

ANDREA GENTILI

JAZZ FUSION GUITAR MASTERCLASS



INDICE

INTRODUZIONE	P 3
CAP 1: STORIA, ALBUM, PROTAGONISTI	P 6
CAP 2: ELEMENTI ESSENZIALI DI TEORIA	P 10
CAP 3: TECNICA	P 14
CAP 4: SCALA MAGGIORE	P 20
CAP 5: SCALA MINORE MELODICA	P 24
CAP 6: SCALA MINORE ARMONICA	P 32
CAP 7: SCALA ESATONALE	P 39
CAP 8: SCALA DIMINUITA	P 42
CAP 9: SCALA PENTATONICA	P 46
CAP 10: RIEPILOGO ACCORDI DI DOMINANTE	P 49
CAP 11: UPPER STRUCTURES	P 52
CAP 12: TRIADI ESTRATTE	P 57
CAP 13: RIVOLTI DI SETTIMA	P 59
CAP 14: TRIADI LATE	P 66
CAP 15: DOMINANTI SECONDARI e TRITONO	P 70
CAP 16: ARMONIZZAZIONI DI UN TUN AROUND	P 75
CAP 17: ARMONIA QUARTALS e TRIAD SUB	P 77
CAP 18: FUSION BLUES	P 79
CAP 19: LET'S JAM WITH MARK DZWART!	P 81

INTRODUZIONE

Il mio nome è Andrea Gentili e sono un musicista chitarrista, compositore e arrangiatore di formazione jazz/rock.

Ho conseguito con il massimo dei voti e lode il diploma di laurea magistrale in Chitarra Jazz presso il Conservatorio di Musica Licinio Refice di Frosinone.

Ho avuto il privilegio, negli anni, di poter collaborare con nomi importanti del panorama musicale italiano ed internazionale come *Francesco Di Giacomo, Toni Armetta, Sidiki Condé, Cristiano Micalizzi, Edoardo De Angelis, Alberto Giraldi, Melaku Belay, Emebet W/tsadik, Carlos Sarmiento* e *Fatimah Provillon*.

In veste di compositore ho realizzato le colonne sonore per spettacoli teatrali e podcast:

- L'ULTIMA NOTTE regia di *Ciro Melillo*
- FRAGOLE A GENNAIO regia di *Alessio Mosca*
- LOVESONG regia di *Alessio Mosca*
- NEL MEZZO regia di *Giulio Candiolo*
- OGM con Luca Guiducci regia di *Fabio Avaro*
- GOCCE con Nicolò Sorriga regia di *Alessio Mosca*
- TRA DI NOI regia di *Ciro Melillo*
- SUR, DIARIO DI C regia di *Alessio Mosca*
- UNO PER CENTO con Luca Guiducci regia di *Fabio Avaro*
- NESSUNO regia di *Alessandro Corazzi*
- WILLIAM regia di *Alessio Mosca*
- 1998: QUANDO VINCEMMO IL TOUR DE FRANCE con *Nicolò Sorriga*

Ho al mio attivo album sia in veste di chitarrista che compositore e arrangiatore:

- QUESTA STORIA (*VideoRadio*)
- TANA LIBERA TUTTI feat.Francesco Di Giacomo (*Mia Records*)
- HO UNA CRISI AL SISTEMA NERVOSO: IL MUSICAL
- HANGAR Airport Passengers
- DEPARTURES Airport Passengers
- SONGBOOK OF LOVE (*ABC Records*)
- WHEN THE LIGHTS COMES Jayl Band (*Alfa Music*)



In che cosa consiste la masterclass

La scelta di sviscerare questo genere nasce dal fatto che al suo interno convergono diversi linguaggi musicali quali il pop, rock, jazz, funk, blues e latin.

La fusion, dunque, ci obbliga a prendere in esame una notevole gamma di stili e tecniche in taluni casi anche molto lontani tra loro.

Di conseguenza credo che questo genere si ponga come contenitore didattico ideale per intraprendere un lavoro di approfondimento su temi cardine dello studio chitarristico.

Scoprirete che questa la musica è molto meno spigolosa ed elitaria di quanto pensiate.

Potrebbe infatti essere parziale concepire la fusion solo come una musica virtuosa per pochi: essa è anche, a mio modo di vedere, una ricerca appassionata per lo sviluppo di una visione ampia ed esaustiva sulla chitarra delle innumerevoli alternative esecutive sia sul versante del comping che su quello relativo all'improvvisazione.

È mia premura sottolineare fin da subito che questa masterclass non ha la pretesa di illustrare ogni singolo aspetto della prassi esecutiva della chitarra jazz/fusion (anche perché non sarebbero sufficienti due anni di approfondimento).

Il mio obiettivo è quello di condividere con voi alcuni miei appunti di studio sui quali mi sono lungamente soffermato negli anni riguardanti il mondo della musica fusion per chitarra che credo e spero possano rappresentare degli elementi di interesse da integrare con profitto al vostro personale bagaglio stilistico.

Si tratta in particolare di aspetti riguardanti la tecnica, il comping e l'improvvisazione.

Come potete vedere nella dispensa che avete davanti a voi attraverso la quale potrete seguire punto per punto la masterclass, ho suddiviso ogni argomento in due parti: spiegazione teorica e sviluppo pratico

CAP. 1

STORIA, ALBUM, PROTAGONISTI

Storia

Wikipedia::

"...La fusion (chiamata anche jazz fusion o jazz rock o ancora rock jazz) è un genere musicale emerso alla fine degli anni sessanta e primi settanta che combina elementi di jazz, rock e funk.

Lo stile fonde stilemi tipici del jazz a una strumentazione tipicamente rock dove gli strumenti elettrici, le tastiere e la strumentazione elettronica in generale hanno un ruolo predominante nel determinare il suono.

La contaminazione avviene anche a livello stilistico, sia nell'accompagnamento, dove linee tipicamente funk tendono a sostituirsi ai più tradizionali accompagnamenti jazz, sia, più in generale, nella struttura del pezzo..."

Princefaster.it:

"...Le similitudini tecnico-formali fra le produzioni che rientrarono nella prima ondata del cosiddetto "jjazz-rock" sono individuabili nell'impiego delle innovazioni lessicali del rock su un impianto musicale di originariamente jazzistico e viceversa.

Queste caratteristiche riguardano una serie di produzioni pubblicate a partire dal 1969 prevalentemente da *Miles Davis* ("IN A SILENT WAY", "BITCHES BREW"), *Frank Zappa* ("HOT RATS") e *Tony Williams* ("EMERGENCY").

Gli elementi che delimitano questa corrente sembrano essere circoscrivibili a:

- La presenza di una matrice jazz nella struttura formale, ad esempio nell'uso dell'improvvisazione.
- l'impiego di strumenti elettrici sviluppati dopo gli anni '60 (basso elettrico, chitarra solid body, piano elettrico, synth, organi) identitari del rock.
- l'impiego di elementi lessicali caratteristici del rock (uso dell'effettistica, ad esempio distorsioni e wah wah, figurazioni ritmiche e modalità esecutive sulla batteria), ad esempio il rilevante ruolo della chitarra in chiave post-hendrixiana
- il "mood" comune fra i brani jazz-rock e quelli propriamente rock, ad esempio le atmosfere acide o sognanti della psichedelia, quelle più aggressive e distorte del blues-rock o più intellettualoidi del prog-rock.
- l'appartenenza al perimetro del rock del ventennio 60-70 (quello psichedelico e progressive): ovvero la condivisione dello stesso pubblico, della stessa rete produttiva e di distribuzione, dello stesso circuito di eventi, degli stessi rituali sociali, degli stessi riferimenti culturali e molto spesso degli stessi musicisti...

...Filone distinto è quello della musica sudamericana che, grazie al movimento della bossa-nova e al successo internazionale di *Antonio Carlos Jobim*, scatena dagli anni '60 varie interazioni con il jazz sfruttando un comune uso delle armonie ma che con non interagisce con il rock e il suo universo sociale, anzi coinvolge alcune figure della musica jazz più tradizionale.

Pur coinvolgendo alcune figure, come *Chick Corea*, che avranno un ruolo centrale nel "jazz-rock" è improprio collocare la bossa-jazz nello stesso filone avendo radici culturali e storico-sociali completamente diverse. La confusione sarà generata dall'operazione di renaming operata dall'industria successivamente con intenti meramente commerciali....

Protagonisti e gli album

La musica Fusion ha espresso se stessa nei decenni in modalità molto diverse sviluppando atmosfere da un lato vicine al Rock Progressive o persino all'Hard Rock o Metal, dall'altro al Pop e al latin o Blues/Funk.

I chitarristi e i dischi fusion classici e fondamentali sono a mio avviso:

ALLAN HOLDSWORTH - ATAVACHRON

PAT METHENY - STILL LIFE (TALKING)

FRANCK GAMBALE - RAISON D'ÊTRE

WAYNE KRANTZ - SIGNALS

JOHN ABERCROMBIE - GETTING THERE

GREG HOWE - INTROSPECTION

SCOTT HENDERSON - DR HEE

HIRAM BULLOCK - FROM ALL SIDES

MIKE STERN - UPSIDE DOWNSIDE

CHUCK LOEB -METRO BIG BAND BOOM

JOHN MCLAUGHLIN - FIVE PEACE BAND

FRANK ZAPPA -HOT RATS

JOHN SCOFIELD - A Go Go

Tra le nuove leve della fusion internazionale ci sono chitarristi formidabili come:

GUTHRIE GOVAN

TOM QUAYLE

LUCA MANTOVANELLI

TIM MILLER

ALEX MACHACEK:

DANIELE GOTTARDO

ALEX HUTCHINGS

MATTEO MANCUSO

ANDRE NIERI

Alcuni album fusion imprescindibili:

WEATHER REPORT: HEAVY WEATHER

MILES DAVIS: BITCHES BREW

STEPS AHEAD - MODERN TIMES

YELLOW JACKETS - YELLOW JACKETS

JEFF LORBER- MIDNIGHT

STEELY DAN- AJA

CAP. 2

ELEMENTI ESSENZIALI DI TEORIA

Teoria degli armonici naturali

Fonte Wikipedia:

Gli armonici naturali sono una successione di suoni le cui frequenze sono multipli di una nota di base, chiamata fondamentale.

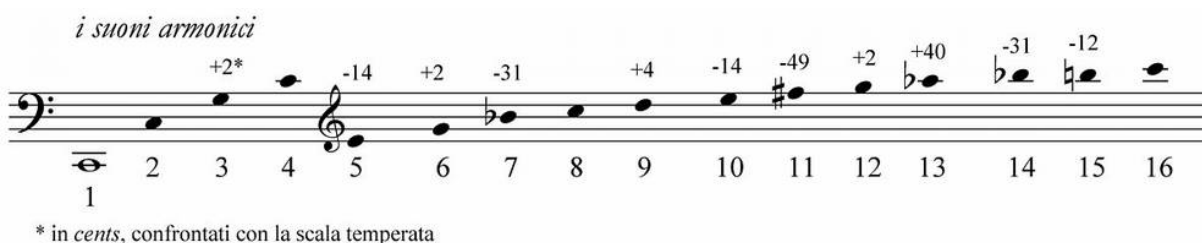
Corrispondono alle frequenze naturali delle armoniche di una corda vibrante.

Un suono prodotto da un corpo vibrante **non è mai puro** (ovvero senza multipli in frequenza della nota di base) ma è costituito da più suoni, che si differenziano fra loro in intensità (volume) e frequenza (tono, alto o basso).

Al suono fondamentale, quindi, si aggiungono gli armonici, che hanno una importanza fondamentale sia nella determinazione del timbro di uno strumento che nella determinazione degli intervalli musicali.

I suoni armonici corrispondono ai possibili modi normali di oscillazione di un corpo sonoro (secondo un moto armonico).

Ad esempio, se una corda di lunghezza L emette un Mi (primo armonico), la stessa corda vibra con meno intensità anche a frequenza doppia (pari alla lunghezza $L/2$, secondo armonico), emettendo un Mi all'ottava superiore. Lo stesso principio vale per le colonne d'aria che vibrano all'interno di tubi (come negli ottoni) e per la voce umana che, attraverso la tecnica del canto armonico, è in grado di mettere in risalto nitidamente almeno 16 armonici principali.



Classificazione degli intervalli

Prendiamo in esame tutti i possibili intervalli tra la nota fondamentale Do e le 12 note della scala cromatica:

Intervallo	Nome	Distanza T/S	Cons/Diss
C-C	Unisono	0	Cons
C-Db	Seconda Minore	1S	Diss
C-D	Seconda Maggiore	1T	Diss
C-Eb	Terza Minore	1T+1S	Cons
C-E	Terza Maggiore	2T	Cons
C-F	Quarta Giusta	2T+1S	Cons
C-F# / C-Gb	Quarta Aumentata o Quinta Diminuita o Tritono	3T	Diss
C-G	Quinta Giusta	3T+1S	Cons
C-G# / C-Ab	Quinta Aumentata o Sesta Minore	4T	Cons
C-A	Sesta Maggiore	4T+1S	Cons
C-Bb	Settima Minore	5T	Diss
C-B	Settima Maggiore	5T+1S	Diss

consonanti: unisoni, gli intervalli giusti, le terze e le seste maggiori e minori;

dissonanti: gli intervalli aumentati e diminuiti, le seconde, le settime e le none maggiori e minori;

Intervalli

fino a più che diminuiti e più che aumentati

	restringendosi...			nella scala maggiore		allargandosi...	
	più che diminuiti	diminuiti	minori	giusti	maggiori	aumentati	più che aumentati
Prima				 (unisono)			
Seconda							
Terza							
Quarta							
Quinta							
Sesta							
Settima							
Ottava							

gli intervalli eccedenti e deficienti si ottengono intervenendo sul primo termine e sono quindi esclusi dalla presente tabella

Classificazione delle triadi

Le condizione necessaria per la formazione di una accordo è la presenza di due intervalli di terza sovrapposti.

Tali intervalli vanno a formare la forma armonica della triade.

In base alla combinazione dei due intervalli di terza abbiamo la comparsa di quattro tipi di triade: MAGGIORE, MINORE, DIMINUITA e AUMENTATA

Tipo	SIGLA	INTERVALLI	NOTE	I RIV	II RIV
Maggiore	C	F 3M 5G	C E G	E G C	G C E
Minore	C-	F 3m5G	C Eb G	Eb G C	G C Eb
Diminuita	Co	F 3m5D	C Eb Gb	Eb Gb C	Gb C Eb
Aumentata	C+	F 3M5+	C E G#	E G# C	G# C E
SUS4	CSUS4	F 4 5	C F G	F G C	G C F
SUS2	CSUS2	F 2 5	C D G	D G C	G C D

Le triadi provengono da un ambito ben preciso che è quello della scala maggiore (TTSTTTS).

