

**LEZIONI DI CHITARRA**

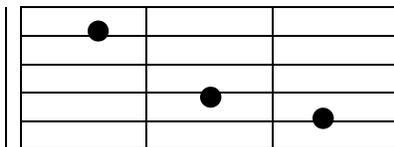
**DISPENSE**  
**TEORIA, ARMONIA & TECNICA**

Insegnante: Stefano Maroelli

# ACCORDI MAGGIORI (prima posizione)

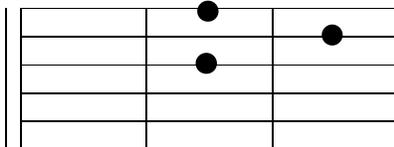
## Diteggiatura

## Note formanti la triade



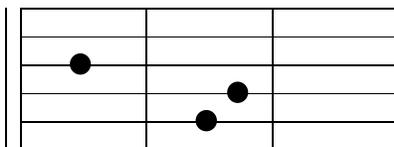
DO

Do, mi, sol



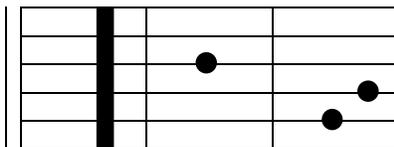
RE

re, fa#, la



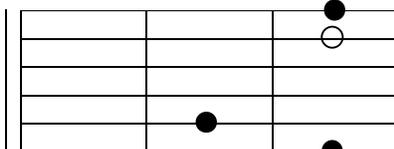
MI

mi, sol#, si



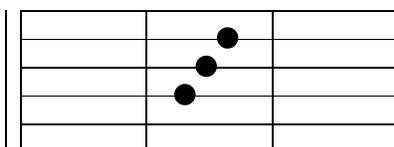
FA

fa, la, do



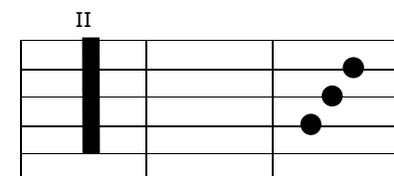
SOL

sol, si, re



LA

la, do#, mi

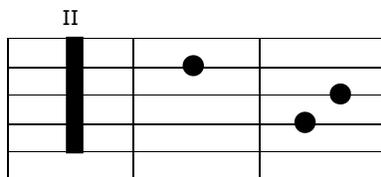
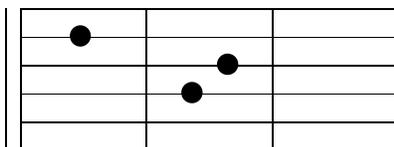
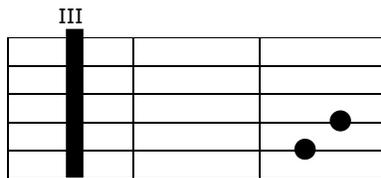
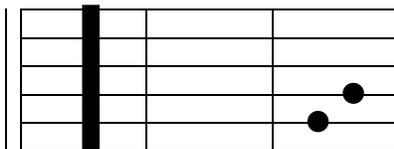
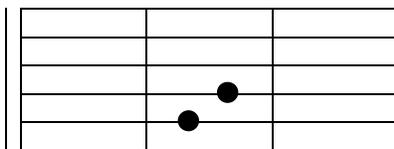
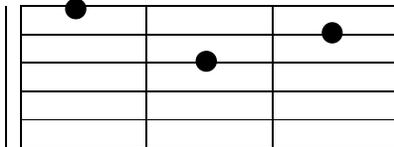
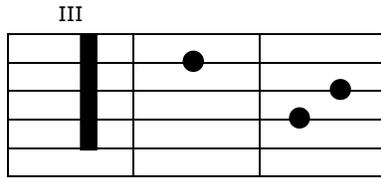


SI

si, re#, fa#

# ACCORDI MINORI (prima posizione)

## Diteggiatura



## Note formanti la triade

DO-

do, mi b, sol

RE-

re, fa, la

MI-

mi, sol, si

FA-

fa, la b, do

SOL-

sol, si b, re

LA-

la, do, mi

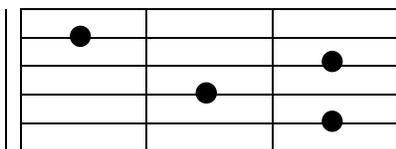
SI-

si, re, fa#

# ACCORDI DI 7 (prima posizione)

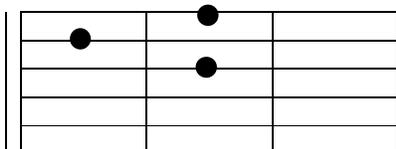
## Diteggiatura

## Note formanti la tetrade



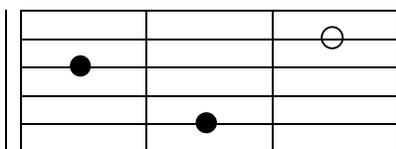
D07

do, mi, sol, sib



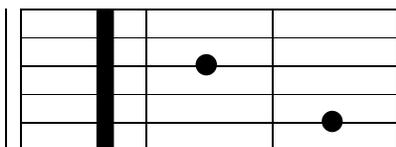
RE7

re, fa#, la, do



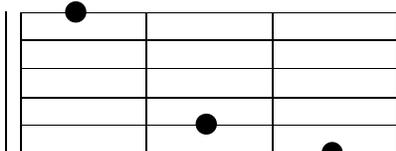
MI7

mi, sol#, si, re



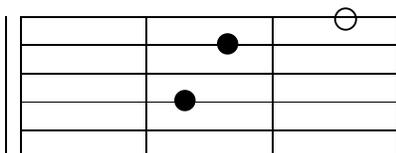
FA7

fa, la, do, mib



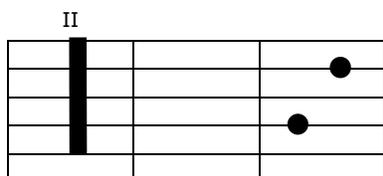
SOL7

sol, si, re, fa



LA7

la, do#, mi, sol



SI7

si, re#, fa#, la

# NOZIONI DI BASE

## CORDE A VUOTO E NOMENCLATURA TASTI

I tasti vengono indicati tramite i numeri romani in ordine crescente dalla "paletta" verso la "buca".

Le corde a vuoto sono numerate in ordine crescente, dalla 1<sup>a</sup> alla 6<sup>a</sup>, partendo dalla più sottile (suono più acuto) fino alla più grossa (suono più grave).

1 <sup>a</sup>	I	II	III	mi
2 <sup>a</sup>				si
3 <sup>a</sup>				sol
4 <sup>a</sup>				re
5 <sup>a</sup>				la
6 <sup>a</sup>				mi

## NOMENCLATURA DITA

*Mano sinistra*

indice = 1  
medio = 2  
anulare = 3  
mignolo = 4

*Mano destra*

pollice = p  
indice = i  
medio = m  
anulare = a

## PRINCIPALI TIPI DI NOMENCLATURA DELLE NOTE

Italiana = DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI

Francese = UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI

USA & UK = C, D, E, F, G, A, B

Tedesca = C, D, E, F, G, A, H, (B= SIb)

## NOTE NATURALI E NOTE ALTERATE

NOTE NATURALI	NOTE ARTIFICIALI (alterate)	
	<i>Diesizzate</i>	<i>Bemollizzate</i>
DO	DO#	DOb (=SI)
RE	RE#	REb
MI	MI# (=FA)	MIb
FA	FA#	FAb (=MI)
SOL	SOL#	SOLb
LA	LA#	LAB
SI	SI# (=DO)	SIb

SUONI OMOLOGHI, OMOFONI O ENARMONICI = sono quei suoni che pur essendo scritti con note diverse corrispondono alla medesima frequenza, ossia hanno la stessa altezza.

Alcuni esempi: DO# = REb; RE# = MIb; FA# = SOLb ecc.

Esempio su sesta corda (MI):

	I tasto	II tasto	III tasto
Corda a vuoto MI	fa	fa# = sol b	sol
	Sem	Sem	
		Tono	

*NB. Da corda a vuoto a primo tasto e tra un tasto e l'altro intercorre una distanza di semitono.*

## **INTERVALLO**

Per intervallo intendiamo la distanza fra suoni congiunti e disgiunti misurata in toni e semitoni: gli intervalli più importanti nella musica occidentale.

Altri sistemi musicali (soprattutto quelli orientali) utilizzano strutture intervallari inferiori al semitono: quarti di tono, sestis di tono... Esempi tipici sono le scale arabe, o *MAKAMATES arabia!*

SEMITONO = è la distanza più piccola che intercorre tra due suoni (nel sistema temperato)

TONO = 2 semitoni formano 1 tono (3 sem. = 1 tono e mezzo; 4 sem. = 2 toni ecc.).

SEMITONO (o intervallo) DIATONICO = semitono formato da due note di nome diverso.

Alcuni esempi: DO/REb; DO#/RE; RE/MIb; RE#/MI ecc.

SEMITONO (o intervallo) CROMATICO = semitono formato da due note aventi lo stesso nome ma, ad una delle due viene giustapposta un' alterazione.

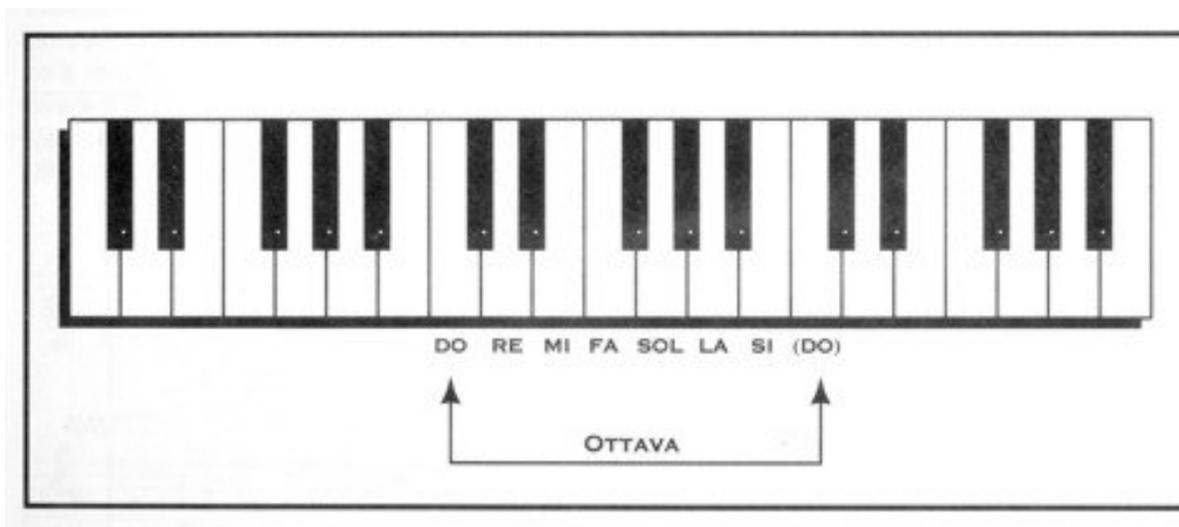
Alcuni esempi: DO/DO#; REb/RE; RE/RE#; MIb/MI ecc.

