

# INDICE

Biografia dell'autore .....	I
Prefazione .....	III
Istruzioni per l'uso .....	IV
<b>Parte I - Teoria</b>	
Una storia del blues .....	1
Aspetti strutturali .....	3
Il blues nel jazz .....	11
<b>Parte II - Pratica</b>	
Il suono del blues .....	14
Mappa struttura blues base .....	16
Mappa struttura blues jazz .....	17
01 Blues 5 dita .....	18
02 Blue Notes .....	22
03 Equilibri .....	26
04 A tutto blues .....	30
05 Walking blues .....	34
06 Blues brothers .....	38
07 Blue water .....	42
08 Time to time .....	46
09 D. F. blues .....	50
10 Monk's blues .....	54
<b>COMPING BLUES - Piano Voicing</b>	
Mappa voicing blues base in F .....	59
A 2 voci + basso .....	60
A 3 voci + basso .....	62
A 4 voci voicing .....	64
A 4 voci drop 3 .....	66
Walking bass .....	68
Boogie woogie patterns .....	75
Esempio applicazione "Varianti Ritmiche" .....	77
<b>Appendice</b>	
Laboratorio: <i>improvvisazione e pronuncia jazz</i> .....	80
Varianti ritmiche #01 .....	84
Varianti ritmiche #02 .....	85
Scale maggiori blues tutte le tonalità .....	86
Scale minori blues tutte le tonalità .....	87
Formule Turnaround .....	88
Esplorazioni guidate - E.G. .....	89
Ringraziamenti .....	91

## WALTER GAETA



Inizia lo studio della musica da bambino, si appassiona al pianoforte e sotto la guida del M° Marco Moresco si diploma in Pianoforte presso il conservatorio "L. D'Annunzio" di Pescara; poi sotto la guida del M° Paolo Damiani si diploma in Musica Jazz presso il conservatorio "A. Casella" de L'Aquila; Diploma Accademico di II livello in Discipline Musicali ad indirizzo di Musica Jazz presso il conservatorio "S. Cecilia" di Roma con il massimo dei voti e la lode; Diploma Accademico di II livello in Discipline Musicali ad indirizzo di Maestro Accompagnatore per la Danza presso il conservatorio "A. Casella" de L'Aquila e l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Ha seguito seminari tenuti da: Chick Corea, Harold Battiste (direttore della New Orleans University, U.S.A.), Ray Santisi, Walter Bishop jr., Enrico Pieranunzi, Michel Camilo, George Cables, Paolo Birro, Franco D'Andrea, Stefano Batta-

glia e molti altri. Ha seguito i corsi di orchestrazione, composizione e arrangiamento con Alfredo Impullitti, Mike Abene e Fabio Jegher. Inoltre ha partecipato alla Masterclass tenuta dal prof. Ben Newhouse "Orchestration For Film Scoring", a quella tenuta dal M° Matthew Nicholl "The Art and Craft of Writing Music" presso il conservatorio di Pescara. World Music tenuta dal M° Enzo Avitabile presso il conservatorio di Roma. Per la didattica musicale ha seguito diversi seminari tra cui quelli con Paolo Subrizi, Fred Strum (docente presso la Rochester University U.S.A.) e tanti altri.

Nel 1994 vince una borsa di studio al Berklee College of Music di Boston (U.S.A.), assegnatagli dal "Berklee Entering Student Talent Scholarship Program". Nel 2001 al Concorso Musicale a Premi "Sound Track" di Foligno (PG) si è classificato Primo con il Walter Gaeta Quartet nella categoria gruppi ed ha vinto anche il Primo premio Assoluto.

Nel 2004 si qualifica terzo al XVII concorso Internazionale di Arrangiamento e Composizione di Barga Jazz con il brano "L'eroe del Destino" di Giorgio Gaslini, sempre a Barga Jazz nel 2006 con la sua composizione originale "Colors" arriva in finalissima.

Si è esibito in numerose manifestazioni e festival musicali in Italia e all'estero. Ha collaborato e suonato con tanti musicisti tra cui: Massimo Moriconi, Fabrizio Bosso, Max Ionata, Paolo Damiani, Tom Sheret, Rachel Gould, Pablo Mena Peraza, Paola Lorenzi, Sherrita Duran, Cheryl Nickerson, Marco Tamburini, Maurizio Rolli, Cheryl Arena, Geoff Warren, Kelly Joyce, Simona Molinari, Giò Di Tonno, Gianluca Esposito, Saba Anglana, Siamak Guran, Antonella Ruggiero e tanti altri.