Come abbiamo visto ogni triade è composta da due intervalli di terza sovrapposti. Di conseguenza all'interno della scala maggiore vanno a realizzarsi sette triadi che seguono il seguente ordine.

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
C	Dm	Em	F	G	Am	Bo
Cmaj7	Dm7	Em7	Fmaj7	G7	Am7	Bm7b5

CAP. 3

TECNICA

Considerazioni preliminari

La tecnica è un aspetto di grande rilevanza nella formazione di un chitarrista completo.

Questo argomento ha da sempre avuto moltissimi sviluppi nella letteratura chitarristica moderna divenendo per alcuni un vero e proprio must nella prassi esecutiva.

Naturalmente esistono esercizi diversi in relazione al genere di riferimento: ad esempio nella musica rock, hard rock e metal la tecnica è prevalentemente più incentrata sull'aspetto muscolare che musicale proprio perchè è necessario sviluppare abilità di vario genere per poter eseguire scale o arpeggi a velocità estremamente elevate.

D'altro canto nella pratica jazz o blues la tecnica preferisce incentrarsi generalmente su aspetti più musicali come ad esempio suonare dei patterns a determinate distanze di intervallo.

Quello che penso è che il chitarrista moderno debba ereditare da più fonti gli approcci di studio e nella fusion in particolar modo abbiamo una continua mescolanza di tecniche diverse che ci porta necessariamente, come detto, a dover sviluppare una versatilità di approccio allo strumento..

Prima di entrare nel dettaglio con la condivisione dei miei esercizi di scioglimento, non posso esimermi dal consigliarvi calorosamente la pratica quotidiana di questi esercizi "classici":

- Esecuzione di arpeggi, scale pentatoniche, modi della scala maggiore a 2 o 3 suoni per corda, modi della scala minore melodica, modi della scala minore armonica, scala be-bop a plettrata alternata;
- Terzine e quartine su scale pentatoniche a plettrata alternata;
- Esecuzione dei modi della scala maggiore a due o tre suoni per corda, modi della

scala minore melodica, modi della scala minore armonica per intervalli di terza, quarta, quinta, sesta e settima ascendenti e discendenti a plettrata alternata;

E' doveroso soffermarsi sulla plettrata alternata.

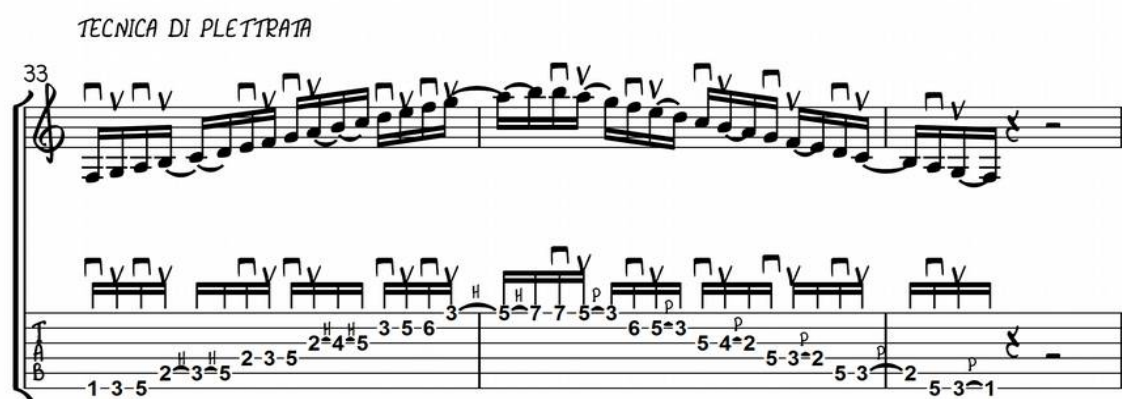
Come ho detto in precedenza ci sono dei generi come l'hard rock o il metal o ancora il progressive metal in cui la plettrata alternata è praticamente un must (con le dovute eccezioni naturalmente si pensi a giganti del legato come Richie Kotzen).

Nel jazz e nella fusion la plettrata alternata lascia spesso il posto alle legature o a tecniche di plettrata diverse come l'economy picking o lo sweep picking.

Quello che mi sento di suggerirvi è di sviluppare un vostro modo di plettrare che favorisca soprattutto la fluidità dell'esecuzione.

Vi mostro la tecnica che io utilizzo per plettrare in velocità

BASE 1 CONSIGLI DI PLETTATA



E' un misto di legature e plettrate che a me risulta congeniale ma potete personalizzarlo come meglio credete.

Un altro consiglio che voglio darvi è quello di suonare su un beat di batteria ad un determinato bpm lavorando su una o più tonalità suonando obbligatoriamente figure ritmiche di sedicesimo trentaduesimo o sestina di sedicesimo sviluppando una fraseggio random per intervalli.

BASE 2 FIGURAZIONI RITMICHE RANDOM

I miei esercizi di scioglimento

Quelle che finalmente vi presento sono degli esercizi di tecnica che abitualmente pratico prima di iniziare una giornata di studio. Sono tutti esercizi da eseguire con il metronomo e con le indicazioni di plettrata riportate. E' davvero molto importante avere grande pazienza ed iniziare ad eseguire gli esercizi a velocità molto basse per aumentare gradualmente: solo in questo modo è possibile sviluppare una tecnica solida anche a velocità elevate.

Un mio insegnante di qualche anno fa Toni Armetta, figura di spicco della scena fusion italiana e pioniere del basso fretless negli anni 80, mi mostrò questa sua invenzione: le Mortal Articulation.

Questi esercizi dal nome affatto rassicurante sono in realtà un vero toccasana quotidiano per la tecnica delle nostre mani.

Prendiamo quattro numeri a caso per la mano sinistra: 2,4,3,1

prendiamo quattro numeri a caso fra le sei corde: 4,6,3,2

Ecco che abbiamo un frammento atonale da suonare a plettrata alternata cromaticamente su tutto il manico:

BASE 3 MORTAL ARTICULATION

1) CROMATICO

4/4

5

Simile...

2) CROMATICO A SPECCHIO

4/4

5

Simile...

BASE 4 TRASPORTO DI UNA CELLULA NEL BOX

Questo esercizio di warm map è dedicato allo sviluppo di una cellula melodica sul manico e mi è stato insegnato dal mio maestro ai tempi del Conservatorio Stefano Micarelli.

Prendiamo un gruppo di intervalli a nostro piacimento: 4 asc, 2 disc, 5 asc, 6 disc nella tonalità di La maggiore e suoniamola all'interno della diteggiatura ionica a partire dalla nota La al quinto tasto della sesta corda e successivamente spostiamo la cellula melodica diatonicamente lungo la scala mantenendo la diteggiatura.

BASE 6 CELLULE ORIZZONTALI DI 5,6 E 7 NOTE

Vi mostro ora questo ultimo esercizio da me elaborato da eseguire con cellule di 5, 6 e 7 note per intervalli di terza con plettrata e legature.

CELLULE ORIZZONTALI PER INTERVALLI DI TERZA

GRUPPI DI 5 NOTE

21

SIMILE...

5 1 3 1 3 8 5 6 5 7 7 3 5 3 5 10 7 8 6 7 8 5 6 5 7 12 8 10 8 10 10 7

25

8 6 7 13 10 12 10 12 12 8 10 8 10 15 12 13 12 13 13 10 12 10 12 17 13 15 13 15 15

29

GRUPPI DI SEI NOTE

GRUPPI DI SETTE NOTE

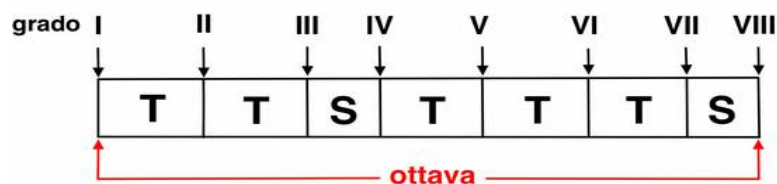
SIMILE...

SIMILE...

5 5 1 3 1 3 8 8 5 6 5 7 5 5 1 3 1 3 3 8 8 5 6 5 6 7

CAP. 4

SCALA MAGGIORE



Chord Tone

Estendiamo gli accordi della scala maggiore fino a sei voci:

ACCORDI ESTESI PER TERZE

Musical notation for extended chords in the major scale, starting from measure 40. The notation shows the chord symbols and the corresponding scale degrees for each mode: IONIAN, DORIAN, PHRYGIAN, LYDIAN, MIXOLYDIAN, AELIAN, and LOCRIAN. The chords are: C Δ ¹¹₉13, Dm⁷₉11^b13, Em⁷_b911^b13, F Δ ⁹_#1113, G⁷₉13ADD¹¹, Am⁷₉11^b13, and B Δ ⁹_b11^b13. The notation also includes the scale degrees for each mode: IONIAN (C, D, E, F, G, A, B), DORIAN (D, E, F, G, A, B, C), PHRYGIAN (E, F, G, A, B, C, D), LYDIAN (F, G, A, B, C, D, E), MIXOLYDIAN (G, A, B, C, D, E, F), AELIAN (A, B, C, D, E, F, G), and LOCRIAN (B, C, D, E, F, G, A).

POSIZIONI CHITARRISTICHE

Musical notation for guitar positions in the major scale, starting from measure 44. The notation shows the chord symbols and the corresponding scale degrees for each mode: IONIAN, DORIAN, PHRYGIAN, LYDIAN, MIXOLYDIAN, AELIAN, and LOCRIAN. The chords are: C Δ ⁹₁₃, Dm⁷₉, Em⁷_b13, F/E, F Δ ⁹_#11, G⁷_{SUS}13, G⁷₉13, G⁷_{ADD}4, Am⁷₉, Em⁷₉/A, and B Δ ⁹_bADD¹¹. The notation also includes the scale degrees for each mode: IONIAN (C, D, E, F, G, A, B), DORIAN (D, E, F, G, A, B, C), PHRYGIAN (E, F, G, A, B, C, D), LYDIAN (F, G, A, B, C, D, E), MIXOLYDIAN (G, A, B, C, D, E, F), AELIAN (A, B, C, D, E, F, G), and LOCRIAN (B, C, D, E, F, G, A). The guitar positions are indicated by numbers 0-10 on the strings.

Il chord tone ci consente di inquadrare con esattezza la funzione delle singole note sull'accordo.

Un altro modo di visualizzare il chord tone è quello di pensare ad un accordo a quattro

voci (accordo di settima) con in aggiunta una triade che va quindi a rappresentare le estensioni dell'accordo stesso.

Vediamo a questo punto come sul primo grado di Cmaj7 la triade in estensione è un Dm che introduce una forte dissonanza con la nota Fa.

Il problema di questa nota è che va a collidere con la nota Mi che del C maggiore è la terza portando ad una non intellegibilità della natura stessa dell'accordo poichè l'orecchio non riesce a capire se si tratta di un accordo maggiore oppure di un sus4.

Un altro caso di "avoid note" si presenta sul terzo grado Em7 (Em7 + F).

Stavolta ad essere disturbata è la quinta dell'accordo di Em, la nota Si, che va a scontrarsi con la sesta minore Do.

Si tratta di un contrasto di minor dissonanza rispetto al precedente ma che costituisce comunque un "problema" da aggirare.

Proseguendo troviamo un altro battimento che merita un trattamento a parte.

Si tratta della nota Do la quarta giusta dell'accordo G7 (G7+ Am) costruito sul quinto grado.

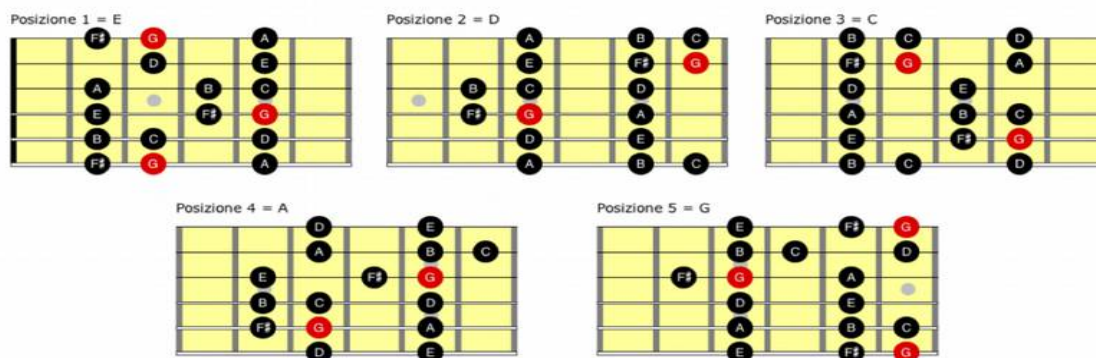
Trattasi in questo caso di una dissonanza "light" molto utilizzata nell'ambito jazz fusion.

Di norma la presenza della terza Si non consentirebbe quella della quarta Do ma, essendo qui l'accordo in funzione di settima di dominante, il cluster che viene a crearsi tra Si e Do costituisce al contrario un elemento di interesse.

Ultima dissonanza da analizzare è quella della nota Fa sull'accordo di sesto grado Am7 (Am7 + Bo) .

Si tratta di un caso analogo all'accordo frigio Em poichè la nota F crea una dissonanza con la quinta giusta Mi.

Come già detto, tale dissonanza non è così impraticabile come quella della quarta sulla terza del primo grado ma va comunque aggirata e interpretata come nota da risolvere.



BASE 7 SOVRAPPOSIZIONI ACCORDI SCALA MAGGIORE

55

Am / *A Aeolian (C)* *AΔ^{#11}* / *A Lydian (E)*

TAB

59

F/A / *A Phrygian (F)* *Bb/A* / *A Locrian (Bb)*

TAB

Triadi su pedale lido

Materiale utile proveniente dal mondo della scala è certamente quello delle triadi.

Improvvisare utilizzando strutture triadiche può essere utile per sviluppare una valida alternativa alla possibile ridondanza diatonica della scala.

Prendiamo ora in un contesto modale di Bbmaj7 #11 le triadi di Gm Am e C in combinazione andando così a sviluppare un pattern di note C E G Bb D A.

Cerchiamo di improvvisare con queste tre triadi in senso orizzontale e verticale.

