the Jazz Harmony Book

CORSO SULL'ARMONIZZAZIONE DELLE MELODIE

di **David Berkman**

Edizione italiana a cura di Fabio Jegher
In collaborazione con Daniele Rotunno

VOLONTÈ&CO

SOMMARIO

Prefazione italiana di Fabio Jegher v
Introduzione x
Come usare questo libro. xiv

PRIMA PARTE
L'universo armonico della tonalità

Capitolo 1 – Il primo insieme: I, IV e V 3
Capitolo 2 – Il secondo insieme: le sostituzioni diatoniche di I, IV e V 13
Capitolo 3 – Il terzo insieme: le dominanti secondarie e i relativi ii-7 18
Capitolo 4 – Geografia degli standard: cadenze e turnaround. 31
Capitolo 5 – Il quarto insieme: gli accordi di passaggio 36
Capitolo 6 – Il quinto insieme: l'interscambio modale. 45
Capitolo 7 – L'ultimo insieme: le sostituzioni di tritono 60
Capitolo 8 – Le tonalità minori 74
Capitolo 9 – Un approccio nuovo: la coppia sesta – settima diminuita. 78
Capitolo 10 – La struttura profonda e gli accordi "giusti". 92

SECONDA PARTE
Principi di armonia non funzionale

Capitolo 11 – Undici principi organizzativi non funzionali. 107
Capitolo 12 – Stessa fondamentale, qualità diversa 109
Capitolo 13 – Accordi slash 112
Capitolo 14 – Armonizzazioni di linee di basso 118
Capitolo 15 – Accordi per quarte 121
Capitolo 16 – Accordi Giant Steps 126
Capitolo 17 – Qualità o note in comune. 130
Capitolo 18 – Parallelismi 133
Capitolo 19 – Pedali 139
Capitolo 20 – Sottrazione di accordi 143
Capitolo 21 – Tensioni non disponibili. 147
Capitolo 22 – Accordi incompleti 152
Capitolo 23 – Conclusioni 157

Appendice A - Consigli per i compositori 162
Appendice B - Rudimenti pianistici. 170

PREFAZIONE ITALIANA
di Fabio Jegher

Dopo aver realizzato un discreto numero di edizioni italiane e traduzioni di testi dedicati a diversi generi musicali, ritengo che il libro di Berkman rappresenti, nell'ambito armonico e compositivo jazzistico, una fonte particolarmente utile per acquisire una chiara percezione uditiva e, naturalmente, una conoscenza strutturale e visiva delle molteplici forme armoniche, che costituiscono uno dei fondamenti della musica.

Nel vasto panorama degli scritti dedicati all'armonia, questo libro, insieme a pochi altri, affronta in modo affascinante e creativo sia l'armonia sia la composizione. Queste arti, pur essendo qui orientate prevalentemente verso la musica jazz, vanno certamente al di là di questo specifico ambito artistico. D'altronde, la stessa musica jazz si è arricchita nel tempo delle sonorità della musica classica contemporanea, delle musiche etniche e della musica pop, e viceversa.

L'autore suddivide il libro in due sezioni. La prima indaga l'universo armonico della tonalità e delle sue funzioni ed è a sua volta articolata in sette "sfere" di conoscenza; la seconda esce invece dai confini dell'universo armonico tonale per esplorare la non funzionalità e situazioni non più strettamente tonali.

La prima sfera ci conduce al livello più profondo, ossia alla cellula armonica sulla quale si basa la cosiddetta Tonalità Ristretta: quella tonalità sviluppatasi nell'ambito europeo eurocolto e successivamente diffusasi in tutto il mondo, così denominata dal musicologo ed etnomusicologo francese Jean-Jacques Nattiez, nato ad Amiens nel 1945 e successivamente naturalizzato canadese (*Musicologie générale et sémiologie, 1987*).

