

EDIZIONE ITALIANA

PATTERNS FOR JAZZ

Jerry Coker

Jimmy Casale

Gary Campbell

Jerry Greene

*Traduzione Italiana
Alessandro Rubino*



Questo testo è dedicato con affetto alla memoria di Jimmy Casale. La sua morte, poco prima della pubblicazione, è una grande perdita resa ancora più evidente dall'eccellenza del suo contributo a questi studi. Siamo fortunati ad avere qui, in forma permanente, un saggio del suo talento e della sua dedizione.

© 1970 (Renewed) STUDIO P/R

Tutti i diritti amministrati da ALFRED PUBLISHING Co., Inc.

Edizione italiana 2012 a cura di Volontè & Co. S.r.l. - Milano

Tutti i diritti riservati

Stampato da GECA - Maggio 2012



PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

L'importanza e il valore di un libro di testo sono in genere soggetti a diversi fattori, ci sono libri importanti per la quantità di materiale che presentano, per il modo in cui lo fanno, per il fatto di affrontare esaustivamente un argomento, per il loro valore storico, ecc., e poi ci sono libri che in qualche modo superano tutti i motivi precedenti e divengono importanti non tanto in relazione al loro contenuto quanto per l'idea di base che in esso è sottesa, a volte accennata inconsapevolmente. Un'idea che spesso cambia radicalmente il modo di vedere le cose note investendole di nuovi significati e facendo quindi apparire percorsi prima invisibili. Credo che *Patterns for Jazz* sia uno di questi testi.

Un pattern è una linea melodica adatta ad essere suonata su un certo tipo di accordo (o su una sequenza di accordi), che contiene tutti gli aspetti, ritmici, armonici e melodici che fanno sì che la cosa *funzioni* o *suoni bene* sugli accordi per cui è destinata. Queste frasi sono generalmente estratte dai soli di grandi musicisti, create *ad-hoc* per un certo contesto armonico o riflettono semplicemente un'idea personale e vengono spesso usate nelle improvvisazioni proprio perché di *sicura riuscita*. Tuttavia da un punto di vista didattico i pattern hanno un valore di gran lunga superiore a quello della sola riuscita musicale. Attraverso l'uso da un lato e all'analisi cosciente della loro struttura dall'altro, ci permettono infatti di assorbire per induzione e di venire a conoscenza delle regole che riguardano appunto la *riuscita* di una frase musicale.

Il concetto di pattern come strumento di apprendimento e sviluppo del *linguaggio musicale*, di cui questo libro è forse uno dei primi rappresentati storici, è spesso stato lo sfondo di accese polemiche tra chi ritiene che usare pattern sia *la strada* che porta, *prima o poi*, a suonare un certo stile musicale, e chi non esiterebbe invece a mandarli al rogo insieme a chi li pratica, sostenendo che la musica *improvvisata*, proprio perché tale, non possa essere soggetta a condizionamenti e vincoli *pregressi* ma deve crearsi liberamente, ad ogni istante, nella mente dell'esecutore come una continua, e sempre nuova, composizione *personale* ed istantanea.

Una delle critiche più frequenti mosse dagli incendiari è che l'uso di pattern dà luogo ad una improvvisazione priva di personalità, prevedibile e finta. Per questi *la strada* è quella di trovare dentro se stessi le frasi da suonare in una improvvisazione ed esercitarsi affinché lo spazio temporale tra il momento in cui si sente qualcosa nella testa e il momento in cui questa cosa viene portata sullo strumento (o, nel caso, cantata) sia nullo, di modo che essi riescano a riprodurre istantaneamente ciò che passa loro in mente. Solo in questo modo, dicono, si riesce ad *esprimere* realmente *se stessi* e non diventare una *copia* di qualcun altro. Spesso queste persone, che intanto si risparmiano la noiosa fatica dell'esercizio, hanno il timore anche solo di leggere un pattern, per non essere *infettati* dallo stile musicale altrui: "*Se studi i pattern di Coltrane, finisci a suonare come lui!*" (Beh, direi, magari bastasse questo!).