Ha arrangiato per la Banda Militare dell'Aeronautica italiana e la Budafok Big Band (Ungheria). Nel 2002 ha scritto gli arrangiamenti per l'Orchestra da Camera "Roma Classica" e l'Ensemble vocale e solisti "Colosseum" per il Concerto del primo gennaio al "Campus

Internazionale di Musica" (Teatro comunale di Latina), per la rassegna di concerti "Musica in giardino" (Roma) e per il concerto d'inaugurazione del Teatro Studio di Jesi diretto dal M° Carlo Rizzari. Nel 2016 ha scritto gli arrangiamenti per il teatro musicale "RosAmarra" storie di donne migranti regia di Roberto Melchiorre. Per il cinema muto ricordiamo la colonna sonora per Orchestra e Trio jazz del film capolavoro di Buster Keaton "The General" (1926), eseguita in prima assoluta (02/03/19) presso il Teatro Comunale "F. P. Tosti" di Ortona dall'Orchestra "I Giovani Accademici" diretta dal M° Paolo Angelucci. È stato docente di Pianoforte Jazz presso il Conservatorio "C. G. Da Venosa" di Potenza. È direttore artistico del festival internazionale di Rocca San Giovanni Jazz.

## Publicazioni opere

Errando in Portugal (Edizioni Eufonia) suite per quartetto di saxofoni;  
 I Colori del Jazz (Edizioni EurArte) raccolta didattica per giovani pianisti;  
 Quaderno Teorico-Pratico per gli intervalli (Edizioni Il Torcoliere) guida all'analisi e l'apprendimento degli intervalli (Ear - Training);  
 Bud Powell, un poco loco (Edizioni Il Torcoliere) biografia e analisi musicale dello stile di Bud Powell, prefazione di Walter Mauro;  
 Tarantella Dorica (Edizioni Barvin) per Fisarmonica Classica;  
 Dal 2011 al 2016 pubblica articoli, recensioni e analisi di carattere musicale per il periodico politico-culturale Terra&Gente fondato nel 1950 da Italo Testa.

## Discografia

2003 - *Oktogon* - ft Fabrizio Bosso, Max Ionata, Gianluca Esposito  
 2004 - *Armonie Notturme* di Arturo Colizzi  
 2008 - *Bluseum 2008 Note e Parole* - AAVV  
 2009 - *Sherrita Duran Compilation 2009*  
 2010 - *In Cammino Con Te* di Lorenzo Di Marcoberardino  
 2010 - *Folkristmas* (2Cd) AAVV  
 2012 - *Rocca San Giovanni in Jazz Live* - vol.1 AAVV  
 2016 - *Note di Natale (live) Sherrita Duran* - *Walter Gaeta Ensemble*  
 2018 - *Contaminazioni Abruzzo in...Musica* [Cd allegato alla rivista "Vario"] AAVV  
 2021 - *Little Things in Many Things* con Dante Melena - ft Alex Sipiagin, Diana Torto

[www.waltergaeta.com](http://www.waltergaeta.com)

[info@waltergaeta.com](mailto:info@waltergaeta.com)

## PREFAZIONE

*Piano Blues – Laboratorio per l’accompagnamento* è costruito partendo da una selezione dei più popolari ed interessanti patterns blues per la mano sinistra del pianista. Il testo è stato pensato e modellato per il Corso di Pianoforte Complementare pop/jazz per pianisti, cantanti e altri strumentisti, ma è un valido supporto anche per chi si avvicina a questo stile per la prima volta. Nonostante ci siano tantissimi libri sul blues, da didatta ho riscontrato la mancanza nel panorama editoriale di un volume dedicato solo all’accompagnamento basilare del blues. Infatti per quanto significativo il materiale in circolazione punta soprattutto all’improvvisazione e alle tante trascrizioni di riffs. Molto di questo materiale presenta problemi tecnici che solo i pianisti più esperti sono in grado di affrontare. Diventa estremamente complesso e scoraggiante per il discente cantante o di altro strumento affrontare questi argomenti.

Il seguente testo è diviso in due parti, una teorica e una pratica. La parte teorica è molto breve e individua una panoramica storica, strutturale ed evolutiva del blues. La parte pratica è stata definita: “laboratorio”, proprio perché grazie al tipo di materiale dato si può costruire un percorso di studio a seconda delle proprie capacità tecniche. I brani sono in ordine di difficoltà crescente e introducono gradatamente nuovi problemi tecnici e interpretativi.

Per ogni brano, 10 blues originali, c’è una *Variante*: una sorta di preparazione al brano proposto, una semplificazione<sup>1</sup> che rende il discente partecipe anche di come si possa far funzionare lo stesso materiale ma con delle facilitazioni. Sono inoltre presenti per ogni brano delle *Esplorazioni Guidate*: prendendo spunto dall’approccio educativo *drill and practice* (letteralmente trapanare e praticare), ho rielaborato il materiale di partenza (blues di 12 misure) in maniera tale da indurre il discendente alla ripetizione, ma sempre in modo creativo e piacevole, che inviti all’esercizio, come se fosse un’esplorazione appunto, ma guidata. È così che avviene l’apprendimento naturale e senza sforzo apparente. Questo primo approccio all’accompagnamento viene completato con il *Comping Blues – Piano Voicing*. Nella raccolta vi è anche un’appendice molto utile e spendibile in termini pratici.

