

CONSERVATORIO DI MUSICA “NICCOLÒ PAGANINI” – GENOVA

Anno Accademico 2021-2022

Corso Ordinamentale di Diploma Accademico di Secondo livello

Scuola di Composizione Jazz

**SEI COMPOSIZIONI PER CHITARRA E ORCHESTRA.
EVOLUZIONE ED INFLUENZE DELLO STRUMENTO
NELL’AMBITO DEL JAZZ PER GRANDI FORMAZIONI**



Relatore: **Prof. Paolo Silvestri**

Diplomando: **Andrea Golembiewski**

Matr. n°: **730**

Indice

Introduzione.....	3
La chitarra nelle big band anni '50: il ruolo ritmico di Green negli arrangiamenti di Basie	3
L'avvento dell'amplificazione: la rivoluzione di Charlie Christian.....	5
Analisi di un brano di Charlie Christian con il sestetto di Benny Goodman: Seven Come Eleven	7
L'influenza compositiva di Jimi Hendrix su Miles Davis e Gil Evans. Analisi di "Mademoiselle Mabry" e "Stone Free"	9
La mutazione elettrica del jazz: il caso di Bitches Brew. Un'analisi di "Spanish Key"	12
John Scofield e Vince Mendoza: analisi di "Carlos"	15
Analisi di tre brani originali per ottetto.....	22
Blues Golem	22
Hall's Well	25
The Sound When The Heartbeat Stops	29
Analisi degli arrangiamenti per big band di due standard jazz: Lady Bird e Everything Happens to me	32
Lady Bird.....	32
Everything Happens To Me.....	36
Riflessioni conclusive	40
Bibliografia	41
Discografia	41
Ringraziamenti	42

Introduzione

Questo elaborato nasce dal desiderio di conciliare l'esperienza maturata in questo biennio di composizione jazz nella scrittura ed arrangiamento di brani per medi e grandi ensemble, nello specifico per otetto con cinque fiati misti e per big band, con la mia precedente formazione nell'ambito della chitarra jazz. Considerato lo sviluppo del genere musicale jazzistico nell'arco ormai di oltre un secolo, si può notare come il ruolo della chitarra nelle jazz band (e in particolare, in quelle più numerose) si sia modificato radicalmente nel tempo: inizialmente strumento "cameristico", data la sua natura acustica e le possibilità limitate in termini di intensità e di suoni tenuti, veniva usato soprattutto come strumento ritmico, addirittura come "metronomo", seppure di grande importanza (vedi Freddie Green nell'orchestra di Basie). Ma con l'avvento dell'amplificazione si rivoluziona il ruolo dello strumento: la chitarra diventa finalmente udibile e può suonare, al pari di un sassofono, parti melodiche. Il primo a farne uno strumento solista negli anni '40 è Charlie Christian, che con i suoi fraseggi proto-*bebop*, che anticipavano i tempi, ha offerto interessanti spunti compositivi a Benny Goodman e al suo sestetto. Con l'avvento del rock e la rivoluzione musicale di Jimi Hendrix, è stato poi inevitabile per tutti, compositori e arrangiatori compresi, confrontarsi con il materiale chitarristico e con la pasta sonora degli strumenti elettrici. Nello specifico, prendo in esame in questo elaborato l'influenza di Hendrix e del rock anni '60 sulla musica di Miles Davis e Gil Evans a partire dagli anni '70. Spostandomi poi verso lidi discografici più recenti, analizzo una composizione di John Scofield, altro musicista jazz influenzato da Hendrix, e un successivo arrangiamento per orchestra ritmico-sinfonica (la Metropole Orchestra, diretta da Vince Mendoza) contenuto nel disco "54". La tesi si conclude con l'analisi di tre brani originali per chitarra e settetto (cinque fiati misti e ritmica), da me composti ed arrangiati e con l'analisi di due miei arrangiamenti di "jazz standards" per big band (e chitarra solista): Lady Bird e Everything Happens To Me.

La chitarra nelle big band anni '50: il ruolo ritmico di Green negli arrangiamenti di Basie

Per oltre cinquant'anni, il chitarrista Freddie Green è stato il *metronomo* vivente della band di Count Basie. Come Basie, Green ha semplificato il suo stile nel corso degli anni, suonando solo ciò che era necessario ed essenziale. Secondo Michael Pettersen¹, l'essenza dello stile di Freddie

¹ <https://www.freddiegreen.org/technique/pettersen.html>

degli anni '50 consisteva nel suonare "accordi" in cui si distingueva solamente una nota in maniera chiara. Molti articoli² in rete riportano che Green utilizzasse *shell voicings* di tre note: suonati sulla sesta, quarta e terza corda della chitarra. Freddie senza dubbio conosceva questi accordi e li usava quando era più indicato, ma ascoltando attentamente le registrazioni di Basie nel 1950, i voicings sembrano effettivamente ancora più scarni.



Perché "One Note Chords"?

In un ensemble di sedici elementi, come la band di Basie, ci sono più musicisti che note per accordo: quindi tra i fiati e il basso, ogni accordo è ampiamente definito. Il compito di Green era piuttosto quello ritmico di fornire una pulsazione chiara, evitando allo stesso tempo il conflitto con le linee del bassista e il *comping* di Basie. Smorzando tutte le corde tranne la quarta ma colpendo tutte e sei, Freddie ha creato uno stile e un suono unico che:

- 1) definiva precisamente il ritmo;
- 2) era riconoscibile timbricamente;
- 3) "bucava" il mix della big band anche senza amplificazione;
- 4) permetteva la creazione di parti interne in movimento simili a quelle di un violoncello o viola;
- 5) era comodo da suonare a tempi molto veloci.

Dettagli della tecnica "One Note Chord" di Freddie Green

L'estensione delle linee di Green era di norma entro un intervallo di sesta maggiore: dal Fa₃ (quarta corda - terzo tasto) a Re₄ (quarta corda - dodicesimo tasto). Questo *range* di note lo manteneva al di sopra del registro del bassista ma anche al di sotto di quello della mano destra di Basie. E poiché la maggior parte delle chitarre acustiche *archtop* hanno una quarta corda piuttosto spessa, con un timbro distinto, questa gamma limitata di note poteva essere facilmente udita dai membri della band e dal pubblico.

² <https://jenslarsen.nl/jazz-chord-essentials-shell-voicings/>

Tratta dalla famosa registrazione di "April in Paris" di Basie, la parte di Freddie, qui trascritta, è abbastanza udibile. Ricordo che la chitarra è uno strumento traspositore d'ottava e pertanto le linee trascritte suonano in realtà un'ottava sotto rispetto a come sono scritte.

April In Paris

The musical score is written in treble clef and consists of three staves. The first staff begins with a whole rest and the text "One moze time...". The second staff starts at measure 6 and ends with a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 11 and ends with a whole note chord. Chord symbols are placed above the notes: Db6, C6, Em7b5, A7, D7, Dm7, G7, C6, A7, D7, Db7, and C6.

L'avvento dell'amplificazione: la rivoluzione di Charlie Christian

Ho scelto di scrivere di Charlie Christian perché si tratta di un musicista che ha portato un contributo essenziale all'evoluzione del linguaggio improvvisativo jazzistico e che ha rivoluzionato il ruolo della chitarra nell'orchestra. Christian ha rappresentato una fonte innovativa da cui attingere per molti musicisti di jazz degli anni Quaranta, ovvero gli anni del pieno sviluppo del linguaggio *bebop*.

Charlie inizialmente comincia con la tromba, ma è costretto a smettere per problemi di torace. Questo elemento a posteriori sembra una premonizione: lo stile di Charlie Christian colpì intenditori e profani proprio perché suonava la chitarra come se fosse uno strumento a fiato, in un modo veramente insolito e nuovo per l'epoca. Oltre alla chitarra aveva praticato il basso ed il pianoforte durante la sua infanzia: questo è un altro elemento che può farci riflettere sull'abitudine di Charlie a cercare di non restare negli stilemi della chitarra, dettati dalla stessa struttura dello strumento che porta a ragionare spesso in modo visivo e geometrico. La conoscenza armonico-melodica che aveva accumulato dalla sua infanzia fino alla metà degli anni Trenta era certamente superiore rispetto a quella media dei musicisti.

La maggiore innovazione che Charlie Christian apporta al modo di suonare il suo strumento, ma anche al linguaggio jazzistico in senso lato, avviene nel fraseggio melodico. Le possibilità musicali di un musicista come Christian, teso all'arricchimento dell'improvvisazione melodica, si

moltiplicano quando, ottenuto un primo ingaggio di livello professionale con il sestetto del pianista Alphonso Trent, nel 1936 si ritrova al Roseland Ballroom di Kansas City per una jam session con i chitarristi locali tra cui Eddie Durham. Quest'ultimo, importante trombonista, arrangiatore e chitarrista che aveva collaborato con Count Basie, fu tra i primissimi a sperimentare la chitarra amplificata elettricamente. Durham avrebbe poi dichiarato: «Non credo che Christian abbia mai visto una chitarra con un amplificatore prima di avermi incontrato [...] mai in vita mia avevo sentito un ragazzo imparare a suonare la chitarra con tanta velocità».³

Da questo momento in poi, con la possibilità di dare maggior peso alle singole note della chitarra, con molto più volume e molti meno problemi tecnici, comincia la vera ascesa artistica di Charlie Christian, rimasto nella storia come "the genius of the electric guitar"⁴.

