

Bass Advices vol. 2

Concetti utili per l'improvvisazione per contrabbasso e basso nel jazz

Indice:

· Sull'autore	4
· Premessa	5
1. Triadi e quadriadi	7
· Combinare triadi e approcci	10
· Estensioni ed alterazioni degli accordi.....	14
· Appendice del capitolo.....	15
· Tab. estensione degli accordi	17
2. Il ritmo come base per il fraseggio	18
3. Utilizzo delle scale	25
· Tab. accordi e scale relative	29
· Combinare scale, approcci ed arpeggi	31
· Pattern scalari	40
· Pattern melodici.....	42
4. La scala blues	45
· Blues Licks	49
5. Le scale bebop	51
6. Cromatismi	53
7. Risoluzione indiretta	58
8. Legature, accenti e ghost notes	65
· Legature.....	65
· Accenti	67
· Ghost notes	70
· Appendice del capitolo.....	74
9. Stretching Time	76
10. Sostituzione di accordi	82
· Tab. sostituzione di accordi	88
11. Guide tones (Note Guida)	89
12. Lower / Upper structure triads	92
· Tab. accordi e relative UST	97
13. Fraseggio politonale	98
Appendice	102
· Solo #1 (Blues)	102
· Solo #2 (Omaggio a J. Kosma)	104
· Solo #3 (Omaggio a J. Kern)	106
· Solo #4 (Omaggio ad A. C. Jobim).....	108
· Solo #5 (Omaggio a H. Warren)	110
· Solo #6 (Omaggio a R. Henderson)	112
· Solo #7 (Omaggio a V. Young).....	115



Attivo nel panorama musicale e jazzistico da fine anni '90, Mauro Mussoni è diplomato in musica jazz presso il conservatorio A. Buzzolla di Adria. Ha seguito un percorso formativo individuale incontrando Buster Williams, Yuri Goloubev, Paolo Ghetti, Furio Di Castri, Paolino Dalla Porta e frequentando masterclass condotte da personalità rilevanti del jazz internazionale tra cui Benny Golson, George Cables, John Kinnyson, Jimmy Cobb, Bobby Durham, Shawn Monteiro, Jesse Smith, Joey De Francesco.

In ambito didattico collabora attualmente con le scuole di musica I. Caimmi di Cesenatico, G. Faini di Santarcangelo, con il conservatorio di musica B. Maderna di Cesena, l'Istituto Musicale Sammarinese e l'Istituto Corelli di Cesena. Ha partecipato in qualità di docente a workshop presso la scuola di musica C. Roveroni di Santa Sofia e presso la scuola comunale di Sogliano (Music Camp) ed ha ricoperto ruoli didattici presso le scuole di musica Aulos, Area, ArteMusica e con l'Istituto Musicale Pareggiato G. Lettimi di Rimini.

Collabora da anni con numerosi esponenti del jazz e del pop nazionale ed internazionale tra cui, Jimmy Owens, Mario Biondi, Fabio Concato, Rosalia De Sousa, Barbara Casini, Flavio Boltro, Fabrizio Bosso, Max Ionata, Joyce E. Yuille, Zanna Lopes, Joe Pisto, Nicola Conte, Nico Gori, Bepi D'Amato, Tanya Michelle Smith, Roger Beaujolais, Stefano Bedetti, Marco Tamburini, Massimo Manzi, Carlo Atti, Roberto Tarenzi, Dario Chiazzolino, Claudio Filippini 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 per etichette in ambito jazz (Alfamusic, Wow Records, Emme Records, Irma, Dodicilune e varie altre).

Dal 2018 è a capo del quintetto a suo nome con cui incide gli album *Lunea* (Alfamusic) e *Follow The Flow* (Wow Records). Nel 2020 fonda il trio con il quale incide per Emme Record Label. Attualmente continua l'attività didattica e concertistica collaborando in vari ambiti sia come sideman che come leader dei propri progetti discografici.

Premessa

L'improvvisazione è un terreno enormemente vasto e raggiungibile tramite varie strade; spesso mi sono chiesto quale fosse la meno difficoltosa. La risposta è che... non c'è una risposta. È un campo al limite dell'astratto che richiede un tempo indefinito per raggiungere buoni risultati e che dipende da vari fattori: musicalità, senso ritmico, creatività, attitudine, costanza, tempo dedicato alla pratica, ecc.

