

CONSIDERAZIONI GENERALI SULL'IMPROVVISAZIONE

Interpretazione

da "Gunther Schuller – Il jazz, Il periodo classico"

"Nonostante i limiti della notazione musicale, una pagina di Beethoven o Schoenberg è un documento definitivo, un tracciato da cui possono derivare varie letture lievemente diverse. Al contrario, l'incisione di un brano jazz improvvisato è cosa di un attimo: in molti casi è l'unica versione accessibile, e perciò "definitiva", di un qualcosa mai pensato come definitivo. Che sia, e non possa che essere, definitiva - se ispirata o no, è ovviamente un altro discorso - è un fatto intrinseco alla natura e al concetto di improvvisazione. Perciò lo storico del jazz è costretto a giudicare l'unica cosa che ha in mano: il documento sonoro. Mentre ci interessa anzitutto l'Eroica e solo secondariamente il modo in cui qualcuno la esegue, nel jazz il rapporto si rovescia. Ci interessa ben poco West End Blues come tema o composizione; prima di tutto conta il modo in cui Armstrong lo interpreta. Oltretutto siamo obbligati a giudicare sulla scorta di una singola versione, incisa per caso nel 1928, e non ci resta che immaginare le altre centinaia che Armstrong ne diede, nessuna esattamente uguale, alcune inferiori al disco, altre forse anche più ispirate."

Un esempio, riguardo: anche se a livello metronomico il musicista di jazz rispetta lo scandire del tempo, egli in realtà può suonare "in avanti" o "indietro" sul tempo - la scrittura tradizionale, invece, è "mensurata".

Inoltre in questa musica non esiste il concetto di "bel suono", ma di "proprio suono". Il jazz ha spesso amato sonorità sporche, rauche, addirittura stonate (Thelonious Monk, Lee Konitz, Betty Carter, Gary Peacock...)

Nei vari real book in uso tra i jazzisti vengono scritte principalmente due cose: una linea melodica e degli accordi siglati. Entrambi vengono interpretati in senso compositivo dal jazzista che può arrivare quindi a stravolgerli sotto tutti i parametri musicali.

Un'altra fondamentale caratteristica di questo linguaggio è la capacità di rielaborare, trasformare e rendere artisticamente significativo e stimolante qualsiasi materiale di partenza (da una melodia infantile a un brano rock, da una folk song a un'aria d'opera...).

Da questo concetto deriva che si può definire jazz qualsiasi brano elaborato da un jazzista, e non solo un brano composto ex novo.

Assimilazione e metodo induttivo

L'assimilazione del jazz avviene attraverso l'ascolto e la riproduzione di formule che vengono poi rielaborate e personalizzate.

Potremmo pensare all'apprendimento di una lingua da parte di un bambino.

Per questo motivo forse è meglio non partire subito dalla teoria e dalle regole (metodo deduttivo), ma cercare un rapporto col suono e con le formule di un particolare, per poi arrivare a comprendere le regole universali.

Rigore e libertà

Il rigore sta nel comprendere a fondo e rispettare i vari parametri musicali: stare a tempo, conoscere l'armonia, avere un suono personale ecc...

La libertà viene data dall'atto "in fieri" del fare jazz, dallo sviluppo creativo della musica e, paradossalmente, dal "superamento" dei parametri detti sopra (per esempio, muoversi liberamente all'interno del tempo, ma anche arrivare a stonare o sporcare il suono per una necessità timbrica...).

L'improvvisazione

È una percentuale. Nella storia del jazz si va dall'improvvisazione radicale alla sua totale mancanza. L'improvvisazione, perciò, non è una "conditio sine qua non" per definire un'opera jazzistica.

L'idea di "non perfezione"

Una delle caratteristiche fondamentali di questa musica è la ricerca del "fattore umano", cioè di quella componente che una performance live unica e irripetibile può causare. Una sbavatura o un errore non solo vengono giustificati, ma addirittura apprezzati in quanto effetto di un'urgenza espressiva del musicista. Lo spirito del jazzista non si misura, quindi, con l'assoluto o con l'idea di perfezione musicale: i luoghi deputati al jazz, infatti, non sono in origine le sale da concerto, ma i club, cioè quei luoghi in cui anche il pubblico ha un coinvolgimento emotivo tale da poter godere appieno della performance attraverso esclamazioni di compiacimento o applausi al termine di un assolo. L'ascolto del jazz può creare un vero e proprio godimento fisico nell'ascoltatore. Non avere la "paura dell'errore...", dunque, quando si suona.

Coerenza

Avere il coraggio di seguire un'idea, e avere la costanza di tenerla fino al suo sviluppo e alla sua conclusione. L'improvvisazione non è caos.

La componente ludica

Pensiamo al duetto Bobby Mc Ferrin – Chick Corea. Il titolo del loro cd è "Play". To play significa sia suonare sia giocare, e questo gioco deriva dal ritmo e dal ballo. Anche un po' di ironia a volte non guasta. Il suonare "divertendosi" è molto importante, fa sì che non si snocciolino delle nozioni, (patterns), ma si rischi.

Swing e relax (ballo e respiro)

Definire lo swing è sempre stato difficile. L'orologio di per sé non ha swing, ma il punto è come il musicista decide di vivere il suo personale time (soggettivo) in relazione a quella pulsazione (oggettiva). Questo a mio avviso definisce il concetto di swing.

In senso lato lo swing riconduce alla pulsazione ritmica del ballo. Per questo suonare con swing può produrre un vero e proprio piacere fisico che nel caso del pianista si concretizza nel piacere tattile (Pieranunzi). L'idea di time e di tocco sono strettamente correlate tra loro, e questo avalla la tesi sopra sostenuta dell'identificazione del time in una personale concezione che si svela nel timbro (come tocco i piatti, come tocco il pianoforte, come soffio dentro a un sassofono...).

Il concetto di relax è invece legato a quanto detto sopra: la musica nel jazz è in divenire e per questo è auspicabile non dare un'idea di tensione costruttiva prestabilita (come ad esempio quando sto per iniziare una sonata di Beethoven), ma di respiro e di scoperta. Potremmo anche dirla così: nel jazz la musica è vissuta nell'hic et nunc del momento performativo.

Tensioni

Dal punto di vista tecnico il jazz sviluppa le tensioni armonico – melodiche del linguaggio eurocolto e le unisce al senso poliritmico tipico della musica africana e alle venature blues che hanno avuto origine nel sud degli Stati Uniti.

Il tema: peculiarità del brano.

Molti standard jazzistici scritti dai songwriters possono sembrare simili all'apparenza, in quanto fanno uso di sequenze armoniche ripetute come il II-V-I, il turnaround, o il circolo delle dominanti... Questo, però, non ci deve far cadere nell'errore di affrontare ogni brano allo stesso modo.

Io consiglio vivamente di leggere e tradurre il testo anche per calarsi nel mood specifico del brano. Inoltre la melodia potrà essere un bell'aggancio per il nostro assolo.

L'esposizione del tema è molto importante: già da essa traspare il bravo jazzista (o quello mediocre). L'interpretazione del tema si gioca sul parametro ritmico e timbrico. Ascoltare i bravi cantanti.

Dinamiche

Uso delle dinamiche, soprattutto nel fraseggio (apertura e chiusura delle frasi).

Sobrietà e peso specifico

Sobrietà stilistica: dare peso specifico alle note (coscienza armonica di quello che si fa).

Trasporto motivico, "outside" e "side stepping"¹ misurati (considerare l'outside come un momento di tensione in cui si sdoppia l'ascolto e che deve essere poi risolto). L'attrito sonoro creato dall'outside è molto forte (spostamenti di semitono, cioè le tonalità più distanti), ma viene bilanciato dalla stabilità del basso o dalla stabilità dell'accompagnamento ritmico.

Sfruttare il colore "blue" (si possono trasformare anche alcune note del tema in blue note).

Un piccolo trucco per dare tensione a un'improvvisazione è quello di far venire fuori il colore blues al culmine di un assolo.

Il respiro

Quando si suona non dover dimostrare niente: le idee migliori nascono dal respiro, e quindi dal sapersi mettere in relazione con se stessi e con gli altri. Non voler strafare. Sapersi limitare. Non avere l'"horror vacui" (paura del vuoto), ma considerare le pause come musica e saperle sfruttare per dare ancora più valore alle note (la grande lezione di Miles Davis).

Il canto

Per il fraseggio è utile imitare il linguaggio trombettistico: uso dei ribattuti e degli arpeggi, più che delle scale. In pratica cantare le frasi. Consiglio di cominciare a cantare sul blues. Spesso si fa l'errore di voler riempire quelle dodici battute con varie scale e pattern, ma si dimentica che il blues in origine è una voce che canta uno stato d'animo.

Che cos'è la melodia?

E' sintesi.

Il linguaggio di Chet è sintesi lirica (come Mozart e Schubert). Nei tempi moderni le canzoni di Lennon McCartney, i passaggi di Frank Sinatra.

In Chet la melodia non ha paura di se stessa e si sintetizza "morbidamente" nelle note di tensione. Per me Chet è la quintessenza del fraseggio.

Nel fraseggio jazzistico la melodia è "viva", respira. Se cantiamo ogni nota ci accorgiamo anche che ogni timbro è diverso. Inoltre è importante dare la direzione alla frase (entrate e uscite), come nel fraseggio classico (pensiamo a Chopin).

To bop or not to bop?

Sintesi o antitesi di una grammatica musicale imprescindibile.

Un mio amico, bravissimo sassofonista, una volta mi ha detto: "Il bop è l'IGIENE del musicista". Forse la frase è un po' forte, ma fondamentalmente sono d'accordo sul fatto che questo tipo di linguaggio sia da affrontare in modo molto rispettoso e con rigore.

Interplay

Instaurare un rapporto di fiducia coi propri partner musicali che si rifletta in un approccio fluido sul time e sulle dinamiche rispettando le strutture.

Nella concezione moderna esiste una parificazione dei ruoli nei piccoli gruppi.

Interplay significa interagire con gli altri musicisti: è, quindi, molto importante sapere ascoltare gli altri strumenti quando si suona assieme.

¹ Cfr. anche "side-slipping", la tecnica definita nel linguaggio di Parker degli slittamenti cromatici su sequenze II V.

Ci può essere molta libertà di movimento all'interno del chorus di improvvisazione, gli assoli possono essere iniziati e conclusi in qualsiasi punto (cfr. quintetto di Davis anni '60)

Per Jeff Ballard l'interplay è la capacità di ascoltare e dare importanza a tutto ciò che fa l'altro (racconta di Brad Mehldau che ad un certo punto ha armonizzato una vibrazione del piatto che Jeff aveva colpito). Quando il pianista "accompagna" il bassista può ucciderlo o farlo decollare. L'ascolto è fondamentale. Non parliamo poi della responsabilità del batterista.