- Laboratorio per l’improvvisazione e la pronuncia jazz
- La scala blues maggiore e minore in tutte le tonalità
- Scheda delle varianti ritmiche
- Scheda con le formule di Turnaround
- Mappa creativa per le Esplorazioni Guidate

Un testo utile, duttile e piacevole da inserire nel panorama di studi dei conservatori e dei Licei Musicali o come alternativa ai percorsi didattici del pianista autodidatta.

Come diceva il grandioso Pino Daniele: “A me me piace ‘o blues e tutt’ ‘e juorne aggia cantà.”

Walter Gaeta

---

<sup>1</sup> Attenzione perché semplificazione non significa banalizzazione. La differenza è nel fatto che nella banalizzazione viene tolto tutto quello che di interessante c’è, nella semplificazione viene accuratamente scelto quello che di superfluo può essere rimosso.



## ISTRUZIONI PER L'USO

Questo non è un manuale onnicomprensivo. È piuttosto un focus specifico sull'accompagnamento del blues, destinato a chi inizia ad avvicinarsi al pianoforte; è necessario però aver già acquisito le basi minime. Dalla lettura dell'endecalineo alla comprensione degli intervalli. Un minimo di padronanza ritmica e indipendenza tra le mani. Ci sono numerosi esempi di accompagnamento e Varianti per lo studio, "esplorazioni guidate" per mostrare le possibili e infinite prospettive che può offrire lo stesso materiale musicale.

Ho volutamente lasciato i brani senza indicazioni metronomiche. Questo non significa che i brani sono ad *libitum*, senza tempo; anzi, tale indicazione risulta assente proprio per darti una velocità di partenza che sia la più vicina alla tua preparazione. Con il tempo capirai la più adeguata alla tua preparazione che lo stesso brano può funzionare a diverse velocità e con diverse intenzioni di *feel*<sup>2</sup>. Nella musica con swing o shuffle (be-bop, jazz, dixieland, blues e rock shuffles) viene utilizzata la notazione ad ottavi esatti (binaria), ma si intende che tutte le note che cadono sul levare vadano suonate come se fossero l'ultima nota di una terzina d'ottavi. Questa è una prassi ormai acquisita ed evita di scrivere i ritmi in forma terzinata. I brani riportati in questo libro possono essere letti in entrambi i modi: swing o even 8ths (cioè come scritto). L'uso del metronomo è sempre consigliato e ti aiuterà a crescere sia per la precisione ritmica che per l'acquisizione dello swing. Un buon metodo è quello di usarlo sui battiti 2&4 della battuta per acquisire swing e sul 1&3 della misura per la musica a suddivisione binaria.

Anche la diteggiatura risulta minimale o del tutto assente, perché mi sono reso conto che può derivarne un danno, se non si conosce la forma della mano o la tipologia di alunno che esegue quel passaggio. Almeno all'inizio è sempre buona regola farsi seguire da un serio insegnante che ti aiuterà nella scelta migliore per la conformazione e grandezza della tua mano.

Prima di affrontare un brano, ti consiglio di esercitarti a lungo sui "salti" della mano sinistra<sup>3</sup>. Se per esempio il blues da studiare è in C<sup>4</sup>, con la mano SX suona la tonica C, poi quando sei "pronto" salta senza esitazione sul IV grado cioè F, poi torna sulla tonica e poi sempre senza esitare sul V grado cioè G e poi F. Chiudi l'esercizio tornando sulla tonica in questo caso C. Questi salti vanno fatti sempre prendendo le toniche dei vari accordi con il quinto dito della mano SX. Per una maggiore stabilità della posizione puoi fare lo stesso esercizio anche prendendo il bicordo, in questo caso C&G, F&C, G&D con la diteggiatura 5 -1 anche se ti dovesse capitare tonalità con i tasti neri. Per acquisire sempre più dimestichezza in tutte le tonalità, puoi aiutarti avendo davanti la pagina con la *Mappa struttura armonica blues base* con i gradi di riferimento (pag. 16). Lo studio a mani separate è sempre utile; tuttavia è più produttivo montare una o due battute per volta a mani unite ma lentamente. Ripetere solo quelle e non andare avanti, fino a quando non senti la sicurezza nelle dita e nell'anima. Se ci pensi il blues base è fatto con tre accordi, quindi focalizza il tuo studio su queste tre posizioni diverse e poi unisci il tutto, con impegno e ascoltandoti.

Fai attenzione a quei brani con il passaggio del pollice, studiali separatamente con accortezza e guardando che la tua mano non faccia movimenti "inutili", un controllo visivo

<sup>2</sup> Abbreviazione di feeling, l'emozione che un musicista trasmette attraverso la sua arte. In genere si tende ad individuare nei musicisti troppo tecnici l'assenza o quasi di feeling, mentre ai bluesman viene riconosciuta questa dote in maniera quasi innata.