BASE 8 TRIADI SU PEDALE LIDIO

63

Bbmaj7 #11

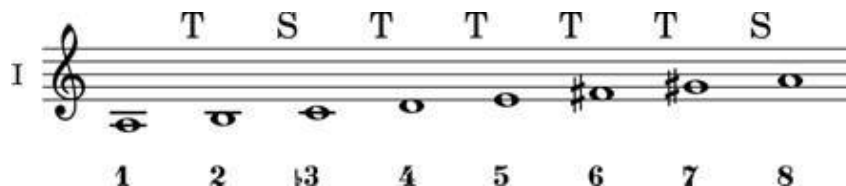
USA TRIADI DI Gm, Am, C

The image shows a musical score for a piano. The score is for measures 63 to 66. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation is as follows:

- Measure 63: Treble clef, key signature of Bbmaj7 #11. The staff contains a whole note chord (B-flat, D, F) and a whole note chord (B-flat, D, F). Below the staff, the text "USA TRIADI DI Gm, Am, C" is written.
- Measure 64: Treble clef, key signature of Bbmaj7 #11. The staff contains a whole note chord (B-flat, D, F) and a whole note chord (B-flat, D, F).
- Measure 65: Treble clef, key signature of Bbmaj7 #11. The staff contains a whole note chord (B-flat, D, F) and a whole note chord (B-flat, D, F).
- Measure 66: Treble clef, key signature of Bbmaj7 #11. The staff contains a whole note chord (B-flat, D, F) and a whole note chord (B-flat, D, F).

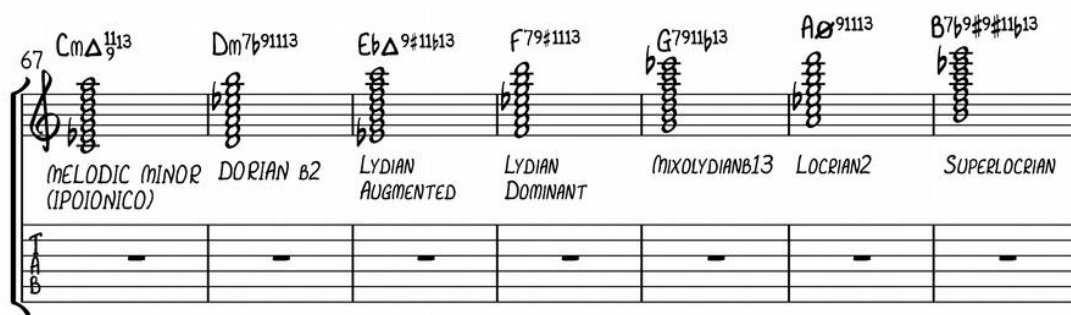
CAP. 5

SCALA MINORE MELODICA



Chord Tone

Estendiamo gli accordi della scala di Do minore melodico fino a sei voci:



Possiamo vedere questa scala in due modi: una scala minore naturale con il sesto e il settimo grado innalzati di un semitono oppure come una scala maggiore con il terzo grado abbassato.

Quello che possiamo notare al primo colpo d'occhio con lo sviluppo del chord tone è che questa scala non ha avoid note perchè le due quarte potenzialmente dissonanti sul terzo grado lidio aumentato e sul quinto lidio dominante sono aumentante (come, peraltro, ci dice lo stesso nome lidio delle due scale).

La scala minore melodica è una soluzione molto usata nella musica fusion e per certi versi rappresenta un vero e proprio marchio di fabbrica di questo genere.

Il primo grado Cm^{maj}7 ci propone una triade minore con sesta e settima maggiore.

La sonorità della settima maggiore sulla triade minore rappresenta un tratto tipico del jazz sound ed è quindi una valida alternativa al sound dorico o eolio. Si pensi a brani come IN A SENTIMENTAL MOOD di *Duke Ellington* dove nella parte iniziale c'è proprio la successione Immaj7 Im7 oppure a SOLAR di *Miles Davis* dove nel tema iniziale vengono suonate le note Do Si e Re. Medesimo ambiente armonico è riscontrabile nel brano MY FUNNY VALENTINE della formidabile coppia *Rogers-Hart*.

Il secondo accordo potremmo vederlo come un ibrido tra un accordo frigio e uno dorico. Già dal nome infatti il Dorico b2 svela la sua natura ambigua con questo secondo grado abbassato e il sesto grado innalzato. Questa soluzione è certamente interessante per sostituire un secondo grado minore soprattutto in contesto modale.

Il terzo grado Ebmaj7#5 è un accordo maggiore con quarta e quinta aumentate. Si tratta di un sound lidio con l'aggiunta della quinta aumentata. Possiamo leggere questo accordo vedendolo come una triade di sol con al basso il Mib. E' una soluzione questa molto praticata in contesti jazz e fusion in funzione di I , IV grado o come vedremo più avanti come upperstructure per generare diversi tipi di sound.

Il quarto grado F7#11 è un vero tesoro che ci porta in dono la scala minore melodica: trattasi di un accordo di dominante che presenta la quarta aumentata. Tale caratteristica lo pone come accordo non utilizzabile come dominante in una classica cadenza II V I .La collocazione ideale di questo modo è quella di essere suonato su dominanti secondari o sostituzioni di tritono. Si pensi, citando ancora *Ellington*, al brano TAKE DI A TRAIN che inizia con un primo grado C per poi andare su un D7#11 che è infatti un dominante secondario (V del V) oppure allo standard BEAUTIFUL LOVE nel passaggio Dm7 G7#11 oppure ad un blues minore nel tipico accordo di dominante secondario che scende di semitono sul dominante principale (Db7 /C7 in un blues in F). Considerando quindi che nel repertorio jazzistico e fusion la presenza di dominanti secondarie o sostituzioni di tritono è costante, è davvero molto importante prendere confidenza e praticità di utilizzo con questa scala.

Il quinto grado il misolidio b13 è come dice la sigla una soluzione utilizzabile su un V grado con la sesta abbassata. Si presti attenzione al secondo grado maggiore che caratterizza il

sound di questo modo. Il nostro orecchio tende naturalmente ad associare la b9 con la b2 perciò potremmo incorrere nell'errore di utilizzare questa soluzione nel modo non corretto. L'applicazione migliore è su una cadenza II Vb13 I maggiore.

Il sesto grado è un'altra preziosa risorsa della scala minore melodica ed un altro tratto tipico della musica fusion ossia il Locrio#2. Vale la pena soffermarsi sul nome che nei manuali è stato dato a questo modo rilevando che sarebbe più corretto definirlo locrio bequadro2 poichè il secondo grado non è aumentato ma "naturalizzato" salendo di fatto di un semitono. Questa, difatti, è proprio la caratteristica principale di questo sound con questa seconda maggiore che nel modo locrio VII grado della scala maggiore è invece generalmente abbassata. Questo tipo di sonorità può essere naturalmente espressa su un accordo semidiminuito.

L'ultimo modo della scala minore melodica è il celeberrimo superlocrio. Nei manuali di armonia questo ultimo accordo è indicato come semidiminuito. Se andiamo a sviluppare il chord tone di questo accordo notiamo che le note sono B D F A C Eb G.

Se leggiamo le prime quattro note ci troviamo indubbiamente di fronte ad un accordo semidiminuito ma procedendo incappiamo in un Mib che enarmonizzando diventa un Re# ossia la terza maggiore di Si. A sua volta quindi poniamo la "vecchia" terza minore D come #9 ed ecco così che si sviluppa un modo composto da

BF D#3M F5b G5# A7 Cb9 D#9.

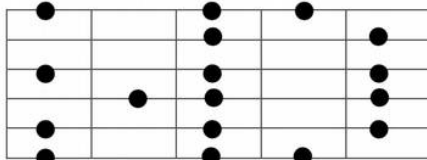
Il modo superlocrio dunque altera sia le quinte che le none ed è quindi una soluzione perfetta per gli accordi 7#9, 7#b13, 7#11b13 e in generale sugli accordi segnati come alt. E' inoltre esattamente un ibrido a metà tra la scala diminuita e quella esatonale (che analizzeremo nei seguenti capitoli)

Il mio consiglio è quello di leggere sempre la sigla perchè il modo superlocrio non può essere suonato su accordi con la nona e tredicesima maggiore.

Diteggiatura scala minore melodica

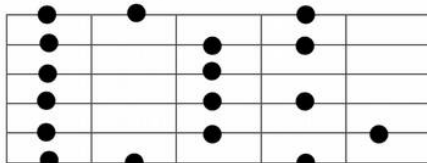
Cm

Ipoionico



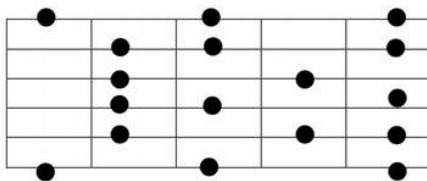
VIII

Dorico b2



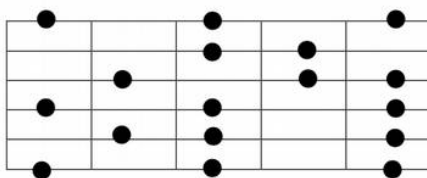
X

Lidio aumentato



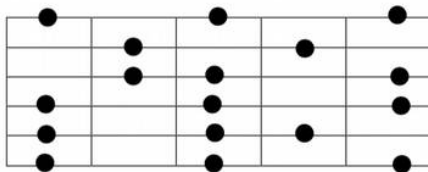
XI

Lidio b7



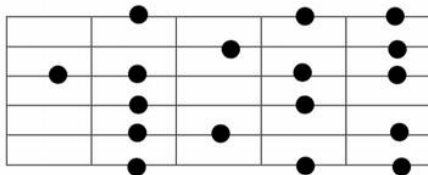
I

Misolidio b6



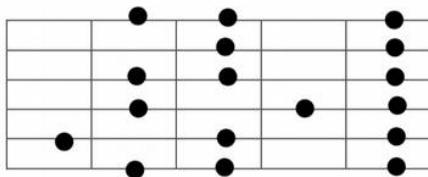
III

Locrio #2



V

Suplocrio



VII

Eseguire terzine, quartine e salti di terza

BASE 9 LYDIAN AUGMENTED SOUND

74

Em7
E DORIAN
(D)

E/C
C LYDIAN AUGMENTED
(A MELODIC MINOR)

T
A
B

78

F/G
G MIXOLYDIAN
(C)

Ab/E
E LYDIAN AUGMENTED
(C MELODIC MINOR)

T
A
B

BASE 10 LYDIAN DOMINANT SOUND

74

Am7
A AEOLIAN
(C)

D7#11
D LYDIAN DOMINANT
(A MELODIC MINOR)

A
D
A
D

78

Dm7
D DORIAN
(C)

Db7#11
Db LYDIAN DOMINANT
(A MELODIC MINOR)

CΔ
C PENTATONIC
(C)

D
Db
C
C

BASE 11 DORIAN B2 E MIXOLYDIAN B13, MELODIC MINOR

82

F#m7
F# DORIAN B2
(E MELODIC MINOR)

B7b13
B MIXOLYDIAN B13
(E MELODIC MINOR)

EmΔ
E IONIAN
(E MELODIC MINOR)

F#
B
E
E

BASE 12 LOCRIAN#2 E SUPERLOCRIAN

86

A *LOCRIAN2*
C *MELODIC MINOR*

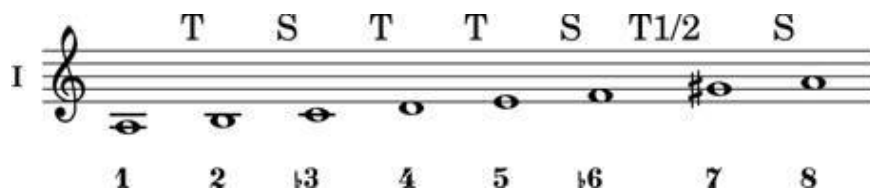
D *SUPERLOCRIAN*
E♭ *MELODIC MINOR*

90

G *IPSIDIAN*
G *MELODIC MINOR*

CAP. 6

SCALA MINORE ARMONICA



Chord Tone

Estendiamo gli accordi della scala di Do minore Armonica fino a sei voci:

$Cm\Delta^{911b13}$	$D\flat\Delta^{91113}$	$E\flat\Delta^{\#91113}$	Fm^{791113}	$G7\flat^{911b13}$	$A\flat\Delta^{\#9\#1113}$	$B\flat\Delta^{9b13ADD^3}$
(Cm/B $\flat$)	(D $\flat$ /Cm Δ)	(E $\flat$ +/D $\flat$)	(E $\flat$ +/D $\flat$)	(G/Fm 7)	(A $\flat$ /G 7)	(B $\flat$ /A $\flat\Delta$)
HARMONIC MINOR	LOCRIAN SHARP 6	IONIAN AUGMENTED	UKRAINIAN DORIAN SCALE	PHRYGIAN DOMINANT MIXOLYDIAN B2 B6	LYDIAN SHARP 2	ALTERED DIMINISHED

La struttura TSTTST1/2S conferisce già il carattere inconfondibile di questa scala grazie alla presenza dell'intervallo di un tono e mezzo tra il sesto e il settimo grado

L'abbassamento della sesta va a generare delle soluzioni modali e armoniche con umori dissonanti spanish.

Nella musica fusion la scala minore armonica è utilizzata soprattutto con il modo costruito sul quinto grado ossia il frigio dominante per gli accordi dominanti con b9 e b13.

Gli altri modi in generale sono utilizzati molto di più nella musica klezmer o etnica a matrice ispanico-araba ma non mancano esempi di utilizzo nella letteratura jazz fusion.

Un'artista jazz che certamente ha dato un contributo essenziale all'introduzione di atmosfere ispaniche all'interno della tradizione jazzistica è senz'altro *Chick Corea*.

Nei suoi classici infatti come *SPAIN*, *WINDOWS* e *SEA JOURNEY* ad esempio sono riscontrabili interi passaggi che utilizzano frammenti dell'armonizzazione della scala minore armonica. Pensiamo anche a giganti come *Miles Davis* con capolavori come *SKETCHES OF SPAIN* che hanno portato questa sonorità ad entrare come elemento ormai classico dell'armonia jazzistica.

Il primo grado è un accordo minore con la settima maggiore che si differenzia dall'accordo ipoionico della scala minore melodica per la nota Lab. Nello sviluppo del chord tone a 7 voci constatiamo che il Lab in questione crea un non affatto felice battimento con la nota Sol che de C minore è la quinta.

