

MODAL JAZZ COMPOSITION & HARMONY

VOLUME 1

DI RON MILLER

TRADUZIONE DI ROBERTO SPADONI

Grafica della copertina: Traugott Bratic

Edizione del testo: Lizette Reyes Cain

Prodotto da: Hans Gruber

© 1996/2013 advance Music GmbH, Mainz - Germany

Edizione italiana © 2016 Volontè & Co. S.r.l. - Milano.

Tutti i diritti riservati

QUANDO I MODI DELLA MUSICA CAMBIANO,

LE MURA DELLA CITTÀ CROLLANO.

(PLATONE)

INTRODUZIONE ALLA EDIZIONE IN ITALIANO

Tra la fine degli anni '50 e tutti gli anni '60 del XX secolo il mondo del jazz ha vissuto le ennesime rivoluzioni che ne hanno ridipinto profondamente i connotati. I cambiamenti hanno coinvolto molteplici aspetti e sono stati condotti da una folta e innovativa schiera di grandi personalità tra cui si annoverano giganti come Miles Davis, John Coltrane, Wayne Shorter, Charles Mingus, Ornette Coleman, Bill Evans, George Russel, Gil Evans, Joe Henderson e tutta la schiera dei musicisti che hanno gravitato intorno alle produzioni di Davis e che successivamente sono diventati i protagonisti delle nuove stagioni del jazz e di ulteriori innovazioni (Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett, Joe Zawinul, John McLaughlin, Dave Holland e via dicendo).

Tra le tante spinte attuate in queste rivoluzioni, quelle che hanno sconvolto il linguaggio armonico - e di conseguenza compositivo e improvvisativo - sono state tra le più importanti per la rinnovata estetica della musica di area jazzistica. Le attenzioni di molti innovativi leader sono state rivolte all'esaurimento del linguaggio armonico legato alla tonalità e a una spiccata attenzione per l'adozione di pedali, di scale pentatoniche e di derivazione modale e per la ricerca di nuove costruzioni accordali che si differenziassero dalla tradizionale armonia basata sulla sovrapposizione di terze.

Ron Miller in questa opera ha tentato con successo di costruire un sistema di approccio a una materia così vasta, complessa e apparentemente insondabile: ha orientato il suo lavoro a uso dei compositori jazz, consigliando anche una disciplina personale a chi voglia nella propria attività privilegiare questi aspetti. Si tratta probabilmente a oggi del più riuscito sforzo di organizzare il linguaggio armonico modale, fornendo un metodo rigoroso e libertario allo stesso tempo, che seguito con attenzione può dare risultati eccellenti a musicisti con vario livello di preparazione. Egli ha creato anche una nuova terminologia in questo audace sistema analitico, che nella traduzione in italiano crea non pochi problemi, alcuni dei quali insormontabili o superabili solo con locuzioni alle volte complesse e elaborate per esprimere un solo vocabolo: *plateau modal*, *modal vertical*, *modal contour*, *momentum*, *hook*, *grip*, *contrived contour* etc. sono termini che non si incontrano in altri trattati, che l'autore ha coniato proprio per sviluppare il suo metodo di analisi. In molti casi, pur dandone una traduzione e una spiegazione, si è scelto di lasciare nel testo in corsivo i vocaboli originali: fanno parte del sistema investigativo dell'autore, anzi ne costituiscono un elemento fondamentale. Anche le note del traduttore sono state ridotte al minimo indispensabile - laddove il testo poteva generare zone d'ombra - per non interrompere la fluidità della lettura e dell'approccio, e per il rispetto dovuto all'autore nel non forzare a interpretazioni soggettive il suo pensiero. Come Miller stesso ci dice, il testo ha alcune parti criptiche - si direbbe quasi iniziatiche - che necessitano della guida di un valido docente per essere capite e assimilate: ma la convincente sonorità degli esempi, i passi propedeutici indicati dall'autore che portano a ottimi risultati il lettore, il continuo contestualizzare i risultati ottenuti collegandoli a esempi tratti da opere pubblicate (anche dalla musica classica del primo novecento), la più che persuasiva metodologia adottata fanno di questo testo un'opera fondamentale, che non può mancare negli scaffali di chi studia, pratica e compone musica oggi.

