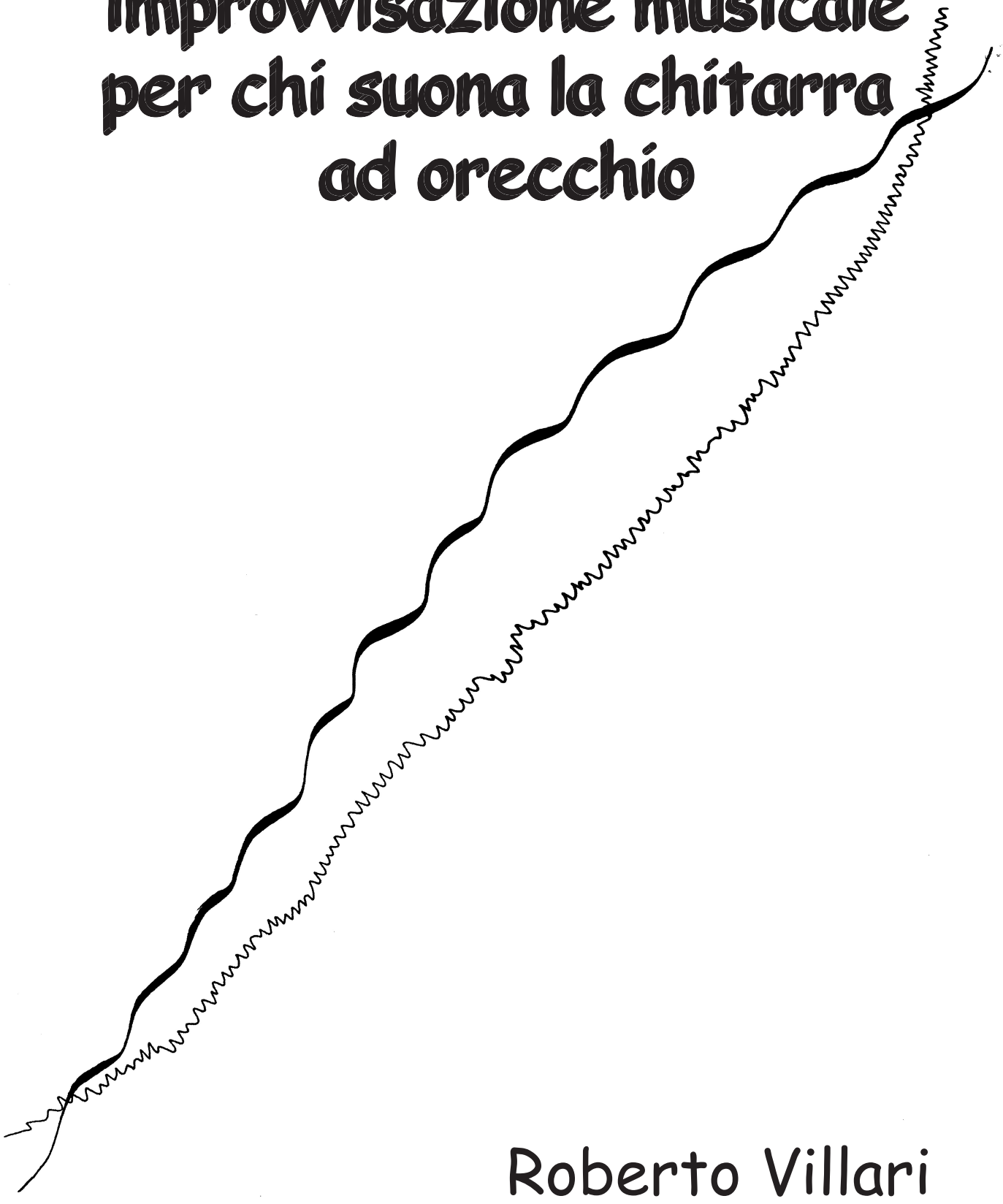
Metodo di improvvisazione musicale per chi suona la chitarra ad orecchio



Roberto Villari

Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio

Indice

Introduzione al manuale

PARTE I - La teoria delle scale ad accordi

1. **Note ed intervalli**
   Il materiale di questa lezione introduttiva è certamente noto a tutti. Dopo una breve illustrazione della Scala Diatonica Naturale (SDN), fondamento del nostro sistema musicale, ci si addentra negli intervalli tra le note, che rappresentano il mattone costitutivo della musica
   1.1. Il suono
   1.2. Le note e la scala diatonica naturale
   1.3. I tasti neri
   1.4. Gli intervalli
   1.5. Classificazione qualitativa degli intervalli

2. **Le scale**
   Questa lezione tratta la teoria delle scale, ed indica la logica di costruzione di una scala fondamentale maggiore in qualsiasi tonalità ed il suo sviluppo modale. Questa base teorica è affiancata da una parte pratica per la chitarra (parte II cap. 7) che indica poche posizioni comode per eseguire tutte le scale modali su tutta la tastiera
   2.1. La scala fondamentale
   2.2. La tonalità
   2.3. Lo sviluppo modale
      2.3.1. Sviluppo modale della Scala Diatonica Naturale
      2.3.2. Sviluppo modale delle Scale Maggiori

3. **Gli accordi**
   Come si vedrà, vi è una stretta interconnessione tra scale ed accordi, talmente stretta che in pratica si può ragionare in termini di scale o di accordi indistintamente. Questa lezione indica come costruire le triadi (accordi di tre note) e come abbellire gli accordi con le settime ed altre alterazioni
   3.1. Triadi
   3.2. Accordi di settima
   3.3. Scale ad accordi
   3.4. Alterazioni tipiche

4. **Chiavi e tonalità**
   La tonalità è forse il lato musicale più oscuro per chi suona ad orecchio. Con il materiale fin qui analizzato si possiede la base per trasporre una qualsiasi scala o accordo in una qualsiasi tonalità. Qui si illustra un semplice meccanismo, il circolo delle quinte, che consente non soltanto di suonare giri armonici gradevoli ma anche di comprendere un elemento importante della partitura: la notazione in chiave
   4.1. La notazione in chiave
   4.2. Il circolo delle quinte
   4.3. Inversione degli intervalli
   4.4. Trasposizione di tonalità

5. **Le progressioni**
   A questo punto si è in grado di comprendere il motivo per cui alcune sequenze di scale e/o accordi suonano particolarmente gradevoli all'orecchio
   5.1. Introduzione
   5.2. II-V-I
   5.3. I-VI-II-V
   5.4. II-V

6. **Esercizi sulla teoria dell'armonia**

Parte II - Tecnica di improvvisazione alla chitarra

7. **Tecnica di esecuzione delle scale**
   La lezione fornisce posizioni semplici, comode e potenti per poter suonare le scale su qualsiasi punto della tastiera. Si tratta di 5 pattern (sequenze di note, opportunamente posizionate) ed una regola di applicazione che consente di suonare con i pattern le 7 scale modali in qualsiasi tonalità e su qualsiasi posizione
   7.1. Introduzione
   7.2. La tastiera e le corde
   7.3. Rappresentazione grafica delle scale
   7.4. Pattern e tonalità
   7.5. Pattern e modalità
   7.6. I cinque pattern
   7.7. Pattern a doppia radice
   7.8. Caratteristiche dei pattern
   7.9. Il Circolo dei Pattern

8. **Tecnica di esecuzione degli accordi**
   Così come per le scale, questa lezione fornisce posizioni comode e potenti per suonare accordi e loro alterazioni sull'intera tastiera. Dopo una rapida panoramica su posizioni aperte e barrè, si illustrano le posizioni tagliate, che consentono di suonare qualsiasi tipo di accordo in qualsiasi tonalità
   8.1. Introduzione
   8.2. Posizioni aperte
   8.3. Il barrè e le posizioni mobili
   8.4. Accordi di settima ed abbellimenti

9. **Set di pattern e famiglie di accordi**
   Scale ed accordi sono tra loro in stretta relazione. Su ogni accordo si possono suonare almeno 7 scale diverse, e su ogni scala si possono suonare almeno 7 accordi diversi. E' l'ultimo passo per avere una completa padronanza dell'improvvisazione

10. **Esercizi pratici alla chitarra**

Parte III - Approfondimenti teorici e pratici

11. **Teoria e pratica delle scale pentatoniche**
    Le scale pentatoniche sono note, almeno di nome, a tutti coloro che improvvisano ad orecchio. E' una sonorità più aperta, in quanto si suonano solo 5 delle 7 note di una scala maggiore, che consente di adattare una scala a più tipi di accordo. Si vedrà lo sviluppo modale della scala pentatonica maggiore e la costruzione dei relativi pattern a partire dai pattern di base
    11.1. Struttura e sviluppo modale delle scale pentatoniche
    11.2. Pattern pentatonici

11.3. Scale pentatoniche naturali
11.4. Applicazioni di scale pentatoniche
11.5. Il pattern blues

12. **L'armonia della tonalità minore**
L'armonia delle scale maggiori e la tecnica dei pattern e degli accordi mobili è la base teorico-pratica che consente di improvvisare su pressoché qualsiasi brano. La conoscenza della tonalità minore e del suo sviluppo modale consente di abbellire ed arricchire il suono, e di comprendere le sequenze di accordi di una partitura musicale più complessa. La lezione è suddivisa in una parte teorica e nella relativa parte pratica alla chitarra
12.1. Introduzione
12.2. La scala minore naturale, armonica e melodica
12.3. Circolo delle quinte minori e notazione in chiave
12.4. Sviluppo modale della scala minore melodica
12.5. Le scale modali e gli accordi della scala minore melodica
12.6. Caratteristiche degli accordi costruiti sulla scala minore melodica
12.6.1. Struttura degli accordi
12.6.2. L'accordo sul V grado (misolidio 6b)
12.6.3. Scala ed accordo al VII grado (Dominante alterato)

13. **Tecnica di esecuzione delle scale minori**
13.1. Introduzione
13.2. Scale in tonalità minore
13.3. Accordi in tonalità minore

14. **Armonia della Scala Diminuita**
14.1. La Scala Diminuita
14.2. Tonalità
14.3. Relazioni tra scale
14.4. Modo alterato (VII s.m.m.)
14.5. Scala a toni interi

15. **Pattern per scale diminuite e a toni interi**

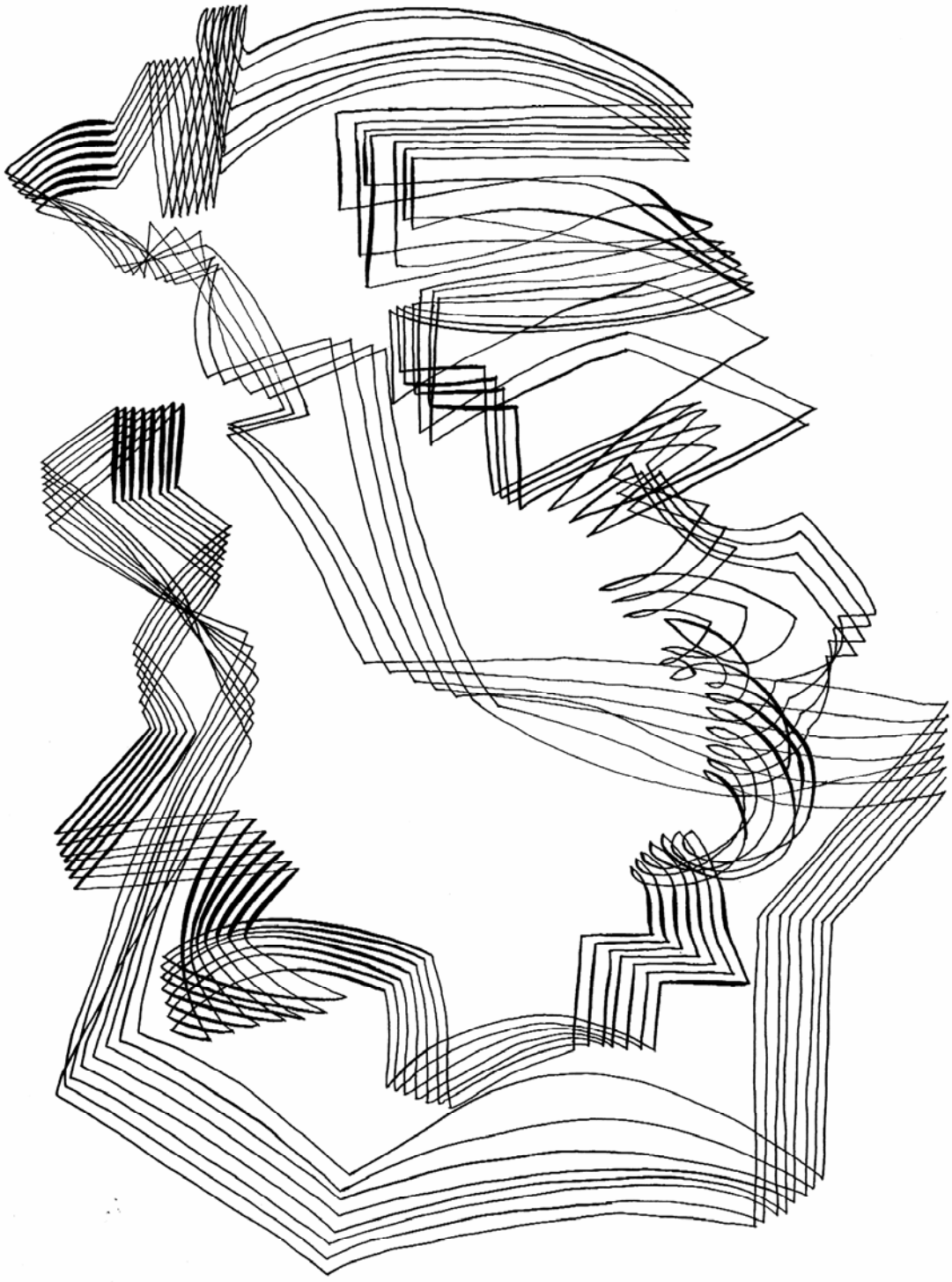
16. **Analisi della struttura armonica**
16.1. Introduzione all'analisi armonica
16.2. Esempio 1: Autumn Leaves
16.3. Esempio 2: Satin Doll
16.4. Esempio 3: My Favorite Things
16.5. Esempio 4: Progressione blues E7|A7|B7 e pentatoniche

17. **Armonizzazione**
17.1. Introduzione
17.2. Armonizzazioni di base
17.3. Tonalità e modalità
17.4. Sostituzione di tritono negli accordi dominanti
17.5. Armonizzazione con accordi diminuiti e "four-way-close"
17.6. Armonizzazione di accordi di settima dominante

Conclusioni
Bibliografia

Appendici

I. Notazione 'slash'
II. Sostituzione degli accordi
III. Notazione degli accordi
IV. Accordi sulla tastiera del pianoforte



Introduzione al manuale

Questo manuale è concepito per chi suona ad orecchio ed avverte la necessità di approfondire la conoscenza del proprio strumento per ottenere una maggiore familiarità con esso e migliorare il proprio stile musicale, senza però impegnarsi con studi tradizionali -solfeggio, esercizi, lettura del pentagramma- che sono per loro natura concepiti per ottenere una completa preparazione accademica.

L'avere *orecchio* è una qualità musicale istintiva che consente di apprendere facilmente e ripetere con intonazione e ritmo esatti i motivi ascoltati. Un'altra qualità dell'orecchio musicale è il *senso armonico*, la capacità di apprezzare le differenze tra i vari accordi e la loro successione logica nel discorso musicale.

Ciò vuol dire che chi suona ad orecchio applica regole dell'*armonia musicale* senza peraltro conoscerne la teoria. Sebbene quindi la teoria sembra essere superflua ai fini dell'esecuzione musicale, la sua conoscenza è un arricchimento della propria indole musicale.

Il manuale è strutturato in modo da fornire:

- le **basi teoriche** del sistema tonale e dell'armonia musicale mediante alcune semplici formule che consentono di costruire qualsiasi scala o accordo e di analizzare la struttura armonica di un brano musicale. Questa parte è indipendente dallo strumento, ed è pertanto utile a tutti i musicisti.

- una **tecnica di esecuzione** di scale ed accordi alla chitarra, orientata all'improvvisazione e basata su poche posizioni che opportunamente organizzate consentono di acquisire la padronanza di tutta la tastiera.

- una serie di **approfondimenti teorici e pratici**: le *scale pentatoniche*, che completano lo studio della tonalità maggiore; la *tonalità minore*, che completa lo studio delle tonalità; le scale *diminuite e a toni interi*, particolarmente interessanti in teoria e in pratica. Con questo materiale si può ottenere una più ampia gamma espressiva e una più completa comprensione degli accordi e della loro notazione.

- un insieme di **esercizi risolti**, particolarmente utili per consolidare le basi teoriche apprese e mostrare l'applicazione pratica della teoria con esempi concreti e completi.

Il manuale è focalizzato sull'aspetto armonico della musica, e non sull'aspetto melodico o ritmico. Ciò vuol dire che non saranno trattati argomenti quali la durata delle note, la loro suddivisione in battute o gli accenti, ma esclusivamente la scelta delle note che suonano bene in un dato contesto armonico.

Le regole fondamentali del sistema tonale rappresentano una struttura sopra la quale poter dare spazio alla propria fantasia, e suonare una qualsiasi melodia. E' questo il risultato a cui tende questo metodo.

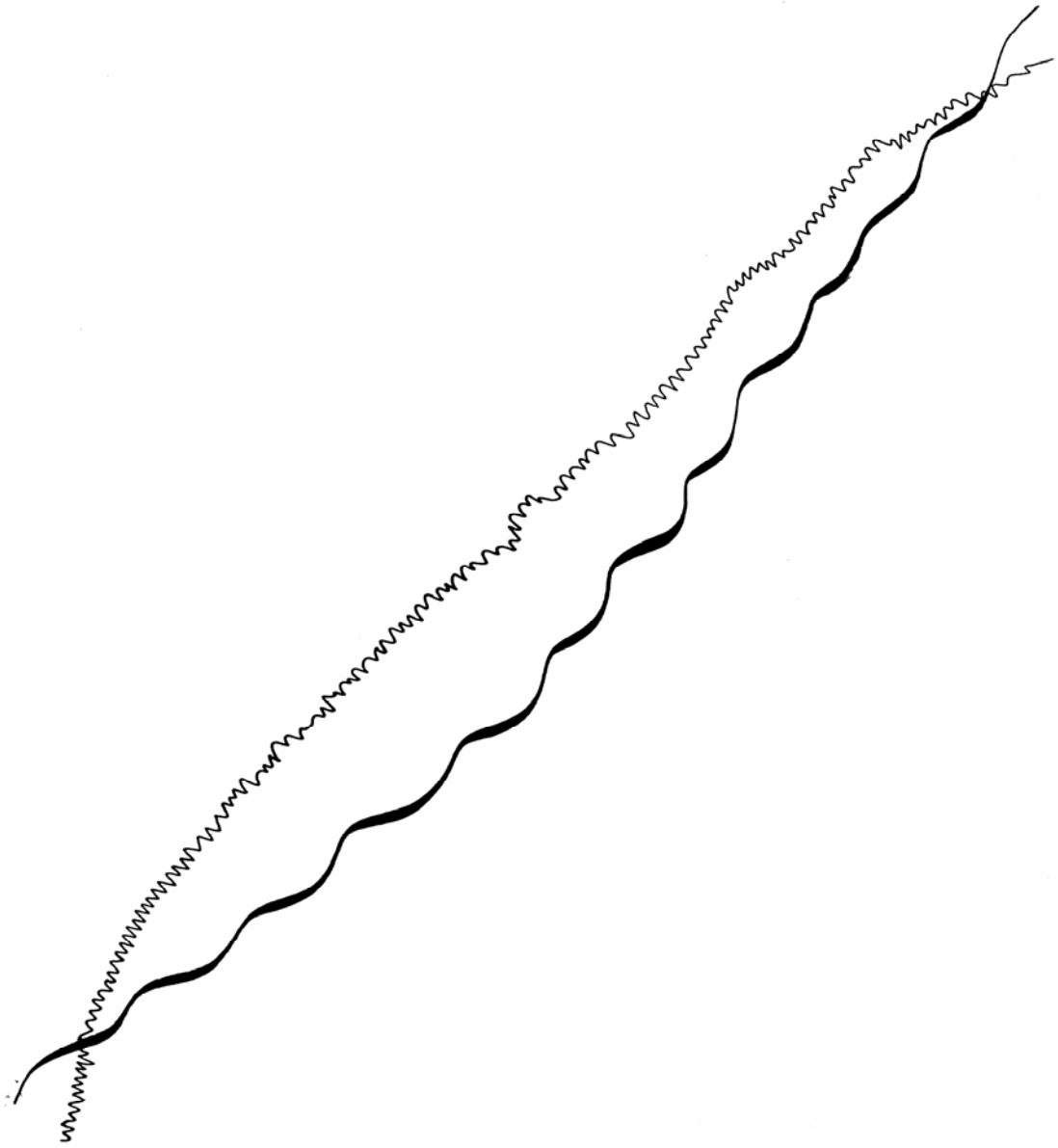
Non è richiesta la capacità di leggere uno spartito: questo manuale indicherà come comprendere la struttura di un brano dagli accordi e dalla tonalità indicata dalla chiave, e utilizzare questi punti di riferimento per improvvisare. L'uso dell'orecchio facilita l'individuazione della tonalità, che consente di sapere quali note suonano bene su un brano -cioè la sua struttura armonica, e rende secondaria la lettura e la comprensione della struttura melodica (*canto*).

A chi suona *ad orecchio* la parte pratica interessa certamente di più della parte teorica, ma la conoscenza della *struttura* delle scale ad accordi consente di assimilare meglio le posizioni sullo strumento, usando più il ragionamento che la memoria, e può aprire nuovi orizzonti. Se la pratica richiede allenamento costante, la teoria -una volta compresa ed assimilata- si radica in modo più solido nella mente.

La conoscenza della scala armonica maggiore è sufficiente per una discreta improvvisazione: pur limitandosi a qualche centinaio di combinazioni possibili, queste rappresentano materiale più che sufficiente per fare un concreto passo avanti rispetto al suonare *esclusivamente* ad orecchio.

Parte Prima

La teoria delle scale ad accordi



1. Note e intervalli

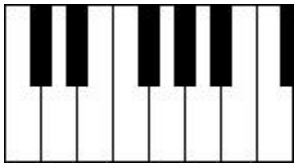
1.1 Il suono

Il suono musicale, come qualsiasi fenomeno acustico, è caratterizzato dalla fusione di 4 variabili fondamentali: altezza, durata, intensità e timbro. Il timbro dipende dallo strumento suonato, l'intensità è il volume (*accento*) con il quale si emette il suono, la durata è in rapporto con il tempo e quindi con il ritmo. L'**altezza**, variabile sulla quale si concentra questo studio, è il suono prodotto da un corpo che *vibra*. Nel caso di uno strumento a corda il corpo che vibra è, come è facile immaginare, la corda. Il numero di vibrazioni -o più propriamente di *oscillazioni*- al secondo è chiamato **frequenza**. L'altezza dei suoni è ciò che distingue i suoni acuti (alti) dai suoni gravi (bassi). La frequenza aumenta passando dal grave all'acuto.

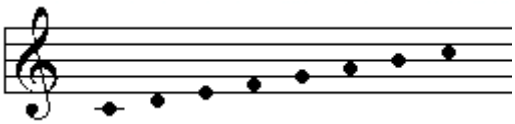
1.2 Le note

Nel nostro sistema musicale l'altezza dei suoni è indicata dalla serie di 7 sillabe (o note) **DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI**, conclusa nuovamente da DO in modo da produrre un intervallo da DO a DO di 8 note, chiamato **ottava**. L'ottava nota prende quindi lo stesso nome della prima, mentre la sua frequenza è esattamente il doppio. Questa serie di note si chiama **scala diatonica naturale**.

La scala diatonica naturale è rappresentata sul pianoforte dai **tasti bianchi**, che sono così disposti:

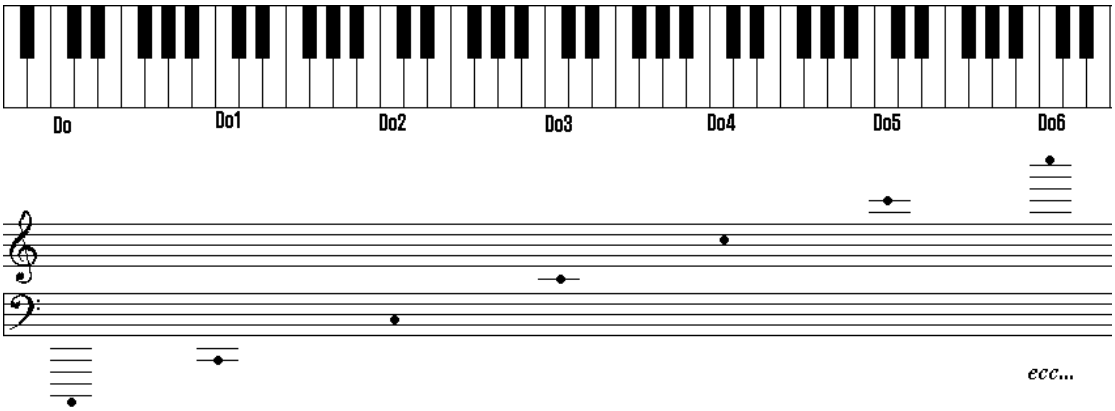


Sul **pentagramma** questa ottava è rappresentata dalle linee e dagli spazi, e si scrive così:



Il pianoforte, così come la chitarra e quasi tutti gli strumenti esistenti, può suonare più di una ottava.

La figura seguente mostra la relazione tra *altezza* della nota, tastiera del *pianoforte* e scrittura sul *pentagramma*:

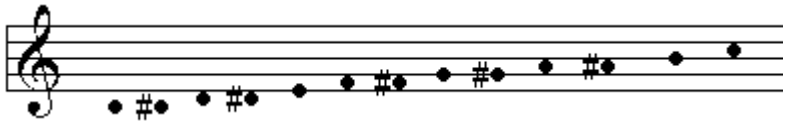


Le note sono anche indicate con le lettere ***A, B, C, D, E, F, G****, dove* ***A=LA, B=SI, C=DO, D=RE, E=MI, F=FA, G=SOL****.*

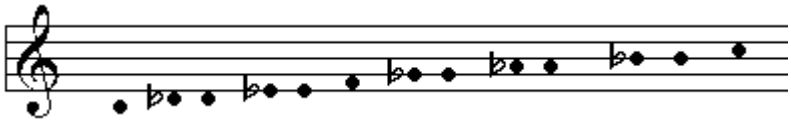
1.3 I tasti neri

La scala diatonica naturale è composta dalle **7 note** corrispondenti ai **tasti bianchi** della tastiera del pianoforte.
I **tasti neri** conservano il nome delle note che li precedono o che li seguono immediatamente.
Nel pentagramma il tasto nero del pianoforte è indicato da un simbolo chiamato **accidente**, posto immediatamente prima della nota a cui si riferisce. L'accidente può essere bemolle (**b**) o diesis (**#**), che indica rispettivamente il tasto immediatamente precedente o successivo rispetto alla nota (tasto bianco) a cui si riferisce.
Suonando tutti i tasti del pianoforte bianchi e neri in sequenza, da una qualsiasi nota fino alla relativa ottava si ottengono 12 note diverse più l'ottava. La distanza tra una nota e quella immediatamente adiacente è detta **semitono**. Il risultato è quindi una *progressione* di **12 semitoni**, la **scala cromatica**, che può essere rappresentata sul pentagramma...

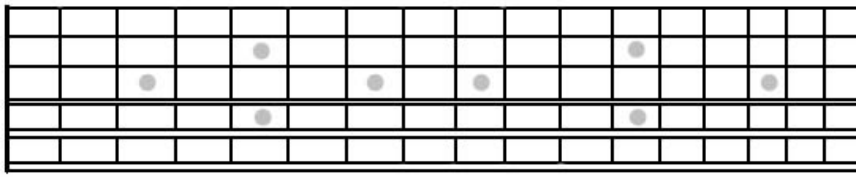
così:



o
così:



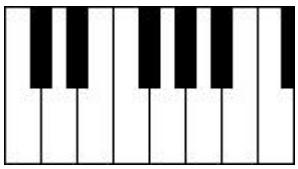
Nella tastiera della chitarra, ogni corda è suddivisa da tacche in tasti, e tra tasti adiacenti sulla stessa corda la distanza è sempre di un semitono.



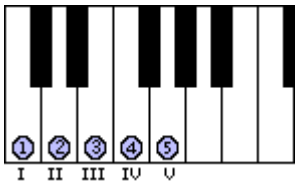
1.4 Intervalli

Le note della scala prendono anche il nome di **gradi**, e si contano partendo dal grave all'acuto. Nel caso della scala diatonica naturale DO rappresenta il primo grado, RE il secondo, MI il terzo, FA il quarto e così via.

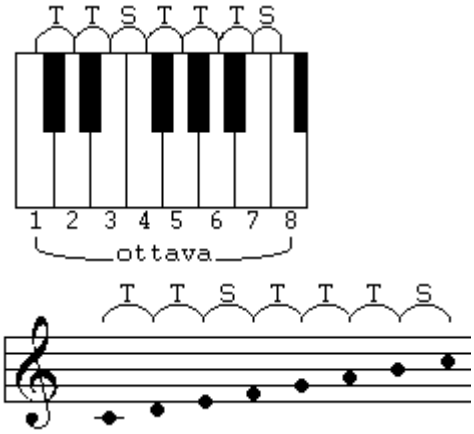
Si chiama **intervallo** la distanza -cioè la differenza in altezza- tra due note qualsiasi.



Ad esempio un **intervallo di quinta** (o semplicemente quinta) è una distanza di 5 note, una distanza di 4 note è un **intervallo di quarta** e così via. L'**intervallo di ottava** è la prima nota della scala suonata ad una distanza di otto note, esattamente ad una frequenza doppia.



Disponendo le dita della mano destra come indicato nella figura, dal pollice (1) al mignolo (5), si hanno a disposizione le prime cinque note della scala di DO Maggiore. Il quinto dito (mignolo) sarà il quinto grado della scala, il terzo dito (medio) sarà il terzo grado e così via.



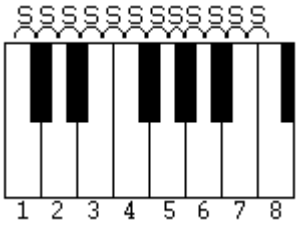
Ma pure tra tasti bianchi adiacenti vi sono distanze più o meno grandi.

Se tra essi si interpone un tasto nero, la distanza tra le due note è di un tono intero, o semplicemente un **tono** (indicato con **T**), altrimenti è di un **semitono** (indicato con **S**).

Due semitoni valgono un tono.

E' importante notare che l'intervallo si conta dalla nota di partenza (la prima) alla nota di arrivo, ad esempio:
* La quinta del DO è il SOL (distanza=5note=DO,RE,MI,FA,SOL);
* La quarta del DO è FA (distanza=4note=DO,RE,MI,FA);
* La seconda è RE (distanza=2note=DO,RE);

1.5 Classificazione qualitativa degli intervalli



Una ottava copre sulla tastiera del pianoforte 13 tasti: si tratta di 12 note differenti (più l'ottava), a distanza tra loro di un semitono.

Da una qualsiasi nota di partenza si possono quindi costruire 12 diversi intervalli.

La tavola seguente riporta la classificazione degli intervalli in 5 categorie qualitative: perfetti, maggiori, minori, eccedenti e diminuiti.

TAVOLA DEGLI INTERVALLI

Intervalli	GRADI							
	I-I	I-II	I-III	I-IV	I-V	I-VI	I-VII	I-VIII
Perfetti	Unisono							Ottava
Maggiori		Tono						
Minori		Semitono						
Ecce denti				Tritono				
Diminuiti						*VIbb = V Ma*	*VIIbb = VI Ma*	

La tabella indica gli intervalli rispetto alla nota DO, posta come primo grado, ma ciò che essa rappresenta è l'intervallo in termini di toni e semitoni tra due note qualsiasi.

Ad esempio la tabella indica l'**intervallo di terza minore** con (note DO e MI bemolle). Con riferimento alla tastiera del pianoforte, tra DO e MI bemolle si contano 3 semitoni (un tono e mezzo): l'intervallo di terza minore è quindi

caratterizzato da una distanza di **un tono e mezzo**. Con questo riferimento si può individuare la terza minore rispetto ad una qualsiasi nota: ad esempio la terza minore del SOL di trova contando da SOL un tono e mezzo, ottenendo quindi un SIb. SIb è infatti la terza minore del SOL.

Si noti che pur essendoci 12 intervalli in una ottava, nella tavola ne sono indicati di più. Si tratta di note **enarmoniche**. Ad esempio **FA# e SOLb** sono la stessa nota, e in termini di intervalli significa che la quarta eccedente equivale ad una quinta diminuita.

La tabella non è certo da imparare a memoria! Anche se è bene comprendere la struttura generale degli intervalli, è sufficiente conoscere solo i più importanti, e cioè:

L'intervallo di **terza**, che può essere:	**maggiore**, cioè di **2 toni** interi (**TT**)
	minore, cioè di un **tono e mezzo** (**TS**)
L'intervallo di **quinta**, che può essere:	**perfetta**, cioè di 3 toni e mezzo
	diminuita, cioè di 3 toni
	eccedente, cioè di 4 toni
L'intervallo di **settima**, che può essere:	**maggiore,** cioè **un semitono sotto l'ottava**
	minore, cioè **un tono sotto l'ottava**

Una importanza relativamente minore rivestono gli intervalli di seconda, di quarta e di sesta.

Le note sono gli atomi del sistema tonale. Gli intervalli, cioè due note consecutive o contemporanee, costituiscono il "collante" con il quale si costruiscono **scale** ed **accordi**, che sarà l'argomento della prossima lezione.

2. Le scale

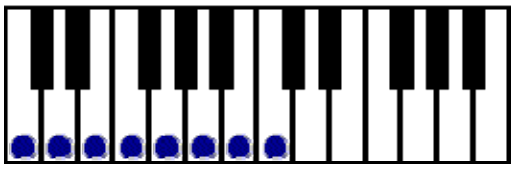
2.1 La scala fondamentale

Con il termine **scala** si indica una serie di **note** ordinate in progressione dal basso verso l'alto o viceversa, con inizio da una nota qualsiasi fino a raggiungere la relativa **ottava**.

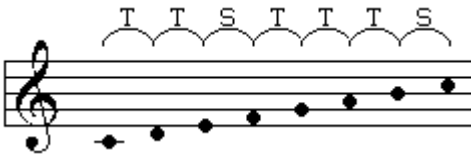
Vi sono numerose scale -ad esempio pentafonica (5 note), araba (17 note), a toni interi, ecc.- ma la scala fondamentale del sistema musicale europeo è la **scala diatonica** (7 note), formata da toni e semitoni in un intervallo di ottava. Tale sistema è il riferimento usato in tutto questo manuale.

I *gradini* della scala prendono il nome di **gradi**, e sono indicati da numeri romani (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII). La prima nota della scala è il primo grado, detto anche **tonica**, e rappresenta il centro tonale della scala. Sulla tonica *convergono* le altre note della scala. La nota al primo grado della scala dà il nome alla scala stessa.

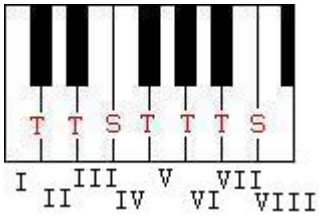
Ogni grado della scala ha anche un nome proprio: **Tonica (I), Sopratonica (II), Mediante (III), Sottodominante (IV), Dominante (V), Sopradominante (VI), Sensibile (VII), Ottava (VIII)**.



La scala che si ottiene suonando 8 tasti bianchi in sequenza a partire dal DO (tonica o I° grado) per finire su un altro DO una ottava sopra, riveste particolare importanza per il caratteristico susseguirsi di toni e semitoni: si tratta della scala di DO Maggiore, o semplicemente scala di DO.



La scala di DO Maggiore -cioè la **Scala Diatonica Naturale**- è un riferimento essenziale per comprendere le regole dell'armonia musicale.



Una qualsiasi Scala Maggiore è caratterizzata dalla sequenza di intervalli **TTSTTTS**, dove **T** indica un intervallo di un *tono* ed **S** un intervallo di un *semitono*.

Questi sono gli intervalli tra I e II, tra II e III, tra III e IV, tra IV e V, tra V e VI, tra VI e VII ed infine tra VII e ottavo grado (o nota) della scala.

La scala costruita con gli intervalli **TTSTTTS** è anche detta **scala fondamentale**.

La seguente tabella può chiarire la relazione tra *gradi* e *intervalli* della *Scala Fondamentale*:

Da **DO** a RE vi è un tono intero	**I**-II	**T**
Da **RE** a MI l'intervallo è ancora di un tono	**II**-III	**T**
Da **MI** a FA l'intervallo è di un semitono	**III**-IV	**S**
Da **FA** a SOL l'intervallo è di un tono	**IV**-V	**T**
Da **SOL** a LA l'intervallo è di un tono	**V**-VI	**T**
Da **LA** a SI l'intervallo è ancora di un tono	**VI**-VII	**T**
Da **SI** a DO l'intervallo è di un semitono	**VII**-VIII	**S**

La Scala Diatonica Naturale rappresenta il modello di tutte le scale maggiori del sistema.

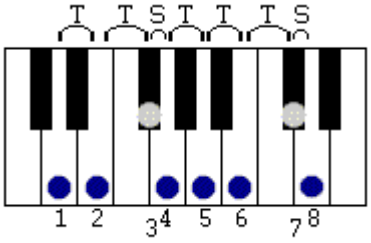
A partire da una qualsiasi nota è possibile costruire una scala maggiore usando quale riferimento la sequenza di intervalli della Scala Diatonica Naturale. Infatti una qualsiasi scala maggiore presenta lo stesso susseguirsi di toni e semitoni della Scala Diatonica Naturale: **TTSTTTS**.

2.2 La tonalità

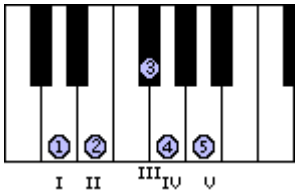
Vi sarà probabilmente capitato di cantare una melodia e di accorgervi di averla *attaccata* troppo in alto o troppo in basso, e doverla quindi ricominciare ad una altezza più comoda, senza però che il cambio di altezza influisca sulla melodia stessa.

Si tratta di partire da una nota differente e di **rispettare gli intervalli** che costituiscono la melodia cioè eseguirla su una diversa **tonalità**.

Per le scale è lo stesso. Ad esempio per costruire una scala di RE si procede come segue:



La prima nota, tonica della scala, è RE.
Sulla base della sequenza di *intervalli* della *scala fondamentale* **TTSTTTS** si ricavano le 7 note (più l'ottava) che formano la scala di RE Maggiore: **RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE**. Queste sono tutte e sole le note che *appartengono* alla tonalità di RE Maggiore (o semplicemente RE).

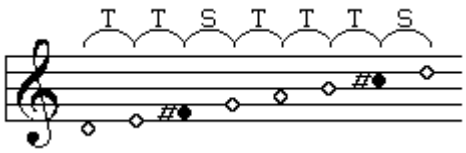


Posizionando le 5 dita della mano destra come in figura (1=pollice, 5=mignolo) si possono facilmente individuare i primi 5 gradi della scala di RE.

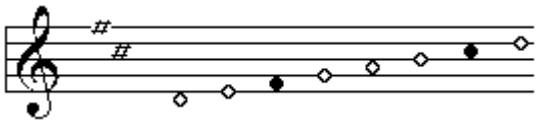
Come ogni scala maggiore, la scala di RE è composta da 7 note (più l'ottava) disposte in ordine ascendente intervallate da toni o semitoni secondo la sequenza di intervalli **TTSTTTS**. Con la *formula* **TTSTTTS** si può quindi costruire una qualsiasi scala maggiore.

Si può definire **tonalità** il *gruppo* delle sette note appartenenti ad una scala maggiore.
Nell'esempio:

- le note della scala di RE Maggiore sono: RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE
- la prima nota della scala dà il nome sia alla scala che alla tonalità: si tratta quindi della tonalità RE.
- Alla tonalità RE appartengono tutte e sole le note della scala di RE: RE, MI, FA#, SOL, LA, SI e DO#.



Dalla sequenza di note **RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE** si può notare che le note FA e DO non sono mai suonate perché al loro posto sono suonate le note FA# e DO#. La tastiera del pianoforte offre di questo una *rappresentazione visiva*: I due tasti bianchi FA e DO non appartengono alla scala (tonalità) di RE, mentre al loro posto figurano i tasti neri FA# e DO#.



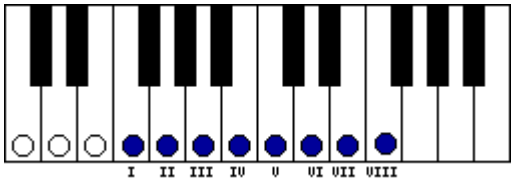
Va da sé che sul pentagramma, in tonalità di RE, le note FA e DO saranno sempre diesis e non naturali. Per indicare la tonalità di RE, si usa riportare le **alterazioni in chiave**, cioè subito dopo il simbolo della chiave di violino.

La tonalità è l'insieme delle 7 note di una scala che inizia da una qualsiasi nota e, proseguendo per intervalli di toni o semitoni secondo il modello **TTSTTTS**, raggiunge l'ottava della nota iniziale. La prima nota dà il nome alla tonalità. E' importante notare che la Scala Fondamentale è il *modello* da usare per trovare le 7 note di una qualsiasi tonalità. Per maggiori dettagli sulla tonalità si veda **Chiavi e Tonalità** e **Circolo delle Quinte** (capitolo 4).

2.3 Lo Sviluppo Modale

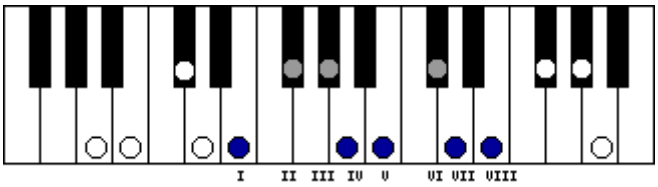
Una scala maggiore è una sequenza di 7 note posizionate secondo gli intervalli prestabiliti **TTSTTTS**. La tonalità coincide con le 7 note della scala maggiore. La prima nota della scala dà il nome sia alla scala che alla tonalità. La scala maggiore è detta anche scala fondamentale della tonalità.

Se si suona la scala fondamentale a partire da un qualsiasi grado diverso dal primo fino a raggiungere la relativa ottava, si ottiene una scala composta dalle stesse 7 note della tonalità, ma a intervalli differenti. Qualche esempio aiuterà a chiarire questo concetto:



La tonalità DO è costituita da 7 note, che ordinate in sequenza ascendente coincidono con la scala fondamentale della tonalità -la scala maggiore: si tratta della sequenza DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO.

Partendo dal quarto grado della scala di DO e suonando solo le note della tonalità si ottiene la sequenza: FA, SOL, LA, SI, DO, RE, MI, FA. Pur essendo composta dalle stesse note, le due scale differiscono negli intervalli tra i gradi. Nella scala maggiore sono **TTSTTTS** e nella scala che parte dal quarto grado sono invece **TTTSTTS**.



