

JAZZ HARMONY

LE BASI DELLA TEORIA E DELL'ARMONIA

Roberto Spadoni

Grafica e impaginazione: Dania Bossi per Promograph Adv
Foto di copertina: © Kundra – Fotolia.com

© 2013 Volontè & Co. s.r.l. - Milano
Tutti i diritti sono riservati

Indice

	Introduzione.....	VI
1	La Serie degli Armonici Naturali.....	1
2	Gli Intervalli.....	5
2.1	Definizioni degli Intervalli Maggiori e Minori.....	5
2.2	Rivolti degli Intervalli	9
2.3	Intervalli Giusti	10
2.4	Intervalli Aumentati e Diminuiti	11
2.5	Intervalli Composti.....	14
2.6	Consonanza e Dissonanza.....	15
2.7	Divisioni Simmetriche dell'Ottava	16
2.8	Siglatura Jazzistica degli Intervalli.....	17
2.9	Tavola degli Intervalli	18
3	Le Scale	19
3.1	Scala Maggiore.....	19
3.2	Scala Minore Naturale.....	22
3.3	Circolo delle Quinte	23
3.4	Scale Minori Armonica e Melodica	27
3.5	Scala Relativa e Scala Parallela	29
3.6	Scala Maggiore Armonica	30
3.7	Scale Pentatoniche	31
3.8	Scale Simmetriche.....	33
3.9	Scala Blues.....	36
3.10	Scala Cromatica.....	38
3.11	Scale e intervalli.....	39
4	Le Scale Modali.....	40
4.1	Contesto Armonico Tonale e Modale.....	40
4.2	Le Scale Modali Derivate dalla Scala Maggiore.....	42
	4.2.1 I Modi Ionico, Lidio e Misolidio.....	45
	4.2.2 I Modi Dorico, Frigio ed Eolio	48
	4.2.3 Il Modo Locrio.....	50
4.3	Le Scale Modali Derivate dalla Scala Minore Naturale	51
4.4	Le Scale Modali Derivate dalla Scala Minore Melodica	52
	4.4.1 Caratteristiche e Scale Modali Derivate dalla Scala Minore Melodica	55
	4.4.2 Il Secondo Modo: Dorico $\flat 9$ o Frigio $\sharp 13$	56
	4.4.3 Il Terzo Modo: Lidio Aumentato.....	56
	4.4.4 Il Quarto Modo: Lidio $\flat 7$ o Misolidio $\sharp 11$	57
	4.4.5 Il Quinto Modo: Misolidio $\flat 13$	58
	4.4.6 Il Sesto Modo: Locrio $\sharp 9$	58
	4.4.7 Il Settimo Modo: Superlocrio o Scala Alterata	59
	4.4.8 Riepilogo Scale Modali Derivate dalla Scala Minore Melodica.....	60
4.5	Le Scale Modali Derivate dalla Scala Minore Armonica.....	62
	4.5.1 Caratteristiche e Scale Modali Derivate dalla Scala Minore Armonica.....	62

