

Bass Advices

Concetti utili per lo sviluppo di linee di contrabbasso e basso nel jazz

Indice:

• Sull'autore	4
• Premessa	5
• Intervalli	7
• Triadi / Accordi maggiori	9
• Accordi minori	10
• Accordi di dominante	11
• Accordi di dominante alterati	12
• Accordi semi-diminuiti/Accordi diminuiti	13
• Scale maggiori	14
• Scale minori	15
• Scale dominanti	16
• Scale semi-diminuite	17
• Scale diminuite	18
Costruzione di linee:	
• Costruzione di linee con le triadi	19
• Costruzione di linee con le quadriadi	28
• Approcci cromatici	35
• Doppio approccio cromatico	42
• Approccio di Dominante	51
Costruzione delle linee con l'utilizzo delle scale	
• Approccio scalare	55
• Movimento su scala	57
• Costruzione delle linee con scale pentatoniche	58
• Costruzione delle linee con altre scale	66
• Accordi sus	71
• Note al basso	72
• Risoluzione indiretta	74
• Movimento cromatico	78
Combinare le tecniche	80
• <i>Progressione standard #1</i>	80
• <i>Progressione standard #2</i>	82
• <i>Progressione standard #3</i>	84
• <i>Progressione standard #4</i>	86
• <i>Progressione standard #5</i>	89
• <i>Progressione standard #6</i>	92
• <i>Progressione standard #7</i>	95
• <i>Progressione standard #8</i>	97
• <i>Progressione standard #9</i>	100
• <i>Progressione standard #10</i>	102



Mauro Mussoni è attivo nel panorama musicale e jazzistico da più di vent'anni.

E' diplomato in musica jazz presso il conservatorio di musica A. Buzzolla di Adria (Rovigo) sotto la guida di Paolo Ghetti, Bruno Tommaso, Bruno Cesselli e Paolo Silvestri. Ha seguito lezioni di strumento con Buster Williams, Yuri Goloubev, Furio Di Castri, Paolino Dalla Porta ed ha partecipato a numerosi seminari e masterclass con personalità di rilievo del jazz internazionale (Benny Golson, George Cables, John Kinnyson, Jimmy Cobb, Bobby Durham, Shawn Monteiro, Jesse Smith, Joey De Francesco, Michael Blake).

Attualmente ricopre ruoli didattici presso le scuole di musica I. Caimmi di Cesenatico, G. Faini di Santarcangelo di Romagna, l'Istituto Musicale Sammarinese (Rsm), l'istituto Corelli di Cesena ed ha collaborato con il conservatorio di musica B. Maderna di Cesena. Ha prestato servizio presso la scuola di musica C. Roveroni di Santa Sofia, le scuole di musica Aulos, Area e ArteMusica e con l'Istituto Musicale Pareggiato G. Lettimi di Rimini.

Collabora con numerosi esponenti del jazz e del pop nazionale ed internazionale tra cui Jimmy Owens, Mario Biondi, Fabio Concato, Rosalia De Sousa, Barbara Casini, Zanna Lopes, Fabrizio Bosso, Flavio Boltro, Joyce E. Yuille, Klemens Marktl, Max Ionata, Joe Pisto, Roberto Tarenzi, Claudio Filippini, Nicola Conte, Nico Gori, Bepi D'Amato, Tanya Michelle Smith, Roger Beaujolais, Stefano Bedetti, Marco Tamburini, Massimo Manzi, Carlo Atti e molti altri.

Ha all'attivo numerose partecipazioni a festival e rassegne sia in Italia che all'estero (UK, Germania, Spagna, Francia, Brasile, Croazia, Svezia, Slovenia) e numerose incisioni in ambito jazz.

È leader di due formazioni a suo nome: il quintetto con cui ha inciso gli album *Lunea* e *Follow The Flow* ed il trio con cui ha all'attivo l'album *Limbo*.

Attualmente continua l'attività didattica e concertistica sia come *sideman* che come *leader* dei propri progetti discografici.

Premessa

Nel corso delle mie esperienze creative e didattiche ho spesso avuto la necessità di essere pragmatico; ciò mi ha portato ad individuare e selezionare le tecniche che mi sono state più utili. Ho pensato così di raccogliere alcuni consigli e tradurli in esercizi mirati e gradualmente validi per la costruzione di linee di accompagnamento e non solo.