Nel 1938, sempre al seguito di Al Trent, si spinse fino in North Dakota, a Bismarck nel locale "The Dome". In questa occasione fu ascoltato dalla diciassettenne Mary Osborne (1921-1992) che divenne sua amica ed ebbe modo di farsi insegnare qualcosa da lui. La giovane chitarrista, rimase colpita dal suono e dal fraseggio di Christian.

Il gruppo di Trent aveva una tromba, un sax tenore, un piano, un contrabbasso, una batteria e Christian; ma, sorprendentemente, Charlie non contava come un quarto strumento della sezione ritmica; fungeva da terzo strumento della sezione di fiati, armonizzando la chitarra con il tenore e la tromba allo scopo di utilizzare un voicing a tre parti che suonava veramente nuovo al mondo del jazz.⁵

Mary Osborne fu colpita dal suo grande senso del fraseggio, specialmente dal punto di vista ritmico. Più tardi avrebbe affermato che "il sestetto faceva tutto quello che Benny Goodman avrebbe fatto dopo, ed anche meglio. Le figure musicali dei soli di Charlie erano esattamente le stesse che Benny registrò poi sotto il nome di "Flying Home", "Gone With What Wind", "Seven Come Eleven". Charlie non suonava ancora *bop*, ma utilizzava accordi aumentati e diminuiti che suonavano completamente nuovi per l'epoca. E ritmicamente, alcune delle sue idee corrispondevano già a quell'estetica."⁶

³ Leonard Feather, *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field*, Arthur Barker London 1957, p. 130.

⁴ Dal titolo di una raccolta pubblicata da Columbia, che contiene le sue registrazioni del periodo 1939-1941 in cui suonava con Goodman

⁵ Leonard Feather, Titolo originale *Inside bebop*, ristampato con il titolo *Inside Jazz*, New York 1977, Da Capo Press, pp. 3-10.

⁶ *Ibidem*.

Fu la pianista ed arrangiatrice di Kansas City Mary Lou Williams a scoprirlo. Parlò di lui a John Hammond, l'impresario mecenate di tanti jazzisti e vero cultore della buona musica afroamericana. Hammond seppe subito riconoscerne la genialità paragonandolo a quelli che per lui erano i più grandi: da Teddy Wilson a Lester Young, da Louis Armstrong a Coleman Hawkins. Lo portò a Los Angeles e lo presentò a suo cognato Benny Goodman. Questi non ne fu entusiasta e gli sembrò uno dei soliti abbagli di Hammond: "*an impossible rube*", un impossibile zoticone venuto dall'Oklahoma. Ma John non si arrese e, con l'aiuto di altri musicisti come Artie Bernstein, il contrabbassista di Goodman, fece partecipare Charlie ad una jam session ben descritta da queste parole di Hammond: "Quando l'orchestra ebbe terminato il primo set e mentre il quartetto si preparava a suonare a sua volta, Charlie prese posto sulla pedana. Trovandosi davanti al fatto compiuto, Benny Goodman, infuriato per non poter fare nulla, disse al pianista di suonare "Rose Room" con la segreta speranza che Charlie non conoscesse quel pezzo, molto vecchio e poco noto. Benny cominciò allora ad esporre la melodia, poi passò la mano a Charlie per l'improvvisazione. Charlie si scatenò. I chorus si susseguivano ai chorus, Fletcher Henderson e Lionel Hampton erano allibiti. Nessuno aveva mai sentito uno strumentista - e meno che mai un chitarrista - fare simili cose, e l'esecuzione durò quarantotto minuti.⁷

Con il sestetto ed il settetto di Benny Goodman dall'autunno del '39 alla primavera del '41 ottiene il successo ed il riconoscimento che meritava ed incide numerosi brani, pietre miliari della storia del jazz. Il suo apporto è, oltre a quello di solista, quello di compositore.

Molti dei brani incisi con Goodman, sebbene alcuni di questi siano registrati a nome del leader del gruppo (come "Flying Home", "Gone With That Wind" e "Seven Come Eleven"), sono composizioni derivate direttamente da riffs e giri armonici di Charlie Christian.

Analisi di un brano di Charlie Christian con il sestetto di Benny Goodman: Seven Come Eleven

Una delle prime registrazioni di Charlie Christian, del novembre del 1939. Ci troviamo davanti ad un AABA di trentadue battute. È un brano di sua composizione nel quale l'aspetto ritmico assume molta importanza. L'introduzione è assegnata a un ostinato di basso che ho di seguito trascritto:

⁷ Arrigo Polillo (Jazz, Mondadori, Milano 1975, pp. 527-534) nel capitolo dedicato alla biografia di Christian, cita John Hammond, Charlie Christian, «Jazz Hot» maggio 1972.



Nella sezione B il solo del vibrafonista è invece sostenuto dal contrappunto di Goodman, che, classicamente, si imita. Ci si può rendere conto di come l'arrangiamento di questo brano non sia assolutamente standardizzato, ma sia invece studiato ed abbia una sua rilevante coerenza estetica che si esprime nell'opposizione tra le sezioni A e B.

Fraseggio ritmico e melodico

Tutto il solo di Christian si caratterizza dall'impiego di tecniche come il *bending* di un semitono, ottenuto con il tiraggio della corda, lo *slide* (glissato) ed un primitivo uso della tecnica dello "*sweep*" (si ottengono più note ad alta velocità con una sola pennata della mano destra tenendo sulla tastiera una posizione fissa della mano sinistra). Tutte tecniche derivate dalla chitarra blues che saranno poi usate moltissimo nel rock e nel jazz-rock e che rispondono ad una estetica timbrica tutta africana, a quel gusto per il girare intorno all'intonazione "giusta" e modificare i timbri. La peculiarità del blues è proprio quella dell'incertezza tra modo maggiore e minore, e dell'utilizzo di quella terza sempre un po' calante.

L'influenza compositiva di Jimi Hendrix su Miles Davis e Gil Evans. Analisi di “Mademoiselle Mabry” e “Stone Free”

Quasi trent'anni dopo i dischi di Goodman con Christian, precisamente nel Giugno 1968, sappiamo che l'arrangiatore Gil Evans fu coinvolto nelle produzioni del quintetto di Miles Davis, che sfociarono nell'album “Filles de Kilimanjaro”. Evans, con cui Davis aveva precedentemente collaborato, aiutò a comporre, arrangiare e produrre l'album, anche se non è stato menzionato nei crediti.

L'alto livello delle improvvisazioni dell'album rivela un picco creativo per questo quintetto (Davis, Shorter, Hancock, Carter, Williams). L'album mostra anche un cambiamento stilistico, con Hancock al piano rhodes e Carter al basso elettrico, e una base ritmica che si fonda su un *groove*

leggermente *funky*, né swing né rock. L'album rappresenta uno dei primi esempi di jazz fusion, un incontro tra rock elettrico, acid-rock "free" e blues.

In questo periodo, Evans e Davis ascoltavano spesso i dischi di Jimi Hendrix. Davis aveva recentemente fatto amicizia con il giovane e innovativo chitarrista attraverso la sua nuova ragazza (presto moglie), Betty Mabry, il cui volto comparirà proprio sulla copertina di *Filles de Kilimanjaro*. "Mademoiselle Mabry" è il tributo di Evans e Miles a Hendrix; gli accordi di apertura sono una rielaborazione del successo di Hendrix, "And the Wind Cries Mary". Non c'è dubbio sul fatto che Gil abbia plasmato questo pezzo così come altri dell'album. Peraltro, in questa traccia compaiono due illustri ospiti: Chick Corea al piano e Dave Holland al contrabbasso.

Andando ad analizzare le rispettive trascrizioni dei due brani, quello originale di Hendrix e il "tributo" di Davis/Evans, notiamo subito una simmetria tra le due introduzioni.

Moderately slow Rock

The image shows a musical score for the introduction of "And the Wind Cries Mary". It is labeled "Moderately slow Rock". The score is in 4/4 time and one flat key signature. Above the staff, there are guitar chord diagrams for Eb5, E5, F5, Eb, E, and F. The piano part is marked *mf*.

Nell'introduzione di "And the Wind Cries Mary", Hendrix utilizza i bicordi di Mib5, Mi5 e Fa5 in progressione cromatica con una figura ritmica sincopata.

MADemoiselle MABRY (MISS MABRY)

MILES DAVIS

MEDIUM SLOW ♩ = 72

(PIANO R.H.) (TRUMPET SOLO BEGINS 4TH TIME)

The image shows a musical score for the introduction of "Mademoiselle Mabry" by Miles Davis. It is in 4/4 time with a tempo of "MEDIUM SLOW" (♩ = 72) and a key signature of one flat. The score includes piano accompaniment for the right hand (PIANO R.H.) and bass (BASS). The right hand part has a dynamic marking of *mf* and a performance instruction: "(TRUMPET SOLO BEGINS 4TH TIME)". The bass part has a dynamic marking of *f* and a performance instruction: "(DRUMS DON'T KEEP THE BEAT, BUT FILL AROUND THE HARMONIC RHYTHM)".

