervenuto nel corpo del testo, tra parentesi e specificando l'intervento del curatore, laddove fosse d'aiuto all'immediata comprensione. Inoltre, nella traduzione si è preferito usare la nomenclatura internazionale per le sigle accordali e quella italiana per le singole note.

Glossario dei termini stranieri

Pattern: modello melodico, armonico o ritmico.

Rest-stroke: si potrebbe tradurre con *pennata continua appoggiata discendente* in quanto dopo aver suonato una serie di corde con la pennata discendente (con discendente si intende il movimento verso il basso del plettro e non la direzione melodica della musica) il plettro va appoggiato sulla corda sottostante, dove non dovrà suonare alcuna nota. Non è da confondersi con *down* o *up stroke*, termine che indica una normale plettatura (alternata o continua) verso il basso o l'alto.

Reverse rest-stroke: *pennata continua appoggiata ascendente*. Ascendente in quanto il plettro si muove in su. Il termine è stato tradotto in *rest-stroke* ascendente.

Upper structure: trattasi solitamente di una triade maggiore o minore sovrapposta ad un accordo di settima. La triade sovrapposta contiene tensioni e/o note dell'accordo.

Voice leading: letteralmente condotta delle voci o parti. In genere si intende lo studio con cui le note si muovono tra un accordo e l'altro o, più in generale, come una voce si muove in relazione ad un'altra voce.

Voicing: disposizione delle voci di un accordo.

Indice dei contenuti

Prefazione all'edizione italiana	iii
Tracce Audio	vi
Ringraziamenti	xi
Introduzione	viii
Capitolo 1 Sostituzioni diatoniche e upper-structure triad	1
Comporre frasi usando le sostituzioni di triadi	2
Upper-Structure Triad	4
Poliritmi	4
Spostamento ritmico	5
Spostamento ritmico all'interno di una frase	6
Sostituzioni di triadi su una successione II-7 / V7 / I	7
Studio	8
Capitolo 2 Sostituzioni diatoniche: arpeggi sull'accordo di 7	10
Sostituzioni di arpeggio su CMaj7	10
Sostituzioni di arpeggio in GMaj7 e Bm7 su CMaj7	11
Risoluzione melodica diretta e indiretta	12
Sostituzione di arpeggio in #IV-7b5 per CMaj7	12
Sostituzioni di arpeggio per accordi Min7	13
Sostituzioni di arpeggio per accordi di settima di dominante	14
Sostituzioni melodiche usando voicing ibridi	15
Voicing ibridi	15
Sostituzione ibrida con arpeggi su accordo di 7	15
Arpeggi in 7sus4 di Dominante e sostituzioni ibride	15
Riarmonizzazione di melodie usando sostituzioni diatoniche, ibride e policordi	17
Capitolo 3 Modi Paralleli e Sostituzioni Diatoniche	22
Modi paralleli	22
Successioni di accordi diatonici	23
Improvvisazione con l'uso di modi paralleli	25
Sostituzioni di arpeggi diatonici	25
Capitolo 4 Dominanti Secondarie	30
Scale per gli accordi di dominante secondaria	31
V7 (b9) / II	34
Tensioni b9, #9, b13 su V7/II, V7/III e V7/VI	34
Accordi di dominante secondaria e II-7 relativi	36
V7/IV	36
V7/V	36
V7/VI	37
V7/II	37
V7/III	38
Capitolo 5 Improvvisazione su Accordi Minori	40
Tensioni negli accordi minori	40
Tensione 11	40
Tensione 9	40
Minore 7b5	41
Accordi minore 7 non diatonici	43
Accordi minore 6	43