SEMITONO NATURALE (diatonico) = nel nostro sistema musicale ne esistono 2: MI/FA e SI/DO. Tra tutte le altre note naturali intercorre una distanza di tono.

INTERVALLO ARMONICO ("armonia") = si ha un intervallo armonico quando due suoni vengono emessi simultaneamente (armonia = dimensione verticale).

INTERVALLO MELODICO ("melodia") = si ha un intervallo melodico quando due suoni vengono emessi in successione (melodia = dimensione orizzontale).

OTTAVA = intervallo d'altezza fra due suoni, il più acuto dei quali abbia frequenza doppia di quella del più grave. I suoni costituenti tale intervallo risultano all'orecchio tanto somiglianti da essere indicati con gli stessi simboli, nomi o termini.



### **ALTERAZIONI** (accidenti)

Le alterazioni permettono di alterare una nota grazie ad appositi simboli grafici.

Le alterazioni fondamentali sono 6:

diesis # = innalza la nota cui si riferisce di un semitono

bemolle b = abbassa la nota cui si riferisce di un semitono

bequadro = annulla l'effetto del diesis o del bemolle

doppio diesis x (##) = innalza la nota cui si riferisce di 2 semitoni

doppio bemolle bb = abbassa la nota cui si riferisce di 2 semitoni

doppio bequadro = annulla l'effetto del doppio diesis o del doppio bemolle

### **SCALA CROMATICA** (semitonale)

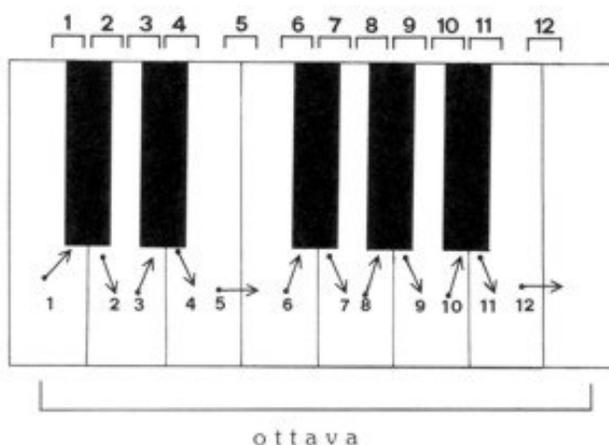
Per scala cromatica s'intende una scala che si sviluppa attraverso tutti 12 i semitoni che stanno nell'ambito di un'ottava. Risulta quindi formata da 12 suoni più la ripetizione del primo.

Esempio di *scala cromatica ascendente* (in questa fase si preferisce utilizzare l'alterazione ascendente ossia il diesis #):

DO/DO#/RE/RE#/MI/FA/FA#/SOL/SOL#/LA/LA#/SI/DO

Esempio di *scala cromatica discendente* (in questa fase si preferisce utilizzare l'alterazione discendente ossia il bemolle b):

DO/SI/SIb/LA/LAb/SOL/SOLb/FA/MI/MIb/RE/REb/DO



## **INDIVIDUAZIONE DELLE NOTE SULLA TASTIERA**

Per essere in grado di riconoscere velocemente le *note* sulla chitarra è indispensabile imparare a memoria le posizioni di queste sulla 6<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> corda, almeno fino al XII tasto.

a) Note sulla 6<sup>a</sup> corda:

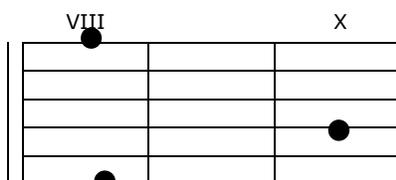
I		III		V		VII		IX		XII	
fa	fa#/solb	sol	sol#/lab	la	la#/sib	si	do	do#/reb	re	re#/mib	mi

b) Note sulla 5<sup>a</sup> corda:

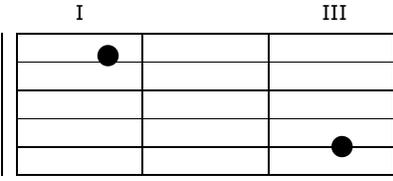
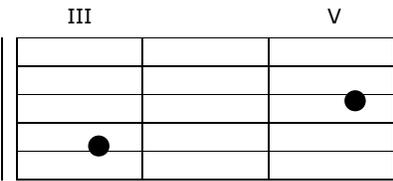
I		III		V		VII		IX		XII	
la#/sib	si	do	do#/reb	re	re#/mib	mi	fa	fa#/solb	sol	sol#/lab	la

METODO DELLE OTTAVE = una volta imparate le note su queste due corde si può procedere nel ricavare tutte le altre per mezzo del "metodo delle ottave".

a) Da 6<sup>a</sup> corda ricaviamo 4<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> nel seguente modo:



b) Da 5ª corda ricaviamo 3ª e 2ª nel seguente modo:



# SCALE: MODO MAGGIORE E MODO MINORE

Con il termine di scala s'intende una serie di suoni che si susseguono secondo un ordine prestabilito.

L'insieme delle scale che fanno parte di una determinata prassi musicale si definisce *sistema tonale*.

Il nostro sistema tonale, a partire dal XVII secolo, si basa sulla scala diatonica di modo maggiore e sulla scala diatonica di modo minore.

Entrambe sono costruite da sette suoni più la ripetizione dell'ottava superiore del suono iniziale: esse sono concepite in fase prima ascendente e poi discendente.

La scala maggiore e la scala minore si differenziano per l'ordine in cui si susseguono toni e semitoni all'interno degli estremi, costituiti appunto dall'ottava.

Ogni scala prende il nome dal suono che rappresenta la sua nota iniziale (e finale). A questo va aggiunta la qualifica modale, che specifica il tipo di scala: *maggiore o minore*.

## SCALA MAGGIORE

Per poter costruire una scala maggiore è necessario essere a conoscenza delle 3 importanti caratteristiche che la contraddistinguono:

- È *eptatonale* (eptafonica) ovvero costituita da 7 suoni più la ripetizione del primo.
- Deve essere *diatonica* e non contenere cromatismi, ossia devono essere presenti tutte 7 le note alterate o meno.
- Disposizione intervallare: TTSTTTS.

Osserviamo l'esempio che propone la scala di DO maggiore, detta *scala modello*, in quanto non presenta alterazioni ma solo note naturali.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
	T	T	S	T	T	T	S

Possiamo costruire una scala, maggiore o minore che sia, partendo da qualsiasi nota (naturale, diesizzata o bemollizzata), l'importante è osservare attentamente le tre regole citate precedentemente. In questo modo daremo vita a ben 21 scale.

Di seguito vengono presentate le 21 scale maggiori teoriche:

- a) Quelle partendo da nota naturale.
- b) Quelle partendo da nota diesizzata (o diesata).
- c) Quelle partendo da nota bemollizzata.

Scale maggiori da nota naturale:

I+	II-	III-	IV+	V+	VI-	VII dim	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO*
RE	MI	FA#	SOL	LA	SI	DO#	RE*
MI	FA#	SOL#	LA	SI	DO#	RE#	MI*
FA	SOL	LA	SIb	DO	RE	MI	FA*
SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL*
LA	SI	DO#	RE	MI	FA#	SOL#	LA*
SI	DO#	RE#	MI	FA#	SOL#	LA#	SI*

Scale maggiori da nota diesizzata:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO#	RE#	MI#	FA#	SOL#	LA#	SI#	DO#*
RE#	MI#	FAx	SOL#	LA#	SI#	DOx	RE#
MI#	FAx	SOLx	LA#	SI#	DOx	REx	MI#
FA#	SOL#	LA#	SI	DO#	RE#	MI#	FA#*
SOL#	LA#	SI#	DO#	RE#	MI#	FAx	SOL#
LA#	SI#	DOx	RE#	MI#	FAx	SOLx	LA#
SI#	DOx	REx	MI#	FAx	SOLx	LAx	SI#

Scale maggiori da nota bemollizzata:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DOb	REb	MIb	FAb	SOLb	LAB	SIb	DOb*
REb	MIb	FA	SOLb	LAB	SIb	DO	REb*
MIb	FA	SOL	LAB	SIb	DO	RE	MIb*
FAb	SOLb	LAB	SIbb	DOb	REb	MIb	FAb
SOLb	LAB	SIb	DOb	REb	MIb	FA	SOLb*
LAB	SIb	DO	REb	MIb	FA	SOL	LAB*
SIb	DO	RE	MIb	FA	SOL	LA	SIb*

NB. È semplicissimo costruire le scale maggiori da nota alterata!!!

L'importante è conoscere le scale da nota naturale, partendo da queste vengono poi ricavate le altre tramite due facili regolette:

- a) Per le scale diesizzate = tutte le note naturali diventano diesis, mentre quelle diesis diventano doppio diesis.

Nell'esempio che segue, dalla scala di RE maggiore ricavo quella di RE# maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
RE	MI	FA#	SOL	LA	SI	DO#	RE
RE#	MI#	FAX	SOL#	LA#	SI#	DOx	RE#

b) Per le scale bemollizzate = tutte le note naturali diventano bemolli, mentre quelle diesis diventano naturali.

Nell'esempio che segue, dalla scala di RE maggiore ricavo quella di REb maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
RE	MI	FA#	SOL	LA	SI	DO#	RE
REb	MIb	FA	SOLb	LAB	SIb	DO	REb

Attenzione alla scala di FA maggiore che è l'unica tra le naturali ad avere un bemolle (SIb) come alterazione. Di conseguenza nella scala di FA# maggiore troveremo il SI naturale ed in quella di FAb maggiore il SIbb.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
FA#	SOL#	LA#	SI	DO#	RE#	MI#	FA#
FAb	SOLb	LAB	SIbb	DOB	REb	MIb	FAb

NB. Abbiamo peraltro dimostrato come un'ottava, nel sistema temperato, contenga dodici suoni: ricordiamo la scala cromatica e la presenza dei suoni omologhi. In pratica, quindi, *saranno soltanto dodici* i suoni che potranno costituire la base per la costruzione di una scala.

Pertanto, sotto il profilo prettamente acustico, il nostro sistema temperato, ci offre 12 scale maggiori e di conseguenza 12 scale minori.