	4.5.2	Il Secondo Modo: Locrio $\natural 13$	65
	4.5.3	Il Terzo Modo: Ionico $\sharp 5$ (Aumentato).....	66
	4.5.4	Il Quarto Modo: Dorico $\sharp 11$	67
	4.5.5	Il Quinto Modo: Misolidio $\flat 9 \flat 13$	68
	4.5.6	La <i>Spanish Scale</i> : Misolidio $\flat 9 \flat 13$ add $\sharp 9$	70
	4.5.7	Il Sesto Modo: Lidio $\sharp 9$	71
	4.5.8	Il Settimo Modo: Alterato $^{\circ} 7$	72
	4.5.9	Riepilogo Scale Modali derivate da Scala Minore Armonica	73
4.6		Le Scale Modali Derivate dalla Scala Maggiore Armonica	75
	4.6.1	Caratteristiche e Scale Modali Derivate dalla Scala Maggiore Armonica.....	76
	4.6.2	Il Secondo Modo: Locrio $\natural 9 \natural 13$ o Dorico $\flat 5$	76
	4.6.3	Il Terzo Modo: Frigio $\flat 11$	77
	4.6.4	Il Quarto Modo: Lidio $\flat 3$ o Minore Melodica $\sharp 11$	77
	4.6.5	Il Quinto Modo: Misolidio $\flat 9$	78
	4.6.6	Il Sesto Modo: Lidio Aumentato $\sharp 9$	78
	4.6.7	Il Settimo Modo: Locrio $^{\circ} 7$	79
	4.6.8	Riepilogo Scale Modali Derivate dalla Scala Maggiore Armonica.....	79
4.7		Conclusioni.....	80
5		Le Triadi	81
5.1		Considerazioni Generali	81
5.2		La Costruzione delle Triadi.....	82
5.3		La Triade Maggiore.....	83
5.4		La Triade Minore	85
5.5		La Triade Aumentata	86
5.6		La Triade Diminuita.....	88
5.7		Le Triadi Accessorie	89
5.8		Rivolti e <i>Voicing</i>	90
5.9		Le Triadi e l'Armonia a Quattro Voci	93
5.10		Triadi <i>sus</i> e <i>add</i>	94
6		Gli Accordi a 4 Voci	97
6.1		Considerazioni Generali.....	97
6.2		Costruzione delle Quadriadi.....	98
6.3		Analisi e Siglatura delle Quadriadi	100
6.4		Altri Accordi di Settima.....	106
	6.4.1	Altri Accordi di Settima Costruiti sulle Triadi Principali	106
	6.4.2	Altri Accordi di Settima Costruiti sulle Triadi Accessorie.....	108
6.5		Accordi di Sesta	111
6.6		Accordo $7sus4$	114
6.7		Rivolti degli Accordi a 4 voci.....	115
6.8		Disposizioni degli Accordi a Quattro Voci: la Tecnica dei <i>Drop</i>	116
7		Costruzione di Accordi su Scale Maggiori e Minori	117
7.1		Considerazioni Generali: Introduzione alla Tonalità.....	117
7.2		Costruzione di Triadi e Quadriadi sulla Scala Maggiore.....	119
7.3		Costruzione di Triadi e Quadriadi sulla Scala Minore Naturale	122
7.4		Costruzione di Triadi e Quadriadi sulla Scala Minore Armonica	124
7.5		Costruzione di Triadi e Quadriadi sulla Scala Minore Melodica	126
7.6		Costruzione di Triadi e Quadriadi sulla Scala Maggiore Armonica.....	128
7.7		Tabelle Riassuntive delle Triadi e delle Quadriadi sulle Scale Maggiori e Minori	130