Proviamo ad applicare questo concetto alla tonalità LA. A partire dal LA e seguendo gli intervalli **TTSTTTS** troviamo la scala di LA Maggiore, scala fondamentale della tonalità LA: LA, SI, DO#, RE, MI, FA#, SOL#, LA.

Ora scegliamo una qualsiasi nota di questa scala, ad esempio la quinta nota, quindi il quinto grado. Procedendo per intervalli diatonici, cioè usando solo le note della tonalità, la scala sarà MI, FA#, SOL#, LA, SI, DO#, RE, MI. Pur essendo sempre le stesse note, le due scale -costruite una dal primo ed una dal quinto grado- differiscono nella sequenza di intervalli, che in questo caso è **TTSTTST**.

Ogni scala così prodotta si caratterizza dalle altre nella sequenza di intervalli. Le sette scale appartenenti ad una tonalità sono chiamate **modi**, e sono identificate da un nome di origine greca.

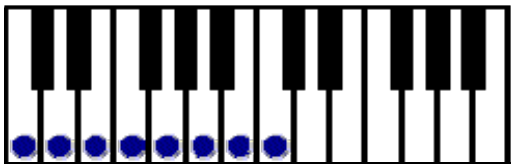
Dal primo al settimo grado i nomi delle scale sono: **(I) Ionico, (II) Dorico, (III) Frigio, (IV) Lidio, (V) Misolidio, (VI) Eolio, (VII) Locrio**. In ogni scala modale la tonica coincide con un grado della scala fondamentale, ed in tal senso il modo è anche indicato dal relativo numero romano.

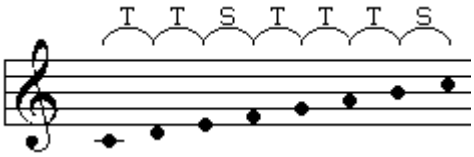
Le scale sono **maggiori** o **minori** sulla base dell'intervallo di terza: la scala è **maggiore** se tra la prima e la terza nota della scala c'è un intervallo di 4 semitoni (terza maggiore), mentre è **minore** se tra le due note l'intervallo è di 3 semitoni (terza minore).

Come si vedrà tra breve un ruolo particolarmente importante è svolto dal settimo grado della scala modale, che può essere maggiore o minore, rispettivamente se l'intervallo settima-ottava è di un semitono o di un tono.

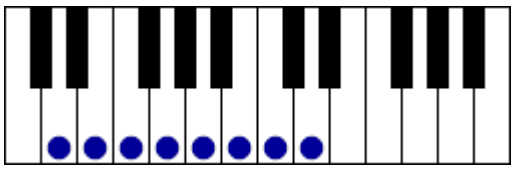
2.3.1 Sviluppo Modale della Scala Naturale

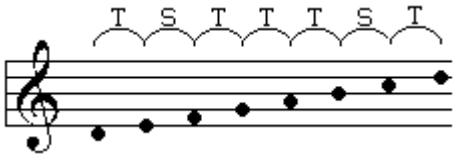
Vediamo ora in dettaglio i modi della tonalità DO, per poi estendere i concetti di base a qualsiasi tonalità.



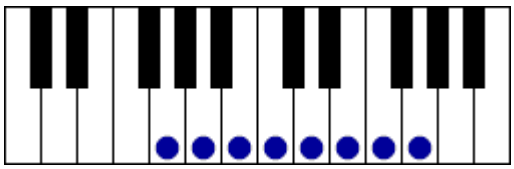


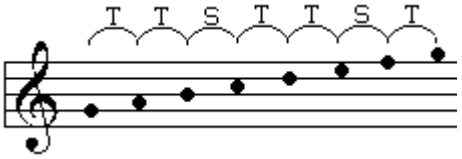
(I) Ionico: Suonando i tasti bianchi del pianoforte da un DO al DO una ottava sopra si produce la scala di DO Maggiore. Si tratta della scala costruita a partire dal **primo grado** della tonalità di DO, caratterizzata dalla sequenza di toni e semitoni **TTSTTTS**. La sequenza di intervalli è caratteristica del **modo Ionico**. La terza maggiore (**TT...**) denota una **scala maggiore**. Notare la **settima maggiore**, un semitono sotto l'ottava (**...S**). Nel caso specifico -cioè nella tonalità di DO maggiore- la scala prende il nome di **DO Ionico**.



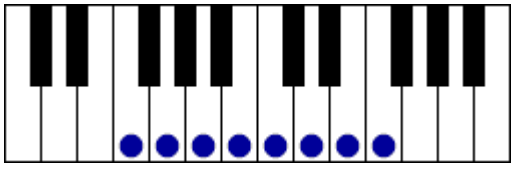


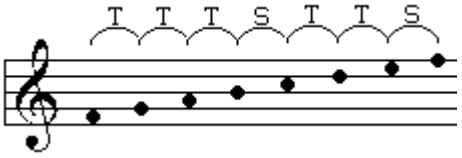
(II) Dorico: Provando ora a suonare gli stessi 8 tasti bianchi del pianoforte, ma a partire da RE, cioè dal II grado della scala fondamentale, il RE diventa la tonica della nuova scala, che risulta caratterizzata dalla sequenza di intervalli **TSTTTST**. Questo è il **modo Dorico**, scala composta dalle stesse 7 note della precedente ma in una diversa sequenza. In questa sequenza si trova una terza **minore** (**TS...**) ed una settima minore (**...T**). Nel caso specifico si tratta del **RE Dorico**.





(V) Misolidio: Partendo dal SOL, V grado della scala di DO Maggiore, il SOL diventa tonica. Gli intervalli saranno **TTSTTST**. Si tratta di una scala maggiore (**TT...**) ma con una settima minore (**...T**). L'unica differenza con il modo Ionico è la settima. La **settima minore su una scala maggiore** è chiamata **settima dominante**. Nel caso specifico si tratta del **SOL Misolidio.**

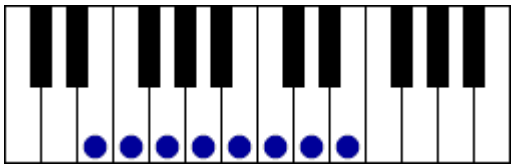


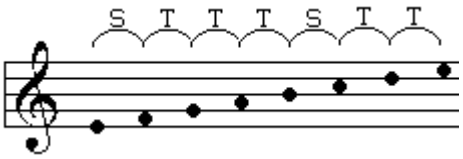


(IV) Lidio: La scala costruita partendo dal IV grado è una scala maggiore (**TT...**) come la Ionica, dalla quale differisce solo per la quarta, che risulta *aumentata*. Infatti gli intervalli sono **TTT**=6semitoni, e non **TTS**=5semitoni.

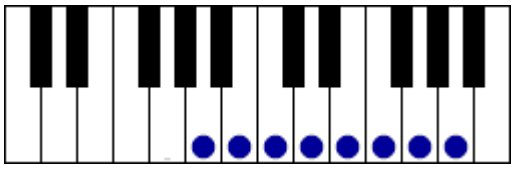
I modi Ionico e Lidio sono gli unici modi che hanno la **settima maggiore**.

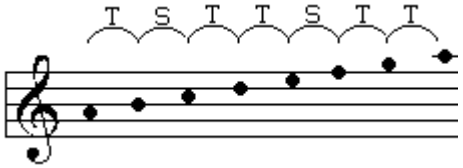
Le scale costruite sul I, II, IV e V grado sono le più importanti. Gli altri modi sono:



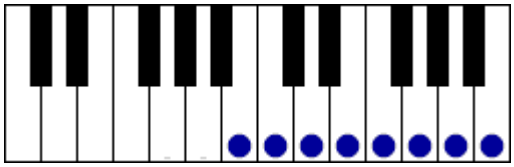


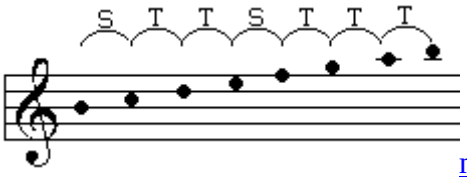
(III) Modo Frigio: La scala costruita a partire dal III grado è una **scala minore** (l'intervallo di terza è di tre semitoni), ma si può notare la **seconda minore** (è un intervallo di un semitono invece che di un tono) e la sesta minore. E' spesso usato come modo di passaggio.





(VI) Modo Eolio: La scala costruita a partire dal VI grado è una **scala minore** con una **sesta minore** (b6). Da notare che la sesta minore è *enarmonicamente* una **quinta eccedente** (#5 o +5). Omettendo la sesta, il modo Eolio *suona come* il modo Dorico.





midi/C_VII.MID

(VII) Modo Locrio: La scala costruita a partire da un semitono sotto il primo grado della scala di riferimento è una **scala minore** (**ST**=**TS**=3semitoni). E' caratteristica la **quinta diminuita** (in notazione b5). Infatti invece di TTST=7semitoni, si contano **STTS**=6semitoni. Notare anche la seconda minore.

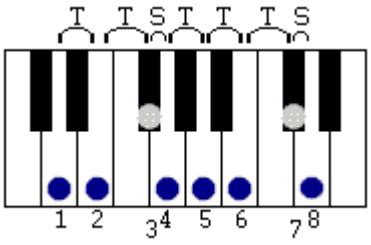
2.3.2 Sviluppo Modale delle Scale Maggiori

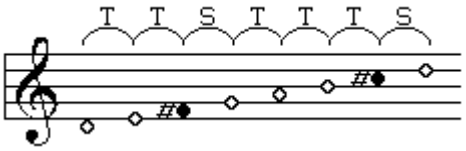
Quanto indicato per la scala fondamentale (DO Maggiore) può essere utilizzato per ricavare i modi in qualsiasi tonalità con il seguente procedimento:

1. Scegliere una tonalità, cioè una tra le 12 note del sistema. Questa nota -che prende il nome di **nota fondamentale**- dà il nome alla tonalità.
2. A partire dalla fondamentale, seguendo il modello della sequenza di intervalli **TTSTTTS**, si costruisce la scala maggiore, cioè la **scala fondamentale** della tonalità. Le 7 note così individuate (l'ottava può essere considerata unisono) sono le sole note che appartengono alla tonalità. La scala fondamentale coincide con la scala modale Ionica.
3. Partendo dal secondo grado di questa scala, procedendo per intervalli diatonici, contando cioè le sole note appartenenti alla tonalità, si ricava la scala modale successiva.
4. Iterando il passo 3, cioè partendo dal II grado della scala trovata e procedendo per intervalli diatonici, si costruiscono tutte le scale modali, fino ad arrivare alla scala Locria, la cui tonica è la nota corrispondente al VII grado della scala maggiore.

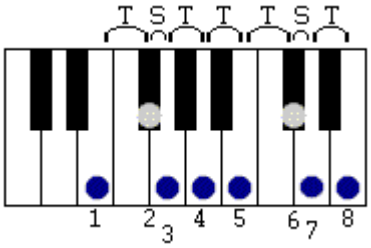
Per esempio, fissando la tonalità in RE Maggiore (o semplicemente in RE), risulta quanto segue:

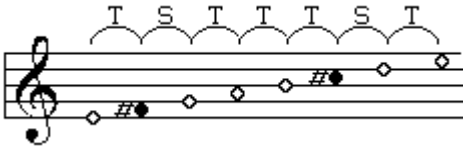
Procedendo da RE per toni e semitoni secondo il modello **TTSTTTS** si costruisce la scala fondamentale di RE e contemporaneamente si trovano tutte e sole le note che appartengono alla tonalità RE.





Iniziando la sequenza dalla seconda nota della scala maggiore di RE si ottiene una scala che usa sempre le stesse note, ma ad intervalli differenti.





Si può notare che gli intervalli del MI Dorico sono esattamente uguali a quelli di una qualsiasi scala dorica TSTTTST.

Procedendo per note diatoniche (entro la tonalità) si costruiscono le sette scale modali della tonalità di RE.

Le scale modali così costruite saranno quindi: **RE Ionico, MI Dorico, FA# Frigio, SOL Lidio, LA Misolidio, SI Eolio, DO# Locrio**.

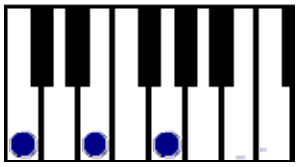
3. Gli accordi

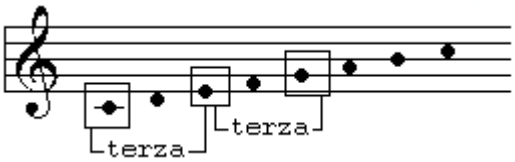
3.1 Triadi

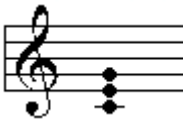
Se un *intervallo* è l'*unione* di due note, un accordo è l'unione di due o più intervalli. Tre o più note suonate contemporaneamente formano quindi un accordo. L'accordo più semplice è composto da due intervalli di terza e prende il nome di *triade*.

Gli accordi si formano a partire da una nota appartenente ad una tonalità procedendo per **terze diatoniche**, aggiungendo cioè alla nota precedente intervalli di terza minore o maggiore, in funzione della nota che appartiene alla scala fondamentale.
Per intervallo diatonico si intende un intervallo tra due delle 7 note appartenenti alla tonalità, cioè un intervallo *entro la tonalità*.

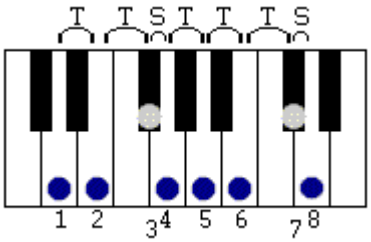
Ad esempio, in tonalità DO la triade costruita a partire dalla fondamentale (DO) sarà composta dalla prima, terza e quinta nota (I, III, V grado): DO, MI, SOL. La triade prende il nome di DO Maggiore perché inizia da DO e l'intervallo di terza è maggiore (la quinta è giusta).

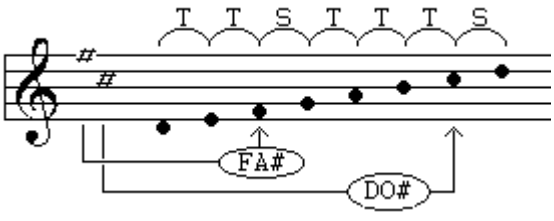




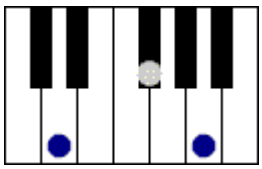


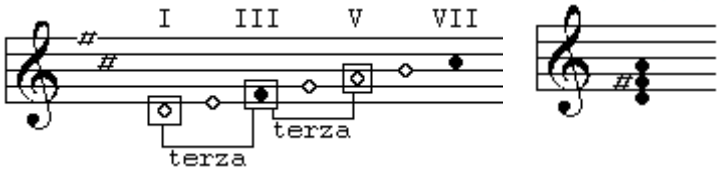
Stesso ragionamento per una tonalità diversa, ad esempio RE: A partire dalla nota RE si trovano le 7 note appartenenti alla tonalità di RE, seguendo il modello della scala fondamentale **TTSTTTS**.





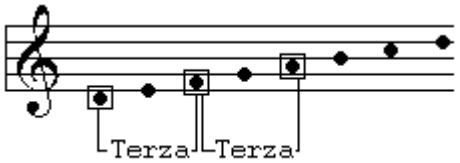
La nota al primo, terzo e quinto grado della tonalità RE formano la triade di RE Maggiore:



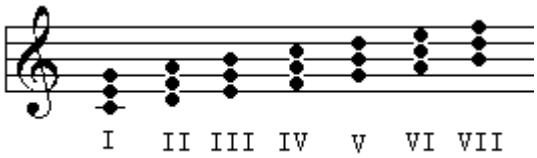


Abbiamo fin qui costruito solo accordi sulla scala Ionica di una tonalità, cioè sulla scala la cui tonica coincide con la fondamentale della tonalità. Con lo stesso principio, cioè procedendo per terze diatoniche, si possono costruire triadi su qualsiasi scala di una tonalità.

Ad esempio si può costruire un accordo su una scala Dorica (II grado). In tonalità DO la triade che si ottiene sarà composta dalle note RE, FA, LA.



Con lo stesso principio (procedendo per terze diatoniche) si ottiene una triade per ogni modo della tonalità. Ogni tonalità avrà quindi sette differenti triadi. La figura al lato riporta le sette triadi della tonalità DO Maggiore.



Seguendo lo stesso procedimento –cioè procedendo per terze diatoniche- si costruiscono le 7 triadi corrispondenti ai 7 modi di una qualsiasi tonalità.

Le triadi possono essere di 4 tipi differenti: maggiore o minore (se l'intervallo di terza è rispettivamente maggiore o minore) e triadi di quinta eccedente o diminuita (se l'intervallo di quinta è eccedente o diminuito).

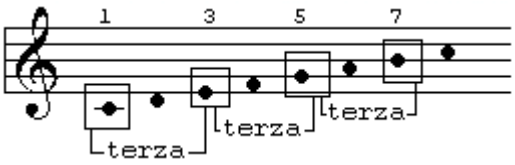
Gradi	Tipi di Triadi	Intervallo di Terza	Intervallo di Quinta	Notazione
I, IV, V	Maggiore	Maggiore	Giusta	Ma
II, III	minore	minore	Giusta	mi
VI	eccedente	minore	eccedente	mi(+5)
VII	diminuito	minore	minore	mi(b5)

Sebbene la scala al VI grado abbia una quinta giusta, essa ha anche la sesta minore, che coincide *armonicamente* con la quinta eccedente.

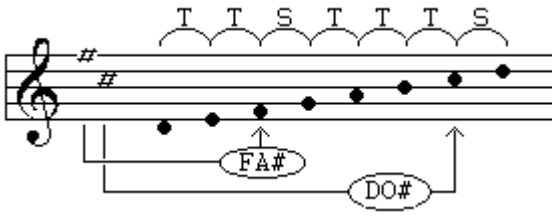
3.2 Accordi di settima

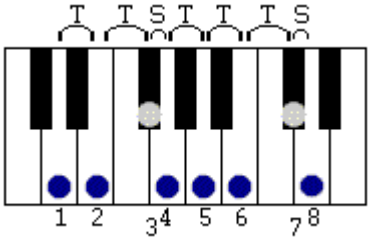
Ogni scala modale ha quindi associata una triade, cioè un accordo formato da tre note **consonanti**. Per rendere una triade più *aggraziata* si può aggiungere una nota **dissonante** rispetto alle tre note dell'accordo originario. Questa è generalmente la settima sopra la fondamentale. Vediamo più precisamente di cosa si tratta.

Un accordo di settima è ottenuto aggiungendo una terza ad una triade, o in altre parole aggiungendole il VII grado. La settima, nota dissonante, abbellisce la triade originaria. Ad esempio nel modo Ionico si trova la prima, terza e quinta nota della triade, a cui si aggiunge un altro intervallo di terza per ottenere un accordo di settima.

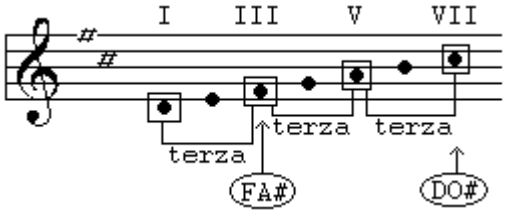


Per meglio chiarire questo concetto, le figure seguenti illustrano graficamente cosa succede in una chiave diversa dal DO, ad esempio in chiave di RE.

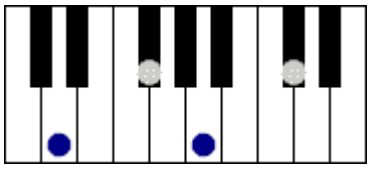




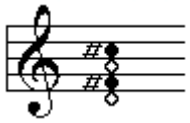
Scala di RE Maggiore sulla tastiera e sul pentagramma

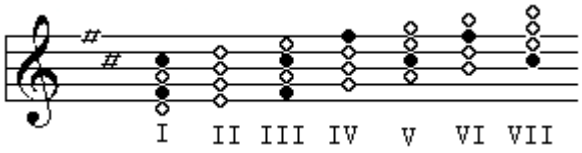


Procedendo per terze si individuano le note:
RE (I), FA# (III), LA (V), DO# (VII)



L'accordo di RE Maggiore settima (REMa7), come risulta sul piano e sul pentagramma.





Iterando il procedimento su tutti i modi della tonalità di RE, si ottengono gli accordi di settima della tonalità RE Maggiore. Il colore delle note è usato per rimarcare la corrispondenza tra tasti bianchi e neri del pianoforte.

Gli accordi di settima si possono classificare in tre diverse *tipologie*:

- Accordi di **settima maggiore** (la settima è posta mezzo tono sotto l'ottava); è un tipo di settima che si ritrova solo nel modo Ionico (I) e Lidio (IV), entrambi maggiori.

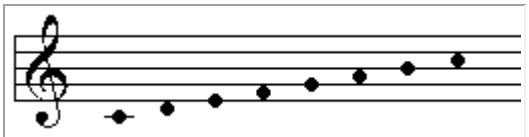
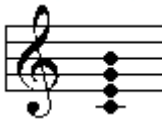
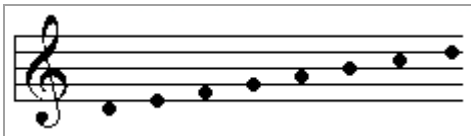
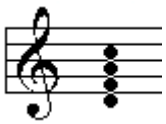
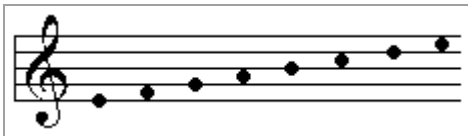
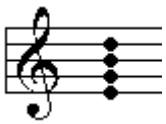
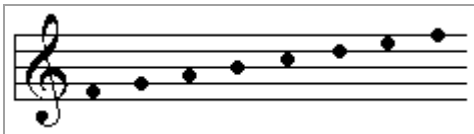
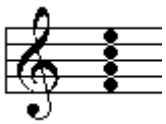
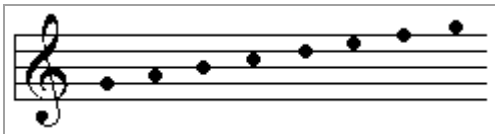
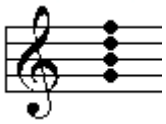
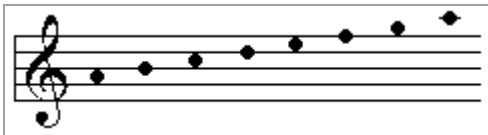
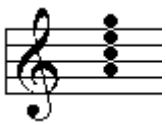
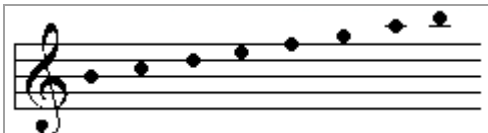
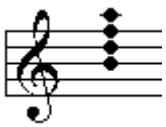
- Accordi con la settima minore (la settima è posta un tono sotto l'ottava); è un tipo di settima che si ritrova:

  - negli accordi in minore (II, III, VI, VII), ed in questo caso prende il nome di **minore settima**

  - nell'accordo costruito sul V grado (misolidio) della scala, che è un accordo maggiore, e prende il nome di **dominante settima**

3.3 Scale ad Accordi

Ad ogni scala modale è associato uno specifico tipo di accordo; viceversa ogni tipo di accordo è caratteristico di una specifica scala modale.
Ma dato che sia le sette scale che i 7 tipi di accordo suonano le sole 7 note appartenenti ad una tonalità, risulta che una scala modale è associata direttamente ad uno specifico tipo di accordo ma indirettamente anche a tutti gli altri accordi della stessa tonalità; viceversa un tipo di accordo è associato direttamente ad una scala modale, ma indirettamente anche a tutti gli altri modi della stessa tonalità.
Da ciò risulta che una tonalità è caratterizzata da un **insieme** di 7 scale (modi) e da una **famiglia** di 7 tipi di accordo.

Modo	Struttura della Scala	Interv. caratt.	Accordo base	Tipo di Accordo	Alteraz. tipiche
Ionico (I)	 TTSTTTS	3M 7M		Ma7	9, 6/9, 11, 13 *evitare 4*
Dorico (II)	 TSTTTST	3m 7m		m7	9, 6/9, 11, 13
Frigio (III)	 STTTSTT	3m 2b		m7(b9)	
Lidio (IV)	 TTTSTTS	3M 7M +4		Ma7(+11)	9 13 *enfasi su +4*
Misolidio (V)	 TTSTTST	3M 7m		7	9, 11 (sus4) 13
Eolio (VI)	 TSTTSTT	3m 7m +5		m7(+5)	9, 11
Locrio (VII)	 STTSTTT	3m, 7m, 5b		m7(b5)	

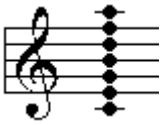
Nella tabella precedente la grafica si riferisce alla tonalità di DO Maggiore, ma è possibile trasporre tutto in qualsiasi altra tonalità.
Non esiste una unica notazione per identificare gli accordi (vedi tabella delle notazioni in appendice). La notazione tende a rappresentare l'accordo con pochi simboli per semplificarne la lettura, ma in questo contesto si privilegia la comprensione della logica costitutiva dell'accordo.

- Per distinguere l'accordo costruito sul I grado da quello costruito sul **IV grado**, si usa segnalare per quest'ultimo anche l'alterazione della quarta -undicesima- che risulta aumentata, in notazione **Ma7(+11)** o Ma7(aug4).
- Così per distinguere gli accordi del II e **III grado**, per quest'ultimo si indicherà l'alterazione della seconda -nona-, in notazione **mi7(b9)**.
- Se non si aggiunge l'alterazione +11 e b9, gli accordi di settima (prima, terza, quinta e settima) costruiti sul IV e sul III grado risultano *normali* accordi di tipo Ma7 e mi7, del tutto equivalenti agli accordi costruiti al I e II grado.
- Nella scala modale Eolia (**VI grado**) la quinta è giusta, ma la sesta è diminuita. Se un accordo contiene una quinta alterata generalmente si omette la quinta giusta in quanto il risultato sarebbe troppo dissonante. In questo caso si preferisce la notazione **mi7(#5)**, che indica una quinta aumentata, alla notazione mi7(b6), che indica sì una sesta bemolle ma che ammette anche una quinta giusta.

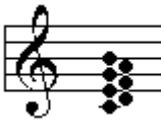
3.4 Alterazioni tipiche

Una triade può essere *abbellita* non soltanto con l'aggiunta della settima: procedendo per terze diatoniche, si possono aggiungere altre note che, seppure appartenenti alla scala da cui deriva l'accordo, sono dissonanti rispetto alla triade di base. Queste note prendono il nome di **alterazioni tipiche**.

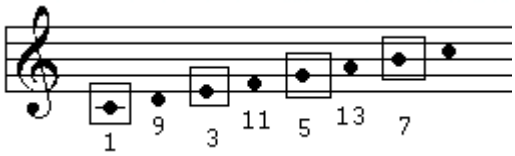
Proseguendo per terze "diatoniche" si ottengo gli accordi di nona, undicesima e tredicesima.



La nona, l'undicesima e la tredicesima sono rispettivamente la seconda, la quarta e la sesta sopra l'ottava. In questo senso l'accordo della figura precedente può essere anche scritto come:



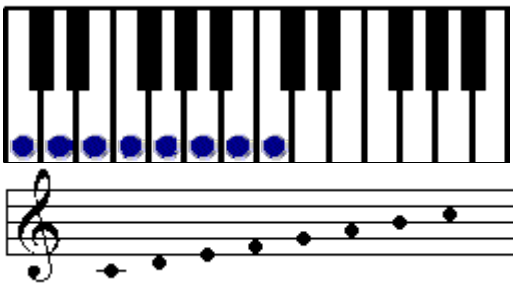
Si può notare che procedendo per terze diatoniche si suonano tutte e 7 le note della scala, ed è per questo motivo che scale ed accordi sono in **stretta relazione** tra loro.



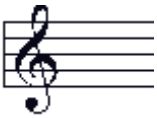
4. Chiavi e tonalità

4.1 La notazione in chiave

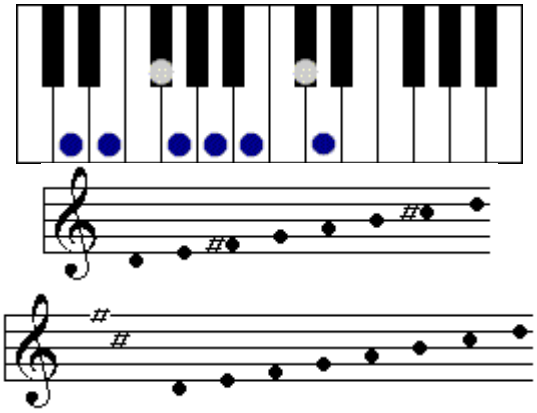
Per indicare in quale tonalità è concepita una composizione (in altri termini quale è la nota che funge da *centro tonale* su cui convergono le altre sette note) si usa segnare accidenti non ogni volta che si incontrano nel corso del brano, ma nella *armatura della chiave*, subito dopo il simbolo della chiave.



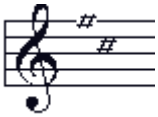
Nella tonalità di DO si suonano solo tasti bianchi, corrispondenti alle linee ed agli spazi del pentagramma. La sequenza di intervalli della scala costruita sul primo grado (DO=I grado) è **TTSTTTS**.



Le 7 note della tonalità (tasti bianchi) coincidono con le linee e gli spazi del pentagramma. Non è presente alcuna alterazione in chiave.



Le sette note che compongono la scala ovvero la tonalità di RE si ricavano tenendo presente gli intervalli tra i gradi della scala fondamentale **TTSTTTS**.



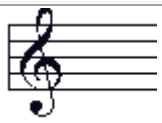
Le note sono: RE (I), MI (II), FA# (III), SOL (IV), LA (V), SI (VI), DO# (VII).
E' qui importante notare che FA e DO sono in diesis, ed i tasti bianchi corrispondenti a FA e DO non appartengono alla tonalità di RE.

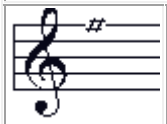
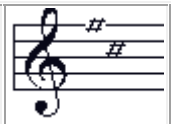
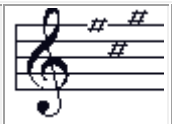
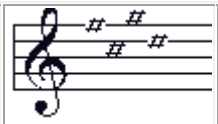
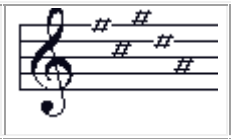
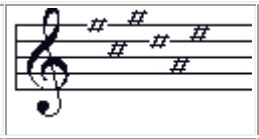
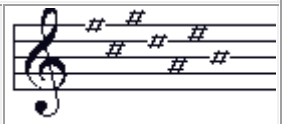
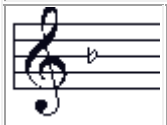
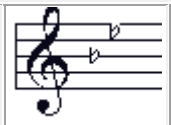
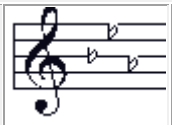
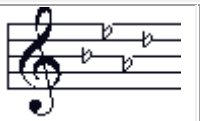
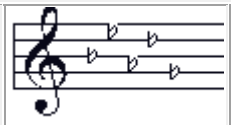
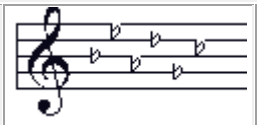
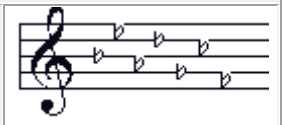
I due diesis nell'armatura della chiave -o più semplicemente *in chiave*- in corrispondenza di un FA e di un DO significano che, salvo indicazioni contrarie, ogni FA (cioè non solo la nota sul quinto rigo ma tutti i FA, e quindi implicitamente anche la nota sul primo spazio) ed ogni DO che si incontrano nel corso della partitura vanno considerati diesis. In altre parole, se in chiave c'è un diesis su FA, il FA non verrà mai suonato perché al suo posto deve essere suonato il FA#

La tonalità di DO è l'unica a non avere alterazioni in chiave. E' sufficiente contare il numero di diesis ovvero di bemolle riportati in chiave per capire in quale tonalità è scritto il brano, senza preoccuparsi della loro posizione nel pentagramma, cioè di sapere quali siano effettivamente queste note.

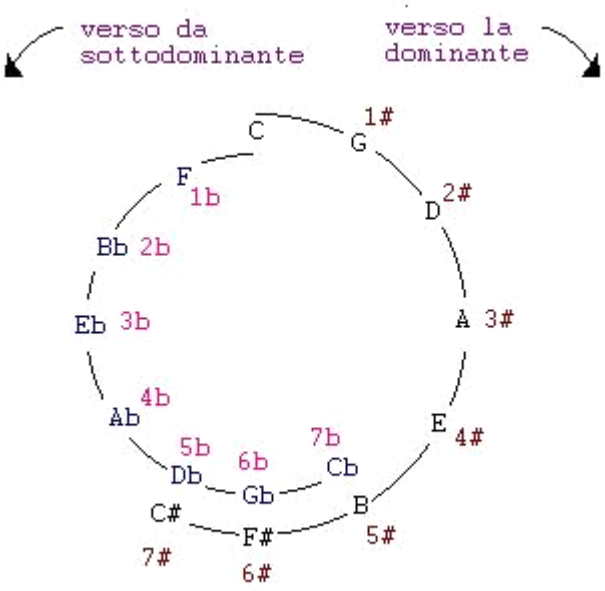
La tavola seguente riporta la corrispondenza tra notazione in chiave, numero alterazioni e tonalità.

TAVOLA DELLE TONALITA' E DELLE ALTERAZIONI IN CHIAVE



DO						
						
SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#
1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
						
FA	SIb	MIb	LAb	REb	SOLb	DOb
1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b

4.2 Il Circolo delle Quinte



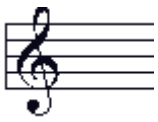
La tavola del paragrafo precedente è costruita sulla base di uno specifico calcolo chiamato "circolo delle quinte", illustrato nella figura.

Questo sistema consente di capire su quale tonalità *converge* un brano musicale semplicemente contando il numero di diesis o bemolle in chiave, e contemporaneamente di sapere esattamente quali note devono essere *diesizzate* o *bemollizzate.*

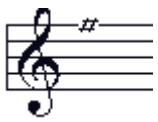
Vediamo in dettaglio il procedimento.

I diesis in chiave

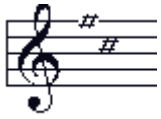
Per trovare i diesis in chiave si procede per quinte ascendenti.



La tonalità DO non ha alcuna alterazione in chiave.



La quinta del DO diventa la chiave della nuova scala. Si aggiunge un diesis in chiave, precisamente alla settima nota della nuova scala: il SOL (quinta) diventa la chiave, il FA è diesis, e in chiave c'è quindi un solo diesis.



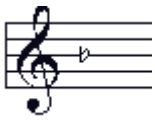
Continuando allo stesso modo da SOL, la quinta del SOL è il RE, che diventa la chiave della nuova scala, e si aggiunge un diesis in corrispondenza della settima nota della nuova scala: il RE diventa chiave, il DO è diesis, e in chiave si trovano due diesis (questo DO ed il precedente FA).

Proseguendo così si costruisce la sequenza dei diesis in chiave della tabella precedente.

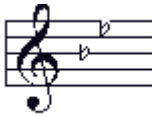
I bemolle in chiave

La sequenza dei bemolle in chiave è costruita procedendo per quinte in senso discendente.

Dato che le quinta discendente (sotto la tonica) e la quarta ascendente (sopra la tonica) indicano la stessa nota, può risultare più semplice procedere per quarte ascendenti.



Si trova la quarta del DO (il FA), che diventa la nuova scala, e si *bemollizza* (si aggiunge un bemolle) alla settima della scala precedente (il SI).

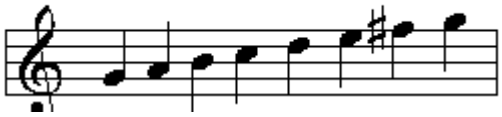


Continuando, si trova la quarta di FA, che è il SIb e si bemollizza la settima della scala precedente (MI).

Una chiave differisce dalla successiva (in senso ascendente) e dalla precedente (in senso discendente) per una nota soltanto. Procedendo per quarte ascendenti –o quinte discendenti- si costruisce la sequenza di bemolle in chiave illustrata nella tabella delle tonalità.

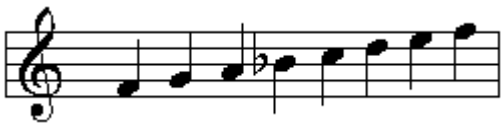
Per trovare il motivo di questo meccanismo analizziamo il circolo delle quinte sotto un altro punto di vista.

Si è visto che in tonalità DO si può costruire una scala partendo dal **V° grado** (SOL misolidio), che differisce dalla scala maggiore (costruita a partire dal I° grado, o scala DO Ionica) solo per l'intervallo di **settima**.



Va da se che è sufficiente alzare di un semitono (apporre un diesis in chiave) la settima minore della scala SOL misolidio per ottenere una vera e propria scala maggiore (intervalli TTSTTTS) nella nuova tonalità SOL (SOL Ionico).

Analoghe considerazioni si possono fare in senso discendente. La scala costruita partendo dal **IV° grado** della tonalità DO (FA Lidio) differisce dalla scala DO Maggiore (DO Ionico) solo per il fatto di avere la **quarta eccedente**.



Va da sé che è sufficiente abbassare di un semitono (apporre un bemolle in chiave) la quarta eccedente per ottenere una quarta giusta, e quindi una vera e propria scala maggiore nella nuova tonalità (FA Maggiore).

Il circolo delle quinte mostra quindi la relazione tra la tonalità ed il numero di alterazioni in chiave. Da notare che C# e Db indicano *enarmonicamente* la stessa nota, così come Gb ed F# ed anche Cb e B.

Una particolarità del circolo delle quinte è che procedendo per quinte in modo ascendente si ritorna alla chiave di DO (enarmonicamente SI#) con 12 diesis in chiave, così come procedendo per quinte in modo discendente si ritorna alla chiave di DO (enarmonicamente

REbb) con 12 bemolle in chiave. REbb indica che il RE deve essere spostato di due semitoni in basso: in pratica è un DO.

Sebbene la notazione in chiave può facilitare la comprensione della struttura armonica di un brano, non ci si dovrebbe mai affidare completamente alle alterazioni in chiave, ma sentire sempre la musica per essere completamente sicuri della tonalità e notare le alterazioni durante la partitura.

E' infatti possibile che la tonalità cambi durante il brano senza che questo sia segnalato nell'armatura; in questo caso si troveranno *opportune* alterazioni (diesis, bemolle o bequadro) nel corso della partitura. Nonostante ciò, la conoscenza del circolo delle quinte -e di conseguenza delle alterazioni in chiave- è particolarmente utile per improvvisare o comporre musica.

Per la caratteristica di coprire tutte le 12 note in modo organizzato, seguire il circolo delle quinte è anche utile per esercitarsi a suonare una scala in tutte le tonalità.

Nel disegno del Circolo delle Quinte le note sono riportate secondo la notazione internazionale, e non in italiano. Come già indicato (par. 1.2), la corrispondenza tra le due notazioni è:

C=DO, D=RE, E=MI, F=FA, G=SOL, A=LA, B=SI.

I motivi per cui spesso si preferisce usare questa notazione sono vari:

- Si evita di confondere la nota *mi* con il simbolo *mi*, che indica invece un generico accordo di tipo minore. Per esempio, *mi7* può indicare un generico accordo di tipo minore settima o un accordo di MI settima dominante.
- Gli accordi nelle partiture jazz sono indicati in notazione internazionale: non sapere riconoscere questa notazione è come girare il mondo senza conoscere l'inglese.
- La nota è sempre indicata da una lettera, invece nella notazione italiana è indicata da due o tre lettere: si tratta di una questione di gusto ma anche di un modo più breve per scrivere e leggere accordi.

4.3 Inversione degli intervalli

A proposito del circolo delle quinte si è detto che la quinta in senso ascendente è la stessa nota della quarta in senso discendente. Questo è un concetto che merita di essere approfondito, soprattutto per la sua utilità per la trasposizione -cioè quando si passa da una chiave all'altra.

Se si deve trovare *al volo* una sesta maggiore, è molto più semplice cercare la terza minore in senso discendente, che è la stessa cosa, perché se non altro è una nota *più vicina*. In altri termini è necessario sapere che una sesta maggiore si inverte in una terza minore.

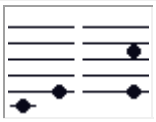
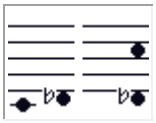
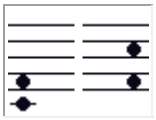
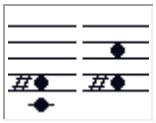
Quando si invertono gli intervalli si prende la nota più bassa e si mette sopra, o viceversa: risulterà un nuovo intervallo.

Le regole dell'inversione, note come **regola del nove**, sono semplici. Quando si inverte un intervallo:

- Un intervallo Maggiore diventa intervallo Minore.
- Un intervallo Minore diventa intervallo Maggiore
- Un intervallo perfetto rimane perfetto
- La somma dell'intervallo di partenza più quello di arrivo è uguale a 9.

La regola si estende anche agli intervalli di quinta diminuita (intervallo di tre toni, o "tritono"): un intervallo di quinta diminuita rimane una quinta diminuita, e dato che la quinta diminuita si trova tra la quarta e la quinta, si può dire che 4 e 1/2 + 4 e 1/2 = 9.

Ad esempio:

	L'intervallo di terza **maggiore** diventa intervallo di sesta minore, e viceversa	(3+6=9)
	L'intervallo di seconda **minore** diventa intervallo di settima maggiore, e viceversa	(2+7=9)
	L'intervallo di quarta **giusta** diventa intervallo di quinta giusta, e viceversa	(4+5=9)
	L'intervallo di un **tritono** rimane tritono	(4 e 1/2 + 4 e 1/2 = 9)

4.4 Trasposizione di tonalità

Le partiture per chitarra o pianoforte sono scritte *in chiave concertistica*, o per *canto*, o più semplicemente "in DO", mentre le partiture per sax sono "in SI bemolle", cioè un tono sotto.

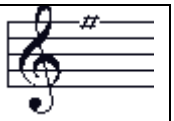
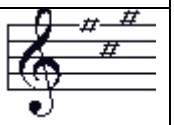
Immaginiamo che un pianista (o un chitarrista) ed un sassofonista leggano la stessa partitura in chiave concertistica. Eseguendo la partitura ci si può accorgere subito che i due strumenti non stanno suonando le stesse note: il sax suonerà sempre note un tono sotto! Sembrerà strano ma è così.

Un bravo sassofonista riesce a trasporre in tempo reale la partitura, ma è certamente più comodo disporre di una partitura *giusta* –cioè nella tonalità giusta- per il proprio strumento.

Supponiamo di non avere a disposizione la partitura *giusta* per il nostro amico sassofonista, ma per il piacere di suonare insieme quel brano proponiamo di fare noi la trasposizione, ovviamente cercando di non impiegarci un'eternità e soprattutto di non fare errori.

Il modo più banale di fare questo lavoro è di riscrivere la partitura *un tono sopra*: dove troviamo un LA scriveremo un SI, dove troviamo un FA scriveremo un SOL, e così via. Questo procedimento è semplice, ma richiede una buona dose di attenzione e di preparazione.