Time

Differenza tra Tempo struttura – Tempo impulso.

Non cercare di costruire il time, ma di "cavalcarlo".

Il time esiste già, e noi ci voliamo sopra.

Il tempo dello studio e quello dell'esecuzione.

Studiare a tre velocità. Una medio - lenta, una up e una media.

Ogni tanto faccio l'esempio di un'automobile che va a tre velocità: prima 100 km orari, poi 180, poi 140. Va sempre molto veloce, ma la percezione è diversa.

Vedrete: quando si passerà dalla velocità "up" a quella media lo swing sarà intensificato. È come nelle discipline sportive: il time è legato alla nostra coordinazione, e la percezione della velocità è relativa.

Sui tempi fast inoltre consiglio di ricordarsi quello che diceva Gillespie, cioè "suono veloce ma penso lento", nel senso che scandiamo con la mente su appuntamenti ampi (ogni 2 battute o ogni 4, o addirittura 8). Se vogliamo fare un esempio sul piano visivo, è come guardare un quadro dipinto con la tecnica puntillistica prima da vicino e poi da lontano. Molto importante nei tempi fast è mantenere la calma, e quindi non seguire coi battiti del cuore o con i movimenti corporei (ad esempio la gamba e i piedi) le pulsazioni veloci. Come sempre si tratta di allenarsi.

Creare poliritmia, che è una delle caratteristiche basilari del linguaggio jazz.

Uso delle sincopi (di minime, di semiminime, di crome).

Sapersi muovere liberamente all'interno di una griglia temporale oggettiva (metronomica).

Lirismo

L'approccio jazzistico al cantabile, a differenza di quello classico, non è pre-costruito e "affettato", ma neutro. Si può essere lirici sapendo sfruttare i microritmi della musica in divenire, e non secondo il concetto di agogica inteso nell'interpretazione eurocolta. Mi riferisco a come possono essere portati i quarti nel fraseggio jazzistico: penso ad Armstrong.

Per una nuova idea di fraseggio

Credo che nella moderna concezione jazzistica si possa adottare un pensiero sul fraseggio che riguarda specificamente ogni esecuzione. In poche parole trasportare il concetto dal performer all'esecuzione specifica del brano. Anche se in questo modo si potrebbe incorrere nell'errore di risultare didascalici o troppo imitativi di uno stile, credo tuttavia che in generale essere meno schiavi dello stile del performer per potersi concentrare sull' "unicum" dei progetti possa essere una strada molto importante per il futuro.

Che cos'è l'espressione poetica? È sintesi.

Quando leggiamo i grandi poeti essi ci trasmettono emozioni uniche perché sanno esprimere una sensazione con due parole accostate, con una figura retorica... Insomma possiedono il vocabolario, ma lo svelano attraverso un'ispirazione.

L'importanza dei suoni: quali sono le note più importanti?

Le capiamo dalla trascrizione dell'Ominobook di Parker? No, le dobbiamo ascoltare! Ascoltiamo gli accenti, le inflessioni... Dove va l'armonia? E la melodia?

Ascoltiamo la LINEA che ci suggerisce l'improvvisazione, cerchiamo di interpretare attraverso i circondamenti (enclosure) qual è la linea melodica importante da valorizzare e quali sono le note da accentare.

Il fraseggio è IDENTITÀ, allo stesso modo della composizione o dell'arrangiamento: è ugualmente importante. Fraseggiare = parlare = essere.

Significato CULTURALE del Bebop...

Pattern

Abbiamo appreso queste formule da una lingua viva (dalle incisioni), non dai libri: sarebbe un passaggio in più passare dal segno della partitura. I pattern vanno tirati giù a orecchio.

Applicazione dei pattern: certo, ma dove li mettiamo? Cosa significano? Devono avere un senso, una consequenzialità. In generale credo che debbano essere una conseguenza diretta dell'improvvisazione: se il linguaggio lo richiede, allora è giusto porre una formula. È come parlare.

Quando impariamo una formula è importante mutuare la cellula melo-ritmica, l'idea generale, non nel dettaglio cosa fa. Questo per poterla riprodurre in un altro contesto armonico.

Modi di improvvisare

Distinzione messa a punto da George Russell nei primi anni Cinquanta:

- verticale (sugli accordi) (Coleman Hawkins – Body and Soul del 1939), oppure Charlie Parker, Coltrane...
- orizzontale (tematico, melodico) Lester Young (Jive at Five del 1938), Bix Beiderbecke, Miles.

Assolo armonico

Lo possiamo produrre col pianoforte o con uno strumento armonico.

È una concezione solistica "a voicing", una concezione orchestrale. In Bill Evans si trova molto questa tecnica (pensiamo ai dischi in solo o al Live in Paris vol 2 nella versione di My Romance). Proprio perché Evans muove l'armonia intera con accordi a più voci, spesso il solo cambiarne una o due dà un senso di moto che musicalmente è efficace. Naturalmente consideriamo anche il suo timbro e il suo timing per la riuscita di tale tecnica.

È molto importante tenere sempre l'equilibrio tra ciò che abbiamo sotto controllo e ciò che crea suspense (quindi che sta accadendo) e che stiamo cercando in quel momento.

Principio di legittimazione

Legittimiamo la sporcizia durante l'atto improvvisativo? Legittimiamo la ricerca timbrica?

Se riusciamo a legittimare alcune cose **PROPRIO PERCHÉ LE TENIAMO SOTTO CONTROLLO**, allora il nostro vocabolario espressivo diventa più ricco.

Capacità di perdonarsi...

Aspettare la frase

Non cercare la frase... aspettarla.

Imparare a godere della frase. Certe volte la grandezza sta nei particolari.

IL PIANOFORTE JAZZ

Premessa

Il pianista di jazz è un pianista che possiede una "competenza sintattica" sui linguaggi (Piras), cioè è in grado di rielaborare e ricombinare diverse formule dopo averle assimilate. A questa competenza egli aggiunge la propria sensibilità e le proprie scelte estetiche/etiche sulla musica.

È per questo che quando ascoltiamo un pianista di jazz di chiara fama, anche se cerchiamo di imitarlo totalmente, non avremo mai l'impatto che egli ha sulla sua musica, perché in lui la sintesi dei linguaggi è personale, e segue il suo gusto, mentre noi avremo sempre un'altra sintesi, un'altra sensibilità: da qualsiasi punto partissimo, anche mutuando tutta la competenza sintattica dell'altro, gli sviluppi sarebbero diversi.

In questo senso ognuno cerca il proprio stile secondo un'autenticità che si trova solo scavando nel proprio intimo. È un'operazione lunga, che richiede tempo, pazienza, umiltà e sincerità.

Inoltre se non "sentiamo" e vogliamo fortemente suonare jazz non potremo farlo, mentre anche controvoglia e per lunghi periodi potremmo studiare delle partiture scritte, eseguendole in maniera mediocre.

La voglia di scoperta, la curiosità, la capacità di mettersi in discussione e l'apporto creativo nel jazz sono elementi fondamentali, e questo atteggiamento deve essere parallelo a una ricerca storico-culturale per formare un "senso critico", che è il bagaglio personale che ci accompagna come persone e musicisti.

Lo studio "artigianale"

Ci vuole pazienza quando si studia, e relax. Soprattutto, non facciamo confusione nello studio dei parametri, ricordiamoci che se stiamo sviluppando un parametro sicuramente un altro entra automaticamente in gioco, ma forse non lo teniamo sotto controllo (cfr. il concetto di "target approach" da Hal Crook). Bisogna trovare l'equilibrio tra l'apprendimento del contenuto e quello del gesto: il compositore è un performer rallentato, l'improvvisatore è un composer accelerato.

Per le cose belle ci vogliono tempi da artigiano. Un artigiano ha bisogno di calma, di un ambiente tranquillo (una bottega non è un'industria) e dovrebbe saper fare un uso appropriato della tecnologia.

Io consiglio di utilizzare gli strumenti moderni come i programmi di scrittura (Finale o Sibelius), quelli per rallentare i brani (es. Transcribe), quelli per crearsi delle basi ritmiche (es. Band In A Box, oppure le basi Aebersold, o l'IRealBook), e quelli per registrarsi, ma continuare a usare anche la carta su cui scrivere di getto le idee che ci vengono e il metronomo, che nella sua semplicità rimane uno strumento fondamentale.

Inoltre bisogna praticare: andare alle jam session, suonare, fare tante gig (serate), progettare, vivere e rischiare nei progetti, anche quelli che sembra risultino fallimentari o che non hanno continuità e sviluppo.

Ci sono diversi tempi per lo studio (parliamo di studio avanzato, quello che non ha difficoltà tecniche basilari e di lettura...). Per entrare in un brano bisogna suonarlo molte volte, però prima di farsi prendere dal gesto (che è quello che fa vivere la musica) è importante rallentarlo per trovare il contenuto (ad esempio i voicing o le frasi): insomma, mettere in ordine le priorità attraverso il proprio senso critico e fare delle scelte chiare alla base di un'interpretazione.

Poi, volendo citare Virginia Woolf, dopo che si è letto un libro bisogna aspettare che ci si posi la polvere sopra, e solo allora va riletto: così per gli standard e le song...

L'apprendimento creativo

L'apprendimento del jazz avviene attraverso un atto creativo, perciò più che essere metodici, nel senso sterile del termine, io consiglio di essere "curiosi ma rigorosi". Curiosi nel senso che se ascoltiamo una cosa che ci piace giochiamoci come bambini per ore intere (l'apprendimento avviene attraverso il piacere). Rigorosi perché il bravo jazzista conosce molto bene il sistema temperato.

È necessaria capacità di analisi: in fase di studio dobbiamo avere la capacità di analizzare un linguaggio se vogliamo poterlo riprodurre, e cioè capire perché un musicista del quale vogliamo apprendere lo stile sta facendo una determinata cosa (che sia un fraseggio, un voicing o

un'intenzione timbrica). Detto in parole più semplici bisogna saper "smontare il giocattolo per poi rimontarlo" (Bollani).

Altra cosa: le strategie di studio vanno personalizzate. Ognuno impara i propri sistemi di apprendimento durante il proprio percorso e li scopre da solo. È come quando per la prima volta guadagniamo dei soldi: ciò che si ottiene con impegno e sudore ha sempre più valore di ciò che ci viene regalato, e ci dà psicologicamente più forza e sicurezza.