<sup>3</sup> In questo testo userò la forma DX= mano destra, SX = mano sinistra.

<sup>4</sup> A=LA, B=SI, C=DO, D=RE, E=MI, F=FA, G=SOL.

del passaggio potrebbe aiutarti a risolvere un problema tecnico.

A volte ho inserito dei segni di ripetizione della battuta, evitando di riscrivere le note. Questo può esserti utile per interiorizzare la linea di basso da eseguire, senza stare attaccato alla partitura, inoltre è utile perché sei “costretto” ad imparare a memoria quel passaggio per andare avanti.

Le articolazioni sono presenti negli ultimi brani, cioè quando è presumibile che hai ormai acquisito una padronanza della tastiera e della forma blues e puoi cominciare a pensare in modo lucido alle articolazioni, ai colori e alle altre mille sfumature che un musicista può trovare nell’interpretare un brano.

Nella sezione **Comping blues** vedrai come accompagnare un blues prevedendo che ci sia una sezione ritmica (basso e batteria). Infatti, mentre i dieci blues presentati in precedenza funzionano bene in pianoforte solo, per accompagnare una cantante o uno strumento solista, il piano voicing<sup>5</sup> è da considerarsi uno studio preliminare per poter suonare anche un tema armonizzato oppure costruire dei voicing a più voci da usare in solo o insieme ad altri strumenti.

#### Toni guida - (*guide tones*)

Sono la base per costruire voicings a 3 voci, prevedono la fondamentale dell’accordo e la relativa terza e settima. Queste due note determinano la qualità dell’accordo e sono sufficienti a darti la sensazione sonora della cadenza. Nella successione armonica II V I, nota come le voci si muovono e creano un ottimo *voice leading* (moto delle parti). Pertanto avere sotto le dita questi collegamenti è molto utile.

Quando abbiamo 3 e 7 (partendo dal basso) la chiameremo posizione A, quando abbiamo 7 e 3 posizione B. Osserva il movimento delle voci nella cadenza II V I, avremo la seguente connessione di posizioni ABA.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff shows three chords: D MIN 7, G 7, and C MAJ 7. Each chord is represented by two notes (guide tones) on the staff. The bass clef staff shows the root notes for each chord, labeled with positions II, V, and I. The word 'PIANO' is written to the left of the staves.

<sup>5</sup> L'arte di disporre le voci degli accordi.

Osserva il movimento delle voci nella cadenza II V I, partendo dalla posizione 7 e 3, avremo la seguente connessione BAB.

Tutto il materiale presente nella sezione *Comping blues*, va usato per acquisire competenza con il movimento delle note guida. Inserendo altre voci e arrivando a usare voicing a 4 voci, drop e assi. Gli esempi sono scritti a "pallettoni" - dico per scherzare - cioè a semibrevi, il che risulta utile per la prima fase di studio; ma per una applicazione pratica dei voicing nell'accompagnamento c'è bisogno di variare i valori e creare spazi e ritmi diversi.

In aiuto a questo lavoro, alla fine del capitolo troverai un esempio di applicazione delle varianti ritmiche. Mentre in appendice vedrai due schede: Varianti Ritmiche ad una misura e a due misure che potranno servire da spunto al tuo comping (pagine 85,86).

Buon divertimento!!!

## Parte I - Teoria

*“Il blues è, prima di tutto, un sentimento,  
una conoscenza sensoriale, un’entità, non una teoria,  
in cui il sentimento è la forma e viceversa.”  
 (“Il Popolo Del Blues” di Amiri Baraka)*

Non è sicuramente il mio intento raccontare la storia del blues e soprattutto non è questa la sede giusta per farlo. Visto che questo testo vuole essere una raccolta pratica di brani costruiti su alcuni dei più popolari *patterns*<sup>6</sup> di accompagnamento blues, vedremo con chiarezza la costruzione di *voicing* a partire dai *guide tones*<sup>7</sup>; una guida allo studio basico di una delle forme musicali più usata in assoluto. Prima di addentrarci nell’assimilazione concreta del blues e in particolare in quello che in genere la mano sinistra di un pianista potrebbe/dovrebbe fare sulla forma del blues è necessario ricordare ai discenti in breve la **storia**, gli **aspetti strutturali del blues** e la **relazione tra jazz e blues**. Questa piccola panoramica è estremamente importante non solo per un fattore meramente culturale, ma anche per il fatto che per suonare bene il blues bisogna sapere la sua storia, conoscere l’impalpabile densità di significati che dà corpo a questa musica. Occorre avere una sensibilità, un’emozione espressiva sia nel cantare che nel suonare, senza la quale la musica stessa verrebbe svuotata e non avrebbe senso. Un po’ come afferma Duke Ellington per lo Swing nel suo famoso brano *It don’t mean a thing..If it ain’t got that swing*.<sup>8</sup>

