

Roberto Manuzzi

**CORSO DI LETTURA
CANTATA,
INTONAZIONE E
RITMICA**

**Per i trienni accademici
di musica jazz**

Sommario

Introduzione - IL RITMO DEL JAZZ.....	3
cap. 1 – I TRE LIVELLI DELLO SWING	4
1.1 - PRIMO LIVELLO (A) - il tempo “in levare”	4
1.2 - PRIMO LIVELLO (B) - la divisione in ottavi <i>diseguali</i>	6
1.3 – SECONDO LIVELLO - la trasformazione in “swing” della duina di crome.....	7
1.4 – TERZO LIVELLO - le poliritmie all’interno della frase musicale	9
1.4 – SUONARE “SWING” (conclusioni)	11
cap. 2 - USARE LA VOCE: STONATO Vs. INTONATO	13
cap. 3 - L’USO DEGLI ACCENTI.....	19
cap. 5 - ESERCIZI RITMICI E VOCALI.....	27
cap. 6 - ESERCIZI PREPARATORI per lo scat.....	42
cap. 7 - BLUES cantati.....	49
cap. 8 - ESERCIZI DI LETTURA RITMICA a due e a tre toni.....	52
8.1 - ESERCIZI DI LETTURA RITMICA a due toni.....	53
8.2 - ESERCIZI DI LETTURA RITMICA a tre toni	58
cap. 9 – SOLFEGGI RITMICI DI GRUPPO	62
APPENDICE A: PARTI STACCATE (solfeggi ritmici di gruppo)	70
APPENDICE B: PARTI STACCATE (BLUES cantati – cap.7).....	79
APPENDICE C: TRASCRIZIONI	81

Introduzione - IL RITMO DEL JAZZ

... perché resistere non si può... al ritmo del jazz...

Una delle caratteristiche prevalenti del linguaggio jazzistico è l'interpretazione ritmica, denominata “swing”. Con questo termine di solito si fa riferimento ad un periodo del jazz denominato “Swing Craze” o “Swing Era”: esso rappresentò un enorme fenomeno di massa grazie alla diffusione radiofonica e discografica della musica di grandi orchestre come quelle di Glenn Miller, Charlie Barnet, Tommy Dorsey, Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie e Woody Herman, ma oggi viene ricordato da alcuni critici musicali come un periodo nel quale il jazz veniva apprezzato dal pubblico prevalentemente per il suo aspetto di musica da ballo. Questo fenomeno iniziò peraltro ad affievolirsi con la fine della seconda guerra mondiale e l'arrivo prepotente sulla scena dei musicisti *bop*, *Cool Jazz* e *hard-bop*.

In realtà lo swing, come il blues, è una delle caratteristiche fondanti di quello che comunemente chiamiamo *jazz* o meglio, musica di matrice afro-americana; “Swing” (dondolamento) è il termine più comune per indicare il particolare modo di eseguire le note di una frase musicale in maniera DISEGUALE, facendo sì inoltre che il ritmo assuma una particolare enfasi sui TEMPI DEBOLI della battuta.

In questo libro cercheremo di spiegare cosa sia lo swing; di certo per i musicisti non abituati a questo modo esecutivo è un aspetto ritmico molto complesso da concepire, ma ascoltando i grandi maestri del jazz questa caratteristica del loro stile musicale si rivela invece sempre, inaspettatamente, di grande immediatezza.

Occorre ricordare che il jazz è una musica che si è generata, evoluta e trasmessa per più di un secolo principalmente per tradizione orale, attraverso l'ascolto dei dischi o l'ascolto diretto degli esecutori, nello stesso modo in cui per secoli si è creata, conservata e trasmessa tutta la musica popolare del pianeta, e l'ascolto del modo di intendere il ritmo dei grandi musicisti jazz rimane il principale (e il migliore) modo di apprendimento. Nei corsi accademici di jazz dei conservatori italiani è attualmente presente la materia “LETTURA CANTATA, INTONAZIONE E RITMICA”, che nei corsi ad indirizzo jazz deve per forza di cose seguire un percorso didattico diverso da quello dei corsi classici, proprio per la necessità di confrontarsi con le modalità ritmiche e melodiche tipiche del linguaggio jazzistico; purtroppo il materiale a disposizione dei docenti dei conservatori che devono affrontare la didattica della materia è decisamente scarso e in questo libro ho pensato quindi di raccogliere la maggior parte degli esempi da me creati durante i miei anni di insegnamento.

Con questo mio tentativo non voglio certo semplificare o banalizzare l'argomento dello “swing” nel suo contesto musicale; la ricerca di studiosi come Vincenzo Caporaletti con il suo *Principio*

*Audiotattile*¹ resta un importante e fondamentale approccio all’argomento in questione. Solo vorremmo che questo approccio, estremamente rigoroso e minuzioso nell’analisi del fenomeno, non travalicasse quello del “fare” cui è demandato il docente di strumento nei corsi di jazz, che ha molti problemi pratici da risolvere soprattutto con allievi che, sottolineo ancora una volta, hanno sempre meno occasione di cimentarsi IN VIVO con alcuni aspetti fondanti della musica che intendono praticare.

cap. 1 – I TRE LIVELLI DELLO SWING

1.1 - PRIMO LIVELLO (A) - il tempo “in levare”

l’aspetto ritmico nel jazz è di assoluta importanza; non a caso i musicologi che si occupavano nei primi decenni del ‘900 di questa nuova musica ne individuavano come uno dei tratti più caratteristici l’andamento del ritmo², che sovvertiva i concetti di scansione del tempo adottati fino a quel momento nella musica di origine europea, intuendo (giustamente) che tale aspetto derivava dal retaggio africano portato con sé degli ex schiavi di colore.

In verità, molte delle regole ritmiche tipiche della “africanità” jazzistica sono presenti anche in altre forme musicali extra europee; una delle principali regole, comuni a molte culture compresa quella cinese, dell’est europeo e del sud-est asiatico, è che l’accento ritmico della battuta di 4/4, anziché essere eseguito nella successione **FORTE- debole – FORTE – debole** vada eseguito **ROVESCIATO**.

Nel jazz, gli accenti forti sono normalmente il **SECONDO** ed il **QUARTO** movimento della battuta, quindi con la scansione **debole – FORTE – debole – FORTE**.

¹ Vincenzo Caporaletti (1955) musicologo italiano, ha dedicato la sua ricerca agli aspetti estemporanei della creazione musicale nel jazz e nelle musica improvvisate di matrice colta ed extra-colta. – titoli principali: “La definizione dello swing. Il fondamento estetico del jazz e delle Musiche audio tattili”, Teramo, Ideasuoni, 2000 – “I processi improvvisativi nella Musica. Un approccio globale”, LIM, Lucca, 2005 – “Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle Musiche audio tattili”, LIM, Lucca 2014.

² Negli anni ‘20 e ‘30 del ‘900 il jazz era già ampiamente conosciuto dalle classi colte americane ed europee, come si può senz’altro dedurre agli inserimenti di atmosfere jazzistiche introdotte nei loro brani da musicisti come Ravel, Milhaud e Debussy; la critica di allora però, nel cercare di descrivere questa musica “selvaggia” non si concentrava sull’uso di particolari scale o di armonie inconsuete (tutti elementi fondamentali del linguaggio del jazz) ma focalizzavano due aspetti fondamentali: il RITMO e il TIMBRO degli strumenti e delle voci. Lo swing fa capolino in maniera inaspettata e in forme primordiali in posti imprevedibili, come nei brani “Le petit nègre” o “Golliwog’s cakewalk” di Claude Debussy.

d F d F

one TWO three FOUR

Figura 1 – il tempo “in levare” (1)

d F d F d F d F d F d F d F d F

Figura 2 – il tempo “in levare” (2)

Il termine anglosassone “up beat” con il quale viene talvolta descritto il “rovesciamento” ritmico della battuta, è anche sinonimo di *allegro*, *gioioso*, *positivo*, *ottimista*, e non è casuale che molti stili musicali di origine afroamericana oltre al jazz (il reggae, ad esempio) abbiano in comune questo particolare modo di intendere il tempo.

Pensare il tempo “rovesciato” può essere decisamente difficile per un musicista abituato alla rigorosa pratica del solfeggio tradizionale; molte convinzioni crollano miseramente quando si prova a solfeggiare un brano jazzistico “in battere”; semplicemente, non funziona.