Dagli studi etnomusicologici Nattiez dedusse che la tonalità è presente, con caratteristiche differenti, nelle culture musicali delle diverse popolazioni della Terra, sia in ambito folklorico sia in quello colto, con alcune eccezioni per quest'ultimo, e la definì Tonalità Generalizzata. Le metodologie utilizzate per definire quest'ultima possono essere molto diverse e anche il solo ritmo può talvolta essere considerato un elemento sufficiente a determinare una forma di tonalità. I momenti sonori di maggiore stabilità, attorno ai quali gravitano in vario modo note e armonie, rappresentano comunque un punto centrale di questa valutazione. La tonalità generalizzata costituisce quindi un insieme sonoro che comprende anche i differenti modi etnici e colti.

La cosiddetta Tonalità Ristretta fa parte della tonalità generalizzata. Si tratta di una considerazione importante, che apre la mente e il cuore verso le bellezze sonore delle diverse culture del mondo. Il termine "ristretta" non deve essere considerato in senso spregiativo o negativo, ma semplicemente riferito a uno spazio sonoro più circoscritto, inserito in uno più ampio. La tonalità ristretta nasce in Europa attraverso un lungo percorso musicale, che trova uno dei suoi punti culminanti in J. S. Bach e si protrae fino a R. Wagner, approssimativamente dal Seicento ai primi del Novecento.

Sulla scia degli studi del compositore e teorico francese Jean-Philippe Rameau (1683–1764), considerato per un certo periodo il fondatore della moderna scienza armonica e autore, nel 1722, del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, nel quale vengono affrontati concetti relativi alla tonalità, alle scale, alle funzioni degli accordi e ai rivolti, Hugo Riemann (1849–1919), musicologo, critico musicale, insegnante, filosofo e compositore tedesco, sviluppa nell'*Handbuch der Harmonielehre* quella che viene comunemente definita teoria delle funzioni armoniche, sulla quale si forma in gran parte anche la successiva riflessione armonica sviluppatasi negli Stati Uniti.

Anche la teoria di Heinrich Schenker ebbe un notevole apprezzamento, come più tardi quelle di Arnold Schönberg, Paul Hindemith e altri. La teoria funzionale di Riemann, nel contesto statunitense, andrà incontro a rilevanti trasformazioni nella simbologia degli accordi, nei *voicing* e in alcune caratteristiche funzionali. Tutto ciò avverrà grazie a un'evoluzione armonica prodotta da importanti teorici e musicisti, tanto nel campo classico quanto in quello jazzistico.

Nel jazz, una delle sostanziali differenze tra la teoria armonica funzionale europea e quella sviluppatasi negli Stati Uniti risiede nel fatto che la prima presenta spesso un'articolazione teorica molto complessa, mentre la seconda assume forme generalmente più immediate, funzionali anche alle esigenze dell'improvvisazione e della composizione jazzistica.

I temi trattati comprendono quindi gli accordi principali della tonalità, la successione armonica I–IV–V con le sue alternative, i rimanenti accordi diatonici, le sostituzioni armoniche, le dominanti secondarie, le modulazioni, la modalità e la composizione. Negli Stati Uniti questa tradizione teorica entrerà inoltre in contatto con numerosissime culture e sonorità, in particolare africane ma non soltanto, contribuendo allo sviluppo di nuove soluzioni armoniche nel jazz. Attraverso un processo inverso, anche l'Europa assorbirà successivamente questa armonia rinnovata, insieme a una concezione ritmica più elastica.

In questo percorso americano di sviluppo musicale non si possono ignorare altri importanti fenomeni. Un esempio è rappresentato dalla pubblicazione del *Bay Psalm Book* a Cambridge, Massachusetts, nel 1640. La nona edizione del 1698 fu la prima a comprendere un supplemento musicale, nel quale le sillabe di solmisazione *fa*, *sol*, *la*, mi erano indicate mediante le iniziali F, S, L, M poste sotto le note. Questa pratica costituisce un antecedente della successiva tradizione *shape-note*, sviluppatasi negli Stati Uniti e caratterizzata dall'impiego di differenti forme delle teste delle note associate alle sillabe di solmisazione.