La linea di basso deve essere un importante riferimento armonico e ritmico. Uno dei principali compiti del bassista consiste nel camminare in equilibrio fra questi due aspetti, spesso in una sorta di improvvisazione in tempo reale.

Il *walking* è il movimento più utilizzato dal basso nel jazz ma possiamo trovarlo anche in tanti altri stili di musica: Blues, R&B, Rock'n'Roll, Gospel, ecc. È caratterizzato dall'uso di semiminime che creano un andamento costante e regolare; come quando *camminando* facciamo un passo dopo l'altro.

L'obiettivo è dunque quello di imparare a comporre linee di basso solide e funzionali. Per raggiungerlo dovremo passare da varie tappe soffermandoci su una serie di aspetti.

Costruire una buona linea di *walking* significa saper riconoscere il rapporto tra intervalli, scale e accordi e sviluppare una buona capacità di analisi; significa avere basi solide e poter scegliere come impiegarle per "camminare" lungo una struttura attraversandone l'armonia senza perdersi.

In questo volume ho voluto focalizzare l'attenzione sui singoli concetti fondamentali dai quali partire per raggiungere in maniera intuitiva la capacità di ottenere delle linee di basso prima di tutto efficaci oltre che via via più complesse. Nei primi capitoli si trova un breve prospetto di intervalli, accordi e scale: strumenti indispensabili per l'obiettivo prefissato!

Una volta acquisiti tali strumenti potremo decidere come e quando usarli e soprattutto potremo applicarli a qualsiasi altro genere di musica!

Spero che questo percorso possa essere chiaro, semplice e divertente!

Note:

La comprensione del testo è facilitata da una discreta lettura e dalla conoscenza della terminologia utilizzata nel jazz. Gli standard jazz sono il migliore riferimento su cui applicare i concetti esposti. Per l'esercizio sono consigliate applicazioni come *IReal-Pro* ed i vari volumi della collana *Aebersold*.

Intervalli

L'intervallo è la differenza di altezza compresa fra due note. Gli intervalli si definiscono "semplici" se compresi nella prima ottava, "composti" se la loro ampiezza supera l'ottava. Possono dirsi cromatici quelli che non appartengono alla stessa scala (ad es. C-C#). Diatonici sono invece quelli presenti nella stessa scala.

La grandezza dell'intervallo è data dal rapporto tra i suoni della stessa scala (2^a,3^a,5^a ecc.) mentre la qualità o ampiezza viene determinata dal numero di toni e semitoni che intercorre tra due note.

Gli intervalli di 1^a,4^a,5^a e 8^a sono chiamati intervalli giusti mentre quelli di 2^a,3^a,6^a e 7^a possono essere sia maggiori che minori.

Tutti gli intervalli possono subire variazioni. Un intervallo maggiore, se abbassato di un semitono, diventa minore.

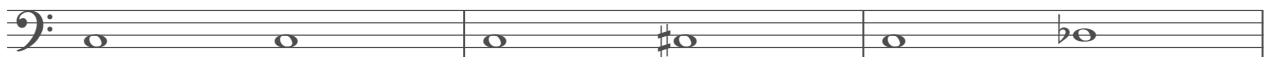
Gli intervalli giusti diventano invece diminuiti o aumentati se rispettivamente abbassati o alzati di un semitono.

L'intervallo di 7^a rappresenta un'eccezione; se maggiore, non può essere aumentato (in quanto corrisponderebbe all'ottava giusta). Può essere minore o diminuito se abbassato rispettivamente di un semitono o un tono.

unisono

1^aaumentata (#1)

2^aminore (b2)



2^amaggiore (2)

2^aaumentata (#2)

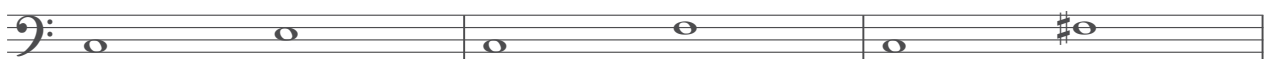
3^aminore (b3)