Nella sezione ritmica jazz il tempo in 4/4 viene normalmente accompagnato dal contrabbasso e dalla batteria marcando in modo ben avvertibile (ma non esagerato o sguaiato) il secondo ed il quarto tempo della battuta; nell’esempio di figura 2, sopra alla linea melodica è riportata la più classica forma di accompagnamento sul piatto sospeso (“*Ride*”) o sul Charleston (“*Hi-Hat*”) da parte del batterista.

Questo spostamento di accento contribuisce ad alleggerire l'esecuzione, togliendo l'aspetto "marziale" e rigido del tempo binario in battere e costituisce di fatto un *poliritmo* sconosciuto nella maggior parte della musica europea almeno fino alla seconda metà dell'800, quando grandi compositori iniziarono a studiare e ad appassionarsi alle musiche popolari africane, asiatiche e dell'est europeo...

1.2 - PRIMO LIVELLO (B) - la divisione in ottavi *diseguali*

Una ulteriore complicazione che si avverte ascoltando il modo di fraseggiare di un musicista jazz è che, mentre come si è detto i movimenti della battuta appaiono rovesciati, le note suddivise in ottavi appaiono irregolari. In altre parole, le otto crome nelle quali è divisa una battuta di 4/4 non sono eseguite in modo uniforme ma assumono uno strano andamento "saltellante". Questo è ciò che principalmente costituisce lo *swing*, ovvero l'interpretazione ritmica della duina di crome.³

lo *swing* in ottavi risulta in realtà del tutto naturale se anziché pensare al tempo come qualcosa che *si genera sul movimento ritmico (in battere)*, lo pensiamo come qualcosa che *si prepara sul levare antecedente al movimento ritmico*.

In altre parole: anziché dividere la battuta in otto movimenti di crome in questo modo come sono abituati a fare i musicisti "classici":

Uno - e / due - e / tre - e / quat - tro

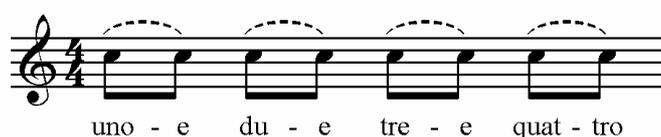


Figura 3 – divisione degli ottavi in battere

il musicista jazz pensa (e conta) in questo modo:

e / uno - e / due - e / tre - e / quattro - (e)



Figura 4 – divisione degli ottavi in levare

³ Come vedremo più avanti, lo *swing* di solito non viene utilizzato su divisioni ritmiche diverse dalla croma; semicrome e/o semiminime normalmente NON SI SWINGANO

Forse è proprio il concetto di “tempo in battere” cui siamo stati abituati fin da piccoli nello studio del *solfeggio* tradizionale che in questo caso non ci aiuta a capire il problema... In realtà in ogni MOVIMENTO il “battere” (punto di arrivo) DEVE essere preceduto da un “levare” (punto di partenza) esattamente come per muovere un passo dobbiamo innanzitutto *alzare* una gamba per poi *posarla a terra*, cosa che facciamo abitualmente quando teniamo il tempo battendo il piede. Molte culture musicali popolari sia europee che extra-europee hanno in comune questo modo di intendere il ritmo come “generazione di movimento”, e non è affatto strano che tale modo di concepire il ritmo sia trasmigrato nei jazz e nelle varie forme di musica afro-americana, grazie alle infinite influenze delle musiche popolari che in esso sono confluite.

Quindi per riassumere, per il musicista jazz ogni ottavo in battere **viene preceduto sempre da un (spesso implicito e silenzioso) ottavo in levare**. In questo modo, la nota ritmicamente prevalente della duina di crome è conseguentemente la SECONDA: è quella la nota che, spostandosi in avanti, e “allargando” la duina, produce l’effetto di “swing”. Le note in battere al contrario restano assolutamente A TEMPO ed è proprio il contrasto fra la rigorosa metronomicità della nota *in battere* e lo spostamento in avanti della nota *in levare* a dare efficacia allo swing. Lo swing quindi funziona quando si suona assolutamente A TEMPO, ma con la seconda nota della duina suonata in modo RILASSATO, pensandola semplicemente come l’“anticipo” del battere successivo.

1.3 – SECONDO LIVELLO - la trasformazione in “swing” della duina di crome

Il problema che maggiormente preoccupa chi si avvicina alla lettura di una parte di big band contrassegnata dalla dicitura *swing* è l’incertezza su come si debbano **realmente eseguire** le frasi annotate sullo spartito. Da notare che le frasi musicali sono in prevalenza annotate in ottavi, e che per eseguire un brano a tempo più veloce si mantiene di solito l’indicazione di tempo invariata, ma si accelera il metronomo (non è raro trovare indicazioni metronomi che di 280 bpm e oltre, con la battuta scritta normalmente in 4/4)

Una indicazione in voga negli anni ’50, utilizzata anche in molte partiture a stampa, era che le duine di CROME (i fraseggi swing sono quasi sempre in ottavi) debbano essere trasformate in duine formate da una CROMA PUNTATA e da una SEMICROMA.



Figura 5 - Trasformazione della duina di crome (errata)

In realtà tale scansione ritmica è **molto raramente** usata nel jazz; talvolta si può udire qualcosa di simile nel genere “dixieland”, ma in generale questa interpretazione si rivela **del tutto sbagliata ed incongrua** quando si eseguono brani nello stile di Count Basie, Thad Jones, Duke Ellington, Sammy

Nestico e anche nel Bebop, nello Hard Bop e in altri generi che costituiscono la stragrande maggioranza dei repertori normalmente utilizzati nel jazz.

Ci si avvicina molto più al vero se si esegue la duina di crome **come una terzina di crome con le prime due crome legate tra loro**, come nell’esempio seguente;

parte scritta

esecuzione

esecuzione (semplificata)

Figura 6 - Trasformazione della duina di crome (corretta)

E' forse più giusto pensare alla duina swing come una sorta di “coppia diseguale” di note, dove la prima nota è più RIGIDA e la seconda decisamente più RILASSATA. Infatti, la durata della seconda nota rispetto alla prima varia moltissimo **a seconda della velocità del brano**; in un tempo lento l’effetto di “rilassamento” della duina viene talvolta esasperato fino quasi al limite del “ribaltamento”, come nel celebre brano “Lil’ Darlin’” del disco “Atomic Basie” dell’orchestra di Count Basie (1957). In un brano più veloce invece lo swing risulta meno accentuato, con le note molto simili tra loro per durata; in un brano velocissimo (come ad esempio “Giant Steps” di John Coltrane) le crome sono assolutamente regolari, e questo avviene anche in tutti i generi musicali (essi pure appartenenti al jazz) di radice sud americana come il mambo, la bossa nova eccetera.

Bisogna ricordare infatti che la lettura “swing” non viene applicata in ogni ambito jazzistico, ma esclusivamente nelle partiture scritte in questo stile. Esistono molti stili che non prevedono alcuna “interpretazione” dei ritmi scritti, anzi necessitano di una assoluta e rigorosa lettura di quanto annotato.

Per semplificare, possiamo dire che i brani che vanno letti in swing **devono riportare la dicitura “swing” o “medium swing” o “fast swing”** eccetera; in mancanza di tali indicazioni il brano deve essere eseguito **esattamente come è scritto**.

Per chiarire ancora meglio il concetto, ecco una breve tabella su quali tempi devono essere “interpretati” e quali devono invece rimanere invariati:

stile	velocità	Scansione ritmica
BALLAD	Semiminima = 60-80	Ottavi uguali (no swing)
BOSSA NOVA	Semiminima = 80-100	Ottavi uguali (no swing)
FAST BEBOP	Semiminima = 220-240	Ottavi uguali (no swing)
FAST SWING	Semiminima = 120-180	swing
FUNK	Semiminima = 120-140	Ottavi uguali (no swing)
FUSION	Semiminima = 100-120	Ottavi uguali (no swing)
LATIN	Semiminima = 80-100	Ottavi uguali (no swing)
MAMBO	Semiminima = 80-100	Ottavi uguali (no swing)
MEDIUM SWING	Semiminima = 100-120	swing
ROCK	Semiminima = 100-120	Ottavi uguali (no swing)
SLOW BLUES	Semiminima = 60-80	swing

Figura 7 - tabella degli stili interpretativi delle ritmiche jazz

In generale comunque è solo l’ASCOLTO del modo di eseguire lo swing da parte dei grandi del passato che ci può chiarire come e in che misura deve essere modificata la proporzione fra le due note della duina.