Questi sistemi rispondevano anche a esigenze pedagogiche, facilitando l'apprendimento del canto da parte di persone che non possedevano una formazione musicale approfondita. Tali esperienze contribuirono progressivamente all'incontro fra pratiche musicali di tradizione orale e musica scritta.

Questa cultura musicale ebbe un'importante diffusione negli Stati Uniti meridionali, tanto nella musica sacra quanto in quella popolare, sviluppando anche caratteristiche peculiari nella scrittura e nell'armonizzazione del repertorio vocale. Uno dei suoi principali documenti è *The Southern Harmony, and Musical Companion*, il celebre tunebook in notazione *four-shape* compilato da William Walker e pubblicato nel 1835, contenente inni, canti religiosi e melodie appartenenti alla tradizione popolare.

Sempre nel Sud degli Stati Uniti prenderà vita la *barbershop music*, stile musicale vocale a *cappella*, anch'esso legato alla complessa storia delle pratiche vocali e armoniche americane. L'origine di questa musica è associata anche alla consuetudine di cantanti che si riunivano ed esibivano in spazi relativamente piccoli, tra i quali le barberie, ma non soltanto. Si tratta di una pratica prevalentemente vocale, destinata tipicamente a quartetti, nella quale i musicisti sperimentano particolari soluzioni armoniche che entreranno in rapporto anche con il blues e il jazz.

Da questo *melting pot* musicale, costituito dalle tradizioni armoniche provenienti dall'Europa e da quelle sviluppatesi in America, sia colte sia popolari, prenderanno forma, in un periodo relativamente breve, il jazz e il suo linguaggio armonico, oggi insegnati nelle scuole di musica e nelle università americane, europee e di altri continenti. Anche la musica contemporanea americana svilupperà nuove vie, analogamente a quanto avverrà in altri Paesi.

INTRODUZIONE

Il jazz è attualmente molto attento agli aspetti ritmici, il che non è esattamente una novità: elementi come swing, *groove*, fraseggi a cavallo di battuta, poliritmi, influenze africane, clave e samba lo caratterizzano fin dalle origini. Sebbene anche armonia e melodia siano sempre state e continuino a essere una sua parte importante, di recente l'attenzione dei giovani jazzisti si è spostata verso il ritmo, ambito in cui si è concentrata una parte consistente delle innovazioni nel jazz degli ultimi quindici anni, in particolare l'improvvisazione su tempi dispari e misti.

Tuttavia, i musicisti più giovani devono sapere che non è sempre stato così: gli artisti che hanno formato e sviluppato il jazz (Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane, Sonny Rollins, Thelonious Monk, e tanti altri) suonavano prevalentemente, se non sempre, in 4/4, 3/4 e 6/8. Ciò non vuol dire che non si sperimentassero metri diversi, per mano di Don Ellis, Dave Brubeck e molti altri; semplicemente, era un'eccezione rispetto al mainstream.

Nel ventennio dagli anni Quaranta ai Sessanta del secolo scorso l'ambito ritmico nel jazz ha senz'altro vissuto una certa evoluzione; si può dire però che sia stata l'armonia a indicargli la via. Le innovazioni armoniche del bebop (i cromatismi nelle scale, la superimposizione di accordi, le dominanti secondarie, le sostituzioni di tritono, l'uso di scale più esotiche e l'enfasi su inconsuete tensioni alterate) furono seguite da quelle del jazz modale, dalle successioni armoniche alla *Giant Steps*, dal free jazz e dallo stile misterioso e indeterminato del secondo quintetto di Miles Davis. Musicisti del calibro di Herbie Hancock e McCoy Tyner ridefinirono la tavolozza armonica del pianoforte jazz, influenzati dalla musica classica contemporanea del XX secolo e dalle scale pentatoniche africane.