Certamente l'insegnante può essere dispensatore di consigli preziosi, ma questi vengono recepiti dall'allievo in un determinato momento del suo percorso. Spesso alcuni consigli sono prematuri, e quindi bisogna tenerli presenti ma sapere che si interiorizzeranno solo in un secondo momento.

Dirò di più: come insegnante spesso mi chiedo se in realtà non si debba "aspettare" l'allievo, addirittura per anni: aspettare che il suo linguaggio si formi - e quindi, in un certo senso, è importante solo guidarlo attraverso gli stimoli giusti.

A un allievo di pianoforte jazz cerco di dire:

"Io posso svelarti i processi che hanno portato al mio gesto, e possiamo, magari insieme, indagare i processi che portano al gesto dei grandi pianisti di jazz, ma sarai tu a scegliere quello che vorrai assimilare..."

Ogni volta che suoniamo mettiamo un tassello del mosaico che è la nostra storia.

All'inizio è come spostare una montagna

All'inizio è come spostare una montagna, perché tutti i parametri vanno tenuti sotto controllo: ritmo, melodia, armonia, timbro... o meglio, se più ci piace prendiamo l'esempio di tanti rubinetti aperti (è chiaro che, data la stessa quantità di acqua, se apriamo solo un rubinetto il fiotto verrà più forte, ma la miscela che dobbiamo fare per avere buona musica è su tanti fattori). Dobbiamo acquisire tante competenze per poter suonare jazz. Lo stress arriva quando sono aperti più canali. Se riusciamo ad averli sotto controllo, non c'è problema. Per questo se noi dobbiamo tenere sotto controllo troppi parametri in musica facciamo fatica, proprio in fase di studio. Cerchiamo di capirli e non accumularli. Cerchiamo quantomeno di gestirli, diminuendo le difficoltà di un canale se sappiamo che in un altro arriveranno i problemi (per esempio, rallentando la velocità o dandoci dei limiti nella gestione armonica o nel fraseggio).

Per questo io credo sia necessaria la chiarezza, nel senso che è importante togliere alcuni automatismi che spesso ci portiamo dietro da anni (come battere il ritmo col piede in maniera non controllata, o spezzare l'accompagnamento della sinistra, o fare formule reiterate ma inutili musicalmente con la mano destra solo perché ci vengono bene).

È importante, quindi, passare anche attraverso una fase di ripulitura del nostro stile per poter dare peso alle tecniche più efficaci.

Ricordiamoci anche che il nostro sviluppo musicale è legato alla percezione. Dire che certe volte si migliora a suonare "non suonando" non è sbagliato. La maturità si acquisisce attraverso tanti altri momenti di crescita che si riflettono nella nostra musica. Un mio amico musicista una volta mi ha detto: "Le idee migliori vengono da altri campi".

La "classica" e il jazz

Una delle cose più difficili da capire per un interprete di musica colta che si avvicina al jazz è che lo sviluppo di ciò che si suona dipende dalla creazione di un gusto maturato attraverso gli ascolti. È il concetto di una lingua viva, parlata, e non di un segno depositato sulla carta. Per questo anche in fase di sola armonizzazione il risultato non dipende dalla nostra tecnica o dalla nostra preparazione musicale, ma in definitiva dipende da un gusto formato: è come se l'orecchio richiedesse in anticipo a noi un certo tipo di voicing o di tecnica da applicare.

Da qui, poi, passiamo a parlare del contenuto in rapporto al gesto. Se voglio un approccio più armonico allo strumento, devo pensare più lentamente (come fa Monk).

Se voglio un approccio più gestuale consiglio di studiare con le gambe stese e rilassate per capire che l'energia è nel corpo, togliendo tutti i movimenti inutili. Secondo Steve Kuhn l'energia deriva addirittura dalla punta del piede.

Cos'è la tecnica nel jazz? Perché un pianista dell'accademia classica potrebbe avere, paradossalmente, meno tecnica, se ad esempio parliamo di come costruire una frase bebop? Si tratta di tecniche diverse.

Suonare per sottrazione

Per contrastare la "sindrome del buffet" quando siamo al piano, si può studiare per sottrazione. Far decollare il fraseggio. Immaginarsi le strutture e gli accordi per potersi sganciare da essi, per non doverli suonare, e quindi potersi concedere dei voli musicali che racchiudono un fraseggio di sintesi. Credo che questa sia la forma più alta di godimento per chi apprezza un tipo di fraseggio moderno.

Introduzioni

Quando si ha un intro da soli, stare dentro, concentrati. Dentro.

Piano solo, varie considerazioni

- Alla fine tutto si riduce a una questione di equilibri. Soprattutto nel piano solo.
- Quello che conta alla fine è il risultato sonoro che arriva a chi ci ascolta.
- Capacità di variare il fraseggio, come fanno i fiati (alternanza legato-staccato).
- Cantare significa "non vedere". Puoi studiare il fraseggio ad occhi chiusi.
- Togliere la sinistra e lasciare la destra... Esempio della zavorra.
- Una volta definito il warm up, una volta che si è rallentato il gesto per definire meglio il contenuto è importante alleggerire il tocco. Ciò non significa suonare in sospensione, ma rendere più fluido il flusso gestuale.
- Non fare assolutamente cose che vuoi fare, perché le hai studiate. Ciò che è bello deve venire fuori come competenza inconsapevole.

CONSIDERAZIONI SPECIFICHE SULL'IMPROVVISAZIONE

Il **podio** della spontaneità musicale

Per un concetto di musicalità al **primo posto**: ribattuti=sillabazione tutte le melodie famose hanno dei ribattuti: pensiamo ai trombettisti che hanno pochi pistoni e sono costretti a fare di necessità virtù... invece i pianisti e i sassofonisti spesso abusano di una grande quantità di note (sindrome da buffet)... La voce in sé è l'emblema del canto perché non ha pistoni o tasti o chiavi, viene dall'interno ed ha un range NATURALMENTE ridotto, e in più è costretta alle pause perché deve RESPIRARE); **secondo posto**: arpeggi, intervalli; **terzo posto**: le scale, che sono per l'uomo, a livello istintivo, le formule meno musicali da cantare.

Figurazioni ritmiche

PRONUNCIA:

tutti ottavi: spiegare come sono gli ottavi jazzistici.

Farlo sulle scale bebop.

Ritmo da 60 a 120 di metronomo dando l'accento sugli ottavi in levare.

Far sentire le ghost note

FIGURAZIONI RITMICHE DI BASE

Uso delle figurazioni ritmiche di base: quarti: duine e terzine di ottavi, quartine di sedicesimi. Sincopi di quarti e di ottavi. Frasi iniziate in levare.

Come esercizio provare gli ottavi continui e terzine di ottavi continui da studiare sugli standard a un tempo comodo.

L'INIZIO DELL'ASSOLO

L'inizio dell'assolo dovrebbe essere forse la cosa più lontana dal tema.

Se il tema significa "essere a casa", l'assolo dovrebbe rappresentare un viaggio di scoperta, di esplorazione. Il tema finale è il ritorno a casa.

COLORE BLUES

Far affiorare il colore blues chiaro e scuro.

Consiglio di studio: eliminare il time, studiare solo le frasi senza tempo, concentrandosi sul livello contenutistico ed evitando momentaneamente il gesto.

Non vergognarsi della linearità e della consequenzialità delle frasi...

Far sentire frammenti del tema.

Le frasi bebop vengono comunque cantate.

Altri esercizi: approach note dall'alto o dal basso in sequenze diatoniche ascendenti e discendenti.

Stare indietro sul tempo (Wynton Kelly).

POLIRITMIA

Sovrapposizione di una metrica reiterata diversa sulla metrica di base:

Es 3 su 4 (secondary rag) o 4 su 3.

Sovrapposizione di una metrica diversa nella metrica di base:

es 3 nel 4 o 4 nel 3 oppure terzine, quintine, settimine.

Senso poliritmico del combo jazz, cioè intendere il tempo in modo diverso tra i componenti del gruppo rispettando però la scansione metronomica (cfr trii di Paul Bley, Keith Jarrett...).

VARIETA'

Binomio antico-moderno

COSTRUZIONE DELL'ASSOLO

Consigli generali:

1- Esposizione del tema (nel caso sia di competenza del pianista) interpretato con espressività, giocando soprattutto sul tempo: i grandi quando espongono un tema già in partenza fanno qualcosa di speciale.

2- Primo chorus: dare idea di qualcosa che si sta creando al momento; dare idea di relax. Portare comunque la musica a un livello più alto di tensione rispetto a quando si espone il tema, perché è proprio quando inizia l'assolo che l'ascoltatore (e l'esecutore stesso) è pronto a godere del "nuovo".

3- Secondo chorus: siamo nel pieno dell'improvvisazione; non è detto che si debba fare un climax, però sicuramente il livello di ascolto è più alto. I chorus che seguiranno dovrebbero in ogni caso avere un senso, perché altrimenti si rischia di girare a vuoto riempiendo solamente degli spazi. Da pianisti ci si può lanciare anche in uno o più chorus di concezione "orchestrale", quindi facendo uso di tecniche orchestrali come i block chords e il drop 2.

4- Chiudere in maniera musicale, senza spingere e senza mai forzare la musica. Avere coscienza della chiusura. Essere padroni del nostro assolo.

5- Tema finale: non è il tema iniziale, è il saluto, il commiato, può essere ancora più bello dell'inizio, ma bisogna crederci fino in fondo, fino all'ultima nota, e non suonarlo in modo svogliato.

Piccoli stratagemmi. Alternare il fraseggio bop a idee melodiche forti che possono anche richiamare il tema. Piccolo trucco per l'inizio di un assolo: aspettare diverse battute (magari mentre stanno facendo l'applauso al solista che ha appena terminato): questo darà a tutti l'idea che il solista è sicuro di quello che fa ma allo stesso tempo si cala in un presente in divenire.

METODO PER LO SVILUPPO DELL'IMPROVVISAZIONE

MELODIA

Concentrarsi sull'aver un rapporto stretto tra la musicalità del cantato e le dita che spingono i tasti...cioè fare le NOTE NECESSARIE, soprattutto nei primi chorus. Chiaramente quando il fraseggio diventa più tecnico, gestuale e timbrico c'è meno controllo. E' una percentuale.

Dopo aver imparato bene il tema lavorare solo sulla griglia degli accordi.

Togliere la sinistra e lavorare di "fraseggio armonico"

Considerare i registri sui quali si improvvisa.

E' fondamentale l'interazione tra una frase e quella successiva...considerare le pause importanti quanto le note.