7.8	Estensioni Tonal Superiori degli Accordi: le Tensioni.....133	133
	7.8.1 Estensioni Tonal negli Accordi Derivati dalla Scala Maggiore.....134	134
	7.8.2 Estensioni Tonal negli Accordi Derivati dalla Scala Minore Naturale.....137	137
	7.8.3 Estensioni Tonal negli Accordi Derivati dalla Scala Minore Armonica.....140	140
	7.8.4 Estensioni Tonal negli Accordi Derivati dalla Scala Minore Melodica.....143	143
	7.8.5 Estensioni Tonal negli Accordi Derivati dalla Scala Maggiore Armonica.....146	146
7.9	Considerazioni Finali.....149	149
8	I Rapporti Scala - Accordo: la Teoria delle <i>Chord Scale</i>152	152
9	I Voicing154	154
9.1	I Limiti degli Intervalli nel Registro Grave.....156	156
	9.1.1 Intervalli di Terza e Decima.....156	156
	9.1.2 Intervalli di Settima, Seconda e Nona.....157	157
	9.1.3 Intervalli di Quarta, Quinta e Ottava.....160	160
	9.1.4 Intervalli di Sesta.....161	161
	9.1.5 Tavola Sinottica dei Limiti degli Intervalli nel Registro Grave.....162	162
9.2	<i>Three Note Voicing</i>163	163
	9.2.1 Tessitura della Nota al Basso.....163	163
	9.2.2 Distanza tra le Voci.....164	164
	9.2.3 Costruzione dei <i>Three Note Voicing</i>164	164
	9.2.4 Successioni Armoniche con i <i>Three Note Voicing</i>167	167
9.3	I Voicing a Quattro e Cinque Voci.....168	168
	9.3.1 Costruzione dei Voicing a Quattro Voci.....168	168
	9.3.2 Costruzione dei Voicing a Cinque Voci.....169	169
	9.3.3 Intervalli da Evitare.....170	170
	9.3.4 La Distanza tra le Note dell'Accordo.....171	171
	9.3.5 I Rivolti.....172	172
	9.3.6 Le Tensioni.....172	172
	9.3.7 Siglatura delle Tensioni.....174	174
	9.3.8 Le <i>Avoid Note</i>175	175
9.4	I Voicing in Tonalità Maggiore.....176	176
	9.4.1 Voicing sul I Grado.....176	176
	9.4.2 Voicing sul IV Grado.....179	179
	9.4.3 Voicing sul II, III e VI Grado.....180	180
	9.4.4 Voicing sul V Grado.....184	184
	9.4.5 Voicing sul VII Grado.....187	187
9.5	I Voicing in Tonalità Minore.....188	188
	9.5.1 Voicing sul I Grado.....188	188
	9.5.2 Voicing sul V Grado.....193	193
	9.5.3 Voicing sul II Grado.....195	195
	9.5.4 Voicing sui Gradi $bIII$, bVI e VI.....198	198
	9.5.5 Voicing sul IV Grado.....200	200
	9.5.6 Voicing sui Gradi $bVII$ e VII.....202	202
	9.5.7 Tabella Riassuntiva Tonalità Minore.....203	203
9.6	I Voicing Derivati da Scale Esatonali e Diminuite.....204	204
	9.6.1 Voicing Derivati dalla Scala Esatonale.....204	204
	9.6.2 Voicing Derivati dalla Scala Diminuita.....206	206
	Ringraziamenti.....216	216

Introduzione

“Questo libro l’ho imparato dai miei allievi”. Avrei volentieri voluto coniare per primo questa frase: si tratta invece dell’*incipit* della prefazione del celebre *Manuale di Armonia* di Arnold Schönberg, un vero peccato... È un pensiero che in ogni caso mi sento di sottoscrivere in pieno, essendo convinto che l’insegnamento è un rapporto attivo e dinamico in cui le due parti - docente e discente - partecipano e si arricchiscono a vicenda. Quindi il testo che avete tra le mani è il frutto di venticinque anni di attività didattica e divulgativa intesa come incontro, fertilizzata costantemente da quella produttiva che - come compositore, arrangiatore, chitarrista, direttore di orchestra - si è mantenuta sempre parimenti intensa. In questo lasso di tempo ormai - ahimè - significativo, innumerevoli sono state le riflessioni e le scelte effettuate nel mettere a disposizione le mie conoscenze e le mie ricerche personali, cercando sempre l’organizzazione più funzionale ai diversi contesti e alle tantissime persone che mi sono trovato davanti: ho profuso la stessa passione nel formare neofiti grandi e piccoli, musicisti (per diletto, semiprofessionisti o già esperti) desiderosi di conoscenze, approfondimenti e specializzazioni da aggiungere al proprio bagaglio.