### UNA STORIA DEL BLUES

Il blues nasce da un insieme eterogeneo di influenze, una miscela di elementi socioculturali che vennero a contatto con la musica, i canti, i suoni e le danze delle terre americane, che a loro volta erano un amalgama, *melting pot*, costituito dalla tradizione musicale del repertorio europeo: inni, filastrocche, ballate, canzoni, ninne nanne, gavotte, valzer, polke, opere classiche e popolari prese forma alla fine del XIX secolo nelle aree rurali del Sud dopo la guerra di Secessione. Thomas Jefferson, nelle sue “Note sulla Virginia” in cui descrive la vita dei neri, racconta come la musica era un mezzo potente che faceva danzare i padroni e che, violino e banjo uniti ai pezzi di legno o osso che sostituivano i tamburi proibiti dal “Codice Nero”, incantava anche gli schiavi. Dopo l’abolizione della schiavitù (1865) il nero è libero, anche se la sua condizione non è delle migliori, può cantare, raccontare la sua storia e quella del suo popolo, creare poemi e miti, pene e gioie, la sua vita e l’amore in tutte le loro sfaccettature. Dall’illuminante testo “Il Popolo del Blues” di A. Baraka riportiamo un quadro importante delle origini del blues come l’atto di nascita dei neri americani.

<sup>6</sup> Frase modello, costruita in modo da evidenziare un tratto idiomático del fraseggio o di uno stile.

<sup>7</sup> Toni guida, sono la terza e la settima degli accordi.

<sup>8</sup> *It Don’t Mean a Thing (If It Ain’t Got That Swing)* è una canzone, divenuta uno standard jazz, composta nel 1931 da Duke Ellington, con testo di Irving Mills.

La reazione e la successiva relazione dell'esperienza nera in questo paese nel suo inglese sono l'inizio dell'apparire della coscienza nera sulla scena americana. Immaginatevi di essere deportati come schiavi in Mongolia, di lavorare lì settantacinque anni, di imparare al massimo una ventina di parole di mongolico, di allontanarvi dalla vostra baracca solo per andare a lavorare: penso che nessuno potrà mai considerarvi un mongolo. È solo dal momento in cui si accetta l'idea di *far parte* di un paese che si può essere considerati dei residenti permanenti. Voglio dire che in un paese si continua a essere soltanto di passaggio finché non se ne ha un'idea abbastanza chiara da poter cominciare a formulare delle generalizzazioni *morali* durevoli, ossia raccontare la propria esperienza nella *lingua* in una qualche forma, sia pure con trucchi e ambiguità. Non esistono dei racconti compiuti sull'esistenza del nero in America trasmessi in un qualsivoglia dialetto africano: le satire, i miti, gli esempi morali espressi nei dialetti africani riguardano soltanto l'Africa. Ma quando l'esperienza americana divenne per l'africano tanto importante da dover essere trasmessa ai giovani in qualche interpretazione *formale*, allora la si tramandò in una sorta di linguaggio afroamericano. È finalmente, quando un uomo sollevò il capo da un qualsiasi anonimo campo e gridò: "Oh, Ahm tired a dis mess, / Oh , yes, Aham so tired a dis mess"<sup>9</sup>, potete essere certi che fosse americano.

L'origine della parola *blues* è incerta (*to be blue*<sup>10</sup> oppure *blue devils*<sup>11</sup>) mentre le sue accezioni sono varie e sovrapposte. Si passa dalla traduzione di un sentimento intimo spesso malinconico alla più generica corrispondenza con la forma della musica afroamericana, caratterizzati da stilemi musicali, melodici, storici, sociologici e tematici ormai cristallizzati nel tempo e per tanto ben riconoscibile.<sup>12</sup>

Approfondiamo la storia di questa musica che racconta la vicenda di un popolo e le sue origini, che si pone una visione del mondo, una filosofia, che interroga sé stesso in uno stato d'animo particolare. Il blues è un linguaggio che parla dell'opacità e invisibilità del corpo nero, ne esibisce e ne racconta la sessualità, dando il suo contributo alla musica popolare attuale trascendendo stili e luoghi. Un irrinunciabile saggio da leggere per approfondire l'argomento si chiama: "L'Africa e il blues" di Gerhard Kubik<sup>13</sup>, in cui l'affascinante storia genealogica di una musica che oggi pervade il mondo "torna a casa": l'autore ci porta a chiudere il cerchio e ci mostra come quello che chiamiamo blues fa parte della tradizione africana e continua tuttora ad arricchire la storia musicale di "mamma Africa".

<sup>9</sup> "Oh, sono stanco di questo schifo,/ Oh, sì, sono tanto stanco di questo schifo."

<sup>10</sup> Vedere tutto nero.

<sup>11</sup> Folletti venuti da una ballata irlandese.