Per contro i mistici, che ripetono e usano pedissequamente i pattern nelle loro improvvisazioni, hanno forse il timore di non avere niente di originale da dire e quindi preferiscono rifarsi a ciò che è stato detto da altri, andando così *sul sicuro* e risparmiandosi inoltre la grossa fatica che implica lo sforzo di *ascoltarsi* e *tradursi* sullo strumento. La critica di queste persone verso chi non userebbe un pattern nemmeno con una pistola puntata alla tempia è che è impossibile non tener conto del linguaggio per esprimersi e, in un modo o nell'altro, in una improvvisazione siamo comunque condizionati dalle strutture linguistiche. La purezza e l'originalità tanto ricercata dagli incendiari è per loro quindi solo una chimera.

Il punto è che entrambi gli approcci sono estremi e cercano di risparmiarsi le fatiche dell'altro. Ognuno ha dei punti di debolezza che sostengono, a ragione, le critiche dell'altro in un circolo *filosofico* senza fine e, soprattutto, senza *musica*. Se da un lato è vero che suonare *esclusivamente* per pattern porta ad esecuzioni scontate e prive di spontaneità, come un noioso discorso fatto interamente di luoghi comuni, dall'alto è altrettanto vero che non è possibile esprimersi correttamente in un linguaggio *senza avere a priori* una conoscenza della grammatica, della sintassi e delle espressioni comuni che in tale linguaggio si usano, pena un discorso ermetico che capisce, forse, solo chi lo fa.

Del resto tutti noi abbiamo già usato dei pattern in altri contesti della nostra vita, anche se forse non lo ricordiamo o non ne siamo coscienti. Ad esempio quando abbiamo imparato a parlare. Le nostre prime parole e, dopo, i primi discorsi, erano pattern, che apprendevamo dai genitori e dal mondo circostante. Non per questo siamo però finiti ad essere persone che non esprimono dei punti di vista propri e a volte originali sulle questioni. Lo scopo dello studio dei pattern è proprio questo: trovare ed acquisire delle formule di linguaggio che *funzionano* e dopo rielaborarle, più o meno coscientemente, in base al nostro personale pensiero. Proprio come fanno i bambini, *sforzandosi* di capire la struttura delle frasi e il modo di usarle per adattarle, creandone di nuove, in base alle esigenze che *sentono* d'avere in un dato momento. Inizialmente questo processo ha richiesto degli sforzi e numerosi errori, che sono passati per fraintendimenti e correzioni, ma adesso riusciamo ad esprimerci e farci capire in maniera istantanea, formulando la frase prima ancora che questa si concluda nella nostra testa.

In questo senso, tra gli innumerevoli libri disponibili, *Patterns for Jazz* è stato il primo a presentare un percorso *ragionato* mirato allo studio progressivo del linguaggio jazz attraverso i pattern. Nel testo gli esercizi mettono in luce volta per volta, isolandoli, aspetti specifici del linguaggio e ne consentono un'assimilazione completa. La teoria, per quanto ridotta dato lo scopo del libro, viene usata per evidenziare e giustificare quegli aspetti strutturali, usati poi negli esercizi, necessari affinché una frase possa essere riconosciuta come appartenente allo stile jazz e quindi, al contempo, fornendo allo studente gli strumenti necessari per capire perché una frase *funziona* o *non funziona* e permettendogli la creazione di ulteriori e personali pattern e frasi.

Nel tradurre il testo ho conservato la sempre più diffusa notazione anglosassone per i nomi delle note (A, B, C, ecc.) e ho operato delle modifiche e delle aggiunte teoriche a qualche paragrafo, allo scopo di rendere il testo più fruibile dal lettore italiano. Questo libro è nato molti anni fa, troppi, e conserva ancora oggi intatto il suo enorme valore. Come per altri testi musicali importanti, dovetti imparare l'inglese per studiarlo, il che non è una brutta cosa in generale. Il mio personale ringraziamento va quindi, da un lato alla storica e continua ignoranza dell'editoria e della didattica musicale italiana e dall'altro, anche a nome di tutti gli studenti presenti e futuri, all'editore Volonté per la sua sensibilità, coraggio e lungimiranza.