Lo Swing non deve inoltre essere necessariamente utilizzato dall’inizio alla fine di un brano: durante un brano con indicazione “Swing” possono essere inserite frasi che devono essere eseguite in modo regolare. In questi casi la frase musicale in questione è contrassegnata di solito con l’ indicazione ***Straight 8’ths*** oppure ***Even 8’ths*** (ottavi regolari)

1.4 – TERZO LIVELLO - le poliritmie all’interno della frase musicale

Un aspetto ritmico altrettanto importante del “suonare jazz” (e ovviamente anche del canto jazz) e che rappresenta per così dire il “terzo livello” dell’uso del ritmo, è il FRASEGGIO RITMICO.

All’interno di una frase musicale, mantenendo l’andamento “swing” di base, possono essere sovvertiti gli schemi ritmici in vario modo, utilizzando con accenti più o meno forti e marcati determinati punti dello schema, decostruendo la successione delle crome e evidenziando spesso delle poliritmie interne, come succede nelle musiche extra-europee e in molta musica africana basata sulle percussioni.

Un tipico esempio di una “poliritmia” interna derivata da uno spostamento di accenti all’interno della battuta è la **HABANERA**.

Questo ritmo, che risulta di origine cubana (prenderebbe il nome dalla capitale di Cuba, *La Havana*), divenuto celeberrimo grazie alla celebre aria della *Carmen* di Georges Bizet, contiene uno spostamento di accenti su un tempo di 4/4 che crea un ritmo dove l’accento forte si viene a trovare rispettivamente sul primo, quarto e settimo ottavo della battuta, secondo lo schema **3+3+2**.



Figura 8 – ritmo di Habanera

schema ritmico:

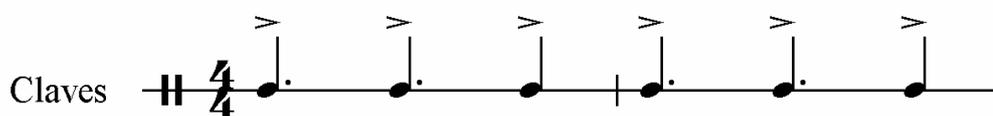


Figura 9 – ritmo di Habanera (percussioni)

Ecco alcuni esempi di come, con l’uso di accenti forti distribuiti sulla sequenza delle otto crome (anche su più battute) si possono ottenere effetti poliritmici all’interno della frase :

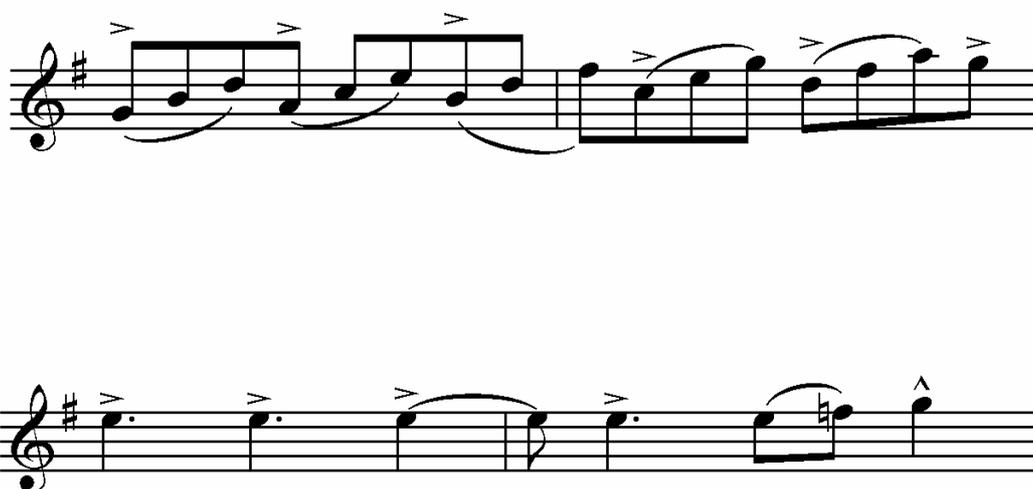


Figura 10 – poliritmie su ritmo swing

il secondo esempio qui sopra riportato è tratto dal tema di un celebre brano di Glenn Miller, “String of pearls”.

Molti e più articolati sono gli esempi di spostamento ritmico derivante dall’uso degli accenti, sia nei tempi binari che nei tempi ternari: in questo libro troverete molti esempi, sparsi qua e là nei vari esercizi.

Ecco un esempio in cui un tempo di 9/8 si trasforma in un ritmo “balcanico” utilizzando una sequenza di accenti 2+2+2+3:

BLUE RONDO A' LA TURK

Dave Brubeck

(schema ritmico)

Figura 11 – Blue Rondo à la Turk (D. Brubeck)

1.4 – SUONARE “SWING” (conclusioni)

Da quello che si intuisce dall’insieme di regole descritte in questi paragrafi, leggere una parte con il giusto “swing” è una cosa piuttosto complessa e densa di sfaccettature, dato il diverso modo di intendere gli accenti della battuta e le varie forme in cui la duina si “allunga” e si trasforma, senza contare il gran numero di accenti ritmici che vengono inseriti nel fraseggi creando poliritmie interne. Non è possibile, anzi è decisamente *sbagliato* affrontare una partitura jazz applicando le “regole” sopra descritte in modo meccanico e senza avere una conoscenza approfondita del SUONO jazzistico fatta attraverso gli ascolti dei grandi solisti e delle grandi big band; in definitiva, tutte queste convenzioni funzionano se sono eseguite nel modo più fluido e naturale possibile, senza alcun senso di forzatura. Per quanto riguarda la trasformazione della duina in terzina swing ecco comunque una piccola serie di esempi generali su cosa, e in che modo, deve essere “letto” e come deve essere “interpretato”.

esempi di interpretazione ritmica swing

① frase scritta

esecuzione

② frase scritta

esecuzione

B.: nell'esecuzione di una sincope, la nota centrale è sempre pronunciata CORTA

③ frase scritta

esecuzione

Figura 12 - esempi di frasi scritte in stile swing e loro interpretazione ritmica

Altri esempi li troverete in forma analitica nel cap. 3, pag. 20 (*figure ritmiche di base*)

Un consiglio a tutti i musicisti, giovani e non, che affrontano lo *swing* cercando di trovare una formula che consenta loro di suonare nella maniera più rilassata e naturale possibile: cercate di sentire in voi la FISICITA' del tempo nel jazz, che è in grado di risvegliare in noi la spinta primordiale a far muovere il corpo ritmicamente, capacità “magica” che tutti i ritmi percussivi hanno in sé.

L'impulso del nostro corpo a muoversi oscillando⁴ o ad articolare movimenti astratti seguendo la musica (quindi la danza) è un fenomeno naturale che affascina la mente umana fino dall'antichità, e la musica ne è parte integrante. Quindi, per riappropriarci dell'uso del TEMPO nella musica, basta pensare al MOVIMENTO come una parte inscindibile della musica stessa. Quindi, se vi viene il desiderio di muovervi a tempo, di oscillare sulla sedia o di dondolarvi mentre suonate, fatelo! Non è obbligatorio suonare “ingessati” per apparire musicisti “impegnati”... basta assecondare con piccoli movimenti la musica e lo *swing* sarà così sicuramente più fluido. Il movimento però non deve essere tale da compromettere l'esecuzione!⁵

Un altro aspetto importantissimo dello *swing* (inscindibile da esso, e che concorre a definire lo STILE interpretativo di ogni esecutore di jazz) è l'uso degli ACCENTI, di cui parleremo in modo più approfondito nel capitolo n°3 di questo libro; ma ora dedichiamoci all'uso della VOCE per eseguire gli esercizi.

cap. 2 - USARE LA VOCE: STONATO Vs. INTONATO

In questo libro sono contenuti degli esercizi da INTONARE con la voce: non è mia intenzione scrivere un libro di *sofeggio* (è la prima e ultima volta che userò questa parola, giuro!) né un metodo di canto... sono però fermamente convinto che l'apprendimento della musica debba SEMPRE passare per l'uso della voce, e che la pratica vocale sia un formidabile mezzo per qualsiasi musicista per arrivare più velocemente a comprendere i fondamenti della musica. Ecco alcune considerazioni:

La percezione degli intervalli sia in forma melodica che armonica richiede un addestramento continuo nel tempo; è bene dedicare almeno una mezz'ora al giorno ad esercizi specifici, tuttavia bisogna ricordare che il nostro orecchio musicale dipende anche da altri fattori come la MEMORIA UDITIVA e il cosiddetto ORECCHIO INTERIORE.