Possiamo però affrontare il problema in un altro modo, sulla scorta di quanto appreso in questo capitolo, in modo da minimizzare tempi ed errori. Partiamo quindi da una partitura concertistica, un pentagramma nuovo, matita e gomma.

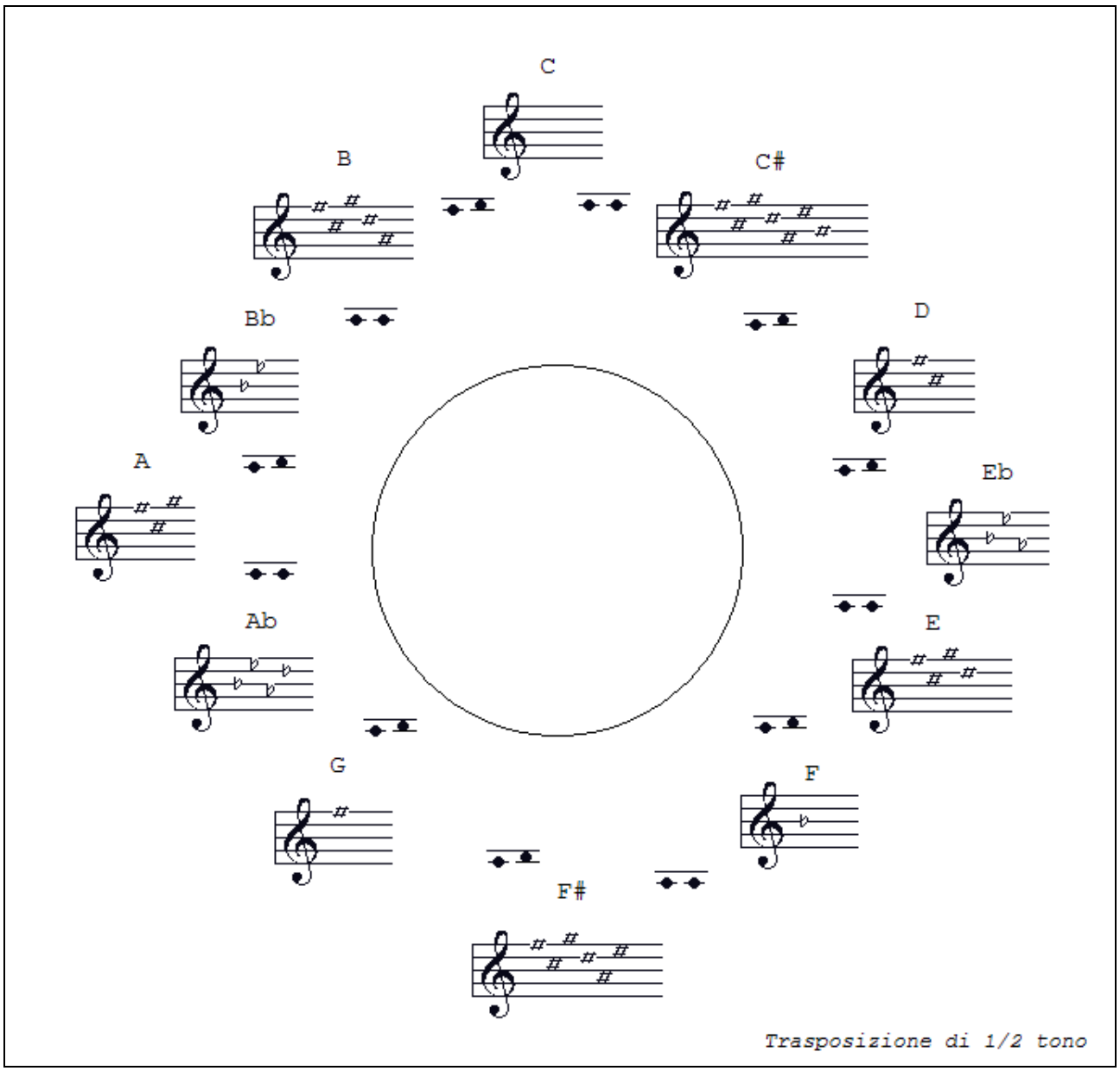
1	Dalla notazione in chiave riconosciamo la tonalità. Per esempio, se vediamo 1 diesis in chiave sappiamo che si tratta della tonalità di SOL Maggiore.	
2	Dato che dobbiamo trasporre il tutto un tono sopra, va da sé che la nuova tonalità sarà LA, e di conseguenza la nuova partitura avrà in chiave tre diesis, e precisamente su FA, DO e SOL.	
3	Trascriviamo le note originariamente poste su un rigo nello spazio immediatamente sopra, e le note originariamente poste su uno spazio nel rigo immediatamente sopra, riportando eventuali accidenti e facendo attenzione ad interpretare correttamente gli eventuali bequadro	
4	Normalizziamo le note enarmoniche nella nuova partitura: ad esempio MI# diventa FA, DOb diventa SI, e così via. Normalizziamo eventuali doppi accidenti: ad esempio FA## diventa SOL	

Abbiamo concluso: la nuova partitura è pronta per essere eseguita dal nostro amico sassofonista!

Nel punto 3 quello che abbiamo fatto non è spostare le note un tono (due semitoni) sopra, ma spostarle di un *generico* intervallo di seconda, lasciando stabilire alle alterazioni in chiave se si tratterà di un tono (seconda maggiore) o di un semitono (seconda minore).

Se dovessimo trasporre di un solo semitono verso il grave o verso l'acuto, detta Kb la chiave formata da (soli) bemolle e K# la chiave formata da (soli) diesis, la regola generale può essere formulata nel seguente modo:

Non occorre trascrivere le note quando	**Occorre trascrivere le note quando**
• Si traspone da C a C# o viceversa • Si sale da Kb a K# • Si scende da K# a Kb	• Si traspone da B a C o viceversa • Si scende da Kb a K# • Si sale da K# a Kb • Si traspone da K# a K#



5. Progressioni

5.1 Introduzione

Un brano è generalmente composto da "*passaggi di accordo*". Ogni passaggio produce ovviamente un cambiamento di armonia, e per questo i movimenti di accordi prendono il nome di collegamenti armonici.

Una successione di accordi collegati a casaccio non dà certamente una concatenazione armonica soddisfacente, ma la sensazione spiacevole di una mente confusa ed indisciplinata.

Come nel discorso, in cui per farsi capire si deve seguire un ordine logico all'interno della frase, così nella musica gli accordi sono collegati tra loro secondo regole fondate sull'esperienza acustica, estetica e psicologica (*Karolyi, p.86*).

I più comuni collegamenti di accordi nell'armonia tradizionale, elencati in ordine preferenziale, sono:

Grado		può essere seguito da...
I	(tonica)	*qualsiasi accordo*
II	(sopratonica)	V, III, IV, VI, VII
III	(mediante)	VI, IV, II, V
IV	(sottodominante)	V, I, VI, II, VII, III
V	(dominante)	I, VI, III, IV
VI	(sopradominante)	II, V, IV, III
VII	(settima o sensibile)	I, VI, III, V

5.2 Progressione II-V-I

Per chiarire il significato della tabella precedente si pensi ad una progressione **II-V-I**, a cui corrispondono i tipi di accordo minore settima (m7), Dominante settima (7 o Dom7), maggiore settima (Ma7). Ad esempio in tonalità RE gli accordi sarebbero **MIm7, LA7, RE Ma7**.

E' una progressione tipica perché l'accordo sul II grado tende a *risolversi* sul V grado (collegamento preferenziale), e il V grado si risolve preferibilmente sul I grado.

5.3 Progressione I-VI-II-V

Chi non ha mai suonato un "giro di DO"? Sono gli accordi DO, LA minore, RE minore, SOL, che *abbelliti* con le settime possono essere scritti come **DO Ma7, LA m7, RE m7, SOL7**. Di che si tratta?

L'accordo tipo Ma7 può indicare il I grado di DO ma anche il IV grado di SOL, ma l'accordo SOL7 –di tipo dominante risolve ogni dubbio, perchè un accordo dominante non può essere costruito sul I grado di una scala maggiore ma solo sul V grado, e SOL è il V grado di DO.

A rafforzare l'ipotesi che siamo in tonalità DO troviamo l'accordo RE m7, che può ben essere un accordo sul II grado di DO.

A questo punto ci saremmo attesi un LAm7(+5), e non un semplice LAm7, ma abbiamo visto che nella scala Eolia in realtà la quinta è giusta, ed è la sesta che è minore. Dato che un accordo si compone di intervalli diatonici di terza, un semplice accordo di settima non comprende la sesta, e quindi l'accordo di settima sul VI grado è identico, in termini di intervalli, all'accordo costruito sul II grado.

Suonando in questa progressione sul LAm7 una scala Dorica (II grado, intervalli **TSTTTS**) invece di una scala Eolica è facile ascoltare la dissonanza piuttosto forte provocata dal FA#.

Per chiarire questo concetto, consideriamo il LAm7 come se fosse un accordo costruito sulla scala Dorica (II grado di SOL, intervalli **TSTTTS**): in questo caso la sesta nota della scala LA Dorico sarebbe FA#. Un solo diesis in chiave proprio come nella tonalità SOL. Si tratta ora di sentire come suona *bene* il FA -nell'accordo di LA minore così come in tutta la progressione-, e come invece suona *male* il FA#.

5.4 Progressione II-V

Si consideri ora la sequenza di accordi: **FA#m7, SI7, MIm7, LA7**.

Ancora la presenza di un accordo di tipo Dom7 ci aiuta, perché è costruito sul V grado: Il SI è la quinta del MI, e pertanto siamo in tonalità MI Maggiore. L'accordo precedente, FA#mi7 può essere l'accordo tipo mi7 (II, Dorico) della scala di MI Maggiore.

Ne risulta che i primi due accordi sono in **tonalità MI**, e si tratta di una progressione **II-V**.
Certamente il terzo accordo, MI mi7, non appartiene alla chiave di MI, perché in questo caso l'accordo dovrebbe essere MI Ma7. Siamo in presenza di una variazione di tonalità.

Procediamo come per i due accordi precedenti, e notiamo la presenza di un tipo di accordo Dom7, che ci conduce ad individuare la nuova tonalità, RE. Inoltre MIm7 è l'accordo costruito sul secondo grado della chiave di RE, e ciò avvalora la tesi della tonalità RE.

Si tratta quindi sempre di una progressione **II-V**, ma questa volta in tonalità RE.

E' un **giro armonico** semplice ed efficace. Sono due progressioni II-V: la tonalità della seconda progressione è un tono sotto la tonalità della prima. Si potrà continuare ad esempio a suonare le progressioni II-V nelle tonalità MI, RE, DO, SIb, LAb, SOLb, per poi ritornare in MI e proseguire ciclicamente *ad libitum*...

La tabella dei collegamenti più comuni illustrata consente di sperimentare tanti giri armonici (progressioni), molti dei quali risulteranno già noti, e quindi di comprendere con la pratica quanto qui trattato in teoria.

6. Esercizi - Teoria delle Scale Maggiori

6.1 Lezione 1 - Intervalli

1.1 - Indicare le note della Scala Diatonica Naturale (SDN)
1.2 - Quale è l'intervallo di sesta (cioè la sesta) a partire dal DO?
1.3 - Quanti semitoni si contano nell'intervallo di sesta?
1.4 - Quante note comprende un intervallo di ottava?
Soluzione: DO,RE,MI,FA,SOL,LA,SI; LA; 9; 12+1.

1.5 - Problema:
FA-DO, MI-DO#, SIb-RE, SOL-LAb. Di quali intervalli si tratta? Indicare gli intervalli:
a) In termini di toni e semitoni;
b) In termini qualitativi, considerando tonica (I grado) la prima nota dell'intervallo.
Soluzione:
a) TTTS, STTTT, TT, S.
b) Quinta perfetta, sesta maggiore, terza maggiore, seconda minore.

6.2 Lezione 2 – Le scale

2.1 - Problema: Costruire le scale maggiori RE, MI, FA, SIb
Soluzione:
a) A partire dalla tonica RE, si seguono gli intervalli TTSTTTS e si ottengono RE,MI,FA#,SOL,LA,SI,DO#
b) Con lo stesso procedimento si trovano le altre scale maggiori: MI,FA#,SOL#,LA,SI,DO#,RE#; FA,SOL,LA,SIb,DO,RE,MI; SIb,DO,RE,MIb, FA,SOL,LA.

2.2 - Problema: Indicare gli intervalli di terza, quinta, sesta e settima delle scale dell'esercizio precedente.
Soluzione: Posizionare le 5 dita sui primi 5 tasti della scala. La terza sarà la nota indicata dal medio, la quinta dal mignolo, la sesta si trova un tono sopra la nota indicata dal mignolo. La settima sarà la nota un semitono sotto l'ottava.

2.3 - Problema: Costruire le 7 scale modali nelle tonalità RE, MI, FA, SIb

Soluzione (in tonalità RE):
a) Costruire la scala fondamentale della tonalità - a partire da RE e secondo il modello TTSTTTS, si trova RE(t)MI(t)FA#(s)SOL(t)LA(t)SI(t)DO#(s)RE. b) La scala coincide con la scala modale Ionica, I grado.
c) Il II grado è alla distanza di un tono (t) dalla tonica, e coincide con MI. Modifichiamo la struttura di intervalli TTSTTTS del punto precedente in modo da spostare il primo intervallo in ultima posizione. Si hanno sempre7 intervalli, ma la sequenza sarà TSTTTST, che descrivono una scala modale Dorica, II grado. La scala sarà MI(t)FA#(s)SOL(t)LA(t)SI(t)DO#(s)RE(t)MI.
e) La nota al III grado è ad un tono di distanza dal secondo: MI(t)FA#. Spostiamo il primo intervallo (t) all'ultima posizione ed otterremo STTTSTT, che coincide con una scala modale Frigia. Avremo quindi FA#(s)SOL(t)LA(t)SI(t)DO#(s)RE(t)MI(t)FA#.
Procedere nel modo descritto per costruire le sette scale modali di RE, ed iterare il procedimento per le altre tonalità.

6.3 Lezione 3 – Gli Accordi

3.1 - Problema: Costruire le triadi di RE Maggiore, MI Maggiore, FA Maggiore, LA# Maggiore, SIb Maggiore
Soluzione:
a) Individuare la scala maggiore di RE (vedi es. lezione 2): RE,MI,FA#,SOL,LA,SI,DO#.
b) Prendere la prima, la terza e la quinta nota della scala (RE, FA#,LA).
c) Sulla tastiera del pianoforte, posizionare le dita della mano destra sui primi 5 gradi della scala (RE,MI,FA#,SOL,LA) e quindi suonare solo le note corrispondenti al pollice, medio e mignolo.
Ripetere il procedimento per le altre scale.

3.2 - Problema: Costruire le triadi della tonalità RE.
Soluzione:

- *Scala Fondamentale: RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE*
- *Sviluppata su due ottave risulta:*
  RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE
- *A partire da una qualsiasi nota della scala fondamentale, prendere la prima, la terza e la quinta nota -cioè tre note, una si ed una no.*

3.3 - Problema: Costruire le triadi della tonalità MI, FA, SIb
Soluzione: Come nell'esercizio precedente ma nelle diverse tonalità.

3.4 - Problema: Costruire le triadi nella tonalità MI ed indicare quali di esse sono maggiori e quali minori.
Soluzione: Costruire la scala fondamentale e le relative triadi in tonalità MI, come negli esercizi precedenti. Si tratta ora di vedere se l'intervallo tra la tonica e la terza (cioè tra la prima e la seconda nota dell'accordo) è una terza maggiore o minore. Dal I al VII grado le triadi sono rispettivamente: EMa, F#mi, G#mi, AMa, BMa, C#mi, D#mi.
Nota: In ogni caso i tipi di triadi relativi alle scale modali di una tonalità maggiore sono sempre Ma, mi, mi, Ma, Ma, mi, mi.

3.5 - Problema: Costruire gli accordi di settima nella tonalità MI ed indicare per ogni accordo la relativa notazione
Soluzione: Si procede come per l'esercizio precedente, ma si tratta di prendere per ogni accordo 4 note, sempre una si ed una no. Gli accordi saranno
EMa7,F#mi7,G#mi7,AMa7,B7,C#mi7,D#mi7(b5).

3.6 - Problema: Se si incontra un accordo Dmi7(+5), in che tonalità siamo?

Soluzione: Si tratta di un accordo di tipo corrispondente al modo Eolico, VI grado di una scala maggiore. La tonica della scala maggiore sulla quale è costruita la scala D Eolica è una sesta maggiore sotto (o più semplicemente una terza minore sopra, vedi la regola del nove nella inversione degli intervalli). Arriviamo con D(t)E(s)F al FA. TS è infatti un intervallo di terza minore. Dato che la tonica della scala fondamentale indica la tonalità, siamo in tonalità FA.

6.4 Lezione 4 – Tonalità e circolo delle quinte

4.1 - Problema: Se si trovano in chiave 3 diesis, indicare:
a) La tonalità
b) Quali note sono alterate
Soluzione:
Si tratta di applicare il circolo delle quinte
a) Si parte da DO, che vale zero diesis; La quinta del DO è SOL, un diesis; La quinta del SOL è RE, due diesis; la quinta del RE è LA, tre diesis. Si tratta quindi della tonalità LA.
b) Il diesis viene apposto alla quarta della scala precedente, quindi:
La quarta del DO è FA, e quindi FA#; la quarta del SOL è DO, e quindi DO#, la quarta del RE è il SOL, quindi SOL#. Si tratta quindi di FA#, DO# e SOL#.

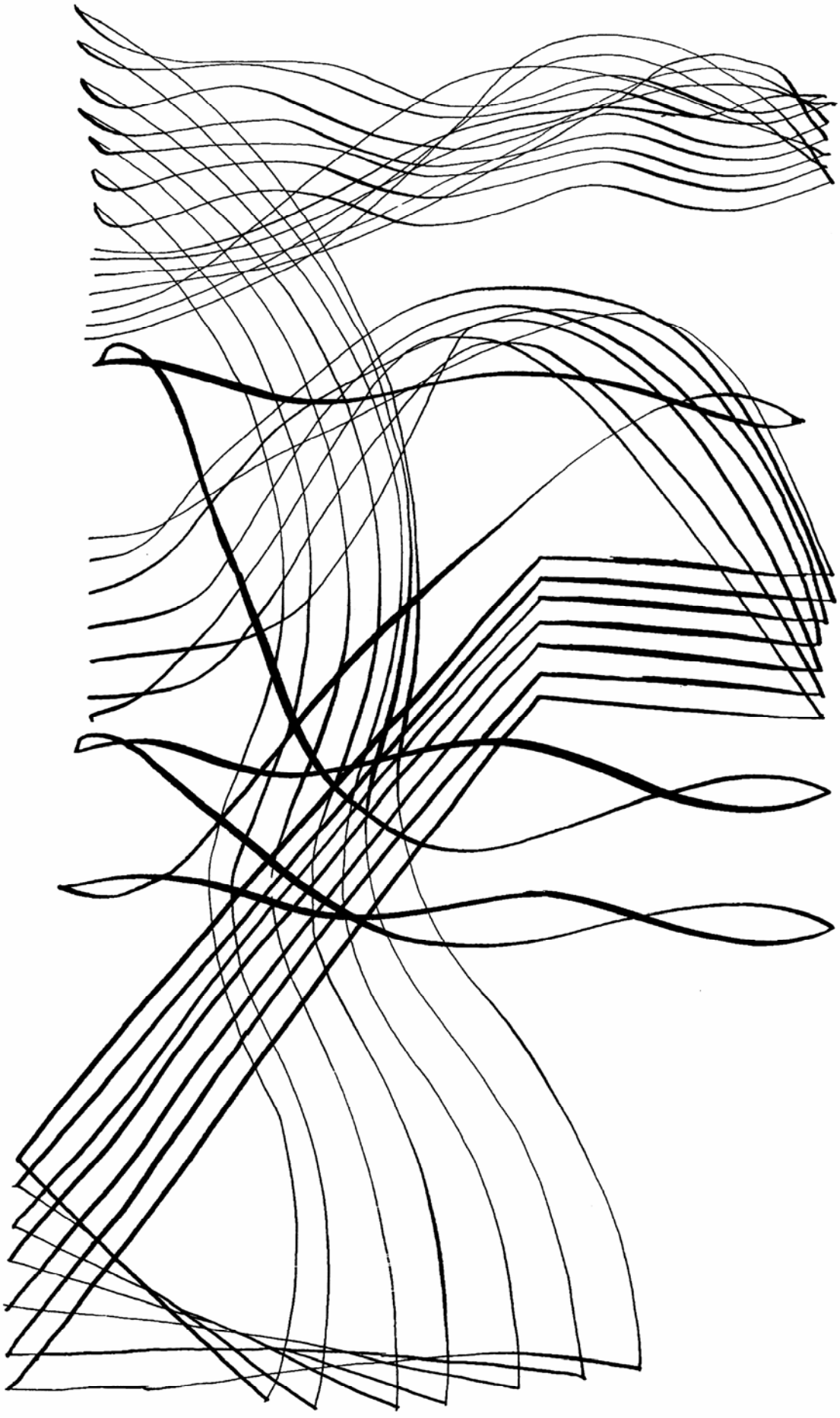
4.2 - Problema: Quale è la notazione in chiave della tonalità SIb?
Soluzione:
Si tratta di applicare il circolo delle quinte, ma questa volta -dato che si tratta di bemolle- si procede in senso antiorario per quinte discendenti (o equivalentemente quarte ascendenti, vedi inversione degli intervalli).
a) DO vale zero bemolle; La quarta del DO è FA, un bemolle; La quarta del FA è SIb, due bemolle. Avremo quindi in chiave due bemolle.
b) Il bemolle viene apposto alla settima della scala precedente, quindi:
La settima del DO è SI, quindi SIb; La settima del FA è MI, quindi MIb. Avremo SI e MI bemolle in chiave.

6.5 Lezione 5 – Le Progressioni

5.1 - Problema: Inventare progressioni sulla base della tabella dei collegamenti preferenziali.
Esempio: Stabilire una tonalità, ad es. SIb, e indicare una sequenza di accordi di settima ed il relativo grado. Poi saltare ad una tonalità una terza minore sopra (cioè da SIb si arriva a RE) e applicare nuovamente la stessa sequenza, e ripetere fino ad arrivare nuovamente a SIb.

Parte Seconda

Tecnica di improvvisazione alla chitarra



7. Le scale

7.1 Introduzione

Dopo aver compreso il meccanismo che governa la costruzione delle scale, per la loro esecuzione sulla chitarra è in *teoria* necessario conoscere la posizione delle singole note sulla tastiera.

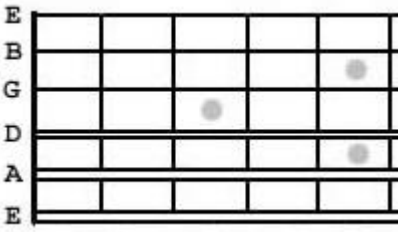
In *pratica* però, chi suona ad orecchio è consapevole del fatto che si possono eseguire scale anche senza sapere quali note stanno suonando, eventualmente procedendo per tentativi e memorizzando alla fine la corrispondente sequenza di *posizioni*.

Lasciamo a chi vuole diventare un musicista professionista l'ambizioso traguardo della conoscenza completa della tastiera, e cerchiamo di affinare e potenziare la tecnica tipica di chi suona ad orecchio, basata proprio sulle *posizioni*.

L'obiettivo di questo capitolo è di illustrare una tecnica relativamente semplice che consente di eseguire sulla chitarra le scale modali in qualsiasi tonalità, spaziando sull'intera tastiera.

Come si vedrà, si tratta di memorizzare 5 posizioni comode e relativamente semplici, e di capire come utilizzarle durante una improvvisazione, applicando nella pratica quanto appreso nella teoria dell'armonia delle Scale Maggiori.

7.2 La tastiera e le corde



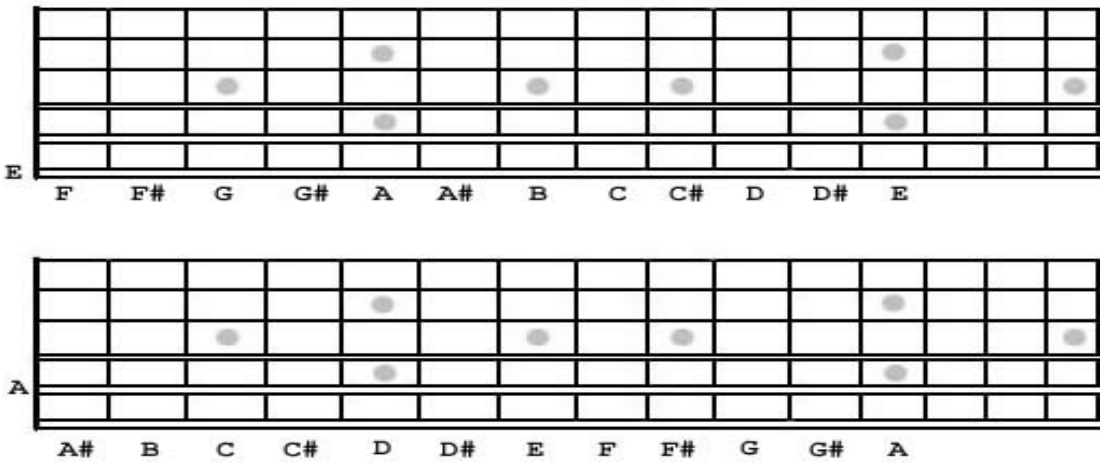
Le corde della chitarra sono numerate dal più acuto (corda più sottile) al più grave (corda più spessa): MI cantino, SI, SOL, RE, LA, MI basso, rispettivamente prima, seconda, terza, quarta, quinta e sesta corda *libera*.

Nella tastiera della chitarra, ogni corda è suddivisa da tacche in tasti, e tra tasti adiacenti della stessa corda la distanza è sempre di un semitono.

Va da sé che a partire da una qualsiasi corda, procedendo per tasti adiacenti verso l'acuto, si suona una scala cromatica (par 1.3).

Ad esempio, la nota corrispondente al terzo tasto della quarta corda è FA. Infatti se la quarta corda libera è RE, il primo tasto sarà RE#, il secondo MI ed il terzo FA. Analogamente il SIb si trova al sesto tasto della sesta corda (MI basso) ma anche al primo tasto della quinta corda (LA) e al terzo tasto della terza corda (SOL).

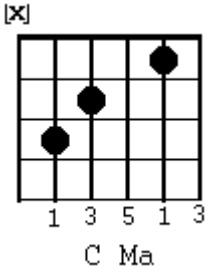
Il 12° tasto è importante perché rappresenta l'ottava della nota suonata dalla corda libera. Anche il 5° ed il 7° tasto rappresentano utili punti di riferimento. Ai fini di questo metodo, focalizzato sulle posizioni, è necessario e sufficiente saper riconoscere **soltanto le note sulla sesta corda**; per lo studio degli accordi, sarà utile sapersi orientare anche sulla quinta corda.



7.3 Rappresentazione grafica delle scale

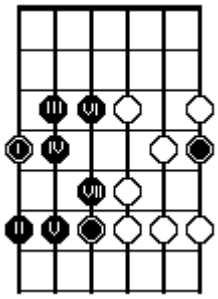
Nota la struttura della tastiera e la teoria dell'armonia musicale, è possibile ricavare qualsiasi scala. A noi però interessa trovare numero contenuto di posizioni, che siano particolarmente comode per l'esecuzione, e che siano graficamente rappresentabili in modo semplice e comprensibile.

Chi suona la chitarra conosce certamente le *tabulature* degli accordi, cioè la rappresentazione grafica della posizione delle dita per produrre uno specifico accordo.



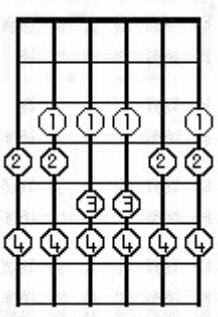
Nelle tabulature riportate in questo manuale, il capotasto è situato in alto, e di conseguenza il mi cantino è la corda a destra; i punti marcano la posizione delle dita.

Facendo suonare insieme le corde e mantenendo le dita come indicato nella figura a lato, si produce un accordo di DO Maggiore. In basso, in corrispondenza di ogni corda suonata, sono riportate, per completezza, le relative note in termini di gradi della scala di DO Maggiore.



E' possibile rappresentare le scale in una forma simile, tenendo presente che una scala è una sequenza di singole note in senso ascendente o discendente.

Ad esempio potremmo rappresentare graficamente una scala LAb Maggiore (modo Ionico) come nella figura a sinistra. La figura a destra indica una diteggiatura comoda per eseguire la stessa scala; le cifre da 1 a 4 indicano le dita, rispettivamente dall'indice al mignolo.



In questo esempio, la prima nota è il LAb, tonica della scala (I), presa al quarto tasto della sesta corda. Seguono in sequenza gli altri gradi della scala fino ad arrivare, dopo sette note, all'ottava, indicata dal punto cerchiato.

Senza cambiare posizione della mano, si può suonare la medesima scala sulla ottava successiva, come indicato dai punti vuoti.

La rappresentazione grafica di una scala, e di conseguenza la posizione sulla tastiera che essa esprime, prende il nome di **pattern**.

7.4 Pattern e tonalità

Se si sposta di un tasto verso l'acuto tutta la posizione –nell'esempio precedente, se si inizia dal quinto tasto invece che dal quarto, ogni nota della scala sarà aumentata di un semitono ma gli intervalli tra le note resteranno inalterati.

Infatti, il pattern eseguito iniziando dal quarto tasto suonerà le sette note della scala di LAb Maggiore: Ab, Bb, C, Db, Eb, F, G, per poi arrivare all'ottava Ab e proseguire ripetendo Bb, C, Db, Eb, F, G per finire quindi con Ab e Bb. Si tratta proprio della scala Ionica in Ab, costruita a partire dalla nota Ab e proseguendo fino all'ottava secondo gli intervalli **TTSTTTS**.

Lo stesso pattern, eseguito iniziando dal quinto tasto, suonerà le note A, B, C#, D, E, F#, G#, A, poi le stesse note una ottava sopra, per finire con B e C#. Si tratta di note differenti, ma gli intervalli restano i medesimi (**TTSTTTS**). Si tratta quindi della stessa scala Ionica, ma questa volta invece di essere una scala LAb Maggiore è una scala LA Maggiore cioè in una diversa tonalità.

E' questa una interessante proprietà del pattern: il pattern non rappresenta una specifica scala, nell'esempio il LAb Maggiore, ma tutte le 12 scale modali Ioniche, in funzione del tasto della sesta corda in cui viene collocata la tonica.

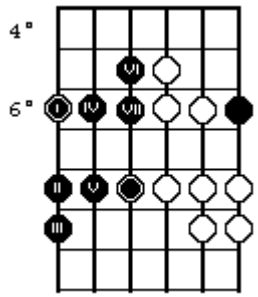
I pattern possono quindi essere suonati ovunque sulla tastiera, ed in tal senso, nella rappresentazione grafica, il capotasto del pattern non è significativo; è invece rilevante la posizione della tonica –cioè il tasto in cui si posiziona la nota più grave, che prende il nome di **radice** del pattern.

7.5 Pattern e modalità

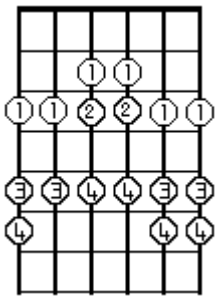
Nello studio della armonia della Scala Maggiore, è stato evidenziato che le sette scale modali di una tonalità suonano tutte e sole le sette note della Scala Maggiore da cui derivano.

Quindi se è vero che il nostro pattern, con la radice al quarto tasto, suona una scala LAb Ionica (**TTSTTTS**), dal punto di vista armonico, come tutte le altre scale modali costruite sulla Scala Maggiore LAb, suona le stesse e sole sette note della tonalità (LAb).

Si può quindi affermare che il pattern che abbiamo analizzato suona *principalmente* una scala modale Ionica, ma *si adatta* bene ad una intera tonalità. Ciononostante, un solo pattern non sarà in pratica sufficiente.



A sinistra è riportato il pattern per la scala modale Dorica, cioè un pattern che suona gli intervalli **TSTTTST**, e a destra una diteggiatura comoda.



Questo pattern, come il precedente, può essere eseguito in qualsiasi punto della tastiera –cioè con la radice su qualsiasi tasto della sesta corda.

Il modo Dorico è costruito a partire dal II grado della Scala Maggiore –due semitoni sopra la fondamentale della tonalità. Se la tonalità è LAb (4° tasto) la scala Dorica sarà quindi su SIb (+2tasti=6°tasto).

Il pattern del modo Dorico suona diversi intervalli rispetto al modo Ionico; è altrettanto vero però che il pattern Dorico, eseguito due tasti (tono) sopra il pattern del modo Ionico, suona esattamente le stesse e sole sette note del pattern Ionico, e viceversa.

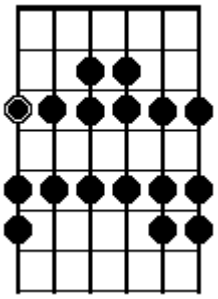
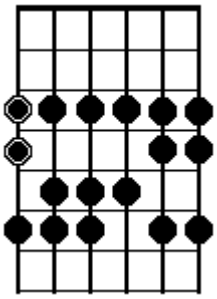
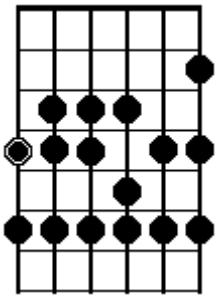
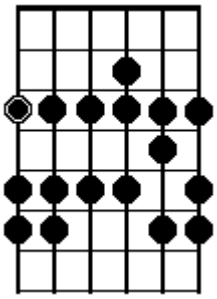
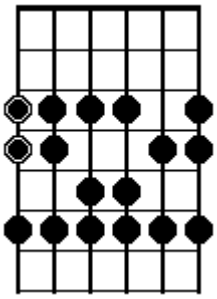
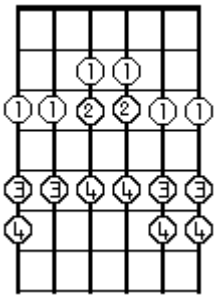
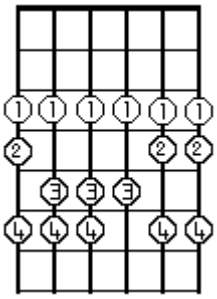
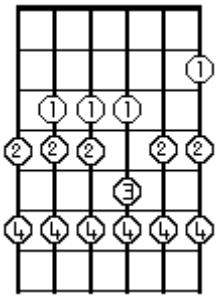
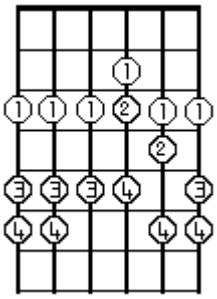
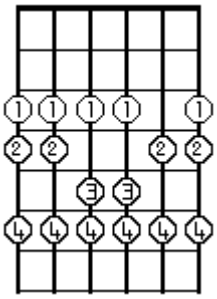
I due pattern, opportunamente posizionati, essendo equivalenti in termini di note suonate, possono essere considerati **intercambiabili**; in altri termini l'uno è il ***rivolto*** dell'altro.

7.6 I Cinque Pattern

Con il termine **pattern** si intende quindi un gruppo di 7 note specifiche, che si ripetono con un ordine particolare per più di due ottave, e disposte sulla tastiera in modo che risultano comode sotto le dita.

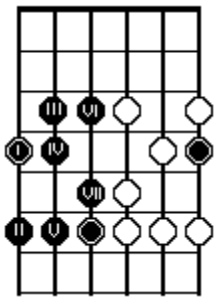
Più precisamente i pattern rappresentano posizioni comode che consentono di suonare le sette scale modali in qualsiasi tonalità ed in più punti della tastiera. La prima nota del pattern -cioè quella più bassa, sempre posizionata sulla sesta corda- è la tonica della scala, e prende il nome di **radice del pattern**.

Con soli 5 pattern è possibile suonare qualsiasi scala modale in pressoché qualsiasi punto della tastiera. La seguente tabella riporta i cinque pattern, identificati dalla sigla **P1**, **P2**, **P3**, **P4** e **P5**, la scala modale associata e relativo grado, ed una diteggiatura comoda per l'esecuzione.

TAVOLA DEI PATTERN				
P1	**P2**	**P3**	**P4**	**P5**
				
P1: **Dorico** (II)	P2a: **Frigio** (III) *e omettendo la prima nota* P2b: **Lidio** (IV)	P3: **Misolidio** (V)	P4: **Eolio** (VI)	P5a: **Locrio** (VII) *e omettendo la prima nota* P5b: **Ionico** (I)
Diteggiatura Suggerita				
				
dove 1=indice, 2=medio, 3=anulare, 4=mignolo				

Si può notare che il pattern **P2** si adatta a due diverse scale modali, Lidia (IV) e Frigia (III); analogamente il pattern **P5** si adatta ad altre due scale modali, Ionica (I) e Locria (VII). Questi pattern prendono il nome di **pattern a doppia radice**. Sarà quindi sufficiente memorizzare cinque pattern per suonare 7 diverse scale modali.

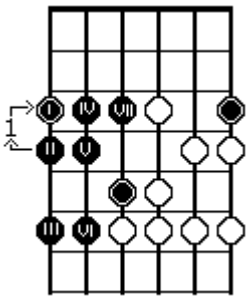
7.7 Pattern a doppia radice

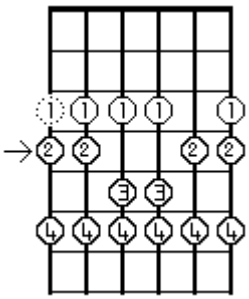


Il pattern nella figura a sinistra suona la scala modale Ionica, cioè gli intervalli **TTSTTTS**.

Se al pattern Ionico, riportato nella figura a sinistra, si aggiunge una nota un semitono prima della radice, ecco che, a partire dalla nuova tonica, troveremo gli intervalli **STTSTTT**, cioè quelli tipici della scala modale Locria.

Il pattern risultante è riportato nella figura a destra.

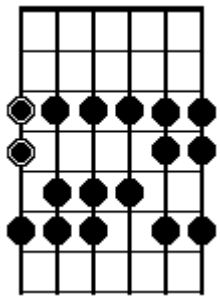
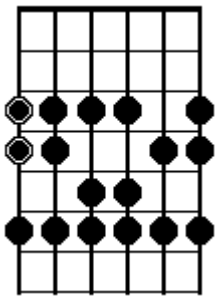
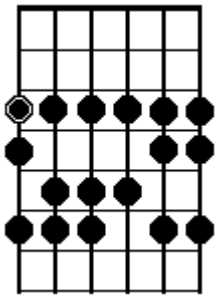
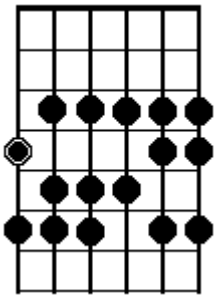
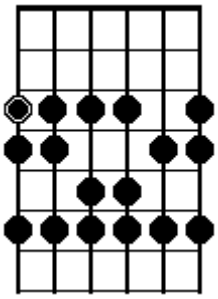
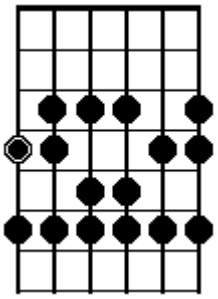




Da notare che la posizione delle dita rimane immutata.

Un analogo ragionamento fatto per il pattern **P5** si può fare per il pattern **P2**, che è associato ai modi Lidio e Frigio.

I pattern P2 e P5 prendono il nome di "pattern a **doppia radice**".

Un Pattern a Doppia Radice ...	 **P2**	 **P5**
... Indica due Pattern distinti	 **P2a (III, Frigio)**  **P2b (IV, Lidio)**	 **P5a (VII, Locrio)**  **P5b (I, Ionico)**

7.8 Caratteristiche dei pattern

Il pattern è uno schema fisso, un modello, che suona una generica scala modale. Ad esempio, con il termine **P3** (pattern 3) si intende il pattern che suona una scala modale Misolidia (V).

Il pattern si *applica* ponendo la sua radice sul tasto, della sesta corda, che corrisponde alla tonica della scala che si vuole eseguire, e suonando le note indicate.

Ad esempio, con la notazione P3/5° si indica il pattern **P3** con radice al quinto tasto -quindi una scala LA Misolidia (V); la notazione P3/8° indica il medesimo pattern P3 ma all'ottavo tasto –quindi è sempre una scala Misolidia (V), ma questa volta di DO (ottavo tasto, sesta corda = DO).

Va da sé che se si vuole eseguire una scala modale di SOL Ionico, occorrerà suonare P5b/3°. Da ciò deriva una prima caratteristica dei pattern, quella di essere **mobili**.

Così come le sette scale modali suonano, con differenti intervalli, tutte e sole le 7 note della scala Maggiore da cui derivano, così i 5 pattern, opportunamente posizionati, suoneranno tutti le stesse e sole 7 note.

Per ogni scala modale esiste quindi un pattern principale, detto **pattern radice**, e quattro pattern secondari, detti **pattern relativi**, o *rivolti*. Solo nel pattern radice la tonica è la prima nota del pattern. In questo senso, un'altra caratteristica dei pattern è di essere **intercambiabili**.

E' il momento, quindi, di comprendere la relazione tra i pattern, per poterli utilizzare in tutta la loro potenza. La capacità di passare da un pattern all'altro senza cambiare la tonalità, consente infatti di spaziare su tutta la tastiera, e di andare *oltre* le scale, suonando, pressoché ovunque sulla tastiera, le giuste note di una tonalità.

7.9 Il circolo dei pattern

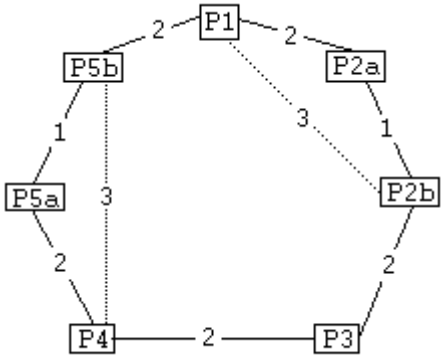
Prima di approfondire la relazione tra i pattern è utile riassumere alcuni concetti teorici trattati nella prima parte del manuale:

- Una **scala maggiore** è caratterizzata dalla sequenza di intervalli di un tono (**T**) o di un semitono (**S**) codificati come **TTSTTTS**.
- La nota iniziale dà il nome alla **tonalità**, e procedendo secondo gli intervalli **TTSTTTS**, ovvero in termini di tasti **2212221**, si trovano le sette note appartenenti alla tonalità.
- A partire dalla scala maggiore si possono costruire sette diverse scale, dette **scale modali**, semplicemente iniziando da una qualsiasi nota della scala maggiore, che diventa la tonica della nuova scala, e da lì procedendo per intervalli diatonici (cioè per gradi entro le note della tonalità) fino a raggiungere l'ottava.
- Pur essendo diverse tra loro in termini di intervalli, le scale modali hanno in comune le 7 note della scala maggiore (tonalità) sulla quale sono costruiti. Si tratta quindi di *modi* differenti di suonare le **stesse 7 note**!

Vediamo ora come applicare in pratica questi concetti con un esempio in tonalità G.