L'accordo sul secondo grado è classificato come Locrio diesis 6. Questo infatti conserva le caratteristiche del modo locrio con l'aggiunta della nota Si che è la sesta maggiore. Tale sonorità potrebbe risultare non risolutiva in quanto la nota Si va a rappresentare un "anticipo" della terza maggiore di G7 in una cadenza minore. In altre parole se utilizziamo un locrio VII grado della scala maggiore o un Locrio bequadro 2 VI modo della scala minore melodica abbiamo due soluzioni più efficaci perchè la settima ossia la nota Do risolve efficacemente scendendo di semitono sulla terza Si del dominante successivo G7..

Il terzo accordo è chiamato Ionico aumentato ed è uno degli accordi più "spanish" della scala minore armonica. Questo tipo di soluzione si può sentire nell'album *MAGNETIC* degli *Steps Ahead*. Si tratta di un accordo che ha tutte le caratteristiche del modo ionico (compresa la avoid note della quarta sulla terza) con l'aggiunta della quinta aumentata.

Con il quarto accordo entriamo con ancora più decisione nell'elemento etnico con questa Ukrainian Dorian Scale. Parliamo di un modo dorico con il quarto grado innalzato che porta il nostro orecchio a certe atmosfere Klezmer. Nella musica di *Julian Cochran* si fa largo uso di questa soluzione.

Il quinto grado denominato frigio dominante o, più comunemente, misolidio b2b6 è uno dei modi più utilizzati della scala minore armonica. La sua caratteristica lo adatta felicemente a cadenze minori II V I dove il quinto grado presenta il secondo e il sesto grado abbassato.

Il sesto grado è un accordo definito Lidio bequadro 2 in quanto è a tutti gli effetti un voicing lidio con il secondo grado innalzato di un semitono. Questo sound è molto usato in contesti modali con pedale di dominante come G7 | Ab/G.

Il settimo ed ultimo grado è un ibrido tra il modo superlocrio e una scala diminuita.

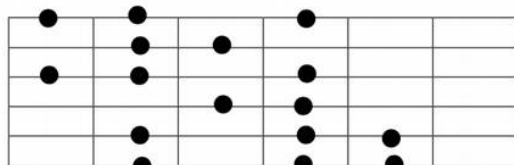
Fondamentalmente è un modo superlocrio dove vengono quindi alterate entrambe le none e le quinte ma che presenta una settima diminuita al posto della settima minore. Anche in questo caso l'applicazione migliore è quella di soluzione per un accordo alterato.

I modi maggiormente frequentati nei manuali di improvvisazione sono come detto quelli costruiti sul primo e sul quinto grado. Il mio suggerimento è quello di praticare anche tutti gli altri contesti modali poiché possono generare effetti di dissonanza davvero interessanti e sorprendenti.

Diteggiatura scala minore armonica

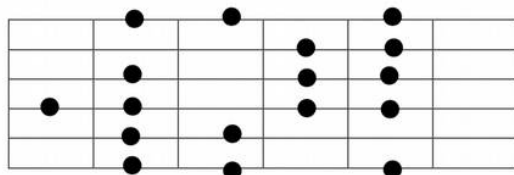
Cm

Ipoionico b6



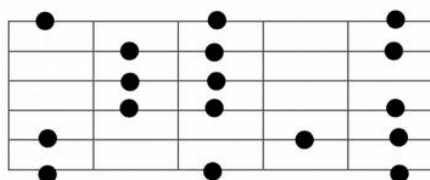
VIII

Dorico b2 b5



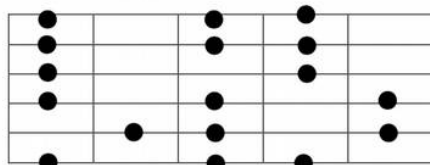
X

Ionico aumentato



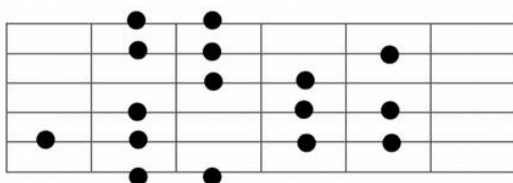
XI

Lidio minore



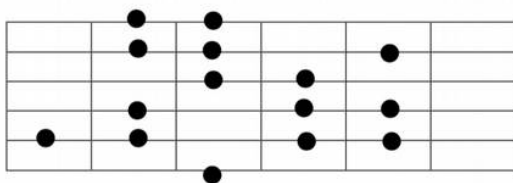
I

Misolidio b2 b6



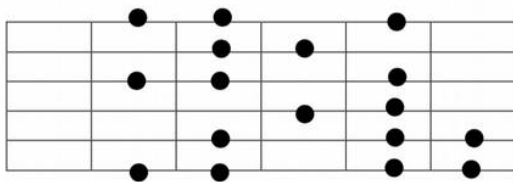
III

Lidio#2



IV

Suplocrio diminuito



VII

Eeguire terzine, quartine e salti di terza

BASE 13 HARMONIC MINOR – UKRANIAN SCALE

101

G HARMONIC MINOR
G HARMONIC MINOR

C UKRANIAN SCALE
G HARMONIC MINOR

BASE 14 LOCRIO BEQUADRO 6 FRIGIO DOMINANTE

105

C# SHARP LOCRIAN SHARP 6
B HARMONIC MINOR

F# SHARP MIXOB2B6
B HARMONIC MINOR

G LYDIAN
D

BASE 15 PEDALE DI DOMINANTE CON III V VI

109

A# IONIAN AUGMENTED
F HARMONIC MINOR

C MIXOB2B6
F HARMONIC MINOR

D# LYDIAN SHARP 2
F HARMONIC MINOR

BASE 16 SUPERLOCRIO DIMINUITO

113

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains four measures. The first measure is labeled 'D^{ALT}' and has the text 'SUPERLOCRIAN DIMINISHED' and 'E^B HARMONIC MINOR' below it. The second measure contains a double bar line with a slash. The third measure is labeled 'G^{mf}' and has the text 'G DORIAN' and 'f' below it. The fourth measure contains a double bar line with a slash. The bottom staff is in bass clef and contains four measures, each with a single horizontal line (a whole note). The staves are bracketed together on the left and right sides.

D^{ALT}

SUPERLOCRIAN DIMINISHED
E^B HARMONIC MINOR

G^{mf}

G DORIAN
f

CAP. 7

SCALA ESATONALE

Scala Esatonale α



Chord Tone

Estendiamo gli accordi della scala esatonale di Do a 6 voci

117

C79#11b13 C+/Bb+ D79#11b13 D+/C+ E79#11b13 E+/D+ F#79#11b13 F#+/E+ G#79#11b13 G#+/F#+ Bb79#11b13 Bb+/Ab+

Soluzione molto utilizzata nel linguaggio fusion, la scala esatonale conferisce un sapore indefinito agli accordi di dominante.

La scala esatonale è costruita per intervalli di tono e rientra nella categoria delle scale simmetriche dividendo l'ottava in sei parti ugali della grandezza di un tono.

Per tale ragione la scala esatonale può essere di due soli tipi ossia di

Do (Do, Re, Mi, Fa#, Sol#, LA#)

e di Do# (Do#, Re#, Fa, Sol, La, Si)

La scala esatonale è formata dalla somma di due triadi aumentate a distanza di tono.

La caratteristica tipica di questa scala è quella di generare accordi simmetrici con nona maggiore e #11, b13

L'utilizzo migliore che si può fare di questa scala è quello di suonarla su un accordo di dominat con 9 maggiore, quinta bemolle e quinta diesis.

Possiamo accostare questa scala al V modo della minore melodica Misolidio b13 in quanto anche in questo c'è la presenza della nona maggiore e della quinta aumentata o b13.

Resta però l'importante differenza sulla quarta che nel misolidio b13 è giusta mentre nella scala esatonale è aumentata.

Le sigle possibili saranno quindi:

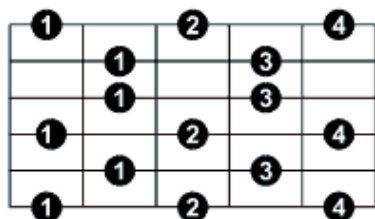
7/#11

7/b13

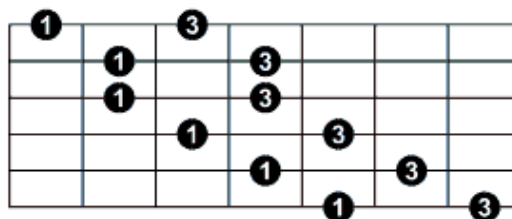
9/#11

9/b13

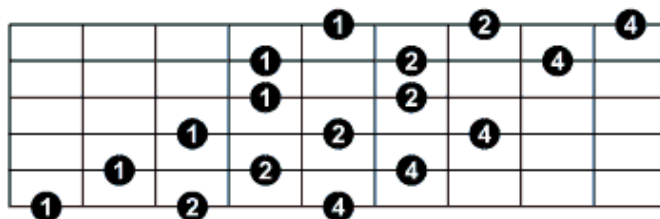
Diteggiatura 1



Diteggiatura 2



Diteggiatura 3



BASE 17 WHOLE TONE

123

A $\flat$ Δ *Gm⁷* *D $\flat$ Δ* *Cm⁷ C⁷ $\flat$ ₉*

AB LYDIAN *G PHRYGIAN* *DB WHOLE TONE* *C AEOLIAN C SUPERLOCRIAN*

E $\flat$ *E $\flat$* *E $\flat$* *E $\flat$ DB MELODIC MINOR*

CAP. 8

SCALA DIMINUITA



Detta anche scala ottofonica la scala diminuita come l'esatonale rientra nella categoria delle scale simmetriche dividendo l'ottava in quattro parti uguali.

Come è logico quindi le scale diminuite S/T sono 3 Do, Do# e Re.

Dal momento in cui questa scala è simmetrica ed è il risultato dell'accostamento di due accordi diminuiti a distanza di un semitono, non possiamo ricorrere ad un vero e proprio chord tone in quanto incapperemo sempre sugli stessi intervalli.

Considerando C come fondamentale andiamo a sviluppare le seguenti tensioni:

C	Db	Eb	E	F#	G	A	Bb
F	b9	#9	3M	#11	5	13	7

Il risultato è un C7 b9 #9 #11 13

La principale caratteristica della scala diminuita è dunque quella di alterare entrambe le none e lasciare inalterate le quinte. E' praticamente speculare all'esatonale che, come abbiamo visto, altera le quinte e lascia inalterata la nona. Notiamo anche che il modo superlocrio è una perfetta sintesi per metà diminuito e per l'altra metà esatonale.

Analizziamo l'armonizzazione

- 1)** 8 Accordi Diminuiti C°, Db°, Eb°, E°, F#°, G°, A°, Bb°
- 2)** 4 triadi maggiori C, Eb, Gb, A
- 3)** 4 triadi minori Cm, Ebm, Gb, Am
- 4)** 4 tetradi di dominante C7, Eb7, Gb7, A7
- 5)** 4 tetradi minore settima Cm7, Ebm7, Gbm7, Am7
- 6)** 4 tetradi di dominante #11: C7#11, Eb7#11, Gb7#11, A7#11
- 7)** Tetradi semidiminuite Cm7b5, Ebm7b5, Gbm7b5, Am7b5

La scala diminuita può essere quindi applicata ad accordi diminuiti in funzione di passaggio come nel caso ad esempio di D-7 | Db°|Cmaj7| oppure in funzione di ritardo di risoluzione come nel caso di Dm7| G7 | C°|Cmaj7

Un altro contesto dove è possibile utilizzarla è quello dell'accordo diminuito in forma di rivolto di un accordo di dominante. Ricordo che, in questo caso, il simbolo ° sta per omitted riferito alla fondamentale. Ad esempio l'accordo diminuito C#° è composto dalle note C# E G Bb che sono rispettivamente 3 terza, quinta, settima e nona bemolle dell'accordo A7b9. Lo schema alla base di questo ragionamento è quello di costruire un accordo diminuito un semitono sopra all'accordo di dominante (A7b9=Bb°)
Il contesto sarà quindi il seguente: Dm7b5| D°|Cm7

Un uso molto frequente della scala diminuita nel contesto fusion è quello sul dominante all'interno di una cadenza II V I ad esempio D-7|G713b9|Cmaj7|

Sigle Diminuito in funzione di dominante

C#9,	C13
Cb9	C13b9
C#9b9	C13#9
C#11	C13#11

C#9#11

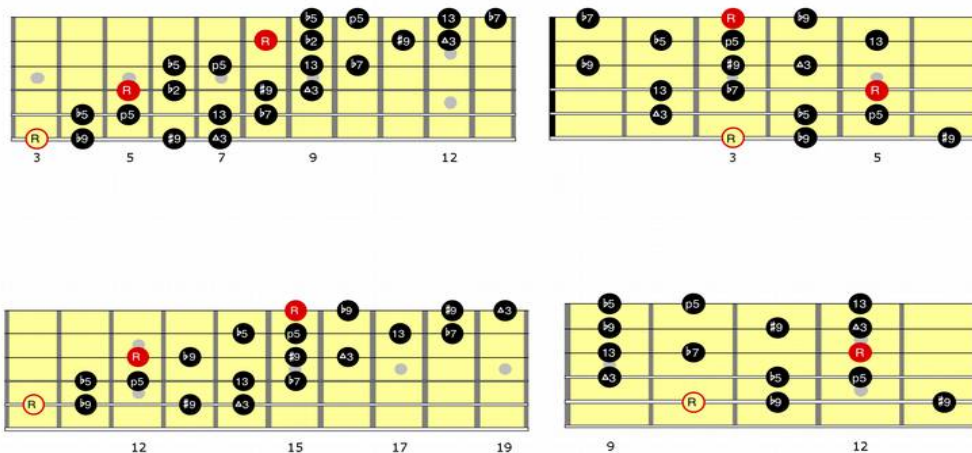
Cb9#11

Un utilizzo alla *Mike Stern* è quello su un pedale modale di G7 da miscelare con la pentatonica minore blues.

Un espediente utilizzato da *Scott Henderson* è quello di miscelare triadi maggiori e minori per terze minori su accordo di dominante.

Un'altra soluzione alla *John Scofield* è quella di sovrapporre per terze minori gli arpeggi semidiminuiti di C, Eb, Gb e A.

In senso generale sulla scala diminuita è possibile suonare qualsiasi intervallo presente nella scala per intervalli di terza minore o tritono ad esempio terze maggiori per terze minori oppure quarte aumentate per terze minori oppure ancora quinte giuste per terze minori ecc



BASE 18 PENTA MINORE E SCALA DIMINUITA SU PEDALE DI DOMINANTE

127

Musical notation for Base 18. The treble clef staff shows a Bb7,13 chord in the first measure, followed by three measures with repeat signs. The bass clef staff shows a B pedal point in the first measure, followed by three measures with repeat signs.