Napoli, alla fine di un inverno troppo lungo, 2012 - Alessandro Rubino

SOMMARIO

Prefazione all'Edizione Italiana.....	iii
Sommario.....	iv
Introduzione.....	1
Scale e Accordi Maggiori.....	3
Triadi sui Gradi della Scala Maggiore.....	39
Accordi di Settima sui Gradi della Scala Maggiore.....	42
Modi.....	45
Intervalli.....	48
Accordi di Dominante e Scale relative.....	52
Accordi Minori e Scale relative.....	64
Funzioni Armoniche degli Accordi di Settima Maggiori, di Dominante e Minori.....	82
Accordi Aumentati e Scale relative.....	101
Scale e Accordi Diminuiti.....	109
Downstep Modulation.....	116
Turnaround.....	120
Policordi.....	123
La Scala Aumentata.....	136
Scale Maggiori in Quarte.....	141
Pattern sulla Scala Minore Armonica e Esatonale.....	145
La Scala Lidia Aumentata.....	148
Studi sugli Intervalli.....	158
La Scala Cromatica.....	169
Discografia Essenziale.....	177
Indice dei Pattern.....	178

INTRODUZIONE

L'improvvisazione jazz è la creazione spontanea di musica nello stile jazz. Al pari della composizione tradizionale è un mestiere. È un condizionamento di mente, spirito e corpo conseguente allo studio dei principi musicali. Questo condizionamento diviene un preludio necessario alla pratica professionale dell'arte, a dispetto delle implicazioni della parola *spontanea*. Proprio come la spontaneità è legata al condizionamento, lo stile jazz esistente è legato all'originalità espressiva. L'uno è perso senza l'altra, quindi raramente sentiamo un assolo che non contiene frammenti melodici o pattern: dalla melodia del brano usato, dal solo di qualche altro musicista, da un maestro del tempo, da un brano completamente differente, da materiale improvvisato in precedenza, da pattern (originali o di altri) studiati durante l'esercitazione individuale. Un altro ovvio legame è quello tra creazione ed esecuzione. L'improvvisatore jazz sente in anticipo, nella sua mente, il successivo evento musicale e dopo ha il compito aggiunto di suonarlo chiaramente e con feeling. Questo è il processo dell'improvvisazione jazz.

Ci sono degli automatismi coinvolti nel pre-ascolto. Alcuni sono di natura puramente uditiva (che portano l'improvvisatore a sentire eventi musicali correlati in un certo ordine più di una volta) e altri sono di diteggiatura. In questi ultimi, il musicista può decidere di suonare qualcosa che non è necessariamente pre-ascoltato, ma un pattern di cui è nota la riuscita (per ragioni teoriche e/o per esperienza precedente), o una sequenza di note che risulta facile per le dita e le mani. Difatti, l'improvvisatore può anche ricorrere alle abitudini di diteggiatura e uditive nei momenti in cui non pre-ascolta niente d'interessante.

La menzione frequente dei termini *frammenti melodici*, *pattern* e *sequenze di note* suggerisce il bisogno di una raccolta di pattern con la quale lo studente seriamente intenzionato all'improvvisazione jazz deve esercitarsi diligentemente. Una raccolta del genere è *uno* degli scopi di questo libro. I pattern sono presentati in una maniera che riteniamo possa servire al meglio allo studente. Nella prima parte del libro abbiamo posto l'accento su esercizi di base invece che su pattern veri e propri, credendo che lo studente debba innanzitutto assorbire i *fondamenti* per i pattern, come scale, modi, semplici accordi e i quattro tipi di progressioni di base: (1) ciclo delle quinte, (2) cromatica, (3) per toni e (4) per terze minori. I pattern realmente utilizzabili iniziano a presentarsi dopo gli esercizi iniziali, entrando in pattern, accordi e scale via via più complessi e infine progredendo su studi intervallari e pattern *free-form*.

Gli autori sono convinti che esercitarsi esclusivamente sui pattern, senza che lo studente comprenda il contesto in cui il pattern stesso debba essere utilizzato, è di scarso valore. Usato nel posto o nella tonalità sbagliata, anche il miglior pattern fallirà, perfino nel jazz *free-form*. Abbiamo perciò posto su ogni pattern il simbolo dell'accordo o della scala che lo accompagna. L'osservazione di questo simbolo durante l'esercitazione diviene quindi cruciale ai fini della comprensione di come il pattern viene utilizzato.