Durante questa fitta attività di insegnamento a tutto campo (dalle scuole di musica alle *masterclass*, dai seminari intensivi fino ai corsi nei dipartimenti di jazz dei conservatori di musica), ci sono state delle domande ricorrenti che mi sono state poste da molti studenti: dove hai imparato queste cose? dove hai trovato questo sistema di organizzazione? chi ti ha insegnato la musica in questo modo? in quali testi posso trovare scritti questi argomenti? Sono le domande a cui ho avuto più difficoltà a rispondere, poiché non vi è una risposta concreta o univoca: essendomi formato in gran parte da autodidatta - come molti musicisti di area jazzistica della mia generazione - le cose le ho imparate facendole, ascoltando, cercando strade e percorsi che mi avvicinassero ai grandi modelli. Inoltre non sono mai riuscito a consigliare un testo unico e soddisfacente, da un lato perché le mie fonti sono state principalmente le registrazioni, le partiture e la pratica, ma anche perché nella estesa manualistica in italiano o inglese non sono riuscito a identificare un testo soddisfacente nel campo dell’armonia jazzistica.

Proprio dal mio percorso di formazione - prevalentemente autonomo, ma illuminato da incontri importanti di musicisti di ogni età, in cerca di qualcosa come me - proviene la convinzione che sia fondamentale saper essere maestri di se stessi. Questo libro, concepito anche per quelle richieste ricevute negli anni, vuole proporre una organizzazione delle basi teoriche utili allo studio delle discipline jazzistiche - composizione, arrangiamento, improvvisazione, esecuzione - tramite una serie di sviluppi, di approfondimenti, di riflessioni. Lo considero senza alcun dubbio un libro pratico e non teorico: ritengo fondamentale studiare l’armonia jazz suonando gli esempi al pianoforte, cantando gli intervalli, le scale, gli arpeggi degli accordi, la disposizione delle note e allenare l’orecchio a sapere riconoscere tutte queste cose. Su ogni capitolo si può tornare a distanza di tempo per scavare a fondo argomenti e materiali fondamentali. È rivolto sia a chi inizia un percorso conoscitivo, sia a chi una parte del suo cammino lo ha già effettuato e vuole rimettere un po’ di ordine nel proprio bagaglio. È indirizzato chiaramente anche a chi cerca uno strumento didattico che possa essere un valido supporto nell’insegnamento.

Questo volume in particolare, tratta delle conoscenze di base che occorrono per addentrarsi nella teoria e nell’armonia jazz: il punto di partenza da cui tutto ha origine sono gli armonici naturali, vero e proprio codice genetico del suono, trattati nel capitolo 1 e successivamente utilizzati come guida nei complessi itinerari proposti. Si procede poi nell’analisi approfondita di intervalli, triadi, quadriadi, scale maggiori e minori, scale simmetriche, scale modali, tensioni armoniche. L’ideale traguardo di questo itinerario è contenuto nel capitolo 9 in cui si propone una articolata e funzionale tecnica di costruzione dei *voicing* nell’ambito dell’armonia tonale.

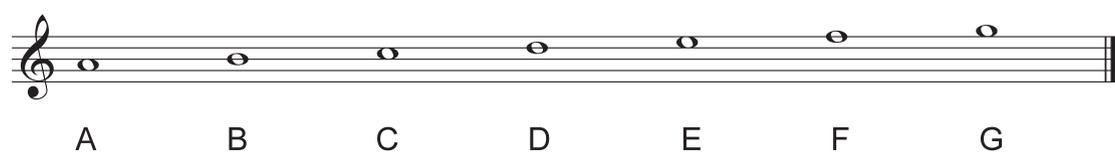
Buon lavoro.

1

La Serie degli Armonici Naturali

Quando si genera un suono intonato, lo si identifica dandogli un nome, che nel linguaggio jazzistico è espresso dalle prime lettere dell'alfabeto, secondo la tradizione anglosassone.