Così vanno le cose: il tempo avanza e i gusti cambiano. Personalmente, come compositore e pianista jazz, continuo a essere affascinato dai colori dell'armonia: le fioriture esatonali e le concatenazioni di dominanti secondarie in Thelonious Monk, Bud Powell e Art Tatum; gli accordi di passaggio, i voicing paralleli e la risoluzione delle tensioni alterate verso le note dell'accordo nelle voci interne nelle opere di maestri come Hank Jones, Bill Evans e Keith Jarrett; le sonorità diminuite o semidiminuite di Herbie Hancock; il mondo armonico di influenza classica, ispirato a Ravel, Bartók, Hindemith e altri. Naturalmente, anche il ritmo mi affascina, ma da un po' di tempo ho notato che i miei studenti non sono più tanto sensibili alle sottigliezze armoniche dei grandi pianisti, chitarristi e arrangiatori jazz del passato.

Una ragione è che la maggior parte degli studenti oggi incontra per la prima volta gli standard nei cosiddetti *fakebook*[1] e li studia insieme ad altri coetanei che, a loro volta, li apprendono dalle medesime fonti, finendo così per concordare armonie dei brani. I giovani musicisti, infatti, eseguono gli accordi così come li hanno imparati e li ripetono pressoché inalterati ogni volta, chorus dopo chorus.
Tuttavia, non è sempre stato così: quando i musicisti si trasmettevano l'un l'altro gli standard sul palco, discutevano molto sull'armonia; il più delle volte riuscivano a mettersi d'accordo

1 Il maestro Gunther Schuller, esimio direttore d'orchestra, compositore, arrangiatore e musicologo, già direttore del New England Conservatory di Boston, mi spiegò che il termine significava letteralmente "libro falso". Ideato al Berklee College of Music, il libro adottava spesso le armonie e le linee melodiche dei jazzisti che avevano interpretato quelle composizioni, circolando dapprima clandestinamente perché non rispettava i diritti d'autore. Ai jazzisti bastava avere le sigle degli accordi e una linea melodica per poter suonare il tema; da lì in poi non leggevano, ma improvvisavano, motivo per cui erano considerati dei "falsi lettori". L'aggettivo *fake*, mi spiegò inoltre il maestro, deriva da *fakir* (fachiro), in riferimento al fatto che i jazzisti improvvisavano vere e proprie acrobazie sonore, come facevano spesso i fachiri e gli artisti di strada nelle loro esibizioni (N.d.C.).

sugli accordi fondamentali, ma ciascuna esecuzione (talvolta ciascun chorus) presentava sottili differenze. Di recente, mentre guardavo un'intervista di Hank Jones su YouTube, sono rimasto scioccato dal modo in cui aggiungeva a piacere e sul momento in un brano come *How High the Moon* delle armonie che non troveremmo mai in alcun *fakebook*: accordi di passaggio diatonici e cromatici, diminuiti, dominanti secondarie, interscambi modali e sostituzioni di tritono. I miei studenti non fanno così: interpretano le sigle alla lettera e le ripropongono a ogni chorus. Con la scomparsa di giganti come Hank Jones, questo approccio all'armonia, così vitale e flessibile, è in pericolo; ciononostante, esistono ancora giovani musicisti eccellenti, che utilizzano un'armonia ricca di sfumature e adottano un approccio contemporaneo, ma consapevole della tradizione da cui proviene. Se siete interessati a tutto ciò, questo è il libro che fa per voi.

Pianisti jazz come Teddy Wilson, Oscar Peterson, Duke Ellington, Art Tatum, Erroll Garner, Hank Jones, Cedar Walton, Red Garland, Bill Evans, Wynton Kelly, Tommy Flanagan, Barry Harris, Ahmad Jamal, Thelonious Monk, Phineas Newborn, Herbie Hancock, Richie Beirach, Mulgrew Miller, Bud Powell, Lennie Tristano, McCoy Tyner, Chick Corea, Keith Jarrett e Brad Mehldau hanno sempre interpretato (o stanno interpretando) le armonie degli standard in modo personale.