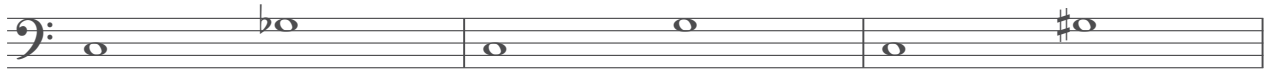


3^amaggiore (3)

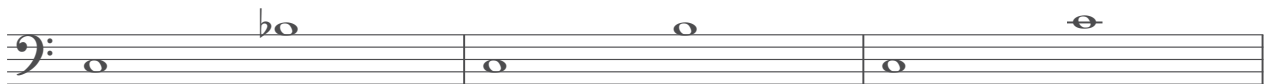
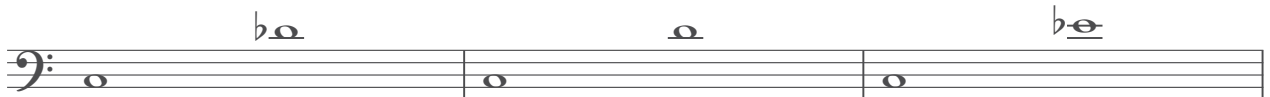
4^agiusta (4)

4^aaumentata (#4)



5^a diminuita (b5)5^a giusta (5)5^a aumentata (#5)6^a minore (b6)6^a maggiore (6)7^{ma} diminuita (bb7)7^{ma} minore (b7)7^{ma} maggiore (Δ7)

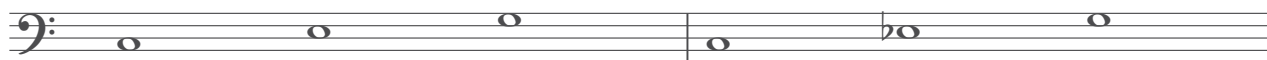
ottava

9^a minore (b9)9^a maggiore (9)10^{ma} minore (b10)10^{ma} maggiore (10)11^{ma} giusta (11)11^{ma} aumentata (#11)13^{ma} minore (b13)13^{ma} maggiore (13)

Triadi

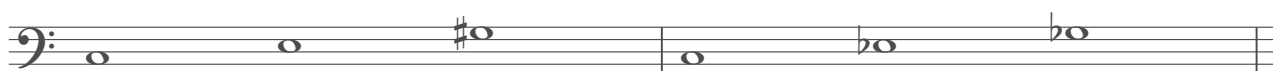
Triade Maggiore (1, 3, 5)

Triade Minore (1, \flat 3, 5)



Triade Aumentata (1, 3, \sharp 5)

Triade Diminuita (1, \flat 3, \flat 5)



Accordi Maggiori

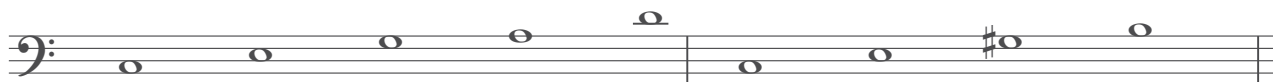
C Δ 7, Cmaj7 (1, 3, 5, 7)

C Δ 9, Cmaj7 (1, 3, 5, 7, 9)

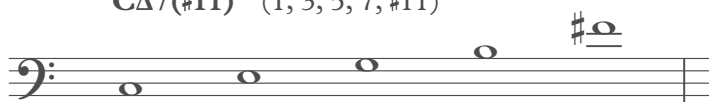


C6/9 (1, 3, 5, 6, 9)

C Δ 7(\sharp 5), Cmaj7(\sharp 5) (1, 3, \sharp 5, 7)



C Δ 7(\sharp 11) (1, 3, 5, 7, \sharp 11)



Accordi Minori

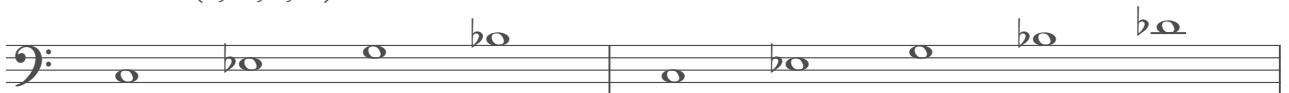
Cm6 (1, b3, 5, 6)

