

Federico Bonifazi

arran **JAZZ**

Armonia e arrangiamento jazz per pianisti

Giancarlo Zedde
Torino

Capitolo I

Gli intervalli

Una buona definizione di intervallo è: «La distanza tra due note». Nella fig. 1.1 è possibile individuare gli intervalli dal più piccolo, il semitono/2^a minore, fino all'8^a giusta (perfetta), tutti costruiti a partire dal Do centrale del pianoforte. Il tipo di intervallo è indicato sopra ciascuno di essi.

Sono inoltre indicati alcuni intervalli alternativi enarmonici*.

Fig. 1.1

Fig. 1.1 displays musical intervals on a staff starting from middle C (Do). The intervals shown are:

- 2^a minore (semitono)
- 2^a maggiore (tono)
- 3^a minore
- 3^a maggiore
- 4^a giusta
- tritone
- 4^a aumentata
- 5^a diminuita
- 5^a giusta
- 6^a minore
- 5^a aumentata
- 6^a maggiore
- 7^a minore
- 6^a aumentata
- 7^a maggiore
- 8^a giusta

* Sono detti enarmonici gli intervalli che hanno gli stessi suoni ma sono scritti con una diversa notazione.

Esempio

Esempio: 3^a maggiore e 4^a diminuita.

I rivolti degli intervalli

Un'abilità che tutti i musicisti devono avere, specialmente nel trasporto (passare da una tonalità ad un'altra), è quella di sapere rivoltare gli intervalli. Se per esempio si deve trasportare un brano alla sesta maggiore superiore, probabilmente sarà più semplice farlo alla terza minore inferiore, che è la stessa cosa. Quando si vuole rivoltare un intervallo si deve prendere la nota inferiore e disporla all'ottava superiore più vicina o viceversa, in tal modo si ottiene un nuovo intervallo.

Rivoltando un intervallo:

- quello maggiore diventa minore;
- quello minore diventa maggiore;
- quello giusto resta giusto;
- il tritono resta tritono

La somma del numero dell'intervallo e di quello del suo rivolto dà sempre il numero 9.

Fig. 1.2

Fig. 1.2: 3^a maggiore e 6^a minore.

maggiore diventa minore $3+6=9$

Fig. 1.3

Fig. 1.3: 2^a minore e 7^a maggiore.

minore diventa maggiore $2+7=9$

Triade in primo rivolto

Nella triade in primo rivolto al basso c'è la terza a cui si sovrappongono una terza e una sesta. Si ottiene l'accordo di terza e sesta, che nell'armonia classica è numerato con 6. Nel contrappunto, preferibilmente si raddoppia la sesta o la terza del basso, rispettivamente fondamentale e quinta della triade. Tuttavia in alcuni casi è necessario raddoppiare la nota del basso (terza della triade).

- 1 Quando si ha una successione di accordi in primo rivolto, per evitare errori di condotta delle parti si alterna il raddoppio del basso al raddoppio della terza o della sesta (es. 1 fig. 1.10).

- 2 La triade diminuita del VII in primo rivolto necessita del raddoppio del basso. Affinché la triade possa risol-

vere al I grado è necessario che le voci superiori muovano per moto contrario rispetto al basso. Il moto contrario si applica preferibilmente alle due voci estreme (basso e soprano), che si scambiano i suoni (es. 2, fig. 1.10).

- 3 Nella concatenazione:

6 6 6 6
I - VII - I, oppure I - VII - I

per ottenere tra le parti estreme lo scambio dei suoni per moto contrario e retrogrado si raddoppia la nota del basso in entrambi le triadi primo rivolto (es. 3, fig. 1.10).

Fig. 1.10

Nell'armonia classica

Triade in secondo rivolto

Quando nel basso c'è la quinta, la numerica è 4, e si ottiene un accordo di quarta e sesta. Normalmente si raddoppia la nota del basso. La quarta, intesa contrappuntisticamente come dissonanza, risolve scendendo per grado congiunto. In questa disposizione della triade, la quarta e la sesta si configurano come abbellimenti melodici, cioè suoni che assumono le caratteristiche di appoggiature, note di volta o di passaggio. Tuttavia, analiz-

zando verticalmente secondo le regole del contrappunto classico, una settima di dominante costruita su un pedale di tonica produce un'unica armonia di un'undicesima di tonica, e/o di tredicesima, cioè un accordo formato da cinque o più note. Questa modo di considerare l'accordo è adottato nella musica jazz, e sarà approfondito nel Capitolo VII, *Estensioni dell'accordo minore settima (II-7)*.