Capitolo 6	Impieghi caratteristici della scala minore melodica	45
	Accordi minori di sottodominante (IV minore)	47
	Accordi minori di sottodominante: IV-6, \flat VII7, II-7 \flat 5	48
	\flat VII7: Tensioni 9, #11, 13	49
	IV7	50
	Accordi di settima di dominante non alterati con fondamentali non diatoniche	51
	V7(\flat 13) scala minore melodica dal \flat 4° grado	52
	V7(\flat 9, 13) scala minore melodica dal \flat 7° grado	53
	Teoria della relatività armonica	54
Capitolo 7	Accordi \flatII7 e V7 (alt)	58
	II-7 / \flat II7 / IMaj7	58
	Linee melodiche per II-7 / \flat II7 / IMaj7	59
	Accordi di dominante alterati	60
	Improvvisare su Accordi Alterati di V7	62
	Linee melodiche per II-7 / V7(alt) / IMaj7	63
	Accordi per la sostituzione di tritono	64
Capitolo 8	Accordi di Settima Diminuita	66
	Improvvisare con arpeggi di settima diminuita	67
	#I°7	67
	\flat III°7	68
	Accordi di settima diminuita in qualità di dominanti secondarie	69
	#I°7 = V7(\flat 9)/II	69
	Improvvisare con le scale minori armoniche	70
	V7(\flat 9, #9)	70
	#II°7 - V7(\flat 9, #9)/III	71
	\flat III°7	71
	I°7 e \flat III°7 = V7(\flat 9)/III	73
	#IV°7 = V7(\flat 9, #9)/III	73
	#IV°7 = V7(\flat 9, #9)/V	74
	#V°7	74
	Successioni utilizzando gli accordi di settima diminuita	76
Capitolo 9	La Scala Diminuita Simmetrica	79
Capitolo 10	The Four Tonic System	83
	Improvvisare su accordi di settima di dominante usando arpeggi diminuiti con la settima maggiore	84
Capitolo 11	Contrappunto melodico	86
	Moto parallelo	86
	Moto contrario	90
	Moto obliquo	93
Capitolo 12	Creare un solo: movimento cromatico e linee composte	98
	Suonare linee orizzontali attraverso i cambi di accordo	98
	Moto parallelo discendente	98
	Moto parallelo ascendente	99
	Moto contrario	100
Nota dell'Autore		106
L'Autore		108
	Discografia come Leader (o Co-Leader)	109
Il curatore		110
Il traduttore		111

Introduzione

Il proposito di questo libro è di esplorare la relazione tra l'armonia jazz e l'improvvisazione attraverso lo studio delle strutture verticali degli accordi e la loro funzione in una successione, e l'applicazione *orizzontale* o lineare dell'armonia all'improvvisazione melodica. Ogni argomento è supportato da esempi musicali, atti ad aiutare a sentire la connessione tra l'armonia e la melodia e sviluppare un modo di pensare più melodico e creativo per improvvisare sulle successioni accordali.

Gli elementi di base che contribuiscono a qualsiasi solo ben improvvisato sono melodia, ritmo, e armonia. A seconda di chi suona e dell'intenzione del momento, ognuna di queste può prevalere e l'equilibrio può cambiare in modo naturale durante il solo.

L'improvvisazione *armonica*, su uno strumento come la chitarra, enfatizza l'uso di estensioni verticali sui singoli accordi e la complessiva struttura tonale di una successione, mentre l'improvvisazione *melodica* enfatizza linee e nota singola con un disegno melodico caratteristico e un forte senso del ritmo che scorre in una serie di accordi.

Considerata spesso naturalmente idonea per gli strumenti a fiato, l'improvvisazione melodica è applicabile alla chitarra laddove l'effetto di suonare linee a nota singola come un sassofono viene migliorata dall'uso di articolazioni come glissati, pull-off, legature di portamento, pennata continua (ovvero *sweep picking*) della mano destra. Chitarristi come Jim Hall e Grant Green sono stati associati a questo stile. Hall ritiene che Charlie Christian, Django Reinhardt e i sassofonisti Ben Webster e Jimmy Giuffrè abbiano contribuito al suo approccio melodico. Green citò Miles Davis e in parte Charlie Parker tra coloro che ebbero più influenza su di lui.

Suonare in modo melodico vuole dire delineare l'armonia, senza essere necessariamente controllati da essa. Qualche volta sentirai i cambi di accordo in un solo improvvisato e altre volte la melodia sembrerà stagliarsi sopra l'armonia come una nuvola che getta una fugace ombra a terra.

Conoscere semplicemente le giuste tensioni di un accordo o le corrette scale da suonare su una certa successione non garantisce automaticamente come risultato la produzione di un solo memorabile. Un approccio più musicale è quello di estrarre materiale melodico dalle scale.

Ci sono molti esempi di brillanti improvvisazioni suonate con le note "sbagliate" in alcuni dei migliori soli mai registrati.

Quindi quali sono le giuste note "sbagliate"? E cosa pensano i bravi esecutori mentre improvvisano? Stanno collegando le scale? Pensano agli arpeggi di ogni accordo? Conoscono automaticamente le tensioni su ogni accordo? Come si può prendere un brano musicale, interpretare le variazioni armoniche e sapere quale suonare? Come riescono i chitarristi a mettere insieme tutte queste cose e a visualizzarle velocemente sulla tastiera?

Questo libro cerca di rispondere a queste domande... e altro ancora.