Cm6/9 (1, b3, 5, 6, 9)



Cm7 (1, b3, 5, b7)

Cm7b9 (1, b3, 5, b7, b9)



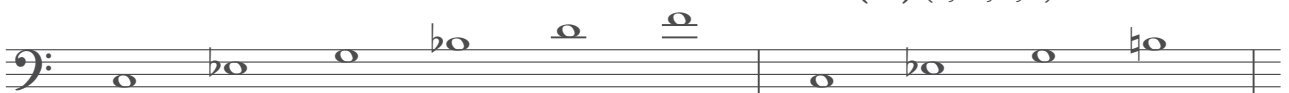
Cm9 (1, b3, 5, b7, 9)

Cm7(4) (1, b3, 4, 5, b7)



Cm11 (1, b3, 5, b7, 9, 11)

Cm(Δ7) (1, b3, 5, 7)



Costruzione di linee con le triadi

Gli intervalli, le triadi, le quadriadi e le scale sono strumenti indispensabili per la costruzione delle linee di basso. Il primo passo è l'uso delle triadi. Le triadi sono lo scheletro dell'armonia e compongono la base di ogni accordo. Esse sono composte dalla 1^a (tonica o fondamentale), la 3^a (caratteristica) e la 5^a (dominante) nota della scala da cui derivano.

Cominciamo ad utilizzarle per gradi dapprima suonandole in maniera ascendente e partendo dalla fondamentale sul primo movimento di ogni battuta; se suoniamo un *walking* in 4/4, la triade coprirà i primi tre movimenti in battuta. Aggiungiamo l'ottava sul quarto movimento ed otterremo una linea basilare costituita da arpeggi; avremo così un quadro armonico chiaro ed essenziale.

Nel *turnaround* finale (in questo caso sulle ultime due misure della struttura) utilizzeremo al momento le toniche.

Di seguito un esempio in un blues in C (in numeri romani i gradi armonici delle sigle):

C⁷ F⁷ C⁷ /
 I IV I I
 F⁷ / C⁷ /
 IV IV I I
 Dm⁷ G⁷ C⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷
 II V I VI II V
 turnaround

In presenza di una singola sigla in battuta, la triade con l'aggiunta dell'ottava si presta perfettamente alla pulsazione in 4/4. Per padroneggiare al meglio le triadi utilizziamole in maniera discendente:

C⁷ F⁷ C⁷ /
 I IV I I
 F⁷ / C⁷ /
 IV IV I I
 Dm⁷ G⁷ C⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷
 II V I VI II V

Un altro esercizio utile per fissare la struttura consiste nell' alternare triadi ascendenti e discendenti. Quando troviamo più accordi in una battuta utilizziamo le note delle loro rispettive triadi; ad esempio nel *turnaround* ora utilizzeremo 1^a (tonica=T) e 5^a dell' accordo indicato in sigla:

C⁷ F⁷ C⁷ /

F⁷ / C⁷ /

Dm⁷ G⁷ C⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷

T 5^a T 5^a T 5^a T 5^a

turnaround

Cambiamo la tonalità della struttura e aggiungiamo alcune variazioni. Continuiamo a porre la fondamentale all'inizio di ogni battuta ma cominciamo ad utilizzare più liberamente gli altri intervalli (3^a, 5^a, 8va) nei rimanenti movimenti. Questa volta nel *turnaround* finale utilizzeremo fondamentali e terze:

F⁷ B^{b7} F⁷ /

B^{b7} B[°] F⁷ Dm⁷

Gm⁷ C⁷ F⁷ Dm⁷ Gm⁷ C⁷

T 3^a T 3^a

Costruzione delle linee con l'utilizzo delle scale

Conoscere le scale è essenziale per potersi muovere tranquillamente nell'armonia sviluppando linee chiare e costanti; i paragrafi sulle scale (pag. 14-18) possono essere di aiuto. I criteri da utilizzare sono simili a quelli visti nei capitoli precedenti. Procediamo gradualmente dividendo l'analisi per punti; iniziamo dall' **approccio scalare**.