<sup>12</sup> Ci sarebbe, secondo alcuni critici, anche una data di nascita ufficiale del blues, corrispondente alla registrazione da parte di Mamie Smith a New York per Okeh il 14 febbraio del 1920, di un disco intitolato Crazy Blues, le cui correlazioni con la musica del Delta del Mississippi non sono che struttura.

<sup>13</sup> A cura di Giorgio Adamo, Biblioteca musicale, Edizioni Fogli Volanti Roma 2007.



## ASPETTI STRUTTURALI

Trattandosi di una forma essenzialmente vocale, i cantanti di arcaici blues si accompagnavano generalmente da soli con la chitarra e non avevano particolare attenzione per la quadratura ritmica della forma. Il loro scopo era quello di raccontare una storia, di sottolineare le stesse parole grazie al cambio armonico o inflessioni differenti, per poi terminare il racconto con una “cadenza” armonica che desse il senso di conclusione. Il meccanismo arcaico del blues è costruito sulla conformazione *call and response*, di origine africana.<sup>14</sup> Dopo ogni frase cantata (*call*/chiamata), c'è una risposta strumentale (*response*/risposta), questa prassi la ritroviamo nello spiritual e in seguito nel jazz. Nell'*Antologia del blues*<sup>15</sup> troviamo i più significativi canti d'amore e dolore dei neri schiavi d'America, che hanno segnato la nascita della musica americana moderna. Leggiamo in prefazione:

I neri, insediati nel territorio della Louisiana, al sud degli *States*, godevano tuttavia di una libertà maggiore di quanto non accadesse per coloro che erano giunti nei possedimenti inglesi e puritani. Questo spiega perché i primi blues, nella loro espressione poetica e musicale, nacquero a New Orleans e nei dintorni, sulle rive del Mississippi. Dove gli afroamericani potevano continuare, pur nella limitata libertà, ad esprimere la loro spiritualità e il proprio patrimonio folcloristico. Situata infatti in una invidiabile posizione geografica, con la feconda valle del Mississippi alle spalle e lo sconfinato golfo del Messico percorso dai leggendari filibustieri di fronte, New Orleans respirava il profumo di Cuba e dei Caraibi, l'eredità di Francia e di Spagna, e soprattutto possedeva il germe vivo di tante culture africane, dolente eredità del più grande mercato di schiavi neri del Sud. Tuttavia ciò che interessa più da vicino, sono le occasioni musicali nella vecchia New Orleans. [...] Racconta a riguardo il musicista nero Spencer Williams: “La gente non camminava per le strade, ma danzava e tutti fischiavano e cantavano continuamente. I venditori ambulanti di verdure intonavano blues per attirare la clientela, i venditori di croccanti, i venditori di dolci suonavano blues”. [...] Si può dire che tutta la vasta gamma esistenziale della natura umana abbia trovato la sua celebrazione nel blues, in una tormentata e inquietante quotidianità che si tramuta di volta in volta in un'attonita fiducia nella terra, nel monotono ruotare dei giorni e delle notti: forse per queste ragioni, e per quella sorta di rituale esorcistico con cui il nero cercava di lenire l'affanno e la disperazione nella sua prima forma, il blues fu un canto senza alcun accompagnamento, tranne il battito delle mani. [...] Fu questo il primo stadio del blues che, successivamente, nel suo evolversi musicale e poetico, consentì l'intervento della chitarra come strumento accompagnatore, e poi del piano con le stesse funzioni, sempre però conservando la schematica forma tradizionale che è quella di dodici battute.

Vediamo adesso, analizzando il testo di alcuni blues storici, come si viene a definire la classica forma di dodici misure in numero pari di tempi, in cui primo gruppo di quattro battute è basato sull'accordo di tonica (1A), il secondo gruppo di quattro misure su un accordo di sottodominante (1A), l'ultimo gruppo sempre di quattro battute sull'accordo

<sup>14</sup> Il modello di chiamata e risposta si trova come elemento di base della forma musicale in molte tradizioni, da quella liturgica cristiana (antifonale e responsoriale) alla musica cubana (Salsa, Son, ecc.), peruviana (Marinera, Festejo, Landó ecc.), colombiana (Cumbia), folk, classica e popolare.

<sup>15</sup> Edizione Tascabili Economici Newton, 1994 Roma.



di dominante (1B). Ed ecco che nella forma più comune di blues avremo la seguente struttura:

A1 = 4 misure – accordo di tonica  
 A1 = 4 misure – accordo di sottodominante  
 B1 = 4 misure – accordo di dominante

I testi sono spesso composti da tre frasi. Come vedremo la prima e la seconda frase sono identiche, mentre la terza frase, diversa, porta alla conclusione o alla spiegazione della doppia frase precedente. Generalmente serve ad abbassare la tensione provocata dalla reiterazione precedente. Ad esempio, il testo del primo chorus del famoso *St. Luis Blues* di William Christopher Handy rispetta a pieno la struttura AAB, vediamo.