BASE 19 TRIADI MAGGIORI E MINORI PER TERZE MINORI SU PEDALE DI DOMINANTE

131

USA TRIADI DI G, Bb, Db, E Gm Bb-, Db- E-

Musical notation for Base 19. The treble clef staff shows a G7,9 chord in the first measure, followed by three measures with repeat signs. The bass clef staff shows a B pedal point in the first measure, followed by three measures with repeat signs.

BASE 20 ARPEGGI SEMIDIMINUITI PER TERZE MINORI SU PEDALE DI DOMINANTE

135

USA ARPEGGI SEMIDIMINUITI IN SOVRAPPOSIZIONE DI E,G,Bb,Db

Musical notation for Base 20. The treble clef staff shows an E7,9 chord in the first measure, followed by three measures with repeat signs. The bass clef staff shows a B pedal point in the first measure, followed by three measures with repeat signs.

CAP. 9

SCALA PENTATONICA

La scala pentatonica è una scala dalle innumerevoli applicazioni sia in contesto modale che tonale.

Nella musica fusion è un ingrediente davvero essenziale legata com'è al fraseggio blues del quale quasi la totalità dei grandi interpreti fusion ha una grande padronanza.

Innanzitutto analizziamo la scala:

C D E G A

Il successo della scala pentatonica deriva dal fatto che si adatta con grande facilità ad ogni accordo proprio per la sua struttura che alterna intervalli di seconda a intervalli di terza maggiore e minore..

In un contesto tonale è possibile suonare questa scala su tutta la scala maggiore armonizzata

	C	D	E	G	A
C maj7:	F	9	3	5	6
Dm7:	7	F	9	11	5
Em7:	b13	7	F	3m	11
Fmaj7:	5	13	7M	9	3M
G7:	11	5	13	F	9
Am7:	3m	11	5	7m	F
Bm7b5:	b9	3m	11	b13	7m

L'assenza dei due semitoni E-F e B-C elimina quei problemi di dissonanze che avevamo invece incontrato nella scala maggiore.

In un contesto Blues come sappiamo è possibile suonare la scala pentatonica minore su un accordo di dominante ad esempio Cm pentatonica su C7

C7:	C	Eb	F	G	Bb
	F	9#	11	5	7m

In questa sede non mi soffermerò con maggior attenzione sulle applicazioni alternative della scala pentatonica utili al nostro approfondimento.

Per un uso più incline al linguaggio fusion rimando comunque al procedimento suggerita da *Bergonzi* in cui si sviluppi un uso non contiguo del materiale della scala seguendo schemi geometrici prestabiliti (skip-step).

Nella musica fusion è facile imbattersi in scale pentatoniche in contesto modale ad esmpio su un acordo minore possiamo suonare 3 diverse scale pentatoniche costruite rispettivamente a partire dalla fondamentale, dalla quinta e un tono sopra

Dm:	D	F	G	A	C	Pentatonica di re minore
	F	3m	11	5	7m	
	A	C	D	E	G	Pentatonica di la minore
	5	7m	F	9	11	
	E	G	A	B	D	Pentatonica di Mi minore(Dorian Sound)
	9	11	5	13	F	

Stesso ragionamento per il maggiore

F:	F	G	A	C	D	Pentatonica di Fa maggiore
	F	9	3M	5	13	
	C	D	E	G	A	Pentatonica di Do maggiore
	5	13	7M	9	3M	
	G	A	B	D	E	Pentatonica di Sol Maggiore (Lydiainsound)
	9	3M	#11	13	7M	

Un'ulteriore applicazione può essere realizzata sull'accordo di dominante alterato. Se infatti suonare una pentatonica minore ad una terza minore ascendente da un accordo di dominante ottengo:

G7: Bb Db Eb F Ab Pentatonica di Sib minore
 #9 #11 b13 7m b9

A questo punto ho tutto il materiale per suonare su un II Valt I maggiore esclusivamente con le scale pentatoniche

BASE 21 II VALT I MAGGIORE CON PENTATONICHE

139

The exercise consists of four measures. The first measure features an F-7 chord in the treble staff and a whole note A in the bass staff, with the label 'C-PENTATONIC' below. The second measure features a Bb7ALT chord and a whole note B in the bass staff, with the label 'Db-PENTATONIC' below. The third measure features an EbΔ chord and a whole rest in the bass staff, with the label 'D-PENTATONIC' below. The fourth measure contains a double bar line with repeat dots and a whole rest in the bass staff.

CAP. 10

RIEPILOGO ACCORDI DI DOMINANTE

Nel lavoro di analisi che ho realizzato sulla scala maggiore, minore melodica, minore armonica, esatonale e diminuita sono emersi, come abbiamo potuto constatare, diverse soluzioni per l'accordo di dominante o dominante alterato.

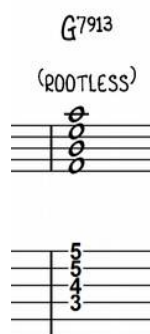
Ci tengo a sottolineare l'importanza dello sviluppo del chord tone fino alla tredicesima perchè alcuni accordi possono risultare uguali nelle tensioni scritte in sigla ma diversi nelle estensioni presenti nella scala di riferimento. Ad esempio C9#11 può essere un accordo della scala esatonale e del lidio dominante. Nel primo caso abbiamo una 13b mentre nel secondo la 13 è maggiore.

Credo che sia utile vederli classificati in un'unica tabella per poter avere in un colpo d'occhio l'intera gamma delle soluzioni possibili.

Sigla	Modo	Chord Tone							Scala di provenienza
G13	Mixolydian	F	3 M	5	7	9	11	13	V° Scala Maggiore
G7sus4	Mixolydian	F	4	5	7	9		13	V° Scala Maggiore
7sus9	Mixolydian	F	4	5	7	9		13	V° Scala Maggiore
7sus13	Mixolydian	F	4	5	7	9		13	V° Scala Maggiore
7#11	Lydian Dominant	F	3 M	5	7	9	#11	13	IV° Scala Minore Melodica
7b13	Mixolydian b13	F	3 M	5	7	9	11	b13	V° Scala Minore Melodica
7b13#9 (alt)	Superlocrian	F	3 M	5 b	7	b9	#9	b13	VII° Scala Minore Melodica
7b2b6	Mixolydianb 2b6 / Phrygian dominant	F	3 M	5	7	b9	11	b13	V° Scala Minore Armonica

7susb9	Mixolydian b2b6 / Phrygian dominant	F	3 M	4	7	b9		b1 3	V° Scala Minore Armonica
O alt	Superlocrian bb7	F	3 M	5 b	7 °	b9	#9	b1 3	VII° Scala Minore Armonica
7#11	Augmented Dominant	F	3 M	5 b	7 °	9	b1 3		Esatonale
7b13									
9#11									
9b13									
#9	Diminished Dominant	F	3 M	5	7 °	b 9	# 9	#1 1 3	Diminuita
b9									
#9/b9									
#11									
13									
13b9									
13#11									
#9#11									
b9#11									

Un esercizio utile può essere quello di partire da un accordo disposto per quarte come ad esempio questo G13 senza fondamentale



Questa disposizione è particolarmente felice per la realizzazione di accordi di dominante alterato in quanto troviamo la settima e la terza (note caratterizzanti dell'accordo) nella parte bassa e le estensioni 9 e 13 in quella alta. A questo punto non ci resta che spostare la nona per realizzare i tre tipi di nona possibile 9, b9, #9 a e la tredicesima per ottenere 13, b13 (#5), #11 (b5).

Se osserviamo questo voicing quartale ci rendiamo conto che si tratta di un accordo di Fmaj7b5 presente qui in forma di upper structure di cui parleremo nel prossimo capitolo. Sarà dunque possibile sviluppare uno studio dei rivolti di questa posizione per ottenere altre posizioni di dominante alterato.

CAP. 11

Upper Structures

Con il termine Upper Structures si vogliono indicare quelle forme accordali a quattro voci che esprimano la parte estesa di un voicing.

Queste possono presentarsi sia in forma armonica che melodica (arpeggi) come soluzioni per improvvisare.

Nel lavoro svolto nei capitoli precedenti sul chord tone abbiamo avuto modo di osservare che tutti gli accordi armonizzati nelle varie scale possono essere estesi fino alla tredicesima e di conseguenza possono essere visti in due modi: una triade + una tetrade o una tetrade + una triade.

Il concetto alla base della upper structures è quello di non considerare la fondamentale e la quinta dell'accordo e proporre esclusivamente la terza e la settima con le tensioni principali.

Questo tipo di soluzione può essere a buon diritto considerato come un vero e proprio marchio di fabbrica dello stile fusion che favorisce una minor definizione dell'accordo a favore di una maggior rilevanza delle estensioni.

Ecco quindi una tabella riassuntiva delle principali upper structures utilizzate:

SIGLA	UPPER STRUCTURE	NOTAZIONE				RAPPORT UPPER- ACCORDO
Gmaj9	B-7	3M	5	Maj7	9	Arpeggio m7 una terza maggiore sopra
Gmaj9#1113	Dmaj7	5	9	#11	13	Arpeggio Maj7 una quinta sopra
Gm9	Bbmaj7	3m	5	7	9	Arpeggio Maj7 una terza minore sopra
G7/9	Bm7b5	3M	5	7	9	Arpeggio semidiminuito una

						terza maggiore sopra
G7 ^a ua13	Fmaj7	7	9	4	13	Arpeggio Maj7 un tono sotto
G13	Fmaj7b5	7	9	3M	13	Arpeggio Maj7b5 un tono sotto
G13#11	Fmaj7#5	7	9	#11	13	Arpeggio Maj7#5 un tono sotto
G7b2b6	Fm7b5	7	b9	3M	b13	Arpeggio semidiminuito un tono sotto
Gmmaj9	Bbmaj#5	3m	5	Maj7	9	Arpeggio Maj7#5 una terza minore sopra
G-6/9	Bbmajb5	3m	5	13	9	Arpeggio Maj7b5 una terza minore sopra
G-6	Em7b5	6	F	-3	7	Arpeggio semidiminuito una terza minore sotto
G-7b5#2	Dbmaj7#5	b5	9	11	7	Arpeggio maj7b5 a un tritono
G7#9b13	Bmaj7b5	3M	b13	7	#9	Arpeggio maj7b5 una terza maggiore sopra
G7susb9	Abmaj7b5	b9	4	5	F	Arpeggio maj7b5 un semitono sopra

Sulla base di questa tabella possiamo sviluppare diverse successioni utilizzando le upper.

In questa occasione analizzeremo le cadenze II V I maggiore e minore.

II V I di Do maggiore con upperstructures:

	II	V	I
Accordo	Dm7	G7#9b13	Cmaj9
Upper	Fmaj7	Bmaj7b5	Em7

Sviluppo sulle prime 4 corde:

The image displays four systems of guitar notation, each representing a measure of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass staff. The treble staff shows the chord symbols and the bass staff shows the fret numbers for the first four strings (E, A, D, G).

- System 1 (Measures 143-146):**
 - Measure 143: FΔ, D-7
 - Measure 144: BΔb5, G7#9b13
 - Measure 145: Em7, CΔ9
 - Measure 146: Em7, CΔ9
- System 2 (Measures 147-150):**
 - Measure 147: FΔ, D-7
 - Measure 148: BΔb5, G7#9b13
 - Measure 149: Em7, CΔ9
 - Measure 150: Em7, CΔ9
- System 3 (Measures 151-154):**
 - Measure 151: FΔ, D-7
 - Measure 152: BΔb5, G7#9b13
 - Measure 153: Em7, CΔ9
 - Measure 154: Em7, CΔ9
- System 4 (Measures 155-158):**
 - Measure 155: FΔ, D-7
 - Measure 156: BΔb5, G7#9b13
 - Measure 157: Em7, CΔ9
 - Measure 158: Em7, CΔ9

II V I di Do minore con upperstructures:

	II	V	I
Accordo	Dm7b5	G7b2b6	Cmmaj9
Upper	Abmaj#5	Fm7b5	Ebmaj7

Sviluppo sulle prime 4 corde:

159

AbΔ#5 Dø#2 Fø G7b13 EbΔ#5 CmΔ9

163

AbΔ#5 Dø#2 Fø G7b13 EbΔ#5 CmΔ9

167

AbΔ#5 Dø#2 Fø G7b13 EbΔ#5 CmΔ9

BASE 22 UPPER STRUCTURE SU II V I MAGGIORE

171

F Δ B $\Delta^{\flat 5}$ E m^7

T B

BASE 23 UPPER STRUCTURE SU II V I MINORE

175

A $\flat\Delta^{\sharp 5}$ F $\emptyset$ E $\flat\Delta^{\sharp 5}$

T B

CAP. 12

Triadi estratte

Una forma armonica molto utilizzata nel linguaggio fusion per ottenere delle sonorità interessanti è quella della triade estratta. Si tratta di una triade maggiore o minore con un basso non appartenente alle note della triade stessa. Lo studio a fare è quindi quello di sovrapporre i 12 bassi della scala cromatica su le suddette due specie di triade. Escludendo le posizioni con al basso le note delle triadi, risultano 17 possibilità:

TRIADE	BASSO	VOICING	SIGLA RISULTANTE	MODALITÀ	GRADO
C	Db	Db C E G	Db° maj7	Diminuito	V°
C	D	D C E G	Dsus9	Misolidio	V° sus
C	Eb	Eb C E G	13b9	Diminuito	V°
C	F	F C E G	Fmaj9	Ionico/lido	I° /IV°
C	F#	F# C E G	F#m7b5	Locrio	II° m7b5
C	Ab	Ab C E G	Abmaj7#5	Lydian Aug	IV°
C	A	A C E G	Am7	Aeolian	VI°
C	Bb	Bb C E G	C7	Misolidio	V°
C	B	B C E G	Cmaj7	Ionico	I°
Cm	Db	Db C Eb G	Dmaj9#11	Lydian	IV°
Cm	D	D C Eb G	D7susb9	Mixob2b6	V° sus
Cm	E	E C D# G	Emmaj7add6	Minor Harm.	I° m
Cm	F	F C Eb G	F7sus9	Misolidio	V° sus
Cm	F#	F# C Eb G	F#713b9	Diminuito	V°
Cm	Ab	Ab C Eb G	Abmaj7	Ionian	I°
Cm	A	A C Eb G	Am7b5	Locrian	II° m7b5
Cm	Bb	C Eb G Bb	Cm7	Aeolian	II° m
Cm	B	B C Eb G	Cmmaj7	Ipoionian	I° m

Abbiamo a disposizione tutto il materiale per armonizzare un brano con triade estratte.