Appoggiature

La quarta e sesta d'appoggio si usa sul V grado, essa rappresenta uno dei principali movimenti cadenzali del contrappunto. Deve essere eseguita sul tempo forte della battuta e deve risolvere su una triade in stato fondamentale sempre sulla medesima nota del basso.

La corretta lettura della fig. 1.11, distingue le note Do e Mi come appoggiature di Si e Re.

Questa interpretazione permette di considerare il passaggio sulla funzione di dominante.

Fig. 1.11

6
4 d'appoggio

6 5
4 I


Capitolo II

I modi della scala maggiore

La fig. 2.1 presenta la scala di Do maggiore e i suoi modi. La scala di Do maggiore ha sette note diverse, e può essere suonata iniziando da ciascuna di esse, dal Do,

dal Re, dal Mi, e così via fino al Si. Questo significa che la scala può essere eseguita in sette modi che si differenziano per la sequenza degli intervalli tra le note.

Fig. 2.1

<p>I Do maj7 Do Ionico</p> 	<p>V Sol 7 Sol Misolidio</p> 
<p>II Rem7 Re Dorico</p> 	<p>VI Lam7 La Eolio</p> 
<p>III Mim7 Do Ionico</p> 	<p>VII Sim7 b5 Si Locrio</p> 
<p>IV Fa maj7 #4 Fa Lidio</p> 	

I numeri romani da I a VII sulla sinistra corrispondono al nome greco: I è ionico, II dorico, III frigio e così via, lo schema è identico per qualsiasi scala maggiore. La sigla (T) indica l'intervallo di tono (che si ha tra le due note) = 2^a maggiore; la sigla (ST) indica l'intervallo di semitono = 2^a minore. Disposizione di toni e semitoni nei sette modi:

Ionico: T - T - ST - T - T - T - ST
 Dorico: T - ST - T - T - T - ST - T
 Frigio: ST - T - T - T - ST - T - T
 Lidio: T - T - T - ST - T - T - ST

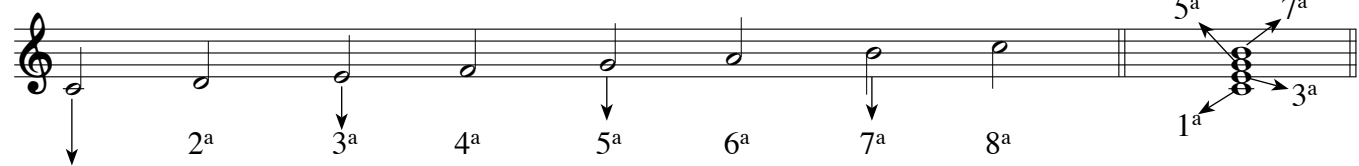
Misolidio: T - T - ST - T - T - ST - T
 Eolio: T - ST - T - T - ST - T - T
 Locrio: ST - T - T - ST - T - T - T

Modo ionico e l'accordo maggiore 7^a

Gli accordi di settima si ricavano dai modi. Gli accordi di settima si costruiscono suonando la prima nota del modo, poi la terza, la quinta e infine la settima (vedi nella fig. 2.2).

Fig. 2.2

Modo Do Ionico Cmaj7



Fondamentale 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 1^a 3^a 5^a 7^a

La fig. 2.2 presenta la scala di Do maggiore nel modo Ionico. Le frecce indicano le note che formano l'accordo maj7 (si legge maggiore settima). Esse sono la prima, la terza, la quinta, la settima nota del modo, sono, cioè, la 1^a(la fondamentale), la 3^a, la 5^a e la 7^a dell'accordo. Sono chiamate note dell'accordo, perché ne definiscono la specie (accordo maggiore, minore, dominante). La notazione dell'accordo maggiore settima, si indica con la sigla maj7. L'accordo maj7 è scritto nell'ultima battuta a destra.