Forse l'impedimento più grande finora della diffusione della metodologia di Ron Miller è stata, oltre alla complessità della materia, proprio la difficoltà di approccio alla sua scrittura inconsueta per un testo tecnico e alla nuova terminologia adottata: l'augurio e l'auspicio da parte di chi scrive - orgoglioso di aver potuto lavorare su un'opera così importante e indispensabile - è che questa traduzione possa essere una buona chiave di accesso per molti ai molteplici universi della armonia modale.

Buona lettura.

Roberto Spadoni.

INDICE

Introduzione.....	6
La Disciplina del Compositore Jazz.....	7
Come Usare Questo Libro.....	8
Categorie della Composizione Jazz.....	9
CAPITOLO I – Sistemi Armonici del Jazz.....	11
CAPITOLO II – Costruzione dei Modi Diatonici Inalterati.....	15
CAPITOLO III – Costruzione degli Accordi Diatonici Inalterati.....	19
CAPITOLO IV – Caratteristiche dei Modi Diatonici Inalterati.....	27
CAPITOLO V – I Modi della Scala Diatonica Alterata N.1 (Minore Melodica).....	31
CAPITOLO VI – Accordi Non Modali.....	37
CAPITOLO VII – Collegamento degli Accordi.....	43
CAPITOLO VIII – <i>Upper Structure</i>	49
CAPITOLO IX – Completamento dei Procedimenti di Collegamento degli Accordi.....	57
CAPITOLO X – Forma.....	63
CAPITOLO XI – Profilo Armonico.....	65
CAPITOLO XII – I Modi e gli Accordi della Scala Diatonica Alterata N.2.....	89
CAPITOLO XIII – <i>Slash Chord Harmony</i>	95
CAPITOLO XIV – Accordi <i>Upper Structure</i> a Tre Parti.....	111
CAPITOLO XV – I Modi e gli Accordi della Scala Diatonica Alterata N.3 e N.4 Ionico $\flat 6$ (Maggiore Armonica) e Ionico $\flat 3 \sharp 5$ (Minore Melodica $\sharp 5$).....	115
Conclusioni.....	124

APPENDICE

1. Acustica e Modalità.....	126
2. Costruzione dei Tetracordi.....	130
3. Esempi Aggiuntivi.....	131
4. Guida all'Ear Training.....	136
5. L'Albero Genealogico dei Compositori Jazz Influenti.....	138
6. Discografia/Bibliografia.....	139
7. Dell'Autore - Del Traduttore.....	142