La stessa figura ritmica viene ripresa da Davis ed Evans nelle prime misure di “Mademoiselle Mabry”, mentre gli accordi si arricchiscono della terza maggiore e cambiano di posizione: Fa maggiore, Mib maggiore, Mi maggiore.

Il 18 settembre 1970, Hendrix morì a Londra per complicazioni date da un'overdose di droga.

Quattro anni dopo, Gil disse alla sua band che voleva includere alcuni brani di Hendrix nel repertorio.

All'epoca Gil aveva un contratto per due album con la RCA Records. Pochi giorni dopo la band registrò gli arrangiamenti di Hendrix allo Studio B della RCA, nel giugno 1974, con diciannove musicisti, compreso Gil. Solo due arrangiamenti erano dello stesso Evans, "Castles Made of Sand" e "Up from the Skies"; gli altri erano di Tom Malone, Warren Smith, Howard Johnson, Trevor Koehler e Dave Horowitz.

Tradurre la voce e lo stile singolare di Hendrix nei termini orchestrali di Gil risultò impegnativo, e la maggior parte dell'album suona meno efficace di quanto la musica di Hendrix o di Gil facessero da sole. L'album non aveva la "complessità ammantata di *nonchalance*"⁸ di Hendrix, come l'ha definita un recensore: ciò nonostante, la rivista di jazz *Down Beat* lo premiò con cinque stelle.

Ma questo album ha subito lo stesso destino della maggior parte degli altri di Evans: grandi speranze, poco airplay, vendite mediocri. L'auspicato acquisto massiccio da parte dei non-jazzisti non si materializzò.

Tuttavia, Gil si era innamorato delle melodie di Hendrix e del risonante "grido" della musica del chitarrista. Gli arrangiamenti di Hendrix divennero parte integrante del suo repertorio. Dal 1974 in poi, quasi ogni performance della band includeva almeno uno o due pezzi di Hendrix, che tipicamente andavano avanti per più di venti minuti. Con il tempo, i pezzi di Hendrix divennero sempre più propri di Gil; il brano “Stone Free”, originariamente di Hendrix, venne inciso da Evans nel disco “Parabola” (1978) e suonato spesso nei concerti dal vivo, come testimoniano gli album “Gil Evans Live at the Royal Festival Hall London” (1978) e “Live at the Public Theater” (1980). Ascoltando il brano “Stone Free” nella versione originale di Hendrix, con a fronte la trascrizione che allego, possiamo notare come la strofa da 16 misure non siano altro che le prime 8 misure di un classico blues raddoppiate, con l’utilizzo di accordi di dominante con nona eccedente nel voicing tipico di Hendrix (con la nona eccedente che canta).

Dal punto di vista melodico, Hendrix (cantante) utilizza una pentatonica minore di Mi per le prime 8 misure, adoperando la terza minore come nota accordale dal momento che sostenuta da un Mi7#9 che viene suonato alternandolo a un riff sempre sulla pentatonica minore di Mi.

⁸ <https://www.jazzmusicarchives.com/album/jimi-hendrix/axis-bold-as-love-jimi-hendrix-experience>

Intro
Moderate Rock

N.C. (Em7) E7#9 N.C. (Em7)

Verse
Em7

1. Ev - 'ry - day in the week I'm in a dif - f'rent cit - y.
2. See additional lyrics

If I stay too long the peo - ple try to

pull me down. They talk a - bout me like a dog, _

A7#9

Successivamente, a battuta 9, passiamo sul quarto grado e l'accordo mantiene lo stesso colore diventando La7#9. La scala di riferimento per la melodia (vocale) diventa la pentatonica (sempre minore, anche se nella trascrizione compare un Do# che però è discutibile, suona più verosimile un Do naturale) di La, che differisce dal Mi minore per il Do al posto del Si. Tuttavia, si aggiunge il colore del Fa#, tredicesima maggiore di La, un'estensione dell'accordo già usata da molti *bluesmen* e poi mutuata dai jazzisti.

A7#9

pull me down. They talk a - bout me like a dog, _

talk - in' 'bout the clothes I wear.

La mutazione elettrica del jazz: il caso di Bitches Brew. Un'analisi di "Spanish Key"

La domanda "Cos'è il jazz?" è stata ampiamente discussa nei circoli accademici e culturali. Sebbene definirlo non rientri negli scopi di questa tesi, è rilevante evidenziare come l'avvento dell'amplificazione, e con esso, la ascesa della chitarra come strumento solista, anche

nell'immaginario popolare, abbia stravolto la sua definizione, almeno dal punto di vista timbrico. Se sottoponiamo ad un'analisi musicale l'acclamato disco di Miles Davis "Bitches Brew" (1970), potremo riscontrare immediatamente l'influenza della musica rock della fine degli anni '60 sul jazz. Questo nuovo "adattamento" del jazz (ancora oggi in evoluzione) fu poi soprannominato "fusion-jazz" o "jazz-rock". Vale a dire, la fusione di ritmiche e timbri provenienti dal rock con le armonie e il fraseggio del jazz, e con i suoi aspetti improvvisativi: dunque l'inclusione di strumenti elettrici in un genere storicamente acustico.

Durante la fine degli anni '60, la musica rock era ancora un genere relativamente nuovo: tuttavia, è la sua innegabile popolarità che ha ispirato Miles Davis a ripensare al suo approccio al ritmo e all'armonia. Diversi suoi album in quest'epoca condividono questo nuovo approccio. Il più notevole di questo nuovo genere è "Bitches Brew", pubblicato nel 1969. Un'analisi delle composizioni presenti in questo album rivela quella che in seguito divenne una tendenza nelle incisioni jazz del periodo: accordo singolo o movimento armonico limitato su un ritmo di batteria rock più semplice e ripetitivo (quello che il tastierista di "Bitches Brew" Chick Corea descrive come "musica beat").

Le scelte strumentali di Davis riflettono il suo desiderio di adoperare sonorità più "rock" e i successivi lavori solisti dei *sidemen* in questo album (John McLaughlin, Joe Zawinul, Chick Corea, Dave Holland, Billy Cobham, Wayne Shorter) confermano questa tendenza. Esaminiamo a titolo di esempio "Spanish Key", brano tratto appunto dall'album "Bitches Brew". Riporto di seguito la partitura stile "*real book*"⁹.

⁹ Da Wikipedia: Real Book (più spesso) o Fake book sono termini che si riferiscono genericamente a diverse raccolte di spartiti dove i più comuni standard sono stati trascritti e riuniti, in modo da avere una base per lo studio e l'improvvisazione.

SPANISH KEY

MILES DAVIS

MEDIUM JAZZ-ROCK ♩ = 110

INTRO DRUMS (4/4)

BASS E7#9 (BUILD GRAD.)

(ADD ANOTHER DR. SET, PERC., BASS CLAR., GTR & KBDS) REPEAT AS DESIRED

A PHRASE 1 - START ON DIFFERENT BEATS *
TRP. E7#9 (BASS FIGURE CONT. SIM.) REPEAT AS DESIRED

B (D PHRYGIAN) REPEAT AS DESIRED

C (E PHRYGIAN / E ALTERED) REPEAT AS DESIRED

PHRASE 2 - PLAY AS A CUE TO GO ON TO NEXT SECTION (D7#9)

PHRASE 3 - PLAY AS A CUE TO GO ON TO NEXT SECTION

KEYBOARDS N.C.

D (G MIXOLYDIAN) REPEAT AS DESIRED (4)

* VARIATION OF PHRASE 1 (TRP)

FORM ON BITCHES BREW: INTRO: A (PHRASE 1): PHRASE 2: B: C: PHRASE 3: D: PHRASE 3: C: PHRASE 3: D:
A (PHRASE 1): PHRASE 2: B: C: PHRASE 3: D: A (PHRASE 1): PHRASE 2.

TRANSCRIBED BY VILLE V. (2010)

Tutto in questo brano si svolge “a chiamata”: nessuna sezione ha una lunghezza specifica, il che significa che uno spunto musicale di qualsiasi tipo potrebbe arrivare in qualsiasi momento, rendendo “Spanish Key” (letteralmente *chiave spagnola*, forse intesa come la tonalità/modalità *spagnolescante* del modo frigio) un brano giocato sul filo del rasoio.

Il pezzo è un funk nero e psichedelico, con armonie di *Hendrixiana* memoria (l’ormai celeberrimo accordo di dominante con #9 al canto). Le battute di apertura di Davis non sono niente di stridente; rimane piuttosto melodico e in qualche modo “in agguato”. Il groove è come abbiamo già detto

piuttosto funk. Le cose si agitano in un batter d'occhio quando la band modula in Re. Davis inizia a reagire più fortemente alla sezione ritmica, scatenando un susseguirsi di linee stridenti. Il minaccioso clarinetto basso di Maupin si impenna, iniziando un dialogo antifonale con il fraseggio fuori controllo di Miles. Una volta che Miles ne ha avuto abbastanza, guida melodicamente la band verso la sezione in Sol, e tutto torna a funzionare. Si sentono scambi di riff tra Corea e McLaughlin fino a quando la tastiera non accenna alla modulazione successiva, portando Shorter in primo piano. Shorter si prende il suo tempo, improvvisando attraverso i vari cambi di tonalità. Il suo assolo passa dal *bluesy*, al giocoso, al cupo, al decisamente esoterico. Davis accenna lo spunto successivo, anticipando un altro scambio tra Corea e McLaughlin, seguito dal successivo assolo del trombettista. Durante il suo secondo giro, l'interazione tra il leader e la sezione ritmica continua, ma ora Miles diventa più tirannico.