Esempio 1.1



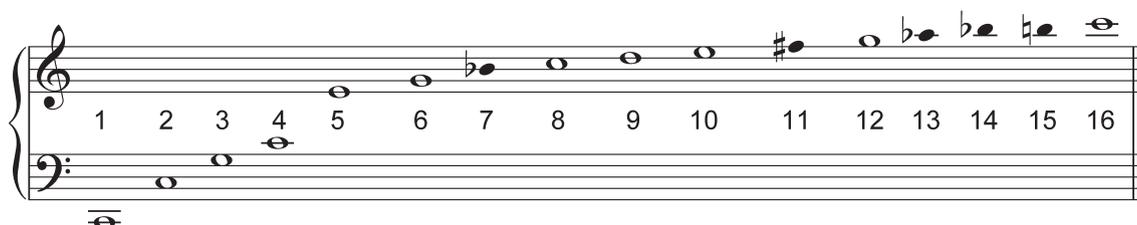
La differenza di ottava non cambia il nome del suono: un *do* - siglato C, secondo il modello anglosassone - è sempre un *do*, nel registro grave, medio, acuto. L'altezza del suono è data dalla sua frequenza (calcolata in *hertz*, abbreviato in "hz"), parametro che ci dice quante vibrazioni al secondo occorrono per ottenere quella determinata altezza. È noto che la nota di riferimento universale è il *la* con frequenza 440 hz, che nella notazione musicale si trova sul secondo spazio di un pentagramma in chiave di violino. Se si prende in esame la stessa nota, ma posta un'ottava sopra avremo una frequenza pari a 880 hz (il doppio); se al contrario si trova un'ottava sotto, la frequenza sarà di 220 hz (la metà); quindi le differenze di ottava sono date essenzialmente da multipli o sottomultipli delle rispettive frequenze.

Esempio 1.2



Il suono che percepiamo e che classifichiamo con il nome della relativa nota, qualsiasi sia l'altezza, non è però un suono "puro", ma è in realtà la risultante di tante note che risuonano contemporaneamente. A questa colonna di suoni si dà il nome di "serie degli armonici naturali". Se suoniamo su un pianoforte il *do* posto due ottave sotto il *do* centrale, la serie degli armonici che attiviamo è la seguente:

Esempio 1.3



Nell'esempio 1.3 si è limitata la serie ai primi sedici suoni; si potrebbe andare ben oltre, ma questi armonici sono sufficienti per chiarire alcuni aspetti fondamentali dello studio dell'armonia e della musica. Si tenga presente che più ci si allontana dal suono fondamentale (detto suono 1), meno gli armonici sono percepibili per l'orecchio umano. A parte la ripetizione del suono fondamentale nelle varie ottave, l'intonazione naturale degli armonici è diversa dal nostro sistema temperato, che è stato creato in maniera artificiosa. Le note segnate in nero hanno un'intonazione ancora più lontana.

Per avere un'idea più pratica della questione, si può immaginare di pizzicare una corda che emetta il nostro suono 1 (il *do*). Quella corda non produce una unica vibrazione che corrisponde al suono 1: vibrano contemporaneamente anche le sue due metà producendo il suono 2, vibrano i tre segmenti pari a un terzo della corda producendo il suono 3, vibrano i quattro segmenti pari a un quarto della corda producendo il suono 4 e così via. Questi segmenti, sempre più piccoli secondo una stringente logica aritmetica, danno vita a quelle che vengono definite le proporzioni auree che tanta importanza hanno avuto nella storia delle arti e delle espressioni umane. È una cosa che tutti possono sperimentare utilizzando uno strumento a corda: pizzicando una corda e sfiorandola all'altezza della sua metà, di un terzo, di un quarto e via dicendo, si potrà verificare quanto detto precedentemente. Per chi non lo ha mai fatto è certamente un'esperienza straordinaria, in un certo senso magica, che fa intuire la grande ricchezza di un suono intonato.

Un altro affascinante esperimento si può effettuare su un pianoforte acustico: abbassa delicatamente i tasti relativi al *do* centrale, al *mi* e al *sol* immediatamente successivi – facendo in modo che le corde non vengano percosse dai martelletti, ma semplicemente liberate da essi – e suona con un po' di forza un *do* posto due ottave sotto al *do* centrale. Rilasciando il tasto subito dopo, avvertirai che le corde liberate relative ai tasti pigiati entreranno in vibrazione, creando un incantevole alone sonoro.