INTRODUZIONE

Il termine “composizione jazz” può avere molti significati. Nella tradizione, una composizione jazz era un arrangiamento per *big band* diretta dall’arrangiatore stesso. La maggior parte dei primi testi sulla composizione jazz (non molti, in verità) avevano questo approccio. A quei tempi non era presa in considerazione l’idea di una composizione jazz concepita per un utilizzo universale: la maggior parte delle esibizioni dei piccoli gruppi erano basate sull’esecuzione di *blues* o di *standard*, o su brani con nuove melodie ricavate da assoli improvvisati su successioni armoniche - in forma originale o variata - prese da brani preesistenti (questo tipo di composizioni vengono definite “mascheramenti”, N.d.T.). Anche i compositori più modernisti dell’epoca erano legati alla forma *song* e al sistema armonico tonale. Sebbene abbiano prodotto delle belle e ormai classiche composizioni, la natura poco aperta del loro vocabolario armonico e delle forme simmetriche li privò della possibilità di esplorare espressioni diverse. Fu solo all’inizio degli anni ’60, quando un gruppo di autori con solidi studi accademici alle spalle impattò sulla scena, che le composizioni jazz ebbero quella evoluzione che le trasformò in territori di espressione individuale per compositori e improvvisatori. Questi giovani autori, partecipi del linguaggio armonico di Bartok, Stravinsky, Ravel e Rachmaninov, e dell’impiego di forme estese e aperte (*free form*), introdussero una nuova concezione di composizione jazz nel mondo della musica afroamericana. Rappresentanti di questa nuova tendenza furono Wayne Shorter e Herbie Hancock. Naturalmente ci furono anche compositori più tradizionali che rinnovarono l’arte della composizione jazz e influenzarono autori successivi con opere di grande bellezza e forza espressiva. Horace Silver, un esempio perfetto di questa figura, ispirò molti *jazz composer*, compreso l’autore di questo testo. Sebbene il suo vocabolario armonico fosse basato sul sistema tonale, l’uso da parte sua di forme inusuali e di relazioni tra centri tonali pressoché perfette, unitamente a grandiose idee ritmiche e a melodie memorabili, lo hanno innalzato al rispettabile status di *maestro* (vedi nell’Appendice “L’Albero Genealogico dei Compositori Jazz Influenti”). È stata la liberazione da parte dei compositori dalle strutture (o “strette”) del sistema tonale e delle forme chiuse, in particolare la forma *song*, che ha permesso a così tanti autori di normali capacità di “sbocciare” come artisti con meriti espressivi individuali. L’obiettivo del Volume I di questa opera è di mostrare agli studenti un percorso per sviluppare abilità creative latenti, affrontando l’immaginifico sviluppo del sistema armonico cromatico-modale e delle forme aperte e asimmetriche. Inoltre, la libertà dell’approccio proposto permetterà a ognuno di esprimersi in diversi stili: jazz post anni ’50, classico, ECM, *fusion*, pop, etc., o non legato ad alcuno stile armonico particolare.

LA DISCIPLINA DEL COMPOSITORE JAZZ

Il jazz di base è una forma di arte da *performer* (esecutore). Come nell'esercito - nonostante le specializzazioni individuali - ognuno è comunque un soldato, nel jazz ognuno è in pratica un suonatore. Se il tuo talento è più forte nelle aree compositive, preparati a pagare pegno e a dedicarti alla composizione classica o alla musica da film. Sebbene le competenze musicali di base richieste a chi scrive e a chi suona siano le stesse, una volta che esse sono acquisite, il processo di sviluppo cambia. Per l'esecutore l'approccio per ascendere a un certo livello di competenza artistica richiede un grande sviluppo della pratica strumentale con ore e ore passate ad acquisire abilità motorie, imparando frasi e *pattern*, assoli trascritti e sviluppando e perfezionando l'idea di produzione del suono. Diversamente, il compositore deve estendere lo sviluppo del proprio apprendimento includendovi il mondo e tutto ciò che esso può insegnare. Una volta che il compositore ha acquisito le competenze musicali di base, deve trovare "qualcosa da dire". Naturalmente questo vale anche per l'esecutore, anche se la perizia strumentale richiesta sembra sempre prevalere sul resto. Per il compositore, i cui sforzi sono meno effimeri, si suggerisce la seguente disciplina.

1. Conosci la teoria e la nomenclatura: i compositori usano mezzi scritti per la comunicazione. Questo punto è scontato.
2. Evoluzione degli stili jazzistici: bisogna essere capaci di scrivere in tutti gli stili jazzistici e avere conoscenza degli elementi di ogni tecnica compositiva aumenterà la personalità del singolo.
3. Studia e *conosci* i lavori dei compositori jazz più influenti: Charlie Parker, Duke Ellington, Charles Mingus, Horace Silver e Wayne Shorter.
4. Improvvisazione: se sai suonare qualcosa, lo devi saper scrivere.
5. Musica classica: studia e *conosci* i lavori dei creatori della melodia del Romanticismo e dei moderni armonizzatori come Tchaikovsky, Rachmaninov, Chopin, Prokofiev, Stravinsky, Ravel, Rodrigo, Copland; e dei compositori di area ECM influenzati dalla musica classica come Ralph Towner, Eberhard Weber, Kenny Wheeler.
6. Studia le discipline Umanistiche: arte, letteratura, drammaturgia - in particolare i romantici - filosofia e religione.
7. Studia e *conosci* la storia e la musica del mondo.
8. Viaggi e diversità: passa una parte della tua vita lontano dalla musica con viaggi per il mondo, vita all'aria aperta praticando escursionismo, canottaggio, arrampicata, coinvolgendoti in diverse occupazioni diverse.
9. Pratica il volontariato per servizi alla comunità.
10. Se molte delle cose scritte sopra non sono realizzabili, almeno: leggi, leggi e leggi.