Davis cerca di far riemergere, attraverso una raffica di terzine, la band sommersa nel ritmo funk 4/4 nella sezione ritmica.

La sezione ritmica rivuole il groove e inizia a guadagnare intensità, ma Miles non li lascerà stare. Decide di rispondere con alcuni colpi più pesanti e alcuni trilli ringhianti, ma non dura a lungo. Attorno al minuto 12:50, Davis inizia a suonare toni lunghi seguiti da una serie di trilli più rinfrescanti, che lanciano un incantesimo calmante sul gruppo musicale. Circa un minuto dopo, Miles lancia un altro indizio musicale, spostando la chiave su Sol e ridando vita al groove mentre le cose stanno per volgere al termine. Maupin ottiene il palcoscenico l'ultima volta e fa un'apparizione da solista sorprendentemente funky (lo abbiamo ascoltato principalmente in modalità *stalker* per tutto il tempo), fino a quando Miles non fa l'ultima chiamata e chiude il brano¹⁰.

John Scofield e Vince Mendoza: analisi di “Carlos”

Un altro (dei molti) musicisti influenzati da Jimi Hendrix, collegato anche a Miles Davis con cui suonò negli anni '80, è John Scofield. Leggiamo qui le parole del chitarrista americano sul suo rapporto con la musica di Hendrix, tratte da una intervista recente di Bill Milkowski, da me tradotta, per la rivista JazzTimes¹¹:

“Quando ho iniziato a suonare la chitarra, prima dell'era Hendrix, c'era un accordo noto come "Hold It", un Mi7#9. Si chiamava così per via di un brano di Bill Doggett degli anni '50. E poi Hendrix ha iniziato a suonare questo accordo ed è diventato noto come il *Jimi Hendrix Chord*. Si può sentire su "Purple Haze". Così l'accordo "Hold It" divenne il *Jimi Hendrix Chord* nel 1968.

¹⁰ Analisi liberamente ispirata a Svorinich, V. (2015). Listen to this : Miles Davis and bitches brew. University Press Of Mississippi. Pp. 83-85

¹¹ <https://jazztimes.com/archives/jimi-hendrix-modern-jazz-axis/>

Ricordo di aver sentito per la prima volta la musica di Hendrix alla radio. Era la melodia "Fire". Non sapevo nulla di lui. Il primo album era appena uscito e ho sentito Fire alla radio e sono rimasto immediatamente colpito. Stava uscendo da una piccola radio a transistor, ma mi ha completamente spazzato via, così sono uscito e ho comprato "Are You Experienced?" il giorno dopo. Non ero ancora un jazzista; mi piacevano Clapton e Jeff Beck. Ma Hendrix sembrava essere su un altro livello. Non ho mai sentito niente di così forte e ne sono rimasto affascinato: la chitarra, il ritmo e tutto il resto. Mi sembrava un'estensione della musica soul e psichedelica combinata con la grande tradizione di chitarra blues di B.B. e Albert King. Sono diventato un devoto e ho comprato i due album successivi - "Axis: Bold as Love" e "Electric Ladyland" - e ricordo di aver ascoltato i primi tre dischi per molto tempo, cercando di imparare i lick e di capirli fino in fondo.

E poi sono andato a sentire Hendrix suonare con il progetto "Experience" all'Hunter College, all'inizio del '69. Ho preso il treno dal Connecticut ed è stato uno spettacolo davvero, davvero incredibile. Il modo in cui suonava era così fenomenale, così sciolto e così profondo che ho rinunciato alla chitarra rock e ho deciso di diventare un musicista jazz grazie a lui. Ricordo di aver pensato: "Non posso farlo. Sono solo un ragazzino bianco di periferia. Dimenticatelo. È tutto finito. Questo ragazzo è così estroverso e incredibile che sono costretto a rinunciare a cercare di essere così perché la mia personalità non è così. Ma forse quei jazzisti come Jim Hall e Wes Montgomery - se mi alleno abbastanza duramente, forse posso arrivarci.

In seguito, sono stato in grado di assorbire parte di quell'influenza di Hendrix e lasciare che venisse fuori nel mio modo di suonare, ma al momento ero troppo intimidito per farlo.

Non ho mai pensato a Hendrix come a un chitarrista jazz, ma l'ho visto come un musicista blues incredibile e un improvvisatore in quella tradizione così come qualcuno che stava innovando a livello sonoro, sperimentando con feedback e altre sonorità con la chitarra. Per me è come un nuovo ramo di rhythm'n'blues, R&B e psichedelia combinati."

La Metropole Orchestra olandese, ensemble sinfonico che gode di reputazione internazionale, costituisce la maggior parte dei 54 individui a cui si riferisce il titolo dell'album "54". Gli altri componenti sono il compositore/arrangiatore Vince Mendoza e il chitarrista e solista John Scofield, le cui composizioni, arrangiate da Mendoza, Jim McNeely e Florian Ross, costituiscono la maggior parte del repertorio. In questo disco la *bluesiness*, il suono funky e inconfondibilmente nasale di "Sco" si mescolano a trame di archi e percussioni magistralmente orchestrate da Mendoza, creando un risultato quasi cinematografico.

Il brano che vorrei prendere in esame è quello di apertura, che si intitola "Carlos". Originariamente inciso nel disco "Groove Elation" di Scofield (1995), fa presumere un riferimento a un altro grande della chitarra rock (Carlos Santana), che faceva dei ritmi latin e delle atmosfere doriche il suo marchio di fabbrica. Il brano presenta infatti una sezione A in cui, già dal tema (suonato dalla

chitarra), vediamo alternarsi armonicamente Rem7 (Do e Fa) con Sol7 (Si e Fa), in una II-V che non risolve (come in “Oye Como Va” dell’omonimo *Carlos Santana*). La struttura del brano formalmente non è quella dello standard, bensì più lunga e ripetitiva, in analogia con altri dischi jazz rock (pensiamo ad esempio a “Headhunters” di Herbie Hancock): infatti il brano dura ben sette minuti e mezzo. Più che la frase *bluesy* e pentatonica di apertura, è riconoscibile una figura ritmica riconducibile alla clave latina, tipica della musica afrocubana. È difatti riconoscibile l’ostinato ritmico dei due accordi, che sono suonati prima in battere (misura 2) e poi in levare (misura 3), mentre il basso risponde contrappuntisticamente (misura 3).

A misura 11 inizia invece una progressione diversa, più jazzistica in senso stretto: Sim7b5 (II) e Mi7 (V) che risolve però su Do Δ . Poi la progressione prosegue su Sol Δ 7 e termina su Lam. Quindi eccezion fatta per il Sol che viene suonato Δ 7 e dunque avrebbe il Fa#, tonalmente rimaniamo in ambiente di La minore / Do maggiore (Re dorico).

La questione si complica a battuta 26 dove troviamo invece delle progressioni modulanti: Do#m7b5 - Fa#7 - Sim7 (II-V-I minore di Si), Sim7 - Mi7 (II-V di La minore), Mim7 - Re/Fa# - Sol Δ 7 - Lam7 (VI-V-I-II di Sol maggiore). Battuta 30, nuovamente Do#m7b5 - Fa#7 (II-V di Si minore), poi Sol7 (sostituzione di dominante di Sol minore, II di Fa maggiore) - Lam7 - Sib Δ 7 - Dosis. (II7- III - IV - V di Fa maggiore). Melodicamente, il brano presenta una maggiore densità, con fraseggio ad ottavi. I soli vengono poi eseguiti sulla vamp di Re minore.

CARLOS

JOHN SCOFIELD

MEDIUM LATIN GROOVE

♩ = 153

The first system of musical notation consists of two staves in 4/4 time. The treble clef staff begins with a Dm chord and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern.

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef staff has a measure with a rest followed by a melodic phrase. The bass clef staff includes an annotation "(ALT. BASS FIG.)" above a specific bass line. The system concludes with an "N.C. BREAK" instruction.

The third system of musical notation features a Dm chord at the beginning. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

The fourth system of musical notation includes a series of chords: Bø, E7, CΔ, GΔ, and Am7. The treble clef staff contains a melodic line. The system ends with a first ending bracket labeled "1. N.C. BREAK".

The fifth system of musical notation includes a second ending bracket labeled "2." with the following chords: C#ø, F#7, Bm7, E7, Em7, D/F#, GΔ, and Am7. The treble clef staff contains a melodic line.

The sixth system of musical notation includes the following chords: C#ø, F#7, G7, Am7, BbΔ, and C7sus. The treble clef staff contains a melodic line. The system concludes with an "N.C. BREAK" instruction.