Ma non è finita qua! È necessario un conteggio delle scale utilizzate nella *grafia musicale*. In una partitura, infatti, tra la chiave e l'indicazione di tempo si trova la famosissima *armatura in chiave* (o armatura tonale): serie di diesis o bemolli che ti permettono di capire la scala utilizzata per comporre e di conseguenza la tonalità. Ma l'armatura tonale può contenere da uno a sette diesis o da uno a sette bemolli in quanto NON prevede l'uso delle doppie alterazioni. Di conseguenza nella scrittura musicale sono utilizzate 15 scale maggiori (di conseguenza 15 scale minori):

- La scala di DO maggiore/ LA minore che non presenta alterazioni.
  - Le 7 scale maggiori (o minori) che hanno in chiave da uno a sette diesis.
  - Le 7 scale maggiori (o minori) che hanno in chiave da uno a sette bemolli.
- Ritornando alle tabelle delle 21 scale maggiori teoriche è possibile osservare quali sono queste 15 scale (sono contrassegnate dall'asterisco).

## **DENOMINAZIONI DEI GRADI DELLA SCALA**

I gradi della scala hanno delle specifiche denominazioni, da porsi in relazione con le strutture armoniche in cui singoli suoni possono essere coinvolti: il prospetto che segue, s'integrerà necessariamente con alcuni cenni preliminari di armonia.

- I grado      *Tonica*: l'accordo di tonica ( ossia l'accordo costruito sul primo grado) della scala sulla quale un brano è impostato, costituirà normalmente l'accordo conclusivo.
- II grado      *Sopratonica*.
- III grado      *Mediante, modale o caratteristica*: le etichette di modale o di caratteristica sono dovute al fatto che proprio il terzo grado, nell'ambito dell'accordo di tonica, determinerà il modo (maggiore o minore). Il terzo grado, lo ricordiamo, è a distanza di un tono dal secondo nella scala maggiore, ed è a distanza di un semitono dal secondo nella scala minore.
- IV grado      *Sottodominante*: quando però il quarto grado della scala appare in una combinazione armonica che comprende la sensibile, esso acquista la funzione di *controsensibile* (o sensibile modale), e concorre alla formazione del *tritono*. Come controsensibile, il quarto grado si carica di una spontanea tendenza risolutiva verso la medianta.  
Alcuni teorici la definiscono *controdominante*.
- V grado      *Dominante*: l'accordo di dominante, contenente la sensibile, seguito dall'accordo di tonica, formeranno la cadenza autentica, che costituisce il cardine del sistema armonico tonale, ossia di quel meccanismo armonico che si basa sulle scale maggiori e minori che stiamo esaminando.
- VI grado      *Sopradominante*.
- VII grado      *Sensibile (tonale)*: se dista un semitono dalla tonica ed è compreso in un accordo di dominante. Negli altri casi, prende il nome di *sottotonica* o *settimo grado minore* (ad esempio nella scala minore naturale). Il settimo grado, quando è sensibile, manifesta una tendenza risolutiva spontanea verso la tonica.
- VIII grado      Nell'immagine completa della scala, la ripetizione all'ottava della tonica è detta *tonica superiore*.

## SCALA MINORE NATURALE

La scala minore naturale si differenzia dalla scala maggiore innanzitutto per la disposizione degli intervalli, ma similmente a quest'ultima è caratterizzata dagli stessi fattori:

- È eptatonale ovvero costituita da 7 suoni più la ripetizione del primo.
- Deve essere diatonica e non contenere cromatismi (semitoni cromatici), ossia devono essere presenti tutte 7 le note alterate o meno.
- Disposizione intervallare: TSTTSTT.

Per costruire una scala minore naturale si può procedere in 3 differenti modi:

I) Seguendo la disposizione intervallare: TSTTSTT

Osserviamo l'esempio che propone la scala di LA minore, detta *scala modello*, in quanto non presenta alterazioni ma solo note naturali.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
	T	S	T	T	S	T	T

II) Ogni scala maggiore ha la sua relativa o somigliante scala minore (e viceversa) che è composta dalle stesse note ma disposte in ordine diverso. La relativa minore nasce prendendo come punto di partenza il VI grado della scala maggiore.

Osserviamo l'esempio che propone la scala di DO maggiore e la relativa scala di LA minore ricavata dal VI grado. Di conseguenza, per ricavare la relativa maggiore avendo come riferimento una scala minore il punto di partenza diventa il III grado.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA

Qui di seguito sono riportate le relative maggiori e minori da nota naturale.

I	VI
DO	LA-
RE	SI-
MI	DO#-
FA	RE-
SOL	MI-
LA	FA#-
SI	SOL#-

III) Per costruire una scala minore naturale partendo dalla parallela maggiore basta abbassare di un semitono III, VI e VII grado.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO#	RE	MI	FA#	SOL#	LA
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA

### **SCALA MINORE ARMONICA**

La scala minore armonica si differenzia dalla scala minore naturale innanzitutto per la presenza dell'intervallo di 7<sup>a</sup> maggiore (sensibile): creato appositamente innalzando di un semitono ascendente la 7<sup>a</sup> minore (sottotonica) poiché si sentiva l'esigenza di tensione e risoluzione nei confronti della tonica.

- È eptatonale ovvero costituita da 7 suoni più la ripetizione del primo.
- Disposizione intervallare: TSTTST½S.
- Presenta un intervallo di 2<sup>a</sup> eccedente (1 tono+½) tra VI e VII grado.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL#	LA
T		S	T	T	S	T ½	S

Dal suo stesso nome si capisce che l'applicazione principale di questa scala era legata inizialmente all'aspetto armonico-accordale.

Attualmente si fa largo uso di essa anche per fraseggi melodici al fine di ottenere differenti sonorità:

- Classica nel senso stretto del termine
- Jazz
- Orientale (es. il V modo della minore armonica definito frigio maggiore è molto simile ad uno dei modi arabi: la scala *chadda arabane*.)

### **SCALA MINORE MELODICA**

La scala minore melodica è stata creata per "tappare" il buco di 1 tono +½ presente nella minore armonica tra VI e VII grado. Per far ciò è bastato alterare di un semitono ascendente il VI grado che da 6<sup>a</sup> minore è diventato 6<sup>a</sup> maggiore

- È eptatonale ovvero costituita da 7 suoni più la ripetizione del primo.
- Disposizione intervallare: TSTTTTS.
- In versione discendente è uguale alla minore naturale.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA
T		S	T	T	T	T	S

L'applicazione di questa scala era ed è tuttora legata principalmente all'aspetto melodico.

Soffermiamoci sul terzo punto sopra elencato. I compositori del periodo tonale cercavano la sensibile tra VII e VIII grado ottenuta grazie alla scala minore armonica, ma evitavano intervalli superiori al tono per le melodie. A questo proposito è stata creata la minore melodica mediante innalzamento della 6<sup>a</sup>. Ma tutto ciò era valido in una versione di ascesa nei confronti della tonica, quindi nella versione discendente la scala non necessitava più di alterazioni! A questa scala sono stati attribuiti differenti nomenclature:

- a) Minore melodica
- b) Bachiana (se mantiene le due alterazioni anche nella versione discendente)
- c) Minore Jazz (da questo si può intendere un grande utilizzo nel jazz)
- d) Ipoionica
- e) Minore maggiore (da notare la somiglianza tra la minore melodica e la scala maggiore: per costruire la min. melodica partendo da quest'ultima basta alterare di un semitono discendente il III grado, che da 3<sup>a</sup> maggiore diventa 3<sup>a</sup> minore)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO#	RE	MI	FA#	SOL#	LA
LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA

### **SCALE MINORI MISTE**

Le scale minori miste si ottengono da diverse combinazioni delle scale minori:

- a) Andata in min. naturale + ritorno in min. armonica
- b) Andata in min. naturale + ritorno in min. melodica
- c) Andata in min. armonica + ritorno in min. naturale
- d) Andata in min. armonica + ritorno in min. melodica
- e) Andata in min. melodica + ritorno in min. armonica

# TONALITÀ

Per tonalità si intende un sistema organizzato di suoni disposti in ordine gerarchico che ruotano attorno ad un centro gravitazionale detto tonica. La scala (maggiore o minore) definisce la tonalità, ma attenzione, non bisogna assolutamente confondere questi due concetti:

a) La scala è una semplice successione di suoni.

b) La tonalità è il processo che organizza i suoni di una scala nell'ambito compositivo secondo determinate regole e funzioni.

Possiamo anche parlare di tonalità in un senso molto più ampio, includendovi l'intero gruppo delle scale maggiori e minori, i vari tipi di armonia basati su tali scale e la musica basata su queste scale e questi tipi armonici; in questo senso la musica del periodo dell'armonia tonale rappresenta la tonalità in senso generale, ciò che è stato chiamato il sistema tonale.

## **ARMATURA TONALE E CIRCOLO DELLE QUINTE**

L' "Armatura tonale" (armatura in chiave) rappresenta la serie di diesis o bemolli posti sul rigo musicale tra la chiave e l'indicazione di tempo. A differenza delle alterazioni *transitorie* (o momentanee) che possiamo riscontrare all'interno di una partitura e che hanno validità di una sola battuta, queste alterazioni sono *permanenti* (o costanti) ossia hanno validità per tutta la durata del brano salvo ulteriori indicazioni.

L'armatura in chiave ti permette di stabilire la tonalità, sia essa maggiore o minore. È vero infatti che questa serie di accidenti viene determinata in base alla scala utilizzata.

La presenza di 15 scale maggiori e minori nella grafia musicale deriva proprio dal fatto che l'armatura tonale prevede una sequenza di alterazioni che va da 1 a 7 diesis o da 1 a 7 bemolli (le scale precedentemente contrassegnate con l'asterisco\*).

Qui di seguito è riportato il prospetto riassuntivo delle tonalità maggiori e minori.

TONALITÀ CON I DIESIS #		
MAGGIORI	MINORI	ALTERAZIONI
SOL	MI	1
RE	SI	2
LA	FA#	3
MI	DO#	4
SI	SOL#	5
FA#	RE#	6
DO#	LA#	7

TONALITÀ CON I BEMOLLI b		
MAGGIORI	MINORI	ALTERAZIONI
FA	RE	1
SIb	SOL	2
MIb	DO	3
LAB	FA	4
REb	SIb	5
SOLb	MIb	6
DOb	LAB	7

NB. Ovviamente ricordiamo le uniche due tonalità con armatura priva di alterazioni: DO maggiore e LA minore.

Con la terminologia "Circolo delle quinte" si indica una disposizione particolare delle varie armature di chiave le quali vengono collocate secondo una progressione crescente di diesis o decrescente di bemolli. Viene definito in questo modo per il semplice fatto che la nota fondamentale di ogni scala è la 5ª nota della scala posta alla sua sinistra

## **ARMONIZZAZIONE a 3 VOCI** **di una scala maggiore**

ARMONIZZARE = metodo attraverso il quale su ogni grado della scala ricaviamo un accordo tramite la sovrapposizione di *intervalli di terza*.  
(È possibile armonizzare anche a intervalli di seconda, quarta o quinta).