- La scala maggiore in **tonalità G** suona la sequenza di note: **G,A,B,C,D,E,F#**.
- Il pattern **P5b** con radice in G, cioè al **3° tasto**, suona la scala maggiore (che coincide con la scala modale Ionica) in tonalità G.
- Oltre alla scala G Ionico suonata dal pattern **P5b/3°**, le altre scale modali -Dorico, Frigio, Lidio, Misolidio, Eolio, Locrio- sono suonate dai pattern **P1/5°, P2a/7°, P2b/8°, P3/10°, P4/12°, P5a/2°** rispettivamente. Da notare che P5a/14° suona esattamente la stessa scala modale di P5a/2°, ma sulla ottava successiva.
- Questi pattern suoneranno tutti esclusivamente le note G,A,B,C,D,E,F#, cioè le note della tonalità G, sull'**intera tastiera**, pur iniziando da una diversa nota.

E' necessario ora generalizzare quanto illustrato nell'esempio.



A partire da un qualsiasi pattern, o scala modale, detto **pattern radice**, è possibile ricavare la posizione dei rimanenti pattern, detti **pattern relativi**, che suonano esattamente le stesse note, e spaziare così su tutta la tastiera suonando esclusivamente le note della tonalità.

La distanza tra due pattern adiacenti è determinata dalla struttura di intervalli **TTSTTTS** della Scala Maggiore. Per posizionare opportunamente i pattern relativi, cioè trovare la giusta collocazione della loro radice, si può fare riferimento al **circolo dei pattern**. (figura a sinistra).

Si noti che tra **P2a** e **P2b**, cosi come tra **P5a** e **P5b**, la distanza è di un solo semitono (1), cioè un tasto, e che la posizione è esattamente la stessa a meno della prima nota.

Partendo ad esempio da un LA Lidio (IV), cioè dal pattern **P2b** con radice al quinto tasto (P2b/5°), sappiamo che il pattern relativo successivo è **P3** con radice due semitoni sopra il 5° tasto, cioè P3/7°. Quindi P3/7°, pur essendo il pattern per il SI Misolidio, è allo stesso tempo un rivolto del pattern Lidio.

Allo stesso modo, salendo ancora di due semitoni (tasti), si troverà il pattern P4/9°, che è una scala modale DO# Eolica (VI); continuando verso l'acuto, dopo 3 tasti/semitoni si troverà P5b/12°, cioè una scala modale MI Ionico (I).

A partire da P2b, verso il basso troveremo il pattern P2a a distanza di un semitono, ma come abbiamo visto, si tratta dello stesso pattern P2, e quindi non vi è nulla di particolare da fare. Segue quindi P1 a distanza di due semitoni verso il basso, quindi sarà P1/2°.

Con un poco di pratica, di orecchio e di *feeling* è possibile passare da un pattern ad un altro facendo *perno* su qualsiasi nota in comune tra due pattern adiacenti (sovrapposizione di pattern).

Abbiamo imparato una tecnica per suonare qualsiasi scala modale in una qualsiasi tonalità maggiore in pressoché qualsiasi punto della tastiera. Non resta quindi che fare pratica, suonando i pattern fino a sentirsi a proprio agio.

Come si è accennato nella parte teorica, vi è una stretta relazione tra le scale -e quindi i pattern- e gli accordi. Non ci resta che *imparare posizioni comode di accordi* e quindi di mettere insieme tutto il materiale fin qui appreso.

8. Gli accordi

8.1 Introduzione

Prima di iniziare lo studio delle posizioni degli accordi è opportuno richiamare brevemente alcune nozioni teoriche fondamentali.

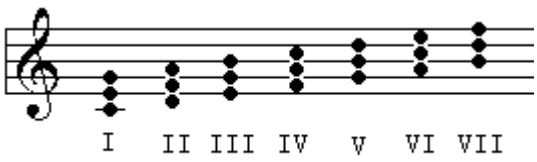
Se una scala è una sequenza di singoli suoni, un **accordo** è una combinazione di tre o più suoni contemporanei. La combinazione verticale di tre suoni -nota fondamentale, terza e quinta relative- è un accordo noto come **triade**.

La nota di base su cui è costruita una triade si chiama **fondamentale**.

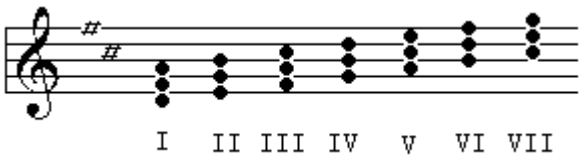
Una scala è definita maggiore o minore secondo la natura del suo **terzo grado**. Per le triadi vale lo stesso principio: la terza sopra la fondamentale può essere maggiore o minore, e quindi potremo distinguere tra triadi maggiori e minori. In entrambi i casi la quinta è giusta.

Vi sono altri due tipi di triadi, eccedenti e diminuite, sulla base dell'intervallo tra la fondamentale e la **quinta**, per l'appunto eccedente o diminuito.

Si può costruire una triade su tutti i gradi di una scala, in qualsiasi tonalità, ad esempio:



Triadi in chiave di DO

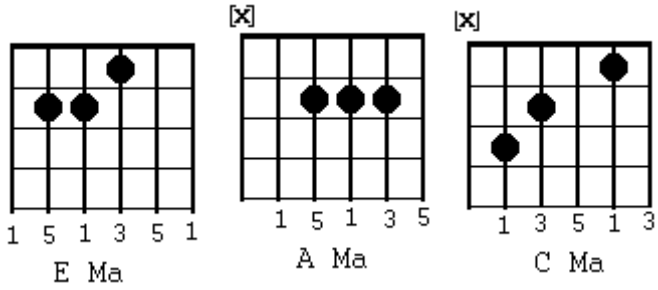


Triadi in chiave di RE

Un attento esame delle triadi costruite su una scala maggiore mostrerà che:

- le triadi costruite sul I, IV e V grado della scala sono **maggiori** (prima, terza maggiore, quinta giusta);
- Le triadi costruite sul II, III e VI grado della scala sono triadi **minori**;
- La triade costruita sul VII grado –cioè costruita sulla scala Locria- è una triade **diminuita**.

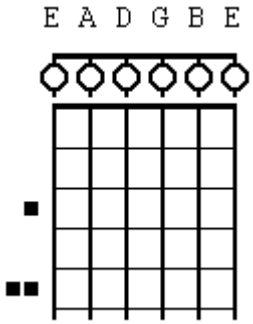
8.2 Posizioni aperte



Avrete senz'altro riconosciuto le posizioni della figura a lato: si tratta degli accordi (triadi) maggiori in MI (E), LA (A) e DO (C). I numeri alla base delle corde indicano il grado della scala maggiore relativo alla singola corda. Dato che si tratta di triadi maggiori, saranno suonate una o più volte, solo la prima (tonica) la terza maggiore e la quinta giusta.

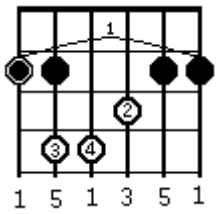
Gli accordi che includono **corde libere** prendono il nome di *posizioni aperte*. Si noti che la tonica, o radice dell'accordo, è la nota più bassa. Gli accordi che non comprendono corde libere prendono il nome di **accordi tagliati**.

8.3 Il barre

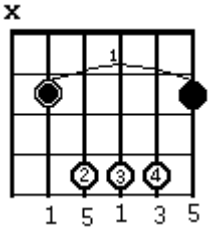


Immaginando che il capotasto (la barra che precede il primo tasto) sia in realtà il dito indice posizionato in modo da coprire le sei corde, proviamo a suonare le tre posizioni precedenti solo con medio, anulare e mignolo.

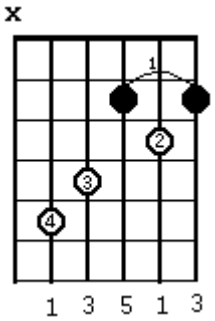
Proviamo ora a posizionare l'indice su un qualsiasi tasto, ad esempio sul secondo, e a suonare le tre posizioni di prima:



- l'accordo E Ma diventerà un accordo di F# Ma, e la tonica (F#) sarà sul secondo tasto della sesta corda. Questa ben nota posizione prende il nome di **barré**;

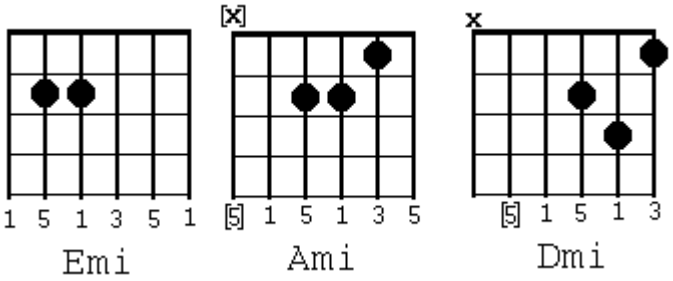


- l'accordo A Ma diventa B Ma. Dato che la sesta corda non viene suonata, l'indice può coprire solo le prime 5 corde: si tratta di una posizione di **semibarré**.

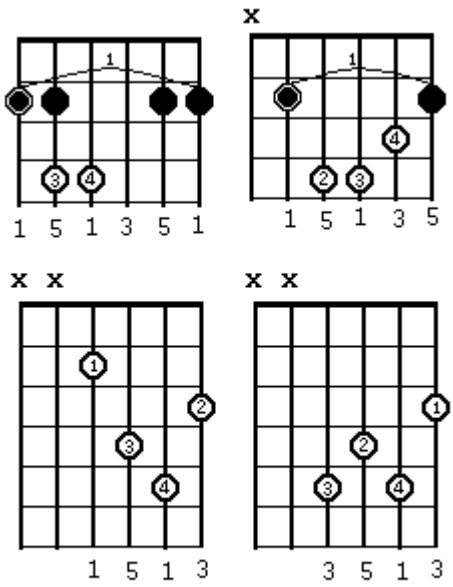


- l'accordo C Ma diventa D Ma. Da notare la somiglianza con l'accordo di RE. In questa posizione l'indice può essere posizionato sulle sole prime tre corde.

Riportando la radice (nota più bassa) su un qualsiasi tasto, l'accordo prenderà il nome della nota corrispondente.



Analogo ragionamento si può fare per le triadi minori. Si può notare che la differenza è esclusivamente nel terzo grado, qui abbassato di un semitono (tasto).



Le prime due posizioni a fianco sono barré e semibarré di triadi minori.
L'accordo, in questo caso minore, prenderà il nome della nota alla radice (tonica).

Dalla posizione base Dmi si può costruire un accordo tagliato -che si può quindi posizionare ovunque sulla tastiera- con la radice sulla quarta corda (figura in basso a sinistra).

Un'altra posizione derivata dal Dmi (figura in basso a destra) non ha radice sulla nota più bassa, ma merita di essere raffigurata per la sua particolare comodità ed utilità nell'improvvisazione.

Queste posizioni sono **mobili**, cioè possono essere posizionate ovunque sulla tastiera, mantenendo fisse le posizioni delle dita e spostando l'intera mano. Una posizione mobile non include corde aperte.

Le posizioni suonano tutte accordi (triadi) di tipo maggiore o minore. Il nome dell'effettivo accordo è dato dalla posizione della nota sulla sesta o sulla quinta corda. Va da sé che, conoscendo il nome delle note sulla sesta e sulla quinta corda, risulta semplice suonare una qualsiasi triade maggiore o minore in più punti della tastiera.

Ad esempio un accordo di B Ma può essere suonato in tre diverse posizioni:

- Con la radice sul 7° tasto della 6^ corda, con un barré;
- Con un semibarré con radice al 2° tasto della 5^ corda;
- Con radice sul 14° tasto della 5^corda (il 12° tasto è l'ottava, quindi il 14° equivale a B), con la posizione tagliata derivata dalla posizione base di C Maggiore.

8.4 Accordi di settima e abbellimenti

Aggiungendo una terza diatonica ad una triade si forma un accordo di settima (le note sono: prima, terza, quinta e settima).

La settima crea una dissonanza che rende l'accordo più ricco e completo. Si tratta ora di memorizzare poco più di 10 posizioni comode, mobili, e con la radice (tonica) sulla nota più bassa, riportate nella tabella alla pagina seguente.

Pur trattandosi di poche posizioni, peraltro alcune molto semplici ed intuitive, con la loro combinazione è possibile ottenere una grande varietà di suoni e un buon controllo dell'improvvisazione.

La tavola della pagina seguente riporta, per ogni scala modale, il tipo di accordo corrispondente e le relative posizioni sulla chitarra. Per ogni posizione sono indicati diteggiatura ed intervalli.

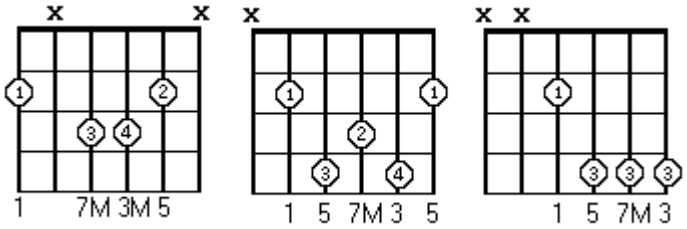
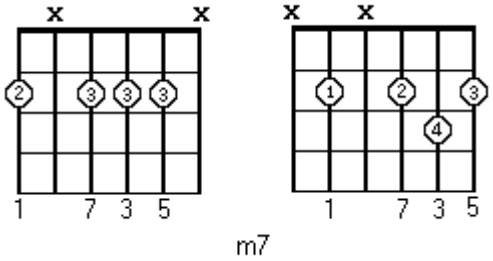
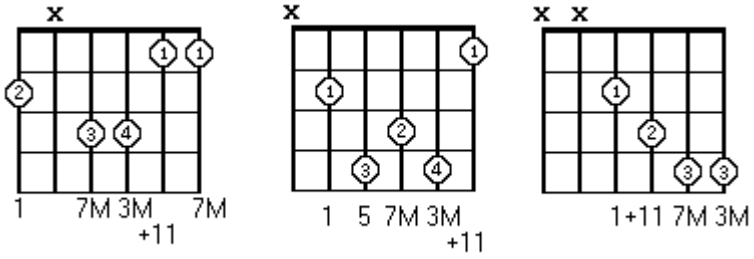
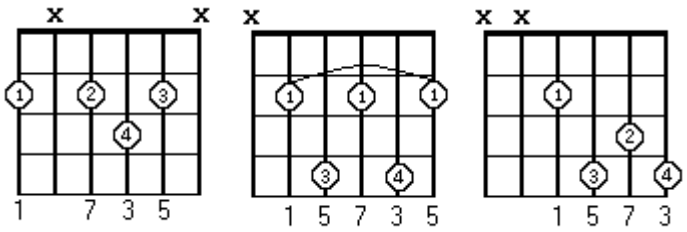
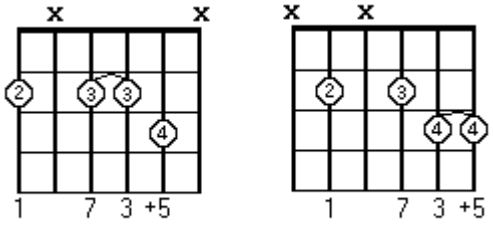
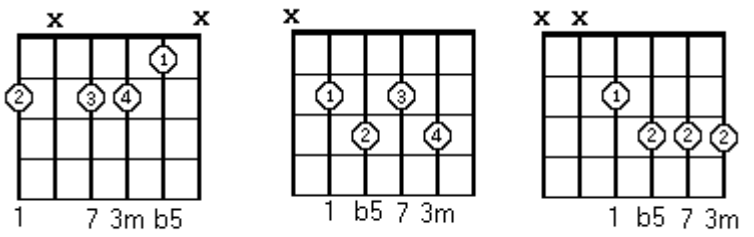
E' interessante notare le caratteristiche tipiche degli accordi di settima:

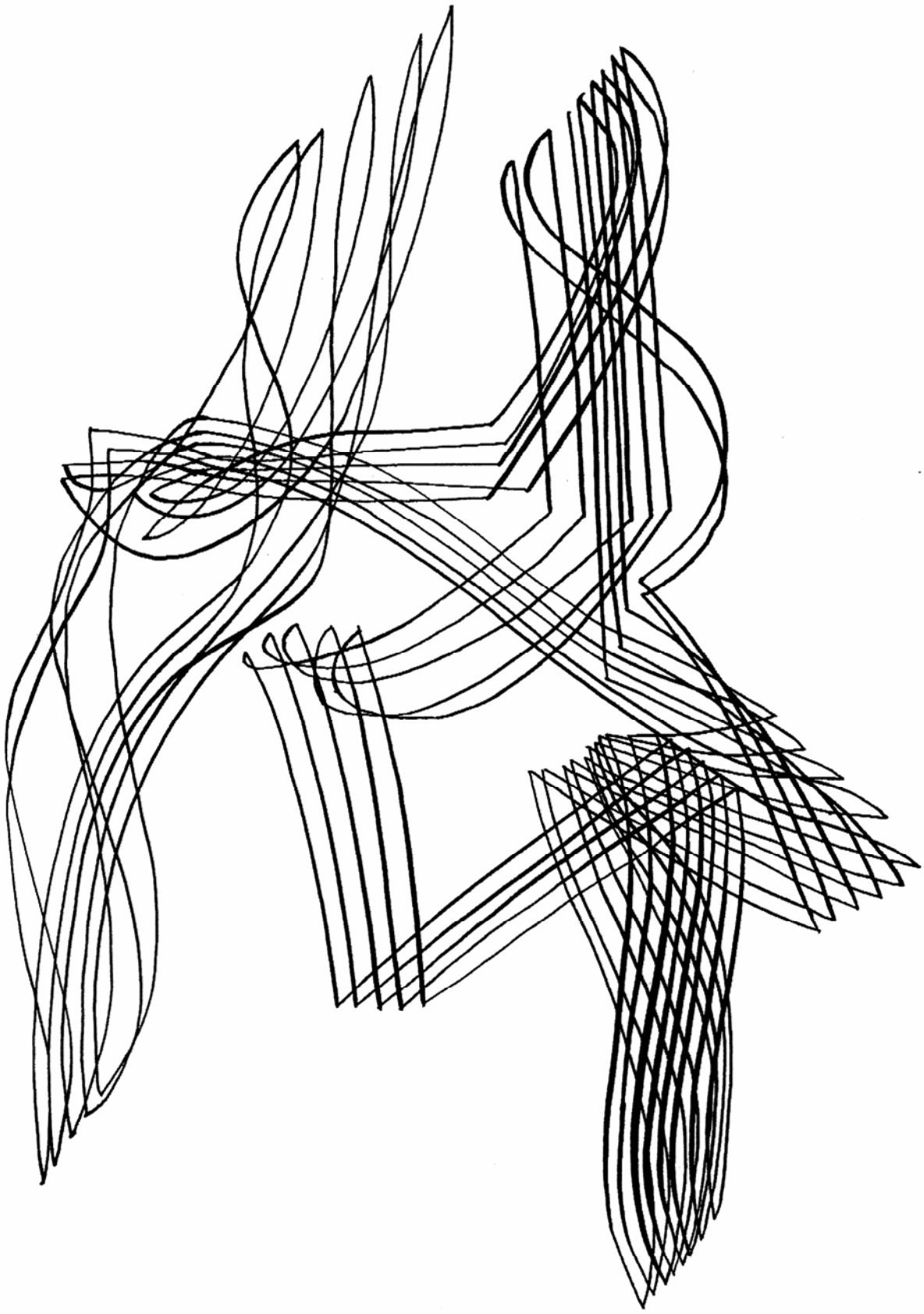
- Gli accordi di settima costruiti sulla scala Ionica (I grado) e Lidia (IV grado) sono del tipo Ma7: entrambi hanno la terza e la settima maggiore.
- Se ad un accordo di tipo Ma7 si aggiunge l'undicesima (quarta), si scoprirà che l'accordo costruito sulla scala Ionica avrà una quarta giusta, mentre nell'accordo costruito sulla scala Lidia la quarta risulterà aumentata.
- L'accordo costruito sul IV grado è un accordo di tipo Ma7(+11), per indicare la presenza della quarta aumentata. Nell'accordo Ma7 generalmente la quarta non viene mai suonata, e per ciò questo accordo si adatta anche alla scala Lidia.
- Gli accordi di settima costruiti sulla scala Dorica (II grado), Frigia (III grado) ed Eolia (VI grado) sono del tipo mi7: hanno la terza e la settima minore. Anche qui è possibile individuare sottili differenze tra gli accordi corrispondenti ai tre modi:
    - Nel modo Frigio la nona è minore, in notazione mi7(b9).
    - Nel modo Eolio la sesta è minore, in notazione mi7(b6), o mi7(+5), o anche mi7(#5).
- Ciò detto, si può suonare un accordo mi7 su una scala Frigia piuttosto che su una scala Eolia ottenendo un ottimo risultato.
- L'accordo costruito sulla scala Locria (VII grado) è l'unico di tipo semidiminuito, in notazione mi7(b5)

E' stata omessa la tavolatura per l'accordo di tipo mi7(b9), poiché gli accordi di tipo b9 saranno ampiamente trattati nella III parte del manuale.

Un accordo di settima può essere ulteriormente abbellito aggiungendo la nona, l'undicesima e la tredicesima. Si lascia al lettore la costruzione di questi accordi e delle relative posizioni.

TAVOLA DEGLI ACCORDI DI SETTIMA

	**Ma 7** Accordo di Settima Maggiore (Modo Ionico)
	**mi7** Accordo di Settima Minore (Modo Dorico)
	**Ma7 (+11)** Accordo di Settima Maggiore con undicesima aumentata (Modo Lidio)
	**Dom7** Accordo di Settima dominante (modo Misolidio)
	**mi7 (+5)** Accordo di Minore Settima con quinta aumentata (Modo Eolio)
	**mi7 (b5)** Accordo di minore settima con quinta diminuita (Modo Locrio)

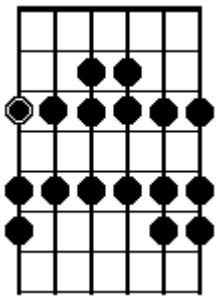


9. Set di pattern e famiglie di accordi

Dato che ogni pattern suona una scala modale, e ad ogni scala è associato un tipo di accordo, ne deriva che ogni pattern è direttamente associato ad uno specifico tipo di accordo.

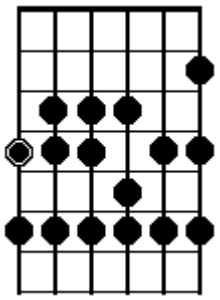
La tabella seguente riporta la corrispondenza.

Pattern	**P1**	**P2a**	**P2b**	**P3**	**P4**	**P5a**	**P5b**
Tipo di Accordo	mi7	mi7(b9)	Ma7(+11)	Dom7	mi7(+5)	mi7(b5)	Ma7
Scala Modale	Dorico	Frigio	Lidio	Misolidio	Eolio	Locrio	Ionico
Grado della Scala Maggiore	II	III	IV	V	VI	VII	I



(radice=10°tasto)

Ogni pattern può fungere da **pattern radice** -se suonato sul relativo accordo base- o da pattern relativo. Ad esempio, se Dmi7 è l'accordo, il pattern radice è P1/10° (il pattern P1 con radice in D).



(radice=3°tasto)

Un **pattern relativo** è ad esempio P3/3° poiché suona le stesse note di P1/10°. Oltre a fungere da pattern relativo di Dmi7, P3/3° è anche pattern radice per l'accordo G7.

Da ciò deriva che ad ogni pattern è associato non solo un singolo tipo di accordo, ma una intera **famiglia di accordi**.

Viceversa, ad ogni tipo di accordo è associato un pattern radice, corrispondente alla scala modale su cui l'accordo è costruito, e indirettamente tutti gli altri pattern che, opportunamente posizionati, suonano le medesime 7 note.

Ad esempio il pattern P1/8° (radice in C) è pattern radice per Cmi7. Con l'aiuto del circolo dei pattern si trova la radice del pattern P5b, associato all'accordo di tipo Ma7, che come si è detto dà il nome alla chiave: la radice è al 6° tasto (P5b/6°), che coincide con Bb. Bb è quindi la tonalità (o chiave) cercata.

Si può quindi identificare la famiglia di accordi di settima appartenenti alla chiave di Bb procedendo per toni o semitoni che caratterizzano la Scala Fondamentale (o anche aiutandosi con il circolo dei pattern). A questo punto si possono associare ai singoli accordi i propri pattern radice. La tabella seguente mostra il risultato di questa analisi.

Accordo:	BbMa7	Cmi7	Dmi7(b9)	EbMa7(+11)	F Dom7	G mi7(+5)	A mi7(b5)
Pattern Radice:	P5b/6°	P1/8°	P2a/10°	P2b/11°	P3/13°	P4/3°	P5a/5°
Patterns Relativi:	*…Tutti i patterns sopra elencati…*						

Gli accordi della famiglia e i pattern del set sono intercambiabili. Si può ad esempio suonare su BbMa7 sia il pattern P4/3° che il pattern P1/8°; analogamente si può suonare un accordo Fdom7 sia sul pattern P4/3° che sul pattern P5b/6°.

10. Esercizi - Pratica alla Chitarra

10.1 Esercizio 1

Indicare la tonalità di questa tipica progressione, e per ogni accordo indicarne il grado. Trovare i pattern radice di ogni accordo e quindi trovare i pattern relativi, che consentono di suonare cercando di muovere il meno possibile la mano sul manico.

Cm7 | F9 | BbMa7 | EbMa7(+11)

Risposta - La chiave è Bb (2b); i gradi sono: II-V-I-IV; i pattern radice sono P1/8, P3/13, P5b/6, P2b/11; pattern relativo per una posizione comoda potrebbe essere: P1/8, radice per Cm7 ma relativo per P3/13, P5b/6 e per P2b/11. Si provi ad enfatizzare o de-enfatizzare alcune note del pattern, creando così una melodia.

10.2 Esercizio 2

Dato il pattern P3 con radice al 6° tasto (P3/6), indicare la famiglia di accordi che si adattano al pattern; indicare inoltre tonalità e relativa notazione in chiave del pattern.

Risposta - Famiglia di accordi: EbMa7, Fm7, AbMa7(+11), Bb7, Cm7(+5), Dm7(b5); Tonalità: Eb; Notazione in chiave: 3#

10.3 Esercizio 3

Analizzare questa sequenza di accordi:

```
FMa7 /  | Gm7 C7  | Am7 D7  | Gm7 C7  |
FMa7 /  | Gm7 C7  | Am7 /   | D7 /    |
Bm7 E7  | Am7 D7  | Gm7 C7  | FMa7 /  |
Em7 A7  | Dm7 G7  | Gm7 /   | C7 /    |
```

Risposta: Prima di analizzarne la struttura armonica è utile trovare le posizioni per gli accordi e suonarli. In ogni caso, il primo passo è di raggruppare gli accordi nelle rispettive chiavi ed indicare il grado dell'accordo rispetto alla relativa chiave.

```
|<------ 1b ----->|<- 1# ->|<--1b-->|
| I        II  V    II  V    II  V
| FMa7 / | Gm7 C7 | Am7 D7 | Gm7 C7 |
|<------ 1b ----->|<----- 1# ------>|
  I        II  V    II      V
| FMa7 / | Gm7 C7 | Am7 /  | D7 /   |
|<- 3# ->|<- 1# ->|<---- 1b ------->|
  II  V    II  V    II  V    I
| Bm7 E7 | Am7 D7 | Gm7 C7 | FMa7 / |
|<- 2# ->|<- // ->|<---- 1b ------->|
  II  V    II  V    II      V
| Em7 A7 | Dm7 G7 | Gm7 / | C7 /    |
```

Dove 1b, 1#, 3#, 2# e // sono rispettivamente le chiavi F, G, A, D, C.
Il passo successivo è di individuare i pattern che consentono di suonare su questi accordi muovendo il meno possibile la mano sul manico, cambiando cioè il pattern per adattarlo alla chiave.

```
|<------ P2/5 --->|<-P1/5->|<-P2/5--|
| FMa7 / | Gm7 C7 | Am7 D7 | Gm7 C7 |
-------P2/5------>|<-----P1/5------>|
| FMa7 / | Gm7 C7 | Am7 / | D7 /    |
|<-P5/4->|<-P1/5->|<----P2/5------->|
| Bm7 E7 | Am7 D7 | Gm7 C7 | FMa7 / |
|<-P3/5->|<-P4/5->|<-----P2/5------>|
| Em7 A7 | Dm7 G7 | Gm7 /  | C7 /   |
```

Questo concetto è di grande importanza. Se si ha a che fare con accordi non coperti dai 5 pattern base si possono usare i pattern per gli accordi alterati o pattern pentatonici, descritti ampiamente nella terza parte del manuale.

10.4 Esercizio 4

Analizzare il seguente motivo di bossa nova: scomporlo nelle sue chiavi, trovare le posizioni per gli accordi sulla chitarra; quindi trovare i pattern più comodi

```
| Cm7     | %   | Fm9   |  %  |
| Dm7(b5) | G7  | Cm7   |  %  |
| Ebm7    | Ab7 | DbMa7 |  %  |
| Dm7(b5) | G7  | Cm7   |  %  |
```

Risposta - Si nota che: Ma7 è l'accordo al I grado, pertanto la chiave di DbMa7 è Db; Dom7 (o solo 7) indica l'accordo al V grado, quindi la chiave di G7 è C; infine m7(b5) è l'accordo di semidiminuita costruito sul VII grado, e quindi la chiave di Dm7(b5) sarà Eb. Abbiamo quindi tre diverse chiavi: Db, C ed Eb.

Possiamo quindi assegnare le chiavi ai rimanenti accordi: ad esempio Fm9 può essere un II grado in chiave Eb; Cm7 può essere un II grado di Bb; Ebm7 è il II grado di Db.

```
| Bb              | Eb              |
| II              | II              |
| Cm7     | %     | Fm9     | %     |

| Eb      | C     | Bb              |
| VII     | V     | II              |
| Dm7(b5) | G7    | Cm7     | %     |

| Db              | Db              |
| II      | V     | I               |
| Ebm7    | Ab7   | DbMa7   | %     |

| Eb      | C     | Bb              |
| VII     | V     | II              |
| Dm7(b5) | G7    | Cm7     | %     |
```

10.5 Esercizio 5

Normalmente il pattern P1 è il pattern per gli accordi di tipo m7, ma il pattern P2a (scala modale al III grado, modo frigio) funge spesso da pattern relativo usato con accordi di II e/o con combinazioni di II-I-IV. Suonare questi esempi:

```
II          III         | II          III
Dm7       / Em7 /       | Dm7       / Em7 /       |
II          III         | IV          III
Dm7       / Em7 /       | FMa7(+11) / Em7 /       |

IV          III           II          III
FMa7(+11) / Em7         | Dm7       / Em7 /       |
I           II            III         II
CMa7      / Dm7 /       | Em7       / Dm7 /       |
```

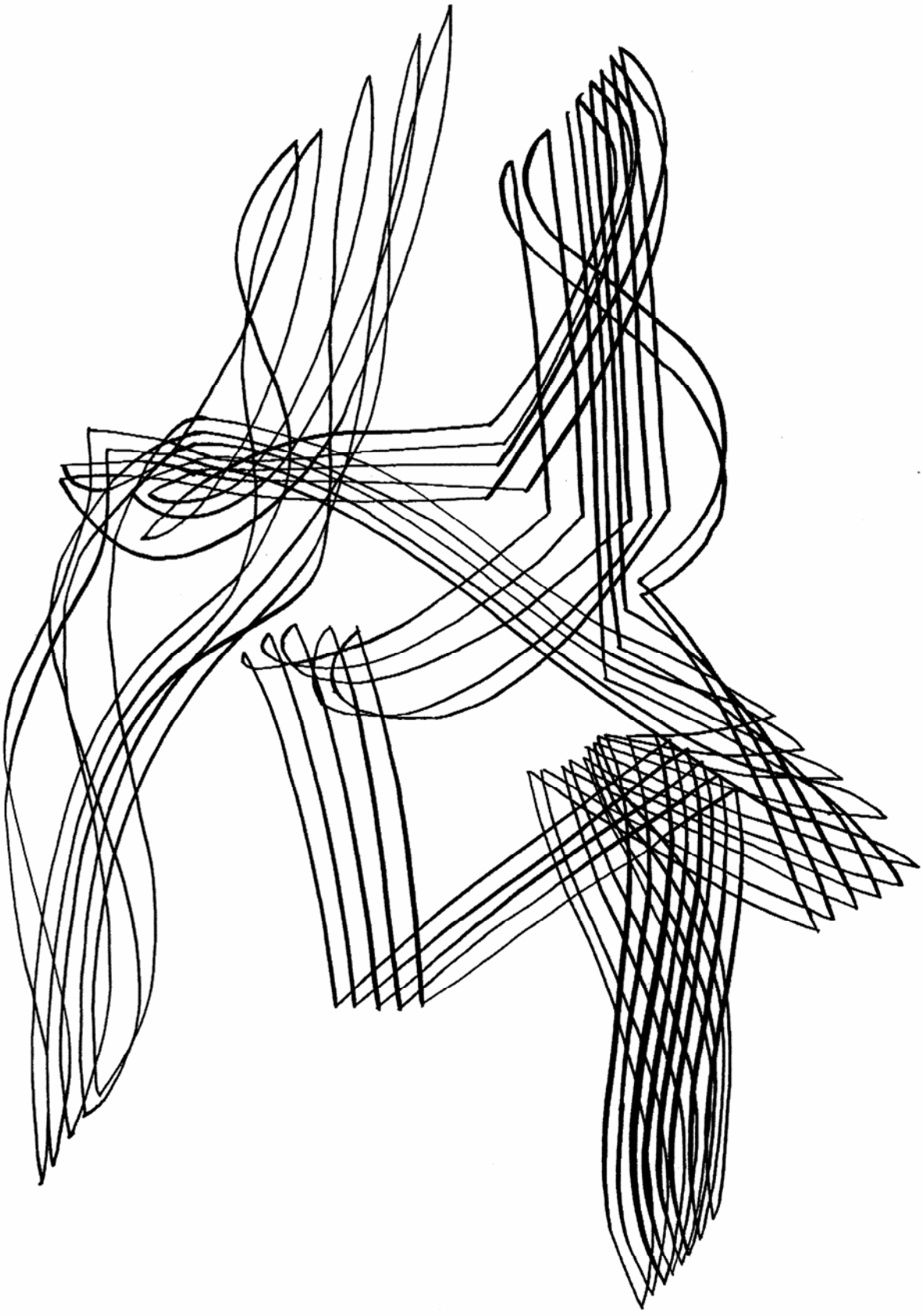
Da notare che l'accordo al IV grado può essere suonato senza la undicesima aumentata (+11), ma comunque il pattern P2b rimane adatto.

10.6 Esercizio 6

Nella armonia delle scale maggiori si trova raramente un accordo di VI, mi7(+5), in una progressione con la quinta aumentata. Come il pattern P2b suona sull'accordo di IV anche omettendo nell'accordo la 11#, così il pattern P4 suonerà bene su un accordo di VI in cui è omessa la quinta aumentata. Per questo motivo gli accordi di III e VI non sono trattati come veri e propri accordi minori. Provare a suonare sulla seguente progressione:

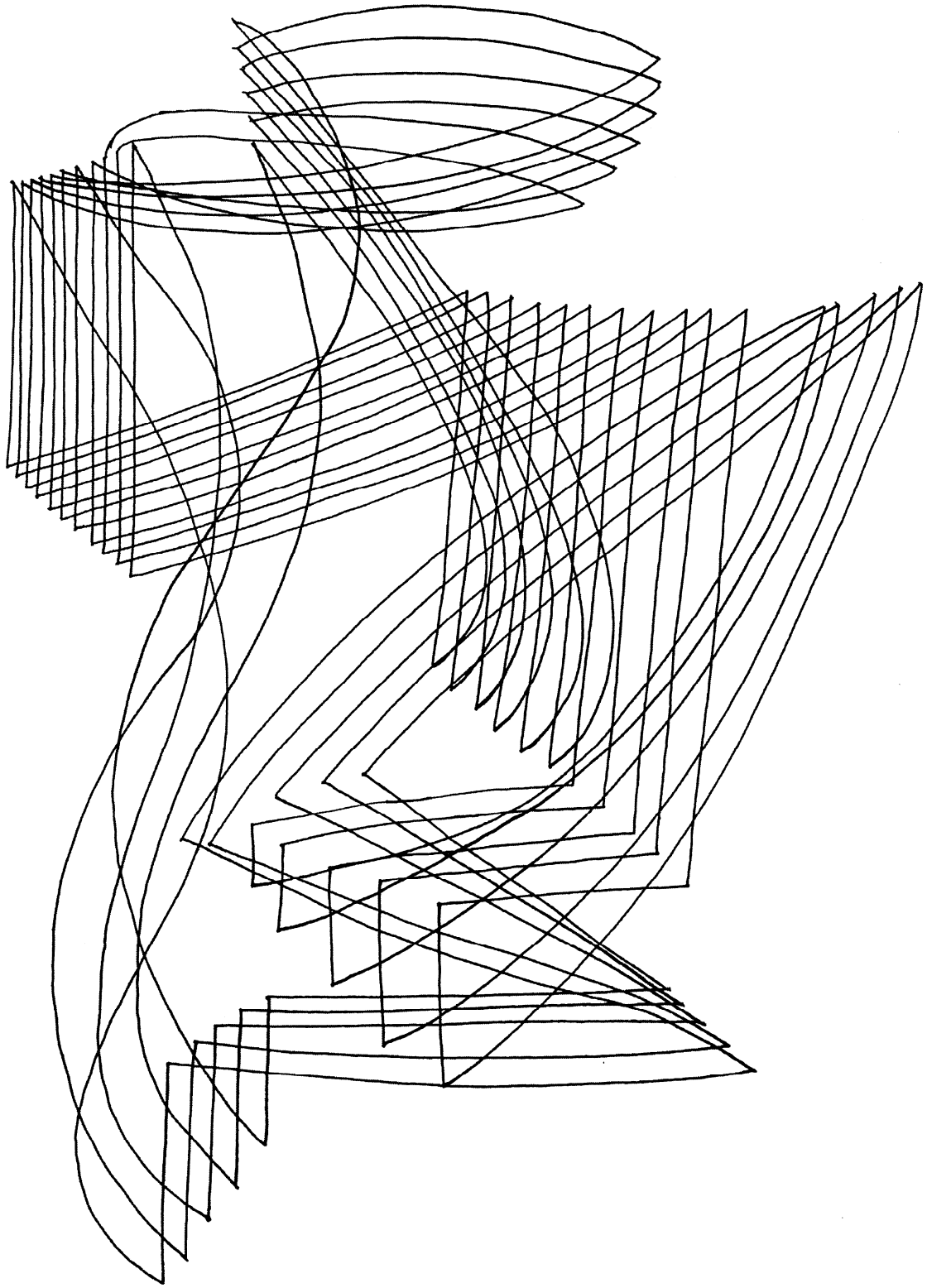
```
I       VI       II    V
CMa7 / Am7 / | Dm7 / G7 / |
```

Si tratta di una progressione in chiave C Maggiore in cui l'accordo di VI funge da sostituto per l'accordo di I.



Parte Terza

Approfondimenti teorici e pratici



11. Teoria e pratica delle scale pentatoniche

11.1 Struttura e sviluppo modale delle scale pentatoniche

Le scale pentatoniche sono scale composte da cinque note. La loro sonorità *aperta*, data dal fatto di suonare solo 5 delle 7 note della scala maggiore, consente di adattare una sola scala pentatonica a più tipi di accordo.

Esistono numerosi tipi di scala pentatonica, ma le più importanti derivano dallo sviluppo modale della scala pentatonica maggiore.

Con il termine *scala pentatonica* -o scala pentatonica maggiore- ci si riferisce generalmente alla scala a 5 note costituita da **tonica**, **seconda maggiore**, la **terza maggiore**, la **quinta** e la **sesta** di una scala maggiore. La scala pentatonica in C sarà quindi: C, D, E, G, A.

Mnemonicamente si potrà pensare alla scala pentatonica *per intervalli*, e cioè: tono, tono, terza minore, tono, o equivalentemente **TT3T** (dove '3' sta per tre semitoni). Considerando anche l'ottava, la struttura di intervalli è **TT3T3**.

In queste scale quindi mancano la quarta e la settima, e soprattutto non vi sono intervalli di semitoni. Queste scale sono caratterizzate quindi da intervalli più ampi, che offrono l'effetto di un suono più spazioso e che consentono di adattare facilmente una scala pentatonica a molti accordi. I pattern pentatonici si possono inoltre suonare con facilità in modo molto veloce.

Come ogni altra scala, la scala pentatonica ha i suoi modi, in questo caso si tratta di cinque scale modali. Il quinto modo, cioè scala pentatonica costruita sul VI grado (pattern PP4), è suonato così spesso che ha acquisito un proprio nome: **scala minore pentatonica**.

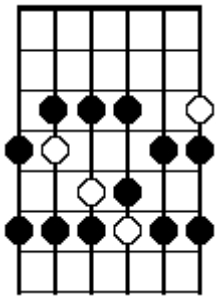
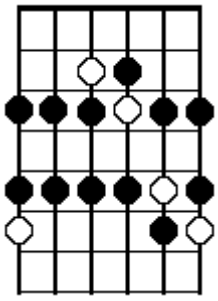
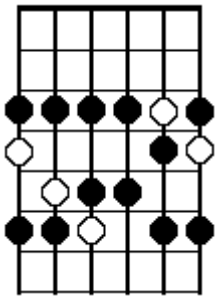
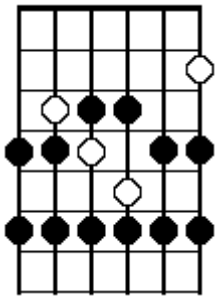
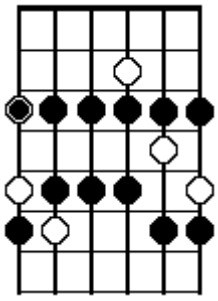
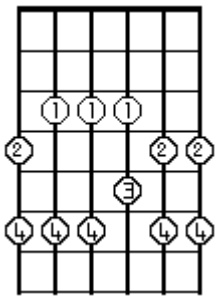
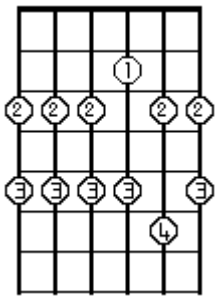
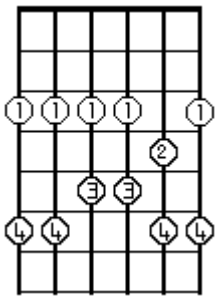
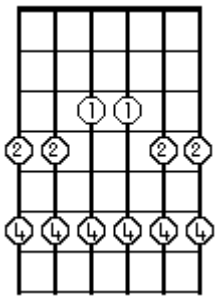
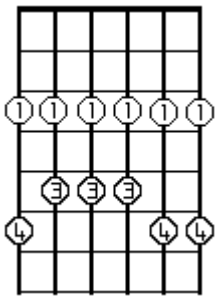
Partendo dalla pentatonica maggiore **TT3T3** (C,D,E,G,A,C), le successive quattro scale modali pentatoniche si ottengono rivoltando la scala precedente –cioè spostando il primo intervallo all'ultimo posto- ottenendo così le sequenze di intervalli **T3T3T**, **3T3TT**, **T3TT3**, **3TT3T**, a cui corrispondono le scale D-E-G-A-C, E-G-A-C-D, G-A-C-D-E, A-C-D-E-G-A. Il procedimento è il medesimo seguito per lo sviluppo modale della Scala Maggiore.