In pratica, tutte le volte che ricordiamo un brano, nella nostra memoria affiora il ricordo del SUONO di quel brano, altrimenti non saremmo in grado di riconoscerlo e/o riprodurlo “ad orecchio” con la voce o con il fischio o con uno strumento musicale. La memoria uditiva può

⁴ *eccolo qui, il nostro “swing”!*

⁵ *Non prendete ad esempio i chitarristi rock, che durante l'esecuzione dei loro assoli si muovono con salti a sforbiciata, scivolano sulle ginocchia eccetera... quello fa parte dello spettacolo, e comunque tanto di cappello a chi è in grado di eseguire queste acrobazie!*

essere coltivata e sviluppata con lo studio, ma è una prerogativa del cervello umano e parte della nostra evoluzione; quindi nessuno di noi in realtà ne è privo (e, a parte i cosiddetti “sordi profondi” e altre patologie o menomazioni della percezione, nessuno di noi nasce STONATO). Il neonato apprende l’uso del linguaggio attraverso la memorizzazione degli stimoli sonori esterni e, imparando a riconoscere nel suono della propria voce tramite tentativi ed errori (la cosiddetta “lallazione”) gli stessi suoni e fonemi che ha appreso e memorizzato, ottiene la padronanza del linguaggio parlato della propria lingua madre, qualunque essa sia.

Ognuno di noi è quindi in grado di riconoscere uno stimolo musicale, così come ha imparato a riconoscere i fonemi articolati da parte dei propri genitori nella primissima infanzia. Il neonato non si limita però unicamente a riconoscere i fonemi; per i meccanismi ancestrali impressi nel nostro DNA, ogni bambino è in grado nelle prime settimane di vita di riconoscere i timbri vocali e le intonazioni della voce, in modo da distinguere tra le voci dei genitori e le voci di estranei, così come tra toni di voce rassicuranti e toni minacciosi o aggressivi. La mancata o parziale risposta a questi stimoli è infatti di solito motivo di allarme serio per i pediatri che si aspettano tali “successi” nell’apprendimento dei primi mesi di vita del bambino entro un lasso temporale preciso.

Alla base della nostra abilità di distinguere i suoni vi sono quindi caratteristiche assolutamente comuni a tutto il genere umano; il musicista ha però in più semplicemente la necessità di porre maggiore attenzione ai dettagli dell’informazione musicale. Tale capacità deve, necessariamente, essere accompagnata da uno studio specifico.

Prima però di suggerire una serie di esercizi adatti, una serie di domande;

- quando cercate di ricordare un brano musicale, cosa vi viene alla mente?
 1. solo la linea melodica
 2. la linea vocale, con o senza le parole del testo
 3. la linea melodica, più la linea vocale e il ritmo
 4. il brano completo in tutti i suoi aspetti compresa l’armonia e l’arrangiamento
 5. il brano “come è” come se vi risuonasse il disco originale nella vostra testa.

Se avete risposto 1, 2 o 3 avete un normale approccio alla vostra memoria uditiva.

Se avete risposto 4 siete (o potreste essere) un musicista o un cantante.

Se avete risposto 5 siete (o potreste essere) un compositore, un arrangiatore o un direttore d’orchestra.

Per raggiungere il livello 5 (quello che rappresenta il massimo della nostra immaginazione uditiva, o altrimenti detto, del nostro “orecchio interno”) occorre in qualche modo riprendere il lavoro interrotto nella prima infanzia e con lo stesso metodo, fatto di tentativi ed errori, imparare a riprodurre gli eventi sonori che ascoltiamo, entrando sempre più nei dettagli dei suoni “complessi”.

Il primo passo da affrontare è quello di tornare ad usare la VOCE. Non è necessario essere cantanti professionisti, dotati di ampia gamma dinamica e di un *range* vocale molto esteso; ognuno di noi PUO’ e DEVE, esattamente come un bambino, abituarsi a dare un nome ai suoni che ascolta, emettendoli successivamente con la propria voce e cercando di capire se sono o no, e in che misura, simili a quelli ascoltati in precedenza. L’unica differenza è che non si tratta più di imparare a dire “mamma” o “papà” ma di dare un nome agli INTERVALLI che costituiscono i suoni sia in forma di melodia (*step* 1, 2 e 3 della nostra lista) che in forma di armonia (*step* 4 e 5)

Dovremo quindi imparare a dare il nome a cose che nella realtà già conosciamo, in quanto le usiamo normalmente per riconoscere un qualsiasi brano musicale, come il seguente:



Figura 13 – “il Destino bussa alla porta...”

oppure il seguente:



Figura 14 – All Of Me (tema)

Il riconoscimento di un brano, o come in questi casi di un semplice inciso, dipende molto da un fattore culturale. Il primo brano è infatti molto facile da riconoscere; l’inizio della Quinta Sinfonia di Ludwig Van Beethoven, talmente universale da essere divenuto un “*meme*”, ovvero una specie di “chiodo fisso”. Siamo in grado di riconoscerlo infatti anche suonato su qualsiasi strumento, dal flauto dolce al basso tuba, al theremin...

Il secondo brano “All of Me”, standard jazz del 1931 di Marks e Simons, richiede invece una certa conoscenza del repertorio jazz, anche se si tratta in fondo di uno standard piuttosto comune (non ai livelli di brani come Summertime o Autumn Leaves, ma è comunque uno standard “di base”).

Mettiamo però il caso che un musicista venuto da Marte non abbia mai sentito nemmeno una volta le sinfonie di Beethoven o un brano jazz in vita sua; come farà a distinguere ad esempio la melodia della Quinta Sinfonia da un qualsiasi altro inciso e, successivamente, riconoscerla e riprodurla?

Ovviamente dovrà fare una analisi della costruzione melodica e armonica di questo inciso, più o meno così:

tonalità: DO MINORE

accordo di DO MINORE (tonica) *accordo di SOL SETTIMA (dominante sul quinto grado)*

ff

inizio sul quinto grado della scala salto di terza maggiore (discendente) salto di seconda maggiore (ascendente) salto di terza minore (discendente)

Figura 15 - analisi del tema della V^a sinfonia

Questa invece è più o meno l'analisi che il nostro "marziano" farebbe dell'inciso di "All of Me":

tonalità: DO MAGGIORE

swing *accordo di DO MAGGIORE (tonica)* *accordo di MI SETTIMA (dominante secondaria sul terzo grado)*

swing *E7*

inizio sul primo grado della scala (tonica) arpeggio di do maggiore discendente tonica secondo grado della scala ancora la tonica! salto di seconda minore (discendente) arpeggio di mi maggiore discendente

Figura 16 – analisi della prima frase di "All of Me"

Tra il primo ed il secondo esempio la differenza è data “solo” dagli intervalli di terza di sesta, visto che il primo frammento melodico è in tonalità maggiore ed il secondo in tonalità minore. Eppure questo basta a trasformare un tipico brano da cow-boy in una canzone da “cosacchi della steppa”, anche se il ritmo ed il profilo melodico generale dei due frammenti sono identici.

E che ne dite di questo tema di Gustav Mahler dalla sinfonia n°1 (detta “Il Titano”)?