Ad un certo punto la dx può trascendere e diventare una questione timbrica: per capire in che registro operare se nei medi, medio-acuti o acuti. Imparare a dare le direzioni alle frasi sia dal basso che dall'alto.

N.B. consiglio lo studio di questa parte a OCCHI CHIUSI

RITMO

La chiarezza ritmica del fraseggio è FONDAMENTALE. Ci possono e ci devono essere errori...ma dati dalla RICERCA. Il bpm è il DNA del brano: ci dice quale tipo di fraseggio possiamo usare: duine ottavi, terzine ottavi, sedicesimi. La sincope funziona bene sui tempi up col fraseggio in ottavi.

ARMONIA

Fare l'analisi sommaria del brano per capire il ritmo armonico: quali sono i periodi, i punti importanti di appoggio dell'armonia e le cadenze conclusive.

Sottolineare con un pastello rosso tutti gli accordi di dominante

- Sostituirli al tritono
- Trovare tutte le upper structures
- Trovare tutte le pentatoniche

Sottolineare con un pastello verde tutte le dominanti secondarie

- Sostituirle al tritono
- Trovare tutte le upper structures
- Trovare tutte le pentatoniche

Appoggiare ogni target chord con altri approach chord che consentono il fraseggio outside: es: EbM7 Cm7 Fm7 Bb7 diventa EbM7 F#m7 Fm7 Bb7

Trovare percorsi armonici alternativi (basta che siano logici)

1 CHORUS

Pensa come un fiato...monodico

2 CHORUS

inside

3 CHORUS

modern

4 CHORUS

ASSOLO A MANI UNITE OMORITMICO

Alternanza di drop2, Shearing Style, So What Chords...agganciare queste tecniche a una melodia improvvisata.

PIERANUNZI:

L'assolo di un brano è come un racconto. Non presentare subito tutti i personaggi, ma uno per volta e cercare di dare al racconto un senso compiuto, attraverso un climax o un anti-climax.

Concepire, quindi, a livello di improvvisazione e gestione della performance una forma, anche sull'improvvisazione.

D'ANDREA:

Aspetti di coerenza col tema di base / utilizzo di frammenti melodici, ritmici ed armonici del brano per l'improvvisazione / sviluppo di questi frammenti in modo personale.

Condizioni base per questo lavoro:

analisi della struttura del brano in questione dal punto di vista melodico / intervalli prevalenti (ad esempio in "freedom jazz dance" le quarte) / nuclei melodici a 3 e 4 note / direzionalità degli spunti melodici (ascendente, discendente o mista)

analisi degli aspetti ritmici / figurazioni ritmiche prevalenti / eventuali modelli poliritmici presenti (ad esempio in "pent – up house" il 3 su 4)

analisi degli aspetti armonici / giro armonico / eventuale struttura modale / voicing degli accordi desunto da un' eventuale stesura scritta per esteso della composizione (ad esempio in "straight no chaser" la tipica disposizione 1/b7/b9 degli accordi della mano sinistra nel registro medio – basso del pianoforte)

aspetti di creatività estemporanea, apparentemente non connessi col tema, o in contrasto con lo stesso

aspetti connessi con altri parametri, come le dinamiche, la spazialità, la timbrica, l'orchestralità (per gli strumenti armonici)

aspetti connessi con l'inquadramento storico del brano esaminato / brani precedenti o famose improvvisazioni, o arrangiamenti a cui eventualmente la composizione si ispira

lavoro su singole idee (melodiche, armoniche, ritmiche, ecc...), reso comprensibile per gli altri membri del gruppo musicale, che possono così intervenire su queste idee per contrappuntarle o commentarle al meglio / partendo da quest'ultimo concetto si possono anche impostare delle improvvisazioni collettive, che possono di tanto in tanto sfociare in assoli

FLORES:

1. MELODY Middle register Upper register	4. LIMITED IMPROVISATION Only pentaphonics / Only triads / Only arpeggios / Only scales / Scale and arpeggio's fragments	7. CHROMATIC HARMONY Passing chromatic patterns (regardless of bass)
2. LEFT HAND With different sonorities Sing bass + melody	5. PHRASING Apply written phrasings on improvisation	8. FORM Alternating different (mostly) rhythmic situations on solo
3. COMPING Permutations / Fourths / Passing chords / Polychords / Triads on scale / Upper register / Lower register	6. HARMONIC + MODAL SUBSTITUTIONS Different bass and/or quality / Altered harmony (same bass)	The above mentioned studies must be done with particular attention to tempo situations

Appunti sul disco in piano solo

Premessa:

Il piano solo è una delle tante dimensioni del fare musica, come avviene nella musica colta. Non è da intendersi necessariamente come dimensione musicale narcisistica ma piuttosto solitaria, che esprime un viaggio in solitudine. Il viaggio da solo ha dei pro e dei contro: i pro sono che puoi fare tutto quello che vuoi, i contro sono che non puoi appoggiarti a nessuno.

I punti chiave di questa incisione:

- Il pianoforte inteso come strumento (la seduzione del suono pianistico, la varietà delle sfumature dinamiche, l'equilibrio timbrico).
- Il pianoforte inteso come orchestra (polifonia, contrappunto, block chords, voicing, tecniche varie come la costruzione "ad albero" partendo dal centro tastiera).
- Polarità: pulito/sporco, up/down altezze registri, in/out, concezione orchestrale/monodica, sound antico/moderno.
- Armonizzazione: in fase di esplorazione gli errori sono stati dei regali (il concetto leonardesco di perdersi nel procedimento). Poi l'armonizzazione è stata fissata, anche su partitura. Però la materia sonora durante le take va liberata, perché deve essere viva: questa è l'essenza del jazz: se noi prepariamo tutto si sente.
- Fraseggio: negli ultimi anni ho elaborato la concezione di warm up, della metodologia di studio sul vocabolario jazz, (penso allo studio sugli stili affrontato dal Dobbins). Se vogliamo aumentare il vocabolario, è giusto dare una metodologia allo studio per cambiare prospettive (è nel momento in cui crediamo di conoscere qualcosa che dobbiamo cambiare il nostro punto di vista), per non dare campo libero agli automatismi manuali. Può essere molto stimolante quindi ragionare su tonalità diverse e percorsi armonici non scontati.
- Virtuosismo: in una giusta percentuale può rendere interessante la musica.
- Il concetto di time, inteso principalmente in tre modi:
 - a. La liberazione del time: il senso rapsodico del rubato nella dimensione del solo non deve rendere conto a nessun partner musicale.
 - b. La percezione del time. Rapporto col metronomo: la mia percezione in relazione ad esso cambia. Esempio della macchina che viaggia a tre velocità. Ti sembra di andare più lento se arrivi a una velocità media dopo aver provato la bassa e la alta (100 – 180 – 140), ma in realtà stai andando più forte della prima velocità. Poi succede un'altra cosa: se mordi il freno a un BPM basso, quando lo liberi su uno più alto senti una sorta di piacere adrenalinico, e cresce la soglia dell'attenzione. La prova della percezione è anche che i principianti danno idea di affanno su qualsiasi BPM, i professionisti il contrario.
 - c. La spazializzazione del time: come in un grafico: alcuni BPM consentono delle figurazioni, altri no.
- Identità: le versioni sono nate nel tempo, caratterizzandosi poco alla volta.
- Sovraincisioni su tre brani: sensazione di dialogo con se stessi.

IMPROVVISAZIONE PRELIMINARE
Approccio istintivo all'improvvisazione

1. ALL OF ME	g.s.	NEW REAL BOOK VOL. 1
2. AUTUMN LEAVES	m.s.	NEW REAL BOOK VOL. 1
3. DAY BY DAY	b.l	NEW REAL BOOK VOL. 2
4. HONEYSUCKLE ROSE	s. p.	NEW REAL BOOK VOL. 2
5. LAURA	b	NEW REAL BOOK VOL. 3
6. MISTY	b	NEW REAL BOOK VOL. 1
7. MY ROMANCE	m.s.	NEW REAL BOOK VOL. 1
8. ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET	g.s.	NEW REAL BOOK VOL. 2
9. SOMEDAY MY PRINCE WILL COME	j.w.	NEW REAL BOOK VOL. 1
10. TAKE THE A TRAIN	e. b.	NEW REAL BOOK VOL. 1

Legenda:

G.S.	GUITAR STYLE (Freddie Green) – scandire tutti i quarti
M.S.	MEDIUM SWING – appoggiare solo l'accordo
B.L.	BOSSA LATIN clave 3 3 2
S.P.	STRIDE PIANO
B.	BALLAD (USO DEL PEDALE)
J.W.	JAZZ WALTZ
E. B.	EIGHT TO THE BAR

- Suonare a memoria. Cantare significa non vedere.
- Ascoltare il jazz delle origini. Ascoltare Armstrong e Bix², che rappresentano la musicalità di base. Pensare sempre al podio della spontaneità musicale (1 ribattuti, 2 arpeggi, 3 scale).

² assolo di *I'm Coming Virginia* e *Singing the Blues*

IMPROVVISAZIONE TONALE

(sulla sequenza II - V - I
usando con la sinistra gli shell voicings
con fondamentale, terza e settima dell'accordo):

N.B. Non mettere time: concentrarsi sul contenuto.

ESERCIZIO I - ESERCIZIO II

Primo esercizio: partire dalle note cordali e chiudere su note cordali (meglio se escludendo la fondamentale sia in entrata che in uscita). Passare (sul V grado) da tensioni chiare come 9 e 13 (occhio all'11 che è il sus)

Secondo esercizio: partire dalle note di estensione e chiudere sulle note di estensione. Passare (sul V grado) dalle tensioni più forti: 5 e 9 - e +

II

Scale di riferimento: dorica, minore melodica (la presenza della settima maggiore, che crea la tensione be-bop), bebop dorica

Punti di partenza e arpeggi: iniziare dalle note cordali (3, 5, 7), poi dalle estensioni (9, 11, 13)

V

Scale di riferimento: misolidia, bebop dominante, dim1/2, superlocria (ricordarsi dell' arpeggio dell'accordo minore settima maggiore che sta un semitono sopra), esatonale

Punti di tensione e arpeggi: iniziare dalle note cordali (3, 5, 7), poi dalle estensioni chiare (9, 11, 13), poi dalle note di tensione (5 e 9 - e +). Arpeggi chiari e arpeggi tensivi (superlocria e upper structures)

I

Scale di riferimento: ionica, lidia, bebop maggiore, maggiore armonica, aumentata, scala "Petrucciani" (maggiore senza la quarta), scala blues maggiore e minore.