11.2 Pattern pentatonici

Mettiamo in pratica quanto appreso sulla struttura armonica delle scale pentatoniche: a partire dai 5 pattern di base, possiamo ricavare 5 nuove posizioni comode *omettendo* due note -la quarta e la settima- della scala maggiore dai relativi pattern base.

La tabella seguente riporta il risultato di tale operazione: nei pattern di base la nota da omettere è indicata da un cerchio vuoto. Oltre alla diteggiatura suggerita vi possono essere altre posizioni comode.

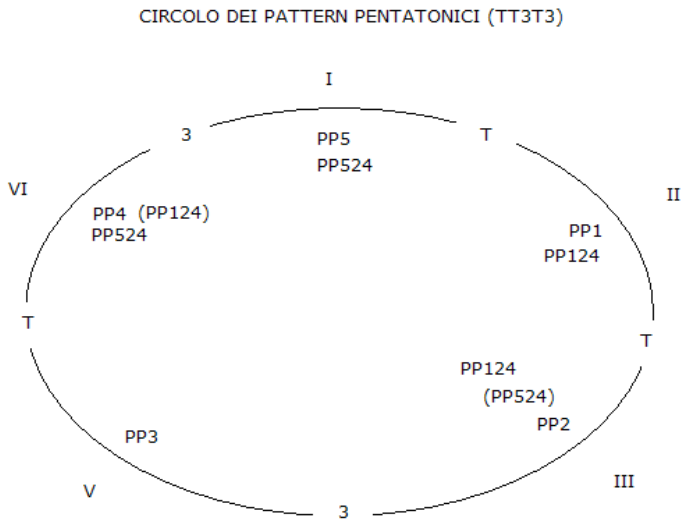
Per ogni pattern pentatonico è indicato anche il pattern di origine, il grado della scala maggiore sul quale è costruito il pattern modale, un esempio in tonalità DO Maggiore e la struttura ad intervalli della scala modale pentatonica.

	PP5 Pentatonica Maggiore	**PP1**	**PP2**	**PP3**	**PP4** Pentatonica Minore
Pattern					
Diteggiatura					
Origine	P5b	P1	P2a (P5+P2+P4)	P3	P4 (P1+P2+P4)
Grado	I	II	III	V	VI
Abbinamento	Ionico	Dorico	Frigio	Misolidio	Eolico
Esempio	**C**,D,E,G,A, C	**D**,E,G,A,C, D	**E**,G,A,C,D, E	**G**,A,C,D,E, G	**A**,C,D,E,G, A
Intervalli	TT3T3	T3T3T	3T3TT	T3TT3	3TT3T

La tabella precedente riporta anche l'*abbinamento* dei pattern pentatonici ai modi della scala maggiore, in altri termini l'indicazione di come scegliere un pattern pentatonico da suonare. Vediamo più precisamente di cosa si tratta:

Grado S.M.	Pattern Base	Abbinamenti
I	P5	Il pattern **pentatonico PP5** deriva dal pattern P5b, e quindi si abbina al modo Ionico e lo si può sostituire ovunque si possa usare il pattern P5b, in posizione radice o relativa. In realtà questo pattern suona molto bene su ogni accordo maggiore, ad eccezione degli accordi *regolari* di tipo maggiore (Ma7), in quanto sembra enfatizzare troppe note dissonanti (nona e tredicesima) rispetto all'accordo di settima maggiore.
II	P1	Il pattern **pentatonico PP1** deriva dal pattern P1, abbinato al modo dorico, e lo può sostituire. La diteggiatura può risultare più comoda usando 1 (indice) in vece di 2 (medio).
III	P5 P2 P4	Il pattern **pentatonico PP2** deriva dal pattern P2a, modo Frigio. Si noti che questo pattern è una combinazione delle sole note comuni ai pattern di base P4 (eolio), P2 (frigio/lidio) e P5 (locrio/ionico), ed in tal senso prende il nome di **PP524**. Ovunque si possa usare uno di questi tre pattern base -in posizione radice o relativa- si può sostituire il pattern della PP524.
V	P3	Il pattern **pentatonico PP3** deriva dal pattern base P3, modo misolidio, sebbene la diteggiatura risulti completamente differente.
VI	P1 P2 P4	Il pattern **pentatonico PP4** deriva dal pattern P4, ma è allo stesso tempo una combinazione dei pattern P1 (dorico), P2 (frigio/lidio), P4 (eolio), suonando soltanto le note comuni tra questi. In questo senso il pattern PP4 può essere anche indicato col nome **PP124**. Ovunque si possa usare uno di questi tre pattern base -in posizione radice o relativa- si può sostituire il pattern PP124.

I 5 pattern pentatonici sono mobili così come i 5 pattern di base, come mostra il *Circolo dei Pattern Pentatonici* riportato in figura.



11.3 Scale pentatoniche naturali

Abbiamo finora esaminato la scala pentatonica maggiore (**TT3T3**) costruita sulla tonica della Scala Maggiore (modo Ionio), ed il suo sviluppo modale in 5 modi pentatonici.

Tra le sette scale pentatoniche che si possono costruire su una tonalità maggiore ve ne sono tre più importanti delle altre. Infatti in ogni Scala Maggiore si trovano *naturalmente* tre scale pentatoniche, a partire da tonica (I), sottodominante (IV) e dominante (V); queste prendono il nome di I, IV e V pentatonica, allo scopo di indicare la posizione relativa alla chiave.

Ad esempio nella chiave C Maggiore si trovano *naturalmente* le scale pentatoniche C, F e G, nel senso che le tre scale seguono tutte il modello **TT3T3** e sono altresì composte da 5 note tutte appartenenti alla tonalità C Maggiore:

I	IV	V
CDEGAC	**F**GACDF	**G**ABDEG

Per maggiore chiarezza, proviamo a costruire a partire dal II grado della scala fondamentale in tonalità C, una scala pentatonica secondo la struttura **TT3T3**: otterremo le note D(T)E(T)F#(3)A(T)B(3)D. Si può facilmente constatare che questa è sì una scala pentatonica, ma in una tonalità diversa da C. In questo caso è la pentatonica costruita sul quinto grado della tonalità G (un diesis in chiave, vedi capitolo 4).

Se invece costruiamo la scala con gli intervalli **TT3T3** sul IV o sul V grado della scala fondamentale in tonalità C troveremo solo note appartenenti alla tonalità C.

11.4 Applicazioni di scale pentatoniche

Provare a suonare le scale pentatoniche costruite sul I, IV, V grado in tonalità C sull'accordo di II e poi sull'accordo di V e quindi sull'accordo di I Maggiore (Dm7, G7, CMa7), per sentire come la scala pentatonica si adatta in questa progressione.
Una regola generale per suonare le scale pentatoniche su progressioni II-V-I è la seguente:

- Su un accordo di II, suonare le scale pentatoniche I, IV e V;
- Su un accordo di V, suonare la scala pentatonica V
- Su una progressione II-V-I, suonare la scala pentatonica V.

Proviamo a sperimentare i pattern pentatonici su questa bossa nova improvvisando solo con pattern pentatonici, iniziando con PP4 (PP124, o VI pentatonica) all'8° tasto:

```
Cm7      | %   | Fm9   | % |
Dm7(b5)  | G7  | Cm7   | % |
Ebm7     | Ab7 | DbMa7 | % |
Dm7(b5)  | G7  | Cm7   | % |
```

Operiamo l'analisi della struttura armonica di questo giro di accordi. Si può notare che:

- Nella terza progressione: Db=I grado, Eb=II grado, Ab=V grado - siamo in tonalità Db;
- Nella seconda e quarta progressione: Dm7(5b)=VII, Cm7=VI - siamo in tonalità Eb;
- Da ciò, Fm9 può essere l'accordo al II grado in tonalità Eb;
- G7 è inequivocabilmente un accordo costruito sulla V (dominante) della tonalità C.

Vediamo quindi cosa ne risulta:

```
Tonalità: Eb              | Eb    C   Eb     | Db
Grado   : VI | % | II | % | VII | V | VI | % | II  | V  | I | % | ...
Accordo : Cm7    | Fm9    | D°7 | G7| Cm7    | Ebm7| Ab7| Dbm7    ...
```

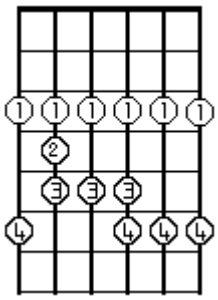
Con l'aiuto del *Circolo dei Pattern Pentatonici* (TT3T3) si può trovare la famiglia di pattern pentatonici. Ad esempio, per la tonalità Eb risulterà:

PP5/Eb	PP1/F	PP2/G	PP3/Bb	PP4/C	PP5/Eb
	PP1/1°	PP2/3°	PP3/6°	PP4/8°	
PP5/11°	PP1/13°	PP2/15°			
I	II	IV	V	VI	

Va da se che le scale pentatoniche per la tonalità Db si possono trovare semplicemente trasponendo i pattern di due tasti verso il basso.

PP5/Db	PP1/Eb	PP2/F	PP3/Ab	PP4/Bb	PP5/Db
PP5/9°	PP1/11°	PP2/1°	PP3/4°	PP4/6°	PP5/9°
		PP2/13°			
I	II	IV	V	VI	

11.5 Il Pattern Blues Combinato



Il pattern PCB è un pattern blues (PCB, *combined blues)* costruito con le note in comune tra P124 e PP5. Da notare che non si tratta di un vero pattern pentatonico perché è composto da **6 note** differenti.

Sebbene si tratti di una combinazione tra PP124 e P5, non necessariamente PCB si presta a sostituire P5, anche se può sostituire sempre PP124. In molti casi PCB suona bene come pattern radice alternativo su accordi di tipo minore (m7).

Possiamo fare subito un esperimento seguendo questo semplice blues a 12 battute, suonando PCB al 6° tasto (Bb) per tutta la sequenza di accordi.

```
Bb blues
Bb7  / / / | Eb7 / / / | Bb7 / / / | Bb7 / / / |
Eb7  / / / | Eb7 / / / | Bb7 / / / | Bb7 / / / |
F7   / / / | Eb7 / / / | Bb7 / / / | F7  / / / |
Bb minor blues
Bbm7 / / / | %         | %         | %         |
Ebm7 / / / | %         | Bbm7 / / / | %        |
Ebm7 / / / | Fm7 / / / | Bbm7 / / / | %        |
```

12. Armonia della Tonalità minore

12.1 Introduzione

Questo metodo è orientato ad un particolare musicista autodidatta, cioè a chi suona già ad orecchio accordi e scale alla chitarra ma che sente il bisogno di migliorare il proprio stile, avere maggiore familiarità con il proprio strumento e non ultimo poter comprendere la notazione degli accordi.

La prima parte di questo manuale è stata dedicata alla Scala Maggiore, alle sue sette scale modali e i sette tipi di accordo relativi, nei principi teorici e negli sviluppi pratici.

Se il lettore ha assimilato il materiale fin qui proposto, e quindi la teoria dell'armonia delle scale maggiori e la tecnica dei pattern e degli accordi *tagliati*, ha sicuramente già la possibilità di improvvisare su pressoché qualsiasi base armonica di accordi.

A questo punto il lettore più intraprendente non dovrebbe trovare particolare difficoltà a comprendere la teoria dell'armonia delle scale minori -si tratta *semplicemente* dello sviluppo modale di una nuova scala- né per memorizzare nuovi pattern, spesso derivati dai pattern già noti.

Per concludere il percorso saranno trattate, in teoria ed in pratica, altre scale completamente nuove, che hanno una notevole capacità di adattamento ed il cui sviluppo sulla tastiera della chitarra risulta particolarmente comodo ed interessante: si tratta delle scale diminuite e a toni interi.

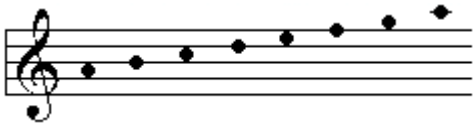
Questo ulteriore passo avanti, teorico e pratico, consentirà di arricchire il suono nella esecuzione e di comprendere la notazione di un qualsiasi accordo e la struttura armonica di progressioni più complesse. Le conoscenze teoriche così sviluppate sono inoltre una condizione necessaria per affrontare successivamente la affascinante sfera della armonizzazione o ri-armonizzazione.

12.2 Le scale minori

Il termine *scala minore* (*s.m.*) indica una scala con la terza minore. Nella tonalità Maggiore abbiamo incontrato solo scale minori con settima minore; nella *tonalità minore* esistono invece scale con terza minore e settima maggiore. Vediamo di che si tratta:

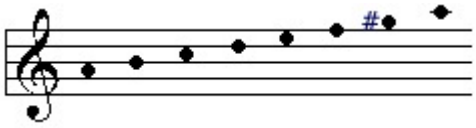
Come è noto, l'intervallo che caratterizza una scala maggiore è l'intervallo tra la tonica (I) e la mediante (III) chiamato **terza maggiore**, intervallo che consiste in due toni interi.

Una scala minore è ancora caratterizzata dall'intervallo tra tonica e mediante, che in questo caso è però di 3 semitoni e si chiama **terza minore**.

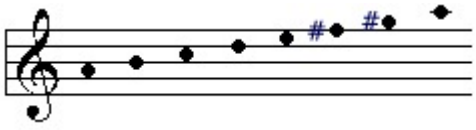


Suonando una scala partendo da LA e suonando tutti i tasti bianchi del piano si ottiene la successione di intervalli **TSTTSTT**, che prende il nome di **scala minore naturale**. E' la fisionomia della scala modale eolica, costruita sul VI grado della tonalità DO maggiore. Pur essendo una *scala minore* altro non è in realtà che un modo della scala maggiore.

L'intervallo tra settimo e ottavo grado di questa scala è un tono (settima minore). In una scala costruita sul primo grado di una tonalità, il VII grado (la sensibile, nota che tende a risolversi nella tonica) dovrebbe trovarsi di norma un semitono sotto l'ottava. La scala minore dovrà quindi avere, oltre la terza minore, anche la settima maggiore.

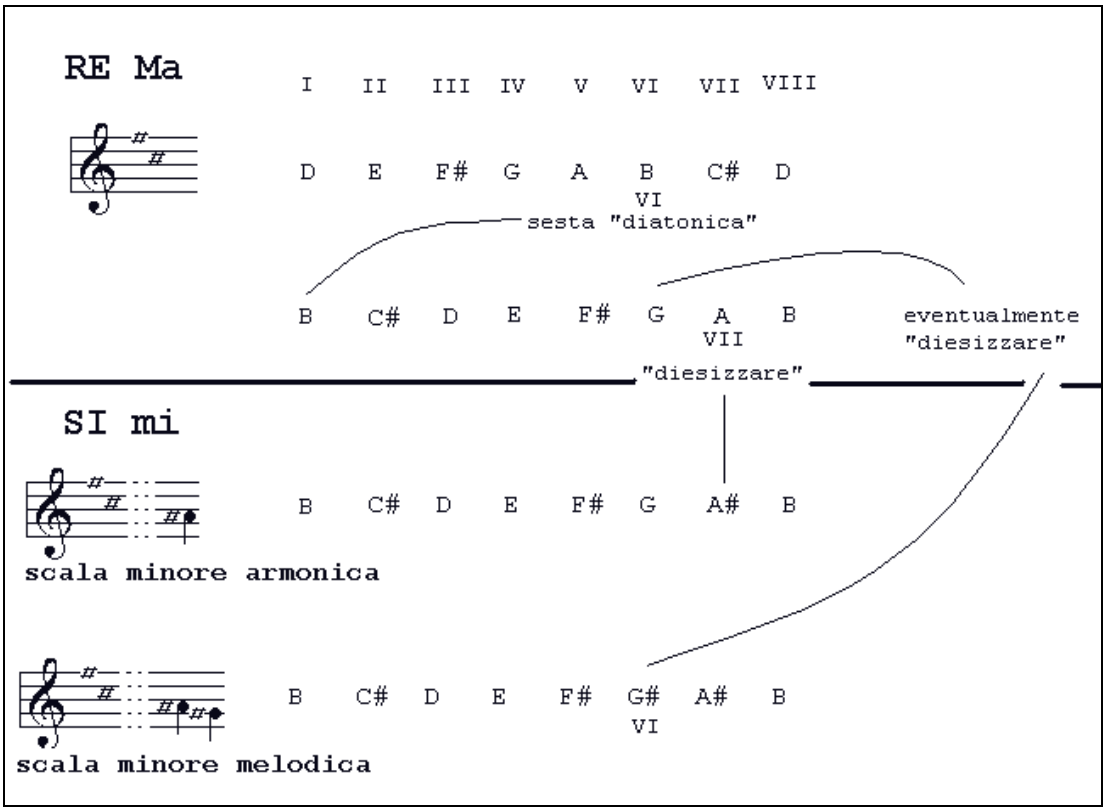


Per rendere sensibile il settimo grado occorre quindi *aumentarlo* di un semitono; così facendo si ottiene il modello caratteristico della **scala minore armonica** (*s.m.a.*) **TSTTS3S**, dove la cifra '3' indica tre semitoni. Questa scala contiene le 7 note della tonalità LA minore.



Melodicamente il salto di tre semitoni tra VI e VII grado della s.m. armonica sembra talvolta inelegante, ma aumentando di un semitono anche il VI grado la progressione melodica viene appianata. La scala che ne risulta (**TSTTTTS**) prende il nome di **scala minore melodica** (*s.m.m.*) anch'essa composta da 7 note.

La figura seguente mostra la relazione tra una scala maggiore, nell'esempio la scala D Maggiore, e la scala minore che le fa da *partner*, cioè B minore. La sesta diatonica della S.M. diventa la tonica della scala minore armonica relativa, e la settima della nuova scala è aumentata di un semitono. La scala minore melodica si ottiene *diesizzando* la VI della nuova scala.



Pur essendoci una minima differenza in termini di intervalli tra scala maggiore e relativa scala minore, questa suona in modo completamente differente, e le dissonanze dei suoi accordi offrono molte possibilità di armonizzare una melodia.

12.3 Circolo delle quinte minori e notazione in chiave

Ogni scala maggiore ha quindi una scala minore che le fa da partner.

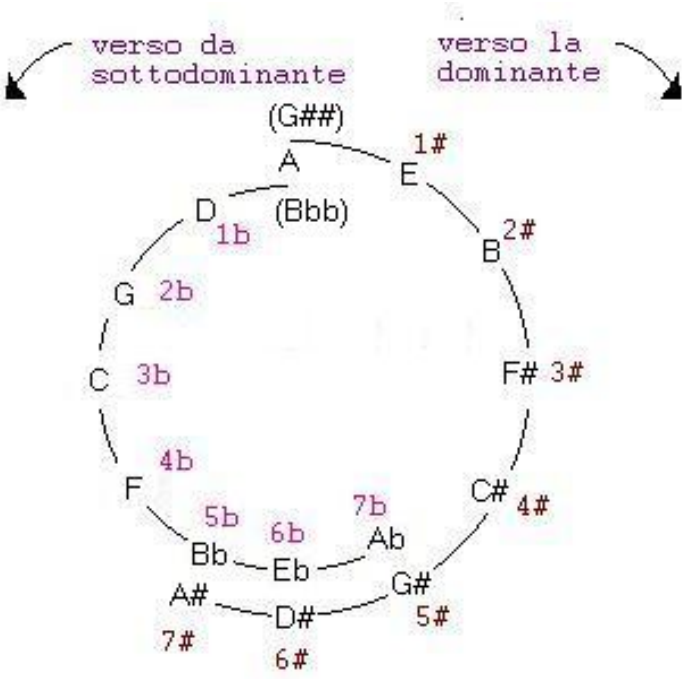
Questa nuova scala è costruita sulla sopradominante (VI grado) della scala maggiore - praticamente tre semitoni sotto la tonica, vedi par. 4.3- che diventa la tonica della scala minore relativa. Viceversa, partendo dalla scala minore la mediante (III grado) di una scala minore è la tonica della scala maggiore relativa.

Quindi alla tonalità DO Maggiore corrisponde la tonalità LA Minore, alla tonalità di SOL Maggiore corrisponde la tonalità MI minore, e così via.

La scala maggiore (S.M.) e la relativa scala minore (s.m.) hanno la medesima indicazione di tonalità nell'armatura di chiave. L'accidente che indica la sensibile di una s.m. -che ha bisogno dell'alterazione del VII grado- è sempre indicato separatamente nel corso della pagina, e mai collocato nell'armatura iniziale di chiave.

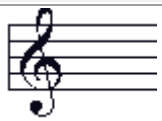
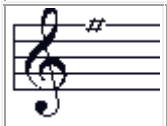
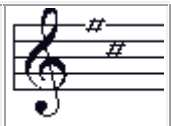
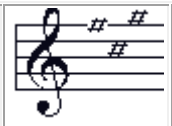
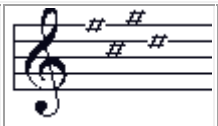
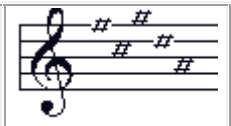
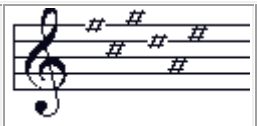
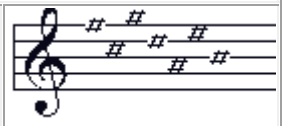
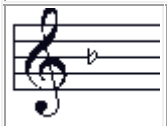
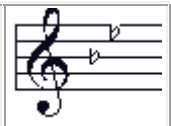
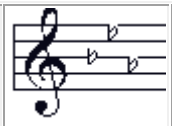
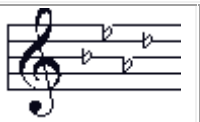
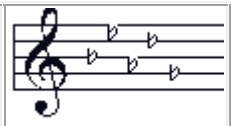
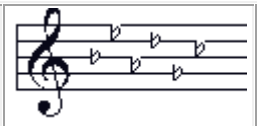
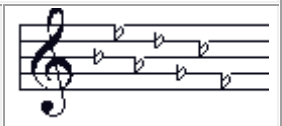
Così la tonalità LA Minore, essendo relativa a DO Maggiore, non avrà alcuna alterazione in chiave, ma certamente un accidente corrispondente a LAb (o SOL#); MI minore avrà un diesis in chiave, così come è per la relativa SOL Maggiore, ma nel corso della pagina il RE sarà diesis, e così via.

La stretta relazione tra tonalità minore e maggiore consente di applicare il circolo delle quinte anche alle scale minori, con l'unica differenza che la nota di partenza è LA, cioè il relativo minore della scala di DO maggiore.



La tavola che riassume la corrispondenza tra tonalità ed alterazioni in chiave, già vista per la scala maggiore, può essere quindi completata nel modo seguente, tenendo presente che nel caso della tonalità minore, nel corso della partitura vi sarà una ulteriore nota alterata, che corrisponderà alla quinta aumentata della scala maggiore relativa.

TAVOLA DELLE ALTERAZIONI IN CHIAVE – TONALITA' MAGGIORI E RELATIVE MINORI

						
DO LAm						
						
SOL MIm	RE SIm	LA FA#m	MI DO#m	SI SOL#m	FA# RE#m	DO# LA#m
1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
						
FA REm	SIb SOLm	MIb DOm	Lab FAm	REb SIbm	SOLb MIbm	DOb=SI SOLbm
1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b

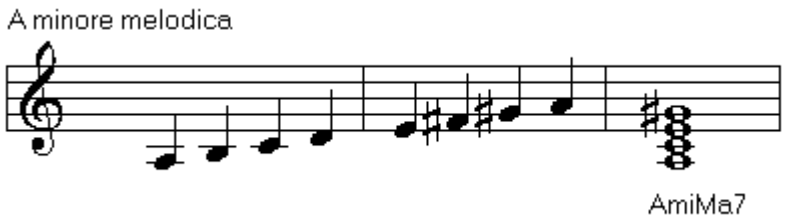
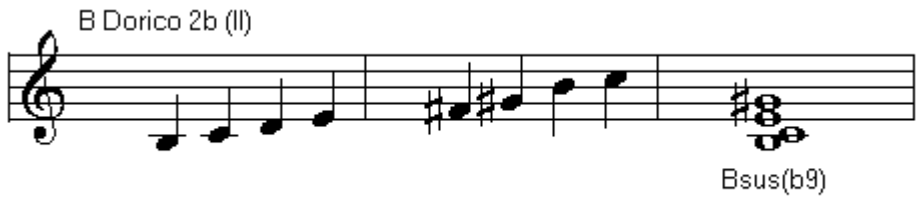
12.4 Sviluppo modale della scala minore melodica

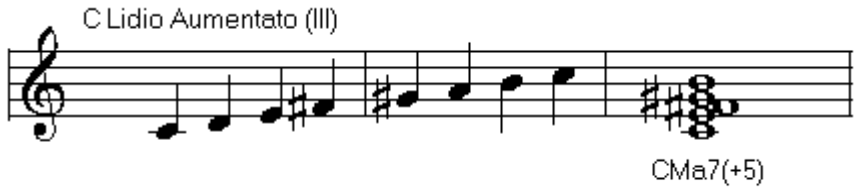
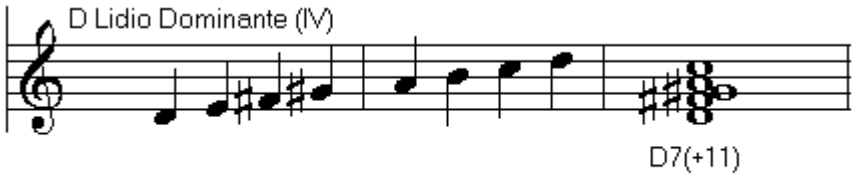
Passiamo ora allo sviluppo modale della scala minore melodica (*s.m.m.*). La tavola seguente riassume le caratteristiche delle scale modali costruite sulla *s.m.m.*: per ogni grado è indicato il nome convenzionale della scala e la notazione dell'accordo corrispondente, nonché la struttura in termini di toni e semitoni e di intervalli rispetto alla tonica. Per completezza è indicato anche un esempio di scala e di accordo in tonalità C minore. Come per le scale maggiori, l'accordo si forma per terze diatoniche.

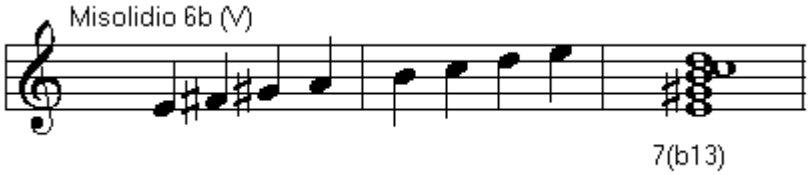
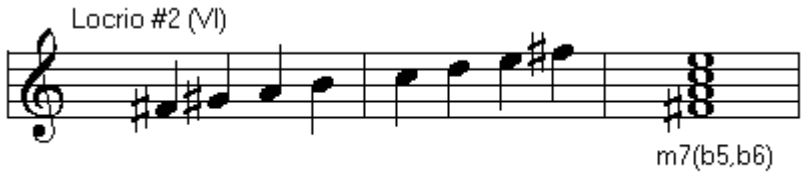
Grado	Nome della Scala	Tipo di Accordo	Struttura T/S	Intervalli	Esempio in C melodic minor	
I	Minore-Maggiore (o Ipoionico)	miMa7	**TSTTTTS**	1,9,3m,4,5,6,7M	C,D,Eb,F,G,A,B,C	CmiMa7
II	Dorico 2b	sus(b9)	**STTTTST**	1,b9,3m,4,5,6,7m (4=sus)	D,Eb,F,G,A,B,C,D	Dsus(b9)
III	Lidio Aumentato	Ma(#5)	**TTTTSTS**	1,9,3M,#4,#5,6,7M (#5=aug)	Eb,F,G,A,B,C,D,Eb	EbMa(#5) =GMa/Eb
IV	Lidio Dominante	7(#11)	**TTTSTST**	1,9,3M,#11,5,6,7m	F,G,A,B,C,D,Eb,F	F7(#11)
V	Misolidio 6b	7(b13)	**TTSTSTT**	1,9,3M,4,5,6b,7m	G,A,B,C,D,Eb,F,G	G7(b13) =CmiMa/G
VI	Semidiminuita (o Locrio 2#)	mi7(b5)	**TSTSTTT**	1,9,3m,4,b5,b6,7m	A,B,C,D,Eb,F,G,A	Ami7(b5)
VII	Altered Dominant (o Superlocrio)	7alt	**STSTTTT**	1,b9,#9,3M,#11,b13,7m (#9=3m, #11=b5, b13=#5)	B,C,D,Eb,F,G,A,B	B7alt

12.5 Scale modali e accordi della scala minore melodica

Affrontiamo ora la tavola del paragrafo precedente in termini di sviluppo modale della scala minore melodica.

I **A** **miMa7** **TSTTTTS**	**miMa7 : Ipoionico (o minore melodica)** *1,9,3m,4,5,6,7M*  La scala al I grado ha la terza minore e la settima maggiore, L'accordo costruito su questa scala prende il nome di minore-maggiore, espresso in notazione con **miMa7**. Si dice anche accordo di I minore o di tonica minore. Gli accordi in miMa sono spesso suonati **per sostituire gli accordi m7**, per ottenere un suono più ricco. Una **regola generale di sostituzione** è: Se l'accordo m7 (II modo scala maggiore) non è parte di una progressione II-V, si può sostituire m7 con miMa, con la sola eccezione che la settima minore non deve essere la *nota melodica*. Occorre però precisare che non è necessario fare la sostituzione, ma che si tratta solo di un abbellimento: di norma non bisogna abusarne, ma usarla consapevolmente secondo il proprio gusto.
II **B** **sus(b9)** **STTTTST**	**sus(b9) : Dorico 2b** *1,b9,3m,4,5,6,7m*  Si tratta di una scala minore. Nella notazione dell'accordo l'indicazione sus sta per *suspended*, ed indica la presenza della quarta perfetta. Nell'accordo sus(b9), costruito sul II modo minore melodico, le note più importanti sono la **tonica, b9, quarta (sus) e sesta**. Dato il ruolo marginale della terza maggiore, la notazione dell'accordo può non indicare se si tratta di un accordo maggiore o minore. A differenza della **scala frigia** (III modo S.M.), questa scala ha la sesta naturale e non minore.

III **C** **Ma7(#5)** **=E/C** **TTTTSTS**	**Ma7(#5) : Lidio Aumentato** *1,9,3M,#4,#5,6,7M*  Il termine **Lidio** è un termine usato per accordi con +11 (quarta eccedente, o 5b), mentre **aumentato** indica accordi con +5 (quinta aumentata). La notazione completa dell'accordo è **Ma7(#4, #5)**, ma generalmente si usa indicarlo con Ma7(#5). La caratteristica degli accordi di questo modo è che terza, quinta e settima diatonica (3M, 5#, 7M) formano un accordo (triade) di maggiore: nel caso di CMa7(#5) queste note sono E, G#, B, nient'altro che l'accordo di MI Maggiore. Qualsiasi accordo Ma7(#5) può essere rappresentato con la notazione E/C (vedi appendice), da leggersi come *la nota DO sul basso seguita da un accordo MI maggiore* (strutturalmente, tonica + IIIMa).
IV **D** **7(#11)** **TTTSTST**	**7(#11) : Lidio Dominante** *1,9,3M,#11,5,6,7m*  Caratterizzata da una terza maggiore ed una settima minore, questa scala fa pensare ad un accordo Dom7 (D7), che a sua volta fa pensare ad una scala misolidia (V7), ma la differenza risiede però nella quarta, che è aumentata. Ancora una volta il termine **Lidio** indica infatti la quarta eccedente, mentre **Dominante** è il termine usato per indicare accordi con terza maggiore e settima minore.

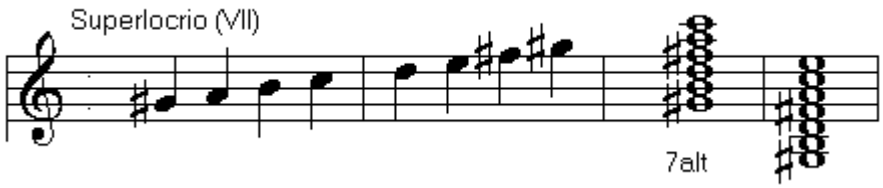
V **E** **7(b13)** **TTSTSTT**	**7(b13) : Misolidio 6b** *1,9,3M,4,5,6b,7m*  Analizzando questo modo si vede che tonica, terza maggiore, quinta perfetta e settima minore (E,G#,B,D) suggeriscono un accordo E7, accordo costruito sul V grado della S.M. Ma ciò che caratterizza l'accordo non è la 7, bensì la b6. E' possibile aggiungere la quarta, ed in questo caso la notazione sarà sus(6b), che come si vedrà tra poco, è enarmonicamente uguale all'accordo al I grado s.m.m., in questo caso AmiMa7. Inoltre, un accordo di tipo 7(b13) è enarmonicamente uguale all'accordo di tipo 7(#5), cioè contiene le stesse note. Un accordo di tipo 7(b13) può essere interpretato come originato, oltre che dal V modo della s.m. melodica, da una scala diminuita semitono-tono, che sarà descritta più avanti.
VI **F** **#m7(b5)9** **=F#Ø9** **TSTSTTT**	**m7(b5) : Locrio 2# (semidiminuita 2#)** *1,9,3m,4,b5,b6,7m*  Terza minore, quinta diminuita e settima minore riconducono allo stesso accordo Semidiminuito mi7(b5) costruito sulla scala Locria (VII maggiore, **STTSTTT**). La differenza risiede nella nona, nella Locria minore, in questo caso Maggiore (naturale). Per questo motivo la scala (**TSTSTTT**) prende il nome di seminidimuita (o Locria) 2#. Il termine 2# indica infatti che la seconda è aumentata di un semitono rispetto alla scala Locria (o semidiminuita con seconda minore). La notazione che rimarca le caratteristiche dell'accordo del VI modo può essere m7(b5)9, o anche Ø9.

VII
G#
7 alt

STSTTTT

7alt : Superlocrio (alterata-dominante)

1,b9,#9,3M,#11,b13,7



Generalmente gli accordi non hanno entrambe le terze maggiori e minori, ma in questo caso sembrerebbe proprio così. La nona aumentata altro non è che la terza minore, ma la vera terza in questa scala è una terza maggiore (quarta nota), mentre la terza minore funge da nona aumentata.

La presenza di terza maggiore e settima minore caratterizza una scala/accordo *dominante*, tipicamente associato ad un accordo dom7, ma nell'accordo costruito sul VII modo della s.m.m. vi sono molte più dissonanze. Vediamo quindi di confrontare l'accordo G#7 quale quinto grado (Misolidio) in tonalità C# Maggiore, e l'accordo G#7alt quale settimo grado in tonalità A minore.

Nome scala	**Misolidia**	**Alterata Dominante**
Tipo Accordo	7	7alt
Struttura Intervalli	tonica, 9, 3M, 1, 5, 13, 7m, ottava	tonica, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m, ottava
Struttura Accordo	1, 3M, 5, 7m, 9, 11, 13	1, #9, #11, 7m, b9, 3M, b13
Scala in G#	G# A# C C# D# F F# G#	G# **A** **B** C **D** **E** F# G#
Accordo in G#	G#7	G#7alt

Nell'accordo 7alt è interessante notare che non è presente la quinta, che la terza nota è indicata come seconda aumentata (9#) e che la quarta nota è *considerata* una terza maggiore**.**

Di norma, nell'accordo di tipo 7alt alla settima si aggiungono due sole alterazioni: b9 o #9, e b5 o #5. Pertanto si potrà trovare la notazione 7alt ma anche una delle seguenti notazioni: 7(b9,b5), 7(#9,b5), 7(b9,#5), 7(#9,#5).

La scala **STSTTTT** è anche denominata diminuita a toni interi, perché inizia come una scala diminuita (**STST**) e finisce come una scala a toni interi (**TTT**)–entrambe queste scale saranno approfondite in seguito.

L'accordo è chiamato **Alterato** perché l'accordo di settima dominante è stato alterato ***in ogni possibile modo***: la nona abbassata o alzata di un semitono, l'undicesima è aumentata (non può diminuire perché sarebbe una terza maggiore) e la tredicesima abbassata (non potrebbe essere aumentata perché diventerebbe una settima minore).

Entro i confini di G#7 sono state fatte quindi tutte le alterazioni possibili; se si cambia la tonica (G#) la terza (C) o la settima (F#) -intervalli caratteristici di un accordo dominante- l'accordo non sarà più 7alt, ma diventerà un diverso accordo.

12.6 Caratteristiche degli accordi

Tutti gli accordi della armonia della scala minore melodica esaminati condividono le stesse note, così come nella armonia delle scale maggiori in cui -in chiave C- gli accordi CMa7, Dmi7, Emi7(b9), FMa7(#11), G7, Bmi7(b5) condividono la stessa scala maggiore. Resta comunque una grande differenza tra l'armonia minore melodica e maggiore. La tavola seguente mostra gli accordi in tonalità C maggiore e i relativi accordi in tonalità A minore.

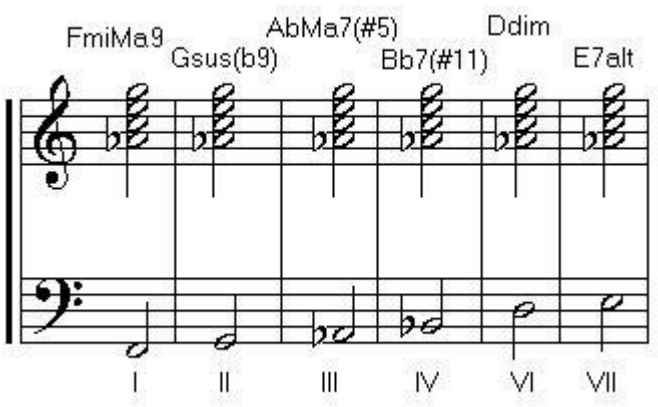
Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII
Scala **minore melodica** in A	AmiMa	Bsus(b9)	CMa7(#5) o E/C	D7(#11)	Esus(b13) o AmiMa/E	F#m7(b5,b6)	G#7alt
Scala **Maggiore** in C	C Ma7	Dm7	Em7(b9)	FMa7(#11)	G7	Am7(#5)	Bm7(b5)
Scala **minore armonica** in A	AmiMa(b13)	Bm7(b5, b9)	CMa7(#5)	Dm7(#11)	E7(b9,b13)	FMa7(b5,#9)	G#dim (b6,b9)

Per completezza nella tabella è riportato lo sviluppo degli accordi anche per la scala minore armonica.

E' possibile trovare il simbolo Ø ad indicare accordi di tipo m7(b5), composti da tonica, terza minore, quinta diminuita, settima minore.

Per indicare un accordo diminuito si usa generalmente la notazione **dim** o il simbolo **°**. L'accordo diminuito è un accordo minore con quinta e settima diminuite (la settima diminuita è indicata anche con 7bb, e coincide enarmonicamente con una sesta).

12.6.1 Accordi costruiti sui modi della scala minore melodica



Si provi a suonare sul pianoforte con la mano sinistra un FA e con la destra, una ottava sopra, LAb, DO, MI, SOL: si tratta di un accordo **FmiMa9**, costruito sul I grado della scala FA minore, illustrato nella prima battuta della figura.

Ora mantenendo la mano destra sulla stessa posizione e suonando con la sinistra un SOL, cioè il II grado della scala minore di FA, si ottiene un accordo Gsus(b9).

Salendo ancora di un semitono (terza minore) con la nota al basso, sempre mantenendo la stessa posizione della mano destra, si ottiene l'accordo AbMa(#5) costruito sul III grado della scala minore, e così via fino ad arrivare

a E7alt, cioè ad ottenere tutti gli accordi della scala minore melodica. E' bene notare che questi accordi differiscono in una sola nota, la tonica (nota al basso).

Va da sé che a partire dall'accordo miMa9, spostando la nota al basso su una qualsiasi nota della scala si ottiene l'accordo tipico relativo al grado della nota scelta.

Si può notare che terza, quinta, settima e nona dell'accordo FmiMa9 (nella figura, le note scritte sulla chiave di violino) forma l'accordo **AbMa7(#5)**, che per quanto possa sembrare complesso, è semplicemente un accordo Ami7 con la tonica diminuita di un semitono.

Va da se che l'accordo sul III grado della scala C minore è proprio AbMa7(#5); nella figura si può constatare che la nota al basso Ab è la tonica dell'accordo raddoppiata una ottava sotto, ed in tal senso può essere omessa.

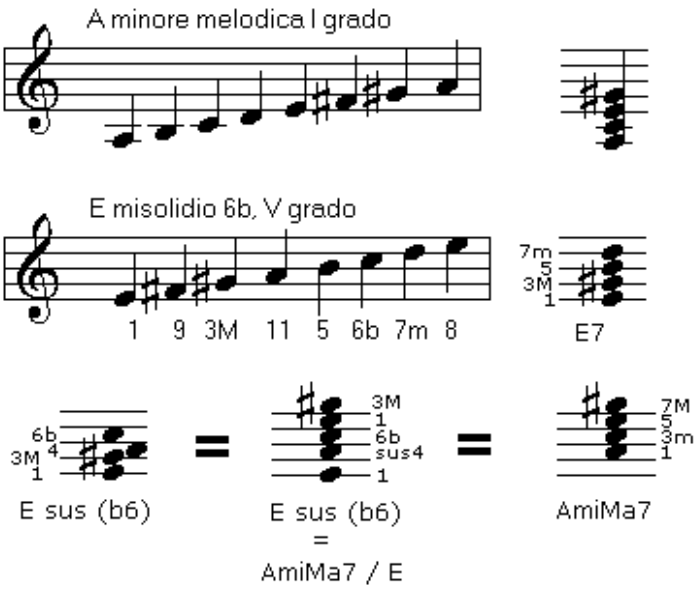
L'accordo al V grado non è stato riportato in figura perché si tratta ancora dello stesso accordo AbMa7(#5) con la terza maggiore (C) ripetuta una ottava sotto.

Analogamente per l'accordo al VII grado, in cui in questo caso è ripetuta al basso la quinta aumentata (E). In questo senso gli accordi costruiti sul III, V e VII grado sono *armonicamente* uguali.

Solitamente si vuole che gli accordi costruiti su scale minori contengano le caratteristiche tipiche della singola scala. Ci proponiamo di approfondire scale ed accordi al V e al VII grado della scala minore melodica.

12.6.2 Accordo sul V grado (misolidio 6b)

Vediamo cosa succede al V grado della scala minore melodica.



Anzitutto notiamo (figura in alto) come sul primo grado della scala LA minore melodica si costruisce, procedendo per terze diatoniche, un accordo AmiMa7.

L'accordo costruito sul V grado (figura successiva) risulta di tipo dominante (tonica, terza maggiore, quinta perfetta, settima minore), ed in particolare è un accordo E7.

La scala modale al V grado della s.m.m. è d'altro canto caratterizzata da una sesta minore (6b o 13b), da cui il nome di misolidia *6b.* Un accordo che meglio si adatta a tale caratteristica è costruito con la tonica, la terza maggiore, la quarta e la sesta minore della scala stessa (figura in basso). Si tratta di un accordo di tipo **sus(b13)**, dove **sus** indica la presenza della quarta. Nel caso di E(b13), l'accordo sarà composto da E, G#, A, C.