Si dice che le corde sono entrate in vibrazione per simpatia; si tratta dei suoni 4, 5 e 6 della serie degli armonici naturali, che sono stati eccitati dalla percussione della nota grave, il suono 1. Meraviglie della natura!

Attenzione: queste piccole ma importanti esperienze, sono possibili solo su strumenti veri, che abbiano una produzione acustica del suono. Su una tastiera elettronica non otterremo nessun risultato, visto che nessuna corda "reale" entra in vibrazione. Questo è il motivo per cui l'armonia va studiata preferibilmente su un pianoforte vero, dove le corde vibrano veramente e interagiscono con le vibrazioni delle altre eccitando le dovute risonanze, cosa che non può avvenire con strumenti digitali, che riproducono una fotografia - per quanto ottima - del suono.

Per i dettagli più scientifici su questo argomento e sul sistema temperato, si rimanda il lettore a testi che trattino la materia in maniera più approfondita. La serie degli armonici naturali tornerà molto utile in tante occasioni e sarà di grande aiuto per comprendere a fondo molte cose che riguardano il mondo dei suoni. Intanto si può cominciare a osservare alcuni aspetti fondanti della teoria musicale e degli sviluppi armonici (verticali) e melodici (orizzontali). In questa sezione si dà per scontata una pur minima conoscenza della teoria degli intervalli, trattata approfonditamente nel capitolo 2: nel caso non conoscessi bene le definizioni e la natura dei vari intervalli, può essere utile tornare a consultare questo capitolo dopo aver studiato approfonditamente il secondo. Ecco alcune importanti considerazioni.

- Il suono 1, il suono fondamentale, è quello che appare il maggior numero di volte - come suono 1, 2, 4, 8, 16, in una successione esponenziale - e che quindi determina la percezione della nota *do* da parte di chi ascolta. Ogni suono poi si ripete secondo un preciso gioco di multipli: il suono 3 (*sol*) torna ancora come suono 6 e come suono 12, il suono 5 (*mi*) torna ancora come suono 10.
- Tra i primi quattro armonici, che sono i più forti, percepibili, determinanti, tre sono dei *do* distribuiti su tre ottave diverse.
- I primi quattro armonici contengono gli intervalli più forti e più stabili, i cosiddetti intervalli giusti o perfetti, vale a dire quelli di 4^a, 5^a e 8^a giusta.
- Nei primi 8 armonici troviamo tutti gli intervalli consonanti (oltre agli intervalli giusti, la 3^a e la 6^a maggiore e minore) che esprimono spesso stabilità. Non tutti gli intervalli di 3^a e di 6^a hanno il *do* come fondamentale: anzi, in alcuni casi il *do* non è coinvolto, ma le note che li formano provengono dalla triade di C maggiore. Trova questi intervalli tra le note dell'esempio 1.3.
- Le note che creano intervalli dissonanti o instabili col suono fondamentale, sono lontane da esso e distribuite nella parte alta degli armonici (dal suono 7 in poi).
- Le distanze tra gli armonici si vanno via via restringendo: un 8^a giusta tra il suono 1 e il 2, una 5^a giusta tra il 2 e il 3, una 4^a giusta tra il 3 e il 4, una 3^a maggiore tra il 4 e il 5, una 3^a minore tra il 5 e il 6, una 3^a minore "più stretta" (calante) tra il 6 e il 7, una 2^a maggiore "più larga" (crescente) tra il 7 e l'8, una 2^a maggiore tra l'8 e il 9, una 2^a minore calante tra l'11 e il 12. In altre parole la serie degli armonici ha una struttura piramidale, con le distanze tra le note che diminuiscono man mano che si va dai suoni più gravi a quelli più acuti. Questa osservazione sarà determinante quando si tratteranno le disposizioni degli accordi. Per la corretta classificazione degli intervalli si veda il capitolo successivo.
- Tra i primi sedici suoni non appaiono alcune note importanti per lo sviluppo delle tonalità maggiori e minori, quali la 3^a minore (*mib*) e la 4^a giusta (*fa*). La 6^a inoltre (il suono 13) è in verità un suono che si trova tra il *lab* e il *la* naturale del nostro sistema temperato.
- I suoni 4, 5 e 6 formano quella che verrà definita più avanti una triade maggiore: la più stabile, affermativa e forte delle triadi (viene detta anche la triade perfetta).
- Il numero degli armonici percepibili determina il colore timbrico degli strumenti, che avvertiamo con un suono più esile o grande.