Punti di arrivo e arpeggi finire sulle note cordali (3, 5, 7), poi sulle estensioni (9, #11, 13).

Utilizzare, in ordine di importanza: ribattuti, arpeggi e frammenti di scale.

Poi iniziare a inserire approach note, enclosure (circondamenti, anche sulle note di tensione) e blue notes.

Mescolare poi le varie combinazioni tra primo (fraseggio "old" tipo Armstrong) e secondo (fraseggio "modern" tipo Chet) esercizio.

7. Caratteristiche dell'esecuzione e del contenuto negli stili jazz Tradizionale e Moderno

La mia intenzione in questo capitolo è di evidenziare (come guida generale per l'apprendimento) le differenze e le similitudini nei settori dell'esecuzione e del contenuto che possono presentarsi tra gli stili tradizionale e moderno dell'improvvisazione jazz. Queste considerazioni sono state fatte paragonando gli attributi musicali che si ritrovano negli assoli di vari maestri improvvisatori che rappresentano ogni stile.

Comunque queste conclusioni non sono assolutamente complete, a seconda del musicista e dell'argomento confrontato, infatti, vi possono essere delle eccezioni.

Stile tradizionale

Contenuto

- La melodia improvvisata delinea l'armonia del brano usando le note degli accordi e le tensioni disponibili, impiegando solo raramente sostituzioni di accordi.
- La melodia è lirica, spesso cantabile.
- Le note melodiche non armoniche sono di breve durata e solitamente risolvono velocemente di semitono su note armoniche.
- La melodia mostra un'attività non armonica minima, o minore che nello stile moderno.
- La melodia respira naturalmente, con leggero o moderato (ma chiaro) uso di spazio (pausa) tra le frasi.
- La curva melodica è più lineare che angolare, c'è un uso moderato di intervalli ampi.
- La melodia mostra un equilibrio di attività ritmica sparsa e densa.
- Le lunghezze della frase melodica sono generalmente brevi (da due a otto movimenti) o moderate (da due a quattro misure).
- La melodia solitamente cadenza con l'armonia, invece che prima o dopo.
- La linea melodica si conforma al ritmo armonico (cioè la durata ed il posizionamento degli accordi nella progressione).
- Le melodie sono improvvisate per la maggior parte a orecchio, cioè senza un uso/conoscenza approfondita delle scale relative agli accordi, perciò tendono ad essere più tonali (o connesse agli accordi) e orientate ad essere "idee".
- C'è un uso maggiore di un'improvvisazione ispirata alla melodia del brano che nello stile moderno.
- Le melodie standard dei brani hanno abbellimenti leggeri o moderati durante il primo *chorus*, producendo una versione costantemente riconoscibile della melodia del brano.
- La melodia è da leggermente a moderatamente interattiva con l'accompagnamento.

- La melodia presenta un uso da leggero a moderato della sincope ritmica e del *forward motion*.
- Gli assoli improvvisati hanno generalmente una lunghezza da uno a tre *chorus* (o da uno a tre minuti).
- L'armonia è soprattutto diatonica e funzionale (cioè gli accordi di settima dominante risolvono una quinta giusta sotto o una seconda minore sotto, ad accordi maggiori o minori).
- L'armonia delinea chiaramente e ovviamente un centro tonale maggiore o minore.
- Le modulazioni armoniche durano solitamente per due misure o più.

Esecuzione (Stile Tradizionale)

- Il *feel* ritmico predominante è lo *swing feel*, ma il posizionamento del levare può variare notevolmente da musicista a musicista.
- L'esecuzione presenta una enfattizzazione da moderata a estrema di note accentate e sotto accentate (*ghost note*).
- La maggior parte delle crome consecutive sono eseguite con il legato (valore pieno) ma può anche verificarsi una lieve separazione tra loro. Come effetto speciale c'è un uso moderato dell'articolazione staccato sulle crome consecutive. L'articolazione è generalmente variata ed espressiva.
- I ritmi improvvisati definiscono chiaramente il metro e il tempo del brano.
- Le dinamiche naturali e generali tendono ad essere enfattizzate per l'effetto.
- C'è un uso da moderato a alto degli effetti convenzionali, cioè *vibrato*, *trills*, *bends*, *fall-offs*, *flips*²⁹.

Stile moderno

Contenuto

- La melodia improvvisata delinea l'armonia del brano usando le note dell'accordo e le tensioni disponibili, ma può anche creare estrema tensione e colore, spesso evidenziando o includendo intenzionalmente sostituzioni di accordi e armonie estranee.
- La linea melodica può essere lirica (cantabile) ma spesso lo è meno che nello stile tradizionale.
- Le note melodiche non armoniche possono avere durata breve o lunga, spesso risolvendo velocemente di semitono a note armoniche, ma possono anche muoversi intenzionalmente di un salto (o rimanere irrisolte), creando certe volte l'effetto della bitonalità nell'armonia del brano.
- La melodia tende ad usare più attività non armonica che nello stile tradizionale.
- La melodia respira naturalmente, con un uso da leggero a estremo (o creativo) dello spazio (pausa) tra le frasi.
- La melodia presenta un equilibrio di attività ritmica sparsa e densa, con una tendenza al denso.
- Le lunghezze delle frasi melodiche possono essere brevi (da due a otto movimenti) o moderate (da due a quattro misure) o lunghe (cinque o più misure), con una tendenza al lungo.
- La curva melodica può essere lineare o estremamente angolare, mostrando intervalli più ampi.
- La melodia può cadenzare con, prima o dopo l'armonia.
- La melodia può conformarsi al ritmo armonico, espanderlo o contrarlo (cioè la durata e il posizionamento degli accordi nella progressione).



- Le melodie sono improvvisate a orecchio ma spesso con un uso/conoscenza estesa delle scale relative agli accordi per espandere le possibilità melodiche, perciò possono essere meno tonali e meno orientate all'idea.
- C'è un maggior uso dell'improvvisazione ispirata all'armonia e molto meno uso dell'improvvisazione ispirata alla melodia.
- Le melodie dei brani standard ricevono leggeri, moderati ed estremi abbellimenti, talvolta producendo una versione della melodia del brano meno riconoscibile e più creativa o fantasiosa.
- La melodia è da moderatamente a estremamente interattiva con l'accompagnamento.
- La melodia presenta uso da moderato a estremo della sincope ritmica e del *forward motion*.
- Gli assoli improvvisati possono durare da uno a cinque (+) *chorus*, qualche volta più lunghi di cinque minuti (*chiamati stretching out*).
- L'armonia è meno diatonica e più non funzionale (cioè gli accordi di settima dominante non risolvono sempre una quinta giusta sotto o una seconda minore sotto ad accordi maggiori o minori). L'armonia può anche essere modale, o presentare un accordo singolo o una progressione per centri tonali per diverse (quattro, otto o più) misure consecutive.
- L'armonia può evidenziare chiaramente e ovviamente un centro tonale maggiore o minore, ma spesso è più oscura.
- Le modulazioni armoniche durano comunemente meno di due misure.

Esecuzione (Stile Moderno)

- Il *feel* ritmico predominante è lo *swing feel* ma può includere come effetto un maggior uso del *feel even 8th* in un contesto *swing*. Il posizionamento del levare può variare moltissimo da musicista a musicista.
- L'esecuzione mostra una enfattizzazione da moderata a estrema di note accentate e sotto accentate (*ghost note*).
- La maggior parte delle crome consecutive sono eseguite in legato (valore pieno), ma possono anche essere mescolate con lo staccato (es. i *pattern* di articolazione staccato/legato). L'articolazione in genere è variata ed espressiva.
- I ritmi improvvisati possono definire chiaramente il metro e il tempo del brano, ma possono anche essere poliritmici e aritmici (cioè mobili, suggerendo il *feel* rubato contrapposto al tempo). Il ritmo melodico può anche evidenziare chiaramente un tempo alternato eseguito in contrapposizione al tempo dell'accompagnamento.
- Le dinamiche naturali e generali tendono a essere enfattizzate come effetto.
- C'è un uso minore degli effetti convenzionali in modi convenzionali, cioè vibrato, *trills*, *bends*, *fall-offs* ecc. e un uso maggiore degli effetti non convenzionali, cioè *sheet of sound*³⁰, multifonici, ecc.

GRAMMATICA BEBOP:

Charlie Parker, Dizzy Gillespie & Co.:

A NIGHT IN TUNISIA	(Dizzy Gillespie)
HOT HOUSE	(Tadd Dameron)
WOODY' N' YOU	(Dizzy Gillespie)
JOY SPRING	(Clifford Brown)
GROOVIN' HIGH	(Dizzy Gillespie)
SALT PEANUTS (intero brano)	(Dizzy Gillespie)
FOUR BROTHERS	(Jimmy Giuffre)
HALF NELSON	(Miles Davis)

Bebop grammatica che esalta la velocità e la simmetria delle scale ottotoniche

Spiegare le scale bebop.

Pensare comunque in orizzontale per aumentare il feeling. Usare i polpastrelli più della punta delle dita.

Forme varie da Parker (oltre naturalmente al blues, visto nel documento apposito)

Vedere il film Bird (Clint Eastwood, 1988)

I 13 punti secondo Carl Woideck (da Charlie Parker – Vita e musica, EDT/Siena Jazz 2009)

1. Facilità strumentale, virtuosismo
2. Intensità di swing e di coinvolgimento
3. Inventiva
4. Senso dell'umorismo e giocosità (citazioni)
5. Senso del blues e qualità poetica
6. Caratteristiche del repertorio (forma-canzone a 32 battute, spesso Rhythm Changes e forma blues)
7. Diversità dei tempi delle esecuzioni (da 60 bpm a oltre 300)
8. Gamma di valori di durata delle note
9. Uso di un tempo doppio implicito
10. Accenti e sincopi
11. Vibrato e timbro
12. Caratteristiche della linea melodica (lo studioso di jazz Thomas Owens identifica 64 motivi primari)
13. Vocabolario armonico (tra le altre cose l'uso delle due tecniche dello "side-slipping" e del suonare in sequenza, cioè prendere un motivo e portarlo a diverse altezze).

