

INDICE

INTRODUZIONE	7
L'IDEA.....	8
PARAFRASI SÌ, PARAFRASI NO.....	9
Ritmo.....	11
Melodia.....	12
Dinamica	13
Articolazione	14
Effettistica	16
Metro.....	17
Ricostruzione melodica.....	19
COMPRENDERE LA MELODIA.....	20
PROCEDURE PER LA CREAZIONE DI VOICING A 4 VOCI	25
Tensioni disponibili per tipo di accordo	27
PROCEDURE PER LA CREAZIONE DI VOICING A 3 VOCI	30
PROCEDURE PER LA CREAZIONE DI VOICING A 5 VOCI	32
VOICING NON MECCANICI	39
Triadi estratte.....	39
Cluster.....	43
Quarte	46
NOTE DI APPROCCIO, POSSIBILITÀ DI ARMONIZZAZIONE	49
Tonicizzazioni.....	51
Altre possibilità.....	55
BATTI E RIBATTI.....	56
DARE PROFONDITÀ USANDO I DROP, MA ATTENZIONE AI LIMITI!	58
SPREAD VOICING: QUANDO, COME E PERCHÉ	67
HI-LO	73
Modalità di armonizzazione degli HI-LO	75
LEAD INDIPENDENTE	78
ARMONIZZARE A DUE VOCI.....	79
Approccio intervallare	80
Approccio lineare.....	84
CI AVETE PRESO GUSTO EH? ALLORA APPROFONDIAMO!	88
Armonizzazione lineare a tre voci.....	88
Armonizzazione lineare a quattro voci.....	90
Armonizzazione lineare a cinque voci.....	92



CONTRAPPUNTO PER TUTTI! ELEMENTI MELODICI SECONDARI	94
Le quattro specie jazz.....	98
La contromelodia	104
Il contrappunto ritmico.....	113
PER CHI STO SCRIVENDO?.....	120
La batteria e i batteristi.....	120
Il contrabbasso, il basso elettrico e i bassisti.....	126
La chitarra e i chitarristi	132
Il pianoforte e i pianisti	138
Il Fender Rhodes	143
I sintetizzatori	144
La tromba e i trombettisti	145
Il flicorno	147
Il trombone e i trombonisti	147
Il trombone basso	149
Le sordine.....	150
I sassofoni e i sassofonisti	153
Il clarinetto	156
Il clarinetto basso.....	157
Il flauto.....	158
Il flauto contralto.....	159
L'ottavino	159
Le voci	160
QUALCHE STRANO ANIMALE.....	162
La tuba	162
Il corno (francese)	162
L'oboe	163
Il corno inglese.....	163
Il fagotto.....	164
GLI ELEMENTI MUSICALI – SCENARI POSSIBILI	165
CHI POSSO ASCOLTARE?	168
QUALCHE CONSIGLIO PRATICO, NON SI SA MAI.....	170
Gli strumenti in partitura	170
In che chiave li scrivo?	172
Trasposti o concert ?.....	172
Un po' di segnaletica.....	172
La parte del solista	173
COMINCIAMO DAL TEMA.....	174
MEGLIO SOLI O ACCOMPAGNATI?	180
I pad	180
I punch.....	182



I Fill melodici	184
I riff.....	187
E DOPO IL TEMA?	189
Il sendoff	189
L'interludio.....	191
DATEMI UN BACKGROUND!	193
Scelta della progressione armonica	193
Scelta del solista	193
Durata dell'assolo	194
Funzioni e tecniche	195
Altre idee	207
SOLI, NON ASSOLI!	208
È IL TUO MOMENTO! SHOUT CHORUS!	210
Creazione della melodia.....	210
Shout chorus 1	213
Shout chorus 2	217
Shout chorus 3	221
Shout chorus 4	225
Shout chorus 5	229
Shout chorus 6	233
Shout chorus 7	237
Shout chorus 8	241
Shout chorus 9	245
LA RIPRESA DEL TEMA.....	248
INTRODUZIONE, A VOLTE MEGLIO SENZA!	249
DULCIS IN FUNDO...LA CODA!.....	258
QUALCHE FIATO IN PIÙ!	262
QUESTA MERAVIGLIA CHIAMATA BIG BAND	271
LE SEZIONI DA SOLE.....	272
Le trombe	273
I tromboni	277
I sassofoni.....	284
DUE SEZIONI	294
Trombe e tromboni	294
Sassofoni e tromboni.....	326
Sassofoni e trombe	334
Trombe e flauti.....	342
IL "TUTTI OMORITMICO" A RISCHIO ESTINZIONE?	352
Tutti 1.....	354