VOCI = il termine voce è sinonimo di grado, parte, nota. Il numero 3 sta ad indicare che gli accordi che ne deriveranno sono delle TRIADI. Una scala può essere armonizzata anche a 4,5 o più voci ottenendo in questo modo tetradi, pentadi ecc.

TRIADE = le triadi fondamentali (costituite da I, III e V) sono 4:

Triade maggiore (3<sup>a</sup>maj + 3<sup>a</sup>min / 3<sup>a</sup>maj + 5<sup>a</sup>giusta)

Triade minore (3<sup>a</sup>min + 3<sup>a</sup>maj / 3<sup>a</sup>min + 5<sup>a</sup>giusta)

Triade diminuita (3<sup>a</sup>min + 3<sup>a</sup>min / 3<sup>a</sup>min + 5<sup>a</sup>dim)

Triade aumentata (3<sup>a</sup>maj + 3<sup>a</sup>maj / 3<sup>a</sup>maj + 5<sup>a</sup>aug)

Qui di seguito viene riportata come esempio l'armonizzazione della scala di DO maggiore (armonizzazione modello)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO

ARMONIZZAZIONE SCALA DI DO MAGGIORE			
I	III	V	TRIADE
DO	MI	SOL	DOMaj
RE	FA	LA	REmin
MI	SOL	SI	MImin
FA	LA	DO	FAMaj
SOL	SI	RE	SOLmaj
LA	DO	MI	LAMin
SI	RE	FA	SIdim

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala maggiore. Poiché tutte le scale sono costruite mediante le stesse regole, possiamo notare che la sequenza di accordi che ne deriva è sempre la medesima:

GRADO	TRIADE
I	Maj
II	min
III	min
IV	Maj
V	Maj
VI	min
VII	dim

## **ARMONIZZAZIONE a 3 VOCI** **di una scala minore naturale**

Una volta a conoscenza dell'armonizzazione della scala maggiore, di conseguenza lo si è anche della scala minore naturale relativa.

È vero, infatti, che se le scale sono formate dalle *stesse note* (maggiore e relativa minore: cambiano solo ordine e funzione dei gradi) e la scala minore viene armonizzata nello stesso modo (per intervalli di terza), gli accordi che ne deriveranno sono gli stessi, ma disposti in modo diverso.

Qui di seguito viene riportata come esempio l'armonizzazione della scala di LA minore naturale (armonizzazione modello per il modo minore).

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE			
I	III	V	TRIADE
LA	DO	MI	L Amin
SI	RE	FA	S I dim
DO	MI	SOL	D O maj
RE	FA	LA	R E min
MI	SOL	SI	M I min
FA	LA	DO	F A maj
SOL	SI	RE	S O L maj

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore. Poiché tutte le scale sono costruite mediante le stesse regole, possiamo notare che la sequenza di accordi che ne deriva è sempre la medesima:

GRADO	TRIADE
I	min
II	dim
III	Maj
IV	min
V	min
VI	Maj
VII	Maj

## ARMONIZZAZIONE a 3 VOCI di una scala minore armonica

La scala minore armonica è stata creata appositamente per ciò che concerne l'aspetto tonale-funzionale tensione-riposo. Tutto ciò è facilmente avvertibile nelle progressioni armoniche (sequenze di accordi) offerte da questa scala. Qui di seguito viene riportata come esempio l'armonizzazione della scala di LA minore armonica.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL#	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE ARMONICA			
I	III	V	TRIADE
LA	DO	MI	LAmin
SI	RE	FA	SIdim
DO	MI	SOL#	DOaug
RE	FA	LA	REmin
MI	SOL#	SI	MImaj
FA	LA	DO	FAmaj
SOL#	SI	RE	SOL#dim

È stato evidenziato il grado alterato (7<sup>a</sup> maggiore) e la sua posizione all'interno dell'armonizzazione:

- Come 5<sup>a</sup> aug nell'accordo di III grado che da maggiore diventa aumentato (non molto utilizzato: si preferisce il III grado maggiore derivato dalla minore naturale)
- Come 3<sup>a</sup> maj nell'accordo di V grado che da minore diventa maggiore (utilizatissimo!!! Soprattutto e prevalentemente nella sequenza V-I dominante-tonica)
- Come tonica nell'accordo di VII grado che da maggiore diventa diminuito (molto utilizzato in ambito tonale solitamente come sostituto del V grado maggiore nella sequenza VII-I oppure VII-V-I. Capita spesso di trovare la versione maggiore derivata dall'armonizzazione della min. naturale in brani non propriamente tonali o in sequenze dove non è richiesta la tensione verso la tonica)

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore armonica. Poiché tutte le scale sono costruite mediante le stesse regole, possiamo notare che la sequenza di accordi che ne deriva è sempre la medesima:

GRADO	TRIADE
I	min
II	dim
III	aug
IV	min

V	Maj
VI	Maj
VII	dim

**ARMONIZZAZIONE a 3 VOCI  
di una scala minore melodica**

Qui di seguito viene riportata come esempio l'armonizzazione della scala di LA minore melodica.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE ARMONICA			
I	III	V	TRIADE
LA	DO	MI	L Amin
SI	RE	FA#	S I min
DO	MI	SOL#	D O aug
RE	FA#	LA	R E maj
MI	SOL#	SI	M I maj
FA#	LA	DO	F A# dim
SOL#	SI	RE	S O L# dim

È stato evidenziato il grado alterato (6<sup>a</sup> maggiore) e la sua posizione all'interno dell'armonizzazione:

- Come 5<sup>a</sup> giusta nell'accordo di II grado che da diminuito diventa minore
- Come 3<sup>a</sup> maj nell'accordo di IV grado che da minore diventa maggiore (non molto utilizzato: si preferisce la forma minore derivata dall'armonizzazione della min. naturale e armonica)
- Come tonica nell'accordo di VI grado che da maggiore diventa diminuito (non molto utilizzato: si preferisce la forma maggiore derivata dall'armonizzazione della min. naturale e armonica)

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore melodica. Poiché tutte le scale sono costruite mediante le stesse regole, possiamo notare che la sequenza di accordi che ne deriva è sempre la medesima:

GRADO	TRIADE
I	min
II	min
III	aug
IV	Maj
V	Maj
VI	dim
VII	dim

## **FUNZIONI TONALI** (Armonia Classica)

La tonalità, a differenza di altri moduli compositivi, è governata da 3 funzioni fondamentali: riposo, preparazione, tensione con successiva distensione. I gradi della scala (maggiore o minore) che svolgono a pieno questo processo sono nell'ordine: I (tonica), IV (sottodominante) e V (dominante).

È possibile suddividere i gradi della scala in forti o deboli e di conseguenza anche gli accordi costruiti su di essi:

Gradi forti = I, IV, V

Gradi deboli (o modali) = III, VI

Gradi che possono essere considerati forti o deboli in base alla funzione svolta = II, VII

Ogni grado forte ha il suo grado sostitutivo o integrativo, il quale può svolgere la stessa funzione del grado che va a sostituire o a integrare.

Lo schema seguente riassume ciò che è stato appena detto.

ACCORDO PRINCIPALE	ACCORDO SOSTITUTIVO O INTEGRATIVO	FUNZIONE
I	VI (III)	riposo
IV	II	preparazione
V	VII	tensione

Moltissimi brani contemporanei sono composti in ambito tonale. Spessissimo troviamo la formula I, IV, V, I. Altre progressioni armoniche molto frequenti sono I, IV, V, VI; o ancora I, VI, II, V; I, IV, II, V ecc.

## **SUCCESSIONI ARMONICHE**

La successione armonica è un elemento fondamentale per garantire la coerenza nell'ambito della musica tonale. Il termine successione (progressione o concatenazione) armonica non significa soltanto che un accordo succede ad un altro, ma anche che tale successione è organizzata secondo determinate regole e criteri.

### TAVOLA DELLE SUCCESSIONI ARMONICHE ABITUALI NEL MODO MAGGIORE

grado	è seguito da	a volte	raramente
I	IV o V	VI	II o III
II	V	IV o VI	I o III
III	VI	IV	I, II o V
IV	V	I o II	III o VI
V	I	IV o VI	II o III
VI	II o V	III o IV	I
VII	I o III	VI	II, IV o V

I principi sopra elencati sono basati sullo studio delle abitudini dei compositori durante il periodo tonale. Essi NON devono quindi essere considerati come un insieme di regole da osservare rigorosamente.

### SUCCESSIONI ARMONICHE ABITUALI NEL MODO MINORE

La tavola delle successioni armoniche abituali vale anche per il modo minore, con le seguenti differenze

La triade maggiore del III può anche essere seguita dalla triade maggiore del VII.

La triade maggiore del VII è seguita dal III, a volte dal VI, più raramente dal IV.

La triade diminuita del VII è seguita dal I.

## TEORIA DEGLI INTERVALLI

Il nome di un intervallo è costituito di due parti:

a) *nome generico* (ampiezza) = si trova contando linee e spazi che separano le due note sul rigo. Più semplicemente basta contare la distanza di questi suoni sulla mano senza tenere in considerazione la quantità di toni o semitoni che intercorre tra essi.

Esempi: DO-RE = seconda; DO-LA = sesta; DO-FA = quarta

b) *nome specifico* (specie) = indica di che genere è l'intervallo.

Per esempio: DO-MI è una 3<sup>a</sup>. Ma di che tipo di terza si tratta?...Giusta?

Maggiore o minore? Diminuita o aumentata?

A questo punto è necessario contare l'effettiva distanza in toni e/o semitoni tra le due note e, servendosi della famosa "Tavola degli Intervalli" (riportata qui di seguito) possiamo individuare la specie dell'intervallo: DO-MI è una 3<sup>a</sup> maggiore = 4 semitoni (2 toni).

TAVOLA DEGLI INTERVALLI (indicati in semitoni)					
INTERVALLO	DIMINUITA	MINORE	GIUSTA	MAGGIORE	AUMENTATA
PRIMA	-1		unisono		1
SECONDA	omofoni	1		2	3
TERZA	2	3		4	5
QUARTA	4		5		6
QUINTA	6		7		8
SESTA	7	8		9	10
SETTIMA	9	10		11	12
OTTAVA	11		12		13

## **INTERVALLI SEMPLICI E COMPOSTI**

Se l'ampiezza di un intervallo non supera l'ottava, esso viene definito *semplice*. Se al contrario quest'ampiezza è maggiore di un'ottava l'intervallo viene definito *composto*.

Solitamente ci si riferisce ad un intervallo composto come se fosse semplice. Per ottenere questa riduzione è molto facile: basta sottrarre l'ottava (la cifra 7)!

Esempio: DO-FA composto =  $11^a - 7 = 4^a$

Alcuni intervalli composti, come ad esempio la nona ( $9^a$ ), sono comunque caratteristici di certi accordi e di solito vengono definiti con il numero più grande.