BASE 24 TRIADI ESTRATTE SU BEAUTIFUL LOVE

183

Bb/E Gm/A C/D F/D

187

Ebm/G A/C A/F C/F Bb/E F#/A

191

Bb/D F/G Bb/G A/Bb Bb/E Em/A

1. 195

C/D F#/G Bb/E F#/A

2. 199

F/D A/Bb G/A Bb/D

CAP. 13

Rivolti di settima

E' davvero importante nella strutturazione di un buon accompagnamento avere una panoramica chiara e completa degli accordi di settima in posizione di rivolto.

La ragione di questo risiede nel fatto che tale conoscenza consente di avere una libertà totale nell'utilizzo di accordi in qualsiasi punto del manico.

Un limite ricorrente in molti studenti è quello di ricorrere sempre alle posizioni basiche in prima posizione e questo finisce per condizionare notevolmente la fluidità del proprio playin'.

Conoscere i rivolti significa poter armonizzare qualsiasi melodia in ogni punto della tastiera ma anche poter improvvisare suonando le geometrie degli accordi andando così a realizzare dei fraseggi meno aderenti al profilo della scala e dell'arpeggio e magari più sorprendenti.

Infine è opportuno ricordare che sostituendo la fondamentale con la nona e la quinta con l'undicesima o tredicesima è possibile ricavare ogni tipo di voicing più esteso di quello a quattro voci.

Dal punto di vista pratico la chitarra con le sue sei corde offre diverse possibilità di realizzazioni di accordi a quattro voci.

In questa occasione ho realizzato per voi uno schema che va ad elencare tutte le specie di settima in tutti i rivolti in cinque posizioni (3 in dop 2 e 2 in drop 3).

Non ho considerato il drop 2/4 ma incoraggio calorosamente l'approfondimento.

Ecco a voi:

maj7

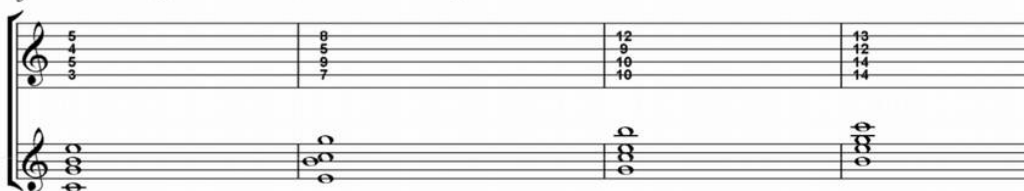
Rivolti accordi di Settima

DROP 2

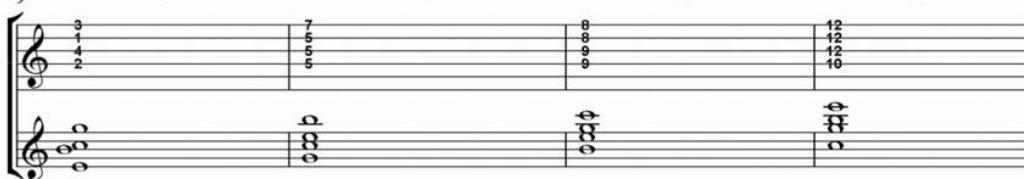
6



5

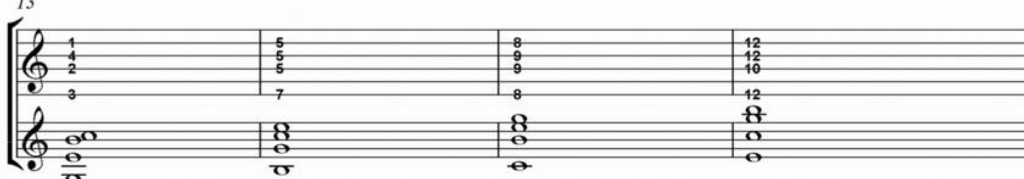


4

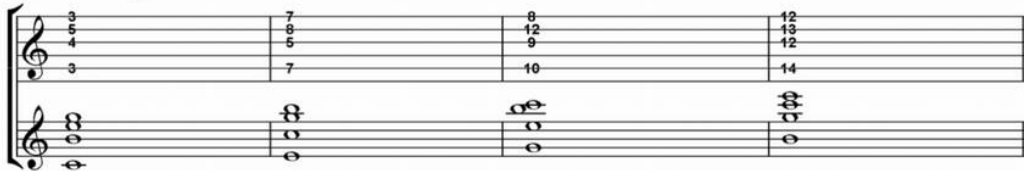


DROP 3

6



5



m7

Rivolti accordi di Settima

DROP 2

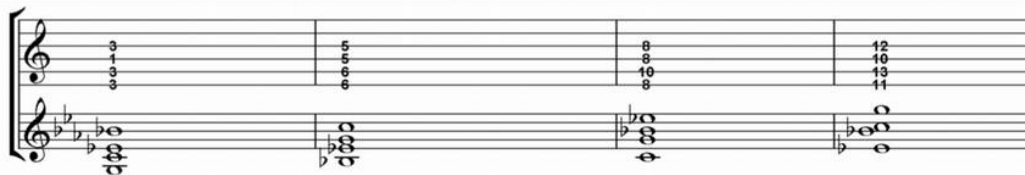
6

Cm⁷/G
III

Cm⁷/B^b
VI

Cm⁷
VIII

Cm⁷/E^b
XI



5

Cm⁷
III

Cm⁷/E^b
VI

Cm⁷/G
X

Cm⁷/B^b
XIII



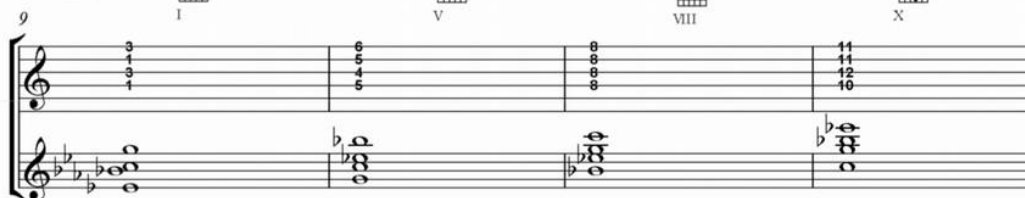
4

Cm⁷/E^b
I

Cm⁷/G
V

Cm⁷/B^b
VIII

Cm⁷
X



DROP 3

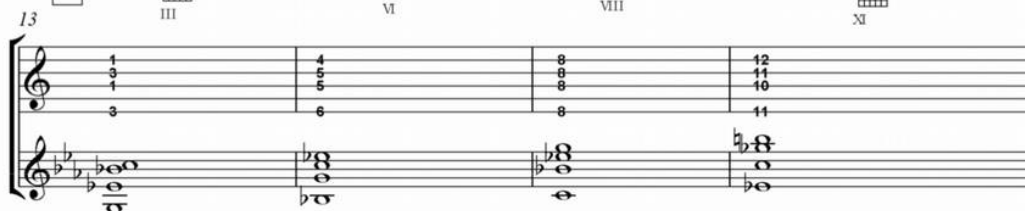
6

Cm⁷/G
III

Cm⁷/B^b
VI

Cm⁷
VIII

Cm⁷/E^b
XI



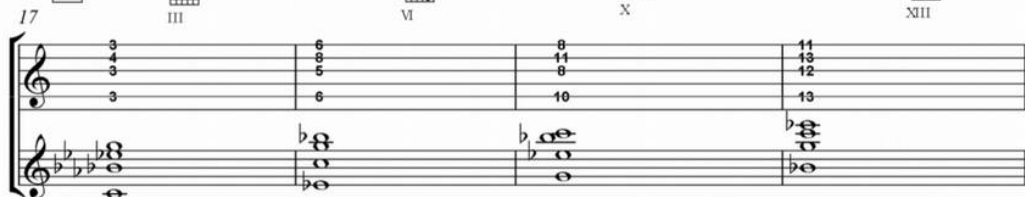
5

Cm⁷
III

Cm⁷/E^b
VI

Cm⁷/G
X

Cm⁷/B^b
XIII



7 dom

Rivolti accordi di Settima

Drop 2

6



Musical notation for Drop 2, 6th fret. Treble and bass staves showing chords and fingerings.

5



Musical notation for Drop 2, 5th fret. Treble and bass staves showing chords and fingerings.

4



Musical notation for Drop 2, 4th fret. Treble and bass staves showing chords and fingerings.

Drop 3

6



Musical notation for Drop 3, 6th fret. Treble and bass staves showing chords and fingerings.

5



Musical notation for Drop 3, 5th fret. Treble and bass staves showing chords and fingerings.

m7 5b

rivolto di m6

Rivolti accordi di Settima

Drop 2

6

Cm^{7b5}/G^b
II

Cm^{7b5}/B^b
VI

Cm^{7b5}
VIII

Cm^{7b5}/E^b
XII

5

Cm^{7b5}
III

Cm^{7b5}/E^b
VI

Cm^{7b5}/G^b
IX

Cm^{7b5}/B^b
XIII

4

Cm^{7b5}/E^b
I

Cm^{7b5}/G^b
IV

Cm^{7b5}/B^b
VIII

Cm^{7b5}
X

6

Cm^{7b5}/G^b
II

Cm^{7b5}/B^b
VI

Cm^{7b5}
VIII

Cm^{7b5}/E^b
XII

5

Cm^{7b5}
III

Cm^{7b5}/E^b
VI

Cm^{7b5}/G^b
IX

Cm^{7b5}/B^b
XIII

Un esercizio che può risultare davvero utile è quello di accompagnare uno standard ragionando in una doppia ottica:

la prima è quella di sviluppare un comping cercando di muovere le voci il meno possibile e, di conseguenza, riuscire a restare in una porzione di manico.

La seconda, al contrario, è quella del walking bass ovvero condotta dallo spostamento diatonico o cromatico in senso ascendente o discendente del basso.

Mettiamo in pratica questi concetti su questo classico standard:

BASE 25 ACCOMPAGNA SKYLARK CON RIVOLTI

25 Skylark Con Rivolti

Andrea Gentili Masterclass

(Ballad)

(A)

4/4: $E_{\Delta 7}^b F_{-7} | E_{\Delta 7}^b A_{\Delta 7}^b | E_{\Delta 7}^b A_{7\#11} | A_{\Delta 7}^b G_{-7} C_7 |$
 $F_7 | F_{-7} B_7^b | E_6^b C_{-7} | F_{-7} B_7^b |$
 $E_6^b B_{7\#9}^b | E_6^b ||$

(B)

$C_{-7} B_7 | B_{-7}^b E_7^b | A_{\Delta 7}^b | G_{\emptyset 7} C_{7b9} |$
 $F_{-} D_7^b | B_{-7}^b E_7^b A_6^b | G_6 E_{-7} | A_7 D_7 G_6 B_7^b ||$

(A)

$E_{\Delta 7}^b F_{-7} | E_{\Delta 7}^b A_{\Delta 7}^b | E_{\Delta 7}^b A_{7\#11} | A_{\Delta 7}^b G_{-7} C_7 |$
 $F_7 | F_{-7} B_7^b | E_6^b B_{7\#9}^b | E_6^b B_7^b ||$

Made with iReal Pro

CAP. 14

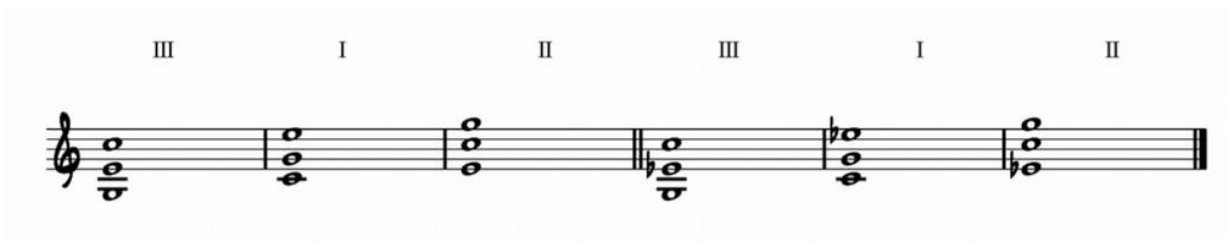
Triadi late

Una disposizione che conferisce una sonorità più aperta ad una triade è quella della triade lata.

Si tratta di una triade alla quale viene alzata di un'ottava la voce centrale.

Di conseguenza si vengono a formare due ampi intervalli di quinta e sesta ad esempio una triade di do maggiore C E G diventa C G E.

Naturalmente è possibile realizzare triadi late anche sui rivolti E G C che diventa E C G e su G C E che diventa G E C



Questo tipo di triadi aiutano a conferire un suono più vicino ad un accompagnamento pianistico.

Il movimento delle voci distanziate favorisce una liricità più spiccata rispetto all'utilizzo delle triadi a parti strette.

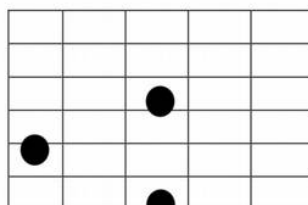
E' questa una sonorità che ben si adatta a brani lenti e ad accompagnamenti in duo ad esempio con una voce.

C



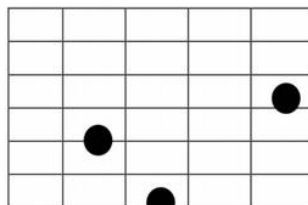
V

C/E



XII

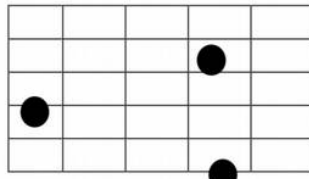
C/G



III

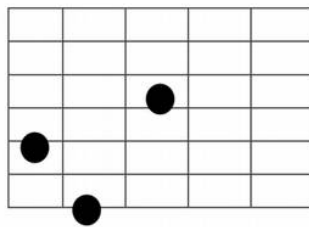
...

Cm



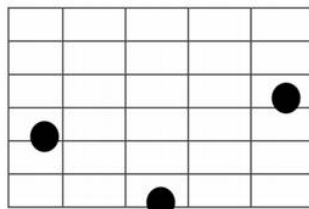
V

Cm//Eb



XII

Cm/G



III

BASE 26 COMPING CON TRIADI LATE SU YESTERDAY

26 Yesterday Con Triadi Late

Andrea Gentili Masterclass

(Rock Pop)

(A)
4/4: F | E-7 A7 | D- D- B^b C7 |
F E- D-7 G7 | B^b F }

(B)
|| E-7 A7 | D- C B^b D- G-7 C7 | F |
E-7 A7 | D- C B^b D- G-7 C7 | F ||

(A)
|| F | E-7 A7 | D- D- B^b C7 |
F E- D-7 G7 | B^b F ||

⊕
D-7 G7 | B^b F ||

CAP. 15

Dominanti secondari e sostituzione di tritono

Dominanti secondarie di prima specie

Un espediente molto utilizzato nel jazz classico e moderno è quello dell dominante secondario.