Tutti 2.....	360
Tutti 3.....	362
Tutti 4.....	364
Tutti 5.....	366
Tutti 6.....	369
Tutti 7.....	373
OCCHIO AD ARMONIZZARE TUTTO! UN PO' D'IDENTITÀ!.....	376
SÌ... MA QUELLI VERI COSA FANNO?.....	379
Vorrei essere Duke Ellington!	380
Forse meglio Sammy Nestico!	386
Che ne dici di Thad Jones?.....	392
Bob Brookmeyer mi ha cambiato la vita!	397
Gil Evans... ti amo!	402
Un po' di Kenny Wheeler... per i più malinconici!	408
Mendoza vince! Sempre!.....	414
Maria Schneider mi fa impazzire!	418
ORGANIZZATI!	423
GLI ARCHI.....	427
Il violino	427
La viola	428
Il violoncello.....	428
Tecniche e notazione	429
Gli archi insieme alla sezione ritmica.....	435
Gli archi da soli.....	446
NESSUN LIBRO È PERFETTO	459
HANNO PARTECIPATO	460
Paolo Del Papa.....	463



Useremo il seguente tema di otto misure, che chiameremo "Inno dell'arrangiatore", per sperimentare le varie tecniche.

► **Esempio 1**

"Inno dell'arrangiatore"

Testo di Claudia Antonietta Biagini

Musica di Massimo Morganti

Andante

Cmaj7 Bm7(b5) E7(b9) Am Am7/G F#m7(b5) B7

Soprano
Is_ get ting rich your aim? You'd bet - ter change your game, you

Contralto
Is_get - ting rich your aim?_ You_ had bet - ter change your game, you

Tenore
Is_ get - ting rich your aim?_ Bet - ter change your game,you

Basso
Is_ get - ting rich your aim? Bet ter change your game you

Em7 Am7 Dm7 G7 C F Fm C

S.
can't com - mand the heart, you can't com - mand._____

C.
can't com - mand the heart, you can't_____ you can't com - mand.

T.
can't com-mand the heart, you can't you can't com - mand.

B.
can't com - mand the heart, you can't com - mand._____



COMPRENDERE LA MELODIA

L'**analisi melodica** è lo strumento tecnico che ci permette di assegnare ad ogni nota la corretta funzione all'interno della linea, di comprendere quindi le possibilità di armonizzazione che ne derivano. È qualcosa di sottile e non sempre univoco. A volte più interpretazioni sono possibili, si tratta di acquisire esperienza e sicurezza attraverso la pratica e l'analisi.

È un procedimento necessario a prescindere da quale sarà il numero di voci che utilizzeremo, è la base per qualsiasi tipo di armonizzazione.

Le tre categorie nelle quali possiamo raggruppare le note sono:

- 1) **Note cordali** – la fondamentale, la 3^a, la 5^a e la 7^a dell'accordo. La 6^a diventa nota cordale al posto della 7^a quando è indicata nella sigla. In un accordo di 6^a la 7^a diventa una tensione.
- 2) **Tensioni** – la 9^a maggiore, minore e aumentata, l'11^a, l'11^a aumentata, la 13^a e la 13^a minore.
- 3) **Note di approccio** – tutte le altre note che con vari disegni melodici hanno la funzione di collegare o approssimare una nota cordale o una tensione. Possiamo avere note di passaggio, note di volta, approcci cromatici singoli, approcci cromatici multipli, note vicine e note vicine inverse (queste ultime due chiamate anche note di volta con elisione), note sfuggite, *blue note*, approcci indiretti, appoggiature, anticipazioni e ritardi. Nella serie di esempi che segue vediamo come si presentano nei vari casi melodici.

- Una **nota di passaggio** proviene da un movimento per grado, diatonico o cromatico, e risolve per grado in maniera diatonica o cromatica.