COME USARE QUESTO LIBRO

Questo libro è organizzato in modo da separare le informazioni pertinenti all'acquisizione di abilità creative da quelle che hanno una natura più esoterica: il "come", il "perché" e i fondamenti teorici, come sono riportati nella Appendice. Questo comporta che lo studente interessato ad affrontare velocemente la composizione non necessita di andare in cerca del "materiale buono" in una giungla di dati, mentre lo studente interessato nei "come" e nei "perché" può facilmente accedere a queste informazioni. Sarà segnalato all'interno del testo di ciascun capitolo se informazioni aggiuntive siano reperibili nell'appendice. In generale la procedura è di sviluppare prima il linguaggio armonico così come viene usato in questo libro, lavorare con esercizi per assicurarsi l'apprendimento dei principi, analizzare come essi siano stati impiegati da acclamati compositori e infine metterli in pratica per creare una nuova composizione. Ogni capitolo ha una pagina iniziale con il titolo e una lista di termini che sono fondamentali per ottenere un completo apprendimento dei principi trattati al suo interno. I termini, alcuni creati appositamente per questo testo, si trovano in *corsivo* e sono definiti grazie a un testo. Inoltre per l'apprendimento di termini e principi, è di estrema importanza sapere "ascoltare" gli aspetti musicali di ogni concetto espresso. Ogni accordo, modo, melodia, esercizio o esempio deve essere suonato su una tastiera a prescindere dalla abilità tecnica individuale di ogni studente. Solo allora ogni studente, se non è un tastierista, potrà usare il proprio strumento o la voce. Mentre suona gli esempi, lo studente deve ascoltare attentamente per allenare l'orecchio alla particolarità di ogni esempio. Ogni giorno lo studente deve trovare il tempo per ascoltare dei brani inclusi nella discografia allegata. Lo scopo finale è quello di avere tutte a disposizione le registrazioni elencate nella discografia per ascolti personali. Un punto importante da ricordare è che nessuno può comporre con buoni risultati nel modo evocato da questo libro senza essere in grado prima di "sentire" i principi illustrati. In poche parole, lo studente deve:

1. Apprendere il principio dal punto di vista teorico.
2. Imparare a suonarlo sulla tastiera.
3. Ascoltarlo con attenzione.
4. Riconoscere la sua applicazione in un esempio registrato.

In ogni capitolo ciascun argomento verrà illustrato con uno o più esempi. Studia questi esempi e suonali. Alla fine di ogni capitolo saranno proposti degli esercizi per verificare l'apprendimento dei principi trattati. Ancor più, gli esercizi sono stati concepiti per sviluppare competenza e creatività: infatti una buona parte di essi potrà diventare l'idea seminale per una composizione finita. Il punto sta nel misurarsi con gli esercizi come se fossero delle potenziali composizioni piuttosto che dei semplici esercizi accademici, e di farne quanti il tempo a tua disposizione ti permette. Quando tutti i principi di base saranno stati assimilati, inizieremo ad analizzare, negli esempi che si riferiscono alle loro registrazioni, come le tecniche sono state utilizzate dai musicisti più importanti. A questo punto ognuno dovrebbe aver incrementato gli ascolti. Idealmente il libro dovrebbe essere usato in classe sotto la guida di un esperto insegnante/compositore che possa offrire *feedback* obiettivi e sostanziali in risposta agli sforzi produttivi degli studenti. Una volta che i principi di base affrontati dal testo sono stati acquisiti, questo ultimo passaggio è assolutamente necessario per un buon sviluppo artistico. Quando le informazioni fornite dal testo saranno state metabolizzate, si spera che per gli studenti si chiarisca che la libertà evocata dai metodi di questo libro gli permetteranno di ottenere ciò per cui si è avvicinato alla musica: essere creativo e divertirsi!