Il jazz è un linguaggio e come tale, per essere "parlato", va *in primis* ascoltato e capito. Il primo consiglio è dunque quello di ascoltare tanta musica e cercare di carpirne ed assimilarne quanti più dettagli e sfumature possibili; ascoltare e possibilmente trascrivere i solisti (non solo i bassisti!) che ci destano interesse, le loro frasi, le idee ritmiche e melodiche, il loro suono, il modo di stare sul tempo.

Una volta che avremo capito la sonorità di una lingua, sarà più facile imitarla. Il secondo consiglio è quindi quello di cercare di emulare il fraseggio dei grandi musicisti che più apprezziamo.

Non è tuttavia così semplice...Da che parte cominciare? Delle buone basi sono di fondamentale importanza. Per entrare nel mondo dell'improvvisazione è necessario avere una più che discreta conoscenza della materia musicale (intervalli, scale, accordi, ecc.).

In questo volume ho pensato di raccogliere diversi concetti plausibilmente produttivi per chi decide di intraprendere questo percorso e tradurli in forma pratica per iniziare a muoversi in ambito solistico.

Ogni capitolo è dedicato ad un particolare aspetto che viene proposto, quando possibile, anche su esempi simili a quelli dei capitoli adiacenti ed ogni esempio contiene nozioni applicabili anche in altri contesti e valide per qualsiasi livello.

I concetti espressi in questo volume seguono le norme musicali ma non sono da intendersi tanto come regole quanto come suggerimenti su come pensare al processo improvvisativo in maniera al contempo pratica e creativa.

Il terzo ed ultimo consiglio consiste nell'infrangere le regole, non porsi limiti, mischiare i concetti appresi, espanderli e dare vita ad un proprio stile e linguaggio personale. Fidiamoci dell'istinto e del nostro orecchio anche in circostanze in cui le regole non lo ammetterebbero.

Una volta forti di tali strumenti potremo decidere come e quando usarli. Cerchiamo sempre nuove soluzioni senza pensare che qualcosa sia impossibile ma adoperandoci per renderlo verosimile.

Spero che questo percorso possa essere stimolante e divertente!

Note:

La comprensione del volume è facilitata da una discreta lettura musicale e dalla conoscenza della terminologia utilizzata nel jazz. Per l'esercizio sono consigliate applicazioni come *IReal Pro* ed i vari volumi della collana *Aebersold*.

1. TRIADI E QUADRIADI

"La nota giusta al posto giusto!" Questa è una delle regole principali del jazz. Abbiamo ampia scelta riguardo a **cosa** utilizzare e innumerevoli soluzioni riguardo a **come e quando** farlo. Il modo più intuitivo per iniziare ad improvvisare consiste nel muoversi sugli accordi.

Tre passaggi utili:

- 1) individuazione delle triadi degli accordi
- 2) utilizzo delle triadi in varie combinazioni
- 3) variazione del ritmo

Una breve struttura di quattro misure come esempio:

C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7} etc.

Combiniamo triadi ascendenti e discendenti:

C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7} etc.

Suoniamole in ottavi:

Es. 1.1 C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7}

Sviluppiamo diversi esercizi sulla stessa struttura:

* C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7}

* C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7}

Lo stesso esercizio con maggiore frequenza di accordi e diverse combinazioni:

* C⁷ F⁷ B^{b7} E^{b7} A^{b7} D^{b7} G^{b7} B⁷

Utilizziamo lo stesso *pattern ritmico** in ogni battuta:

Es. 1.2

Alterniamo diversi *pattern ritmici* prendendo come *note obiettivo*** anche la 3^a e la 5^a della sigla:

*

Un esempio sul II-V-I di Do:

*

Trasportiamo la stessa idea in altre tonalità:

*

*

etc.

Inventiamo altre soluzioni e trasportiamo anch'esse:

*

*

etc.

* La parola *pattern* è da intendersi come "schema". Lo schema ritmico delle note si ripete in ogni battuta (vd. cap. 2).

** In questo caso si intendono le note di forte valenza armonica appartenenti alla triade verso le quali ci si sposta nel cambio di accordo.

Applichiamo i concetti esposti finora ad una struttura intera: blues in C:

Es.1.3

Chords: C⁷, F⁷, C⁷, /, F⁷, F^{#07}, C⁷, A⁷, Dm⁷, G⁷, C⁷, A⁷, Dm⁷, G⁷

La stessa idea inserita nelle prime battute di un brano (*All The Things You Are* - J. Kern):

* Chords: Fm⁷, B^bm, E^b7, A^bmaj⁷, D^bmaj⁷, Dm⁷, G⁷, Cmaj⁷

COMBINARE TRIADI E APPROCCI

Continuiamo a considerare le note della triadi come *note obiettivo*; usiamo gli *approcci** per raggiungerle e creare soluzioni efficaci per il passaggio da un accordo all'altro.