TRANSCRIBED BY VILLE V. (2015)

2

Dm N.C. BREAK

Dm

B \emptyset E7 C Δ G Δ Am7 Cm7 Gb7b5

F Δ B \emptyset E7 C Δ G# \emptyset C# Δ b5 (♯)

(FERMATA ON D.S. ONLY)

Dm GUITAR ALONE TO CODA

SOLOS

Dm7 REPEAT TILL CUE

PLAY 'ON CUE' ENDING BETWEEN SOLOS

ON CUE

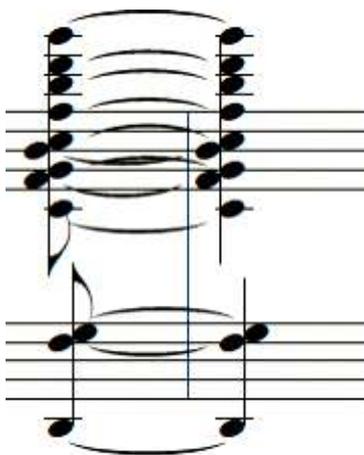
C# \emptyset F#7 Bm7 E7 Em7 D/F# G Δ Am7

C# \emptyset F#7 G7 Am7 Bb Δ C7SUS N.C. BREAK

AFTER SOLOS, D.S. AL CODA

Dm7 REPEAT TILL CUE

Nella versione orchestrale, arrangiata da Mendoza in “54”, viene mantenuto molto della struttura formale della composizione originale. La partitura manoscritta dell’arrangiamento è acquistabile sul sito personale di Mendoza¹². A titolo di esempio allego la prima pagina. Come possiamo notare nella partitura, nell’arrangiamento orchestrale Mendoza inizia (ricordo che Carlos è anche il brano di apertura dell’intero album) presentando al pubblico la Metropole con un accordo armonizzato per tutti gli strumenti. Di seguito una riduzione “pianistica” che ne ho tratto:



Un accordo del genere parrebbe in apparenza proprio il Rem7 in apertura del brano originale, con in basso la nota Re e la decima (Fa naturale). Ma data la presenza di numerose estensioni (sia il Sol che il Si, rispettivamente undicesima e tredicesima), l’effetto è piuttosto quello di un cluster “dorico”, cioè che fa riferimento alla scala dorica di Re.

¹² <https://www.vincemendoza.net/store>

Analisi di tre brani originali per otetto

Blues Golem

Questo brano è un Blues in tonalità minore che intende riproporre alcune atmosfere tipiche di classici Jazz album chitarristici degli anni '60 (pubblicati dalle etichette Blue Note e Riverside) con protagonisti come Kenny Burrell, Grant Green e Wes Montgomery. Il tema prende ispirazione dal brano Lean Years del chitarrista Pat Martino presente nel disco “Undeniable - Live at Blues Alley”.

The musical score for "Blues Golem" is presented in two systems, each containing a 12-measure blues form. The key signature is B-flat minor (three flats) and the time signature is 4/4. The first system, labeled 'A Med.Swing', covers measures 1 through 12. The second system, labeled 'B', covers measures 13 through 24. The notation includes a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. Chord changes are indicated above the staff, and various guitar-style notations such as accents (^), slurs, and triplets are used. The first system (A) has a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The second system (B) also has a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

A Med.Swing

1 B \flat m7 A \flat m7 B \flat m7 Bm7 E7

5 E \flat m7 Cm7 \flat 5 F7 \flat 9 B \flat m7 A \flat m7 D \flat 7

9 G \flat 7 F7 B \flat m7 Cm7 \flat 5 F7 \flat 9

B

13 B \flat m7 A \flat m7 B \flat m7 Bm7 E7

17 E \flat m7 C7 \flat 9 F7 \flat 9 B \flat m7 A \flat m7 D \flat 7

21 G \flat 7 F7 B \flat m7 Cm7 \flat 5 F7 \flat 9

Struttura melodica ed armonica del brano

Si tratta di un regolare Blues di 12 battute in Sib minore sul quale ho creato 2 temi, di cui il secondo funziona anche come *special* per i fiati nell'arrangiamento.

Il giro armonico nelle prime 4 misure presenta alcune differenze rispetto a quello tradizionale: un piccolo omaggio (in tonalità minore) al celebre “West Coast Blues” di Wes Montgomery.

Bbm7 (Im)	Abm7 (VIIbm7)	Bbm7 (Im7)	Bm7 E7 (SubIIIm7 - SubV7/IV)
Ebm7 (IVm7)	Cm7b5 F7 (IIIm7b5 - V7)	Bbm7 (Im7)	Abm7 Db7 (IIIm7 - V7/VIb)
Gb7 (VIb7)	F7 (V7)	Bbm7 Gm7b5 (Im - VIIm7b5)	Cm7b5 F7 (IIIm7b5 - V7)

Struttura dell'arrangiamento

L'arrangiamento, realizzato per un otetto (5 fiati misti e sezione ritmica), ha la seguente struttura:

- Intro (8 misure);
- Tema A (2 chorus);
- Tema B "special" (1 chorus);
- Guitar solo (1 o 2 choruses con background);
- Drum solo con stacchi dei fiati (1 chorus);
- Tema B "special" (1 chorus);
- Tema A (2 chorus);
- Coda.

Intro

È un'introduzione che sfrutta le prime note del tema ed è costruita sulla scala pentatonica minore.

Armonicamente è costruita su 2 *turnarounds* minori consecutivi un po' rimaneggiati:

The musical notation for the Intro section consists of two staves in 4/4 time with a key signature of three flats (Bb, Ab, Gb). The first staff contains the notes Bb, Ab, Gb, F, Eb, D, with accents and breath marks. Above the staff are the chords Bbm7, Db13, Cm7, and Ab9. The second staff contains the notes D, Eb, F, G, Ab, with accents and breath marks. Above the staff are the chords D7#9, G7b9#5, C7b9, F7sus4, and Bbm6.

Tema “A” (lettere A e B in partitura)

Sono 2 chorus di esposizione tematica di cui il primo è affidato a chitarra e trombone all'unisono accompagnati dalla sezione ritmica, mentre nel secondo interviene un background dei restanti 4 fiati che eseguono accenti ritmici (voicings open drop-2).

Tema “B” (lettera C)

È un chorus eseguito dall'ensemble dei 5 fiati armonizzati ed è usato quindi come *special*.

I voicings usati sono tutti del tipo “4-part+doubled lead” in posizione drop-2 eccetto nelle ultime 3 misure dove compare una frase all'unisono/ottava e degli “spread voicings” col sax baritono ad eseguire le fondamentali.

Assolo improvvisato (lettere D-E)

L'assolo si svolge complessivamente su 4 chorus, di cui i primi 2 con la sola sezione ritmica, mentre nei restanti vi è un background di fiati armonizzati. Sono stati usati “spread voicings” a 5 voci.

Drum solo (lettera F)

Prima della ripresa dei temi è stato inserito 1 chorus di assolo di batteria intercalato da accenti ritmici dei fiati armonizzati (*kicks*). Anche in questo caso sono stati usati “spread voicings”.

Riesposizione dei temi (lettere G-H-I)

Vengono riproposti i temi, questa volta in ordine inverso rispetto all'inizio: tema “B”/special dell'ensemble di fiati armonizzati (G), tema “A” con solisti chitarra e trombone (H), tema “A” con background di fiati (I).

Coda

In modo molto classico, si tratta della ripetizione delle 4 misure finali del giro armonico (viene però eliminato il *turnaround* e l'ultima misura contiene le armonie che riportano al VIb7).

Hall's Well

Come il titolo suggerisce si tratta di una composizione dedicata a Jim Hall, di cui ho cercato di riprendere alcuni stilemi compositivi.

Hall's Well

Andrea Golembiewski

A Latin - Even 8's Tempo ♩ = 170

1 Fma7 Bbm6/F Fma7 Bbm6/F

5 Fma7 Bbm6/F Fma7 Bbm6/F

9 **A2** Fma7 Bbm6/F Fma7 Eb9

13 Dma7 Gm6/D Dma7 Cm7 F7

17 **B** Bbm7 Bbm7/Eb Abma7

21 Dm7b5 G7b9 Cm7add11

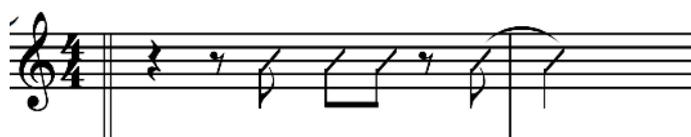
25 Am7b5 D7#9 **C** Gma7 Cm6/G

29 Gma7 Cm6/G Gma7 Cm6/D Gm7 C7b9

Struttura melodica ed armonica del brano

La struttura può essere definita “pseudo-standard”: AABC in cui però la sezione B è di lunghezza maggiore (10 misure) e la C è simile alle A ma in un'altra tonalità. Il chorus quindi è formato da 8-8-10-8 misure per un totale di 34 misure.

La melodia, sull'esempio di alcuni brani di Jim Hall (oltre che del suo modo di improvvisare) sfrutta una cellula ritmico/melodica che viene sottoposta a permutazioni o presentata ad altezze diverse con differenti armonie sottostanti:



Le sezioni A e C armonicamente sono basate su un pedale (F nella prima “A”, F e D nella seconda “A” e G nella “C”) con 2 accordi alternati (I e IVm) creando una sonorità un po' statica modale. Nella sez. “B” invece le armonie si muovono maggiormente tramite dei IIm7-V7-I che però non sono in relazione con la tonalità di F (sono modulazioni transitorie). Alla fine della “B”, infatti, il brano approda alla tonalità conclusiva di G. Per comodità di scrittura ho comunque tenuto l'armatura in chiave di F per tutto lo svolgimento del brano.

