

# Indice

Introduzione alla Versione in Italiano .....	5
Prefazione .....	6
Le Sigle Armoniche Utilizzate in questo Testo .....	8
1 Armonizzazione della Melodia: Le Tecniche di Base e l'Approccio Lineare .....	9
2 Scrivere per Due Fiati .....	22
3 Scrivere per la Sezione Ritmica .....	37
4 Scrivere per Tre Fiati .....	56
5 Scrivere per Quattro Fiati .....	71
6 Scrivere per Cinque Fiati .....	85
7 Forma e Sviluppo .....	95
<i>Minor D</i> .....	98
<i>Blues for Barry</i> .....	110
<i>Beautiful Dreamer</i> .....	123
<i>Suite for Swee' Pea'</i> .....	134
Appendice	
I. Estensioni e Trasporto degli Strumenti Utilizzate in questo Testo .....	176
II. Articolazioni e Inflessioni Jazzistiche Utilizzate in questo Testo .....	177
III. Procedure di Base per l'Impostazione della Partitura .....	178
Discografia di Bill Dobbins .....	180
Piccolo Dizionario Tecnico .....	182

Scopri tutti i nostri titoli:

**[www.volonte-co.com](http://www.volonte-co.com)**

# Indice delle Tracce sul CD

Traccia	Esempio	Capitolo
1	2a	1 Armonizzazione della Melodia
2	2a1	
3	2b	
4	2c	
5	2a	
6	2a1	
7	2b	
8	2c	
9	2d	
10	3	2 Scrivere per Due Fiati
11	4	
12	5	
13	7	
14	8	
15	9	3 Scrivere per la Sezione Ritmica
16	10	
17	11	
18	13	
19	14	
20	16	4 Scrivere per Tre Fiati
21	17	
22	18	
23	19	
24	20	
25	21	5 Scrivere per Quattro Fiati
26	22	
27	23	
28	24	
29	25	
30	26	6 Scrivere per Cinque Fiati
31	27	
32	<i>MINOR D</i>	7 Forma e Sviluppo
33	<i>BLUES FOR BARRY</i>	
34	<i>BEAUTIFUL DREAMER</i> <i>• SUITE FOR SWEE' PEA</i>	
35	<i>I. BLUES FOR STRAYS</i> <i>II. THE BIGGEST HUMAN BEING</i> <i>WHO EVER LIVED</i> <i>III. SWEE' PEA'S SAMBA</i>	

Nota: Gli esempi che contengono delle singole melodie, o che replicano quasi completamente un altro esempio, non sono stati registrati. L'Esempio 29 si può ascoltare nell'arrangiamento completo di *Blues for Barry* (traccia 33).

## Introduzione alla Versione in Italiano

*Jazz Arranging and Composing – a Linear Approach*, storico trattato di Bill Dobbins, è indubbiamente un ottimo strumento adatto al neofita quanto al professionista per l'approfondimento dell'arrangiamento per *combo jazz* (da 2 a 5 fiati e sezione ritmica), pur non avendo tra i suoi obiettivi la completezza della trattazione. Nell'ampio campo della didattica jazzistica, si rivela molto utile sia per apprendere che per insegnare alcune tecniche fondamentali della scrittura per piccolo e medio gruppo. Il volume è corredato inoltre da un prezioso cd con la registrazione di quasi tutti gli esempi proposti, suonati con strumenti veri da musicisti di buon livello e con una buona ripresa del suono; questo facilita di molto l'analisi e lo studio delle numerose partiture proposte.

L'Autore opera su due composizioni originali, per mostrare i possibili risultati che si possono ottenere con le tecniche di armonizzazione che via via vengono esposte. Si tratta di 2 blues: il primo, *Minor D*, è in tonalità minore ed ha un sapore spiccatamente modale, mentre il secondo, *Blues for Barry*, è scritto sulla articolata griglia armonica di un famoso tema di C. Parker, *Blues for Alice*, ed ha un impianto tonale.

Per affrontare le esposizioni tematiche dei due brani si propongono principalmente tre formule. La prima è quella omoritmica - nota contro nota -, dove si sfruttano al massimo i parallelismi diatonici e cromatici. La seconda, definita *linear approach*, è anch'essa basata sulla omoritmia, ma le voci inferiori al tema sono indipendenti nella condotta melodica: è da considerarsi probabilmente il cuore pulsante di quest'opera, visto che determina anche il sottotitolo del libro, con risultati sorprendenti e spesso inconsueti. La terza, che ha una trattazione ridotta rispetto alle due precedenti, è quella della scrittura a voci indipendenti. Per tutte queste tecniche vengono forniti degli ottimi schemi riassuntivi, con lo scopo di fissare le idee fondamentali per ogni soluzione proposta. C'è poi una trattazione sintetica e precisa della scrittura per la sezione ritmica, fondamentale per la buona riuscita di un'esecuzione jazzistica. Queste formule vengono illustrate per numero crescente di esecutori coinvolti, fino ad ottenere sonorità orchestrali.