## **INTERVALLI CONSONANTI E DISSONANTI**

Un intervallo è consonante quando la sua sonorità risulta stabile e in se compiuta. Un intervallo dissonante risuona invece come instabile, e tende a risolvere su un intervallo consonante. Una musica priva di intervalli dissonanti è, molto spesso, priva di vita e di interesse, proprio perché l'elemento dissonante fornisce alla musica buona parte dell'energia ritmica e del senso di movimento. Non sarà mai sottolineato abbastanza che la caratteristica principale della dissonanza è il suo senso di movimento e non come si crede spesso, il suo grado di "sgradevolezza" per l'orecchio. Le triadi maggiori e minori sono accordi consonanti poiché contengono soltanto intervalli consonanti. La presenza di intervalli dissonanti nella triade diminuita ed in quella aumentata, invece, rende tali accordi dissonanti.

La distinzione che seguirà, può essere influenzata da interpretazioni personali e soggettive; è comunque indubbio che nella pratica della composizione, è valida la seguente classificazione:

### I) INTERVALLI MELODICICI:

a) *Consonanti*:  $2^a$  minore (semitono),  $2^a$  maggiore (tono),  $3^a$  minore e  $3^a$  maggiore,  $4^a$  giusta,  $5^a$  giusta,  $6^a$  minore e  $6^a$  maggiore,  $8^a$  giusta.

b) *Dissonanti*:  $7^a$  minore e  $7^a$  maggiore,  $9^a$  minore e  $9^a$  maggiore, nonché tutti gli intervalli diminuiti ed eccedenti.

### II) INTERVALLI ARMONICI:

$1^a$  giusta (unisono): consonanza assoluta

$5^a$  giusta e  $8^a$  giusta: consonanze perfette

$4^a$  giusta: consonanza mista o variabile / quasi dissonanza

$3^a$  e  $6^a$  maggiori e minori: consonanze imperfette

$2^a$  e  $7^a$  maggiori e minori + tutti gli intervalli diminuiti e aumentati: dissonanza

## **RIVOLTI DEGLI INTERVALLI**

Per ottenere il rivolto di un intervallo inferiore o uguale ad un'ottava giusta basta alzare di un'ottava la nota inferiore o abbassare di un'ottava quella superiore:

I rivolti del unisono è l'ottava e viceversa;

I rivolti delle seconde sono le settime e viceversa;

I rivolti delle terze sono le seste e viceversa;

I rivolti delle quarte sono le quinte e viceversa;

Gli intervalli maggiori rivoltati diventano minori e viceversa;

Gli intervalli eccedenti rivoltati diventano diminuiti e viceversa;

Gli intervalli giusti rivoltati restano tali.

## **CLASSIFICAZIONE E SIGLATURA DEGLI ACCORDI**

Le triadi, le tetradi (o quadriadi) e le pentiadi presentate qui di seguito derivano dalle rispettive armonizzazioni a 3, 4 e 5 voci delle scale fondamentali del nostro sistema:

- scala maggiore
- scala minore naturale
- scala minore armonica
- scala minore melodica

TRIADI FONDAMENTALI			
SPECIE & TRIADE	SIGLATURA es.	INTERVALLI	ESEMPIO IN DO
1 maggiore	M	1 <sup>a</sup> - 3 <sup>a</sup> M - 5 <sup>a</sup> g	DO MI SOL
2 minore	- / min / m	1 <sup>a</sup> - 3 <sup>a</sup> m - 5 <sup>a</sup> g	DO MI <sup>b</sup> SOL
3 diminuita	dim / -5 <sup>b</sup>	1 <sup>a</sup> - 3 <sup>a</sup> m - 5 <sup>a</sup> dim	DO MI <sup>b</sup> SOL <sup>b</sup>
4 aumentata	aug/ + o 5+ / 5 <sup>#</sup>	1 <sup>a</sup> - 3 <sup>a</sup> M - 5 <sup>a</sup> aug	DO MI SOL <sup>#</sup>

TETRADI FONDAMENTALI			
SPECIE	SIGLATURA	composto da TRIADE ...+7 <sup>a</sup> ...	ESEMPIO IN DO
1	7	maggiore + 7 <sup>a</sup> minore	DO MI SOL SI <sup>b</sup>
2	m7 / min7 / -7	minore + 7 <sup>a</sup> minore	DO MI <sup>b</sup> SOL SI <sup>b</sup>
3	min7 5 <sup>b</sup> / ø / ø7	diminuita + 7 <sup>a</sup> minore	DO MI <sup>b</sup> SOL <sup>b</sup> SI <sup>b</sup>
4	maj7 / Δ / Δ7	maggiore + 7 <sup>a</sup> maggiore	DO MI SOL SI
5	o / 7o	diminuita + 7 <sup>a</sup> diminuita	DO MI <sup>b</sup> SOL <sup>b</sup> SI <sup>b</sup>
6	minΔ / min maj7	minore + 7 <sup>a</sup> maggiore	DO MI <sup>b</sup> SOL SI
7	maj7 5 <sup>#</sup> / Δ5 <sup>#</sup>	aumentata + 7 <sup>a</sup> maggiore	DO MI SOL <sup>#</sup> SI

NB. La 7<sup>a</sup> a differenza di altri intervalli si indica quando è maggiore e non quand'è minore. Di conseguenza: DO7 (triade maggiore + 7<sup>a</sup> minore), mentre DOmaj7 (triade maggiore + 7<sup>a</sup> maggiore)

PENTIADI (Attenzione! Non sono tutte)			
SPECIE	SIGLATURA	composto da TRIADE ...+7 <sup>a</sup> ...+9 <sup>a</sup> ...	ESEMPIO IN DO
1	9 / 7/9	maggiore + 7 <sup>a</sup> m + 9 <sup>a</sup> M	DO MI SOL SI <sub>b</sub> RE
2	9-	maggiore + 7 <sup>a</sup> m + 9 <sup>a</sup> m	DO MI SOL SI <sub>b</sub> RE <sub>b</sub>
3	m9 / min9 / -9	minore + 7 <sup>a</sup> m + 9 <sup>a</sup> M	DO MI <sub>b</sub> SOL SI <sub>b</sub> RE
4	maj9 / Δ9	maggiore + 7 <sup>a</sup> M + 9 <sup>a</sup> M	DO MI SOL SI RE
5	o9-	diminuita + 7 <sup>a</sup> dim + 9 <sup>a</sup> m	DO MI <sub>b</sub> SOL <sub>b</sub> SI <sub>b</sub> RE <sub>b</sub>
6	minΔ9 / min maj9	minore + 7 <sup>a</sup> M + 9 <sup>a</sup> M	DO MI <sub>b</sub> SOL SI RE
7	min9- / m9-	minore + 7 <sup>a</sup> m + 9 <sup>a</sup> m	DO MI <sub>b</sub> SOL SI <sub>b</sub> RE <sub>b</sub>
8	ø9-	diminuita + 7 <sup>a</sup> m + 9 <sup>a</sup> m	DO MI <sub>b</sub> SOL <sub>b</sub> SI <sub>b</sub> RE <sub>b</sub>
9	maj9 5# / Δ9 5#	aumentata + 7 <sup>a</sup> M + 9 <sup>a</sup> M	DO MI SOL# SI RE

### **PRINCIPI BASE PER GLI ACCORDI IN SIGLA**

- La triade maggiore viene solitamente siglata con la sola nota fondamentale dell'accordo: **C** opp. **DO**.
- Per la triade minore è necessario aggiungere una "m" minuscola o un "-" per indicare la 3<sup>a</sup> minore: **C-**
- La triade "simmetrica" aumentata si indica con la dicitura "aug": **Caug**, mentre per la triade diminuita si utilizza "dim": **Cdim**.
- Eventuali numeri posti alla destra della lettera (o comunque dell'accordo) indicano le note aggiunte alla triade. Esempi: **C6** (triade maggiore + 6<sup>a</sup>M); **C-6** (triade minore + 6<sup>a</sup>M); **C4** (triade maggiore + 4<sup>a</sup>g) o ancora **C6/9** (triade maggiore + 6<sup>a</sup>M + 9<sup>a</sup>M) e molti molti altri.
- **9**, **11** e **13** indicano, rispettivamente l'accordo completo di *nona* (triade + 7<sup>a</sup> + 9<sup>a</sup>), di *undicesima* (triade + 7<sup>a</sup> + 9<sup>a</sup> + 11<sup>a</sup>), di *tredicesima* (triade + 7<sup>a</sup> + 9<sup>a</sup> + 11<sup>a</sup> + 13<sup>a</sup>). La presenza di questi accordi è dovuta alle armonizzazioni a 5, 6 e 7 voci.
- Il *power chord* (1<sup>a</sup> + 5<sup>a</sup>g) viene solitamente siglato col numero 5: **C5**.
- Il cerchietto "o" ed il cerchietto barrato "ø" indicano rispettivamente la tetrade "simmetrica" diminuita e la tetrade semidiminuita (o min7/b5): **C°** e **Cø**.
- La siglatura **C/6** indica triade di DO maggiore con nota SOL al basso: metodo moderno per indicare i rivolti.
- Abbreviazioni varie utilizzate per intervalli alterati: **aug**, **dim** e **min** solitamente posizionati prima del numero. Esempi: C7/aug9 (opp. C7/9#)

- C7/min9 (opp. C7/9b)
- Altre abbreviazioni (alcuni le inseriscono tra parentesi): **add** (utilizzato spesso quando alla triade di base si vuole *aggiungere* la 9<sup>a</sup>, l'11<sup>a</sup> o la 13<sup>a</sup>); **omit** (omette il grado indicato). Esempi: Cadd9 (triade maggiore + 9<sup>a</sup>M); C-add9 (triade minore + 9<sup>a</sup>M); C11<sub>(omit 7)</sub> (triade maggiore + 9<sup>a</sup>M + 11<sup>a</sup>g).
  - La siglatura **sus** indica un accordo sospeso ovvero privo di terza. Solitamente viene aggiunto un altro grado. Esempi: Csus4 (triade costituita da 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>g e 5<sup>a</sup>g); Csus7/9 (tetrade costituita da 1<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>g, 7<sup>a</sup>am e 9<sup>a</sup>M).

## ARMONIZZAZIONI A 4 VOCI

### ARMONIZZAZIONE a 4 VOCI di una scala maggiore

Sovrapponendo un ulteriore intervallo di 3<sup>a</sup> alla triadi nascono le tetradi di settima (I-III-V-VII)

Qui di seguito viene riportata come esempio l'armonizzazione della scala di DO maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO

ARMONIZZAZIONE SCALA DI DO MAGGIORE				
I	III	V	VII	TETRADE
DO	MI	SOL	SI	DOMaj7
RE	FA	LA	DO	REmin7
MI	SOL	SI	RE	MImin7
FA	LA	DO	MI	FAMaj7
SOL	SI	RE	FA	SOL7
LA	DO	MI	SOL	LAMin7
SI	RE	FA	LA	SIMin7/b5

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala maggiore scale.