Struttura dell'arrangiamento

L'arrangiamento, realizzato per un otetto (5 fiati misti e sezione ritmica), ha la seguente struttura:

- Intro (16 misure);
- Prima esposizione tematica (chorus AABC): chitarra solista con background di fiati;
- Seconda esposizione tematica: fiati alternati a solista;
- Chorus di assolo improvvisato con background di fiati ad lib.;
- Special: 1 chorus di ensemble di fiati;
- Esposizione tematica: chitarra solista con BG di fiati;
- Coda (8 misure più cadenza solistica): corrisponde armonicamente alla sezione C del chorus ma è costruita con lo stesso materiale dell'Intro.

Intro

È un'introduzione "armonica" che usa le stesse armonie della sez. A del chorus (pedale di tonica I-IVm/I). Si tratta di un *vamp* con progressiva stratificazione del materiale: 4 misure di batteria che stabilisce il *mood* del brano, 4 misure in cui si aggiungono basso e chitarra ed infine 8 misure di *vamp* dei fiati armonizzati.

Prima esposizione tematica (lettere A e B in partitura)

È affidata al solista con un background di fiati armonizzati ed occasionalmente anche all'unisono/ottava.

Seconda Esposizione tematica (C e D in partitura)

Nelle prime 16 misure c'è un dialogo "call and response" tra i fiati e solista (4 misure ciascuno). Ho suddiviso i fiati a loro volta in due gruppi: tromba e sax alto espongono il tema armonizzati a 2 voci sorretti dall'accompagnamento di note lunghe dei restanti 3:

The image shows a musical score for a 16-measure phrase. It is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-8) features a soloist line in the treble staff and a horn accompaniment in the bass staff. The soloist plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The horn accompaniment consists of sustained chords. The second system (measures 9-16) continues the same structure. Chord changes are indicated above the staff: Fma7, Bbm6/F, Fma7, and Bbm6/F. Dynamics include *mf* and *p*. There are accents (>) and an accent (^) over notes in the soloist line.

Nella seconda parte del chorus il dialogo è meno "stretto". 8 misure ai fiati e le ultime 10 al solista con un background di fiati piuttosto percussivo.

Assolo improvvisato (E in partitura)

L'assolo si svolge su 1 chorus che può essere eventualmente ritornellato. Nelle prime 16 misure il solista è con la sezione ritmica, mentre nella seconda metà interviene un BG dei fiati armonizzati.

Special (F e G in partitura)

Lo special è affidato all'ensemble dei fiati armonizzati. È un chorus completo costruito quasi interamente con tradizionali voicings paralleli *4-part closed* + *doubled lead* e qualche occasionale passaggio all'unisono/ottava.

Ripresa del tema (H in partitura)

Viene riproposto un tema finale con la stessa orchestrazione del primo (lettera A e B): chitarra solista con BG di fiati.

L'arrangiamento non ha una vera e propria "coda aggiunta": le ultime 8 misure del chorus (pedale in tonalità di G) funzionano da coda. Mentre la chitarra conclude l'esposizione del tema i fiati riprendono il *vamp* dell'introduzione nella nuova tonalità, fermandosi su un accordo sospeso (IVm) cui fa seguito una breve cadenza solistica libera e l'accordo finale di tonica.

The Sound When The Heartbeat Stops

The Sound When The Heartbeat Stops

A.Golembiewski

Ballad (even 8's) ♩ = 70

1 **A** Fma7 Ab(dim7) Gm7 C7 Em7b5 A7

5 Dm Dm/C Gm7 C7 Em7b5 A7 Dm7 Gm7 C7

9 **A** Fma7 Ab(dim7) Gm7 C7 Em7b5 A7

13 Dm Dm/C Gm7 C7 Fma7 Gbma7 Fma7

17 **B** Cm Cm(ma7) Cm7 F7b9 Bbma7 Abm7 D7 Gbma7 Fma7

21 Em7b5 Em7b5 A7b9 Dm Dm/C Gm7 C7

25 **A** Fma7 Ab(dim7) Gm7 C7 Em7b5 A7

29 Dm Dm/C Gm7 C7 F6 Gb6 Fma7

* in cornice tonica e centri tonali transitori

Struttura melodica ed armonica del brano

È un brano dall'impianto formale ed armonico piuttosto tradizionale (chorus AABA di 32 misure) costruito sull'esempio di tante moderne Jazz ballads.

Come evidenziato nello spartito, le sezioni A gravitano attorno all'armonia della tonica (F) e della sua relativa minore. Nella sezione B vi è qualche modulazione transitoria, prima tradizionalmente al IV grado (Bb) quindi brevemente ad una tonalità lontana (Gb) per poi ritornare alla tonica e alla sua relativa minore. La melodia piuttosto densa è sostanzialmente "armonica", ovvero costruita in modo da evidenziare le sottostanti progressioni di accordi.

Struttura dell'arrangiamento

L'arrangiamento, realizzato per un otetto (5 fiati misti e sezione ritmica), ha una classica struttura "breve" costituita complessivamente da 2 chorus incorniciati da una introduzione ed una coda sostanzialmente simili:

- Intro (8 misure);
- Esposizione tematica (chorus AABA);
- ½ chorus di assolo improvvisato (sezioni AA);
- Ripresa del tema dalla sezione B;
- Coda (8 misure) costruita con lo stesso materiale dell'Intro.

Intro

Sono 8 misure basate su un pedale di dominante. Si apre con un *vamp* di chitarra e basso (4 misure) cui si aggiungono la batteria ed i fiati nella seconda metà. I fiati accennano l'incipit del tema entrando in successione e creando un'atmosfera in crescendo:

The musical score for the Intro section is written in 4/4 time and one flat key signature. It features a harmonic progression of chords: F/C, C7b5, F6/9/C, Bbma7, Am7, Gm7, Gbma7b5, and Fma7. The score is arranged for Trp (Trumpet), Alto, Tenor, Trb (Trumpet), and Bari (Baritone). The melody is primarily in the upper register, with the bass line providing a steady accompaniment.

Esposizione tema (lettere A e B in partitura)

Il tema viene eseguito dal solista alternato a momenti di ensemble dei fiati. Le prime 8 misure del tema sono affidate alla chitarra con la ritmica. All’ottava misura entra il background dei fiati che sostiene la chitarra nella seconda sezione A. Il BG è in parte armonizzato ed in parte all’unisono. Le prime 4 misure del “bridge” sono esposte dai fiati armonizzati inizialmente con spread voicings ed in seguito con drop-2 voicings e raddoppio del lead:

Cm Cm(ma7) Cm7 F7b9 Bbma7 Abm7 D7 Gbma7 Fma7

I fiati tornano protagonisti nuovamente per qualche misura alla fine del bridge e nella prima misura dell’ultima “A” sempre con voicings open drop-2 e raddoppio del lead:

Trp Alto Tenor Trb Bari

C7b9 Fma7 Gm7 C7

Guitar solo (lettera C)

L’assolo si svolge sulle prime 16 misure del chorus ed è sorretto da un background dei fiati armonizzati con spread voicings e qualche occasionale passaggio all’unisono/ottava:

Dm7 Dm/C Gm7 C7sus4 Em7b5 A7b9 Gm7 C7b9 F6/9

Ripresa del tema e Coda (lettera D)

Il tema viene ripreso dal bridge senza sostanziali variazioni nell'orchestrazione rispetto al precedente e sfocia nella coda, anch'essa riproposizione dell'intro su pedale di dominante (cd. finale *bookend*) con conclusione su un accordo di tonica minore.

Analisi degli arrangiamenti per big band di due standard jazz: Lady Bird e Everything Happens to me

Lady Bird

È uno dei più famosi modern Jazz standard scritto da Tadd Dameron nei primi anni '40. Ha una struttura piuttosto semplice (chorus di 16 misure) ma con peculiari caratteristiche melodiche ed armoniche che ne spiegano la popolarità.

Le composizioni di Tadd Dameron a partire dagli anni '40 possono essere considerate il punto di svolta che ha permesso di passare dagli spigolosi ed ostici temi Bebop a melodie più penetranti e strutturate, con arrangiamenti curati per piccolo gruppo che fanno riscoprire il gusto degli impasti sonori e creano un miglior equilibrio tra parti improvvisate e parti scritte. Nasce cioè con Dameron il *Modern Jazz Standard*, un tipo di composizione che da un lato prende le distanze dalle composizioni orchestrali swing - pensate prima di tutto per il ballo - che dominavano i gusti dell'epoca, ma dall'altro si pone in antitesi anche con gli agguerriti brani bebop, spesso simili ad improvvisazioni scritte e a volte meri pretesti per infilare un chorus di assolo dietro l'altro. Si tratta cioè di composizioni pensate espressamente per l'esecuzione jazzistica "da ascolto" ma che conservano la melodicità e la raffinatezza armonica dei grandi standards della tradizione. A Dameron, caposcuola di questo genere, farà seguito brevemente una folta schiera di "compositori Jazz" (una figura nuova rispetto agli improvvisatori puri del Bebop e ai compositori/arrangiatori delle orchestre del periodo Swing) che hanno arricchito il repertorio Jazz di splendidi brani originali. Non si tratta più di variazioni più o meno audaci sulle canzoni standard (i tipici *contrafacts* del Bebop), ma di composizioni che con quegli standards possono gareggiare, a loro volta diventando dei classici.