Fig. 2.3

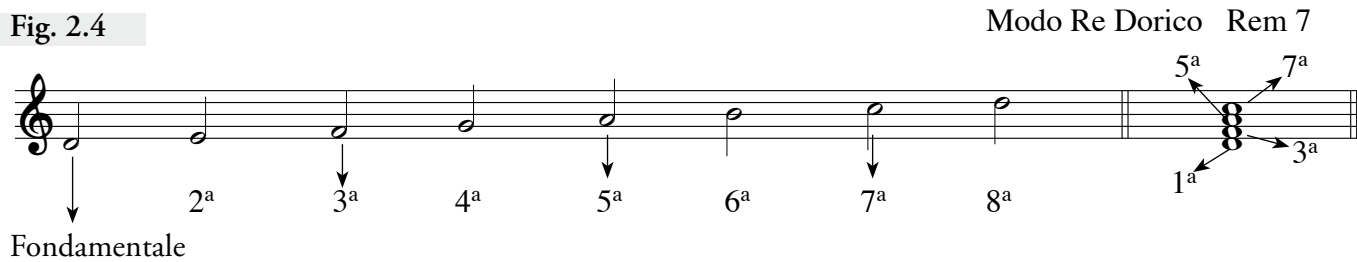


La fig. 2.3 mostra l'accordo di Do maj7. Esso è chiamato maggiore settima per la relazione intervallare che esiste tra la fondamentale dell'accordo con la sua 3ª, con la sua 5ª e con la sua 7ª. Gli accordi maj7 hanno una 3ª maggiore, una 5ª giusta e una 7ª maggiore. Per il fatto che questo accordo è costruito sul primo modo è chiamato primo grado (I).

Il modo dorico e l'accordo minore settima

Il secondo modo della scala di Do maggiore si chiama Dorico e si estende su una ottava di Re come in fig. 2.4.

Fig. 2.4



Le note di questo modo, la prima, la terza, la quinta e la settima formano l'accordo di 7ª. Esse sono state evidenziate e sono la fondamentale (1ª), la 3ª, la 5ª e la 7ª dell'accordo, in questo caso Rem7, come scritto sulla destra.

La fig. 2.5 mostra l'accordo di Rem7 (Re minore 7ª). Il simbolo più comune per questo tipo di accordo chiamato minore 7ª, è m7, questo per la relazione intervallare che esiste tra la fondamentale dell'accordo con la sua 3ª che è, appunto, minore, e la sua 7ª.

Fig. 2.5

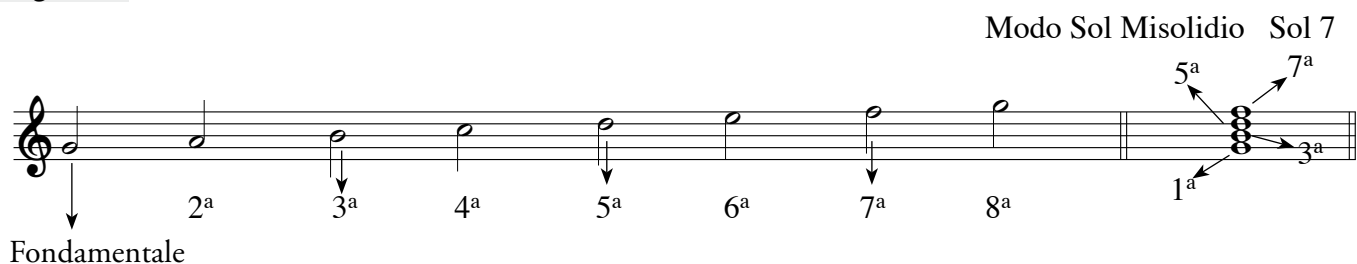


Gli accordi minori 7ª hanno una 3ª minore, una 5ª giusta e una 7ª minore, il fatto che sia posizionato sul secondo modo, è chiamato secondo grado (II).

Il modo misolidio e l'accordo di settima di dominante

Il quinto modo si chiama Misolidio, e si estende su una ottava di Sol.