Tutto ciò è incastonato tra due preziose chicche. Il libro si apre con alcune versioni di *Minor D* realizzate con varie tecniche di *block harmony* a quattro voci, ben illustrate e analizzate, e si chiude con una ottima serie di registrazioni in cui Dobbins dà prova di tutte le sue capacità di immaginifico arrangiatore di taglio fortemente moderno, proponendo una sorta di traguardo ideale per chi studierà con profitto tutto il materiale proposto.

Roberto Spadoni

## Il Traduttore

Roberto Spadoni chitarrista, compositore, arrangiatore, direttore d'orchestra, divulgatore, didatta. È coordinatore della collana "Jazz Theory" per l'editore *Volontè & Co.* Ha svolto attività didattica nei Dipartimenti di Jazz dei Conservatori di Musica di Frosinone, Bologna, Ferrara, Cosenza e Perugia. È stato premiato dai principali concorsi di composizione ed arrangiamento per *Jazz Orchestra* in Italia. Ha insegnato in importanti seminari nazionali tra cui Chieti in Jazz, Siena Jazz, Isolajazz, Arquatojazz. Ha pubblicato diversi CD da *leader*. Ha collaborato con moltissimi musicisti tra cui: K. Wheeler, G. Schuller, B. Tommaso, G. Trovesi, J. Newton, E. Zigmund, R. Cuber, E. Fioravanti, Trio Taylor-Danielsson-Erskine con l'Orchestra Giovanile Italiana, Grande Orchestra Nazionale dell'A.M.J., Big Band Città di Udine con Jack Walrath, I.I.C. Orchestra – Berlino, Sidma Jazz Orchestra, Orchestra Belcanto (Pierino e il Lupo), le Orchestre Jazz dei Conservatori di Napoli, Vicenza, Frosinone, Ferrara. Ha partecipato a numerosi festival jazz tra cui: Roccella Jonica, Gezziamoci (Matera), Terni Jazz Fest, Villa Celimontana (Roma), Metastasio Jazz (Prato), Archeojazz (Roma), Vicenza Jazz, Casa del Jazz (Roma). Ha realizzato alcuni importanti progetti commissionati da festival di jazz.

## Prefazione

L'intento di questo libro è quello di sviluppare una concezione di arrangiamento e composizione chiara ed economica, utilizzando il linguaggio jazzistico. Definisco "lineare" questa concezione. L'obiettivo è quello di dare a ciascun strumento di un *ensemble* una linea che sia la più melodica possibile. In alcuni casi questo obiettivo può essere raggiunto con le tradizionali tecniche di arrangiamento o di armonizzazione della melodia. Spesso, comunque, due o più tecniche possono essere combinate per ottenere sonorità più ricche di colore. Alcune volte è possibile assegnare ad ogni strumento a fiato una linea cantabile e indipendente, esprimendo - allo stesso tempo - compiutamente i collegamenti armonici.

Sono due le ragioni per cui ritengo che bisogna assegnare a ogni strumento una bella linea. Innanzitutto, quando ogni musicista in un *ensemble* deve eseguire una parte che ha un senso musicale compiuto e che è piacevole da suonare, l'esecuzione sarà affrontata con più entusiasmo e convinzione. Inoltre, quando le linee singole si muovono in modo chiaro e convincente, il tessuto musicale è più forte e più ricco. Personalmente ho focalizzato queste idee fondamentali studiando la musica del più grande compositore di jazz: *Duke Ellington*.

Mi sono spesso chiesto il motivo per cui la musica di Ellington suonava sempre più piena di colore rispetto a quella della maggior parte degli altri compositori jazzistici. Certamente il suono caldo e personale dei musicisti stessi era un fattore di prima importanza. Dopo aver trascritto accuratamente un po' della sua musica ho iniziato a notare che vi erano pochissimi raddoppi della stessa nota su una determinata altezza e che una o più parti sotto la melodia si muovevano in modo indipendente. Ed è molto importante che questi movimenti indipendenti non erano altro che dei tentativi di dare ad ogni strumento una buona linea da suonare. Inoltre, non erano mai impiegati soltanto per questioni di tecnica o complessità di scrittura fine a se stessa. Si racconta che, dopo aver provato un suo nuovo brano con l'orchestra di Ellington, Billy Strayhorn chiedeva sempre a ciascuno dei musicisti se la parte era di suo gradimento. Grazie a questa particolare attenzione alle linee individuali, Ellington e Strayhorn riuscivano spesso ad ottenere con tre o quattro strumenti una sonorità più ricca di quanto la maggior parte degli arrangiatori riesce a fare con sei o otto fiati. Perciò, la musica di Ellington appare come il migliore esempio di economia di mezzi nella tradizione del jazz: emerge la capacità di esprimere un'idea musicale con perfetta chiarezza e con il numero minore possibile di note. Ogni importante compositore e arrangiatore jazz degli ultimi quaranta anni è stato invariabilmente influenzato da questo aspetto dell'opera ellingtoniana.