Approccio Scalare

In questo caso la *nota obiettivo* sarà preceduta dalla nota più vicina della scala da cui deriva il *voicing* sul quale stiamo suonando. Come gli approcci visti in precedenza, anche quelli scalari possono essere ascendenti (*sa*) e discendenti (*sd*) a seconda del loro movimento verso la nota di arrivo.

Vediamone alcuni esempi con scale di varia natura:



scala misolidia di C



scala dorica di D



D dorico G misolidio



Se ci troviamo su C7, prenderemo dalla scala misolidia di Do la nota più vicina alla *nota obiettivo* e la useremo come approccio piazzandola sul quarto movimento di battuta; quindi le note dell'*approccio scalare* seguono il movimento diatonico della scala del *voicing* sul quale ci troviamo. Vediamolo direttamente sulla forma del blues:

Three staves of bass clef musical notation showing a blues progression. The first staff starts with C7 and F7, the second with F7 and A7, and the third with Dm7 and G7. Melodic lines are marked with 'sd' and 'sa'. The notes are: C4, D4, E4, F4 (C7); F4, G4, A4, Bb4 (F7); C5, Bb4, A4, G4 (C7); F4, E4, D4, C4 (F7); G4, A4, Bb4, C4 (A7); D4, E4, F4, G4 (Dm7); A4, Bb4, C4, D4 (G7).

Prendiamo come note obiettivo anche la 3^a, la 5^a e la 7^a:

Three staves of bass clef musical notation showing a blues progression. The first staff starts with C7 and F7, the second with F7 and A7, and the third with Dm7 and G7. Melodic lines are marked with 'sa' and 'sd'. Specific notes are labeled as 3^a, 5^a, and 7^a. The notes are: C4, D4, E4, F4 (C7); F4, G4, A4, Bb4 (F7); C5, Bb4, A4, G4 (C7); F4, E4, D4, C4 (F7); G4, A4, Bb4, C4 (A7); D4, E4, F4, G4 (Dm7); A4, Bb4, C4, D4 (G7).

Movimento su scala

Le scale si prestano particolarmente al *walking* ed il movimento su di esse porta un effetto molto naturale.

Ad ogni scala corrisponde un *voicing* (o più di uno) e dovremo quindi conoscere le relazioni tra le une e gli altri.

Su accordi minori utilizzeremo scale minori, ad accordi maggiori corrisponderanno scale maggiori, ad accordi di dominante corrisponderanno scale dominanti e così via.

Una premessa importante: per ottenere il raggiungimento perfetto della nota obiettivo dovremo adattare il movimento su scala alla pulsazione.

Nell'esempio che segue vediamo come il raggiungimento della nota obiettivo sia troppo in anticipo:

scala misolidia di C (ascendente)

Lo stesso principio funziona se applicato invece in maniera discendente:

scala misolidia di C (discendente)

Muovendoci diatonicamente lungo le scale dovremo quindi tener conto di alcuni aspetti ed ovviare alle incongruenze mediante l'aiuto di altri approcci. Di seguito alcuni esempi sullo stesso caso:

con approccio scalare discendente

con approccio cromatico discendente

con approccio di dominante (ascendente)

Combinare le Tecniche

Il modo migliore per comprendere a fondo le tecniche e le loro combinazioni è...suonarle! In questo capitolo riporto alcuni esempi di accompagnamento in cui vengono mescolate tutte le tecniche di costruzione elencate nei capitoli precedenti ed applicate su strutture armoniche riconducibili al repertorio jazz.

Progressione standard #1

The musical score consists of seven staves of music in bass clef. Above each staff, a sequence of chords is indicated. The chords are: C⁷, F⁷, C⁷, Gm⁷, C⁷, F⁷, C⁷, Em⁷, A⁷, Dm⁷, G⁷, C⁷, A⁷, Dm⁷, G⁷, F⁷, F^{#07}, C⁷, Em⁷ (with a triplet '3' over the notes), A⁷, Dm⁷, G⁷, C⁷, G⁷, C⁷, A⁷, Dm⁷, G⁷, C⁷, and finally C⁷. The melodic lines include various techniques such as slurs, ties, triplets, and rests. Some notes are marked with an 'x' to indicate a specific technique or articulation.