Esempio 15

- La **nota di volta**, inferiore e superiore, diatonica o cromatica, dà vita ad un movimento di andata e ritorno da e verso la stessa nota

Esempio 16

PROCEDURE PER LA CREAZIONE DI VOICING A 4 VOCI

In questo punto voglio trattare due differenti approcci alla creazione di *voicing*⁵ a quattro voci: uno più tradizionale, più statico e uno più creativo e dinamico. Naturalmente sono entrambi validi e usatissimi, ma possono produrre risultati sonori diversi. Il primo è adatto anche a chi ha pochissima esperienza con questa materia, il secondo richiede un po' più controllo per via della maggiore libertà che consente nella scelta delle note.

In questo metodo è VIETATO POSIZIONARE NOTE MEZZO TONO SOTTO ALLA MELODIA. Nel caso in cui si trovi al canto la fondamentale di un accordo (maggiore o minore) con la 7^a maggiore, l'accordo, per quella nota, viene cambiato in accordo di 6^a.

Utilizzando il primo metodo ci muoviamo in questo modo:

- Se la nota al canto è una nota cordale completiamo il *voicing* scendendo con le tre successive note cordali, senza tralasciarne nessuna. Unica eccezione si ha quando in un accordo di dominante con la 9^a minore abbiamo al canto la fondamentale. In questo caso per includere nel *voicing* la nona si omette la settima.
- Se al canto abbiamo una tensione (alterata o non alterata), omettiamo la nota cordale immediatamente sotto la tensione e poi completiamo scendendo con le tre note cordali successive. Un'eccezione a questa regola si ha quando in un accordo di dominante abbiamo al canto l'11^a aumentata. In questo caso, per poter includere nel *voicing* entrambe le note guida (3^a e 7^a) si considera l'11^a come se fosse la 5^a, quindi si può aggiungere sotto la 3^a.

Questo piccolo accorgimento fa sì che tra la prima e la seconda voce si crei lo spazio necessario al fine di non disturbare la chiara percezione della melodia. Se sotto la nota al canto avessimo sempre un intervallo di 2^a, la sua percezione sarebbe compromessa e verrebbe meno l'efficacia dell'armonizzazione.

Ecco una serie di *voicing* con note cordali al canto.

Esempio 25

In questa serie invece al canto troviamo delle tensioni.

Esempio 26

⁵ Disposizione verticale e ordine delle note che compongono un accordo.



A quattro voci possiamo utilizzare il *drop 2*, il *drop 3* e il *drop 2 e 4*.

▶ **Esempio 66**

Chords: Cmaj7, Am7, Dm7, Dbmaj7

Tromba

Sax alto

Sax Tenore

Trombone

Chords: Cmaj7, Am7, Dm7, Dbmaj7

Drop 2

Tromba

Sax alto

Sax Tenore

Trombone

IL FLICORNO

Quasi tutti i trombettisti suonano anche il flicorno. Dal punto di vista tecnico è molto simile alla tromba, quindi non richiede una diversa abilità. Anche il flicorno è in SI \flat e traspone esattamente come la tromba un tono sopra.

Le differenze sostanziali con la tromba sono:

- Il suono molto più morbido e scuro.
- Il registro, anche se potenzialmente è lo stesso, in realtà si riduce nell'acuto per via di una maggiore difficoltà di controllo. Diciamo che difficilmente si sale sopra il pentagramma.
- Mentre la tromba nelle dinamiche molto forti non perde le sue caratteristiche timbriche, il flicorno dà il massimo nel piano e nel mezzo forte, nel forte il suono diventa "strano" e difficilmente controllabile.
- Non si usa praticamente mai con la sordina.

► I FLICORNI, di Massimo Morganti.

IL TROMBONE E I TROMBONISTI

Sua maestà il trombone!

Sarò di parte, ma i trombonisti in generale sono le persone più equilibrate dell'orchestra. Sono miti, abituati a dover combattere col proprio strumento anche per le piccole cose e questo produce sicuramente un atteggiamento comprensivo e paziente. In generale amano suonare in sezione, o meglio, visto che hanno pochissimo spazio solistico, convogliano tutto il loro impegno e la loro dedizione verso il buon funzionamento della sezione. Questo gli fa onore. Dialogano e si coordinano molto spesso da soli se c'è qualche incertezza nell'esecuzione. Bravi!

Veniamo alla notazione.

Il trombone più utilizzato è quello a coulisse (a tiro). Non è uno strumento traspositore, quindi va scritto in suoni reali. Nel jazz viene usata soltanto la chiave di basso, mentre nella musica classica si usa spesso anche quella di tenore.

Prima di parlare del registro è importantissimo spendere alcune parole riguardo all'articolazione.