Figura 18 – canone per contrabbasso (G. Mahler)

Un piccolo indizio: è la trasposizione in modo minore di un celeberrimo canone...

cap. 3 - L'USO DEGLI ACCENTI

La tavola seguente comprende i segni principali utilizzati normalmente nelle partiture jazz per accentare le note in modo diverso tra loro; il campionario di segni è in realtà più ampio, ma molti di essi si riferiscono a particolari effetti (combinati con gli accenti in vario modo) ottenibili sugli ottoni e sugli strumenti ad ancia. Molti autori tra cui Lennie Niehaus⁶ utilizzano invece nelle loro partiture unicamente i segni di **accento forte lungo – accento forte corto – tenuto**, che risultano però ugualmente molto precisi nell'indicare la maggiore o minore enfasi di una nota rispetto alle altre nel contesto di una frase.⁷

accento forte lungo



(nota accentata, mantiene tutto il suo valore)

accento forte corto



(nota accentata, viene eseguita più corta)

accento forte cortissimo



tenuto



(non accentata, la nota mantiene tutto il suo valore)

staccato

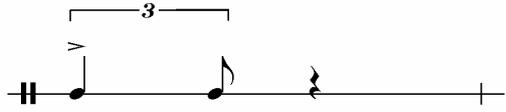
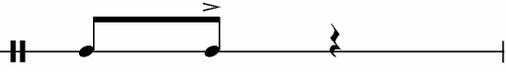
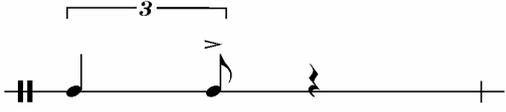
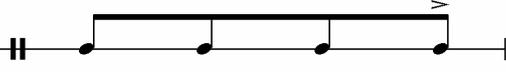
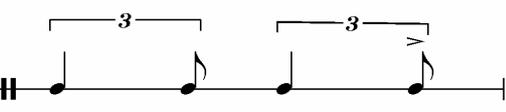
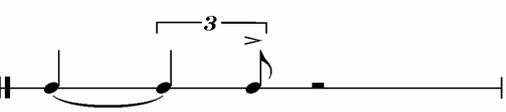
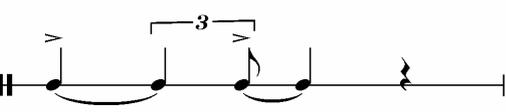
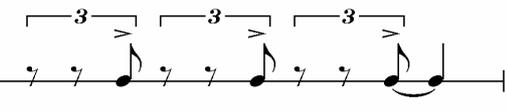
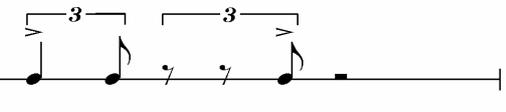


(non accentata, la durata della nota è più corta)

Figura 19 - i principali segni di accento usati nel jazz

⁶ (Saint Louis, 11 giugno 1929) sassofonista e arrangiatore, celebre per i suoi metodi per sassofono jazz e per le colonne sonore di numerosi film del regista e attore Clint Eastwood.

⁷ In questo libro i segni di accento indicati si limitano a questi appena elencati: per convenzione gli accenti possono essere indicati sia sotto che sopra la testa delle note, in vicinanza ad esse il più possibile: in molte partiture jazz gli accenti sono per lo più indicati SOPRA AL RIGO per evitare il conflitto grafico con altri simboli, ed è così che vengono indicati nella maggior parte degli esercizi seguenti. Abitatevi però a tenerne conto nell'esecuzione, in qualsiasi posizione siano messi rispetto alla nota...

SCRITTURA	PRONUNCIA
	
SCRITTURA	PRONUNCIA
	
SCRITTURA	PRONUNCIA
	
SCRITTURA	PRONUNCIA
	
SCRITTURA	PRONUNCIA
	
SCRITTURA	PRONUNCIA
	
SCRITTURA	PRONUNCIA (*)
	
SCRITTURA	PRONUNCIA
	

(*) Nella sincope la nota centrale è sempre pronunciata CORTA

Figura 20 – figure ritmiche di base

La tavola pubblicata nella pagina precedente contiene molte delle figure ritmiche principali che potrete trovare in una partitura da big band, e la loro trasformazione in swing. Cercate di imparare queste formule, possibilmente trovando riscontro nell’ascolto di brani jazz.

cap. 4 - ESERCIZI DI BASE progressivi

Gli esercizi contenuti in questo capitolo sono basati sull’intonazione di intervalli utilizzando in vario modo alcuni schemi ritmici di base.

Tutti gli esercizi seguenti vanno eseguiti con l’aiuto di una base musicale tratta dai comuni metodi AEBERSOLD (volume 24 “Major and Minor”, traccia n°2)

N.B. questi esercizi possono essere trasportati in altre tonalità; potete utilizzare basi in tonalità differenti (si bemolle, la bemolle e così via) leggendo il medesimo spartito in modalità “DO mobile”, cioè intonando i medesimi INTERVALLI su una tonica di volta in volta differente.

-1-

swing

voce

5

9

13

-2-

swing

1

5

9

13

2

-3-

swing

1

6

12

-4-

swing

1

5

9

13

-5-

swing

1



5



10



14



Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 5, labeled 'swing'. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 5-8) continues with eighth notes, including some beamed pairs and accents. The third staff (measures 9-12) shows a similar pattern with accents. The fourth staff (measures 13-14) concludes the exercise with a final note and a double bar line.

-6-

swing

1



5



10



14



Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 6, labeled 'swing'. It consists of four staves of music in 4/4 time. The first staff (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second staff (measures 5-8) continues with eighth notes, including some beamed pairs and accents. The third staff (measures 9-12) shows a similar pattern with accents. The fourth staff (measures 13-14) concludes the exercise with a final note and a double bar line.

4

-7-

swing

1

5

11

-8-

swing

1

5

10

13

-9-

swing

1

5

9

13

-10-

swing

1

5

9

cap. 5 - ESERCIZI RITMICI E VOCALI

I seguenti esercizi possono essere affrontati in molti modi diversi: leggendo solo la parte ritmica, riportata nel rigo superiore; con i nomi delle note (lettura parlata, *senza swing*); come lettura cantata, con swing ma senza i nomi delle note, utilizzando un rudimentale “scat” composto da una sola sillaba (du) o con uno scat più articolato (v. cap. 7, “BLUES cantati”)

ESERCIZIO 1

The image displays three systems of musical notation for Exercise 1, set in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Each system consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment line on the bottom. The word "Swing" is written above the first staff of each system. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with accents (>) and slurs. The first system has four measures. The second system has eight measures. The third system has four measures and concludes with a double bar line.

ESERCIZIO 2

The musical score for Exercise 2 is presented in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The time signature is 4/4, and the tempo/style is marked "Swing". The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system contains four measures of music. The second system contains four measures of music. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score concludes with a double bar line.

ESERCIZIO 3

The musical score for Exercise 3 is presented in two systems. Each system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo and style are indicated as "Swing".

System 1:
The vocal line begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

System 2:
The vocal line continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The piano accompaniment continues with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The piano part maintains the eighth-note and quarter-note rhythmic pattern.

System 3:
The vocal line starts with a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The piano accompaniment starts with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piano part continues with the established rhythmic pattern.

System 4:
The vocal line concludes with a quarter note A5, a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The piano accompaniment concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The piano part ends with a final chord.

ESERCIZIO 4 JAZZ WALTZ

The musical score for 'Jazz Waltz' consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4, and the tempo is marked 'Swing'. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system contains 8 measures. The second system contains 8 measures. The third system contains 8 measures. The music is written in a simple, rhythmic style suitable for a jazz exercise.

ESERCIZIO 5

JAZZ WALTZ

Swing
♩=120

Swing

ESERCIZIO 6

BLUES

Swing
♩=100

Swing

ESERCIZIO 7

BLUES

Swing
♩=140

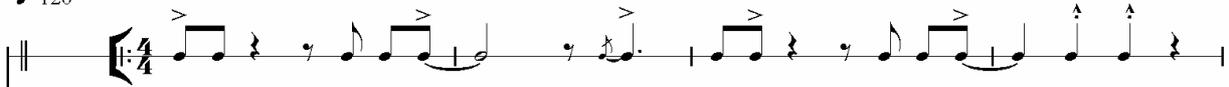
Swing

ESERCIZIO 8

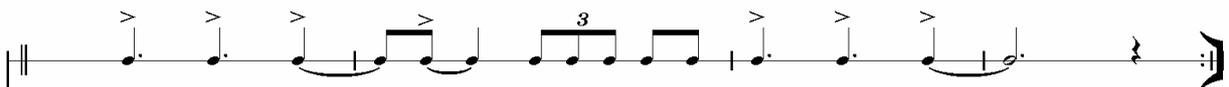
BLUES

Swing

♩=120



Swing



ESERCIZIO 9

BLUES SHUFFLE

Swing
♩=110

The musical score for "Blues Shuffle" is presented in two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Swing" with a quarter note equal to 110 beats per minute. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The first system contains the first two lines of music. The second system contains the next two lines, including a first and second ending bracketed together in the treble staff. The piece concludes with a double bar line.

ESERCIZIO 10 THE BOSS

$\text{♩} = 70$
Straight 8'ths

The musical score consists of two systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 70. The first system starts with a repeat sign and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef staff begins with a quarter note, followed by an eighth note triplet, and continues with eighth notes and quarter notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a first ending bracket over the final two measures of the system. The third system begins with a second ending bracket over the final two measures, which conclude with a double bar line. The score includes various rhythmic markings such as triplets and accents.