Nella struttura seguente ci muoviamo in ottavi sulle triadi delle sigle:

Es. 1.4

B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

Se in prossimità dei cambi di accordo inseriamo alcune formule di approccio (ad es. *approcci cromatici, H-D*) otteniamo un effetto interessante:

* B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7

Un esempio con *approcci scalari***:

* B♭maj7 Gm7 Cm7 F7

Inseriamo gli approcci all'interno dello stesso accordo:

* B♭maj7 Gm7 Cm7 F7

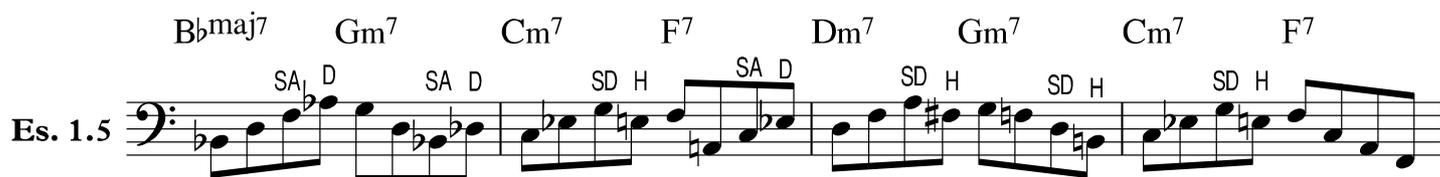
* Gli approcci cromatici ascendenti e discendenti (H,D) sono tecniche per il raggiungimento di note obiettivo (vd. Bass Advices vol.1, pag. 35).

** Con SA ed SD si intendono gli approcci scalari ascendenti e discendenti (vd. Bass Advices vol.1, pag. 55).

Usando le triadi e gli approcci cromatici possiamo incorrere automaticamente nella *risoluzione indiretta**. Il primo sviluppo dell'es. 1.4 dimostra come alcune note delle triadi possano coincidere con *approcci scalari* (SA, SD) che combinati agli *approcci cromatici* (H, D) ci portano verso varie soluzioni. La risoluzione indiretta in melodia verrà approfondita in seguito (*cap. 7 pag. 58*):

* 

Enfatizziamo l'uso della *risoluzione indiretta* per coglierne a pieno l'effetto:

Es. 1.5 

Un esempio su accordi di durata superiore:

* 

Il confine fra approcci e triadi può essere sottile. Gli uni possono coincidere con le altre ed è quindi importante tenere a mente l'aspetto su cui ci si sta esercitando. Se stiamo lavorando sugli approcci, dobbiamo intendere le note di passaggio come tali, pur consapevoli che a volte corrispondano a note triadiche.

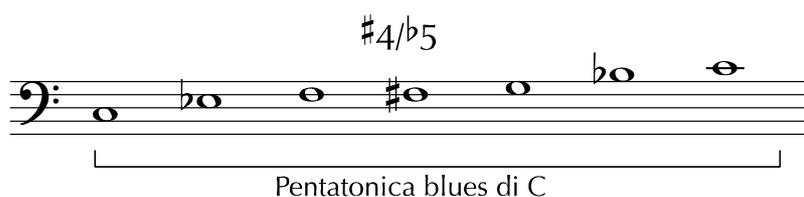
In una struttura con accordi molto "larghi", potremmo ricorrere alla risoluzione indiretta per muoverci all'interno di una triade:

* 

* La *risoluzione indiretta* è una combinazione di approcci cromatici e scalari volta al raggiungimento di note obiettivo (vd. *Bass Advices vol. 1, pag. 74*)

4. LA SCALA BLUES

La scala blues è una base fondamentale per l'improvvisazione ed è facilmente applicabile in svariate circostanze. Si tratta in sostanza di una pentatonica minore con l'aggiunta di un cromatismo tra il 4° e il 5° grado che le conferisce la tensione tipica del linguaggio blues. Tale cromatismo (che può intendersi come #4 o b5) viene chiamato *blue note*.