Molti dei pattern contenuti nel testo sono presentati in *crome* (il livello ritmico maggiormente utilizzato nelle improvvisazioni jazz), in maniera continua, senza variazioni ritmiche e senza chiusura ritmica della frase. Con questa scelta arbitraria, non si vuole né imporre un ritmo da utilizzare né limitare l'uso dei pattern ad un solo approccio ritmico. Quando i pattern su cui ci si esercita sono utilizzati in una improvvisazione, ci si aspetta che la struttura ritmica si allenti un po', in modo che l'idea possa acquisire un feeling più lirico, naturale e meno meccanico.

Questo libro è inteso per essere suonato piuttosto che letto in poltrona. Per supportare questo approccio abbiamo inserito lungo il cammino, condensandole dove possibile, tutte le informazioni teoriche necessarie per far sì che lo studente non debba mai lasciare il leggio. I termini e i simboli usati in musica variano spesso da testo a testo, noi abbiamo cercato di tenerci *in mezzo*, usando i termini e i simboli più accurati e comuni che abbiamo potuto trovare, senza inventare nuove ed ulteriori terminologie. Lo studente sveglio avrà cura di imparare quanti più simboli e termini alternativi gli è possibile, facendo indagini su qualsiasi metodo che appaia molto più facile e coerente.

Questo libro può essere usato da musicisti di qualsiasi strumento. La chiave di violino e l'ottava usate nella presentazione dei pattern, non dovrebbero limitare, ad esempio, un trombonista a suonare gli esempi. Nel jazz l'enfasi è posta su contenuto e feeling piuttosto che sul far suonare il musicista nel modo in cui il suo strumento dovrebbe suonare, più precisamente, nel modo in cui compositori e arrangiatori usano normalmente lo strumento. I pattern sono abbastanza flessibili da essere suonati in altre ottave e da qualsiasi strumento. Sarebbe opportuno suonare tutti i pattern sull'estensione completa del proprio strumento invece di limitarsi, come forse potrebbe apparire dagli esempi scritti, a una sola ottava.

Nessuno ha dei diritti di utilizzo esclusivo sulla scala maggiore o sul ciclo delle quinte com'è ovvio. Tutti li usano liberamente e senza rimorsi. Similmente, per la flessibilità espressiva che possiedono, è pratica comune prendere e utilizzare pattern da altre fonti (spesso sconosciute). A causa dello stato da *mattone da costruzione* della maggior parte dei pattern, ciò che dà interesse a un dato solo non sono i pattern in sé, ma il modo in cui sono utilizzati e tessuti in sequenza o il feeling non verbale che riguarda il fraseggio del musicista. L'identità della fonte di un pattern può significare poco o niente. Questo libro ha preso in prestito pattern che possono essere familiari o poco originali, ma nell'ottica di catturare l'essenza di uno stile musicale l'originalità può passare in secondo piano, una lezione dolorosamente imparata da molti dei primi teorici musicali. Nei casi in cui *una* fonte o *la* fonte di un pattern è nota, abbiamo aggiunto i dettagli a margine della pagina, di modo che l'investigazione (attraverso l'ascolto) possa dare allo studente una comprensione più vasta delle potenzialità di un dato pattern, per come questo è sentito e utilizzato da un improvvisatore professionista.

La cura e lo sviluppo dell'orecchio non sono mai troppe. Se un improvvisatore pre-sente un'idea, deve anche sapere dove si trovano quelle note sullo strumento – una sorta di dettato musicale istantaneo – altrimenti non potrà realizzare con successo il suo pre-ascolto. Gli specifici *nomi* delle note possono avere poca importanza in tempi così brevi, ma diteggiature o posizioni devono necessariamente corrispondere alle note pre-ascoltate. Esercitarsi con i pattern è un modo per realizzare una correlazione del genere. Una scala poco familiare, ad esempio, può essere troppo nuova per essere usata facilmente, ma suonando pattern basati su quella scala, si schiuderanno le porte per la sua comprensione completa.