L'abilità di trattare i cambi armonici in un brano, suonare sostituzioni, inserire triadi e arpeggi in un solo senza intoppi, formare combinazioni di motivi melodici e ritmici in linee coerenti, scegliere i colori giusti che riflettano il contenuto armonico ed emotivo di un componimento, sono talenti importanti a cui un chitarrista jazz dovrebbe aspirare a sviluppare.

CAPITOLO I

Sostituzioni diatoniche e Upper-Structure Triad

La *sostituzione di triadi* consiste nell'uso delle triadi derivate dai suoni dell'accordo e dalle estensioni melodiche, oltre alla triade base. Queste triadi possono essere categorizzate come *sostituzioni diatoniche* (triadi che contengono solo i gradi 1, 3, 5, 6 o 7) dell'accordo o *upper-structure triad* (triadi che contengono almeno una tensione). Prendere delle note da queste triadi conferirà un colore particolare all'improvvisazione.

Per scoprire le estensioni di un accordo di CMaj7, inizia dalla fondamentale e spostati in alto alternando intervalli di terza maggiore e minore. Questo ti darà le tensioni 9, #11 e 13, che formano la triade di Re maggiore.

Nota bene che in questo esempio l'undicesimo grado viene alzato, diventando #11. Ciò accade di solito nel modo Lidio, ma si può usare anche su qualsiasi accordo di 7 maggiore, che offre più triadi per costruire frasi rispetto all'11 naturale.



Fig. 1.1 Accordi e tensioni di CMaj7

La Figura 1.2 illustra le estensioni di triadi in sequenza di CMaj7. Le triadi di E- e A- sono sostituzioni diatoniche di CMaj7. Sono entrambi accordi dell'area di tonica (III- e VI-) nella tonalità di Do e contengono i toni dell'accordo 1, 3, 5, 6 e 7 di CMaj7. Le triadi di G, B- e D sono *upper-structure triad* che contengono le tensioni 9 e #11 di CMaj7.

La triade F#° è un suono molto instabile su CMaj7 e non è usato così spesso come le altre triadi.

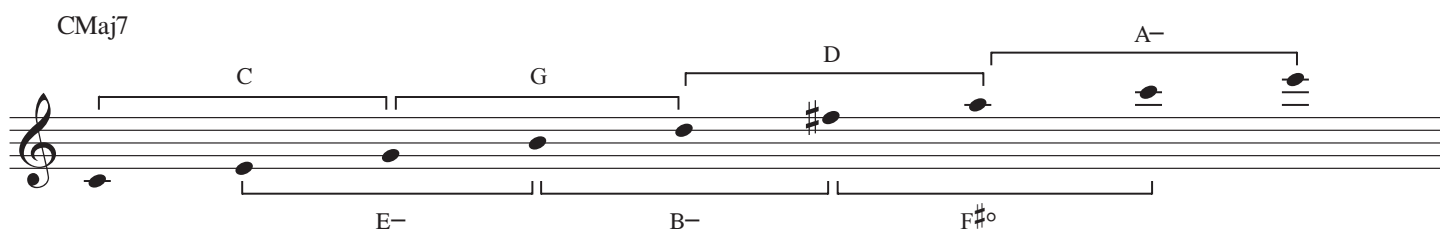


Fig. 1.2. Sostituzioni diatoniche e upper structure triad per CMaj7



Traccia 2

Fig. 1.4. Sostituzioni di triadi su accordi di CMaj7, EbMaj7, AbMaj7 e DbMaj7

Per imparare le triadi sugli accordi di Maj7 in tutte le tonalità, trasponi questa successione di una quarta giusta ascendente nella tonalità di Fa Maggiore. Nota come i *pattern* si spostino in altre posizioni sul manico mentre le diteggiature rimangono le stesse.

Fig. 1.5. Sostituzioni di triadi in una successione in Fa Maggiore

Puoi continuare a spostare la successione lungo il circolo delle quinte, facendo pratica in tutte le tonalità. La prossima trasposizione sarà: Bbmaj7 / DbMaj7 / Gbmaj7 / BMaj7.

CAPITOLO 2

Sostituzione diatonica: arpeggi sull'accordo di 7

Simili alle triadi diatoniche e alle *upper-structure triad*, anche le sostituzioni diatoniche sull'accordo di 7 derivano dalle estensioni di un accordo, muovendosi a partire dalla fondamentale in intervalli di terze diatoniche ascendenti. I risultanti arpeggi di 4 note si potranno suonare come *sostituzioni melodiche* sull'accordo di partenza. Dato che contengono le tensioni disponibili dell'accordo iniziale, queste sostituzioni ti permetteranno di far risaltare diversi colori durante l'improvvisazione.