C'è un'altra cosa da dire. Molti giovani musicisti passano la maggior parte del proprio tempo a studiare composizioni originali di altri musicisti e proprie, invece di approfondire il *Great American Songbook*[2] con i vari Gershwin, Porter, Berlin, Van Heusen, Rodgers e altri. Le composizioni originali ampliano senz'altro i confini musicali e incentivano la creatività; tuttavia, in ambito armonico, gli standard insegnano cose che non possono essere apprese solo da brani originali o prettamente jazzistici. Molto semplicemente, se quasi tutti suonano la stessa successione di accordi in Giant Steps, quasi nessuno lo farà in brani come *Bye Bye Blackbird* o *Embraceable You*, in cui si tende a variare di più l'armonia. Comprendere come e perché è di vitale importanza per capire l'armonia tonale nel jazz.

Nella mia classe di armonia al Queens College di New York gli studenti arrivano generalmente già a conoscenza dei principi della riarmonizzazione e conoscono già le sostituzioni di tritono o gli accordi di passaggio diatonici; tuttavia, la teoria senza la pratica è inutile. Quando si percepisce un passaggio armonico particolarmente efficace o sorprendente, il punto non è saper classificare la tecnica applicata; questi momenti possiedono un fascino notevole e rivestono di luce nuova brani che pensavamo di conoscere bene, anche attraverso procedimenti molto semplici dal punto di vista teorico.

L'armonia ha una forte valenza drammatica. Cosa vogliamo dire in questo particolare punto del brano? Se aggiungiamo un accordo di passaggio o una dominante secondaria l'accordo successivo può diventare più importante perché lo prepariamo oppure meno interessante perché togliamo la sorpresa. Con l'armonia possiamo rallentare il percorso del brano, aggiungendo dei punti di riposo, oppure accelerarlo creando tensioni e spinte verso la risoluzione. Attraverso le sostituzioni possiamo conferire all'atmosfera del brano toni cupi e malinconici, oppure leggeri e sereni. L'armonia funziona come le luci della ribalta: trasforma il bianco e nero della linea melodica in un mondo di colori. Chi non sa cogliere i "messaggi armonici" degli accordi spesso scrive e arrangia in modo rigido e arbitrario; lo scopo del libro è aiutare gli studenti a diventare più ricettivi a questi messaggi e alle sfumature che suggeriscono attraverso il movimento, le tensioni e le risoluzioni.

Per diventare più ricettivi armonicamente è necessario dedicare tempo a tutte le tecniche già possedute e applicarle a diverse tipologie di brani.

---

2 Vedi nota 13. (N.d.C.)
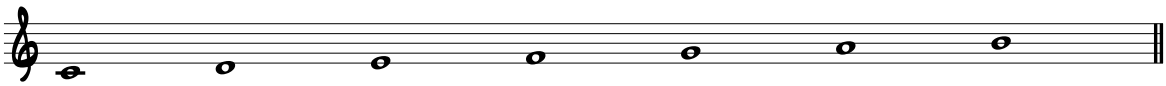
CAPITOLO 1 – IL PRIMO INSIEME: I, IV E V
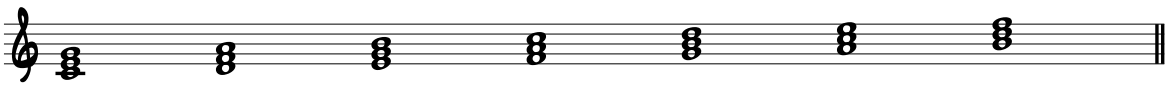


Mi piace pensare all'armonizzazione come a una serie di insiemi concentrici, ciascuno dei quali contiene un concetto fondamentale o uno specifico procedimento. Il primo insieme, quello centrale, contiene l'armonia di base, il modo più semplice per armonizzare una melodia secondo i principi tonali della musica occidentale. Spostandoci verso l'esterno, gli insiemi diventeranno sempre più ampi; parallelamente aumenteranno le possibilità armoniche e la gamma di accordi a nostra disposizione.