Le nostre orecchie assumono anche l'importante funzione di decidere *cosa* verrà pre-ascoltato. Cioè, prima ancora di aiutarci a decifrare e a trasferire alle dita le note pre-ascoltate, le orecchie sono coinvolte nella selezione di *cosa* verrà pre-ascoltato, a volte creandola completamente, sempre sotto l'influenza del gusto o della sua mancanza, e molto spesso lavorando congiuntamente alla memoria. Gli improvvisatori sono enormemente spontanei, sicché la musica che sentono nella loro mente o nella memoria mentale al momento della creazione (pre-ascolto), è totalmente connessa con la successiva idea musicale. Di conseguenza è importante per lo studente arricchire la sua memoria musicale con una vasta *scelta* d'idee e frasi. A tale scopo abbiamo aggiunto in appendice una discografia essenziale. Questa non è intesa come discografia storica ma, semplicemente, come una raccolta di alcune delle registrazioni più rilevanti del panorama jazz dei nostri giorni che andrebbero ascoltate, spesso e con attenzione.

Le indicazioni di metronomo date negli esercizi possono essere seguite o non, in ogni caso il tempo minimo indicato per un dato pattern dovrebbe essere raggiunto prima di passare a quello successivo, poiché questi crescono progressivamente in difficoltà. In molti casi potrebbe essere utile suonare un pattern *molto lentamente* all'inizio, in modo da riuscire a *sentirlo* e *acquisirlo* più profondamente prima di passare poi a raggiungere almeno la velocità minima di metronomo indicata. La velocità massima è data per gli studenti più ambiziosi ed anche per far sì che gli stessi pattern, anche quando assorbiti completamente, vengano ripresi successivamente dagli studenti che, diversamente, potrebbero scoraggiarsi di fronte a tutti i pattern che seguono.

Le istruzioni per la trasposizione e, a volte, anche il completamento di un pattern in una data tonalità, devono essere eseguiti per raggiungere risultati adeguati. Un pattern può essere usato in ogni tonalità e su ogni tipo di accordo *a patto* di trasporlo e, talvolta, modificarlo per adeguarlo all'accordo.

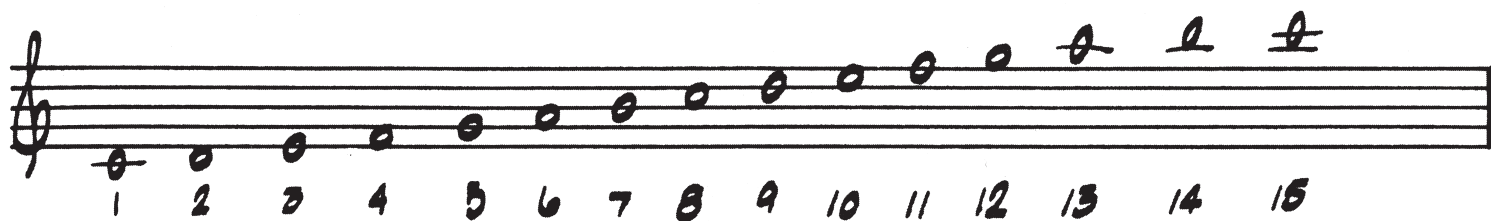
Lo studente che vorrà approfondire, potrà esercitarsi su alcuni dei pattern più difficili usando diversi ritmi oltre alle crome, come crome con punto o crome *swingate* (feeling a 12/8). Gli esercizi in tutto il testo vanno suonati con il *legato*, tranne dove espressamente indicato sebbene, come per il ritmo, altre forme espressive possono essere usate se utili a una comprensione più approfondita del pattern.

Nessuno conosce il futuro stilistico del jazz e solo un pazzo si arrischierebbe a formulare ipotesi sicure. La sola cosa che possiamo dire con certezza è che *cambierà* e costantemente. Pertanto lo studente seriamente interessato al jazz e all'improvvisazione si troverà ad aggiungere sempre nuovi pattern a quelli presentati nel testo. Pur consapevoli delle limitazioni che ogni raccolta ha nel sopravvivere ai cambiamenti, gli autori sperano che questo libro rimarrà come introduzione al suonare pattern nel jazz e come punto di partenza per lo sviluppo di altri e più recenti, pattern, scale e armonie che si presenteranno in futuro.

GLI AUTORI

SCALE E ACCORDI MAGGIORI*

Nella figura che segue è illustrata la scala di C Maggiore in due ottave complete. I numeri sotto ogni nota, chiamati *gradi della scala* (e spesso anche indicati con numeri romani), si riferiscono alla posizione della nota nella scala. Si osservi che dopo la prima ottava, grado n.ro 8, i nomi delle note si ripetono e il grado a esse relativo esprime la distanza di ogni nota da quella di partenza, il grado n.ro 1, detta anche *tonica*.