Fig. 2.6



La fig. 2.6 mostra l'accordo di Sol 7. Le note evidenziate sono la prima, la terza, la quinta e la settima del modo, cioè la fondamentale (1ª), la 3ª, la 5ª e la 7ª dell'accordo di dominante, Sol 7ª. La sigla dell'accordo è Sol7. È definito di dominante per la relazione intervallare che esiste tra la fondamentale, la sua 3ª e la sua 7ª. L'intervallo di tritono si forma tra la 3ª e la 7ª dell'accordo. Gli accordi di 7ª di dominante hanno una 3ª maggiore, una 5ª giusta e una settima minore (fig. 2.7). Per il fatto che questo accordo è costruito sul quinto modo è chiamato quinto grado (V).

Fig. 2.7



Capitolo III

Funzioni armoniche

L'armonia classica si basa su sequenze di accordi organizzati secondo la loro logica tonale che si ricava dall'appropriata alternanza degli accordi di Tonica, Sottodominante e Dominante. Quando si analizza un brano d'autore è di fondamentale importanza valutare le funzioni perché esse rivelano la logica delle concatenazioni armoniche usate dal musicista/compositore. La funzione armonica è generata dal suono fondamentale dell'accordo, ne individua il ruolo e la mansione organica all'interno della tonalità.

Sono chiamate funzioni principali quelle sul I, IV, V, VII e funzioni secondarie sul II, III, VI. Di base, solitamente gli accordi alternano queste funzioni: Tonica, Dominante, Tonica, oppure Tonica, Sottodominante, Tonica o Tonica, Sottodominante parallela, Tonica. Un ciclo completo utilizza tutte le funzioni con questa sequenza: Tonica, Sottodominante, Dominante, Tonica, oppure Tonica, Sottodominante parallela, Dominante, Tonica.

Tonica. Il I grado è il centro tonale ed ha proprietà statiche, rende un suono stabile nella sua posizione. Il I può essere sostituito dal VI con cui ha affinità di terza e

due suoni in comune; si tratta di una triade secondaria la cui fondamentale è in rapporto di terza minore dalla fondamentale della triade principale (I).

Sottodominante: il IV grado si trova in una posizione intermedia tra la tonica e la dominante, ma può anche risolvere direttamente sulla tonica. È frequente la sostituzione del IV grado con il II (sottodominante parallela con due suoni in comune) quando quest'ultimo è seguito dal V.

Dominante: il V grado ha caratteristiche opposte al I. Conferisce instabilità alla linea melodica e risolve sulla tonica, tranne in alcuni casi che verranno presentati nei prossimi capitoli. È frequente la sostituzione del V con il VII, che appartiene totalmente a questa funzione.

La triade del III, impiegata saltuariamente nel periodo barocco, generata per lo più da movimento melodico-contrappuntistico, è impiegata raramente nell'armonia classica perché, avendo un'affinità di terza sia con la tonica sia con la dominante, esprime una funzione ambigua. Al contrario è molto usata nei giri armonici della musica pop/rock, e nelle progressioni della musica jazz.

Successioni armoniche naturali

Il collegamento di due accordi le cui note fondamentali sono in rapporto di quinta discendente o quarta ascendente genera una marcata spinta alla prima armonia. È definito buono il movimento fra accordi quando la successione melodica nella nota del basso procede di una quinta discendente o quarta ascendente.

Esempi:

I-IV, II-V, III-IV, IV-VII, V-I, VI-II, VII-III, VII-I

Cadenze armoniche

Il termine cadenza indica una formula armonica che normalmente si trova nella parte conclusiva di una sezione o di un intero brano.

Fig. 3.1

Fig. 3.1 illustrates seven types of cadences in musical notation:

- Cadenza perfetta:** V → I
- Cadenza imperfetta:** V → I⁶
- Cadenza d'inganno:** V → VI
- Cadenza plagale:** IV → I
- Cadenza composta:** 6⁴ → 5³ → I
- Cadenza sospesa:** II → V
- Cadenza evitata:** V → V*

* Si veda, più avanti *Modulazioni*.