ESERCIZIO 11

JOE BEAM

$\text{♩} = 60$
Straight 8'ths

Straight 8'ths

ESERCIZIO 12

LATINOS

♩=80
Straight 8'ths

4/4
Straight 8'ths

ESERCIZIO 13

FUNKY STREET

$\text{♩} = 70$
Straight 8'ths

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in 4/4 time and contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents and slurs. The bottom staff is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat) and contains a bass line with eighth notes and rests, also marked with accents and slurs.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The bottom staff continues the bass line, featuring more complex rhythmic patterns and slurs.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line with intricate eighth-note patterns and slurs.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line, ending with a double bar line.

ESERCIZIO 14

TAKE IT

♩=140

Swing

Swing

Swing

ESERCIZIO 15

RUSTY MAN VIBRATIONS

$\text{♩} = 110$

Straight 8'ths

Straight 8'ths

4/4

cap. 6 - ESERCIZI PREPARATORI per lo scat

In questo capitolo gli esercizi contengono una sillabazione suggerita scritta per eseguire lo scat; conviene affrontare questi esercizi (che possono essere anche eseguiti in gruppo) prima di iniziare a creare un proprio vocabolario ritmico personale per utilizzare lo scat nelle esecuzioni vocali.

① swing

du ba du ba du du ba du ba du du ba du ba du

du ba du ba du (ecc.)

② swing

du ba du wha_ du ba du wha_ du ba du wha_ du ba du wha_

(ecc.)

③ swing

du du ba du wha_ du du ba du wha_

du du ba du wha_ du du ba du wha_

du du ba du wha_ du du ba du wha_

④ swing

du ba du ba du ba du ba du ba du ba

du ba du ba du ba du ba du ba da bu du ba

⑤ swing

da ba du da bu da bu da da ba du da du da bu da

da ba du da bu da bu du da du da bu dab

⑥ swing

dab du ba du da bu da dab du ba du da bu da

dab du ba du da bu du da du ia du ia du ia dab du ba

⑦ swing

du ba du ba__ du ba du ba__ du ba du du di ba di da du da

du ba du ba__ du ba du ba__ du ba du du di ba di da dui ba

⑧ swing

du du ba__ du du ba__ da du da bu di ba__ du du ba__

du du ba__ da du da bu di ba__ du du ba__

du du ba__ da du ba bu di ba__

⑨ swing

du dab dab dui dui dab duib duib du bi du ba du dab dab dui dui dab

duib duib du bi du ba du ba__ du ba__ dub dub du bi du ba

10 swing

dub dub du bi du ba___ ba du ba dub dub du bi du ba___ du

dab dab da-wi dab dab dab da-wi dab dab dab da bu di ba___

11 swing

da dab dab dab dab du ba du ba___ du ba___

da dab dab dab dab du ba du ba___ du ba___

12 swing

dub da du ba dub ba___ da da bu di ba___

dub da du ba dub ba___ da da bu di ba___

13 swing

du ba du ba du ba du ba da bu da bu da bi du wha__

du ba du ba du ba du ba da bu da bu da bi du wha__

14 swing

du ba du ba du ba__ du ba du ba du ba__

(ecc.)

15 swing

du ba du ba (ecc.)

16 swing

- BLUES -



da ba da ba da di ba dab da ba da ba da di ba da ba



da ba da ba da di ba du da ba du wha_



di ba du ba da di ba du ba du ba

17 fast swing

- BLUES -



du ba du ba du ba du di da (dh) di ba da ba di-d-li du ba_



du ba du ba du ba da (dh) di ba da ba di-d-li wha wha_



di di (w) di di di (w) di di di (w) di di ba da bu da dab di ba

- BLUES -

18 medium swing

di-d-li du ba__ du ba bap bu de - ia di-d-li du ba__ du ba bu du wha__

di-d-li du ba__ du ba bap bu de - ia di-d-li du ba__ du ba bu du wha__

di-d-li du ba__ di-d-li da (b) da (b) da ba du ba dh du ba__ dab

- BLUES -

19 swing

du du ba__ d du ba di ba du du-i du ba da ba da ba da

du du ba__ d du ba di ba du di-a-bu da ba da ba da ba da

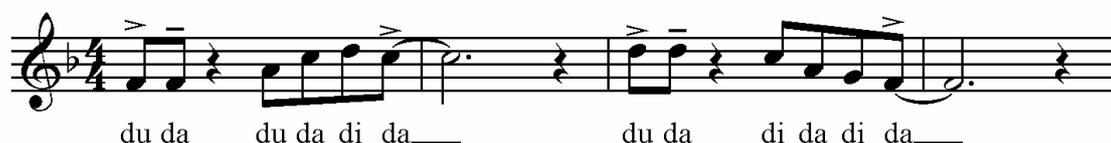
ba-bi-ri u ba ba-bi-ri u ba duib duib da ba du da bu di a

cap. 7 - BLUES cantati

I seguenti blues vanno intonati usando liberamente la pronuncia “scat”, *senza* pronunciare i nomi delle note ma combinazioni di sillabe aperte e chiuse. Inizieremo quindi a creare un personale stile scat partendo da sillabe semplici. Le combinazioni base sono le seguenti:

du – da (pronuncia: *duu –daah*) e *di – da* (pronuncia: *dii –daah*)

Esempio:



Altre sillabe comunemente usate sono le sillabe *ba*, *dwee* (pron. *dui*) oppure la combinazione *dee/d/lee* (pron. *Di-d-li*), usata talvolta da Ella Fitzgerald per le terzine... il campionario di sillabe usate per lo “scat” è praticamente infinito ed ogni cantante e musicista ne ha aggiunte alcune (ad esempio i famosi *ooh - bop - sh’bam!* – *oolya - koo*, Di Dizzy Gillespie, o i *chin-chi, din-di, ghen-ghe* usati nella musica brasiliana...) gli esempi sono migliaia ed il consiglio è sempre lo stesso: **ascoltare con attenzione ed imitare i maestri.**

Ecco una breve lista di cantanti “scat”:

Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Carmen Mc Rae, Chet Baker, Dizzy Gillespie, John Hendricks, Bobby Mc Ferrin, Louis Armstrong.

N.B. nella sezione APPENDICE B troverete le parti staccate di pianoforte e contrabbasso per l’accompagnamento strumentale di questi blues, mentre nella sezione APPENDICE C troverete le trascrizioni di due esempi di assoli vocali rispettivamente di Chet Baker ed Ella Fitzgerald (le tracce audio in allegato al libro)

- BLUES 1 -

swing

Roberto Manuzzi

♩=100 4 beats off

6

10

14

Detailed description: This is a musical score for a blues piece in 4/4 time, marked 'swing' and '4 beats off'. The tempo is indicated as quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four staves of music. The first staff starts with a repeat sign and contains measures 1-5. The second staff contains measures 6-9. The third staff contains measures 10-13 and includes a first ending bracket. The fourth staff contains measures 14-17 and includes a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line.

- BLUES 2 -

swing

Roberto Manuzzi

♩=100 4 beats off

1

5

10

Detailed description: This is a musical score for a blues piece in 4/4 time, marked 'swing' and '4 beats off'. The tempo is indicated as quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of three staves of music. The first staff starts with a repeat sign and contains measures 1-4, with a first ending bracket. The second staff contains measures 5-9 and includes a first ending bracket. The third staff contains measures 10-13 and includes a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line.

2

- BLUES 3 -

swing

Roberto Manuzzi

1 ♩ = 120 [4 beats off]

4

9

1. 2. 2 rall. -

- BLUES 4 -

swing

Roberto Manuzzi

1 ♩ = 120 [4 beats off]

5

10

1. 2. 2

cap. 8 - ESERCIZI DI LETTURA RITMICA a due e a tre toni

I seguenti esercizi vanno eseguiti come un normale solfeggio parlato (senza swing!) cercando di distinguere con la voce in altezza i suoni, imitando il suono di due o tre tamburi intonati in modo differente.

Alcuni esercizi possono essere accompagnati dallo schiocco delle dita o dal battito del piede, debitamente indicati in un rigo a parte.

Lo “scat” vocale indicato in partitura funge solo da esempio; possono essere utilizzate liberamente altre sillabe, purché siano funzionali alla pronuncia dei vari suoni. L’importante è eseguire l’esercizio con la massima chiarezza, aggiungendo un pizzico di divertimento.