Questo accordo è esattamente lo stesso di un accordo **AmiMa7**, cioè l'accordo costruito sul primo grado della scala minore melodica, con la quinta (E è la quinta di A) al basso. Ne risulta che l'accordo al I (AmiMa7) ed al V grado Esus7(b13) della scala minore melodica sono *armonicamente* lo stesso accordo, sebbene la *tensione* prodotta sia sensibilmente differente.

12.6.3 Scala ed accordo Dominante Alterato (VII grado)

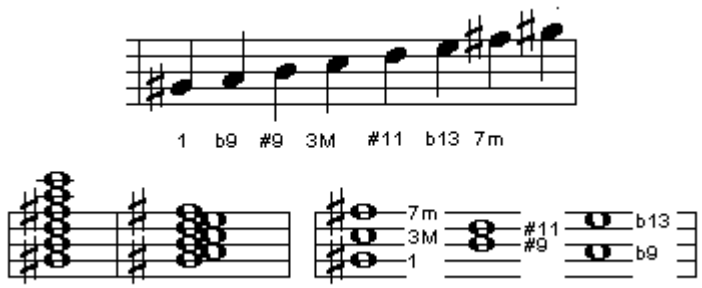
La **scala VII Dominante alterata** merita un approfondimento relativo alla scelta di considerare la terza minore una seconda (nona) aumentata e conseguentemente la quarta quale terza maggiore. All'origine c'è il concetto di ***intervallo diatonico***, che possiamo descrivere con un esempio:

Il termine *quarta diatonica* indica la quarta nota di una scala. DO-FA, RE-SOL,... sono quarte diatoniche della scala di DO Maggiore (C Maj). La scala Maggiore ha due tipi di quarta: perfetta -come l'intervallo I-IV di due toni e mezzo- e aumentata (#11), o tritono.

Sempre nella stessa scala di DO Maggiore, l'intervallo FA-SI è un tritono, non una quarta perfetta; ma SI è anche la quarta nota a *contare* da FA (FA, SOL, LA, SI) tra le sole note della tonalità, cioè FA-SI è un intervallo di quarta diatonica. Diatonico vuol dire quindi *entro la chiave*.

L'armonia della scala minore melodica ha tre tipi di quarte: perfette, tritoni, e terze maggiori. Proprio così, una terza può essere una quarta!

Consideriamo ad esempio la scala in tonalità DO minore (C,D,Eb,F,G,A,B,C, D, Eb): l'ultima quarta diatonica B-Eb suona come una terza maggiore -l'intervallo è di due toni- ma diatonicamente è una quarta, come accade nella scala VII altered dominant.



La figura a lato mostra la scala modale del VII grado minore (dominante alterata) e l'accordo costruito a partire da questa scala. L'accordo completo, composto da 6 note, è un accordo dominante (terza maggiore, settima minore), alterato da nona e undicesima aumentata o da nona e tredicesima diminuita, o una qualsiasi combinazione di queste alterazioni.

Se si pensa agli accordi di una tonalità minore melodica nel loro insieme, cioè come una *famiglia di accordi*, si può riuscire a improvvisare velocemente e facilmente su una progressione del tipo: D#alt, C#m7(b5), GMa7(#5), A7(#11), F#sus(b9), EmiMa7, che è una progressione VII-VI-III-IV-II-I nella tonalità E minore.

Passiamo ora alla applicazione pratica della armonia delle scale minori, per poi riprendere lo studio di altre scale di particolare interesse: le scale diminuite e a toni interi.

13. Esecuzione delle scale minori

13.1 Introduzione

Nello studio della scala maggiore abbiamo visto che vi sono scale modali maggiori e minori. In quel contesto, incontrando un accordo di tipo m7 (terza minore, settima minore) è stato abbastanza normale considerarlo un accordo costruito sul II grado (modo dorico).

Ad esempio un Gm7 lo abbiamo intepretato come accordo costruito sul II grado della tonalità F Maggiore. Infatti se fosse stato un accordo costruito sul III grado avrebbe la nona diminuita, se fosse sul VI o sul VII avrebbe rispettivamente la quinta aumentata e diminuita (gli altri accordi sono maggiori).

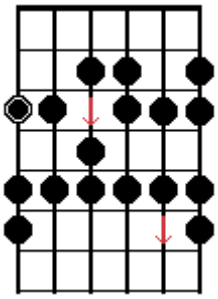
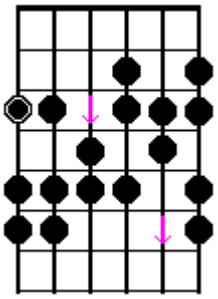
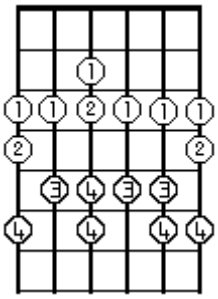
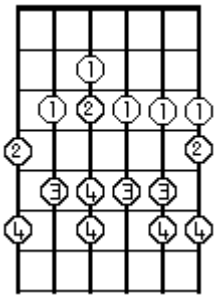
Si può quindi dedurre che la scala minore relativa ad una scala ionica è la scala dorica, in quanto ha le stesse note della scala ionica e *diatonicamente* le si adatta meglio. Questo modo di vedere funziona in molti casi, ma abbiamo visto che per tonalità minore (o scala fondamentale minore) si intende una scala con la terza minore ma anche la settima maggiore.

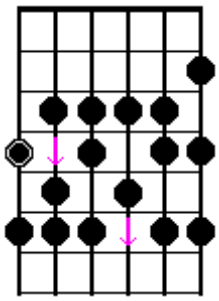
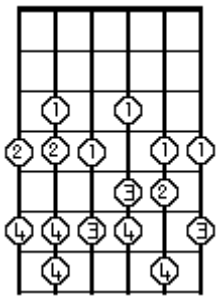
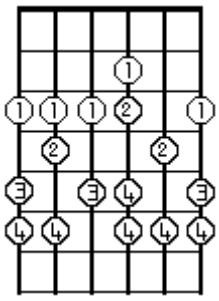
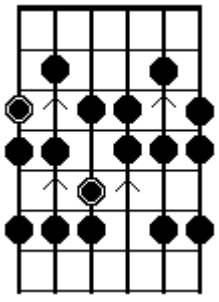
Sulla base della *teoria dell'armonia delle scale minori*, sviluppiamo quindi una tabella sinottica che riassume lo sviluppo modale della scala minore, e che associa ad ogni grado della scala minore melodica il relativo pattern.

Vedremo che le scale modali della tonalità minore avranno intervalli e tipi di accordo caratteristici, diversi cioè da quelli trovati nella armonia della scala Maggiore.

Non si tratterà di imparare 7 nuovi pattern, ma si vedrà come, apportando lievi modifiche ai pattern già noti, si possono ottenere le corrette sonorità della tonalità minore. Per quanto riguarda gli accordi, sono sufficienti una decina di nuove posizioni per poter improvvisare su qualsiasi melodia in tonalità minore.

13.2 Scale in tonalità minore

Grado e Nome Scala	Accordi	- Intervalli - Scala e accordi in Cminor	Pattern	
I minore-maggiore (Ipoionico)	**miMa7** miMa9	**melodica** **TSTTTTS** 1,9,3m,4,5,6,7M C,D,Eb,F,G,A,B,C CmiMa7		**P-minorMajor (P1*)** La s.m. melodica differisce dalla scala dorica solo per la settima, aumentata di mezzo tono. Quindi basta modificare leggermente il **P1** per ottenere il pattern di una **s.m. melodica**.
		armonica **TSTTS3S** 1,9,3m,4,5,6b,7M C,D,Eb,F,G,Ab,B,C CmiMa7		**P-Armonic Minor (P4*)** La **s.m. armonica** (TSTTS3S) coincide con il **P4** aumentando la settima di un semitono.
II Dorico 2b	**sus(b9)** mi7(b9)	**STTTTST** 1,b9,3m,4,5,6,7m (4=sus) D,Eb,F,G,A,B,C,D D sus(b9)		E' sufficiente modificare il pattern **P1** abbassando la seconda di un semitono. La diteggiatura può anche essere come indicato in figura, con il dito 4 che scorre di un semitono.
III Lidio-aumentato	**Ma7(#5)**	**TTTTSTS** 1,9,3M,#4,#5,6,7M (#5=aug) Eb,F,G,A,B,C,D,Eb EbMa7(#5)		Si può modificare il pattern **P2b**, che contiene già la 4#, aumentando la quinta di un semitono. La diteggiatura suggerita per il pattern risultante è indicata a lato.

IV Lidio-Dominante	7(b5) =***7(#11)*** 9(b5)	**TTTSTST** 1,9,3M,#11,5,6,7m (#11=b5) F,G,A,B,C,D,Eb,F F7(#11) = 7(b5)		**P-Dominant Lydian (P3*)** Si può applicare il pattern **P3**, alzando la quarta di un semitono, ottenendo così il pattern **Dominante Lidia**.
V Misolidio 6b	**+7** =7(b13)	**TTSTSTT** 1,9,3M,4,5,6b,7m (b6=b13=5+) G,A,B,C,D,Eb,F,G G7(b13)=G7(+5)=+7		Si può modificare il pattern **P3** diminuendo la sesta di un semitono. Una comoda diteggiatura è illustrata a fianco.
VI Semidiminuita (Locrio 2#)	mi7(b5)	**TSTSTTT** 1,9,3m,4,b5,b6,7m A,B,C,D,Eb,F,G,A Ami7(b5)		A differenza del pattern **P5a**, il modo Locrio 2# ha la nona giusta e la sesta diminuita; la diteggiatura suggerita è indicata in figura. Si può anche usare il pattern **di diminuita a 8 note tono-semitono** (dim. T/S)
VII Alterata Dominante (Superlocrio)	**7alt** 7(b9,+11) 7(b5,b9) 7(+9), 7(b9) +7(+9), +7(b9)	**STSTTTT** 1,b9,#9,3M,#11,b13,7m (#9=terza minore, #11=b5, b13=#5) B,C,D,Eb,F,G,A,B B7alt = B7(b9,#9,#11,b13)		**P-Altered7 (P2a*)** Sulla scala Alt Dom si può usare il pattern P2a con quarta e quinta diminuite di un semitono, che diventa così il pattern **diminuita a toni interi** (diminished wholetone) B7alt = D7alt = F7alt

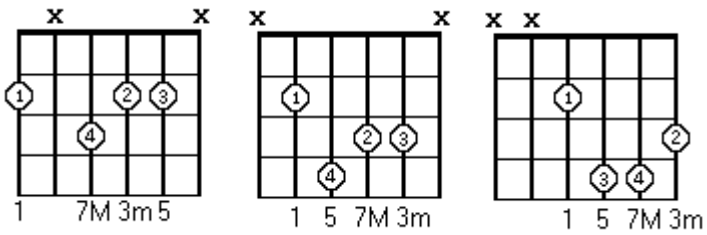
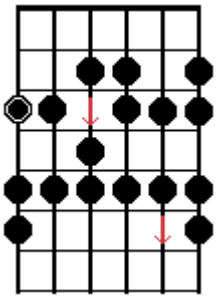
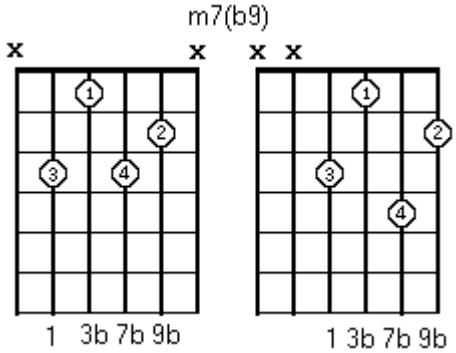
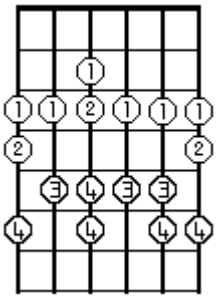
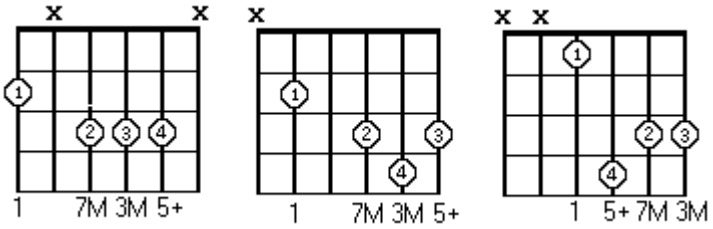
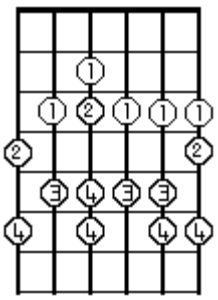
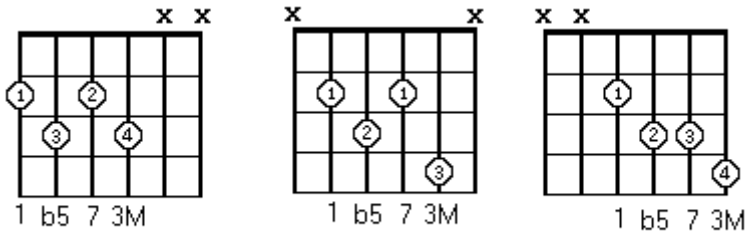
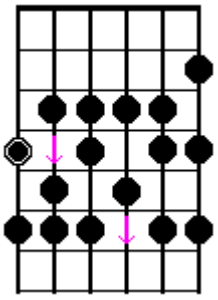
Le frecce riportate nella tavola del pattern sono posizionate in corrispondenza della nota originaria, da spostare verso l'acuto di un semitono.

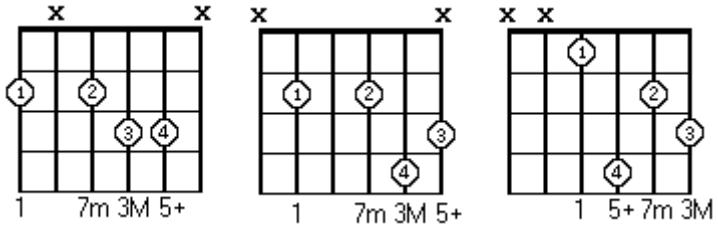
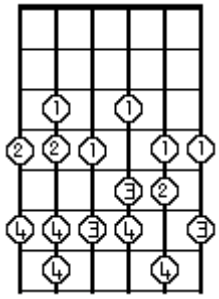
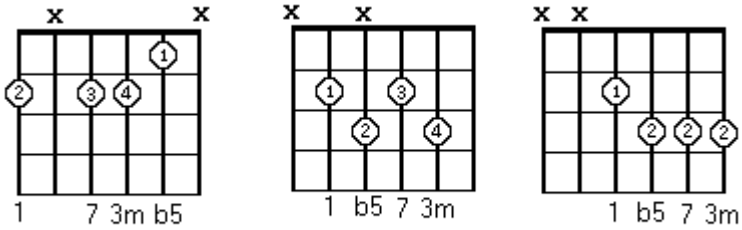
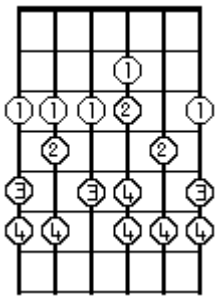
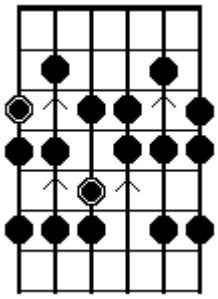
Come per i pattern della scala maggiore, così i pattern minori possono essere suonati in posizione radice o -sulla base della struttura di intervalli **TSTTTTS**- in posizione relativa.

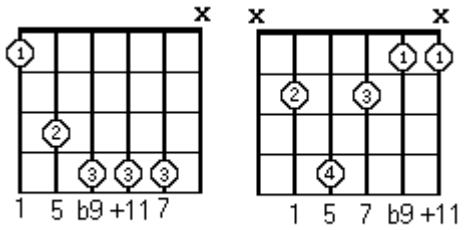
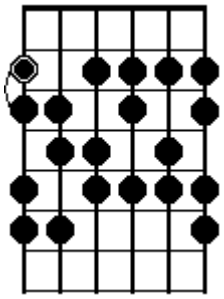
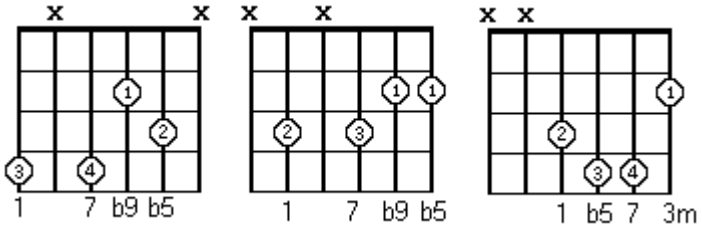
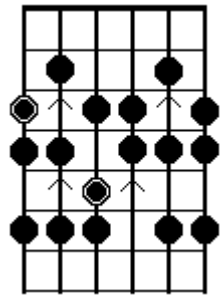
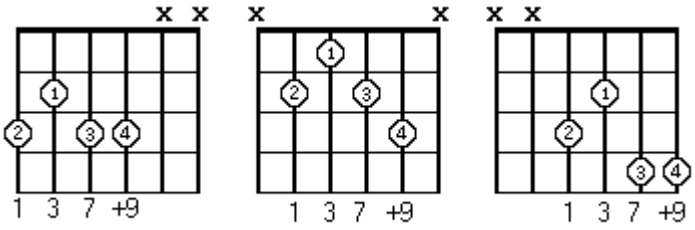
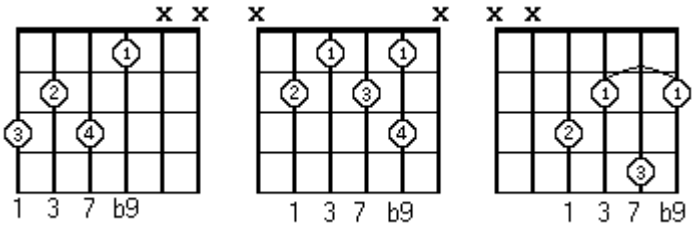
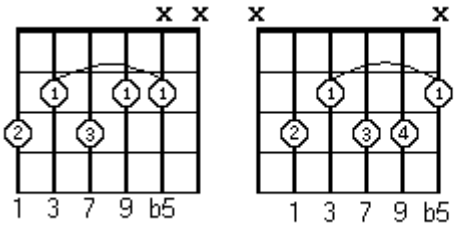
Al modo Superlocrio sono associati vari tipi di accordo, che rappresentano varie combinazioni delle alterazioni. La quinta aumentata degli accordi +7(+9) e +7(b9) coincide con la 13b.

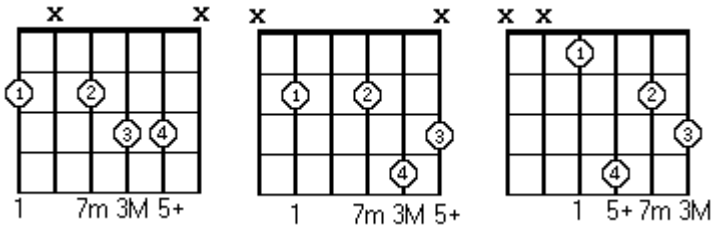
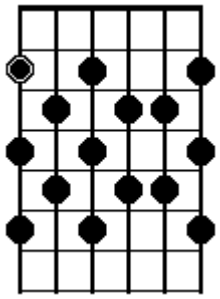
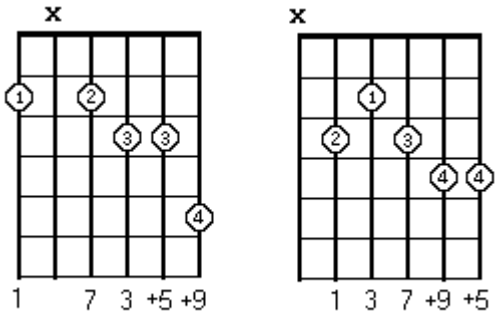
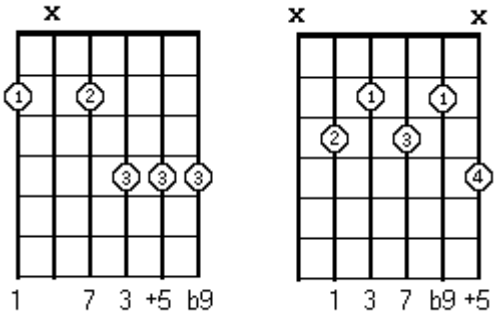
13.3 Accordi per le tonalità minori

Dopo avere analizzato le scale e relativi pattern della scala minore melodica, non resta che vedere le posizioni degli accordi costruiti sulle singole scale modali.

Grado Nome Scala Tipo Accordo	Accordi	Pattern
I minore-maggiore (Ipoionico) **miMa7**		
II Dorico 2b **Sus(b9)**		
III Lidio-aumentato **Ma7(+5)**		
IV Lidio-Dominante **7(+11)**		

V Misolidio 6b **+7**		
VI Semidiminuita (Locrio 2#) **m7(b5,b6)**	**m7(b5)** *omessa b6* 	 ***(o dim T/S)***
VII Alterata Dominante (Superlocrio) **7alt**	**Accordi di tipo 7alt** • 7(b9,+11) ovvero 7(b9, b5) • 7(+9) • 7(b9) **Accordi di tipo +7** • +7(+9) • +7(b9)	 **diminuita** **a toni interi**

VII Alterata Dominante (Superlocrio)	*ACCORDI DI TIPO* **7alt**	*Scala preferenziale*
7(b9, +11)	 **diminuita Semitono-tono o dim.dominante 8 note**	
Dom7(b9, b5)		 **Diminuita a toni interi (alt)**
Dom7(+9)		
Dom7(b9)		
9(b5)		

	ACCORDI CON QUINTA AUMENTATA **+7**	
+7 **A toni interi**		 **toni interi**
7(+9, +5)		
7(b9,+5)		

14. Armonia della scala diminuita

14.1 La scala diminuita

Una scala diminuita è una successione di toni e semitoni.

Vi sono due diverse scale diminuite: quella che parte con un semitono (**STSTSTS**) e quella che parte con un tono intero (**TSTSTST**).

Si può notare che:
- si tratta di scale ad 8 note -non più a sette, come per le scale minori e maggiori;
- la scala è composta da soli intervalli di terza minore.

14.2 Tonalità

La simmetria della struttura delle scale diminuite porta ad un interessante *vantaggio* rispetto alle scale finora studiate: se finora una scala poteva essere suonata in 12 diverse tonalità (tante sono le note del nostro sistema musicale), ora sono sufficienti **tre tonalità**. Infatti:

- le scale diminuite che partono (tonica) da **G**, A#, C#, E, suonano le medesime note
- le scale diminuite che partono (tonica) da **Ab**, B, D, F, suonano le medesime note
- le scale diminuite che partono (tonica) da **A**, C, Eb, F#, suonano le medesime note

Per comprenderne il motivo basta osservare che G-A#, A#-C# e C#-E, E-G sono intervalli di terza minore, e che a partire da una qualsiasi nota appartenente alla scala (G, A#, C# oppure E) e procedendo per terze minori, si suoneranno sempre le stesse note della scala originaria.

14.3 Relazioni tra scale

Le scale diminuite semitono-tono (S/T) e tono-semitono (T/S) sono in stretto rapporto tra di loro. Analizziamo ad esempio una scala **diminuita semitono-tono**, detta anche diminuita dominante a 8 note, partendo dalla tonica G:

- S -	T -	S -	T -	S -	T -	S -	T -
1	b9	#9	3M	#11	5	6	7m	8
G	Ab	A#	B	C#	D	E	F	G

Proviamo ora a suonare una scala **diminuita tono-semitono** (o diminuita a 8 note) un tono sotto, cioè su F:

-	T	-	S	-	T	-	S	-	T	-	S	-	T	-	S	-
1		9		3m		4		5b		6b 13b		6		7M		8
F		G		Ab		A#		B		C#		D		E		F

Ogni scala semitono-tono corrisponde ad una scala tono-semitono che parte da una nota un tono sotto la tonica della scala precedente, nel senso che comprende le medesime note. Per lo stesso motivo, una scala diminuita tono-semitono corrisponde ad una scala diminuita semitono-tono che parte da una nota un semitono sotto la tonica della scala precedente.

14.4 Modo alterato

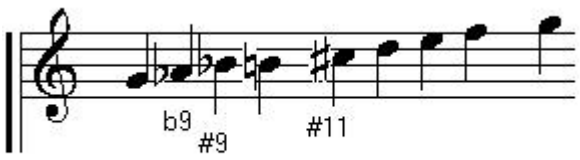
La scala diminuita T/S (**TSTSTSTS**) è composta dagli intervalli 1,2,3m,4,5b,6b,7bb,Ma7. Procedendo per terze diatoniche si ottiene un accordo tipo 7dim, cioè lo stesso tipo di accordo costruito sul VII grado di una scala minore armonica (in notazione indicato generalmente come "**dim**", "7dim" o "7°"), che ha la struttura di intervalli **STSTTS3**.

La scala diminuita S/T (**STSTSTST**), detta anche **diminuita dominante**, è composta dagli intervalli 1,2b,3m,3,4#,5,6,7m. Se si costruisce un accordo procedendo per terze diatoniche, si ottiene un accordo diminuito (1,3m,5b,7bb), considerando che una settima diminuita (7bb) è una sesta.

Anche qui si tratta dello stesso tipo di accordo costruito sul VII grado di una scala minore armonica (**dim**).

E' inoltre possibile considerare un accordo di tipo **Dom7** come costruito a partire da una scala diminuita S/T, in quanto questa comprende tutte le note dell'accordo.

Da questa scala è anche possibile costruire un accordo di tipo **7(#11)**, caratteristico del modo Lidio-Dominante, IV grado s.m.m.



Scala G diminuita S/T

Si consideri la scala diminuita dominante di SOL, riportata a lato.

Si può notare che sebbene Bb sia una terza minore rispetto a G, la nota successiva, B, è una terza maggiore.

Come nel **modo superlocrio, VII grado della scala minore melodica**, questa scala comprende sia la terza maggiore che la terza minore, considerata come nona aumentata (9#).

Da una scala S/T è possibile quindi costruire un accordo di tipo **7alt**, o più precisamente un accordo con 5b e nona alterata (9b o 9#).

14.5 Scala a toni interi

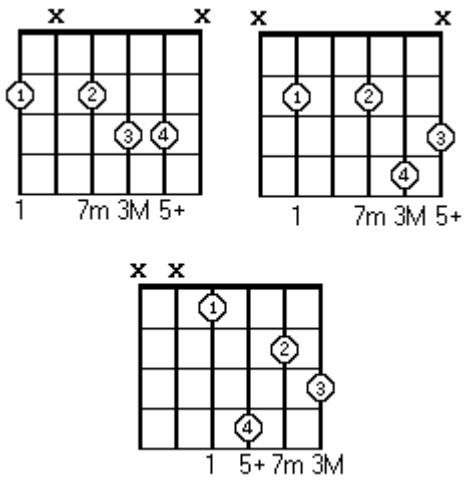
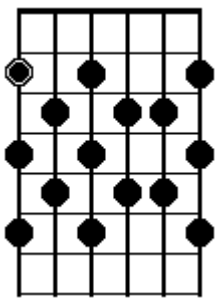
Un'altra scala interessante è la **scala a toni interi**, composta dagli intervalli 1, 2, 3M, #4, #5, 7m. Come indica il nome, si tratta di una scala composta da soli intervalli di un tono.

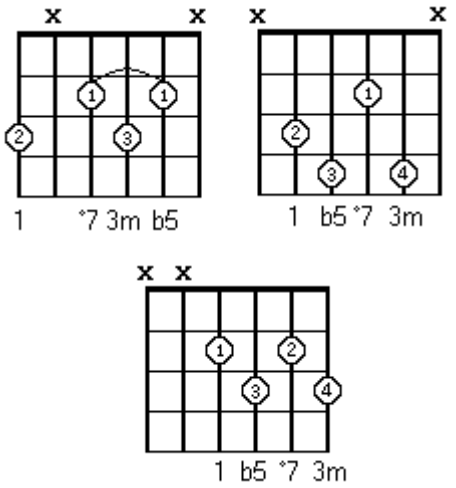
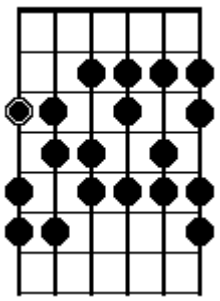
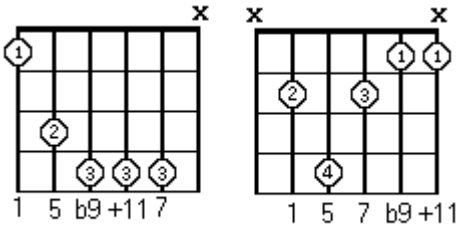
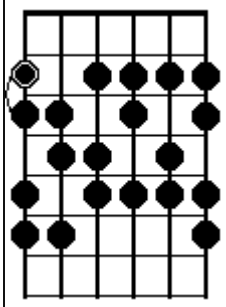
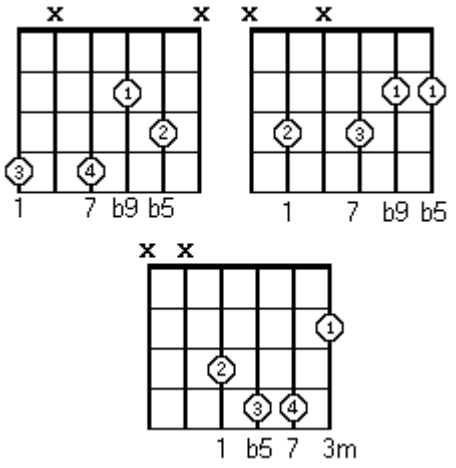
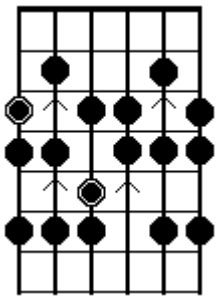
Procedendo per terze, si può quindi costruire un accordo di tipo Dom7(aug5), o in diversa notazione, +7.

Dato che la 5# è enarmonicamente equivalente ad una 6b, si tratta dello stesso tipo di accordo costruito sul V grado della s.m.m.

15. Pattern diminuiti e a toni interi

Dopo aver compreso la base teorica delle scale diminuite e a toni interi possiamo vederne il loro sviluppo pratico sulla chitarra. Nelle tabelle seguenti sono riportati, per ogni scala, i pattern e le posizioni per gli accordi, nonché indicazioni sulla struttura ad intervalli ed un esempio in C.

Nome scala e Tipo di Accordo	- Intervalli - Scala in C - Accordo in C	Accordo base	Pattern
a Toni interi (wholetone) **+7**	**TTTTTT** 1,9,3M,4#, 5#,7m,8 *(5#=aug;* *7m=6#)* C,D,E,F#,G#, Bb,C C+7=*C7(aug 5)*		

diminuita tono-semitono (diminuita 8 note) **dim**	**TSTSTSTS** 1,9,3m,4, 5b,6b,6,7M,8 (6=7bb) C,D,Eb,F,Gb, Ab,A,B,C C7°=dim *(C,Eb,Gb,A)*		
Diminuita semitono-tono (diminuita dominante 8 note) **7(b9,aug11)** 7(+9), 7(b9)	**STSTSTST** 1,9b,9#,3M,#11, 5,6,7m,8 C,Db,Eb,E,F#,G, A,Bb,C C7(+9) *(9#=3m)*		
diminuita a toni interi (Alt) **7(b5,b9)** 7(+5,+9), 7(+5,b9)	**STSTTTT** 1,9b,9#,3M,5b, 6b,7m,8 *(9#=3m;* *6b=+5)* C,Db,Eb,E,Gb, Ab,Bb,C C7(b5,b9)		

Ritroviamo adesso quanto appreso in teoria, in particolare riguardo a *simmetria* e tonalità delle scale diminuite:

- Possiamo anzitutto osservare che vi è una minima differenza tra i due pattern diminuita tono-semitono (T/S) e semitono-tono (S/T); praticamente la scala S/T diventa una scala T/S omettendo la prima nota, e viceversa una scala T/S diventa una scala S/T aggiungendo una nota un semitono sotto la tonica.

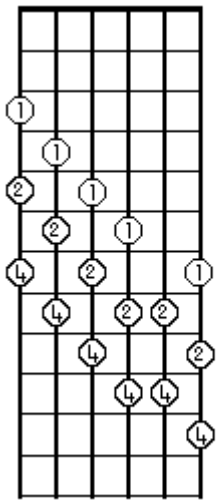
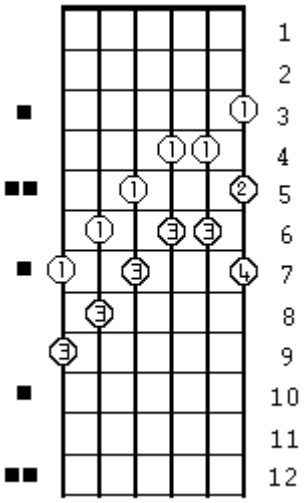
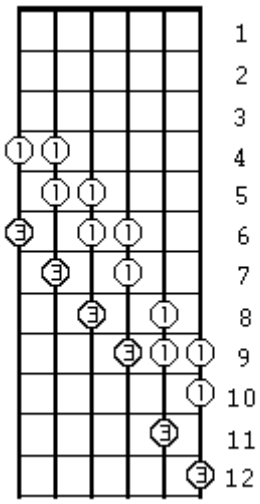
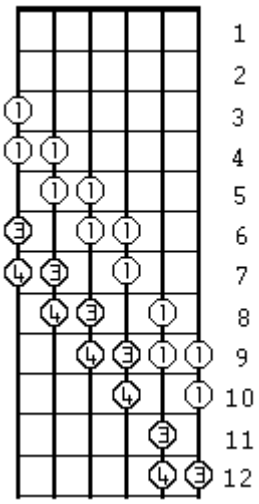
- Un pattern diminuito S/T o T/S può essere usato in una qualsiasi posizione quale pattern radice, nonché quale pattern relativo in una posizione più alta o più bassa di tre semitoni -procedendo cioè per terze minori.

Va da se che anche gli accordi diminuiti hanno questa particolarità. Vediamo subito un esempio:

- La scala diminuita tono-semitono è composta da: tonica,9,3m,4,5b,6b,6,7M,8
- La stessa scala in tonalità C è composta dalle note: C,D,Eb,F,Gb,Ab,A,B,C
- L'accordo 7dim è composto da tonica, 3m, 5b, 6; da notare che la sesta equivale alla settima minore diminuita di un semitono (7bb).
- L'accordo C7dim (diminuita) è composto quindi da: C, Eb, Gb, A
- Spostando la posizione di tre semitoni sopra o sotto, e procedendo così su tutta la tastiera, le quattro note suonate saranno sempre le stesse.

Il pattern **diminuita a toni interi** è così chiamato perché inizia come una diminuita (STST) e finisce come una scala a toni interi. Si tratta quindi di un pattern combinato senza simmetria, associato alla scala modale al VII grado della scala minore melodica (alterata dominante o superlocria).

I pattern diminuiti e a toni interi possono essere così sviluppati:

Toni Interi		**Diminuita** 8 note (**T/S**)	**Diminuita Dominante** 8 note (**S/T**)
			

Nota: Dove è presente la posizione del primo dito (indice) su un tasto e su quello immediatamente successivo si fa scivolare l'indice sul tasto successivo.

16. L'analisi armonica

16.1 Introduzione

In termini musicali, *improvvisare* significa dare libero spazio alla propria indole musicale restando all'interno di una definita e condivisa struttura armonica, la cui comprensione è quindi condizione essenziale per eseguire una buona improvvisazione.
Per illustrare come applicare la teoria dell'armonia in un procedimento pratico di analisi della struttura armonica di brani musicali, procederemo con quattro esempi concreti.

Il primo esempio, analisi armonica di ***Autumn Leaves***, mostra come con sole sette note si può sviluppare una musica piacevole.

Il secondo esempio, analisi armonica di ***Satin Doll***, è a complemento del primo e mostra come la tonalità può cambiare più volte nel corso di una partitura realizzando un effetto armonico e melodico altrettanto piacevole.

Il terzo esempio riguarda l'analisi armonica e dei pattern di ***My Favorite Things***, per consolidare la capacità di analizzare un brano musicale e di suonare (improvvisare) in modo piacevole ed efficace.

Un quarto esempio riguarda l'analisi in termini *pentatonici* di una ***progressione blues***.

Le partiture sono state estratte dal libro "*The New Real Book Vol.1*", e da me annotate e incluse al solo scopo didattico. Ringrazio per questa preziosa cortesia gli Autori e l'Editore.

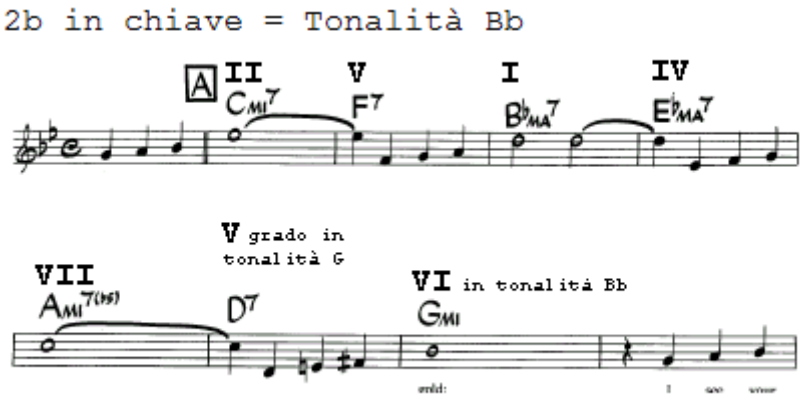
Oltre ad essere utili in generale, questi esercizi risolti indicano un modo per proseguire in autonomia lo studio e la pratica della improvvisazione musicale.

- Scegliere uno standard jazz relativamente semplice da un "*Real Book*"
- Suonare gli accordi ed eventualmente la linea melodica;
- Analizzare la struttura armonica del brano;
- Trovare i pattern (scale) che si adattano meglio agli accordi;
- Eseguire improvvisazioni con le scale.

Iterate questi passi fino ad acquisire padronanza nella esecuzione: presto il vostro repertorio sarà composto da numerosi *standard* di ottima musica jazz!

16.2 Autumn Leaves

Il nostro obiettivo è di suonare **Autumn Leaves**, uno *standard* che prima o poi farà parte del nostro repertorio. Occorre però affrontare la questione per gradi. La notazione degli accordi riportata sulla partitura può sembrare complicata, ma altro non è che un modo per semplificare enormemente le cose! Iniziamo quindi la nostra *analisi armonica*.



16.2.1 Determinare la *tonalità*, e quindi la scala maggiore e la *famiglia di accordi*.

Notiamo subito che sono presenti due bemolle in chiave. Con l'aiuto del **circolo delle quinte**, troviamo che la tonalità è Bb. Quindi ricaviamo le **note della scala** maggiore in Bb, cioè Bb,C,D,Eb,F,G,A, corrispondenti ai gradi dal I al VII. Infine ricaviamo gli **accordi costruiti sui singoli gradi**, cioè BbMa7, Cm7, Dm7, EbMa7(+11), F7, Gm7(+5), Am7(b5).

16.2.2 Analizzare le *progressioni*

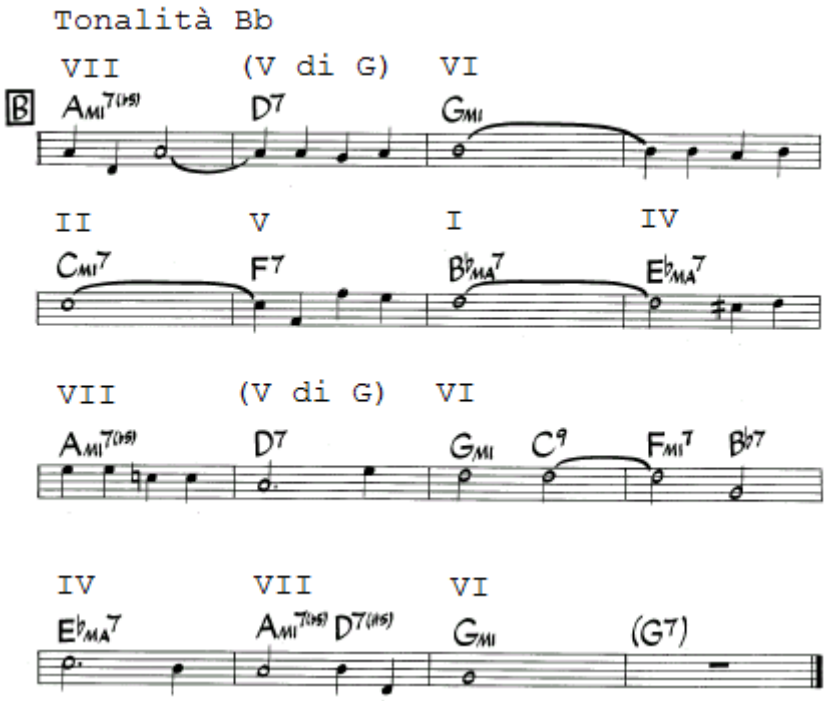
A questo punto possiamo vedere come l'armonia procede in termini di **progressioni**. Gli accordi Cm7, F7, BbMa7, EbMa7 corrispondono rispettivamente al II, V, I e IV grado della scala di Bb. Si tratta della progressione II, V, I, IV in tonalità Bb.

Da notare che nell'accordo al IV grado ci si dovrebbe attendere una quarta eccedente (+11), ma in questo caso è "omessa"; se si provasse a suonarla, come quinta voce dell'accordo o in sostituzione di un'altra nota, l'effetto sarebbe comunque di un suono più *ricco*. Se invece si suonasse la quarta giusta (11) il risultato sarebbe una forte dissonanza.

16.2.3 Improvvisare *ad libitum*

A questo punto non solo possiamo suonare queste prime battute *ad libitum*, ma anche cercare di improvvisare qualche variazione sulla melodia, con l'unica accortezza di suonare solo le sette note della tonalità Bb, a meno di qualche eventuale nota di passaggio. Si possono anche eseguire **scale modali** corrispondenti ai singoli accordi.

16.2.4 Analizzare il *passaggio di tonalità*



Per proseguire con l'analisi armonica di Autumn Leaves, troviamo Am7(b5), accordo sul VII grado della stessa tonalità Bb; quindi troviamo D7, accordo di settima dominante, che indica pressoché inequivocabilmente un accordo costruito sul V grado della scala maggiore da cui è ricavato. Se D è il V grado (la quinta nota della scala), il primo grado è G.

A conferma di essere passati ad una diversa tonalità possiamo osservare il bequadro su E e il diesis su F. Comunque *ad occhio* e *ad orecchio* si tratta di un *accordo di passaggio*.

Il lettore che ha già affrontato lo sviluppo modale delle **scale minori** può anche notare che G è anche la **tonalità minore relativa** alla tonalità Bb maggiore, e in questo caso D7 potrebbe essere un accordo sul V grado (**misolidio 6b**) in tonalità G minore. A conferma di ciò troviamo un F#, settima maggiore della scala G minore melodica.