A1 I hate to see that evening sun go down  
 A1 I hate to see that evening sun go down  
 B1 Cause my baby, he's gone left this down

## Analisi strutturale del testo di tre blues storici

### Wobblin' Blues (John Lee Hooker)

1A I got a wobblin' bay, wobble me all the time.  
 1A I got a wobblin' bay, wobble me all the time.  
 1B Wobble me in the mornin'; wobble me all the time.

2A Nobody treat me, baby, treat me the way you do.  
 2A Nobody treat me, baby, treat me the way you do.  
 3B And, without your love, baby, you know your daddy's due.

### Cross Road Blues (Robert Johnson)

A1 I went to the crossroad, fell down on my knees  
 A1 I went to the crossroad, fell down on my knees  
 B1 Asked the Lord above, "Have mercy, now, save poor Bob if you please"

A2 Ooh, standin' at the crossroad, tried to flag a ride  
 A2 Ooh-ee, I tried to flag a ride  
 B3 Didn't nobody seem to know me, babe, everybody pass me by

- A4 Standin' at the crossroad, baby, risin' sun goin' down  
 A4 Standin' at the crossroad, baby, eee-eee, risin' sun goin' down  
 B4 I believe to my soul, now, poor Bob is sinkin' down
- A5 You can run, you can run, tell my friend Willie Brown  
 A5 You can run, you can run, tell my friend Willie Brown  
 A5 That I got the crossroad blues this mornin', Lord, babe, I'm sinkin' down
- A6 And I went to the crossroad, mama, I looked east and west  
 A6 I went to the crossroad, baby, I looked East and West  
 B6 Lord, I didn't have no sweet woman, ooh well, babe, in my distress

### East Coast Blues (Sonny Terry/Brownie McGhee)

- 1A Woke up this mornin', woke up this mornin', Blues all around my head, Lord lordy,  
 1A Woke up this mornin', blues all around my head.  
 1A Well I dreamed last night, the girl I loved was dead.
- 2A You can read my letter, you can read my letter,  
 You sure can't read my mind, Lord lordy,  
 2A You can read my letter, you sure can't read my mind.  
 2B Well when you see me laughin', I'm laughin' just to keep from cryin'.
- 3A The mailman passed me, the mailman passed me,  
 He did not leave no news, Lord lordy, ahh,  
 3A The mailman passed me, he did not leave no news.  
 3B Well I'll tell the world one thing, he left me with those East Coast Blues.

(instrumental chorus)

- 4A Woke up this mornin', woke up this mornin',  
 Just could not keep from cryin', Lord lordy,  
 4A Woke up this mornin', just could not keep from cryin'  
 B4 Well you know I'm on the east coast with the west coast on my mind.
- 5A You know I love you, you know I love you,  
 Been lovin' you all the time, Lord lordy,  
 5A You know I love you, been lovin' you all the time  
 5B Well I woke up on the east coast, with the west coast on my mind.

Chiudiamo questo piccolo ma essenziale riferimento al testo del blues, che vi invito sempre ad analizzare e tradurre, con un'altra prassi consueta del blues vocale, la nota finale "tenuta". Infatti, ascoltando i blues, noterete con facilità che il cantante completa il verso tenendo la stessa nota e la stessa parola per parecchie battute, oppure facendo una pausa nella quale deciderà ciò che dovrà cantare al verso successivo. Si potrà constatare che ogni interprete cambia leggermente le parole del testo originale in funzione della parafrasi melodico-ritmica che egli improvvisa all'istante. Molto spesso ci aggiunge qualcosa di suo, una strofa, che sarà ripresa più avanti da un altro interprete. Quindi dietro una scelta musicale semplice c'era in molti casi una necessità compositiva/improvvisativa che nei cantanti di blues era consueta e questo verrà ripreso in seguito, con estrema coerenza, dall'estetica del jazz. Si potrebbe anche ricondurre la rottura della linea melodica alla nascita del "break", durante il quale il bluesman sceglie il verso successivo lasciando spazio agli strumenti che fanno da sfondo sonoro e che nel *break* inseriscono un breve commento improvvisato. Da questo continuo scambio voce-strumento emergono effetti di grande efficacia, che nei tradizionali binomi Louis Armstrong/Bessie Smith o Jimmy Yancey/Estelle "Mama" Yancey hanno fatto scuola e ispirato tutte le generazioni successive.

Forme meno frequenti:

- quelli con tre frasi diverse (ABC), come nel terzo tema di *St. Louis Blues*;
- i "talkin' blues" non sono cantati, ma parlati su un sottofondo strumentale;
- altri blues non hanno una melodia definita, ma fanno riferimento solamente alle parole e ogni cantante improvvisa la sua melodia sul testo.

## La struttura armonica del blues

Vedremo in modo pratico la forma del blues a 12 misure nella seconda parte di questo testo, ma qui potrai notare "l'evoluzione" della struttura dei blues più interessanti della storia del jazz.