Donna Lee

Confirmation

My Little Suede Shoes

Yardbird Suite

Scrapple from the apple

Rhythm Changes (Anthropology)

IMPROVVISAZIONE MODALE

ESERCIZI SUI MODI CON SLASH CHORDS

Andy LaVerne

MODI DELLA SCALA MAGGIORE

G/C	= ionico
Eb/C	= dorico
Db/C	= frigio
D/C	= lidio
Bb/C	= misolidio
Ab/C	= eolio
Gb/C	= locrio

MODI DELLA SCALA MINORE MELODICA

Eb+/C	= minore melodico
Db+/C	= dorico b2 (frigio sesta maggiore)
E/C	= lidio aumentato
D+/C	= lidio dominante
Ddim/C	= misolidio b6 (hindu, eolico maggiore)
Ebm/C	= locrio $\flat 2$
Dbm/C	= superlocrio

- Prima di tutto suonare gli slash chords senza tempo facendo sentire la scala con la dx
- 4 battute da 4/4 (partendo da 100 bpm al quarto) ogni modo.
- Improvvisare uscendo dall'ottica tonale per entrare in quella modale (più moderna e meno gerarchica, come dei colori che passano uno dopo l'altro).
- Usare ENCLOSURE e OUTSIDE (side stepping sia nell'accordo che nel fraseggio).

Modes of the Major Scale

1. C Ionian

2. C Dorian

G/C (Cmaj⁷) E♭/C (Cm⁷)

3. C Phrygian

4. C Lydian

D♭/C (Spanish sound) D/C (Cmaj⁷+4)

5. C Mixolydian

6. C Aeolian

7. C Locrian

B♭/C (C⁷sus⁴) A/C (Cm⁷+6) G/C (Cm⁷b⁵)

Mode	Relative Major
C Ionian	C Major
C Dorian	B [♭] Major
C Phrygian	A [♭] Major
C Lydian	G Major
C Mixolydian	F Major
C Aeolian	E [♭] Major
C Locrian	D [♭] Major

Mode	Altered tones of major scale with same root
C Ionian	none
C Dorian	♭3, ♯7
C Phrygian	♯2, ♭3, ♯6, ♯7
C Lydian	♯4
C Mixolydian	♯7
C Aeolian	♭3, ♯6, ♯7
C Locrian	♯2, ♭3, ♯6, ♯7

Transpose entire page to all other tonal centers

HAL CROOK – HOW TO IMPROVISE

PARTE I

- RITMO MUSICALE
- MELODIA DEL TEMA
- LUNGHEZZA DELLA FRASE
- DENSITA' RITMICA
- TIME FEEL
- ABBELLIMENTO MELODICO E RITMICO
- NOTE DELLA MELODIA NON ARMONICHE
- MOVIMENTI MELODICI IN RELAZIONE AL CAMBIO DI ACCORDO
- GUIDE-TONES
- LINEE DI GUIDE-TONES
- ABBELLIMENTO DELLE LINEE DI GUIDE-TONES
- CHORD SCALES

PARTE II

- STIRAMENTO DEL TEMPO
- DINAMICHE
- ARTICOLAZIONE
- PATTERN SCALARI
- TRIADI DELLE STRUTTURE INFERIORI
- IMPROVVISAZIONE SU NOTE CORDALI
- IMPROVVISAZIONE MOTIVICA
- SVILUPPO DEI MOTIVI

PARTE III

- SPOSTAMENTI RITMICI

- AUMENTAZIONE/DIMINUZIONE
- TRIADI SU STRUTTURE SUPERIORI
- SCALE PENTATONICHE
- CHORD-SCALES CON NOTE NON-ARMONICHE
- VALORI RITMICI
- SINCOPI
- REGISTRI DELLO STRUMENTO

PARTE IV

- FRASEGGIO CHE ATTRAVERSA LA BATTUTE
- CONTRAZIONE DELLA DURATA DELL'ACCORDO
- ESPANSIONE DELLA DURATA DELL'ACCORDO
- RANGE MELODICO
- DOUBLE TIME
- HALF-TIME
- PUNTI CLIMAX
- LUNGHEZZE DELLE IMPROVVISAZIONI

PARTE V

- TRIADI NON ARMONICHE
- COLLEGAMENTO DI TRIADI
- SCALE PENTATONICHE NON ARMONICHE
- SCALE MAGGIORI NON ARMONICHE
- SCALA CROMATICA
- SCALE TRIFONICHE
- SCALE QUADRIFONICHE

Estensioni degli accordi (triadi sopra quadriadi di settima)

Sulla quadriade maggiore usare la triade maggiore partendo dalla nona (colore lidio)

Sulla quadriade minore usare la triade minore partendo dalla nona (colore dorico)

Sulla quadriade di dominante usare tutte le upper structures (le principali sono Triade Maggiore sul II, Triade minore sul #IV, Triade Maggiore sul bVI, Triade Maggiore sul VI)

Hal Crook:

Chord Type	Chord Scale	Popular Upper Structure Triads
1. Major 7/Major 6	Ionian	V
	Lydian	II, V, VII-
2. Dominant 7 sus 4	Mixolydian sus 4	I, II-, IV, VI-, bVII
3. Dominant 7	Mixolydian	V-, VI-, (bVII)
	Lydian -7	II, bVII+
	Altered	bV, bVI, bIII-, bIII-
	1/2, 1	bIII, bV, VI
	Whole Tone	II+
	Mixolydian -9, -13	bII-, III+
4. Minor 6, Minor/Major 7 Minor/Major 7	Melodic Minor (ascending)	II-, bIII+, IV, V
	Harmonic Minor	V
5. Minor 7	Dorian	II-, IV, V-, bVII
	Aeolian	V-, bVII
	Phrygian	bVI, (bII)
6. Minor 7b5	Locrian	bVI, (bII), (bV)
	Locrian #9	bVI, bVII
7. Diminished 7	1, 1/2	II, IV, bVI, VII
8. Augmented/Major 7	Lydian/Augmented (melodic min.)	VII-, (II)
	Ionian/Augmented (harm. min.)	V

Sulla quadriade semidiminuita, oltre alle altre 3 note che compongono la scala locria bequadro 2 (cioè 9, 11 e b13) possiamo anche suonare una triade aumentata partendo dalla settima

Sulla quadriade diminuita usare le triadi maggiori o minori costruite sulla quadriade diminuita un tono sopra

Secondo Enrico Pieranunzi io posso estendere un accordo minore (maj7) con una quadriade aumentata costruita sulla nona.

Es: (che mi ha fatto su "If I Should Lose You": Gm(maj7) + Amaj7(#5)

Nel particolare le note sono: G Bb D F# A C# E# G#

Sulle dominanti possiamo usare un accordo diminuito che è costruito proprio su quel grado. Es Cdim7 su C7. Questo l'ho scoperto nel blues.

Tecniche "perno"

Pivoting (Barry Harris)

In un arpeggio o una scala una nota fa da perno e invece di proseguire nella direzione naturale fa un salto di intervallo e prosegue da quello. Serve soprattutto per fraseggiare in un range ristretto (caratteristica degli strumenti a fiato, della voce, che si muovono comodamente su due ottave).

Piggyback (David Baker)

L'ultima nota di ogni frase viene reinterpretata come la nota d'inizio di una frase identica, con lo stesso rapporto intervallare. In pratica si tratta di un sequenza.

Il rapporto tra la nota d'inizio e quella finale del pattern ci svela su quale sequenza ci muoveremo.

Se pensiamo attentamente avremo 12 tipi di sequenze diverse, che seguono gli intervalli del sistema temperato.

Se cado sulla 1	avrò una sequenza di unisono	(1 tonalità)
Se cado sulla b2	avrò una sequenza cromatica	(12 tonalità)
Se cado sulla 2	avrò una sequenza esatonale	(6 tonalità)
Se cado sulla b3	avrò una sequenza diminuita	(4 tonalità)
Se cado sulla 3	avrò una sequenza aumentata	(3 tonalità)
Se cado sulla 4	avrò una sequenza sul circolo delle dominanti	(12 tonalità)
Se cado sulla #11(b5)	avrò una sequenza di tritono	(2 tonalità)
Se cado sulla 5	avrò una sequenza per quinte	(12 tonalità)
Se cado sulla #5 (b6)	avrò una sequenza aumentata	(3 tonalità)
Se cado sulla 6	avrò una sequenza diminuita	(4 tonalità)
Se cado sulla b7	avrò una sequenza esatonale	(6 tonalità)
Se cado sulla 7	avrò una sequenza cromatica	(12 tonalità)

"5-4-3-2" phrases

Usare come nota perno la 5, 4 3 o 2

Suonare "fuori"

Uso delle sequenze (formule con una coerenza interna). L'orecchio assorbe la loro struttura interna mantenendola viva, però dall'altro lato l'armonia diventa meno chiara.

Pensa: DENTRO - FUORI – DENTRO.

Side Stepping (suonare alla distanza di semitono o tono inferiore o superiore).

Suonare a distanza di tritono.

Usare frammenti di scale o arpeggi di un'altra tonalità.

In generale se si va out con la mano dx si rimane in con la sx, oppure il contrario.

Esercitarsi su brani modali come:

Passion Dance, So What, Little Sunflower e Impressions.

Pentatoniche

Sugli accordi maggiori usiamo le pentatoniche maggiori costruite

sul I grado

sul V grado.

sul II grado

Sugli accordi di dominante usiamo le pentatoniche maggiori costruite

Sul I grado

Sul VII grado minore

Sul IV grado

Per avere un fraseggio pentatonico tensivo in un accordo di dominante usiamo la pentatonica maggiore costruita

sul III grado minore (sentiamo la nona aumentata)

sul VI grado minore (sentiamo la nona aumentata e la quinta aumentata)

sul V grado diminuito (sentiamo la nona aumentata e la nona minore, la quinta aumentata e la quinta diminuita)

Sugli accordi minori usiamo le pentatoniche maggiori costruite

sul III grado minore (quella più dentro al minore, con terza minore)

sul VII grado minore (più indefinita, perché la nona sostituisce la terza minore)

sul IV grado (quella più fuori dal minore, con la sesta, senza terza)

Sugli accordi semidiminuiti usiamo la pentatonica maggiore costruita

Sul VI grado minore

Sugli accordi diminuiti non usiamo nessuna pentatonica

Su una sequenza II V I maggiore suonare le pentatoniche maggiori costruite

sul I, IV e V grado dell'accordo maggiore.

Quella più dentro di tutte è quella sul V grado.

Poi quella sul I grado (che avrebbe la avoid note quando suoniamo un quinto grado).

Infine quella sul IV grado (che avrebbe una ulteriore avoid note sul I grado)

Considerare anche tutti i vari gradi della pentatonica.