Struttura melodica ed armonica del brano

In *Ladybird* troviamo riassunte queste caratteristiche in una forma breve. La melodia è fluida e cantabile, priva di grandi salti (racchiusa entro un'ottava) o altre acrobazie, ha un buon grado di ripetitività: ogni frase inizia con la stessa cellula ritmico-melodica che rende il brano anche facilmente memorizzabile.



Armonicamente, nel ristretto spazio di 16 misure il brano contiene alcuni interessanti meccanismi:

- L'uso della *"backdoor progression"* (IVm7-VIIb7-I mis. 3-4-5) che dà l'illusione di un imminente cambio di tonalità che però non viene raggiunta;
- La modulazione ad una tonalità distante transitoria (C → Ab mis.7-8-9);
- Il cosiddetto *"Tadd Dameron turnaround"* conclusivo, variante del turnaround classico, in cui tutti i gradi escluso il primo sono sostituiti di tritono.

Cmaj7 (I)	%	Fm7 (IVm7) <i>"Backdoor Progression"</i>	Bb7 (VIIb7)
Cmaj7 (I)	%	Bbm7 (IIIm7/VIb) <i>Modulazione a nuova</i>	Eb7 (V7/VIb) <i>tonalità transitoria</i>
Abmaj7 (VIb) <i>Nuova tonalità</i>	% <i>transitoria</i>	Am7 (IIIm7/V) <i>Ritorno alla tonalità</i>	D7 (V7/V) <i>di impianto</i>
Dm7 (IIIm7)	G7 (V7)	C Eb7 (I - IIIb7) <i>"Tadd Dameron</i>	Abmaj7 Db7 (o Maj7) (VIb - IIb7) <i>turnaround"</i>

Struttura generale dell'arrangiamento

- Intro (8 misure)
- Tema A (unisono 3 solisti)
- Tema B orchestrale
- Guitar solo (1 chorus libero ed 1 con BG)
- Special saxes (1 chorus)
- Special brass (1 chorus)
- Tema B orchestrale
- Tema A (unisono di 3 solisti + BG)
- Coda come Intro

Intro

È un'introduzione di 8 misure essenzialmente "armonica", costituita da una serie di accordi orchestrali omoritmici (full ensemble) usando dei *big spread voicings*. Armonicamente è una sequenza - prevalentemente cromatica discendente - di accordi di 7 di dominante alterati che confluiscono nel "Tadd Dameron turnaround" delle ultime due misure. Anche la sezione ritmica sottolinea gli accenti dei fiati.

Per conferire potenza a questo passaggio sono stati usati voicings di triadi pure alle trombe, con la IV che raddoppia la I all'ottava inferiore. Le triadi usate appartengono al tipo delle *upper structures*: sono costruite cioè su estensioni dell'accordo ed esprimono quindi una sonorità differente rispetto all'accordo di base. I tromboni sono armonizzati con voicings stretti e contengono sempre le note guida (3-7) dell'accordo per conferire chiarezza alle triadi delle trombe. I saxes sono inseriti in mezzo ai brass con voicings aperti ed il baritono ad eseguire le fondamentali (spread voicings). La linea del I sax alto raddoppia a piacere una delle 4 delle trombe (cosiddetto *variable coupling*). Ecco un paio di esempi:

The image shows a musical score for the Intro section, consisting of two measures. The first measure is labeled with the chord F7#9 and the second with Bb13#11. The score is written for three parts: Trumpets, Saxes, and Trombones. The Trumpets part shows two voicings: a triad of F, Ab, and C in the first measure, and a triad of Bb, D, and F in the second. The Saxes part shows two voicings: a triad of F, Ab, and C in the first measure, and a triad of Bb, D, and F in the second. The Trombones part shows two voicings: a triad of F, Ab, and C in the first measure, and a triad of Bb, D, and F in the second. The notation includes stems, beams, and accidentals, with the key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Tema “A” (lettera A in partitura)

Dopo l’introduzione orchestrale un primo chorus di tema viene esposto semplicemente all’unisono/ottava da un ensemble di 4 strumenti (sax alto, sax tenore, trombone e chitarra) accompagnati dalla ritmica.

Tema “B” (lettera B)

È una seconda esposizione tematica orchestrale: il tema è esposto dai 5 saxes in parte armonizzati (close voicings) ed in parte all’unisono/ottava, con delle risposte dei brass armonizzati nei punti dove la melodia è inattiva.

Le trombe sono armonizzate a 4 parti in close position mentre i tromboni in close position o open drop-2, con la linea del I trombone che di volta in volta raddoppia (all’unisono o all’ottava) una delle 4 trombe come nell’esempio:

The image shows a musical score for a guitar solo. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the chords C6, Fm9, Bb9, B9, and Cma7 are indicated. The bass staff contains a melodic line with a double bar line and a repeat sign, suggesting a specific rhythmic pattern. The notation includes various chord voicings and melodic fragments.

Guitar solo (lettere C-D)

L’assolo si svolge su 2 chorus, di cui il primo con la sola sezione ritmica, mentre nel secondo vi è un *background* di fiati armonizzati. Nelle prime 8 misure solo brass (trombe close position su tromboni open drop-2), successivamente si aggiungono i saxes armonizzati a 4 parti in close position e raddoppio del lead.

Special saxes (lettera E)

È un chorus di saxes soli armonizzati perlopiù a tradizionali 4 parti close position e raddoppio del lead e occasionalmente, laddove la melodia si spinge più in alto, con open drop-2 voicings. Per questa sezione ho cercato di riprodurre un fraseggio solistico di tipo Bebop.

Special brass (lettera F)

In questo chorus sono i brass armonizzati ad essere protagonisti con uno special che rispetto al precedente ha un carattere meno Bebop e più percussivo.

Le trombe sono armonizzate a 4 parti close position o alternativamente, nei punti più acuti, a 3 parti (struttura triadica) con la IV tromba che rinforza la I all'ottava inferiore. I tromboni sono armonizzati in posizione stretta o open drop-2, con il I trombone (lead) la cui linea attinge da una delle trombe (all'unisono con III e IV o all'ottava con I o II), come nell'esempio riportato:

Ripresa del tema (lettere G e H) e Coda

Sono i 2 chorus tematici ripresentati in maniera speculare rispetto all'esposizione iniziale (lettere A e B). Nel primo chorus il tema è esposto dai 5 saxes in parte armonizzati (close voicings) ed in parte all'unisono/ottava, con delle risposte dei brass armonizzati nei punti dove la melodia è inattiva. Nel secondo chorus ritorna l'ensemble di 4 strumenti (sax alto, sax tenore, trombone e chitarra) all'unisono/ottava, questa volta con delle risposte dei restanti fiati armonizzati.

La coda è la classica riproposta dell'introduzione (cd. finale *bookend*). fatta di energici accordi orchestrali omoritmici (full ensemble).

Everything Happens To Me

È un classico *standard song* in forma AABA di 32 misure. Venne registrato per la prima volta da Frank Sinatra con l'orchestra di Tommy Dorsey ma la versione che ha imposto il brano nel mondo del Jazz è sicuramente quella di Charlie Parker con gli archi (1949).

Struttura melodica ed armonica del brano

Nelle sezioni A il brano è sostanzialmente basato sulla progressione IIm7-V7-I della tonalità di impianto (Bb) con alcune piccole riarmonizzazioni. La melodia è piuttosto fitta, con note ribattute che denotano la originaria destinazione vocale del brano. Da notare la sequenza discendente quasi totalmente diatonica (scala di Bb) basata su note guida ed estensioni dei vari accordi:

Cm7 F7 Dm7 D \flat dim7 Cm7 F7 Dm7 \flat 5 G7

G7 Cm7 \flat 5 Dm7 G7 Cm7 F7 B \flat ma7

Nella sez. B troviamo due modulazioni transitorie: la prima tradizionale al IV grado (Eb) ed una successiva e interessante mezzo tono sotto (D). La melodia esalta suoni di tensione (11 dell'accordo IIm7 e #9-b9 dell'accordo V7, sound "superlocrio") piuttosto inusuali per l'epoca:

Fm7 B \flat 7(alt.) E \flat ma7

Struttura dell'arrangiamento

L'arrangiamento ha una struttura semplice che ricalca quella di molti arrangiamenti classici. Trattandosi di una ballad ho deciso per una forma breve (senza *special* ed ensembles) costituita da un'introduzione, 2 chorus ed una coda con cadenza solistica finale:

- Intro 8 mis.
- Chorus di esposizione tematica (AABA con vari backgrounds)
- Assolo di chitarra 16 misure (sez.AA con backgrounds)
- Ripresa del tema dalla B
- Coda e cadenza solistica finale

Intro

Sono 8 misure occupate per la prima metà da un pedale di dominante (V7sus-Imaj7/V) e nella seconda metà una progressione di accordi che richiama quella della sez.A del tema (IIm7-V7-IIIIm7-VI7-IIIm7-V7-I).