GRADO	TETRADE
I	Maj7
II	min7
III	min7
IV	Maj7
V	7
VI	min7
VII	min7/b5

## ARMONIZZAZIONE a 4 VOCI di una scala minore armonica

È stata appositamente tralasciata l'armonizzazione a 4 voci della scala min. naturale per la sua uguaglianza con la relativa maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL#	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE ARMONICA				
I	III	V	VII	TETRADE
LA	DO	MI	SOL#	LAmin(maj7)
SI	RE	FA	LA	SImin7/b5
DO	MI	SOL#	SI	DOmaj7/#5
RE	FA	LA	DO	REmin7
MI	SOL#	SI	RE	MI7
FA	LA	DO	MI	FAmaj7
SOL#	SI	RE	FA	SOL#°

È stato evidenziato il grado alterato (7<sup>a</sup> maggiore) e la sua posizione all'interno dell'armonizzazione:

- Come 7<sup>a</sup> maj nell'accordo di I grado che diventa min(maj7) (molto utilizzato nel jazz; al contrario raramente in campo classico)
- Come 5<sup>a</sup> aug nell'accordo di III grado che diventa maj7/#5 (non molto utilizzato: si preferisce il III grado maj7 derivato dalla minore naturale)
- Come 3<sup>a</sup> maj nell'accordo di V grado che diventa 7 di dominante (utilizatissimo!!! Soprattutto e prevalentemente nella sequenza V7-I dominante-tonica)
- Come tonica nell'accordo di VII grado che diventa diminuito con 7<sup>a</sup> dim (molto utilizzato in ambito tonale solitamente come sostituto del V grado maggiore nella sequenza VII-I oppure VII-V-I. Capita spesso di trovare la versione maggiore derivata dall'armonizzazione della min. naturale in brani non propriamente tonali o in sequenze dove non è richiesta la tensione verso la tonica)

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore armonica.

GRADO	TETRADE
I	min(maj7)
II	min7/b5
III	Maj7/#5
IV	min7
V	7
VI	Maj7
VII	°

**ARMONIZZAZIONE a 4 VOCI**  
**di una scala minore melodica**

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE MELODICA				
I	III	V	VII	TETRADE
LA	DO	MI	SOL#	LAm(maj7)
SI	RE	FA#	LA	SIm7
DO	MI	SOL#	SI	DOmaj7/#5
RE	FA#	LA	DO	RE7
MI	SOL#	SI	RE	MI7
FA#	LA	DO	MI	FA#min7/b5
SOL#	SI	RE	FA#	SOL#min7/b5

È stato evidenziato il grado alterato (6<sup>a</sup> maggiore) e la sua posizione all'interno dell'armonizzazione:

- Come 5<sup>a</sup> giusta nell'accordo di II grado che diventa min7
- Come 3<sup>a</sup> maj nell'accordo di IV grado che diventa 7 di dominante (non molto utilizzato: si preferisce la forma min7 derivata dall'armonizzazione della min. naturale e armonica).
- Come tonica nell'accordo di VI grado che diventa min7/b5 (non molto utilizzato: si preferisce la forma maj7 derivata dall'armonizzazione della min. naturale e armonica)
- Come 7<sup>a</sup> dim nell'accordo di VII grado che diventa min7/b5

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore armonica.

GRADO	TETRADE
I	min(maj7)
II	min7
III	Maj7/#5
IV	7
V	7
VI	min7/b5
VII	min7/b5

# ARMONIZZAZIONI A 5 VOCI

## ARMONIZZAZIONE a 5 VOCI di una scala maggiore

Sovrapponendo un ulteriore intervallo di 3<sup>a</sup> alla tetradi nascono le pentadi di nona (I-III-V-VII-IX)

Qui di seguito viene riportata come esempio l'armonizzazione della scala di DO maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO

ARMONIZZAZIONE SCALA DI DO MAGGIORE					
I	III	V	VII	IX	PENTIADE
DO	MI	SOL	SI	RE	DOmaj9
RE	FA	LA	DO	MI	REmin9
MI	SOL	SI	RE	FA	MImin9b
FA	LA	DO	MI	SOL	FAmaj9
SOL	SI	RE	FA	LA	SOL9
LA	DO	MI	SOL	SI	L Amin9
SI	RE	FA	LA	DO	S Imin7/b9/b5

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala maggiore scale.

GRADO	PENTIADE
I	Maj9
II	min9
III	min9b
IV	Maj9
V	9
VI	min9
VII	min7/b9/b5

**ARMONIZZAZIONE a 5 VOCI**  
**di una scala minore armonica**

È stata appositamente tralasciata l'armonizzazione a 4 voci della scala min. naturale per la sua uguaglianza con la relativa maggiore.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL#	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE ARMONICA					
I	III	V	VII	IX	PENTIADE
LA	DO	MI	SOL#	SI	LAmin9(maj7)
SI	RE	FA	LA	DO	SImin7/b5/b9
DO	MI	SOL#	SI	RE	DOMaj9/#5
RE	FA	LA	DO	MI	REmin9
MI	SOL#	SI	RE	FA	MI9b
FA	LA	DO	MI	SOL#	FAMaj7/#9
SOL#	SI	RE	FA	LA	SOL#°/b9

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore armonica.

GRADO	PENTIADE
I	Min9(maj7)
II	min7/b5/b9
III	Maj9/#5
IV	min9
V	9b
VI	Maj7/#9
VII	°/b9

**ARMONIZZAZIONE a 5 VOCI**  
**di una scala minore melodica**

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA#	SOL#	LA

ARMONIZZAZIONE SCALA DI LA MINORE MELODICA					
I	III	V	VII	IX	PENTIADDE
LA	DO	MI	SOL#	SI	LAm9(maj7)
SI	RE	FA#	LA	DO	SIm9b
DO	MI	SOL#	SI	RE	DOmaj9/#5
RE	FA#	LA	DO	MI	RE9
MI	SOL#	SI	RE	FA#	MI9
FA#	LA	DO	MI	SOL#	FA#min9/b5
SOL#	SI	RE	FA#	LA	SOL#min7/b5/b9

NB. È possibile ora armonizzare una qualsiasi scala minore armonica.

GRADO	TETRADE
I	min(maj7)
II	min9b
III	Maj9/#5
IV	9
V	9
VI	min9/b5
VII	min7/b5/b9

# IL BLUES

Molto probabilmente quasi nessun genere musicale ha avuto un ruolo di grande importanza come è stato il blues per la musica moderna. In poche parole si può infatti affermare che il blues è fondamentalmente il capostipite di molte forme musicali moderne, ed infatti, tracciandone una sorta di albero genealogico, lo troviamo senza dubbio alla base.

Storicamente il blues nasce nella seconda metà del 1800, quando viene ad essere musicata quella che per molto tempo è stata una parte solamente cantata.

Si può quindi affermare che è una forma musicale direttamente derivata dagli iniziali canti che gli schiavi neri intonavano nelle piantagioni dove erano costretti a lavorare per il padrone bianco. Questa forma musicale che inizialmente prescindeva da un preciso numero di battute e con melodie formate sulla scala pentatonica africana, si è poi evoluta armonicamente con l'impiego di strumenti occidentali: in primo luogo la chitarra, l'armonica a bocca, violini e contrabbassi artigianali.

Caratteristica fondamentale nei testi blues sono i temi a sfondo sessuale o contro la prepotenza del padrone espressi con meccanismi letterari che creavano delle ambiguità e ne facevano dei veri e propri messaggi in codice per la gente di colore. Con "la fine" della schiavitù ed il successivo movimento e insediamento dei neri nelle città, il blues si urbanizza trattando temi differenti da quelli rurali, ma sempre comunque legati alla propria condizione e rivalsa nei confronti dell'uomo bianco e sempre espressi in termini di ambiguità, riflessa anche nelle implicazioni musicali sviluppate successivamente dai musicisti jazz.

## **STRUTTURA E CARATTERISTICHE**

Il blues classico si struttura in una strofa seguita da una pausa o da un momento strumentale e ripetuta due volte a cui segue una risoluzione finale in risposta. Lo schema è andato standardizzandosi nelle tradizionali 12 misure (twelve bar blues) nel corso dell'integrazione della musica nera con quella occidentale, ma le caratteristiche principali sono rimaste le stesse:

- Una melodia che tocca le tipiche note blues;
- Un canto ripetitivo;
- Un'armonia che si muove fondamentalmente su I, IV, e V frequentemente come *accordi di dominante* (I7, IV7 e V7);
- Una forma unica strutturata in tre frasi di quattro misure ciascuna, dodici totali. Si trovano comunque facilmente blues in otto, sedici o ventiquattro battute;
- Una sorta di *ambiguità tonale*

Per ciò che concerne l'aspetto dell'ambiguità tonale ci soffermiamo un attimo e cerchiamo di capire questo concetto con un esempio di un blues in DO:

- Servendoci della scala di DO maggiore prendiamo le triadi che nascono su I,

IV e V grado e ad ognuna di queste aggiungiamo un intervallo di 7<sup>a</sup> minore creando quindi degli accordi di settima (di dominante);

- Queste tetradi presentano note estranee alla scala maggiore, ma presenti nella *parallela* minore, di conseguenza abbiamo in concomitanza elementi appartenenti sia al modo maggiore, sia a quello minore (3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>).

GRADO	ACCORDO	NOTE costitutive
I7	D07	do <b>mi</b> sol <b>sib</b>
IV7	FA7	fa la do <b>mib</b>
V7	SOL7	sol <b>si</b> re fa

Da notare la presenza di 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sia maggiori (MI e SI) sia minori (MIb e SIb). Ricordiamo inoltre che 3<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> (e 6<sup>a</sup>) sono gradi modali e che proprio in base a questi (soprattutto la terza) creiamo le differenze tra modo maggiore e modo minore. Torneremo comunque sull'argomento quando tratteremo l'aspetto improvvisativi.

- La posizione degli accordi è una caratteristica importante che si trova in tutti i blues e ne determina la forma di 12 misure:

a) La tonica copre le prime 4 misure e su queste vi è una prima strofa seguita da una pausa.

b) Seguono 2 misure di sottodominante e 2 di tonica nelle quali generalmente si ripete la melodia delle prime 4.

c) Infine vi è una cadenza di 2 misure dove si trova la dominante e melodicamente vi è la risposta alle prime due strofe.

Questo schema di base può subire molteplici variazioni.

La variazione più usuale, che in fondo è maggiormente utilizzata anche della forma base, prevede l'utilizzo dei gradi in un contesto armonico più ricco.

Questa è la struttura del blues a 12 battute più classica. E' anche opportuno prendere confidenza con una determinata terminologia anglosassone, e per questo motivo possiamo definire la struttura seguente con il nome "twelve bar blues".