Sostituzioni di Arpeggio su CMaj7

La Figura 2.1 mostra come le sostituzioni di arpeggio sull'accordo di 7 derivano dalle estensioni di un accordo di CMaj7. La tensione #11 (Fa#) è una tensione possibile nel modo Lidio di Do e aggiunge ulteriori sostituzioni possibili per improvvisare sugli accordi Maj7. Le sostituzioni di arpeggio più comuni su CMaj7 sono E-7, GMaj7, e B-7.

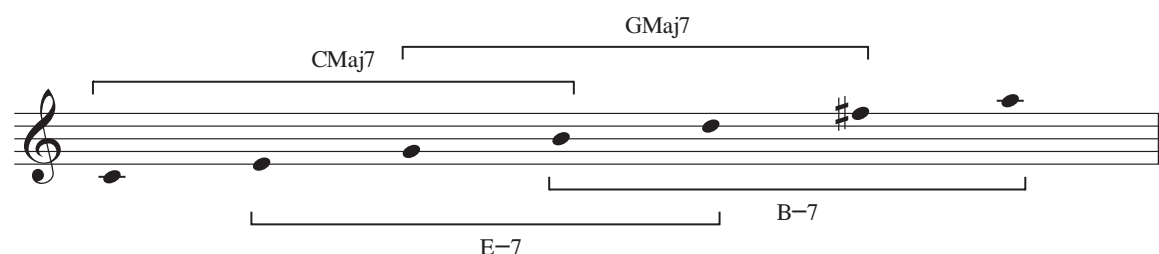


Fig. 2.1. CMaj7 e possibili sostituzioni di arpeggio

E-7 (III-7) è una sostituzione diatonica a CMaj7 (IMaj7). E-7 contiene 3, 5, 7 e 9 di CMaj7.



Fig. 2.2. E-7 in qualità di sostituzione su CMaj7

La Figura 2.3 è una frase melodica a dimostrazione di una sostituzione di arpeggio di E-7 su un accordo di CMaj7. Ci sono tre diverse diteggiature per la stessa frase, che tu potrai suonare in qualsiasi posizione sul manico (utile quando si trasponi in altre tonalità).

CAPITOLO 3

Modi paralleli e sostituzioni diatoniche

Modi paralleli

I *modi paralleli* sono modi diversi o scale che iniziano dalla stessa tonica. Per esempio, Do Eolio, Do Dorico e Do Frigio sono modi paralleli perché iniziano tutti dalla nota Do. Anche scale come Do maggiore, Do minore melodica, Do minore armonica e Do minore naturale sono considerate modi paralleli perché iniziano dalla stessa tonica.

Le successioni di accordi con i modi paralleli appaiono di frequente nei brani standard. In questo capitolo, imparerai come mettere in pratica la potenzialità dei modi paralleli quando si improvvisa sui cambi di accordo, come utilizzare la sostituzione diatonica nelle tonalità minori e come suonare soli con una maggiore profondità armonica.

Spesso le canzoni passano da un modo all'altro mentre il centro tonale di base rimane lo stesso. L'uso dei modi paralleli in sezioni brevi (diverse misure) si chiama *interscambio modale*, ovvero l'interscambiabilità di modi diversi sulla base della stessa tonica. L'utilizzo di modi paralleli in sezioni di canzone più lunghe si chiama *pan-modalità*. Poiché la maggior parte dei brani non resta solo in un modo, è necessario sapere tutti gli accordi per ciascun modo cosicché potrai riconoscere lo spostamento da un modo all'altro, dato che il cambio potrebbe essere improvviso e accadere di frequente. Non è insolito trovare quattro diversi modi in quattro misure, una dopo l'altra.

Il primo passo per comprendere i modi paralleli è imparare gli accordi diatonici da ciascuna delle quattro principali scale "correlate" nella tonalità di Do: Do Maggiore, Do minore naturale, Do minore melodica e Do minore armonica.

Do Maggiore

CMaj7 D-7 E-7 FMaj7 G7 A-7 B-7b5

IMaj7 II-7 III-7 IVMaj7 V7 VI-7 VII-7b5

Do minore naturale

C-7 D-7b5 EbMaj7 F-7 G-7 AbMaj7 Bb7

I-7 II-7b5 bIIIMaj7 IV-7 V-7 bVIMaj7 bVII7