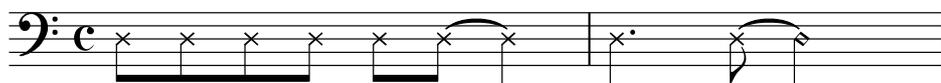
La scala blues è indicata sia per accordi minori che su accordi di dominante; su questi ultimi essa andrà a toccare gli intervalli di #9 e #4 (o b5) creando tensione; per questo motivo la sua peculiarità più interessante è quella di poter essere utilizzata durante tutto il *chorus* di un blues:

C⁷ F⁷ C⁷ ∕

F⁷ F[♯]° C⁷ A⁷

Dm⁷ G⁷ F⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷

Procediamo come nel capitolo precedente e scegliamo un pattern ritmico di due misure su cui inserire le note della scala:



Troviamo un fraseggio sulla scala rispettando il pattern sopra:

Es. 4.1

C⁷ F⁷ C⁷ /

F⁷ F^{#o} C⁷ A⁷

Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

Proseguiamo con la frammentazione della scala cercando di ottenere segmenti melodici su ogni battuta. Proviamo con segmenti composti da quattro ottavi:

Es. 4.2

C⁷ F⁷ C⁷ /

F⁷ F^{#o} C⁷ A⁷

Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

Esercitiamoci con segmenti composti da più o meno note per sviluppare il fraseggio. Alterniamo battute con frammenti scalari a battute libere:

C⁷ F⁷ C⁷ / F⁷

Riempiamo le battute libere con quello che ci ispira nell'immediato:

Es. 4.3 C⁷ F⁷ C⁷ /

F⁷ F^{#o} C⁷ A⁷

Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

Non dimentichiamo che la scala blues è una scala di natura minore e come tale può essere applicata ad accordi minori. Di seguito un esempio con pulsazione *funk / even eight*:

Es. 4.4 Fm⁷ /

Fm⁷ /

La scala blues funziona perfettamente anche nelle progressioni armoniche I-IV dove il I grado sia un accordo m7 ed il IV sia dominante:

Es. 4.5

Nel caso appena visto possiamo combinare la scala blues (posta al I grado) e la scala misolidia (al V):

*

Ritorniamo alla struttura del blues e combiniamo la pentatonica alle scale relative alle altre sigle per dare maggiore varietà armonica al nostro fraseggio:

BLUES LICKS

Di seguito alcuni *licks* costruiti sulla scala blues in F e sviluppati su due misure:

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

Scegliamo uno qualsiasi tra i precedenti *licks* ed inseriamolo all'interno della struttura di un blues in F alternandolo a battute di improvvisazione libera (lick n. 5):

Three staves of bass clef notation showing a blues structure in F major. The first staff has chords F7, Bb7, and F7. The second staff has chords Bb7, B°, F7, Am7, and D7. The third staff has chords Gm7, C7, F7, D7, Gm7, and C7. Each staff shows a sequence of notes followed by a measure with diagonal slashes, indicating improvisation.

Nell'esercizio sopra possiamo sostituire il lick n. 5 con qualsiasi altro già visto oppure inventarne di nuovi.

Di seguito un esempio di improvvisazione costruita combinando i diversi licks lungo tutta la struttura:

Three staves of bass clef notation showing a blues structure in F major with specific licks. The first staff has chords F7, Bb7, F7, Cm7, and F7, with Lick n.1 and Lick n.7. The second staff has chords Bb7, B°7, F7, Am7, and D7, with Lick n.3 and Lick n.6. The third staff has chords Gm7, C7, F7, D7, Gm7, and C7, with Lick n.4 and Lick n.2. Some licks include triplets.

11. GUIDE TONES (NOTE GUIDA)

In questo capitolo affrontiamo l'improvvisazione attraverso un processo particolarmente creativo. Fissiamo come obiettivo alcune *note guida* e muoviamoci verso di esse inserendo di volta in volta quello che più ci viene istintivo sul momento (un arpeggio, una scala, un cromatismo, una terzina...ecc.). Per entrare al meglio in tale ottica usiamo temi congeniali al nostro intento. Alcuni di questi si prestano perfettamente a questo tipo di pratica: di seguito le prime battute di *All The Things You Are* di J. Kern:

Fm⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ Dbmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

In casi come questo le *note guida* sono già suggerite dal tema:

Fm⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ Dbmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

Proviamo ad inserire "qualcosa" fra l'una e l'altra nota senza preoccuparci di seguire alcuna regola. Il risultato potrebbe essere il seguente:

Es. 11.1 Fm⁷ Bbm⁷ Eb⁷

Abmaj⁷ Dbmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

Un brano già affrontato (*Autumn Leaves*):

Es. 11.2

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7, Gm7, /

Proviamo a ripetere lo stesso pattern (scala+arpeggio) tra le note guida:

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Aø7, D7, Gm7, /

Labels: scala, arpeggio, scala, arpeggio, scala, arpeggio

Ovviamente possiamo fare la stessa scelta stilistica su ogni struttura prendendo come note guida gli intervalli che preferiamo. Sulla struttura appena vista potremmo usare come note guida le fondamentali anzichè le terze del tema:

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7

Oppure potremmo scegliere come note guida le quinte di ogni sigla:

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7

Oppure alternare varie note che vogliamo posizionare al canto:

Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Aø7, D7, Gm7, /

Notes: 9^a, #11, b9, 5^a, 9^a

12. LOWER / UPPER STRUCTURE TRIADS

Una *Lower Structure Triads (LST)* è qualsiasi triade (maggiore, minore, diminuita o aumentata) composta dalle note dell'accordo e della scala relativa comprese tra 1^a, 3^a, 5^a, 6^a (in un accordo che la comprende) e 7^{ma}.

In una quadriade comprendente la 7^{ma} abbiamo quindi due possibilità: la prima triade composta da 1^a, 3^a, 5^a ed una seconda triade composta da 3^a, 5^a e 7^{ma}:

C^{maj7} triade di C triade di Em

In una quadriade comprendente la 6^a avremo invece la prima triade composta da 1^a, 3^a e 5^a ed una seconda triade composta da 6^a, 1^a(=8^{va}) e 3^a(=10^{ma}):

C⁶ triade di C triade di Am

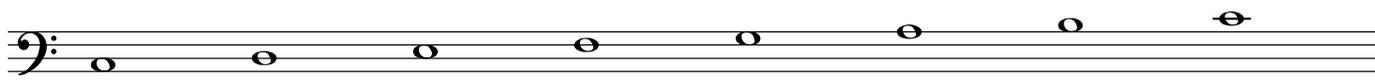
Nel caso di un accordo di dominante con 5^a aumentata avremo solamente la prima *Lower Structure Triad* perché la seconda risulta formata da intervalli non convenzionali per una triade:

C⁺⁷ triade di C+ triade non convenzionale
(distanza di 1t tra 3^a e 5^a)

Nel caso di un accordo di settima dominante *sus* (suspended) non troveremo LST perché la 4^a giusta sostituisce la 3^a maggiore e dunque si avranno combinazioni non triadiche:

C^{7(sus4)} (non è una triade) (non è una triade)

Una **Upper Structure Triads (UST)** è qualsiasi triade (maggiore, minore, diminuita o aumentata) composta dalle note dell'accordo e della scala relativa che contenga almeno una tensione compatibile. Per trovarle possiamo armonizzare per terze la scala diatonica relativa all'accordo. Un esempio sulla scala di C maggiore:



Sviluppiamo le note della scala per terze:

Le risultanti triadi sono le seguenti:

C	Em	G	B°	Dm	F	Am
---	----	---	----	----	---	----

Le prime due (C ed Em) sono *lower structure triads*. Le rimanenti sono G (dove la tensione compatibile è rappresentata dalla 9^a=Re) ed Am (dove la tensione compatibile è il La=6^a). Le triadi di B°, Dm e F non sono solitamente utilizzate come *upper structure* perchè contengono una nota non armonica (NHT, vd. pag. 58) ovvero il Fa=♯11.

ESEMPI DI UTILIZZO DI LOWER ED UPPER STRUCTURE TRIADS

Utilizziamo le *lower structure triads* per improvvisare sulla struttura di *Take The A Train* (B. Strayhorn):

Es. 12.1

Lower Structure Triads (LST) examples:

- Cmaj7: LST (Em)
- D7: LST (F#^o)
- Dm7: LST (Dm)
- G7: LST (G)
- Cmaj7: LST (Em)

Proviamo sulla stessa struttura l'effetto delle *upper structure triads* (UST) ricordandoci di evitare le *note non armoniche* (NHT) relative alle scale complementari:

Upper Structure Triads (UST) examples:

- Cmaj7: upper structure triad (G)
- D7: UST (Am)
- Dm7: UST (Am)
- G7: UST (Em)
- Cmaj7: UST (Am)