C7 F7 C7 %  
 F7 % C7 %  
 G7 F7 C7 G7

Sono qui riportati esempi di progressioni blues: la durata di 12 misure e la posizione degli accordi principali riflette quanto spiegato sopra. A volte vengono utilizzati solo accordi blues, talvolta si usano le armonie relative alla tonalità maggiori o a quelle minori.

## **ESEMPI DI ARMONIZZAZIONI BLUES**

I primi quattro esempi di armonizzazione contenuti in questa pagina sono da intendersi come esempi standard nel blues, mentre il quinto è di chiara impostazione rock-pop. Dal sesto in avanti si tratta di progressioni armoniche più comuni nel jazz. Gli esempi sono in tonalità di DO (= C), ma è utile suonarli anche in altre tonalità.

1)

C7	%	%	%
F7	%	C7	%
G7	%	C7	%

2)

C7	%	%	%
F7	%	C7	%
G7	F7	C7	G7

3)

C7	F7	C7	%
F7	%	C7	%
D7	G7	C7	G7

4)

C7	F7	C7	%
F7	%	C7	A7
D7	G7	C7	G7

5)

C F	%	C	C7 Bb
F Bb	F Bb7	C F	C Bb
F Bb	F Bb7	C	F

6)

C7	F7	C7	%
F7	%	C7	A7
Dm7	G7	C7	Dm7 G7

7)

C7	F7	C7	%
F7	Bb7	C7	A7
Dm7	G7 F7	C7	F7

8)

| C7 F7 | C7 | C7 Bb7 | C7 |  
| F7 Bb | F7 | C7 Bb7 | C7 |

| F7 Bb7 | % | Em7 A7 | Dm7 G7sus4 |

9)

C7	F7	C7	%
F7	Bb7	C7	A7
Ab7	G7	C7	Ab7 G7

10)

| C7 | F7 | C7 | Eø |  
| F7 | Bb7 | C7 F7 | C7 A7 |  
| Dm7 | G7 | Em7 A7 | Dm7 G7

11)

C7	F7 F#dim	C7	Eø
Fmaj7	Fm7 Bb7	Ebmaj7	Abmaj7
G7 Bb7	Dm7 Fm7	C7 A7	D7 G7

12)

| C7 Eø | F7 F#dim| C7sus4 | C7 Em7b5  
| F7 | Dbø Bb7 | C7 Bb7 |Ebmaj7 Abmaj7|  
|G7sus4|F7sus4|C7 Ebmaj7|Abmaj7 Dbmaj7|

13)

Cmaj7	Bm7 E7	Am7 Abm7	Gm7 Gb7
F7	F#dim	Em7	Ebm7 Ab7
Dm7 G7	Abm7 Db7	C7 A7	Dm7 G7

14)

Cmaj7	Bm7 Ebm7	Am7 Abm7	Gm7 Gb7
Fmaj7	F#m7	Em7	Ebm7
Dm7	G7	Em7 Ebm7	Dm7 Db7

Solitamente, se non diversamente specificato, il blues viene calcolato come "modo maggiore". Possiamo anche trovare blues in minore, dove la sequenza degli accordi, sempre a 12 battute, porta all'uso di armonie diverse. Di seguito sono riportati alcuni esempi.

1)

Cm7	%	%	%
Fm7	%	Cm7	%
G7	%	Cm7	%

2)

| Cm7 | Fm7 | Cm7 | C7 |  
| Fm7 | G7b9 | Cm7 | Ebmaj7 |

| Dm7b5 | G7#9 | Cm7 | Fm7 |

3)

Cm6	F7 G7	Cmmaj7	Abmaj7
Fmmaj7	Fm7 Fm6	Ebmaj7	A9
D7 G7	Dbmaj7	Fm7maj7	Fm6

4)

Cm7	Fm7	Cm7	Gm7b5 C7b9
Fm7	Abmaj7	Cm7	%
Ebmaj7	Dm7b5	Cm7	G7

## SCALE PENTATONICHE

Come dice il termine stesso le pentatoniche (o pentafoniche), sono scale costituite da 5 gradi e non più da sette come la scala maggiore o minore. Vengono utilizzate nei più differenti generi musicali: dal rock al pop, dal blues al jazz, al country fino alla musica classica. E' lecito domandarsi il perchè. Come vedremo, la pentatonica è un surrogato della Scala Maggiore. Nella sua forma minore, è da sempre stata associata all'improvvisazione nel blues, genitore dichiarato di tutti i generi moderni da cui hanno tratto lezione. E proprio questa situazione, specialmente per i chitarristi, è stata adeguatamente sfruttata, al punto che i neofiti dello strumento sembrano essere più facilitati nell'imparare la faticosa posizione di una pentatonica minore che non, ad esempio, una serie di accordi seppur semplici. Per costruire la pentatonica maggiore è necessario eliminare i SEMITONI dalla scala maggiore, escludendo di conseguenza IV e VII grado. Osservare l'esempio in DO maggiore:

DALLA SCALA MAGGIORE ALLA PENTA MAGGIORE							
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
DO	RE	MI	-	SOL	LA	-	DO

Allo stesso modo (eliminando i semitoni), per costruire la pentatonica minore basta escludere dalla scala minore naturale II e VI grado. Osservare l'esempio in LA minore:

DALLA SCALA MINORE ALLA PENTA MINORE							
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
LA	-	DO	RE	MI	-	SOL	LA

Ponendo come fondamentale una delle altre note si hanno le 3 pentatoniche artificiali delle quali due sono di modo indefinito essendo sprovviste di 3<sup>a</sup> e una priva di 5<sup>a</sup> come dimostra il prospetto seguente:

PENTA ARTIFICIALI (numerate in riferimento alla maggiore e alla minore)					
II o III	RE	MI	SOL	LA	DO
III o IV	MI	SOL	LA	DO	RE
IV o V	SOL	LA	DO	RE	MI

## LA SCALA BLUES

La scala blues deriva dall'antica pentatonica africana, dove la musica deriva in parte anche dalla tradizione europea. Ci si riferisce a questo proposito in particolare alla pentatonica minore (I-III<sup>m</sup>-IV-V-VII<sup>m</sup>).

Originariamente però, la 3<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, le cosiddette "note blues", erano *calanti*, non vere e proprie minori; così sono state poi tradotte quando il blues è venuto a contatto con la musica europea in cui viene utilizzato il sistema temperato che non permette sfumature di intonazione possibili invece nel blues cantato (è possibile comunque ottenere queste coloriture su strumenti a corda come la chitarra grazie alle tecniche di vibrato, bending e leva).

Una nota blues aggiuntiva è la 5<sup>a</sup> diminuita (altri la definiscono 4<sup>a</sup> eccedente: dipende dal senso di risoluzione della dissonanza) che viene generalmente utilizzata come nota di passaggio o come appoggiatura che va a risolvere su una quarta o su una quinta.

- È esafonica ovvero costituita da 6 suoni più la ripetizione del primo.
- Contiene 1 cromatismo tra 5<sup>b</sup> e 5.
- Disposizione intervallare: T½TSST½.
- La scala blues risulta quindi essere costituita dai seguenti gradi: I-III<sup>m</sup>-IV-V<sup>dim</sup>-V-VII<sup>m</sup>.

DALLA PENTA MINORE ALLA SCALA BLUES						
I	III	IV	V <sup>dim</sup>	V	VII	VIII
LA	DO	RE	-	MI	SOL	LA
LA	DO	RE	MI <sup>b</sup>	MI	SOL	LA

Capita spesso di trovare anche l'intervallo di 6<sup>a</sup> maggiore.

È possibile inoltre ottenere una sonorità blues anche mediante la pentatonica maggiore con l'aggiunta della 3<sup>a</sup> minore, che suona appunto come nota blues sul maggiore.

## **DALLA SCALA MINORE NATURALE ALLA SCALA BLUES**

Oltre alle note sopra citate, nell'improvvisazione blues si riscontra spesso la presenza del III grado maggiore in alternanza a quello minore (*ambiguità tonale*). Si ricordi che l'armonia blues di base è costituita da accordi di 7 di dominante (triade maggiore + 7<sup>a</sup> minore), di conseguenza l'accordo di tonica del modo blues ha la 3<sup>a</sup> maggiore; mentre la linea melodica si basa sulla pentatonica minore. Suonare su un accordo (sia esso maggiore o minore) la terza minore e poi quella maggiore deriva da un motivo di intreccio culturale, nel senso che la nascita del blues in forma vocale prevedeva l'intonazione di una nota al terzo grado che era una via di mezzo tra la terza maggiore e la terza minore di matrice europea (come spiegato in precedenza); con la chitarra possiamo tramite bending emulare questa inflessione non prevista dal sistema temperato occidentale, ma gli strumenti a intonazione non variabile (come ad esempio il pianoforte) per imitare questo tipo di sonorità avevano come unica scelta quella di suonare sia la terza minore che quella maggiore per lasciare comunque quella caratteristica incertezza tra accordo maggiore e accordo minore che è tipica del blues.

In genere inoltre in ambiti jazzistici (e blues) è molto usato collegare cromaticamente gli intervalli di 3<sup>a</sup> minore (e quindi ad esempio LA-DO diventa LA-LA#-SI-DO); questo dispositivo si può tranquillamente utilizzare all'interno di una pentatonica minore, che ha due intervalli di terza minore (tra I e III grado e tra V e VII), sia al primo intervallo, che al secondo, che a tutti e due. Si possono anche collegare cromaticamente gli intervalli di tono della pentatonica, mettendo il cromatismo fra III e IV grado, tra IV e V, tra VII e I.

## **L'IMPROVVISAZIONE NEL BLUES**

Riepilogo delle possibili sonorità blues mediante l'utilizzo di differenti scale.

Per ottenere una sonorità "minore":

- a) Penta minore e Scala blues (5<sup>a</sup>dim).
- b) Scala blues con 3<sup>a</sup>maggiore (in alternanza con la 3<sup>a</sup>minore).
- c) Scala blues con 6<sup>a</sup>maggiore (in alternanza con la 7<sup>a</sup>minore).
- d) Scala blues con 7<sup>a</sup>maggiore (in alternanza con la 7<sup>a</sup>minore).
- e) Dorica (scala minore con 6<sup>a</sup>maggiore).

Per ottenere una sonorità "maggiore":

- f) Penta maggiore con 3<sup>a</sup>minore (in alternanza con la 3<sup>a</sup>maggiore)
- g) Penta maggiore con 7<sup>a</sup>minore (in alternanza con la 7<sup>a</sup>maggiore)
- h) Misolidia (scala maggiore con 7<sup>a</sup>minore)

# L'IMPROVVISAZIONE

Nel rock, nel blues e nel jazz l'improvvisazione, cioè la capacità di creare sul momento una nuova melodia che si sviluppi lungo la linea armonica del brano in questione, assume una rilevanza particolare.