Il pedale si svolge con un ostinato "in levare" del basso e dei tromboni sul quale i saxes armonizzati (4 parts+doubled lead drop-2) espongono una melodia che cita quello che sarà l'inizio del tema. Nella seconda parte, su un sottofondo di accordi dei tromboni, entrano le trombe (sia armonizzate che all'unisono/ottava) con delle risposte di saxes (anch'essi all'unisono o armonizzati).

Esposizione tematica (lettere A e B in partitura)

La prima “A” del tema è lasciata al solista accompagnato dalla sezione ritmica. Nell’ultima misura compare il background che vede alternati brass e saxes.

I brass seguono generalmente lo schema di 4 trombe armonizzate strette sopra 4 tromboni armonizzati con drop-2. La linea del I trombone raddoppia in parte la I tromba all’8va inferiore ma possibilmente anche le altre all’unisono (III o IV, cosiddetto *accoppiamento variabile*) per evitare eccessivo movimento parallelo degli 8 brass. Spesso il sax baritono completa la sezione dei tromboni eseguendo le fondamentali dei vari voicings:

Musical score for 4 Trpts. and 4 Trb. + Bari sax. The score shows four measures of music in a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The chords are B \flat 6, Dm7 \flat 5, G7 \flat 9#5, and Cm9. The notation is in a 4/4 time signature.

Nella sezione “B”, le prime misure del tema sono affidate ai saxes all’unisono/8va su un fondale di accordi di brass. Il solista si inserisce proseguendo la melodia sempre sorretto da background. Alla fine del “bridge”, un breve *full ensemble* di fiati prende il sopravvento per l’esposizione di qualche misura del tema leggermente rimaneggiato. Troviamo 4 trombe armonizzate strette su tromboni anch’essi stretti e i 5 saxes incastonati (I alto accoppiato con II tromba):

Musical score for 5 saxes, 4 trpt., and 4 trb. The score shows four measures of music in a key signature of two flats (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The chords are E \flat ma7, E \flat m6, Dm7, and C#m7. The notation is in a 4/4 time signature.

La chitarra subentra e conclude il tema sempre con background.

Assolo improvvisato (C in partitura)

L'assolo si svolge sulle prime 16 misure del chorus (sezioni A-A). Nella prima "A" è sorretto da un BG dei brass + sax baritono armonizzati, mentre nella seconda "A" il BG è dei saxes più che altro ad unisono/ottava.

Ripresa del tema (D ed E in partitura)

La ripresa avviene tipicamente dal "bridge" e vede protagonista l'orchestra con un ensemble concertato.

Nella prime 4 misure (57-60) la melodia è affidata ai saxes all'unisono/ottava con fondale armonico dei brass. Nelle successive 4 (61-64) intervengono i brass con un breve *full ensemble*.

Data l'estensione acuta qui ho armonizzato le trombe a triadi pure con la IV che rinforza la I un'ottava sotto: si tratta di triadi cosiddette "estratte", cioè costruite su estensioni delle armonie. I 4 tromboni rendono chiara l'armonia con voicings contenenti sempre 3 e 7, mentre i saxes sono inseriti con *big spread voicings* ed il baritono che esegue le fondamentali:

The image shows a musical score for the 'Ripresa del tema' section. It consists of four staves. The top staff is for 5 saxes, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom three staves are for 4 trumpets (trpt.) and 4 trombones (trb.), with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into three measures. Above the first measure is the chord Em7, above the second is A7#5#9, and above the third is Dma7. The saxophone part features a melodic line in the upper register, while the brass parts provide harmonic support with triads and voicings.

L'ultima "A" del tema vede ricomparire il solista sorretto da BG (saxes e poi saxes + brass).

Coda

Sono 4 misure aggiunte basate su una frequente progressione armonica che dal IV#m7b5 cromaticamente ritorna sulla tonica (IV#m7b5-IVm7-IIIIm7-IIIb7-IIIm7-V7-I).

Su armonie di note lunghe di tutti i fiati (*pads*) il solista improvvisa liberamente fino al penultimo accordo di dominante (F13b9).

Segue una cadenza solistica ad libitum e l'accordo finale dei fiati sull'accordo di tonica.

Riflessioni conclusive

In questo elaborato mi sono proposto di esaminare il ruolo della chitarra nel jazz da un punto di vista compositivo. Abbiamo visto come essa abbia ampliato la sua funzione, inizialmente ritmica nell'orchestra di Basie, con l'avvento dell'amplificazione. Abbiamo anche evidenziato come essa abbia acquisito un ruolo sostanziale nella strutturazione del linguaggio bebop (con Charlie Christian) e nell'evoluzione elettrica del jazz (con Jimi Hendrix e il conseguente periodo elettrico di Miles Davis). Infine, abbiamo visto come le sonorità rock/blues di Hendrix abbiano ritrovato una sintesi con le sonorità della grande orchestra (con Gil Evans e Scofield/Mendoza).

L'analisi storica e musicale del repertorio jazzistico che ho effettuato attraverso questo elaborato, parallelamente alla composizione, all'arrangiamento, alla registrazione e all'esecuzione (e successiva analisi, qui trascritta) dei sei brani per chitarra e ensemble, mi hanno permesso di arricchire la mia identità di strumentista con una prospettiva più globale e un occhio da compositore. Se è vero che per parlare di musica, come ho cercato di fare in questo elaborato, è necessario essere analitici e andare a vedere cosa succede nel dettaglio in ogni brano preso in considerazione, è anche vero che, dopo alcune analisi, si iniziano ad intravedere dei pattern, delle prassi, che possiamo fare nostri, interpretare e dunque adoperare per sviluppare nuovo materiale avendo consapevolezza storica di ciò che è già stato fatto. Forse il paradosso del jazz, la musica dell'improvvisazione nell'immaginario comune, è proprio che si può apprendere solo approfondendo ciò che è successo nella sua breve ma densa storia musicale.

Bibliografia

- Pettersen, M., “Distilling Big Band Guitar: The Essence of Freddie Green”
<https://www.freddiegreen.org/technique/pettersen.html>
- Jens, L. (2014), “Jazz Chord Essentials – Shell voicings” <https://jenslarsen.nl/jazz-chord-essentials-shell-voicings>
- Feather, L. (1961). *The book of jazz: A guide to the entire field. Jazz Book Club by arrangement with Arthur Barker.* Da Capo Press.
- Feather, L. (1977). *Inside jazz.* Da Capo Press.
- Polillo, A. (1976). *Jazz: La vicenda e i protagonisti Della Musica Afro-americana.* A. Monadori.
- *Jimi Hendrix - Axis: Bold as Love (Jimi Hendrix experience).* Recensioni
<https://www.jazzmusicarchives.com/album/jimi-hendrix/axis-bold-as-love-jimi-hendrix-experience>
- Milkowski, B. (2019, April 26). Jimi Hendrix: Modern jazz axis. JazzTimes.
<https://jazztimes.com/archives/jimi-hendrix-modern-jazz-axis/>
- Mendoza, V. <https://www.vincemendoza.net/>
- Svorinich, V. (2015). *Listen to this : Miles Davis and bitches brew.* University Press Of Mississippi.

Discografia

- Basie, C. (1957). April in Paris. Verve.
- Benny Goodman Sextet (1940). Seven Come Eleven. Columbia
- Davis, M. (1969). Filles De Kilimanjaro. Columbia
- Davis, M. (1970). Bitches Brew. Columbia
- Hendrix, J. (1967). Are You Experienced?. Reprise Records
- Scofield J. (1995). Groove Elation. Blue Note
- Metropole Orkest Featuring John Scofield on guitar, conducted by Vince Mendoza (2010).
54. Emarcy
- Martino, P. (2011). Undeniable. HighNote Records

Ringraziamenti

A conclusione di questo elaborato, desidero menzionare tutte le persone, senza le quali questo lavoro di tesi non esisterebbe nemmeno.

Ringrazio il relatore Prof. Paolo Silvestri, che in questi mesi di lavoro, ha saputo guidarmi, con suggerimenti pratici, nelle ricerche e nella stesura dell'elaborato, ed entrando anche nel dettaglio delle mie composizioni ed arrangiamenti. Lo ringrazio anche per i suoi corsi di composizione ed arrangiamento attraverso i quali sono riuscito ad avvicinarmi alla scrittura per orchestra.

Ringrazio il Prof. Guido Festinese per il suo contributo riguardo al capitolo dedicato a Charlie Christian e Benny Goodman.

Ringrazio anche i Prof. Andrea Pozza e Alessio Menconi, che mi hanno aiutato a perfezionare le competenze strumentali in questi anni di studio.

Ringrazio i colleghi musicisti che hanno collaborato alla registrazione, esecuzione e mixaggio dei miei brani: Gianluca Tagliazucchi, Elisa Dalmasso, Francesco Mascardi, Gianluca Salcuni, Stefano Bergamaschi, Matteo Schillaci, Mattia Parenti, Andrea Grillone, Giulio Boschi.

Ringrazio infinitamente mia madre e mio padre, per i loro insegnamenti e il loro supporto.

Ringrazio la mia compagna e futura sposa Simona per l'amore che ci lega.

Ringrazio infine le persone a me più care: i miei amici e tutta la mia famiglia.