Gli accordi della tonalità[3]

Prima di iniziare a parlare di armonizzazioni, è necessario ricavare gli accordi che useremo. Partiamo da una scala maggiore:



Possiamo costruire accordi a partire da tutti i gradi di una scala come questa. Per creare una triade (un accordo di tre note) prendiamo la prima, la terza e la quinta nota della scala, saltando la seconda e la quarta: questo accordo, costruito sul primo grado della scala, è indicato con il numero romano I. Con lo stesso procedimento possiamo costruire una triade sul secondo grado della stessa scala (ii), prendendo seconda, quarta e sesta nota. L'accordo costruito sulla terza nota della scala (iii) contiene terza, quinta e settima nota della scala; proseguendo in senso ascendente, prendendo una nota sì e una no, possiamo costruire triadi su tutte le note della scala.



Poiché la scala maggiore non è simmetrica (i suoi toni e semitoni non si avvicendano con regolarità), gli accordi costruiti sui suoi gradi non sono tutti dello stesso tipo: I, IV e V sono triadi maggiori; ii, iii e vi sono minori. Nelle triadi maggiori le due note più basse formano un intervallo di terza

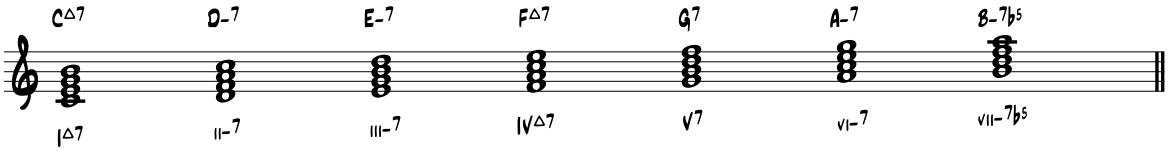
3 Nonostante la tonalità esistesse già nella pratica, il primo a definire il termine fu nel 1810 il musicologo Alexandre-Étienne Choron, nel suo *Sommaire* de l'*Histoire de la Musique*, in cui scrive: che la tonalità è un'organizzazione gerarchica di note e accordi intorno a un centro sonoro, chiamato Tonica. A questa definizione ha contribuito molto il compositore e musicologo belga François-Joseph Fétis, fondatore della *Revue et Gazette Musicale de Paris*. (N.d.C.)

CAPITOLO 2 – IL SECONDO INSIEME: LE SOSTITUZIONI DIATONICHE DI I, IV E V



Il secondo insieme comprende gli accordi costruiti sugli altri gradi della scala maggiore: ii, iii, vi e vii. Aggiungendo la settima essi diventano ii-7, iii-7, vi-7 e vii-7♭5 (semidiminuito[5]). Il simbolo "-" sta per minore; alternativamente, possiamo trovare "m".

Gli accordi di settima diatonici[6] in Do maggiore



In questo schema incontriamo alcune nuove qualità di accordo: la settima minore, una triade minore con l'aggiunta di una settima minore, e il semidiminuito, una triade diminuita con l'aggiunta di una settima minore.

Anche questi accordi svolgono una funzione di tonica, sottodominante o dominante. Possiamo sostituire un I con un altro accordo con funzione di tonica, un IV con un altro accordo con funzione di sottodominante e un V con un altro accordo con funzione di dominante. Queste sostituzioni aggiungono varietà, colore e sfumature, senza compromettere la logica armonica. Per fare un esempio linguistico, sarebbe come dire, invece di "il mio armadillo è triste", "l'armadillo di cui mi prendo cura è afflitto da una profonda malinconia".

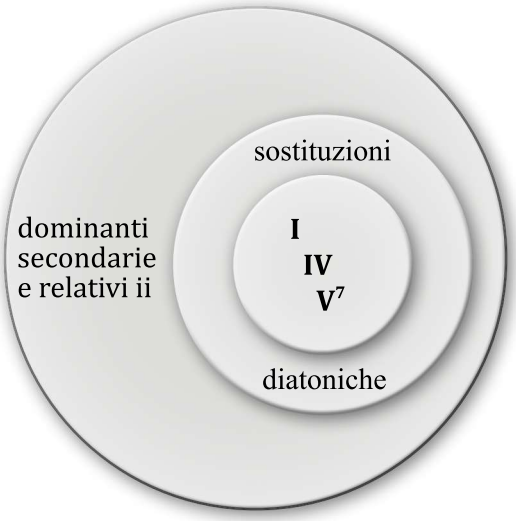
Gli accordi che svolgono la funzione di tonica sono Imaj7 o maj6, iii-7 e vi-7; quelli che svolgono la funzione di sottodominante sono IVmaj7 e ii-7; la funzione di dominante è assolta da V7 e vii-7♭5.