Nell'esempio 1.4 ancora la serie degli armonici naturali della nota *do*: questa volta, sotto ogni nota trovi siglati gli intervalli che si formano tra la fondamentale e gli altri suoni: per le definizioni degli intervalli si rimanda nuovamente al capitolo 2. La sigla "F" sta per fondamentale.

Esempio 1.4
Armonici Naturali della Nota *do*: Intervalli

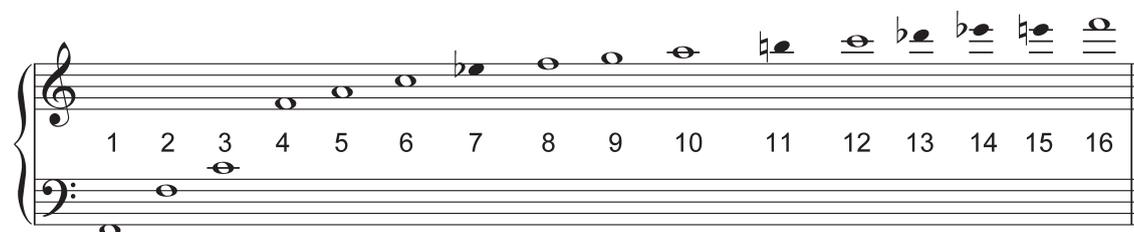
The musical notation shows a series of notes on a staff, with intervals labeled below them: F, F, 5, F, 3, 5, 7, F, 9, 3, #11, 5, b13, 7, maj7, F.

L'orecchio umano ha un campo di udibilità che può variare da individuo a individuo. In ogni caso, quando si ha a che fare con frequenze acutissime, c'è una soglia oltre la quale non si sente più, non si avvertono più le vibrazioni: si tratta dei cosiddetti ultrasuoni, che molti animali percepiscono chiaramente. In generale più il suono è acuto, meno grande lo si percepisce - pur divenendo sempre più penetrante - poiché, man mano che si sale, gli armonici più alti rientrano nel campo degli ultrasuoni, e si avverte solo una parte della colonna. Al contrario, nel registro grave recepiamo i suoni con un'apprezzabile grandezza, visto che si riesce a identificare un'ampia porzione della colonna di armonici. Bisogna comunque segnalare che perfino nel registro grave vi è una soglia di udibilità per l'orecchio umano. Si badi bene che parlare di un suono grande non vuol dire che abbia necessariamente una dinamica forte, la dinamica e il volume sono altri parametri nella percezione musicale rispetto alla corposità di un suono. Queste considerazioni saranno fondamentali nella disposizione dei suoni di un accordo, per avere anche con pochi mezzi una sonorità compiuta, proiettiva, pienamente soddisfacente.

La sequenza degli armonici detta legge nella costruzione degli strumenti musicali come nelle tecniche di registrazione di una fonte sonora, nella disposizione delle note di un accordo come nell'utilizzo della strumentazione, dal singolo strumento a sezioni di strumenti miste o omogenee, fino all'utilizzo di grandi *ensemble* orchestrali. Si consiglia vivamente di memorizzarla almeno fino al sedicesimo suono e saperla realizzare rapidamente partendo da una qualsiasi fondamentale: sarà in molte occasioni un mezzo formidabile. Di seguito, come esempio, le serie degli armonici prodotte dalle fondamentali *fa* e *la*.

La serie degli armonici della fondamentale *fa*.

Esempio 1.5



La serie degli armonici della fondamentale *la*.

Esempio 1.6