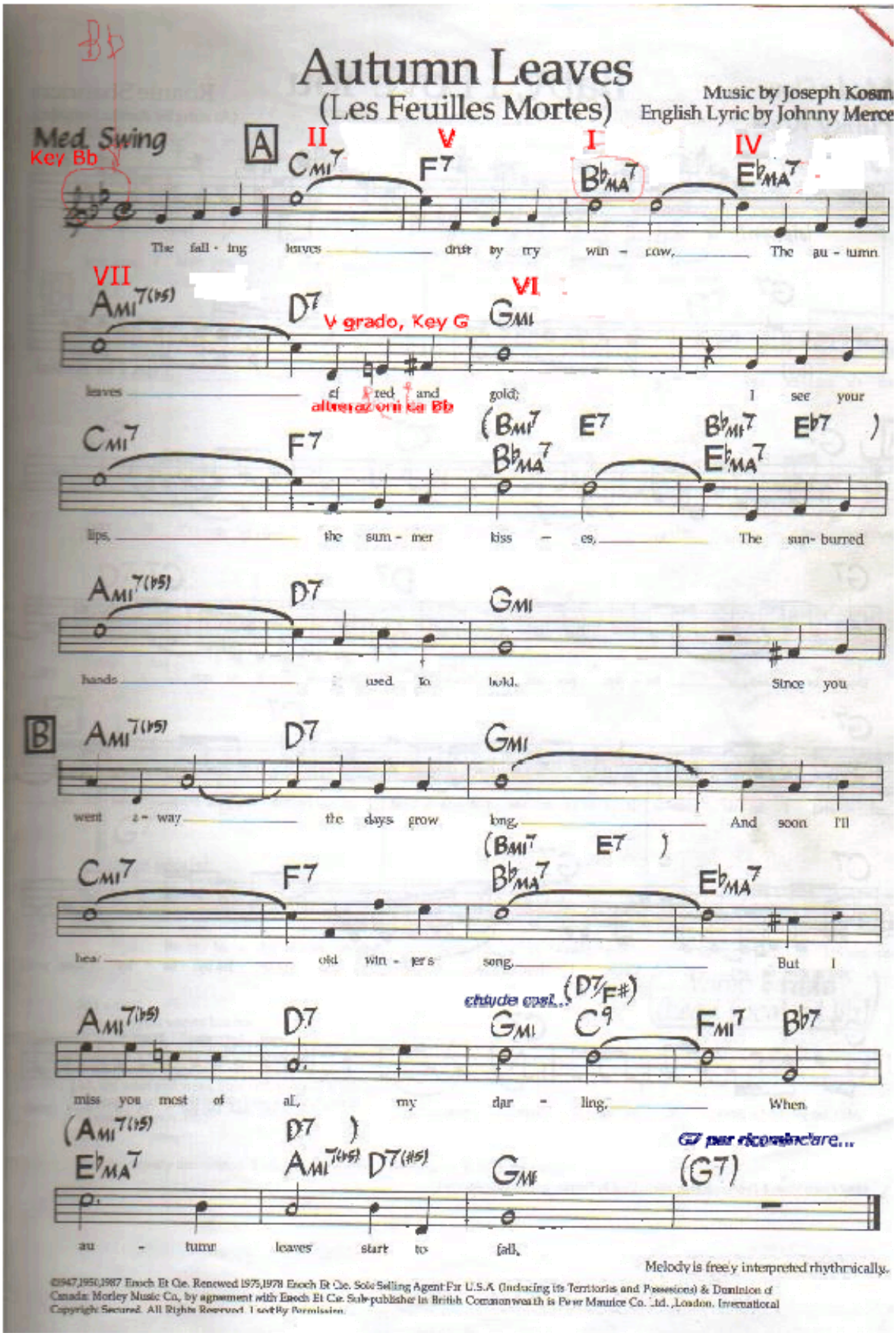
Abbiamo così concluso l'analisi armonica di Autumn Leaves. Questo esercizio ci ha aiutato a capire che con sole sette note, cioè all'interno di una unica tonalità, si può creare una sonorità interessante e piacevole!

16.2.5 Individuare la *famiglia di pattern*

Abbiamo visto che gli accordi sono tutti costruiti sulla tonalità Bb, a parte D7 che può essere considerato accordo *di passaggio*. Quali sono quindi le note che *suoneranno bene* nella nostra improvvisazione? Ovviamente le sette note della tonalità Bb, ma a noi non interessa sapere *quali sono* queste note, ma solo sapere che Bb si trova al 6° tasto sulla sesta corda.

Detto ciò posizioniamo la mano sul pattern 5b al 6° tasto (Bb), che corrisponde alla Scala Maggiore di Bb. Usando il circolo dei pattern troveremo i pattern per le altre scale (modi) della tonalità. Dato che si tratta sempre delle stesse 7 note, i sette pattern trovati possono essere suonati in qualsiasi momento finché la tonalità non cambia.

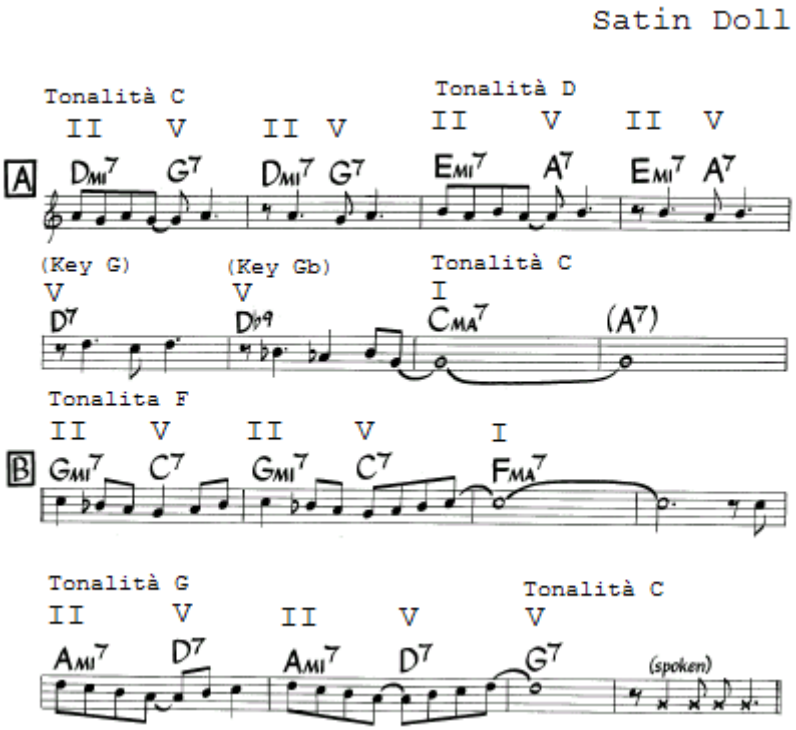
Per il D7 possiamo utilizzare P3/10°, ma se ci viene scomodo possiamo trovare -con l'aiuto del circolo dei pattern- qualche pattern relativo, ad es. P1/5° tasto.



©1947,1950,1987 Enoch Et Cie. Renewed 1975,1978 Enoch Et Cie. Sole Selling Agent For U.S.A. (Including its Territories and Possessions) & Dominion of Canada: Morley Music Co., by agreement with Enoch Et Cie. Sub-publisher in British Commonwealth is Peer Maurice Co. Ltd., London. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used By Permission.

16.3 Satin Doll

Un brano musicale non deve necessariamente svilupparsi in una unica **tonalità**; per chiarire il significato di tonalità e di progressione analizzeremo **Satin Doll**.



16.3.1 Determinare la *tonalità*, e quindi la scala maggiore e la *famiglia di accordi*.

Seguiamo il medesimo approccio dell'esempio precedente. Notiamo anzitutto che non ci sono alterazioni in chiave, e quindi siamo in tonalità C. Ricaviamo con una certa facilità le note della scala di C Maggiore e, eventualmente con l'aiuto delle tavole del manuale, gli accordi per ogni grado della scala.

16.3.2 Analizzare le *progressioni*

Abbiamo abbastanza *materiale* per poter analizzare le progressioni e individuare quindi la progressione II-V, in tonalità C. Continuando con le battute successive troviamo la stessa progressione II-V, ma in tonalità D. In questo caso la *musicalità* è data proprio dalla differenza di tonalità (un tono) tra le due progressioni.

16.3.3 Suonare queste battute *ad libitum*.

16.3.4 Analizzare gli *accordi di passaggio*

Proseguendo con l'analisi troveremo gli accordi D7, Db9, e CMa7.

- **D7**: l'accordo, di tipo Dom7, è caratteristico del V grado di G;
- **Db9**: è ancora un accordo di V grado della tonalità un semitono sotto, cioè Gb. Si tratta di un accordo di nona, che è un accordo Dom7 a cui si aggiunge la nona per abbellimento. Per dettagli si rimanda al capitolo 3.

- **CMa7**: notare che siamo ancora scesi di un semitono rispetto a Db. Si tratta dell'accordo sul primo grado della tonalità C, grado in cui si *risolvono* tutte le *tensioni* accumulate dall'inizio!

16.3.5 Analizzare le variazioni di tonalità e i pattern

Satin Doll presenta frequenti variazioni di tonalità. Procederemo in un modo leggermente diverso rispetto all'approccio seguito con Autumn Leaves, ma riusciremo ugualmente ad individuare i pattern da suonare. La tavola seguente riporta, per le prime quattro battute, gli accordi, i gradi e la tonalità di Satin Doll.

Dm7 G7 Dm7 G7	Em7 A7 Em7 A7	D7 / Db9 /	CMa7 / / /
II V II V	II V II V	V V	I
Key of C . . .	Key of D . . .	Key of G,Gb	Key of C.
P4/5°	**P3/5°**	**P1/5° P1/4°**	**P3/3°**

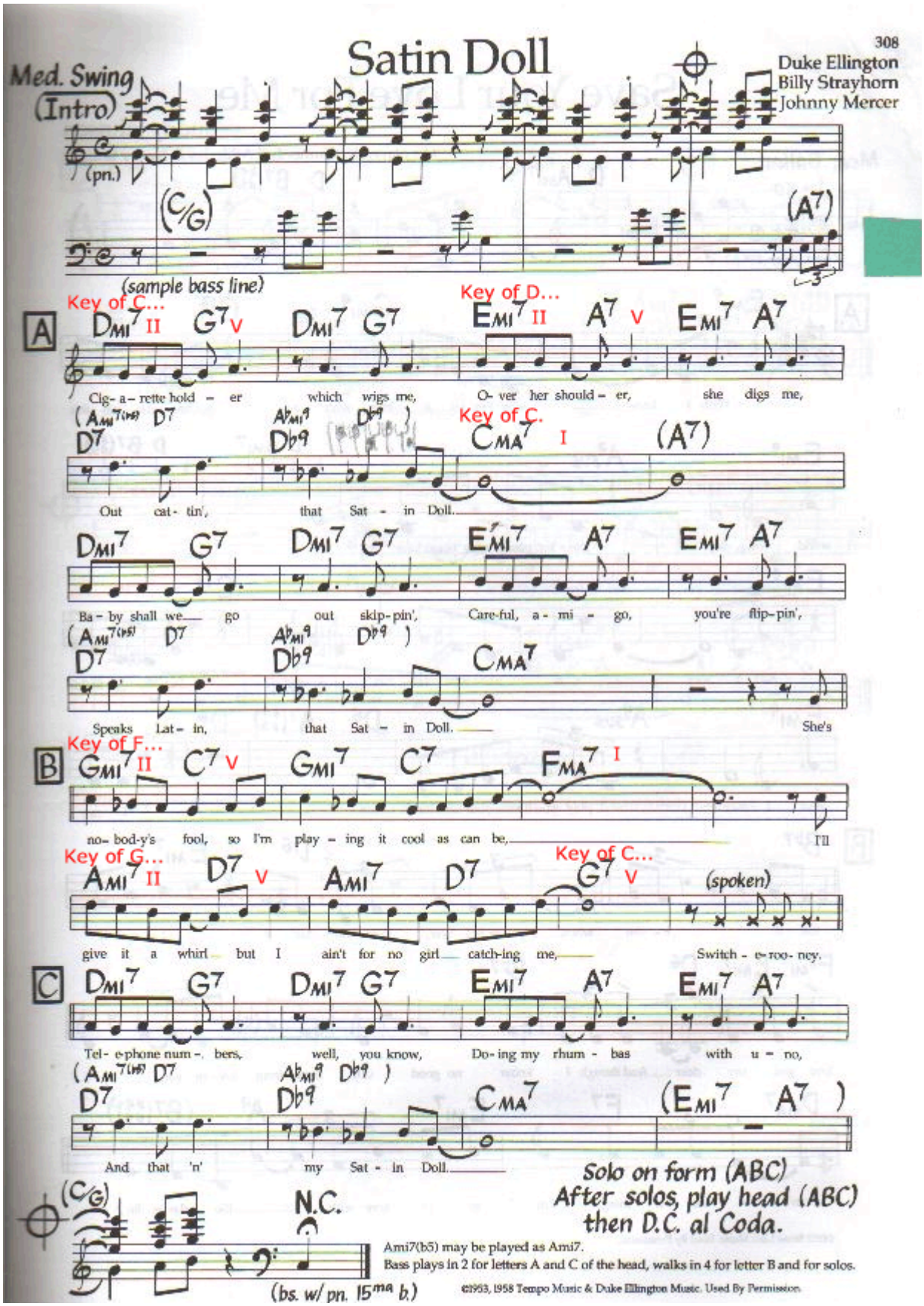
Per costruire la quarta riga della precedente tabella, è necessario assegnare ad ogni accordo un pattern.

Il pattern radice per Dm7 è P1/9°, quello per G7 è P3/3°. Ma i due pattern suonano le stesse 7 note e per cui P1/9° e P3/3° si possono suonare indistintamente sugli accordi G7 e Dm7, così come il pattern P4/5°, relativo alla tonalità C e di conseguenza anche agli accordi Dm7 e G7.

Nelle successive battute c'è un cambio di tonalità, dalla tonalità C alla D, cioè un tono sopra. D'altro canto la progressione II-V è la medesima, e quindi basta spostare di due tasti verso l'acuto le posizioni che si sono trovate per le battute precedenti. Come risulta dal Circolo dei Pattern, P4/7° può essere sostituito dal pattern relativo P3/5° tasto, che ci consente di mantenere la posizione sul 5° tasto.

Per D7 il pattern radice è P3/10°. Se si vuole suonare un pattern verso il centro della tastiera si potrà usare un pattern relativo come ad es. P1/5°. Quindi si scende di mezzo tono per il Db9 (P1/4°).

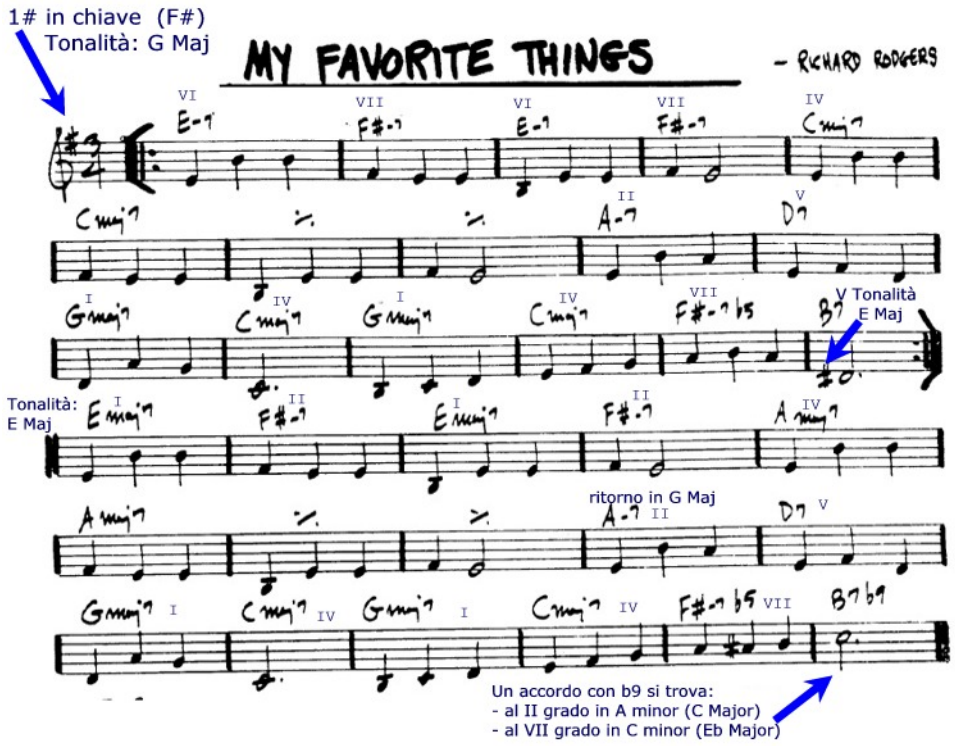
La progressione si risolve con CMa7. Siamo ritornati in chiave C, e quindi possiamo usare di nuovo senza problemi P4/5°, come anche P5b/8°, P3/3° o qualsiasi altro pattern relativo.
Risulterà chiaro che questo esercizio non ha una unica soluzione, e che per ogni accordo si può suonare il pattern radice o un qualsiasi pattern relativo, in funzione della linea melodica che si vuole realizzare e/o della comodità di esecuzione delle scale.


Satin Doll
308
Duke Ellington
Billy Strayhorn
Johnny Mercer
Med. Swing
(Intro)
(pn.)
(C/G)
(A7)
(sample bass line)
Key of C...
Key of D...
Key of C.
Key of F...
Key of G...
Key of C...
A
B
C
Cig- a- rette hold - er which wigs me, O- ver her should - er, she digs me,
Out cat- tin', that Sat - in Doll.
Ba - by shall we go out skip- pin', Care-ful, a - mi - go, you're flip- pin',
Speaks Lat - in, that Sat - in Doll. She's
no- bod-y's fool, so I'm play - ing it cool as can be, I'll
give it a whirl but I ain't for no girl catch-ing me, Switch - e- roo- ney.
Tel- e-phone num -. bers, well, you know, Do- ing my rhum - bas with u - no,
And that 'n' my Sat - in Doll.
(spoken)
(bs. w/ pn. 15ma b.)
Solo on form (ABC)
After solos, play head (ABC)
then D.C. al Coda.
Ami7(b5) may be played as Ami7.
Bass plays in 2 for letters A and C of the head, walks in 4 for letter B and for solos.
©1953, 1958 Tempo Music & Duke Ellington Music. Used By Permission.

16.4 My Favorite Things

Per consolidare la tecnica acquisita, procediamo ad effettuare una analisi armonica di questo famoso *standard* jazz, finalizzata –in ultima analisi- a comprendere quali pattern utilizzare per l'improvvisazione.

L'esercizio è limitato alle prime 32 battute della partitura, riportate in figura.
Di seguito è sviluppato il procedimento di analisi.



16.4.1 Analisi della struttura armonica

Come al solito è necessario anzitutto comprendere la tonalità. In chiave c'è un diesis, che indica la tonalità SOL (G); gli accordi sono tutti in tonalità G fino al B7 (escluso), accordo che introduce la nuova tonalità E Maggiore (progressione V-I), per poi ritornare dopo 8 battute alla tonalità iniziale. Le progressioni sono quindi:

```
TONALITA' G MAJOR
Em7 | F#-7 | Em7  | F#-7 | CMa7 | %    | %        | %  |
VI  | VII  | VI   | VII  | IV   | %
                                                TONALITA' E MAJOR
Am7 | D7   | GMa7 | CMa7 | GMa7 | CMa7 | F#-7(b5) | B7 |
II  | V    | I    | IV   | I    | IV   | VII      | V Key of E Maj

TONALITA' E MAJOR
EMa7| F#-7 | EMa7 | F#-7 | AMa7 | %    | %        | %  |
I   | II   | I    | II   | IV   | %

TONALITA' G MAJOR
Am7 | D7   | GMa7 | CMa7 | GMa7 | CMa7 | F#-7(b5) | B7(b9) |
II  | V    | I    | IV   | I    | IV   | VII      |        |
```

Questo brano non termina così, ma per questo esercizio è sufficiente; dopo B7(b9) ci si può esercitare riprendendo ciclicamente da capo con Em7.

Per quanto riguarda B7(b9), possiamo intenderlo come un semplice B7 (tonalità E Maggiore) o come accordo alterato (dominante con nona bemolle), VII grado della scala DO minore.

16.4.2 Pattern per l'improvvisazione

Per individuare la famiglia di pattern per la tonalità G posizionare il pattern P5b (modo Ionico) al 3° tasto (SOL), quindi sulla base del circolo dei pattern si trovano le posizioni per gli altri pattern, e cioè:

P5b/3°, P1/5°, P2/7°, P3/10°, P4/12°, P5/14°, ecc.

In tutte le prime battute fino a B7 (escluso) è possibile suonare un qualsiasi pattern della famiglia; tutte le note indicate nella partitura saranno a portata di mano e potremo improvvisare senza problemi.

Possiamo notare che la tonalità cambia da SOL a MI: SOL-MI è un intervallo di sesta. Con la regola del 9 per la *inversione degli intervalli* (capitolo 4, 'Chiavi e Tonalità') sappiamo che un intervallo di sesta maggiore è *anche* un intervallo di terza minore, cioè che dal SOL si arriva a MI scendendo di tre semitoni.

Possiamo stare quindi certi che al cambiare della tonalità ci è sufficiente spostare l'attuale pattern (uno qualsiasi in tonalità G) tre tasti verso il basso per trovare sotto le dita tutte le note della nuova tonalità (E).

Va da se che i pattern per la nuova tonalità (E Maggiore) saranno i medesimi ma traslati di tre tasti verso il basso, cioè: P1/2°, P2/4°, P3/7°, P4/9°, P5b/12°.

E' più semplice a farsi che a dirsi. Suonate un qualsiasi pattern della famiglia G Major fino al cambio di tonalità, poi traslate il pattern che state suonando tre tasti verso il basso e continuate a suonare, poi di nuovo traslate di tre tasti verso l'acuto e ritornerete nella precedente tonalità.

```
Em7 | F#-7 | Em7  | F#-7 | CMa7 | %    | %        | %  |
VI  | VII  | VI   | VII  | IV   | %
Key of G Major
```
Suonare un qualsiasi pattern della famiglia G Major...

```
Am7 | D7   | GMa7 | CMa7 | GMa7 | CMa7 | F#-7(b5) | B7 |
II  | V    | I    | IV   | I    | IV   | VII      |    |
Key of G Major . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Key of E Major . . .
```

... fino a incontrare B7, che appartiene alla tonalità E Major, dove si può traslare il pattern di tre tasti verso il basso e continuare a suonare, fino al prossimo cambio di tonalità.

```
EMa7| F#-7 | EMa7 | F#-7 | AMa7 | %    | %        | %  |
I   | II   | I    | II   | IV   | %
Key of E Major
```
Suonare un qualsiasi pattern della famiglia E Major...

```
Am7 | D7   | GMa7 | CMa7 | GMa7 | CMa7 | F#-7(b5) | B7(b9) |
II  | V    | I    | IV   | I    | IV   | VII      |        |
Key of G Major . . . . . . . . . . . . . . . . . . | Key of E Major . . .
```
Suonare un qualsiasi pattern della famiglia G Major fino a B7(b9), quindi una scala misolidia o diminuita semitono/tono per poi ritornare all'inizio con G Major

Si può sostituire all'accordo B7(b9) un semplice accordo B7, e quindi i pattern restano esattamente i medesimi. Se invece B7(b9) si considera il VII grado in C minore (Eb Maggiore) si può applicare un pattern diminuito semitono/tono.

16.5 Pentatoniche per la progressione E7, A7, B7

L'obiettivo di questo esercizio è di analizzare la struttura armonica di una progressione blues (E7|A7|B7) per trovare scale pentatoniche che meglio si adattano. Si mostra un procedimento generale di analisi armonica orientato alle pentatoniche, applicato al blues dell'esempio.

Per comprendere l'esercizio è richiesta la conoscenza della Scala Maggiore ed il suo sviluppo modale, e la teoria e pratica delle Scale Pentatoniche, tutto materiale ampiamente trattato nel *Metodo*.

16.5.1 Trovare tonalità e Scale Maggiori

Gli accordi di settima dominante (Dom7 o semplicemente 7) sono costruiti sul V grado di una Scala Maggiore (Maj). La progressione sembra quindi avere tre diverse tonalità, rispettivamente A, D, E. (vedi lezione 3, Accordi).

```
Accordo:    E7    A7    B7
Tonalità:   AMaj  DMaj  EMaj
```

Da cui si ricavano le tre Scale Maggiori (intervalli TTSTTTS):

```
Pattern     Tonalità          Scala
P5b/A       Scala A Maj       A  B  C# D  E  F# G# (A)
P5b/D       Scala D Maj       D  E  F# G  A  B  C# (D)
P5b/E       Scala E Maj       E  F# G# A  B  C# D# (E)
```

Le tre scale hanno in comune 5 note (A, B, C#, E, F#). Potremmo quindi fin da ora costruire *ad orecchio* la nostra scala pentatonica che si può adattare a tutta la progressione.

16.5.2 Trovare le Scale Pentatoniche Naturali (TT3T3)

```
P-I/A,      Pentatonica Maggiore per A:   A B  C# E F# (A)
P-I/D,      Pentatonica Maggiore per D:   D E  F# A B  (D)
P-I/E,      Pentatonica Maggiore per E:   E F# G# B C# (E)
```

Si tratta di tre Scale Pentatoniche costruite su tre diverse Scale Maggiori, a partire dalla tonica (I) e seguendo gli intervalli TT3T3. La Scala Pentatonica Maggiore è detta anche Prima Pentatonica o Pentatonica al I grado, e qui indicata con P-I.

Si possono fare le seguenti considerazioni:

- La Pentatonica di I grado in A (P-I/A) comprende tutte e sole le 5 note in comune tra le tre Scale Maggiori (A, B, C#, E, F#).
- Le Scale Pentatoniche costruite sul I (tonica), IV (sottodominante) e V (dominante) grado di una Scala Maggiore seguono la medesima struttura ad intervalli TT3T3 (scale pentatoniche *naturali*).

Applicando queste considerazioni al nostro caso risulta che A, D ed E sono rispettivamente il I, IV e V grado della Scala A Maj, da cui:

- P-I/D è equivalente a P-IV/A
- P-I/E è equivalente a P-V/A.

A questo punto sappiamo che nella progressione c'è un cambio di tonalità, ma usando opportunamente le pentatoniche possiamo considerare A Major quale unica tonalità, o più esattamente –dato che si tratta di pentatoniche- come *tonalità in comune*.

16.5.3 Sviluppo modale della Scala Pentatonica Maggiore

Sugli accordi di tipo Dom7 si può usare una Scala Pentatonica Misolidia, costruita con la sequenza di intervalli **T3TT3** a partire, come suggerisce il nome, dal V grado della Scala Maggiore da cui deriva.

Pattern	Modo	Tonalità	Accordo	Scala Pentatonica
PP3/E	Misolidio	A	E7	E F# A B C# (E)
PP3/A	Misolidio	D	A7	A B D E F# (A)
PP3/B	Misolidio	E	B7	B C# E F# G# (B)

Dal pattern pentatonico PP3 in posizione radice, si possono ricavare gli altri 4 pattern pentatonici relativi, e quindi avere tutte le scale *a portata di mano* e poter *spaziare* su tutta la tastiera. La tabella seguente mostra l'applicazione del *circolo dei pattern pentatonici* alla progressione del nostro esempio.

PP4 -(3)-	**PP5 -(T)-**	**PP1 -(T)-**	**PP2 –(3)-**	**PP3 -(T)-**	**PP4 -(3)-** *PP5*
E7	A	B	C#	E	F#
A7	D	E	F#	A	B
B7	E	F#	G#	B	C#

Ad esempio, se si vuole avere *tutto sotto mano*, per non usare sempre PP5/A, si puo' usare PP4/F# su E7, PP2/F# su A7 e PP1/F# su B7. Al contrario, si può seguire una melodia più *aperta* passando opportunamente da un pattern all'altro (sovrapposizione dei pattern) usando tutte le ottave della chitarra.

16.5.4 Un "circolo dei pattern pentatonici"

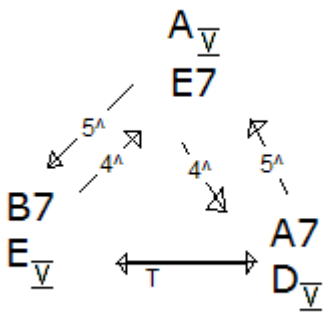
Non resta che mettere in pratica quanto emerso dalla nostra analisi.

Dall'analisi armonica risulta che è possibile usare PP5/A, e pattern relativi, in tutta la progressione, perché comprende tutte e sole le note in comune tra le tre diverse tonalità.

Dallo sviluppo modale della Scala Pentatonica Maggiore risulta che sugli accordi Dom7 è possibile utilizzare PP3, in particolare PP3/E, PP3/A e PP3/B.

Il "circolo dei pattern pentatonici" aiuta a trovare tutti i pattern relativi per PP5 e PP3, da cui è possibile ottenere un discreto controllo di tutta la tastiera.

Considerato che A7 è la V di D Maj, E7 è la V di A Maj, B7 è la V di E Maj, possiamo costruire una figura che schematizza i rapporti tra accordi Dom7 e tonalità, e gli intervalli tra le diverse tonalità.



Se il lettore ha compreso il processo di analisi armonica seguito, è molto probabile che sia in grado di suonare scale pentatoniche *pensando* in termini di tonalità e Scale Maggiori, sviluppando così sonorità più elaborate.

17. Armonizzazione

17.1 Introduzione

L'armonizzazione è il processo di costruzione della struttura armonica che *sorregge* una melodia, e che dà vita a progressioni di accordi, in cui le variazioni di modalità e/o di tonalità si susseguono in un modo logico e coerente a supporto della linea melodica.

E' un processo creativo, un momento artistico nella composizione musicale, ma al contempo è una disciplina, che regola il succedersi ed il fondersi delle parti nel tutto.

Con il termine *ri*-armonizzazione si indica il processo mediante il quale una progressione di accordi può essere sostituita con un'altra, senza modificare il significato armonico originale. La sostituzione può avere vari scopi: ad esempio assecondare una linea melodica, rendere più fluidi i passaggi tra accordi, generare tensioni, ed in generale arricchire la struttura armonica.

Per semplicità espositiva, sarà usato il termine "armonizzazione" anche per indicare l'arrangiamento di una struttura armonica esistente (ri-armonizzazione).

L'armonizzazione non è un argomento di facile discussione; certo non è sufficiente un trattato o un manuale per diventare compositori o arrangiatori, ma quanto fin qui appreso sull'armonia modale e tonale consente di comprendere i concetti di base dell'*arte della armonizzazione*.

Questo capitolo illustra alcuni principi fondamentali della armonizzazione, con l'obiettivo di dare "*il la*" all'estro del lettore, il quale, se volesse approfondire questo argomento, può fare riferimento ad una vasta bibliografia.

17.2 Armonizzazioni di base

Prima di approfondire il tema della armonizzazione, è utile elencare e commentare alcune semplici regole di sostituzione di accordi e progressioni in tonalità maggiore, che possono far comprendere il meccanismo generale.

questo…	…può essere ri-armonizzato in…	
|G7 /|	|G7sus G7|	Un accordo **Dom7** può essere preceduto da un accordo **7sus**. Si tratta della terza dell'accordo sostituita temporaneamente con la quarta, prima di risolvere sulla terza.
|G7 /|	| Gb7 G7 | | Ab7 G7 |	Su un accordo **Dom7** si può arrivare da uno "***shift***" cromatico.
|E7 /|	| Bm7 E7 |	Un accordo **Dom7** può essere sostituito da una progressione **II-V**
|CMa7 /|	|CMa7 C6| |CMa7 C7|	Un accordo **Ma7** alla fine di una frase può risolvere in un accordo **Ma6**. La tensione della sensibile si risolve nella sesta. Può risolvere anche su un accordo **Dom7** se seguono altre parti.
| Cm |	| Cm6 | | CmiMa7 |	Una **triade minore** può essere sostituita da un accordo **m6**. Se la triade non è parte di una cadenza II-V e se la nota melodica non è la 7m, può essere sostituita anche da un accordo **miMa7**.
| Dm7 / |	| DmiMa7 Dm7 |	Un accordo **m7** può essere preceduto da un accordo **miMa7**. La tensione della maggiore settima risolve nella settima minore, con un cromatismo discendente.

questo…	…può essere ri-armonizzato in…	
| Dm7 / | G7 / |	| Dm7(b5) / | G7(b9) / |	Una progressione **II-V** nella scala maggiore può essere sostituita dalla stessa progressione **II-V nella scala minore**. La 5b dell'accordo semidiminuito diventa la 9b dell'accordo 7(b9). La sostituzione si può effettuare solo se la nota melodica sull'accordo m7 non è la quinta o la sesta.
|Dm7|G7|CMa7|/|	| Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | / |	Una progressione **II-V-I** in tonalità maggiore può anche essere armonizzata in (sostituita con) una progressione **II-V-I in tonalità minore**.
| Cm / / / |	| Cm CmiMa7 Cm7 Cm6 | | Cm Cm(b6) Cm6 Cm7 |	Una **triade minore** può essere sostituita da un **cromatismo** discendente o ascendente. Nel primo caso, la tonica del primo accordo scende cromaticamente, ed ha l'effetto di un passaggio di quattro accordi minori. Nel secondo caso, la quinta del primo accordo sale cromaticamente.
|Dm7|G7|CMa7|/|	|DmiMa7 Dm7|G7sus G7|CMa7|C6|	Una progressione **II-V-I** in tonalità maggiore può essere armonizzata combinando tre regole si sostituzione viste in precedenza.

17.3 Tonalità e modalità

Nei precedenti capitoli [cap. 2 e 12] abbiamo analizzato la scala maggiore e la scala minore melodica in termini di sviluppo modale; si è visto che, a parte qualche eccezione, un tipo di accordo è caratteristico di uno specifico modo, nel senso che è possibile risalire dall'accordo alla scala modale sulla quale è costruito.

La seguente tabella riassume la corrispondenza tra grado e tipo di accordo, costruito per terze, *caratteristico* delle scale Maggiore, Minore Armonica e Minore Melodica; essa aiuta a visualizzare le **corrispondenze modali e tonali tra accordi**.

	S.M.	Major	s.m.a.	Min. Armonica	s.m.m.	Min. Melodica
		TTSTTTS		TSTTS3S		TSTTTTS
A		*m7(b6)*	**I**	**miMa7(6b)**	**I**	**miMa7**
B		*m7(b5,b9)*	II	m7(b5)(b9)	II	m7sus(b9)
C	**I**	**Ma7**	III	Ma7(+5)	III	Ma7(+5)(+11)
D	II	m7	IV	m7(#11)	IV	7(+11)
E	III	m7(b9)(b6)	V	7(b9)(b13)	V	7(b13)
F	IV	Ma7(+11)	VI	Ma7(b5)(#9)		
F#					VI	m7(b5)
G	V	7				
G#			VII	dim7(b6,b9)	VII	7alt
A	VI	m7(b6)	*I*	*miMa7(6b)*		*miMa7*
B	VII	m7(b5)(b9)	*II*	*m7(b5,b9)*		*m7sus(b9)*
C		*Ma7*	*III*	*Ma7(+5)*		*Ma7(+5)(+11)*

Nota: Il lettore non dovrebbe avere difficoltà a comprendere lo sviluppo modale della scala minore armonica, anche se non esplicitamente illustrato in questo manuale. La scala minore naturale (TSTTSTT), non è riportata in quanto i suoi accordi coincidono con quelli costruiti sulla scala maggiore relativa, cioè, dal I al VII grado: Am7(b6), Bm7(b5), CMa7, Dm7, Em7(b9), FMa7(+11), G7.

Solo l'accordo m7(b5,b9) è presente in due punti della tabella, come VII S.M. o come II s.m.a. Ogni altro tipo di accordo è invece caratteristico di una specifica tonalità (maggiore, minore armonica, minore melodica) e modalità (tipo di accordo).

In questo contesto, trattandosi di accordi, il termine "modalità" è inteso come sinonimo di "tipo di accordo".

Si è accennato che il prodotto dell'armonizzazione è una serie di progressioni di accordi, in cui si susseguono variazioni di tonalità e/o modalità. Il significato dei termini *tonalità* e *modalità* può essere chiarito con due esempi:

- L'unica nota differente tra gli accordi FMa7(+11) e Fm7(+11) è la terza. Ma oltre alla differenza nel tipo di accordo, cioè del *modo*, c'e' anche una variazione di tonalità, C Maggiore nel primo caso, e C minore (o la sua relativa Eb Maggiore) nel secondo.

- L'accordo Em7(b9) può essere costruito sul III grado S.M. (tonalità C) ma anche sul II grado della s.m.m. (tonalità D minore, relativa a B Maggiore). E' quindi un accordo che si presta ad una variazione di *tonalità* mantenendo la stessa *modalità*.

Spesso, nelle partiture, si trovano accordi non completamente specificati. Ad esempio, è possibile trovare in notazione l'accordo Em7. L'*intenzione* dell'accordo può essere compresa analizzandolo nel contesto di una progressione [cap. 16], e generalmente si tratta dell'accordo costruito sul II grado della scala RE Major (modo dorico). In questo caso, anche se non espressamente indicato in notazione, l'accordo può essere armonizzato con la nona o la sesta *giusta*, cioè né diminuita, né aumentata.

Potrebbe però trattarsi di un accordo costruito sul III grado della scala DO Major, così come sul II grado della scala RE minore melodica, e in questo caso l'accordo può essere armonizzato con la nona minore (bemolle). Tutto dipende dalla linea melodica che l'armonia deve sorreggere. Per non sbagliare, si può semplicemente eseguire l'accordo indicato, che va bene in entrambi i casi; ma se si comprende la natura dell'accordo è possibile armonizzarlo correttamente, e sviluppare sonorità più articolate.

Si immagini di improvvisare una musica, e di eseguire a un certo punto Em7. L'incertezza di stabilire la scala da cui deriva l'accordo rappresenta la libertà di decidere quale sarà l'accordo seguente. Riprendendo l'esempio, a partire da Em7 si potrebbero costruire le progressioni:

II-V-I in RE Major	Em7|A7|DMa7	se la voce melodica non è DO o FA
III-V-I in DO Major	Em7|G7|CMa7	se la voce melodica non è DO# o FA#
II-V-I in RE s.m.m.	Em7(b9)|A7(b6)|DmiMa7	se la voce melodica non è DO

17.4 Accordi sulle scale diminuite e a toni interi

Alcuni accordi caratteristici di una scala maggiore o minore, possono anche essere considerati come costruiti su scale diminuite o a toni interi.

I diagrammi seguenti mostrano, in termini di armonizzazione, come:

- Un accordo *caratteristico* di una scala modale può essere costruito su una scala alternativa, ottenendo una **variazione di tonalità mantenendo la stessa modalità** (1, 2 e 3);
- Da una scala modale è possibile costruire accordi diversi da quello *caratteristico*, ottenendo una **variazione di modalità (tipo di accordo) mantenendo la medesima tonalità** (4 e 5).

1. Accordo **7dim**, caratteristico del VII s.m.a., può essere costruito, per terze diatoniche, su una scala diminuita T/S (TSTSTSTS):

	T		S		T		S		T		S		T		
1		2		**3m**		4		**5b**		6b		**7bb**		8	

2. Accordo **Dom7**, caratteristico del V S.M., può essere costruito su una scala diminuita S/T (STSTSTST):

	S		T		S		T		S		T		S		T	
1		2b		3m		**3**		4+		**5**		6		**7b**		8

3. Accordo **+7**, o, in altra notazione, 7(+5) o 7(b13), caratteristico del V s.m.a e s.m.m., può essere costruito su una scala a toni interi (TTTTTT):

	T		T		T		T		T		T	
1		2		**3**		4+		**5+**		**7b**		8

4. Dalla scala modale II s.m.a. (STTS3ST), oltre l'accordo di tipo **m7(b5, b9)**, è possibile costruire un accordo tipo **7dim**. Infatti, gli intervalli STTS3ST possono essere letti come ST-TS-3-ST, cioè tutti intervalli di tre semitoni (terze minori).

	S		T		T		S		3		S		T	
1		**2b**		**3m**		4		**5b**		6		**7b**		8
1				**3m**				**5b**		**7bb**				8

5. Dalla scala modale IV s.m.a. (TS3STST) oltre l'accordo di tipo **m7(+11)** si possono costruire gli accordi equivalenti di tipo **m7(b5)** e **7dim**.

	T		S		3		S		T		S		T	
1		2		**3m**		**4+**		5		6		**7b**		8
1				**3m**		**5b**						**7b**		8
1				**3m**		**5b**				**7bb**				8

Nella notazione degli <u>accordi</u>, 7 indica una settima minore, cioè diminuita di un semitono rispetto alla settima maggiore (sensibile), rappresentata invece da Ma7 o dal simbolo Δ. Per indicare <u>intervalli</u> di settima, si usa indicare con 7 (o VII) la settima maggiore, con 7b (o VIIb) la settima minore e con 7bb (o VIIbb) la settima diminuita.

17.5 Sostituzione di Tritono negli accordi Dominanti

Un accordo di tipo settima dominante (Dom7 o semplicemente 7) è caratterizzato dalla presenza contemporanea della terza maggiore (3M) e della settima minore (7m). In altri termini, non è sufficiente la sola 7m per produrre la tipica dissonanza dell'accordo dominante.

Se si analizza sotto questo aspetto l'accordo di tipo Dom7, si può notare che l'intervallo, o distanza, tra la 3M e la 7m, è di tre toni interi, o **tritono**, o, se si preferisce, di una quarta aumentata o di una quinta diminuita.

Questo intervallo, che caratterizza il tipo di accordo Dom7, rappresenta una delle maggiori dissonanze della scala diatonica; durante il medioevo, il tritono era chiamato "*diabolus in musica*", nel senso di un intervallo da evitare categoricamente.

Il tritono è un intervallo particolare, perché **divide una ottava in due parti uguali** di tre toni: La distanza tra I-Vb è uguale alla distanza tra Vb-VIII, che è uguale a un tritono. I due intervalli, sono costituiti dalle medesime due note (l'ottava coincide armonicamente con l'unisono) e pertanto sono enarmonicamente uguali.

Ad esempio, nell'accordo G7 (tonalità C Maggiore) la 3M e la 7m sono rispettivamente B e F; e se l'intervallo B-F è di un tritono, lo è anche l'intervallo F-B, composto dalle medesime note in ordine inverso.

Ciò suggerisce che deve esistere un accordo di tipo Dom7, diverso da G7, in cui 3M e 7m sono rispettivamente F e B. Questo accordo sarà Db7, cioè un accordo Dom7 costruito trasponendo l'intero accordo di partenza un tritono -sopra o sotto indistintamente.

Considerando quindi la tensione (dissonanza) creata dal tritono 3M-7m, quale caratteristica distintiva di un accordo tipo Dom7, è possibile considerare gli accordi G7 e Db7 come armonicamente equivalenti, e quindi l'uno può sostituire l'altro. La regola generale di sostituzione si può così enunciare:

Un accordo Dom7 è caratterizzato dal medesimo intervallo di tritono di un accordo Dom7 a distanza di un tritono, e pertanto l'uno può sostituire l'altro.