(N.B.: per chi volesse approfondire l’argomento, questo modo di distinguere i suoni ritmici di uno strumento a percussione con la voce è ispirato al solfeggio ritmico della musica indiana tradizionale, detto “*takadimi*”

8.1 - ESERCIZI DI LETTURA RITMICA a due toni

- 1 -

f

ta tum tu ta-tum tu ta tu-tu-tu ta-tum tu ta tu-tum ta tu-tum ta tum tu ta tum tu

5

ta tum ta tum ta tum tu-ku ta tu ku tu ku ta tu tu tu ta ka tum tu ta tum ta

-2-

f

ta ka tu tum ta ta tu tu ta ka tum ta ka tum ta ka ta tum tum tum tum tum tum tum

5

tum tum ta ta ta ta tum ta tum tu ta tum ta tu ta ta ta tu ku ta

-3-

♩=80
1 *f*

ta ta ta tum ta tum ta tu ta tu ta ta ta ta ta tu ta ta tum

3

ta tum tum_ ta ta ta tum tu tum ta ka ta tum tu ta tum tu ta tu ta tum ta

5

tum ta ta ka ta tum ta ta ta ta ta ta ka ta ta ta ka ta tum tu tu ku ta

7

ta tum tu tu tu ku tu ta ta tu tum ta ka ta ta tu ku tum ta tum

4

-4-

$\text{♩} = 100$
1 ***f***

ta tum ta ta ta tum ta tum ta ta tu ta tu-tum ta ta tu-tu ta ta

(snap)

4

5

(ecc.)

8

9

12

-5-

1 *f*

ta-ta-ta-ta tu ta ta-ta-ta-ta ta ta tum ta tu-tum ta tu-tum (ecc.)

(snap)

4

4

8

8

10

12

6

-6-

1 *f*

tum ta tu-tum ta ta tu-tum ta tu-tum ta tum ta-ka-tum ta-ka-tum (ecc.)

4

5

8

9

ff

12

8

Moderato

-8-

26

f

ti ti ti ti tum tum ti ti ti ti ta ta ta ta tum ti ta ti tum ti tum ta tum ti

(piede)

30

ti ti ta ta tu tum ta ta ti ti ta ta ti ti tum ti ti ta ta tu tum ta ta ti

33

ta ta tu tu ti ta ta ta ta ti ti ta ta tum tum ta ti tum ta ti tum ta ti tum ta ti tum ta ti

36

più p

pp

tum tum ta ti tum ti ta ti ta tu ta

39

p

cresc.

ti ta ti ta ti ta tum ta tu ta ti ta tum ta tum ti ta tum ti ta tum ta tum

42

f

mf

f

ff

ti ti ti ti ti ti ti ti tum tum ti ti ti ti ta ta tum

-9-

POLIRITMIA: 4 su 3

Andante
mf (evidenziare molto gli accenti) *cresc.*

46 ti ti ta ta tum tum ti ki ti ki ta ka ta ka tu ku tu ku ti ki ti ta ka ta tu ku tu ti ki ti
 (piede)

f *p*

49 ta tu ti ta tu ti ta tu ti tu ta tu

cresc. *f*

53 ta tu ta ti ta ti ta tum ta tu ti ta tu ti ta tu ti ta tu ta

dim. *p*

56 ta ta ti tu tu ta ta ti ta ti ta ti ta ti ta tu ta ti ti ta ti ta tum

10

-10-

POLIRITMIA: 3 su 4

Andante
mf

60

ti ti ti ti ta tu ta ti (eccetera)

(piede)

62

(evidenziare molto gli accenti)

4

65

8

69

cap. 9 – SOLFEGGI RITMICI DI GRUPPO

Questi solfeggi possono essere eseguiti da tre gruppi di persone (denominati A,B e C) con la voce intonata su note diverse o con piastre sonore, piccole percussioni di altezze diverse o altro... anche qui non essendo presente l'indicazione swing l'esecuzione deve essere in ottavi e sedicesimi regolari.

N.B. questi esercizi sono ispirati alla pratica ritmica tipica delle isole indonesiane denominata “Angklung”

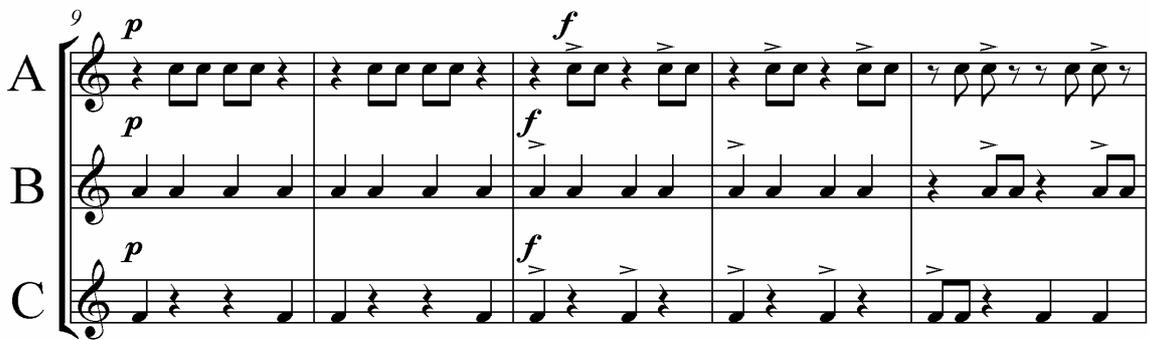
- 1 -



System 1: Three staves (A, B, C) in treble clef. Staff A starts with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes, then transitions to piano (*p*) with a dotted quarter note. Staff B starts with *f* and eighth notes, then transitions to *p* with eighth notes. Staff C starts with *f* and eighth notes, then transitions to *p* with eighth notes.



System 2: Three staves (A, B, C) in treble clef. Staff A starts with a forte (*f*) dynamic and eighth notes, then transitions to a sixteenth-note pattern. Staff B starts with *f* and eighth notes, then transitions to eighth notes. Staff C starts with *f* and eighth notes, then transitions to eighth notes.



System 3: Three staves (A, B, C) in treble clef. Staff A starts with piano (*p*) and eighth notes, then transitions to forte (*f*) with eighth notes. Staff B starts with *p* and eighth notes, then transitions to *f* with eighth notes. Staff C starts with *p* and eighth notes, then transitions to *f* with eighth notes.



System 4: Three staves (A, B, C) in treble clef. Staff A starts with piano (*p*) and eighth notes, then transitions to fortissimo (*ff*) with eighth notes. Staff B starts with *p* and eighth notes, then transitions to *ff* with eighth notes. Staff C starts with *p* and eighth notes, then transitions to *ff* with eighth notes.

- 2 -

1 *mf*

A

B

C

7

4

A

B

C

11 *cresc.*

A

B

C

13 *ff*

A

B

C

4

17 *mp subito*

A *mp subito*

B *mp subito*

C *mp subito*

21 *f*

A *f*

B *f*

C *f*

25 *ff* *mf cresc.* *ff*

A *ff* *mf cresc.* *ff*

B *ff* *mf cresc.* *ff*

C *ff mf* *ff mf* *ff mf* *mf cresc.* *ff*

- 3 -

A

B

C

D

$\text{♩} = 100$ **A** - 4 - 7

mf

mf - entra II^ v. -

B 5

mf - entra II^ v. -

C 9

f

D 11

$\text{♩} = \text{♩}$

8

15 **E**

A

B

C

19 **ff**

A

B

C

23 **F**

A

B

C

27 **ff** **G**

A

B

C

APPENDICE A: PARTI STACCATE (solfeggi ritmici di gruppo)

gruppo A

- 1 -

Musical score for group A, exercise 1, measures 1-15. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains measures 1-4. The second staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains measures 5-8. The third staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains measures 9-12. The fourth staff starts with a piano (*p*) dynamic and contains measures 13-14. The fifth staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains measure 15. The score includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

- 2 -

Musical score for group A, exercise 2, measures 1-28. The score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of six staves of music. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and contains measures 1-4. The second staff starts with a crescendo (*cresc.*) and contains measures 5-8. The third staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains measures 9-12. The fourth staff starts with a mezzo-piano (*mp subito*) dynamic and contains measures 13-16. The fifth staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains measures 17-20. The sixth staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and contains measures 21-24. The seventh staff starts with a mezzo-forte (*mf cresc.*) dynamic and contains measures 25-28. The score includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents.