---

5 L'accordo semidiminuito può essere rappresentato anche dal simbolo ⁰; tuttavia, come vedrete in seguito, nei ii-7 – V7 minori è preferibile scrivere ii-7♭5 – V7♭9, evidenziando così che la ♭5 diventa ♭9 nel V7. (N.d.C.)

6 Il termine "diatonico" ha una lunga storia. Il suo significato attuale è riferito alle scale costituite da sette note diverse (eptatoniche) che formano sette intervalli. Partendo da note diverse, la disposizione di questi intervalli cambia, generando i sette modi diatonici: ionico (maggiore), dorico, frigio, lidio, misolidio, eolio, locrio. Alcuni altri modi hanno una certa somiglianza sonora con i modi diatonici e vengono chiamati modi diatonici alterati: minore armonico, minore melodico ascendente (detto anche bachiano o *jazz minor*), maggiore armonico (detto anche ionico ♭6 o modo di Hauptmann), minore melodico ascendente ♯5 (cfr: Ron Miller, *Composition I*, edito in italiano dalle Edizioni Volonté). Oggigiorno, per sintetizzare, in qualche testo di musica occidentale il termine diatonico si riferisce all'appartenenza di un accordo a una qualsiasi tipologia di scala. (N.d.C.)

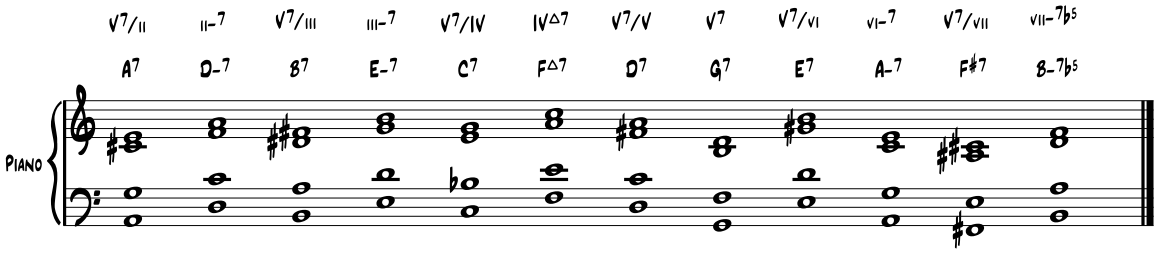
CAPITOLO 3 – IL TERZO INSIEME: LE DOMINANTI SECONDARIE E I RELATIVI II-7



Usciamo ora dai primi due insiemi, che contenevano accordi costituiti da sole note della scala maggiore, e iniziamo ad ampliare le opzioni a nostra disposizione includendo anche le altre note, operando sempre secondo le **funzioni** che abbiamo imparato a conoscere. I nuovi accordi continueranno a comportarsi più o meno come toniche, dominanti e sottodominanti, arricchendo la rete delle relazioni armoniche che definiscono la tonalità.

L'armonia del terzo insieme deriva direttamente dalla risoluzione V7 – I, che occupa un posto di assoluta centralità nell'armonia occidentale: essa è il motore che muove tutta l'armonia tonale, la meta verso cui tende tutta la successione. Anche la funzione di sottodominante ha la sua importanza, ma è il V7 che elegge l'approdo al I come traguardo finale del percorso armonico.