Il trombone a tiro non ha tasti né chiavi, quindi tutti i suoni vengono articolati con la lingua. Questo sta a significare che il legato vero e proprio non esiste: il trombonista cerca di rendere il passaggio da un suono all'altro più morbido possibile ma non può legare attraverso l'uso di chiavi o tasti. Ciò compromette anche un po' l'agilità in quanto dovendo utilizzare la lingua per tutte le note si riduce il margine di velocità. È possibile utilizzare il doppio staccato, un'articolazione particolare che alterna un colpo di lingua e uno di gola e che permette di aumentare di molto l'agilità, ma è una tecnica usata soprattutto dai solisti e poco in sezione.



VORREI ESSERE DUKE ELLINGTON!

I fattori che più di altri influenzano la scrittura di Ellington sono:

- **La scrittura pianistica.** La classica scrittura a quattro voci, eseguibile con la sola mano destra, ricorda molto certi passaggi di ragtime e i *voicing* a tre voci per la sezione tromboni fanno pensare alla mano sinistra di un pianista di *stride*.
- **Il blues.** Intorno al blues Ellington costruisce un vero e proprio sistema armonico. Famosi sono i suoi *blue note voicing*, ovvero quei *voicing* ai quali viene aggiunta una *blue note* per dare un colore particolare.

Altro aspetto fondamentale per comprendere lo stile di Ellington è la sua particolare modalità di analizzare, e di conseguenza armonizzare, la melodia. Molto spesso, dove i comuni mortali vedono note cordali, lui posiziona accordi dissonanti, spesso di dominante o diminuiti, trattando quindi quella particolare nota non come cordale o come tensione, ma come nota di approccio. Questo avviene molto spesso in punti apicali, nei tempi forti e anche in note di durata superiore al quarto, cosa davvero insolita per un accordo di passaggio.

Anche la condotta orizzontale delle voci non rispetta sempre la pratica comune, privilegiando spesso un approccio lineare, caratteristica che produce armonie molto particolari, a volte non traducibili in sigle, e che ritroveremo in autori come Gil Evans, Clare Fisher e Bob Brookmeyer.

Non potremmo comprendere a fondo il suo stile senza considerare la **multifocalità** della sua scrittura. Quasi sempre l'ascoltatore viene "allontanato" dal tema principale e condotto verso elementi secondari attraverso l'uso sapiente di quattro tecniche:

- 1) **Ambiguità del lead.** Molto spesso Ellington posiziona la melodia al centro dell'ensemble, specialmente nella sezione sassofoni (pensate a tutti i temi suonati da Harry Carney, storico baritonista della sua orchestra); a volte utilizza gli strumenti gravi nel registro acuto e quelli acuti nel registro grave, ingannando l'ascoltatore e rendendo difficile percepire la vera voce al canto; inoltre nella scrittura per la sezione dei sassofoni evita spesso il raddoppio della melodia, prediligendo una scrittura a cinque voci reali.
- 2) **Elementi multipli.** Nella sua scrittura è sempre presente il contrappunto, così come concepito nella musica tradizionale di New Orleans. Più elementi simultanei, a volte anche contrastanti, vengono messi in gioco e, quando questo accade, Ellington presenta un elemento complesso e uno molto più semplice o cantabile. Allo stesso tempo non coesistono mai due elementi armonizzati: ad un elemento armonizzato vengono contrapposti uno o più elementi all'unisono.
- 3) **Call and response.** Altra caratteristica importantissima è il rovesciamento dei ruoli nel gioco di botta e risposta. Ellington dà molta più importanza alla risposta, che di solito è molto articolata e armonizzata, rispetto al tema che viene spesso presentato all'unisono e in maniera molto semplice. Pensate a brani come "In a mellow tone" o a "Concerto for Cootie" o addirittura al classico "Take the A train".
- 4) **Aggiunta di "sporczia" ai voicing.** Abbiamo già visto il concetto di *blue note voicing*, cioè di quelle circostanze in cui Ellington "sporca" il suono di accordi maggiori con la 3^a minore o la 7^a minore per dare quel particolare colore blues. Altro elemento da notare è che l'aggiunta di tensioni avviene di solito al centro del *voicing*. Anche la distorsione timbrica, ottenuta attraverso l'uso di sordine particolari come la *plunger* o la combinazione *plunger-pixie* (la famosa *PEP section*, ovvero due trombe e un trombone