gruppo A

3

- 4 -

♩=100

1 **A** *mf*

5 **B**

9 **C** *f*

11 **D** ♩=♩

15 **E**

19 *ff*

23 **F** ♩=♩ *f*

27 **G** *ff* *mf*

gruppo B

- 1 -

Musical score for group B, first system. It consists of four staves of music in treble clef. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and a fermata over the first note. The second staff starts with a forte (*f*) dynamic and a fermata over the first note, and ends with a piano (*p*) dynamic. The third staff starts with a forte (*f*) dynamic and a fermata over the first note. The fourth staff starts with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first note, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

- 2 -

Musical score for group B, second system. It consists of five staves of music in treble clef. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata over the first note. The second staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata over the first note, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata over the first note, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic and a fermata over the first note, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a fermata over the first note, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

2

gruppo B

- 3 -

1 **A** *f*

3 **B** *mf*

5 **C** *f*

7 **D** *ff* *mf subito* *3* *3* *f*

9 **E**

11 **F**

13 **G** *p* *ff*

gruppo B

3

$\text{♩} = 100$ - entra II[^] v. - - 4 -

1 **A** *mf*

5 **B**

9 **C** *f*

11 **D** $\text{♩} = \text{♩}$

15 **E**

19 *f*

23 **F** $\text{♩} = \text{♩}$ *mf*

27 **G** *ff* *mf* *mf* *ff*

gruppo C

- 1 -

1 *f* *p* *f*

6 *p*

11 *f*

15 *p* *ff*

- 2 -

1 *mf*

7 4

11 *cresc.* *ff*

15 *mp subito* *f*

22 *ff mf ff mf ff mf*

27 *mf cresc.* *ff*

APPENDICE B: PARTI STACCATE (BLUES cantati – cap.7)

- BLUES 1 -

Basso

Roberto Manuzzi

swing

♩=100 [4 beats off]

F7 Bb⁹ F7 Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷

7 Bb⁹ F7 D⁷ G⁷ C⁷(sus4)

11 F7 Gm¹¹ C¹³

14 G⁷ F7 Bb Db⁷/B F⁷/C F¹³

- BLUES 2 -

Roberto Manuzzi

swing

♩=100 [4 beats off]

1 F⁷ Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷ F¹³ F⁷ Bb⁷ Fm⁷

6 Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷ F¹³ E¹³ F¹³ D⁷ G⁷ G⁷(#9) C⁷(#5) F⁷ C⁷(#9) F⁷

11 D⁷ Gm¹¹ C¹³ C⁷(#9) F⁷ F⁹

- BLUES 3 -

2

Basso

Roberto Manuzzi

swing

♩ = 120 4 beats off

1 $E\flat 7$ $A\flat 7$

6 $E\flat 7(\text{add}13)$ $B\flat 7(\text{add}13)$ $B\flat 7(\#5)$

11 $E\flat 6$ $B\flat 7$ $B\flat 7$ **rall.** $E\flat 6$

- BLUES 4 -

♩ = 120

swing

Roberto Manuzzi

1 4 beats off

1 $G 7$ $C 7$ $G 7$ $A\flat 7$ $G 7$

5 $C 7$ $G 7$ $E 7$ $A\text{m} 7$

10 $D 7(\text{sus}4)$ $D 7(\#9)$ $G 7$ $D 7(\text{sus}4)$ $D 7(\#9)$

13 $D 7(\text{sus}4)$ $D 7(\#9)$ $G 7$

APPENDICE C: TRASCRIZIONI

IT COULD HAPPEN TO YOU (CHET BAKER - SOLO VOCALE)

swing G^{maj7} $A^{\flat o}$ A^{m7} $B^{\flat o7}$

Voice $\frac{4}{4}$ 7 $\overset{3}{\text{ba du ba da du da da be de de de}} \text{ de daee} \text{ dad de de de dah di dae}$

5 $G^{maj7/B}$ C^7 $B^{\flat o7}$ $E^7(b9)$

$\text{--- dee-aah di da di di de-iaa} \text{ da deeh} \text{ da bi-a da du bi da da-ee}$

9 A^{m7} C^{m7} G^{maj7} $F^{\sharp o7}$ $B^7(b9)$

$\text{de de fe fe fe fe fe fe fe fe fe-i-e de be de deh ded}$

13 E^{m7} $E^{m(maj7)}$ E^{m7} A^7 A^{m7} $D^7(b9)$

$\text{de da da ded de de-e} \text{ du da du de-dn' de do da de n' de de}$

BLUE SKIES

(ELLA FITZGERALD VOCAL SOLO)

primo chorus

A1

swing Am Am(maj7) Am7

Voice

dee(*) — dee d'n du bi du d' du dee d'n du dee — di d'n du ba du-a

4 D7 C6 Am7

da d'n du ba di da da da dui - a di - dn' dui - a dui - a

6 Dm7 G7 C E7

gliss

dui - a du da di d' di da — i — ah — i —

A2

9 Am Am(maj7) Am7 D7

— ye de du d'n dui - i - ye du-d'n du u — di d'n du ba hu di - i da u-da u-d'n du de

13 C6 Am7 Dm7 G7 C

di dui wee(**) wee wee dia-da hun da — bap hu di di bao

B

16 C even 8'ths Fm6 swing C

de de de bui dee dee du-ob-ba pu ri-du-'b ded ded de - i - da

(*) pronuncia *dii*

(**) pronuncia *uui*

2

Blue Skies Ella Fitzgerald

19 Fm⁶ C Fm⁶ C C

pui la - ba du de du d'n dui di dao dad du de du de

Detailed description: This block contains the first line of musical notation for measures 19-21. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols Fm⁶, C, Fm⁶, C, and C are placed above the staff. The lyrics are: 'pui la - ba du de du d'n dui di dao dad du de du de'.

22 Fm⁶ C E⁷

da did - da di dwee be d'n da d'n ba da ba dui di ba wee

Detailed description: This block contains the second line of musical notation for measures 22-24. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols Fm⁶, C, and E⁷ are placed above the staff. The lyrics are: 'da did - da di dwee be d'n da d'n ba da ba dui di ba wee'.

A3

25 Am Am(maj7) Am⁷ D⁷

eee a ha da da da hi da e da da'dn da ba da da

Detailed description: This block contains the third line of musical notation for measures 25-28. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody includes triplets and a fermata. Chord symbols Am, Am(maj7), Am⁷, and D⁷ are placed above the staff. The lyrics are: 'eee a ha da da da hi da e da da'dn da ba da da'.

29 C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷ C E⁷

du de de du ba ba du di di 'ba da de du di di 'dn da da du be du 'dn du di dee

Detailed description: This block contains the fourth line of musical notation for measures 29-32. It features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols C⁶, Am⁷, Dm⁷, G⁷, C, and E⁷ are placed above the staff. The lyrics are: 'du de de du ba ba du di di 'ba da de du di di 'dn da da du be du 'dn du di dee'.

ALTRI ASSOLI VOCALI SCAT da trascrivere (in ordine di difficoltà)

brano	link Youtube	livello difficoltà
THE JERSEY BOUNCE - ELLA FITZGERALD	https://www.youtube.com/watch?v=ZjyySdw0fOE	1
SCAT BLUES - SARAH VAUGHAN	https://www.youtube.com/watch?v=u51fdqves5A	1
ALL OF ME - SARAH VAUGHAN	https://www.youtube.com/watch?v=C43OA2qAAY4	2
HOW HIGH THE MOON - ELLA FITZGERALD	https://www.youtube.com/watch?v=djZCe7ou3kY	2
ELLA FITZGERALD: It Don't mean a thing	https://www.youtube.com/watch?v=PrVu9WKs498	3
WELL YOU NEED'NT - CYRILLE AYMÈE	https://www.youtube.com/watch?v=D-dhoaWzNIY	3
IN WALKED BUD - JOHN HENDRICKS	https://www.youtube.com/watch?v=ztXydjT0lPE	4
AIREGIN - JOHN HENDRICKS	https://www.youtube.com/watch?v=UI54NwLxs	4

L'AUTORE



Roberto Manuzzi

Diplomato in sassofono e in musica jazz, è docente di musica di Insieme jazz e coordinatore dei corsi di jazz presso il Conservatorio di Ferrara.

Ha svolto una importante attività sia nel campo del jazz e delle musiche improvvisate che nell'ambito della musica classica e della musica italiana d'autore.

Ha inciso numerosi CD e DVD come compositore ed arrangiatore sia a suo nome che in collaborazione con altri artisti e ha composto musiche per balletti, film, documentari e spettacoli teatrali.