Schema sulle pentatoniche di Hal Crook:

Chord Type	Chord Scale	Popular Major Pentatonic Scales*
1. Major 7/Major 6	Ionian	I, V
	Lydian	I, II, V
2. Dominant 7 sus 4	Mixolydian sus 4	I, IV, ♭VII
3. Dominant 7	Mixolydian	I
	Lydian -7	I
	Altered	♭V
	1/2, 1	None**
	Whole Tone	None**
	Mixolydian -9, -13	None**
4. Minor 6, Minor/Major7 Minor/Major 7	Melodic Minor (ascending)	IV
	Harmonic Minor	None**
5. Minor 7	Dorian	♭III, IV, ♭VII
	Aeolian	♭III, ♭VII
	Phrygian	♭III, ♭VI, (♭II)
6. Minor 7♭5	Locrian	♭VI, (♭V)
	Locrian ♯9	♭VI
7. Diminished 7	1, 1/2	None**
8. Augmented/Major 7	Lydian/Augmented (melodic min.)	(II)
	Ionian/Augmented (harm. min.)	None**

Suonare sugli accordi

Intuizione: spesso da un improvvisatore mi aspetto che costruisca qualcosa di bello dopo che è stato esposto il tema. Questo può voler dire che lui costruisce una nuova melodia o delle fioriture sugli accordi, oppure che faccia una parafrasi del tema (che è ugualmente piacevolissimo da ascoltare). Comunque, un bel modo di studiare è proprio quello di dimenticarsi il tema e lavorare sugli accordi con qualcosa di nuovo. Oppure è bello far affiorare il tema ogni tanto. Non esistono regole. L'importante è la convinzione e l'espressività.

In questo senso ricopiarsi in un foglio la griglia degli accordi e suonarci sopra dimenticandosi del tema può essere molto utile.

Chiusura delle frasi

Molto importante è la chiusura delle frasi su note non scontate e con una coerenza della frase

STUDIO SU DONNA LEE (Charlie Parker/Miles Davis) – INDIANA (partendo da 100-120 bpm)

Mano destra:

- Fare pause nel fraseggio (approccio play – rest)
- gambe distese e suonare a occhi chiusi per togliere il senso verticale e sviluppare il senso orizzontale
- range (con ostacolo) sulla tastiera
- uso di sincopi e poliritmie
- usare ribattuti e arpeggi, solo frammenti di scale
- ribattere frammenti interi (riff, sotto scorre l'armonia)
- stare attenti alla quarta nel maggiore (avoid)
- niente bicordi, acciaccature, barocchismi vari
- cercare note di tensione soprattutto sui dominanti
- uso della settima maggiore nell'accordo minore
- approach note sull'accordo (dall'alto diatoniche e dal basso cromatiche)
- enclosure (circondamenti)
- frasi dal grave all'acuto (meno naturale per la mano dx)
- Scale bebop dominante e diminuita 1/2
- Sui diminuiti usare l'arpeggio della quadriade diminuita di base
- Scala blues maggiore e minore
- Provare come esercizio a iniziare la frase dalla 1, 3, 5, 7 dell'accordo
- Usare moderatamente upper structures ma NON PENTATONICHE (troppo moderne)

Mano sinistra

- Accompagnare con scheletro dell'accordo
- Suonare piano, leggero, non appesantire
- non spezzare il comping, pensare in maniera compatta (come una sezione fiati di big band)
- usare anche decime oltre che posizione A chiusa in settima
- Sostituzioni di tritono su dominanti nel II V (per fare meno strada)
- Usare solo guide tones
- Usare solo three note voicing rootless

Suggerimento: BPM 180 - 220 fare 4 chorus:

tema Indiana, un chorus stile New Orleans, tema Donna Lee, un chorus stile bebop

STUDIO SUL RHYTHM CHANGES
Brani in esempio: Anthropology, Oleo, Rhythm a Ning

Sx walking bass (prima in due poi in quattro)³
Dx tema e impro

- Studio sulla pronuncia (accenti in levare) cercando un suono rotondo⁴
- Fare pause – approccio play/rest
- Chiudere bene le frasi alla fine dei periodi
- Cercare le note di tensione nei punti chiave delle frasi
- Cercare il colore blues
- Idee ritmiche reiterate e spostate
- Uso delle upper structures

Prima velocità: 60 bpm minima

Duine, terzine di ottavi e quartine di sedicesimi

Seconda velocità: 90 bpm minima

Duine, terzine di ottavi

Terza velocità: 120 bpm minima

Duine di ottavi

STUDIO IN TRIO

TEMA OLEO (studiarlo in tutte le tonalità per lo sviluppo motivico)

1 CHORUS SOLO DESTRA (raddio, cercare tensioni)

2 CHORUS inizio comping guite tones

3 CHORUS inizio comping three note voicings

4 CHORUS

5 CHORUS bloch chords

Ricordarsi di inserire i Kyle Changes nell'ultima A (Gb7 F7 / E7 Eb7 / D7 Db7 / C7 B7)

³ (suggerimento: quando si va in quattro usare molto le note ribattute)

⁴ (suggerimento: studiare solo dx cromatica con pronuncia molto evidente oppure solo dx cromatica e sx sul giro armonico)

Studio su GIANT STEPS (John Coltrane)

periodo ipotetico di studio 2 mesi:

Il brano originale è inciso a 286 BPM (IO CONSIGLIO DI STUDIARLO A 70% SULLA BASE AEBERSOLD SLOW)

Dividerlo in due parti:

A (2 sequenze di Coltrane changes discendenti partendo da B e da G)

B (4 sequenze di II V I ascendenti in tonalità di Eb, G, B, Eb più la cadenza finale per tornare alla A)

Mano Sx – comping in 4 modalità:

- Solo bassi
- Shell Voicings con fondamentale, terza e settima oppure solo settime vuote (Bud Powell Voicings) con rivolti sul V nella seconda parte (quella dei II V I)
- guide tones pos A e B in centro alla tastiera
- voicing a 3 voci senza la fondamentale (guide tones + quinta, nona o tredicesima)

Mano Dx - fraseggio:

figure di quarti, terzine di quarti, ottavi (e terzine di ottavi) a 4 velocità:

Quando ci si sente sicuri sul fraseggio è molto importante creare le pause (approccio play-rest)

- 100/50 al quarto/minima (2 settimane)
- 150/75 al quarto/minima (2 settimane)
- 200/100 al quarto/minima (2 settimane)
- 250/125 al quarto/minima (2 settimane)

Punto di arrivo: STUDIARLO A 70% poi a 100% SULLA BASE AEBERSOLD SLOW

Come esercizio eseguire tutto il tema a due mani con i So What Chords

VEDERE IL VIDEO DIDATTICO SU GIANT STEPS DI **ANDREA POZZA**
VEDERE TRASCRIZIONE DI GIANT STEPS SOLO PIANO DI **SORIN ZLAT**
ASCOLTARE ASSOLO DI **KENNY KIRKLAND**

Fig. 9.26
"Giant Steps" - Le V pentatoniche sopra i cambi di tonalità e la progressione armonica

scala pentatonica: F# D Bb D

V pentatoniche: B G Eb E

cambi di tonalità: B Δ D7 G Δ Bb7 Eb Δ D G A-7 D7

progressione armonica: B Δ D7 G Δ Bb7 Eb Δ A-7 D7

Dopo lo studio sulle pentatoniche provare studio sulle upper structures (sui V ma soprattutto sui punti di arrivo di I grado, alla terza e alla settima battuta, poi sui vari II V I)

Studio su STOLEN MOMENTS (Oliver Nelson)

Consigli generali per lo studio sulla base Aebersold:

- far risaltare il blues minore, uso della scala blues minore e dei bicordi.
- Stare indietro sul time.
- Cercare dominanti secondarie.
- Partire con poco e creare climax
- Per un fraseggio più tensivo cercare le tensioni melodiche (ad esempio la 6 nell'accordo minore)
- upper structures arpeggiate sui dominanti

Analisi del solo di Bill Evans:

Timbro

Suono delicato colore non più del mezzo forte...qualche accento, suono pulito, nessuna sporcatatura, solo una acciaccatura voluta (fa/sol)

Ritmo

Prevalenza di sedicesimi (semicrome)...si tratta di un pianismo orizzontale (più Powell che Monk)

Melodia

Fraseggio classico (niente bicordi blues...)

Armonia

Uso frequente delle note di estensione, uso della dominante secondaria (il primo grado minore diventa dominante per andare al quarto grado minore)

Dinamica

Apertura e chiusura dinamica delle frasi

Comping

Omoritmico rispetto al fraseggio della dx

Studio su PASSION DANCE (McCoy Tyner):

PERIODO IPOTETICO DI STUDIO: 1 MESE

180 BPM Swing	prima settimana
200 BPM Swing	seconda settimana
220 BPM Swing	terza settimana
240 BPM Swing	quarta settimana

Visto che si improvvisa su un solo accordo lavorare a cicli simmetrici di battute. Approccio play-rest, ascoltare le prime idee che si fanno lasciando il respiro.

MANO SX (posizioni quartali)

Scorrimenti diatonici (misolidio)

Outside cromatici (la destra segue la sinistra)

- SIDE STEPPING
- OUTSIDE SU TERZE MINORI O MAGGIORI

MANO DX

Le Scale di riferimento sono:

- Misolidia di F
- pentatonica minore di F
- Bebop dominante di F
- (alternare ogni tanto con la alterata di C7)

Suggerimento: pattern su F misolidia che abbiano criteri vari, meglio quartali (ricordiamoci che le quarte hanno 3 posizioni), ma anche triadici...

Sulle pentatoniche usare frammenti di 3 o 4 note che stiano dentro una posizione della mano solo outside

dal Video di Roger Friedman

1. Pentatoniche
2. Quartali
3. So what chords
4. Quinte vuote e accordi
5. Pattern "Coltrane" e per quarte e terze discendenti
6. Sx C7 alt
7. Frigio
8. In e Out sx e dx
9. II V I
10. Tremolo
11. II V cromatico

Studio su NARDIS (Miles Davis):

Assolo armonico

Tema (180-200 bpm swing)

Comping su solo contrabbasso

Primo chorus un'idea nelle A portata avanti con coerenza

Secondo chorus il basso comincia ad andare in 4: estensioni (soprattutto nella B) e uso di dominanti secondarie

Terzo chorus: pattern di Bill Evans con uso degli outside

Quarto chorus: block chords Shearing Style

Scambi

Tema finale con coda

Studio su MR. PC (John Coltrane):

tempi: 160 - 200 – 240 swing

Studio del tema in piano solo armonizzato con quarte

MANO SX

Prima left hand voicing tonali con dominanti secondarie

Poi accordi quartali con quinte vuote sotto

MANO DX

Prima fraseggio bebop e blues facendo sentire dominanti secondarie e upper structures

Poi pentatoniche in e out – studiare piccole frasi outside nei punti chiave

In entrambi i casi non andare subito sugli acuti ma stare sui medio-acuti.