Con questo termine classifichiamo tutti quegli accordi di dominante che compaiono come estranei all'interno di una progressione tonale.

Un esempio può essere:

C | A7 | D7 | G7

In questo caso A7 è un dominante secondario in quanto non è presente nell'armonizzazione della scala di Do maggiore.

Il suo accordo di pertinenza è il secondo grado del quale è dominante.

A questo punto possiamo reperire altri sei accordi di dominante all'interno della scala maggiore di do armonizzata secondo questo schema:

G7	A7	B7	C7	D7	E7	F#7
C	Dm	Em	F	G	Am	Bm7b5

Quindi possiamo definire il G7 come V° del I°, A7 come V° del II° e così via.

Tale processo prende anche il nome di dominantizzazione in quanto si trasformano in accordi di dominante accordi in partenza di natura diversa.

Dominanti secondarie di seconda specie – sostituzione di tritono

Vero e proprio marchio di fabbrica della musica fusion, la sostituzione di tritono è un procedimento di trasformazione di qualsiasi grado della scala con un accordo di dominante costruito ad una quinta bemolle di distanza (ascendente o discendente).

Prendiamo l'accordo di A7 che si trasforma in Eb7: questi due accordi apparentemente

distanti presentano una forte radice in comune in quanto la terza maggiore e la settima minore del primo accordo C# e G si trasformano invertendosi nella settima minore e terza maggiore del secondo Db e G.

Una progressione tipica può essere:

Dm7 |Db7 |Cmaj7

In questo caso Db7 è la sostituzione di tritono del G7.

Aggiorniamo dunque il nostro schema

Db7#11	Eb7#11	F7#11	Gb7#11	Ab7#11	Bb7#11	C7#11
G7	A7	B7	C7	D7	E7	F#7
C	Dm	Em	F	G	Am	Bm7b5

Sia per le dominanti secondarie di prima che di seconda specie, l'estensione ideale è 9#11 13 ossia quella espressa dal Lydian Dominant.

La ragione di ciò risiede nella natura non risolutiva di tali dominanti (soprattutto quelle di seconda specie)

Ad esempio su una successione:

Bbm7 |A7#11! Abmaj7

Suoniamo su A7#11 il modo Lydian Dominant IV°grado di Em melodico.

Nella musica fusion questa soluzione viene applicata molto spesso in taluni casi viene suonata melodicamente la sostituzione di tritono senza che questa sia esplicitata nell'armonia.

Un esempio di progressione con dominanti secondarie è presente su Deacon Blues un brano degli Steely Dan dove nella sezione del solo è presente la seguente successione:

Cmaj7 |Em7 |A13 |D7#9b13 |G13 |B7#9 |Em7

La progressione inizia con un I°III°m per poi andare su una dominante secondaria A13 (V°del II°) che cade su un D7#9b13 dominante secondaria (V°del V°) che cade su un G7 (V°della tonalità) per proseguire su un'altra dominante secondaria B7#9 (V° del III°) che chiude su un III°minore.

Osserviamo come l'accordo di A13 può essere visto in due modi diversi:

ad una prima analisi può essere visto come un IV° grado di Em melodico ma con un basso di D# presenta le stesse alterazioni di un Eb7#9b13 ossia VII° grado di Em melodico (superlocrio)

Notiamo dunque come un accordo di dominante in forma di tredicesima con un basso ad un tritono si trasforma in un accordo alterato senza però cambiare la scala di appartenenza (si passa da un IV° ad un VII°)

A13:	G	C#	F#
	7	3M	13
Eb7#9b13:	G	Db	Gb
	3M	7	9#

Sul versante improvvisativo abbiamo quindi tre scale minore melodiche a distanza di un semitono ed una distanza di un tono in un alternanza tra lidian dominant e superlocrian:

A13:	Em melodico	Lydian Dominant
D7#9b13:	Ebm melodico	Superlocrian
G13:	Dm melodico	Lydian Dominant
B7#9b13:	Cm melodico	Superlocrian

BASE 27 DEACON BLUES

Deacon Blues (Page 1)

(Funk Rock)

Steely Dan (Becker-Fagen)

(IN)

4/4 | C Δ 7 G $\frac{2}{B}$ | B $\flat$ Δ 7 F $\frac{2}{A}$ | D Δ 7 A $\frac{2}{C\sharp}$ | C Δ 7 G $\frac{2}{B}$ |

3/4 | E $\flat$ Δ 7 | 6/4 | E7 $\sharp$ 9 ||

(A) 4/4 | G $\frac{13}{13}$ | F $\frac{13}{13}$ | G $\frac{13}{A}$ F $\frac{13}{13}$ | F $\frac{13}{13}$ |

| G $\frac{13}{13}$ | F $\frac{13}{13}$ | G $\frac{13}{A}$ D $\frac{9}{9}$ | D $\frac{9}{9}$ |

(1. | F Δ 7 | E7 $\flat$ 9 | A-7 | B $\flat$ $\frac{13}{13}$ |

| E7 | B7 | B $\emptyset$ 7 E7 | / } |

(2. | F Δ 7 | E7 $\flat$ 9 | A-7 | G-7 G $\frac{13}{13}$ |

| F Δ 7 | C $\frac{2}{E}$ | D $\frac{9}{9}$ | F $\frac{13}{G}$ { A-7 | E-7 | D-7 | C Δ 7 |

| B $\flat$ Δ 7 | A- | A $\frac{13}{G}$ | A $\frac{13}{F\sharp}$ F Δ 7 | C $\frac{2}{E}$ F Δ 7 } |

| A-7 | E-7 | D Δ 7 A $\frac{2}{C\sharp}$ | C Δ 7 G $\frac{2}{B}$ | E $\flat$ Δ 7 | E7 $\sharp$ 9 ||

(B) 4/4 | A-7 | E-7 | D-7 | C Δ 7 | B $\flat$ Δ 7 | A- | A $\frac{13}{F\sharp}$ F Δ 7 | C $\frac{2}{E}$ F Δ 7 |

| A-7 | E-7 | D Δ 7 A $\frac{2}{C\sharp}$ | C Δ 7 G $\frac{2}{B}$ | B $\flat$ $\frac{13}{13}$ | G $\frac{2}{B}$ ||

D.S. al Coda

Made with iReal Pro

Deacon Blues (Page 2)

(Funk Rock)

Steely Dan (Becker-Fagen)

Ⓢ

C Δ 7 | E-7 | A $_{13}$ | D $_{7\#9\#5}$ | G $_{13}$ | B $_{7\#9}$ | E-7 | A $_{13}$ |

F Δ 7 | F $_{7\#9}^{\#}$ | G Δ 7 | B $_{7\#9}$ | C Δ 7 | G $_{\frac{2}{B}}$ | B $_{\Delta 7}^b$ | F $_{\frac{2}{A}}$ |

D Δ 7 | A $_{\frac{2}{C\#}}^2$ | C Δ 7 | G $_{\frac{2}{B}}$ | E $_{\Delta 7}^b$ | E $_{7\#9}$ ||

Ⓣ

G $_{13}$ | F $_{13}$ | G $_{\frac{1}{A}}$ | F $_{13}$ | F $_{13}$ |

G $_{13}$ | F $_{13}$ | G $_{\frac{1}{A}}$ | A $_{13}$ | A $_{13}$ |

F Δ 7 | E $_{7b9}$ | A-7 | G-7 | G $_{13}^b$ |

Ⓛ

F Δ 7 | C $_{\frac{2}{E}}^2$ | D $_9$ | F $_{\frac{1}{G}}$ | A-7 | E-7 | D-7 | C Δ 7 |

B $_{\Delta 7}^b$ | A- | A $_{\frac{1}{G}}^-$ | A $_{\frac{1}{F\#}}^-$ | F Δ 7 | C $_{\frac{2}{E}}^2$ | F Δ 7 |

A-7 | E-7 | D Δ 7 | A $_{\frac{2}{C\#}}^2$ | C Δ 7 | G $_{\frac{2}{B}}$ | E $_{\Delta 7}^b$ | E $_{7\#9}$ ||

Ⓜ

G $_{13}$ | F $_{13}$ | G $_{\frac{1}{A}}$ | F $_7$ | F $_{13}$ | G $_{13}$ | F $_{13}$ | G $_{\frac{1}{A}}$ | D $_9$ | D $_{7\#11}$ |

F Δ 7 | E $_{7b9}$ | A-7 | B $_{13}^b$ |

E $_7$ | B $_7$ | B $_{\emptyset 7}$ | E $_7$ | / |

Made with iReal Pro

CAP. 16

Armonizzazione di un Turn Around

Ora che siamo in possesso di due importanti procedimenti di trasformazione degli accordi come il dominante secondario e la sostituzione di tritono possiamo sbizzarrirci a modificare in diversi modi una semplice successione di un turn around.

Nella tabella successiva vi mostrerò come sia possibile miscelare queste tecniche anche aggiungendo il secondo grado relativo ad ogni dominante.

Come possiamo osservare dalla tabella attraverso questi procedimenti si può giungere a successioni davvero distanti dall'originale

Em	A7	Dm	G7
E7	A7	D7	G7
Bb7	Eb7	Ab7	Db7
II Bm7 E7	II Em7 A7	II Am7 D7	II Dm7 G7
V — II B7 E7	V — II E7 A7	V — II A7 D7	V — II D7 G7
V — II F7 E7	V — II Bb7 A7	V — II Eb7 D7	V -II Ab7 Db7
V -II B7 Bb7	V -II E7 Eb7	V -II A7 Ab7	V -II D7 Db7
II Bm7 Bb7	II Em7 Eb7	II Am7 Ab7	II Dm7 Db7
II Fm7 Bb7	II Bbm7 Eb7	II Ebm7 Ab7	II Abm7 Db7
II Fm7 E7	II Bbm7 A7	II Ebm7 D7	II Abm7 G7

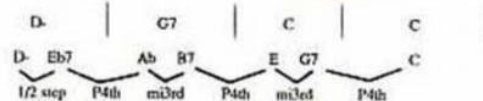
PRO SESSION

Extending The Coltrane Changes

by David Baker

The set of substitutions for an ordinary II-V7-I-I chord progression discussed in this article was invented by John Coltrane. One of its earliest appearances was on the album *Giant Steps*, on which he transformed the composition "Tune-up" via this substitution formula into his tour de force "Countdown."

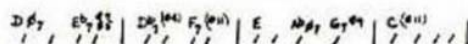
This formula, which I call the "Countdown" formula, may be used whenever a II-V7-I-I progression encompassing four measures appears:



The following chart is a set of substitutions evolved and developed from the Coltrane changes. The possible combinations are extensive. Two additional forms of the chart (at right) provide the harmonic possibilities for eight additional keys. The three charts together provide all of the harmonic possibilities by showing all 12 keys, four in each chart.

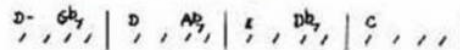
D-	G7	C	C
D- Eb7	Ab B7	E G7	C
D- Eb7	Ab B7	E D- G7	C
D- G7 Eb7	Ab B7	E D- G7	C
F-	Bb7	Db	Db
F- Gb7	B D7	G Eb7	Eb
F- Db Gb7	B A- D7	G F- Eb7	Eb
F- Bb7 Db Gb7	B A- D7	G F- Eb7	Eb
Ab-	Db7	Gb	Gb
Ab- A7	D F7	Db Db7	Gb
Ab- E- A7	D C- F7	Db Ab- Db7	Gb
Ab- D7 E- A7	D C- F7	Db Ab- Db7	Gb
B-	E7	A	A
B- C7	F Ab7	Db E7	A
B- G- C7	F Eb- Ab7	Db B- E7	A
B- E7 G- C7	F Eb- Ab7	Db B- E7	A

Various chords can be altered in the chart, for example:

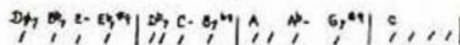


Any chord in any column can be substituted for any other chord in

the same vertical column, for example:



OR



For maximum variety, memorize the three substitution charts with their possible combinations.

G-	C7	F	F
G- Ab7	Db E7	A C7	F
G- Eb7 Ab7	Db B- E7	A G- C7	F
G- C7 Eb7 Ab7	Db B- E7	A G- C7	F
Bb-	Eb7	Ab	Ab
Bb- B7	E G7	C Eb7	Ab
Bb- F#- B7	E D- G7	C Bb- Eb7	Ab
Bb- Eb7 F#- B7	E D- G7	C Bb- Eb7	Ab
C#-	F#7	B	B
C#- D7	G Eb7	Eb F#7	B
C#- A- D7	G F- Eb7	Eb C#- F#7	B
C#- F#7 A- D7	G F- Eb7	Eb C#- F#7	B
E-	A7	D	D
E- F7	Bb Db7	Gb A7	D
E- C- F7	Bb Ab- Db7	Gb E- A7	D
E- A7 C- F7	Bb Ab- Db7	Gb E- A7	D

C-	F7	Db	Db
C- Db7	Gb A7	D F7	Db
C- Ab- Db7	Gb E- A7	D C- F7	Db
C- F7 Ab- Db7	Gb E- A7	D C- F7	Db
Eb-	Ab7	Db	Db
Eb- E7	A C7	F Ab7	Db
Eb- B- E7	A G- C7	F Eb- Ab7	Db
Eb- Ab7 B- E7	A G- C7	F Eb- Ab7	Db
F#-	B7	E	E
F#- G7	C Eb7	Ab B7	E
F#- D- G7	C Eb- Eb7	Ab F#- B7	E
F#- B7 D- G7	C Eb- Eb7	Ab F#- B7	E
A-	D7	G	G
A- Bb7	Ed F#7	B D7	G
A- F- Bb7	Ed C#- F#7	B A- D7	G
A- D7 F- Bb7	Ed C#- F#7	B A- D7	G

CAP. 17

Armonia Quartale e triadi sus

L'armonia quartale dispone le note a distanza di quarta.

Anche questo sound è estremamente usato nella musica fusion ed è un tratto distintivo della musica di grandi jazzisti come McCoy Tyner.