### C Jam Blues (Duke Ellington)

A1: I - I - I - I7

A1: IV - IV - I - (VI)

B1: II - V7 - I - I

Key: C

C	C	C	C (7)
F (7)	F	C	(A7)
Dm7	G7	C	C

### Soft Winds (Art Blakey)

A1: I7 - I7 - I7 - I7

A1: IV7 - IV7 - I7 - I7 (VI)

B1: bVI7 V7 - bVI7 V7 - bVI7 V7 - I7

Key: Bb

Bb7	Bb7	Bb7	Bb7
Eb7	Eb7	Bb7	B7 (G7)
Gb7 F7	Gb7 F7	Gb7 F7	Bb7

### White Heat (Jimmy Lunceford Band)

A1: I6 - I6 - I6 - I7

A1: IV7 - IV7 - I6 - (VI)

B1: II 7 (II7) - V7 - I6 - I6

Key: Eb

Eb6	Eb6	Eb6	Eb7
Ab7	Ab7	Eb6	(C7)
Fm7 (F7)	Bb7	Eb6	Eb6

## MAPPA STRUTTURA ARMONICA

### Blues Jazz 12 Misure

Di seguito uno schema musicale con i relativi gradi del Blues Jazz da 12 misure. La maggior parte delle strutture blues usano questi cardini (battute con riquadro) e sono essenziali per la sonorità e la definizione strutturale di un blues. Vi sono piccole differenze rispetto al blues base; i jazzisti preferiscono questa forma, molte melodie blues sono basate su questa struttura e relative varianti. Ogni volta che suoni il blues, è essenziale sapere sempre dove ti trovi nell'arrangiamento della struttura.

Le battute 11 e 12 sono le più variabili in assoluto e vi si applica spesso un Turnaround. Una sequenza di 4 accordi, collegati tra di loro in modo da poter tornare al centro tonale iniziale. Vedi in appendice la scheda con le formule più usate di Turnaround\* (pag. 88) e applicali quando suoni.

PIANO

I IV I I7

PNO.

IV IV I V7/II

PNO.

II V I V

# #01 BLUES 5 DITA

PRACTICA IN TUTTE LE TONALITA'

WALTER GAETA

## FORMA BASE

PIANO

C

PNO.

F C

PNO.

G F C



## COMPING BLUES - *Piano voicing*

976.3  
(1780)  
349  
Maggio  
I got the blues

La

Respectfully Dedicated to all those  
Who have the Blues.

# I GOT THE BLUES

Characteristic  
RAGTIME  
TWO STEP.

AN  
UP-TO-DATE  
RAG.

By  
A. MAGGIO.

5

Published by  
A. MAGGIO.  
HEADQUARTERS - CABLE PIANO CO.  
New Orleans, La.

For Sale By All Music Dealers.

## MAPPA VOICING

### Blues Base 12 Misure

Di seguito uno schema dei voicing con i relativi gradi del Blues Base da 12 misure in F. La maggior parte delle strutture blues usano questi cardini (battute con riquadro) e sono essenziali per la sonorità e la definizione strutturale di un blues. Infatti, anche se ci sono moltissime varianti per quanto riguarda la qualità degli accordi e le sostituzioni possibili, la struttura di riferimento resta sempre la stessa. Ogni volta che suoni il blues, è essenziale sapere sempre dove ti trovi nell'arrangiamento della struttura.

Le battute 11 e 12 sono le più variabili in assoluto e si applica spesso un Turnaround. Una sequenza di 4 accordi, collegati tra di loro in modo da poter tornare al centro tonale iniziale. Vedi in appendice la scheda con le formule più usate di Turnaround e applicale quando suoni.

**BLUES IN F MAGGIORE**

The musical score is presented in three systems, each with a piano part (Piano) and a piano accompaniment part (PNO.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 1-4):**
  - Measure 1: Chord I (F major)
  - Measure 2: Chord (IV) (Bb major)
  - Measure 3: Chord I (F major)
  - Measure 4: Chord 17 (F major)
- System 2 (Measures 5-8):**
  - Measure 5: Chord IV (Bb major)
  - Measure 6: Chord IV (Bb major)
  - Measure 7: Chord I (F major)
  - Measure 8: Chord I (F major)
- System 3 (Measures 9-12):**
  - Measure 9: Chord V (C7)
  - Measure 10: Chord IV (Bb major)
  - Measure 11: Chord I (F major)
  - Measure 12: Chord (II V7) (Bb major 7 and C7)

# COMPING BLUES - PIANO VOICING

A 2 VOCI + BASSO - (POS A/B)

PIANO

C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

(17) (IV7) (17)

PNO.

F<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

(IV7) (17)

PNO.

G<sup>7</sup> F<sup>7</sup> C<sup>7</sup> D<sup>MIN</sup><sup>7</sup> G<sup>7</sup>

(V7) (IV7) (IV7) (iim7 V7)