I primi accordi che aggiungeremo saranno quindi i V7 che risolvono sugli accordi diatonici della scala maggiore diversi dal I, le cosiddette "dominanti secondarie". In Do maggiore: A7 (V7/ii), B7 (V7/iii), C7 (V7/IV), D7 (V7/V), E7 (V7/vi) e F♯7 (V7/vii)[8]. Il grado indicato in sigla dopo lo slash è il bersaglio della dominante secondaria.



8 La dominante secondaria del vii è la meno usata (N.d.C.).

CAPITOLO 4 – GEOGRAFIA DEGLI STANDARD: CADENZE E TURNAROUND

Il tipo di armonia incontrata finora in canzoni di Natale e inni corrisponde, al netto delle libertà, a quella dei corali bachiani, pieni di cadenze autentiche e d'inganno (risoluzioni su sostituzioni diatoniche), rivolti, dominanti secondarie e relativi ii-7. Il jazz e la musica popolare prodotta dagli anni Trenta ai Sessanta del secolo scorso[13] attingono a piene mani da questo linguaggio armonico, introducendovi però delle varianti significative.

La differenza forse più significativa tra standard jazz e corali è una maggiore ripetitività e regolarità di ritmo armonico, dovuta principalmente al fatto che i corali sono scritti in stile contrappuntistico per quattro voci, con molti rivolti, ritardi e note di passaggio, mentre nelle più semplici armonie degli standard la fondamentale ricopre un ruolo molto più centrale e i bassi vi insistono spesso, per esprimere meglio le complesse relazioni tra accordi e tensioni[14]. Inoltre, nel jazz il basso spesso non è scritto nota per nota dal compositore, ma realizzato dall'arrangiatore o direttamente dal musicista, seguendo la prassi del *walking bass* (una linea di semiminime derivata dalle armonie) o altre.

I brani di musica popolare si presentano il più delle volte in forma canzone AABA, costituita da quattro sezioni di otto misure ciascuna (I Got Rhythm, Body and Soul). Le A si ripetono tendenzialmente uguali, con variazioni minime e concentrate soprattutto nei diversi finali; le B contengono materiale armonico contrastante e spesso modulano almeno una volta. La forma canzone seconda per diffusione è ABAC (*On Green Dolphin Street*, *But Not For Me*), in cui B e C possono essere sia quasi identiche che molto diverse tra loro.

Esistono altre combinazioni meno comuni, tra cui vale la pena citare la forma ABCD, in cui la D ripropone parte del materiale melodico della A (*Stella By Starlight*, *Bye Bye Blackbird*). Occasionalmente, esistono anche delle eccezioni al numero di misure che compongono le sezioni o alla lunghezza delle frasi (*All The Things You Are*, *Along Together*, *The Nearness Of You*).

La ripetitività degli standard non dipende dal fatto che la sezione A compaia tre volte; questa semplice osservazione non rappresenta in alcun modo un giudizio valoriale teso a sminuire il valore della musica popolare (del resto, anche i corali bachiani ripetono delle sezioni). L'armonia degli standard jazz è più compatta, presenta un ritmo armonico più omogeneo e una certa modularità che permette di individuare la ricorrenza di alcune unità in brani diversi. Prendiamo come esempio la celeberrima *Heart and Soul* di Hoagy Carmichael. Le sue A ripetono semplicemente I – vi – ii – V (con le stesse funzioni di I – IV – V – I), successione estremamente diffusa nel jazz, chiamata anche "turnaround".

È importante saper riconoscere i turnaround per due ragioni:
In primo luogo, svolgono sempre la medesima funzione nel brano;
in secondo luogo, offrono un gran numero di possibili varianti (se compatibili con la melodia).

---

13 Le canzoni del teatro leggero e di Tin Pan Alley (zona della città di New York in cui erano concentrate le attività dell'industria musicale statunitense), composte da musicisti come George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter, Jimmy Van Heusen e Irving Berlin. Talvolta, a questa musica ci si riferisce collettivamente con il nome di *Great American Songbook*. (N.d.C.)

14 Naturalmente, anche nei corali si possono trovare sequenze armoniche identiche; tuttavia, l'azione contrappuntistica rende l'armonia meno regolare. (N.d.C.)