Se costruiamo dei voicing quartali utilizzando il materiale della scala maggiore andiamo a realizzare 7 posizioni

CFBE	DGCF	EADG	FBEA	GCFB	ADGC	BEAD
I°	II°	III°	IV°	V°	VI°	VII°

Se andiamo ad analizzare il voicing quartale nelle sue prime tre note ci rendiamo conto che si tratta di una triade sus nella formula quarta * + quarta.

Di conseguenza possiamo sviluppare gli altri due rivolti ossia quarta + seconda seconda + quarta..

L'armonia quartale può essere sviluppata sia in un contesto modale che tonale.

Sul versante modale possiamo utilizzare una triade modale nelle sue tre possibilità viste sopra su un pedale di qualsiasi tipo.

Proviamole su due pedali sul modo Lidio a distanza di terza minore su due set di corde.

BASE 28 TRIADI PER QUARTE SU PEDALE LIDIO

Gmaj7#11		%		%		%	
Bbmaj7#11		%		%		%	

L'altra applicazione è tonale e possiamo realizzarla su un II°V°I°

Dm7	G7	Cmaj7
ADG	BbEbAb	BEA

Questo uso può essere sviluppato armonicamente utilizzando questi voicing a tre voci (è possibile farli partire anche una quarta e una quinta sopra) oppure melodicamente con l'uso di un arpeggio sus. A tale proposito rimando al sito www.stefanomicarelli.it dove l'ottimo Stefano ha sviluppato splendidamente questo concetto.

CAP. 18

Fusion Blues

Il blues è un terreno estremamente frequentato dal mondo della chitarra fusion.

Fuoriclasse assoluti come Robben Ford hanno trasformato questo genere in un vero e proprio laboratorio creativo a disposizione dell'improvvisatore.

Qui vi riporto un blues da me realizzato con le soluzioni da applicare sia armonicamente che melodicamente.

Per la prima battuta sull'acordo di Bb13 utilizziamo una pentatonica di Bbmaggiore

La stessa pentatonica diventa minore come da classico espediente nell'improvvisazione blues.

Per la terza battuta passiamo ad una soluzione modale con il Bb mixolidian perchè ci aiuta melodicamente ad entrare nella misura successiva dove andiamo ad alterare il Bb13 trasformandolo in un Bb13b9 (G/Bb) accordo della scala diminuita s/t di Bb.

Il Eb9 della quinta battuta viene espresso con un arpeggio semidiminuito una terza maggiore sopra per poi trasformarsi nella battuta successiva in un IV° grado di minore melodica aggiungendo la #11.

Dopo un passaggio pentatonico sulla tonalità d'impianto alla settima battuta ecco un II° V° con il re semidiminuito in forma di Abmaj7#5 (III° di Fa minore melodico) e G Superlocrian.

L'accordo dorico di Do minore in nona battuta precede un accordo alterato #9b13 sul quale suoniamo una upper con un arpeggio maj7b5 una terza maggiore sopra.

Il blues termina con un turn around riarmonizzato con Ab13.G7b13 in funzione di V° di Cm7 e con un B9#11 sostituzione di tritono di F7 in ultima battuta.

BASE 29 FUSION BLUES

(Medium Swing)

29 Fusion Blues

Andrea Gentili Masterclass

B_{13}^b BbM pen	E_9^b Bbm pen	B_{13}^b BbMixo	$B_{13\flat 9}^b$ Bb dim S/T
E_9^b G sd arp	$E_{9\sharp 11}^b$ Eblydianb7	B_{13}^b BbMpen	$A_{\Delta 7\sharp 5}^b$ $G_{7\sharp 5}^b$ AbLA GSL
C_{-7} Cdorian	$F_{7\sharp 5}^b$ Aarpmaj7b5	A_{13}^b $G_{7\flat 13}$ Ab7arp Mb1	C_{-7} $B_{9\sharp 11}^b$ Cdor. Bb7

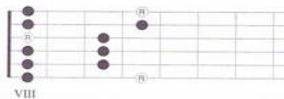
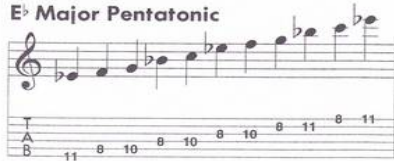
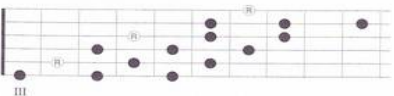
Made with iReal Pro

Let's Jam with Mark Dziuba!

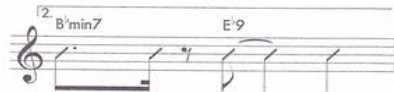
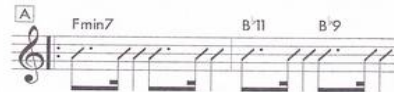
#1
FEEL LIKE MAKIN' LUNCH

CD Track 2

This tune is typical of the way some contemporary jazz artists enjoy using pop songs as part of their repertoire. Songs by Roberta Flack and many older motown pieces are currently being recorded by the smooth jazz community. Improvise using an E^b Major Pentatonic scale over the entire progression except when the D^b9^{#11} chord appears. Then try using the D^b Whole Tone scale.

E^b Major PentatonicD^b Whole Tone

6



Form

Play entire form 5 times. Play rhythm on 3rd chorus (a chorus is one time through the form) while guitar on CD solos.

7

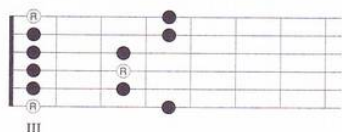
#2

HELP ME REMEMBER

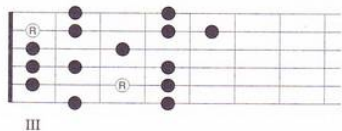
CD Track 3

This is a "groove" tune. Many smooth jazz songs lock into a steady groove with kicks and accents placed in strategic places. Listen to artists like Grover Washington Jr. for examples of this style. Improvise using the D Super Locrian for the D7#5#9, D^b Whole Tone for the D^b9#11, D^b Major for the D^bMaj9, C Major for the CMaj9 and G Whole Tone for G7#5. G Minor Pentatonic will work well over everything else.

G Minor Pentatonic

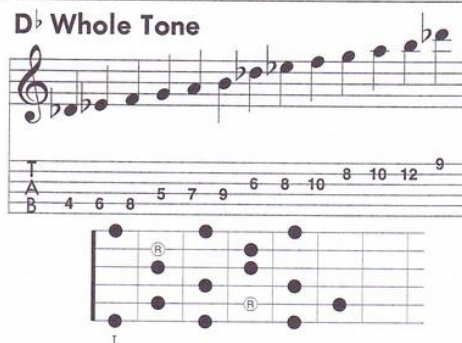


D Super Locrian

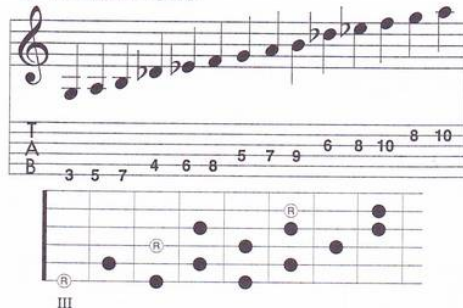


8

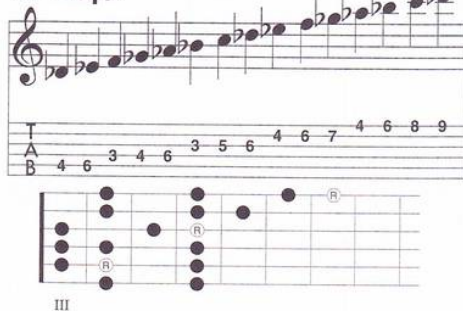
D^b Whole Tone



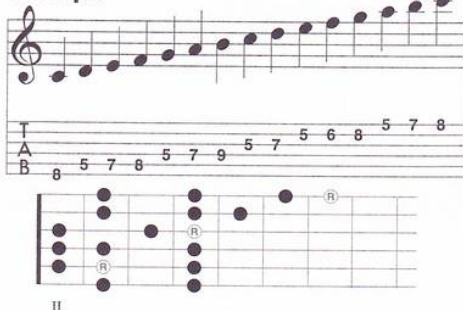
G Whole Tone



D^b Major



C Major



9

Intro E^bMaj9 D7^b9

Gmin7

E^bMaj9 D7^b9 Gmin7

1. 2. Gmin7

A Cmin7 F13

Gmin7 C9

E^b9 D7^b5^b9

10

1-3. Gmin7 G13 D^b9^b11 Cmin7

4. G13 G7^b5 B E^bMaj7 D7^b5^b9

Gmin7 Fmin7 E^bMaj7 D7^b5^b9

Gmin7 Fmin7 E^bMaj7 D7^b5^b9 D^bMaj9

CMaj9 Gmin11

1. 2. Gmin11

Form
Play entire form 3 times. Play rhythm on 2nd chorus while sax on CD solos.

11

#3 BALLAD BAR

CD Track 4

Ballad Bar is typical of the kind of jazz/pop ballad you might hear on a smooth jazz album when a vocal track is included. Listen to Chaka Khan and Nathan East with Fourplay, or even Toni Braxton for tasteful examples of this style. Use a C Major scale for the **A** section. In the **B** section, use E $\flat$ Major for the first two bars, then D $\flat$ Major for the first ending and go back to C Major for the second ending. In the **C** section, use an F Major scale for measures 1, 3, 4, 5 and 8. E Super Locrian works well over the E7 $\sharp$ 9 in bar 2. C Major works in bars 6 and 7. Use A Minor Pentatonic for the second ending.

C Major

T
A
B 8 5 7 8 5 7 9 5 7 5 6 8 5 7 8

V

F Major

T
A
B 8 5 7 8 5 7 5 6 8 5 6 8

V

12

E $\flat$ Major

T
A
B 6 8 5 6 8 5 7 8 6 8 9 6 8 10 11

V

D $\flat$ Major

T
A
B 4 6 8 4 6 8 5 6 8 6 7 9 6 8 9

V

A Minor Pentatonic

T
A
B 5 8 5 7 5 7 5 7 5 8 5 8

V

E Super Locrian

T
A
B 7 8 5 6 8 5 7 5 6 8 9 6 8

V

13

Intro

C Maj7 A7⁹

D min7 D⁹

C Maj7 A7⁹

D min7 D⁹

A C Maj7 F Maj7 C Maj7 F Maj7

B A^b Maj7 E^b Maj7

 G^b Maj7 D^b Maj7

14

G7sus4 G7

C F Maj7 E7⁹

Amin7 Gmin7 C7sus4

F Maj7 G7sus4

C Maj7 C7sus4 C9

F Maj7 Bmin7⁵ E7

Amin7 D9 Dmin7/11 G7 D.S. al Fine

C Maj7 Fine

Form
 Play entire form 3 times. Play rhythm on **A** and **B** sections in the 2nd chorus while guitar on CD solos.

15

#4

EARLY AFTERNOON

CD Track 5

Latin rhythms, along with rhythms from other cultural and ethnic styles, have heavily influenced contemporary jazz. For inspiration, listen to Clare Fischer's *Morning* or just about any recording from Spyro Gyra. In the [A] section of this tune, use a B $\flat$ Minor Pentatonic scale for the first two bars and repeat. D $\flat$ Major will sound fine over the next four bars. In the [B] section, go back to B $\flat$ Minor Pentatonic for four measures and repeat. In the second ending, play B Mixolydian over the B7 and slide it down one fret to match the B $\flat$ 7.

B $\flat$ Minor Pentatonic

D $\flat$ Major

B Mixolydian

16

Intro

[A] Cmin7 $\flat$ 5 F7 $\sharp$ 5 B $\flat$ min7 E $\flat$ 9 Cmin7 $\flat$ 5 F7 $\sharp$ 5

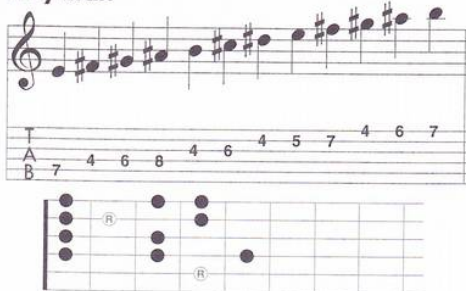
Form

Play along with the Intro. Play the rest of the form 5 times. Play rhythm on the 3rd chorus while keyboard on CD solos.

17

CD Track 6

E Lydian



IV

III

III

A^bmin7

B^bmin7A²min7B⁺min7

A

A^bmin7

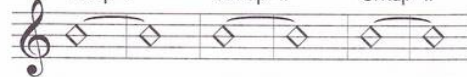
B^bmin7

Repeat 8 times



B

EMaj7#11

G Maj7[±]11CMaj7²11

B7^D5 B7

B7

E79



C

A^bmin7

B^bmin7

Repeat 4 times



Last time repeat & fade

Play along with the Intro. Play the rest of the form 6 times. Play rhythm on the 3rd chorus while keyboard on CD solos.

#10

ALL THREE OF US

CD Track 11

One characteristic unique to smooth jazz is the use of a repeating chord progression to establish a groove throughout a tune. Check out David Sanborn and Kenny G for good examples of this.

There are several ways to improvise over *All Three of Us*. One way would be to play A Minor Pentatonic over the [A] and [C] sections, and C Mixolydian over the [B] and [D] sections. Another way would be to use an F Major scale for [A] and [C] and then switch to E Super Locrian for the E7#9.

F Major

T: F A C E G A C
A: 8 5 7 8 5 7 5 6 8 5 6 8
B: 8 5 7 8 5 7 5 6 8 5 6 8

V

C Mixolydian

T: C E G F A B A C
A: 8 5 7 8 5 7 5 6 8 5 6 8
B: 8 5 7 8 5 7 5 6 8 5 6 8

V

E Super Locrian

T: E G A B C D E
A: 7 8 5 6 8 5 7 5 6 8 9 6 8 10 12
B: 7 8 5 6 8 5 7 5 6 8 9 6 8 10 12

V

30

Intro C11

T: C E G A B A C
A: 10 9 8 7 10 8 10 6 7 10 8 7 6
B: 10 9 8 7 10 8 10 6 7 10 8 7 6

T: C E G A B A C
A: 6 5 (5) 6 3 (3) 3 (3)
B: 8 8 (8) 8 8 8

A: F Maj7 E7#9 Amin7 Gmin7 C9

F Maj7 E7#9 Amin7 C11

C11 F Maj7 E7#9

Amin7 Gmin7 C9 F Maj7 E7#9

Amin7 C11 E7#9

F Maj7 C11

Form

Play along with the Intro. Play the rest of the form 5 times. Play rhythm on the 3rd chorus while sax on CD solos.

31