Alla sua creazione contribuiscono fondamentalmente tre fattori:

a) Inconscio: esprime la personalità, lo stile, la sonorità e la sensibilità creativa e artistica di un individuo.

b) Preconscio: fornisce i mezzi espressivi, cioè essenzialmente la preparazione tecnica e teorica che si è raggiunta conferendo sicurezza a chi improvvisa. È il frutto di uno studio accurato e assimilato.

c) Mente cosciente: collega i due fattori precedenti. A questo livello l'idea da inconscia diventa conscia, si decide sostanzialmente come suonare ciò che si sente.

Tutto ciò che viene ascoltato e memorizzato costituisce il quadro generale delle possibilità dell'improvvisatore contribuendo alla formazione di un musicista. È quindi importante affiancare allo studio tecnico- teorico l'ascolto.

L'orecchio che è senz'altro la guida per eccellenza dell'improvvisatore lo si sviluppa infatti mediante un ascolto costante. Resta il fatto che senza un'adeguata preparazione teorica non si possono di certo raggiungere livelli improvvisativi soddisfacenti neanche da parte dei più dotati.

Per improvvisare è quindi necessario essere in possesso di sufficiente abilità tecnica, conoscenza del genere suonato, capacità creative, adeguate conoscenze teorico- armoniche e buon senso ritmico.

Nel procedere con l'improvvisazione dovremmo (e uso questo termine perchè pochi lo fanno) seguire determinate "regole" al fine di creare qualcosa di sensato:

L'analisi armonica = che consiste nell'individuare: la tonalità del brano o il suo modo se si tratta di musica non tonale; gli accordi utilizzati e le loro funzioni, la durata del giro, ecc.

- Le note guida = è molto utile per comprendere meglio le possibilità armonico- melodiche di un brano, costruire delle linee utilizzando "note guida" cioè note dell'accordo.
- La scelta delle scale = la scala è ciò che dà colore e crea l'atmosfera di un brano. Più scale si conoscono e più atmosfere si riesce a ricreare. Per utilizzare una scala è necessario conoscerla a fondo.
- Il tempo = a questo proposito non c'è molto da dire, un musicista che non sa stare a tempo non esiste o meglio non dovrebbe esistere.
- La logica = indispensabile all'improvvisatore è il SAPER CANTARE le frasi che si vogliono suonare prima o durante l'esecuzione perché bisogna essere coscienti delle sonorità ricercate. Per iniziare un buon solo è necessaria un'idea ritmico- melodica da sviluppare. La singola idea, inizialmente meglio se brevissima, viene detta "cellula" ed è meglio non farla sentire una volta sola, ma riproporla più volte (anche a differenti intervalli) estendendola, dilatandola, rallentandola e accelerandola, variandola. Molti musicisti inframezzano spesso i cosiddetti "patterns"(modelli): frasi standardizzate con sequenze ripetitive. L'utilizzo di questi non deve però essere prioritario,

- ma subordinato all'idea centrale: devono aiutare a svilupparla al meglio.
- La dinamica = è IMPORTANTISSIMA in quanto grazie a questa si può esprimere quiete, tensione, attesa, riposo... Contribuisce, e probabilmente è l'elemento portante del "tocco" di ogni chitarrista. Un fattore molto importante per la dinamica è il volume. Purtroppo capita spesso che le differenze di volume passano in secondo piano. È fondamentale invece renderle percepibili. I "piano" devono essere "piano" ed i "forte" devono essere sentiti realmente "forte"!!! L'ascoltatore percepisce queste differenze. Anche l'acustica del locale influenza parecchio questo fattore. Vi sono essenzialmente 3 tipi di andamenti dinamici utilizzabili:
    - a) La tensione del solo raggiunge subito l'apice e la mantiene altissima. Questa dinamica ha il difetto di essere altamente impegnativa per cui può portare ad esaurire l'energia col risultato di avere un calo di tensione sempre più accentuato che smorza l'effetto del solo.
    - b) Il solo aumenta gradatamente la tensione fino ad un culmine e poi, più velocemente si smorza sul finale. Questo è forse il più semplice per ottenere l'effetto voluto e quello che maggiormente riscuote un esito positivo.
    - c) Il solo si sviluppa secondo più punti di tensione consecutivi che vengono raggiunti gradatamente e si smorzano invece velocemente. In questo modo non si perdono energie e si ottiene un buon effetto dinamico.

(s.g.)

# TECNICHE

## **TECNICHE PRINCIPALI**

Alternate picking  
Legato  
Tapping  
Sweep picking  
String Skipping  
Hybrid picking

## **TECNICHE ACCESSORIALI**

Slide (glissato)  
Bending  
Vibrato  
Muting e palm muting  
Armonici naturali e artificiali  
Whammy bar

NB. Il modo in cui sono state suddivise le tecniche può causare delle incomprensioni. I due termini (principali e accessori) indicano innanzitutto la partizione delle tecniche presenti nell'ambito rock.

Ma attenzione, questa suddivisione si riferisce inoltre alla modalità di studio che viene seguita per ogni singola tecnica:

Tecniche principali = da esercizi semplici a sempre più difficili; da esercizi eseguiti lentamente agli stessi eseguiti velocemente.

Tecniche accessori = una volta imparato il metodo di studio e la precisione della loro esecuzione, l'importante è applicarle. Tra queste tecniche ve ne sono tre che un chitarrista deve ASSOLUTAMENTE conoscere ed utilizzare correttamente: bending, slide e vibrato. Sono forse le più importanti per un chitarrista solista. È accettabile non sapere il tapping, la plettrata alternata, le sweep, ma è IMPENSABILE non conoscere o peggio applicare scorrettamente queste tre tecniche dalle quali dipende buona parte del sound e del "tocco" di ogni chitarrista.

## **TERMINOLOGIA**

ALTERNATE PICKING = Tecnica del plettro basata sul movimento alternato delle pennate in su ("upstroke") e in giù ("downstroke").

LEGATO = Tecnica composta dall'uso combinato dell'hammer on e del pull off, che permette di ridurre al minimo il numero di pennate.

Hammer on = Tecnica della mano sinistra usata per far suonare una nota senza pizzicarla con la mano destra, ma abbassando con forza ("hammer"=

martello) il dito della mano sinistra sulla tastiera.

Pull off = Tecnica della mano sinistra per far suonare una nota senza pizzicarla con la mano destra, ma togliendo di traverso ("to pull"= strappare) dalla tastiera il dito utilizzato per la nota precedente.

TAPPING = Tecnica che implica l'uso della mano destra sulla tastiera al fine di eseguire dei legati con entrambe le mani.

SWEEP PICKING = Tecnica del plettro fondata sul principio di dare il maggior numero di pennate nella stessa direzione ("to sweep"= spazzare).

STRING SKIPPING (salto di corda) = Tecnica che consiste nel disporre le note su corde non adiacenti, al fine di creare frasi con intervalli molto ampi.

SLIDE = Effetto che si ottiene facendo scorrere il dito su una corda da una nota all'altra più bassa o più alta (sullo spartito si indica con una linea che congiunge le due note).

BENDING = Piegamento verso il basso o verso l'alto di una corda con le dita della mano sinistra, in modo da innalzare la sua intonazione.

VIBRATO = Movimento delle dita della mano sinistra che crea una modulazione dell'intonazione della nota suonata ("hand vibrato" o "mano"); può essere ottenuto anche mediante l'uso dell'apposita leva ("bar vibrato").

MUTING = Tecnica che consente lo smorzamento delle risonanze indesiderate, che compaiono soprattutto con il suono distorto.

WHAMMY BAR / TEMOLO BAR (leva) = Tecnica che comporta l'utilizzo della leva per generare particolari (e molteplici) effetti: da un semplice vibrato ad un bending ecc.

# ALTERNATE PICKING & LEGATO

- Partire da velocità molto lente, così da limitare la possibilità di eventuali errori. In una fase successiva aumentare la velocità di esecuzione facendo sempre attenzione a tenere le mani abbastanza rilassate;
- Provare molti plettri (spessore, forma...) e approcci differenti al fine di scegliere il più comodo e efficace;
- Muovere il plettro il minimo indispensabile;
- Cercare inizialmente di dare la stessa intensità di pennata ad ogni nota e lavorare in seguito sulla dinamica;
- Concentrarsi sul tocco della mano destra cercando di ottenere un "attacco" e un "timbro" soddisfacenti;
- Eseguire gli esercizi innanzitutto su coppia di corde, poi su scale atonali ed infine sulle scale maggiori, minori, pentatoniche, blues ecc.
- Studiare gli esercizi in versione ANDATA e RITORNO.
- Per quanto riguarda nello specifico la tecnica del Legato è necessario dare le pennate con un certo criterio:
  - a) Tutte in battere =  $\Pi$
  - b) Tutte in levare =  $V$
  - c) Alternando battere e levare =  $\Pi V$

# TAPPING

Partire da velocità molto lente, così da limitare la possibilità di eventuali errori. In una fase successiva aumentare la velocità di esecuzione facendo sempre attenzione a tenere le mani abbastanza rilassate.

Può essere eseguito sia verso il basso che verso l'alto.

Fare molta attenzione alle risonanze cercando di evitarle tramite un muting con entrambe le mani

Utilizzare inizialmente solo il dito medio (2), per poi introdurre man mano le altre dita: anulare (3) e mignolo (4).

Non staccare MAI il plettro dalla mano destra, ma utilizzare le altre dita a disposizione. È possibile utilizzare anche l'indice (1), ma questo avviene quasi esclusivamente nella tecnica di "hyper tapping pianistico".

## **SWEEP PICKING**

“to sweep” significa spazzare. È sicuramente il termine più adatto per indicare questa tecnica che si fonda sul principio di dare il maggior numero di pennate nella stessa direzione.

Questa tecnica trova la sua applicazione più importante nell’ esecuzione degli arpeggi, ossia lavorare su accordi (triadi, arpeggi maj7, min 11, ecc.).

Fare attenzione a scandire bene le note aiutandosi con un ATTENTO muting.

La sweep utilizza la tecnica dell’appoggio: il plettro, una volta colpita una corda deve andare ad appoggiarsi sulla corda adiacente sottostante.

Esercitarsi inizialmente su 2, 3, 4 corde per poi passare a 5 e 6 studiando attentamente la presa del plettro e il modo come “percuote” le corde (che varia spesso tra le varie tecniche).

## **STRING SKIPPING**

Letteralmente “salto di corda”. Come precedentemente accennato è una tecnica che consiste nel disporre le note su corde non adiacenti, al fine di creare frasi con intervalli molto ampi.

Può essere effettuata tramite tecniche differenti: uno stesso esercizio in string skipping può essere eseguito in alternate picking, legato, tapping.

In questa sezione verrà preso in considerazione come tecnica sostitutiva delle sweep picking. Come per quest’ ultimo, infatti, è possibile costruire molteplici accordi.

Lo string viene spesso utilizzato nelle scale senza badare alla struttura accordale.