Studio su THEME FROM M.A.S.H.
(AS PLAYED BY BILL EVANS):

ACCORDI	COLORI	ESTENSIONI	PENTATONICHE
Em13	Dorico	Em7 - F#m7	Pent maggiore A
Bb13sus	Misolidio	Fm7 - Gm7	Pent maggiore Ab

Cm13	Dorico	Cm7 - Dm7	Pent maggiore F
F#13sus	Misolidio	C#m7 - D#m7	Pent maggiore E

Abm13	Dorico	Abm7 - Bbm7	Pent maggiore C#
D13sus	Misolidio	Am7 - Bm7	Pent maggiore C

- Ribattuti tipici di Evans
- Quadriadi a discendere dalla fondamentale dell'accordo di dominante o del related II
- Creare dinamiche di passaggio tra i due colori
- Lavorare sulle estensioni degli accordi per far sentire il colore
- Lavorare su Pentatoniche maggiori sul quarto grado del dorico e sul settimo misolidio
- Usare Progressioni diatoniche a triadi
- Piccoli outside (side stepping) misurati
- Cercare di collegare le parti improvvisate a quelle di tema

STUDIO SU SO WHAT (Miles Davis)

PROVARE LE DUE VELOCITA' AEBERSOLD

Stare indietro sul time con la pronuncia.

Sinistra morbida...

Sentire il feeling e gli spazi (immaginare l'interplay con gli altri strumenti): immaginare MILES che suona, e far sentire bene il cambio su Ebm...

Il blues (scala blues minore)

Il bebop (settima maggiore nel minore)

Creare climax che poi risolvono (all'arrivo del Ebm)

Tenere in mente le macrostrutture.

Suggerimenti per l'assolo:

I chorus / spazi (estensioni degli accordi sul dorico)

II chorus / blues

III chorus / bebop

IV chorus / quartale - pentatoniche

V chorus / block chords (Shearing)

Comping:

LHV o THREE NOTE VOICING (anche con line clichè interni)

Quartali

Uso del side stepping

STUDIO SU STELLA BY STARLIGHT (IN ALL KEYS)

La bussola: il tema.

Studiare prima solo la melodia con la dx.

Questo brano si basa sull'intervallo di quarta (undicesima)

Capire tutti i movimenti armonici

Stella By Starlight

Victor Young

1 $\#IV_{m7b5} \longrightarrow VII_{7b9}$ $II_{m7} \longrightarrow V_7$

5 $V_{m7} \longrightarrow I_7 \longrightarrow IV_{maj7} \longrightarrow bVII_7$

9 I $\#IV_{m7b5} \rightarrow VII_{7b9} \rightarrow III_{m7}$ $I_{m7} \rightarrow IV_7$

13 V_{maj7} $VI_{m7b5} \rightarrow II_7$ $VII_{m7b5} \longrightarrow III_{7b9} \longrightarrow$

17 $\rightarrow VI_{7alt.} \longrightarrow II_{m7}$

21 $bVII_7$ I_{maj7}

25 $\#IV_{m7b5} \longrightarrow VII_{7b9} \longrightarrow III_{m7b5} \longrightarrow VI_{7b9} \longrightarrow$

29 $\rightarrow II_{m7b5} \longrightarrow V_{7b9} \longrightarrow I_{maj7}$

STUDIO SU IF YOU COULD SEE ME NOW (BALLAD A 50 bpm slow swing)

Allenarsi con un suono riverberato ma non usare il pedale (servirà a legare e cantare meglio le frasi).

Sinistra a shell voicing non spezzata (pensare a un accompagnamento di 3 sax morbidi che sorreggono il solo di un flicorno). Ogni tanto sintetizzare anche gli shell con solo guide tones o cluster voicing.

Consequenzialità di idee melodiche semplici e di grande respiro.

Sfruttare al massimo ciò che si è appena fatto, capacità di ascolto e sviluppo dell'idea melodica anche in rapporto alla zona melodica che si è appena coperto.

Non suonare al primo impulso (Hal Crook) - Saper aspettare la frase.

Lavorare sugli approach chords.

Quando si arriva ai target chords cercare le estensioni.

STUDIO SU TIME REMEMBERED (Bill Evans)

Ballad a 54 bpm

Lavorare su tutte le triadi di estensione

STUDIO SU CHEROKEE (FAST)

Versione di riferimento Barry Harris in solo

BPM 280

Iniziare da 240 per 4 settimane (aumentare 10 punti a settimana)

Studiare prima il tema con gli accordi di inserimento e sostitutivi che mette Barry Harris

Per il fraseggio in velocità pensare al respiro, alla logica, alla densità e alla direzione delle frasi.

Il fraseggio è quasi spezzato, quasi soffocato a volte nel be bop (Bud Powell)

I fraseggi possono essere più o meno lunghi.

Partire in battere o levare. Sia da note cordali che non. L'importante è che attraverso i cromatismi si arrivi a concludere la frase in modo giusto.

Sono molto importanti le frasi di chiusura.

Uso del colore blues nelle frasi.

Possibilità di pattern scalari sulle chord scale

STUDIO SU HALLUCINATIONS (Bud Powell)
180 - 200 bpm

Studiare a partire da 66 la minima in levare

Usare approccio play rest

Per il fraseggio: usare sincopi

Usare ribattuti su note blues

Prime due battute delle A pensare anche alla sola scala blues di F

Nelle B non pensare a due accordi ma alle diatonie (es. Dm7/G7 è la stessa diatonie)

Chiudere frasi soprattutto alla fine della seconda A e dell'ultima A

Uso di accordi orchestrali

Possibile terzo chorus in walking

Dal punto di vista armonico avere dimestichezza con tutte le DOMINANTI CONCATENATE

A	F7 E7 Eb7 D7	Db7 C7 F	Bb7 Bdim F/C D7	G7 C7
A	F7 E7 Eb7 D7	Db7 C7 F	Bb7 Bdim F/C D7	G7 C7 F6
B	Dm7 G7 Cm7 F7	Bbm7 Eb7 Am7b5 D7	Gm6	Am7b5 D7 Gm7b5 C7
A	F7 E7 Eb7 D7	Db7 C7 F	Bb7 Bdim F/C D7	G7 C7 F6

STUDIO SU BITE (Michel Petrucciani)

Esistono 2 versioni:

Music e Live. Nella seconda il giro armonico si sposta di una terza minore sopra.

Prima parte: tema rubato: lavorare sulle triadi superiori (triade di D su Am7)

Negli accordi minori non ci sono problemi: possono essere due quadriadi (es. Am7 e Bm7)

Negli accordi maggiori possiamo mettere solo la triade maggiore che sta un tono sopra la quadriade maggiore (es. D su CMaj7)

Nell'alterato finale lavoriamo sulla scala superlocria (che deriva dalla minore melodica)

120 bpm LATIN

Usare tutti sedicesimi, con enclosure, con uso della settima maggiore (sapore bebop), e uso della scala "Petrucciani" (scala maggiore senza quarta), uso degli accordi e delle formule melodiche vicine trasformate sulla diatonica che arriva in quel momento.

STUDIO SU COUNTRY (Keith Jarrett)

BPM 68 per lo studio e senza pedale

Eseguirlo poi a 80 con pedale

Struttura:

- A (accordi) come INTRO
- A A B B
- A A solo piano
- B solo Jarrett
- B tema finale

Pensare in maniera bluesy e country

Pensare in maniera pianistica, ad accordi

Trovare gli spazi improvvisativi per le dominanti secondarie

Usare spesso ribattuti anche a bicordi

STUDIO SU INFANT EYES (Wayne Shorter)

Versione pianistica di riferimento: Pieranunzi plays Shorter

Struttura 9 battute per 3

TEMA uso di:

- diminuiti ausiliari
- voci interne
- side stepping interni degli accordi
- armonizzazioni per quarte del tema
- So What Chord
- accordi miM7

IMPROVVISAZIONE

- Estensioni triadiche degli accordi
- Accordi di passaggio
- Diminuiti ausiliari
- Pentatoniche per un fraseggio più moderno
- Alternanza di fraseggio e accordi
- Capire i punti di tensioni sulle dominanti tonali (V-I) - Uso della doppia upper structures (es. Bb e Ab triadi sopra D7) sui dominanti
- Aspettare la frase - Dare risalto alla pronuncia delle figurazioni sul ritmo di ballad

STUDIO SU JAMES (Lyle Mays)

Studiare scale a seste con la dx

Studiare ritardi di 9 e 4

Studiare triadi in open position con la sx e posizioni di nona vuote con quinta

Studiare licks bluesy

Improvvisazione:

Scegliere un bpm che consenta il fraseggio a quartine (100-110 per studio 120-130 per esecuzione)

Lavorare sulla scala "Petrucciani" (scala maggiore senza la quarta)

Far sentire le dominanti secondarie

Per il primo chorus pensare a fraseggi larghi, che respirino

STUDIO SU MAIDEN VOYAGE (Herbie Hancock)

VEDERE MASTERCLASS DI HANCOCK quando suona Maiden Voyage

introduzione libera con voicing quartali, cluster voicing e suggestioni (colori alternati i chiari come il misolidio con colori scuri e uso del diminuito), ricerca di tensioni accordali in un contesto a metà tra tonale e modale.

Iniziare con cluster voicing su un colore, poi muovere una voce interna, poi far affiorare il tema

Vedere piano solo quando suona DOLPHIN DANCE e THE EYE OF THE HURRICANE (per i giochi ritmici)

Tema con base rallentata (85%) e aggiunta di note

Primo chorus colori

fraseggio

Poliritmie

Il concetto di MOVE (movimento)

STUDIO SU BLUE IN GREEN (Miles Davis/Bill Evans)

Studio su base Aebersold

Primo tema sobrio

Secondo tema parafrasato

1 chorus fai qualcosa di molto diverso dal tema

2 chorus senti il double time feel

STUDIO SU MONK'S DREAM

how to play

pensare da vibrafonista.
suono compatto con le due mani e tocco duro che imita monk.
pensare al tempo che scorre e lasciare pause.
sentire il tempo ternario.

what to play

funzione armonica essenziale
intervalli dissonanti (seconde, none, settime, tritoni)
cluster
frammenti esatonali
cluster (little rootie tootie)
bending
trilli
mulinelli esatonali
poliritmia (evidence)
stride piano (il passato)

STUDIO SU SPEAK NO EVIL (W. SHORTER)

Costruzione dell'assolo, non scoprire tutte le carte subito

Alternanza di fraseggio e accordi

Suonare cromatico, andando fuori ma sapendo rientrare tenendo in testa i macro periodi della struttura