Ciò che caratterizza ogni tipo scala (maggiore, minore, ecc...) e permette di distinguerla dalle altre, è la sua *struttura intervallare*, cioè la serie di distanze – espresse in toni (T) e semitoni (sT)¹ – tra le note che compongono la scala stessa. Osservando la figura precedente è facile determinare la struttura intervallare della scala di C Maggiore. A partire dalla tonica C, la nota successiva, il D, è a un tono di distanza, segue ad un altro tono il E poi, a distanza di un semitono, il F e ancora, distanziati da un tono seguono G, A e B. Chiude infine l'ottava (e la scala) il C a un semitono di distanza dal B. Quindi la struttura intervallare ottenuta è la seguente:

T – T – sT – T – T – T – sT

Questa sequenza di toni e semitoni è in verità la struttura intervallare di *tutte* le scale Maggiori. È proprio questa sequenza, infatti, a dare alla scala la sonorità che tutti conosciamo e a stabilire le proprietà armoniche che la tonalità maggiore possiede. Da questa sequenza d'intervalli possiamo allora *costruire* tutte le restanti scale Maggiori. Lo faremo qui, a titolo esemplificativo, per la scala di F Maggiore, lasciando al lettore la costruzione delle scale nelle restanti tonalità. Partendo dal F (tonica) e seguendo la struttura intervallare, ci spostiamo al secondo grado, a un tono di distanza, raggiungendo il G, analogamente segue il terzo grado, il A. Tra il terzo e quarto grado c'è la distanza di un semitono, dal A arriviamo quindi al B $\flat$, seguono poi, a distanza di un tono ciascuno, il quinto, sesto e settimo, cioè: C, D e E. Chiude infine l'ottava (e la scala) il F a un semitono di distanza dal E. Riassumiamo schematicamente il processo di seguito:

F	G	A	B $\flat$	C	D	E	F
	T	T	sT	T	T	T	sT

A partire dalla scala di C Maggiore, andremo ora a definire i seguenti quattro tipi di accordo maggiore: *Triade Maggiore*, *Maggiore Sesta*, *Maggiore Settima* e *Maggiore Nona*. Ci sono diversi modi per definire questi accordi, noi useremo il procedimento forse più immediato, che consiste nel selezionare dalla scala maggiore uno specifico gruppo di gradi che andranno poi a formare le note dell'accordo (chiamate anche *gradi dell'accordo*). Naturalmente quello che qui diremo riferendoci alla tonalità di C è applicabile a tutte le altre tonalità. Per quanto riguarda i simboli degli accordi, cercheremo di attenerci a quelli più comunemente usati nella letteratura musicale corrente.

TRIADE MAGGIORE

La *Triade Maggiore di C* è ottenuta estraendo i gradi 1, 3 e 5 dalla scala di C Maggiore, il simbolo comunemente utilizzato per questo accordo è C.



Più in generale, una Triade è un accordo di tre note ottenute sovrapponendo intervalli di terza successivi a una nota di partenza, detta *tonica* dell'accordo. Le note che formano l'accordo vengono anche dette *gradi* e, nello specifico, oltre la citata tonica (o *primo grado*) le restanti note, in sequenza, sono chiamate *terzo grado* e *quinto grado*. Tuttavia in diversi casi, per brevità, ci si riferisce alle note dell'accordo come a *tonica*, *terza* e *quinta* rispettivamente.

* Questa sezione è stata riformulata ed estesa dal traduttore della presente edizione italiana.

1 - Il *semitono* è l'intervallo più piccolo esistente tra due note nel sistema musicale occidentale. In pratica è la distanza tra le note della scala cromatica (C-C#-D-D#-E-F ecc...). Il *tono* invece è definito come la somma di due semitoni. Sulla tastiera di un pianoforte è facile visualizzare e calcolare la distanza tra le note, considerando che i tasti contigui sono a distanza di un semitono. Ad esempio, la distanza tra D e E è di un tono. Infatti, per passare da D a E attraversiamo due semitoni (quello tra il D e il D# e quello tra il D# e il E) per una distanza complessiva di un tono (sT + sT). Per la definizione di ulteriori intervalli si veda più avanti la sezione *Intervalli*.