Ad esempio, nella progressione VI-II-V-I

| Fm7 | Bbm7 | **Eb7** | AbMa7 |

è possibile sostituire l'accordo Eb7 con un accordo dello stesso tipo (Dom7) a un tritono di distanza, ri-armonizzando la progessione in:

| Fm7 | Bbm7 | **A7** | AbMa7 |

L'effetto di questa sostituzione è di avere inserito un cambio di tonalità (da Ab a D, giusto un tritono) senza aver cambiato il tipo di accordo (modalità), che rimane Dom7. La sostituzione aumenta la tensione, che dovrà prima o poi risolversi -nell'esempio, con l'accordo Ima successivo.

Questa sostituzione crea inoltre una linea cromatica di basso (A-Ab), che può rendere più interessante la nota melodica e più fluido il passaggio tra gli accordi.

E' possibile anche inserire il nuovo accordo in una cadenza V-I, ad esempio:

| Fm7 | Bbm7 | **Eb7 A7** | AbMa7 |

Terza e settima sono in comune tra i due accordi, ma non si tratta di due accordi identici. La tonica e la quinta del nuovo accordo (A-E) possono essere considerate come alterazioni dell'accordo originale, e precisamente la 5b e la 9b; l'effetto è quindi di trasformare l'accordo originale Eb7 nell'accordo Eb7(b5,b9), cioè un accordo di tipo 7alt in cui è omessa la tonica.

Quanto illustrato per l'accordo di tipo Dom7 può essere esteso ad accordi di tipo minore sesta (m6), dato che l'intervallo 3m-6M è un tritono. Ad esempio l'accordo Gm6 (G,Bb,D,E) potrebbe essere sostituito dall'accordo Dbm6 (Db,E,Ab,Bb) e viceversa.

E' inoltre possibile sostituire un accordo di tipo V(9) con un accordo di tipo V(+5) a distanza di un tritono.

| Fm7 / | Bbm7 / | **Eb(9)** / | AbMa7 / | **=>** | Fm7 / | Bbm7 / | **A7(#5)** / | AbMa7 |

La nona di Eb9 diventa la #5 di A7(#5); inoltre, A7(#5) è un rivolto dell'accordo Eb9(b5) con la tonica Eb omessa.

E' infine possibile combinare una sostituzione di tritono e una sostituzione di V con II-V

| F7 / | **=>** | B7 / | **=>** | F#m7 B7 |

17.6 Armonizzazione con accordi diminuiti e “four-way-close”

L’accordo di tipo 7dim è un accordo costruito, per terze diatoniche, a partire da una scala diminuita S/T o T/S, e risulta quindi composto da sole terze minori (I,IIIm,Vb,VIIbb).

Nell’accordo tipo 7dim sono presenti due tritoni: gli intervalli di I-Vb e di IIIm-VIIbb. Questi generano una tensione che rende particolarmente instabile l’accordo, che quindi tende a risolversi su qualche altro accordo. In questo senso, l’accordo 7dim è spesso usato per introdurre cambiamenti di modalità e/o tonalità, o per creare effetti cromatici.

La regola generale di armonizzazione con l’accordo diminuito è:
Un accordo di tipo maggiore 6, minore 6, minore 7 o dominante 7, può essere preceduto o seguito da un accordo dim7, la cui tonica è un tono sopra la tonica dell’accordo originario.

Si prenda ad esempio un accordo con la tonica in C# e l’accordo 7dim relativo (un tono sopra) Eb°7, composto dalle note -o *voci*- Eb,Gb,A,C. Gli accordi C#6 (voci C#,F,G#,Bb), C#m6 (voci C#,E,G#,Bb), C#m7 (voci C#,E,G#,B) e C#7 (voci C#,F,G#,B), non hanno alcuna nota in comune con l’accordo di tipo 7dim relativo.

Quindi l’effetto è di un accordo completamente differente, che, per le numerose dissonanze generate, richiede di essere risolto in fretta, e può risolversi in pressoché qualsiasi altro accordo -anche nell’accordo originario- creando così un moto cromatico di “collegamento”.

Si è già visto [cap. 14] che le tonalità delle scale diminuite sono solo 3. Per lo stesso motivo, gli accordi 7dim costruiti sul primo, terzo, quinto e settimo grado di una scala diminuita sono costituiti dalle medesime 4 note. Va da sé che da una scala diminuita si possono costruire solo tre diversi accordi 7dim, e ciascuno di essi può essere suonato in una delle quattro posizioni, o rivolti (1,3,5,7; 3,5,7,1; 5,7,1,3; 7;1;3;5).

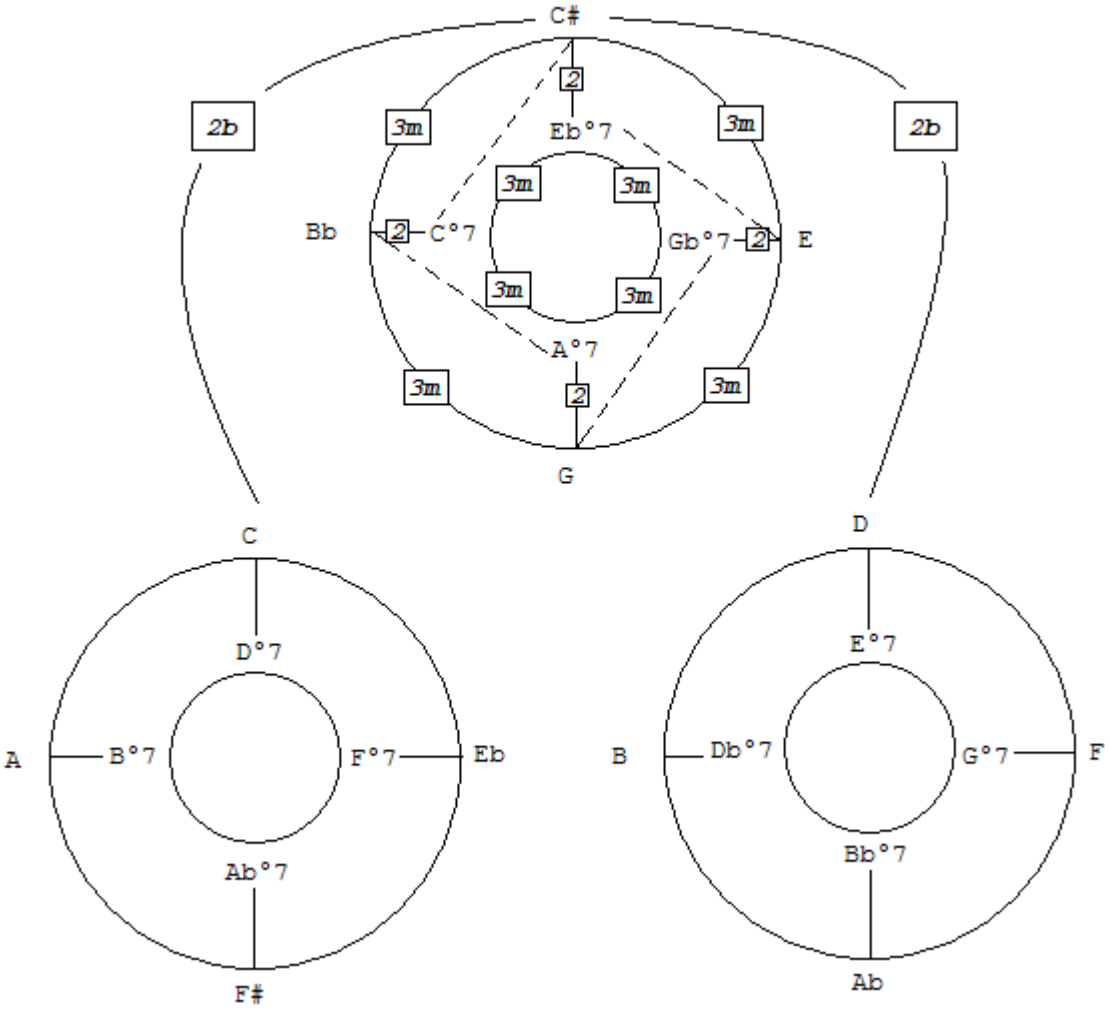
Per esempio, l’accordo C6 potrebbe essere riarmonizzato come:

|C6 / / / | => | C6 F°7 C6 Ab°7 C6 D°7 C6 |

L’uso di accordi di tipo 7dim consente, nella armonizzazione, di creare passaggi più fluidi tra accordi, ed è un procedimento noto con il nome di *armonizzazione a quattro parti strette* (*four way close*). L’accordo 7dim è infatti un accordo a quattro voci, eseguito in una posizione (fondamentale o rivolto) tale da rendere minime le distanze tra le note dell’accordo 7dim e l’accordo che si vuole armonizzare.

Per individuare rapidamente i quattro (equivalenti) accordi 7dim relativi ad un accordo dato, è sufficiente tenere presente che uno degli accordi 7dim si trova un tono sopra la tonica dell’accordo originario, uno si trova un semitono sotto la tonica, e che procedendo trasponendo un accordo dim7 per terze minori, sopra o sotto, si ottiene sempre un rivolto dello stesso accordo.

La figura riportata nella pagina seguente può aiutare a comprendere meglio l’interessante ruolo degli accordi di tipo 7dim nella armonizzazione.



La figura, che può essere denominata "**circolo delle terze minori**", rappresenta visivamente il rapporto tra un qualsiasi accordo di tipo maggiore sesta, minore sesta, minore settima o dominante settima, e i quattro accordi dim7 ad esso associati.

In figura, le note nei circoli più esterni rappresentano la tonica dell'accordo di partenza, a distanza di una terza minore; nei circoli più interni sono indicati i relativi accordi di tipo 7dim, con la notazione °7, anch'essi a distanza di una terza minore.

Ogni accordo iniziale è collegato a due accordi dim7 ad esso più vicini: uno a distanza di due semitoni verso l'acuto (2), e uno a distanza di un semitono verso il basso (linea tratteggiata).

Seguendo il circolo delle quinte, si toccano tutte le 12 note prima di ritornare, qualche ottava più lontano, alla nota di partenza; procedendo invece per terze minori, si raggiungono solo 4 note, prima di ritornare all'ottava. Per coprire tutte le 12 note occorrono quindi tre circoli delle terze, a distanza tra loro di un semitono.

Ad esempio, a partire da un accordo C#6 (indicato in figura con C#) si trovano subito i primi due accordi 7dim, due semitoni verso l'acuto (Eb°7) ed un semitono verso il basso (C°7). Procedendo da qui per terze minori (tre semitoni), si trovano i rimanenti due accordi dim7: Bb°7 e A°7. I quattro accordi dim7 sono composti dalle medesime quattro note (Eb,Gb,A,Bb).

Di converso, seguendo lo stesso criterio, da un accordo 7dim (ad esempio Gb°7) è possibile individuare quattro accordi su cui 7dim può risolvere: scendendo di due semitoni (E), salendo di un semitono (G), e procedendo per terze minori (Bb,C#).

E' interessante notare che quattro accordi a distanza tra loro di una terza minore (ad esempio, C#6,E6,G6,Bb6), condividono gli stessi quattro accordi di tipo 7dim, anch'essi a distanza di una terza minore (Eb°7,Gb°7,A°7,C°7), e viceversa.

Come già accennato, una scala diminuita S/T può essere considerata anche quale origine di un accordo Dom7, e ciò suggerisce un interessante collegamento tra accordi 7dim e accordi Dom7.

S/T		S		T		S		T		S		T		S		T
dim7	**1**		2b		**3m**		3		**5b**		5		**7bb**		7b	
V7	**1**						**3**				**5**				**7b**	

Dovrebbe risultare chiara, a questo punto, la potenza, la duttilità e l'importanza degli accordi di tipo 7dim nelle variazioni di modalità e tonalità e nei cromatismi.

Ad esempio, la progressione II-V-I, in tonalità maggiore

| Dm7 | G7 | CMa7 |

Può essere ri-armonizzata in

| Dm7 E°7 | G7 A°7 | CMa6 |

Il risultato è una più fluida ed interessante progressione di accordi, in cui le dissonanze prodotte dagli accordi dim accrescono la tensione ed allo stesso tempo costituiscono il collante tra gli accordi "consonanti".

La tabella seguente mostra gli intervalli di una scala S/T, e della relativa scala T/S che parte un semitono sopra [cap. 14]. Sulla prima si può costruire un accordo di semidiminuita, in notazione m7(b5), ovvero, considerando la 6 equivalente alla 7bb, un accordo 7dim. La seconda mostra una tendenza naturale a generare l'accordo 7dim.

		S		T		S		T		S		T		S		T
S/T	**1**		2b		**3m**		3		**5b**		5		**6**		7b	
T/S			**1**		2		**3m**		4		**5b**		6b		**7bb**	

E' opportuno tener presente che la ri-armonizzazione non può prescindere dalla melodia che gli accordi sono chiamati a sostenere: occorre quindi considerare bene le opportunità a disposizione, avendo ben chiaro lo scopo che si vuole ottenere, prima di decidere se e quale sostituzione effettuare.

17.7 Armonizzazione di accordi di settima dominante

Gli accordi di settima dominante possono essere costruiti:

- Sul V grado della scala maggiore (S.M.)
- Sul V grado della scala minore armonica (s.m.a)
- Sul IV, V e VII grado della scala minore melodica (s.m.m.)
- Su una scala diminuita S/T (non è costruito per terze diatoniche)

Questi accordi hanno in comune l'intervallo III-VIIb di tritono, ma differiscono tra loro in quanto ognuno di essi ha uno o più intervalli caratteristici.

Un accordo di tipo Dom7 costruito su…	**…ha gli intervalli caratteristici…**	è indicato con…
V grado S.M.	seconda, quarta e sesta *giusti*	7
V grado s.m.a.	seconda e di sesta minori	7(b9,b13) o 7+(b9)
IV grado s.m.m.	quarta aumentata	7(#11)
V grado s.m.m.	sesta minore	7(b6) o 7+
VII grado s.m.m.	nona e quinta alterata (dim. e/o aug.)	7alt
Scala dim S/T	nona alterata	7(b9) e 7(#9)

Ciò vuol dire che, se nella partitura è riportato un generico C7, è possibile che si tratti proprio del V grado della S.M. di FA, ma è anche possibile che si tratti di una diversa modalità e/o tonalità.

La comprensione della reale natura e funzione dell'accordo nel contesto armonico e melodico circostante consente di applicare una alterazione coerente, e quindi effettuare una armonizzazione corretta.

Anche nel caso in cui un accordo sia completamente specificato, ad esempio C7(#4,#5), rimane sempre possibile sostituirlo con un accordo o progressione, o con un semplice rivolto, mantenendone l'intenzione originale.

Un accordo di tipo Dom7 può essere armonizzato in sei forme diverse:

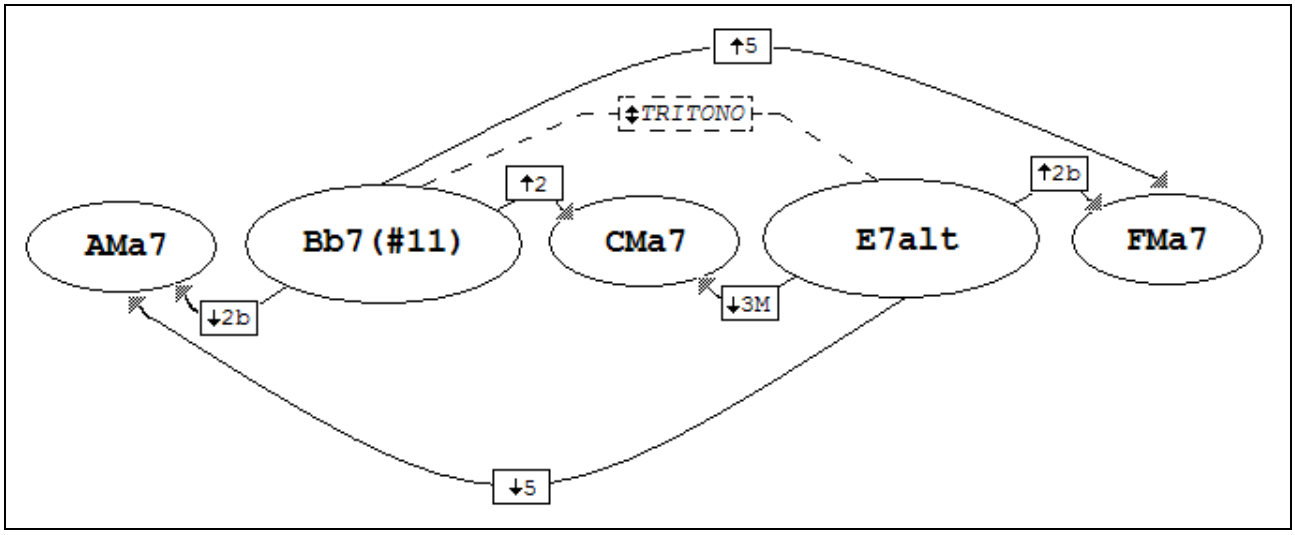
7(b9), 7(#9), 7(#5), 7sus(b9), 7(#11), 7alt

La tabella seguente riassume le caratteristiche principali di tali tipi di accordo.

7(b9)	Può essere assimilato all'accordo al V grado della s.m.a., omettendo b13. Tende a risolvere su un accordo una quinta sotto, ad esempio: | F7(b9) Bbm |. Può essere anche inteso come costruito sulla scala diminuita S/T.
7(#9)	Questo accordo funge da accordo di I, e non ha tendenza a risolvere in qualche modo particolare.
7(#5)	L'accordo si può intendere come costruito sulla scala modale a V grado s.m.m. (b13=#5) ovvero costruito sulla scala a toni interi. Tende a risolvere una quinta verso il basso, ad esempio: | G7(#5) Cm7 |
7sus(b9)	L'accordo si può considerare come costruito sulla scala modale al II grado s.m.m. con la terza omessa. Può essere utilizzato per armonizzare accordi di II, di V7 e progressioni II-V. L'accordo sus, o sus(b9), ha la stessa tonica dell'accordo di V che sostituisce. Ad esempio, la progressione | Em7 A7 | può essere sostituita da | Asus(b9) / |.
7(#11)	Accordo costruito sul IV grado s.m.m. (Lidio-Dominante) Può armonizzare accordi di tipo m7 o cadenze V-II. Ad esempio: | Dm7 / | => | D7(#11) / | | D7 Dm7 | => | D7(#11) / |
7alt	Accordo costruito sul VII grado s.m.m. (Superlocrio), che è una scala diminuita a toni interi (STSTTTT). Tende a risolvere un semitono sopra (sulla I), una terza maggiore sotto (sulla V), o una quinta sotto (III), con un accordo Ma7 ma anche con un accordo m7 o Dom7.

Gli accordi di tipo 7(#11) e 7alt appartengono alla stessa scala minore melodica (IV e VII grado). L'intervallo tra il IV e il VII grado è un tritono, e i due accordi possono sostituirsi a vicenda, a distanza di un tritono.

La figura seguente sintetizza graficamente le relazioni tra i due accordi e le loro possibili risoluzioni in un accordo di tipo Ma7.



Lo schema evidenzia che un accordo di tipo 7alt può essere sostituito da un accordo di tipo 7(#11) a distanza di un tritono, e viceversa, un accordo 7(#11) può essere sostituito da un accordo 7alt a distanza di un tritono.

Un accordo 7alt può risolvere in un accordo tipo Ma7:

- Una 2b verso l'acuto, mantenendo tonica, 5# e 9b dell'accordo 7(5#,9b)
- Una 3M verso il basso, mantenendo tonica, 5# e 9# dell'accordo 7(5#,9#)
- Una quinta verso il basso, mantenendo la tonica e la 3M dell'accordo 7alt

Considerando che un accordo 7(#11) è a distanza di tritono dall'accordo 7alt suo *partner*, ne deriva che l'accordo 7(#11) può risolvere in un accordo tipo Ma7:

- Una 2b verso il basso (Tritono-quinta), mantenendo #11 e 7m
- Una seconda verso l'acuto (Tritono-terza), mantenendo solo la #11.
- Una quinta verso l'acuto (Tritono+2b), mantenendo #11 e quinta

Queste regole sono di difficile memorizzazione, ma la semplice logica su cui si fondano consente di ricavarle con un rapido ragionamento.

- Un accordo 7alt ha la tonica al VII grado s.m.m., il cui ruolo di sensibile fa tendere a risolvere naturalmente sul I grado, un semitono (2b) verso l'acuto.
- A partire dalla 2b dell'accordo 7alt, costruire idealmente una triade maggiore. I tre accordi Ma7 costruiti a partire dalle tre note della triade maggiore risolvono l'accordo 7alt.
- Un accordo 7(#11) risolve allo stesso modo di un accordo 7alt a distanza di un tritono. Quindi, è sufficiente costruire idealmente la triade maggiore a partire da una quinta verso l'acuto (tritono + 2b), e procedere come per 7alt.

Rispetto agli intervalli sopra indicati per la risoluzione degli accordi, occorre notare che, con la regola del nove [par. 4.3] per l'inversione degli intervalli, si trova che 2b verso l'acuto equivale a 7M verso il basso, così come la 3M verso il basso equivale ad una 6m verso l'acuto, e via dicendo.

Conclusioni

Con lo studio teorico e pratico della armonia delle scale maggiori, il lettore ha compreso le basi del nostro sistema musicale ed al contempo ha acquisito ed assimilato -con l'esercizio quotidiano- una tecnica che consente di realizzare buone improvvisazioni. Con un ulteriore passo relativamente semplice i lettori più intraprendenti hanno compreso la struttura armonica delle scale minori e di altre scale particolarmente interessanti, che potranno applicare con relativa semplicità alla chitarra. Dopodiché non resta che suonare.

Ho pubblicato per la prima volta su Internet questo manuale nel dicembre 2001 per metterlo a disposizione di tutti coloro che hanno voglia, pazienza e tempo da dedicare allo studio della musica, nello spirito di una libera condivisione delle informazioni e dei saperi.

Nel corso degli anni ho ampliato il manuale con una parte teorico-pratica sulle scale minori, pentatoniche, e diminuite, ed un capitolo sulla armonizzazione, oltre a nuovi esercizi di analisi armonica, spesso in risposta alle domande dei lettori.

Spinto dall'interesse dimostrato da un vasto pubblico di utenti Internet ho creduto opportuno realizzare questa edizione a stampa del Manuale, sia per il fascino che per la praticità del *libro* nella sua forma tradizionale.

Per questo lavoro ho consultato diversi testi di teoria e pratica. Una menzione particolare meritano il testo di Karolji (Grammatica della musica, Einaudi) per la parte teorica e il metodo di Marc Silver (Contemporary Guitar Improvisation, Dick Grove) per la parte pratica sulla chitarra. Per la parte relativa alla tonalità minore mi è stato di grande aiuto il metodo di Mark Levine (The Jazz Theory Book, Sher Music), come anche il testo di Davide Santorsola (Jazz, L'arte dell'armonia, Ricordi, 2004) per la parte relativa alla armonizzazione.

Le partiture che ho utilizzato per gli esercizi sono state estratte da "*The New Real Book*", e da me annotate e incluse al solo scopo didattico. Ringrazio per questa preziosa cortesia gli Autori e l'Editore.

Ringrazio tutti coloro che mi hanno incoraggiato a continuare il lavoro e ad arrivare a questo risultato. Un particolare ringraziamento ad Antonio Capaccio, che ha completato con i suoi disegni questa opera.

Roberto Villari

Bibliografia

Teoria di base

Karolji, Grammatica della musica, Einaudi

Pratica alla chitarra

Marc Silver, Contemporary Guitar Improvisation, Dick Grove

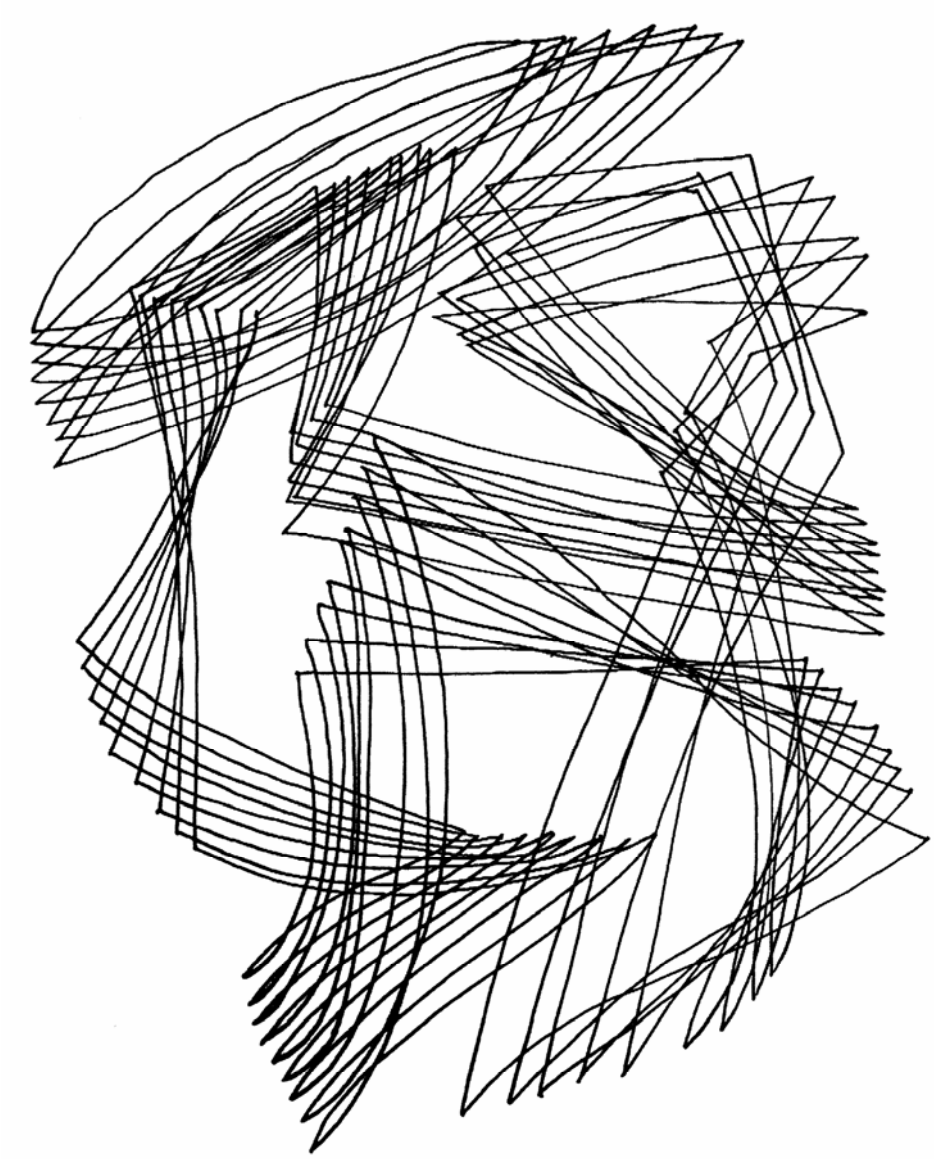
Tonalità minori

Mark Levine, The Jazz Theory Book, Sher Music

Armonizzazione

Davide Santorsola, Jazz, L'arte dell'armonia, Ricordi, 2004

Appendici



Appendici

I. Slash Chords

Gli *slash chord* sono notazioni tipo F/Db, Eb/B, C/Ab, e sono usati per riarmonizzare gli standard, cambiandone l'armonia e rendendo il suono più fresco e nuovo. La definizione più semplice di slash chord è *una triade su una nota di basso*. Sebbene questi accordi possono essere suonati in qualsiasi inversione (3,5,7,1, o 5,7,1,3, e così via) il suono che rimarca la struttura slash è la seconda inversione: ad esempio nell'accordo E/C si suona C al basso e per l'accordo E maggiore si suonano la quinta, la settima, la prima ed infine la terza.

Per ogni nota al basso ci sono 12 possibili accordi slash. Ad esempio, se C è la nota di basso, vi sono le seguenti 12 combinazioni:

- **C/C**, banalmente rappresenta la *stessa triade* della radice
- **Db/C**, è una triade un semitono sopra la nota al basso, e coincide con un accordo ***DbMa7*** con la settima al basso. E' spesso usato in una progressione discendente di accordi.
- **D/C** può anche funzionare da accordo di settima dominante, che tende a risolversi in un FMa7, ma suona anche come un accordo Lidio, in questo caso come ***CMa7(+11)***.
- **Eb/C** è praticamente un accordo ***Cm7***
- **E/C** è una triade una terza maggiore sopra la nota al basso, ed è una notazione alternativa all'accordo ***CMa7(#5)*** o Lydian Augmented.
- **F/C** è una triade ***FMa*** in seconda inversione, con la quinta al basso.
- **Gb/C** è la triade un tritono sopra la nota al basso. Spesso suonata al posto di C7, suona come un accordo ***C7(b9)***, sebbene questo non abbia la terza.
- **G/C** coincide banalmente con un accordo ***CMa7***.

- **Ab / C** è la triade una sesta minore sopra la nota al basso. G/C e Ab/C assieme formano le quattro alterazioni di C7alt.

- **A / C**, triade una sesta maggiore sopra la nota al basso, è spesso sostituita per l'accordo ***C7(b9)***

- **Bb / C** è la triade un tono sotto la nota al basso, ed è un modo alternativo di indicare un accordo ***Csus***

- **B / C** è la triade un semitono sotto la nota al basso, ed è un chiaro esempio di come la notazione slash è spesso più chiara della notazione convenzionale, nella quale B/C sarebbe scritto ***CMa7(#4,#9)***

Quali scale si adattano ad ogni accordo slash? La tabella seguente mostra per i 12 accordi slash la scala -maggiore, minore melodica, o diminuita- che suona meglio. In ogni caso, nessun accordo slash va bene con una scala a toni interi: le triadi in tutti gli accordi slash sono maggiori, e non esistono triadi maggiori nelle scale a toni interi.

Accordo Slash	Accordo Corrispondente	Scala corrispondente
C/C	C	C Maggiore o C Lidio. Si può ignorare perché non si incontrerà mai come simbolo di accordo
Db/C	DbMa7	Db Maggiore o Db Lidio. Si tratta di una triade di DbMa7 in terza inversione (settima al basso)
D/C	CMa7(+11)	C Lidia
Eb/C	Cm7	C Dorica
E/C	CMa7(+5)	C Lidia Aumentata
F/C	FMa	F Maggiore. Si tratta di una triade di F Maggiore in seconda inversione (quinta al basso)
Gb/C	C7(b9)	C altered, C diminuita semitono-tono
G/C	CMa7	C Maggiore
Ab/C	con G/C, accordo C7alt	Ab Maggiore
A/C	C7(b9)	C diminuita semitono-tono
Bb/C	Csus	C Misolidia
B/C	CMa7(#4,#9)	C diminuita tono-semitono

II. Sostituzione degli Accordi

Sostituire uno o più accordi significa apportare variazioni armoniche, e si applica quando fra gli accordi vi è un forte legame armonico.

Sostituzione di un accordo...	...con un accordo...	posto...	Esempio
Dom7	dim	un semitono sopra	G7 -> G#°
Dom7	Dom7	una quinta diminuita (5b) sopra	G7 -> Db7
Dom7	mi7	una quinta sopra	G7 -> Dm
mi7	Ma	una terza minore (3b) sopra	Ami7 -> C
mi7	Ma9	una terza maggiore sotto	Am7 -> F Ma9
°7	mi7	3b sopra	B°7 -> Dmi7
°7 (semidim)	Dom7	terza maggiore sotto	B°7 -> G7
7° (dim)	Dom7	un semitono sotto	G#7° -> G7

Qualche esempio:

Armonia originale	Soluzione alternativa
Gm7 / | C7 / | Gm7 / |	Gm7 Gm9 | C#° C9 | Gm9 Gm11 |
G7 / | FMa7 / | Gm7 C7 | FMa7 Gm7 |	Gb7(b5) C7(b9) | FMa7 Am7 | Gm11 Gb7(b5) | FMa7 BbMa7 |
Am7 D7 | Gm7 / | C7 | Gm7 |	A° Ab7(b5) | Gm7 Gm11 | C13 C#° | Gm7 Gm11 |
FMa7 / | A7 / | A7 / | D7 / |	FMa7 / | A7 Eb7(+9) | A#° Eb7(+9) | D#° D9 |

III. Notazione degli Accordi

Vi sono molti modi per indicare un accordo con una sigla, e talvolta alcune notazioni potrebbero risultare ambigue.

La comprensione della struttura degli accordi, argomento trattato a fondo in questo manuale, consente di risolvere le ambiguità ed astrarre dalla notazione.

Ogni simbolo di accordo rappresenta, con una notazione sintetica, una serie di note provenienti da una determinata scala.

Talvolta una notazione tipo C7(+9) indica un accordo di settima dominante con nona aumentata, ma potrebbe presupporre anche la presenza della +5 e/o della +11. Si tratta comunque della medesima scala Superlocria o Alterata.

La seguente tabella può dare un'idea delle notazioni possibili per rappresentare il medesimo accordo.

Major	Ma7	M7	Δ	Maj7		
minor 7	mi7	m7	-			
Semidiminuita	mi7(b5)	Ø		°7		
melodica minore (asc.)	miMa7	Δ-				
suspended 4	11		sus			sus4
Lydian dominant	+11	#11	+4	#4	b5	aug4
Augmented	+5		#5	b13	+	aug5
lydian dominant	b5	-5	+4	+11		
diminuita	7°	7Ø	dim	°		dim7
dominante 9 (usando scala dim)	b9	-9				
augmented (toni interi)	+7	7+	7(+5)	7(#5)	7(b13)	7aug5

IV. Accordi sulla tastiera del pianoforte

Se si dispone di una tastiera e si prova ad eseguire gli accordi di Autumn Leaves o Satin Doll ci si può rendere subito conto che non è semplice passare da un accordo al successivo, in particolare per due motivi:

- Gli accordi di settima richiedono di posizionare rapidamente 4 dita, con rapidità tale da rimanere *in tempo*. C'è quindi poco tempo per ragionare.
- Talvolta gli accordi sono *eccessivamente* distanti tra loro; in questi casi occorre muovere la mano di parecchi centimetri, e di depositarla in un'altra posizione con precisione, operazioni logiche e meccaniche che richiedono *tempo*.

La tecnica per chitarra illustrata in questo Manuale consente di affrontare e risolvere in modo organico e strutturato questi problemi, e sentirsi sempre *comodi* sulla tastiera. Per un chitarrista *ad orecchio* poter disporre di un pianoforte è certamente molto utile ed interessante, in particolare per *visualizzare* le progressioni degli accordi; proveremo quindi ad eseguire gli accordi sul piano, con l'aiuto di qualche *escamotage* per semplificare il compito.

Anzitutto gli accordi indicati sulla partitura possono essere sostituiti da accordi di settima più semplici o anche da **triadi**, se si ha difficoltà nella esecuzione.

Si può anche semplificare l'esecuzione utilizzando i *rivolti.* Prendiamo ancora in prestito gli accordi di Autumn Leaves per chiarire il concetto.

Il primo accordo che ci tocca fare è Cm7, e lo eseguiamo normalmente con le note C, Eb, G, Bb. La nota più bassa è solitamente suonata dal mignolo, l'ultima dal pollice, della mano sinistra.

Proviamo ad eseguire l'accordo successivo, F7, con la stessa tecnica: mignolo sulla tonica (F), pollice sulla settima (Eb) e le altre due dita in una qualsiasi posizione *comoda*. Se proviamo a suonare i due accordi ciclicamente in una progressione continua possiamo renderci conto che la mano si muove *troppo* e non abbiamo alcun punto di riferimento comune tra i due accordi.

La scala è una sequenza ordinata di note, ma l'accordo è un gruppo di note simultanee. In questo senso nessuno ci vieta di suonare un accordo F7 con le note C, Eb, F, A, con il mignolo su C e il pollice su A, dato che si tratta delle medesime 4 note dell'accordo F7.

Vi è certamente una sensibile differenza di suono tra i due accordi, perché l'orecchio è generalmente più a proprio agio se la nota più bassa dell'accordo è la tonica; *armonicamente* però non cambia nulla, e resta il vantaggio di una esecuzione molto più facile.

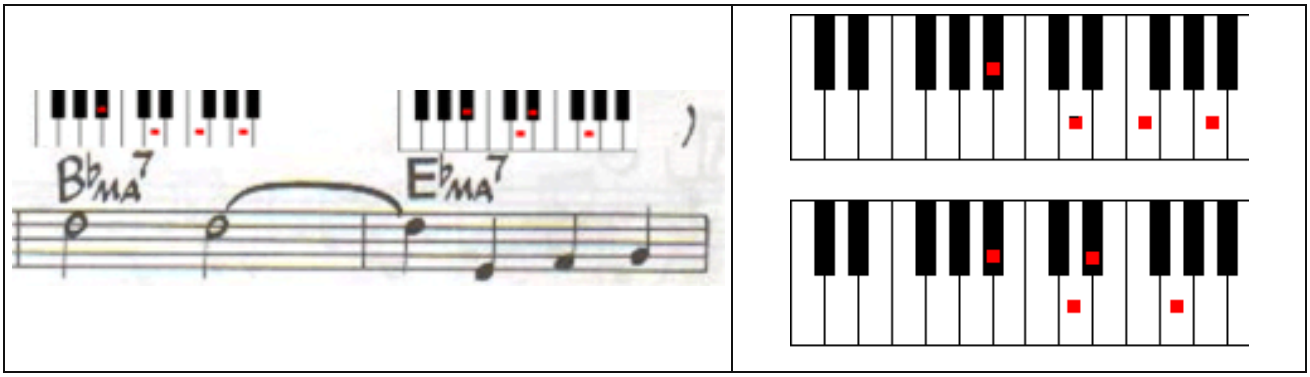
Continuando la progressione ci troveremo a eseguire un BbMa7 nella sua posizione naturale, e poi un EbMa7 con un rivolto. Probabilmente il rivolto più comodo e più *musicale* in questo contesto, sarà Bb, D, Eb, Gb, mignolo su Bb e pollice su Gb.

Suonando la prima parte di Autumn Leaves viene fuori una progressione di accordi che vanno verso il basso, dal Cm7 iniziale al Gm7 finale. Anche qui possiamo andare avanti *ad libitum*. Niente male!

Come aiuto durante l'esecuzione/lettura delle parti che risultano più difficili, si può disegnare sullo spartito, in corrispondenza di un accordo, una ottava o poco più di tastiera e marcare con un punto i tasti da usare.

Vediamo cosa viene fuori annotando la progressione BbMa7-EbMa7 come nella figura seguente. Il primo accordo è in posizione "naturale" (tonica al basso), l'altro è un rivolto.

Si può notare come nel passaggio tra i due accordi solo due note cambiano, cioè solo due dita si muovono, le altre due restano invariate. Queste ultime aiutano a mantenere un punto di riferimento. Dato che sono posizioni "comode", questa progressione verrà presto naturale e spontanea.

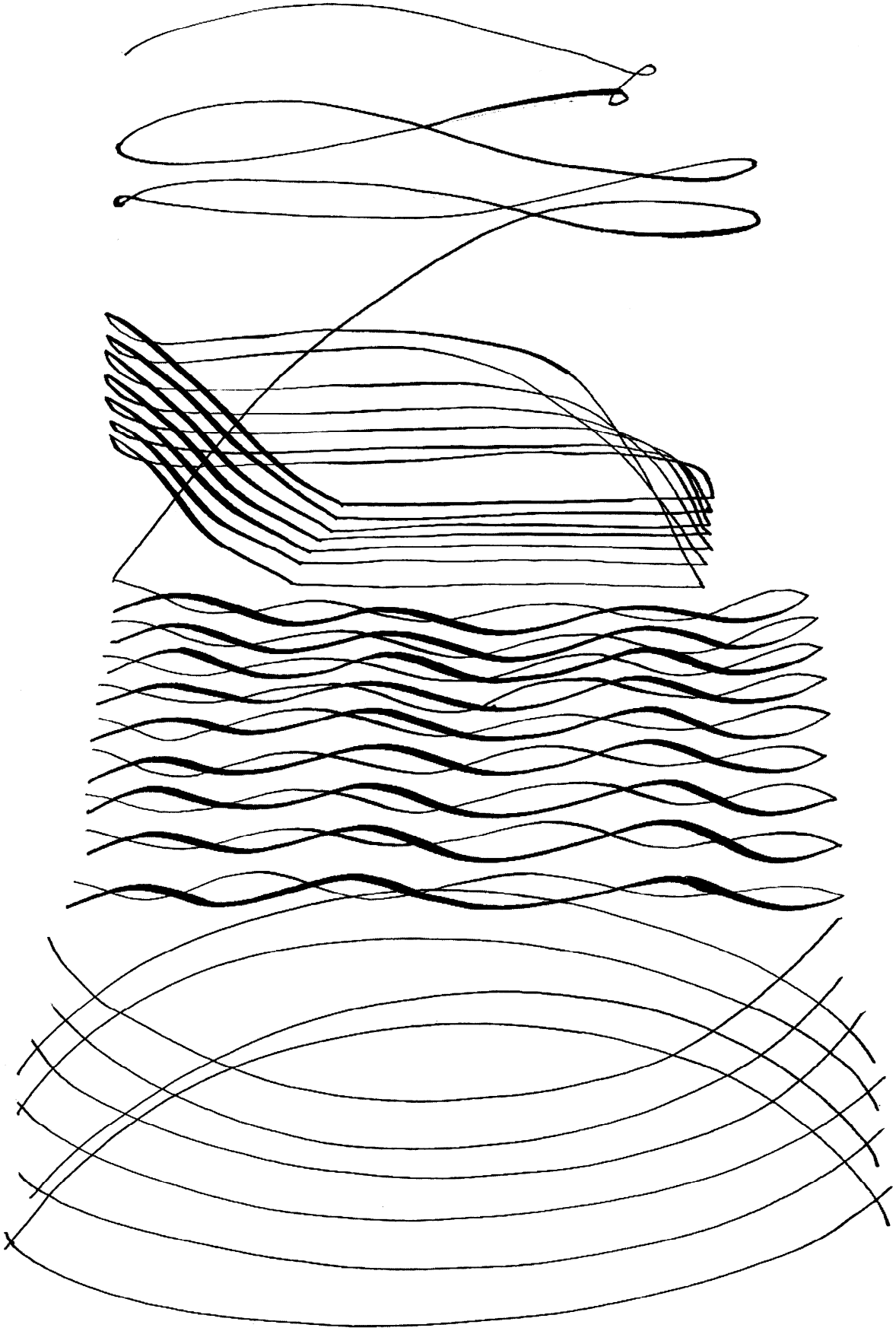


Metodo di improvvisazione musicale per chi suona la chitarra ad orecchio

Questo manuale è rilasciato su licenza
Creative Commons
Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 2.5
Italia License
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/

Questo manuale è accessibile e scaricabile via Internet in forma gratuita, per uso individuale e non commerciale

E' consentita la diffusione del manuale nella sua forma originale, senza alterazione alcuna, in forma gratuita, ed accompagnato da un esplicito riferimento all'Autore.

Per qualsiasi altro uso del manuale è necessario il consenso esplicito dell'Autore.

© 2001-2011 ROBERTO VILLARI – ROMA
HTTP : // WWW . ROBERTOVILLARI . IT
INFO @ ROBERTOVILLARI . IT