L'economia in musica è un'altra importante questione pratica. È molto importante per un giovane arrangiatore o compositore poter ascoltare l'esecuzione di ogni nuovo brano, per imparare a generare chiarezza nell'espressione e nello sviluppo musicale. Solitamente, è più semplice mettere insieme quattro o cinque suonatori di fiati e una sezione ritmica, che organizzare una intera *big band*. I gruppi ridotti hanno anche più possibilità di esibirsi, dal momento che possono suonare o spostarsi con costi ridotti rispetto a un grande organico.

Questo testo è incentrato sulla scrittura per piccoli organici, composti da due a cinque fiati e sezione ritmica. Per illustrare con chiarezza tutte le tecniche e gli stili, ho scelto due brani originali con differente carattere. *Minor D* è un *blues* minore armonicamente semplice. La melodia consta di poche note ed è suonata su un tempo relativamente lento. *Blues for Barry* è un *blues* maggiore relativamente complesso. La melodia ha più note ed è eseguita su un tempo più veloce. La forma *blues* è stata scelta in modo che gli arrangiamenti completi di entrambi i brani potessero essere inseriti nel Capitolo Sette.

Per illustrare lo sviluppo formale, sei o otto *chorus* di una forma breve offrono più possibilità rispetto a due o tre *chorus* di una forma più estesa. È stata comunque inserita anche una composizione estesa in tre movimenti per mostrare ulteriori possibilità di bilanciamento tra le variazioni musicali e l'unità strutturale in una composizione di larga scala.

Nello studiare alcune possibili strade per arrangiare gli stessi brani per due, tre, quattro o cinque fiati è importante destreggiarsi bene con le tecniche base di arrangiamento, così come impadronirsi delle possibilità di scrittura che offre il più complesso "approccio lineare". Quando si possono utilizzare cinque fiati con un buon livello di economia e di efficacia, sarà certamente più facile apprestarsi a scrivere per *big band*. Per lo studio della *big band* personalmente consiglio il testo *Inside the Score* di Rayburn Wright (Kendor Music, Inc.). Ritengo che sia il miglior testo disponibile per la scrittura per *big band* per due motivi. Prima di tutto contiene partiture complete di arrangiamenti di tre dei più rappresentativi compositori per orchestra jazz, dopo Duke Ellington: Sammy Nestico, Thad Jones e Bob Brookmeyer. Secondo, l'analisi delle tecniche di scrittura e degli stili fatta da Rayburn Wright è chiara, esplicativa, ed è un contributo illuminante per la conoscenza e la continuità di questa importante tradizione musicale.

Ascoltando le registrazioni elencate nella discografia riportata alla fine del libro, lo studente deve essere in grado di individuare le possibilità di utilizzare le tecniche di scrittura sviluppate per i piccoli gruppi all'interno di arrangiamenti orchestrali. Duke Ellington, Billy Strayhorn, Gil Evans, Gerry Mulligan, George Russell, Bob Brookmeyer e Clare Fischer, hanno tutti saputo fare un uso molto efficace di piccoli gruppi di strumenti estratti da un grande *ensemble*.

La discografia riportata alla fine di ogni capitolo sarà molto utile per ulteriori approfondimenti di ogni particolare gruppo strumentale. Lo studente dovrà trascrivere alcune parti di queste registrazioni, per sviluppare un orecchio più sensibile e che sappia discernere. Iniziando dalle registrazioni di gruppi con due fiati, sarà possibile, dopo qualche anno di lavoro ben disciplinato, cogliere in maniera accurata la scrittura per quattro o cinque fiati. Questo sviluppo dell'orecchio è essenziale, sia per apprezzare e comprendere a fondo le classiche incisioni del jazz, sia per sviluppare un eventuale approccio personale alla scrittura jazzistica. Potrebbe essere una cosa positiva il fatto che le partiture dei principali lavori jazzistici non si possono acquistare facilmente. Questa situazione assicura la protezione della musica da coloro che la potrebbero utilizzare in maniera irresponsabile. Gli unici musicisti che hanno appreso profondamente e accuratamente la musica sono quelli le cui orecchie e cuore sono abbastanza sensibili da poterla accogliere.