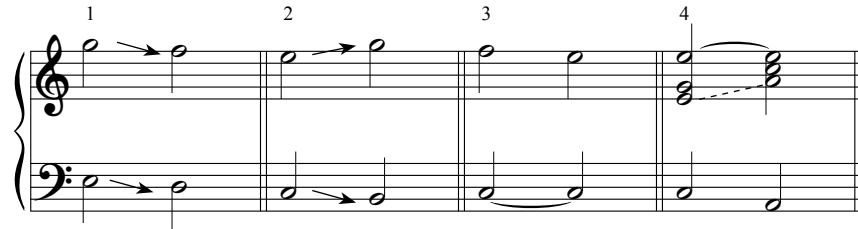
Il moto delle parti

Il movimento melodico di due voci determina uno di questi risultati:

- Moto retto: quando le parti procedono nella stessa direzione (fig. 3.2, es.1);
- Moto contrario: quando le parti procedono in direzioni opposte (fig. 3.2, es.2);
- Moto obliquo: quando una delle parti rimane ferma (fig. 3.2, es.3 e 4);

Il moto contrario delle voci superiori al basso è sempre il migliore, sebbene non sempre sia possibile realizzarlo. In generale bisogna evitare di fare muovere le quattro parti nella stessa direzione.

Fig. 3.2



La progressione armonica II - V - I, e la relazione con la musica jazz

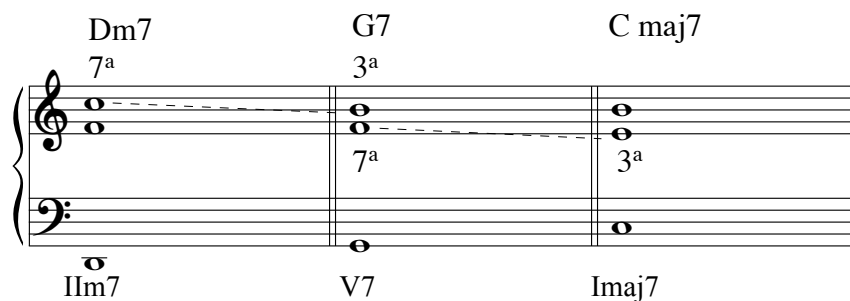
La progressione armonica di II - V - I è quella più utilizzata nella musica jazz. Gli accordi negli esempi precedenti di Rem7, Sol 7, C maj7, sono il II - V - I nella tonalità di Do maggiore. Occorre imparare questa progressione in tutte le tonalità. Per trovare il II - V - I di una tonalità, bisognerà visualizzare la seconda nota, la quinta e la prima della tonalità maggiore in questione. Il II è sempre un accordo minore settimo (m7), il quinto è sempre un accordo di 7^a di dominante (7) e il primo è un accordo maggiore 7^a (maj7). Per esempio, nella tonalità di Fa maggiore le seconda nota, la quinta e la prima saranno: G, C, F. Quindi si avrà come progressione Gm7 - C7 - Fmaj7.

Approfondimenti nei prossimi capitoli.

Un esempio di movimento delle parti nella progressione armonica: II - V - I in tonalità di Do maggiore.

Nella fig. 3.3 si osserva che, il passaggio tra il II al V al I, la 7^a di ciascun accordo risolve al semitono inferiore, diventando la 3^a dell'accordo successivo.

Fig. 3.3



Capitolo IV

Progressione armonica diatonica

La progressione è diatonica quando all'interno della stessa tonalità le voci ripresentano a una diversa altezza gli stessi movimenti melodici, escludendo qualsiasi possibilità di utilizzare note e armonie che non appartengano alla tonalità d'impianto.

Analizza gli esempi poi riprodurli al pianoforte, quindi trasportali nelle diverse tonalità.

Fig. 4.1

Tonalità Do maggiore:

1

I II VI VII IV I I V VI III IV I V

Tonalità La minore: 2

I IV VII III VI II V I

Preparazione e risoluzione delle dissonanze

Nel contrappunto rigoroso gli intervalli armonici dissonanti di seconda, quarta, settima e nona devono essere sempre preparati e risolti. Tutte le dissonanze devono essere risolte per grado congiunto discendente. La preparazione di un suono consiste nel raggiungerlo con una legatura di valore. In questo modo la nota dissonante, verrà suonata nell'armonia precedente: non coincidendo con le altre note, si attenuerà la sua tensione.

Dal Seicento all'Ottocento il principio della dissonanza si evolve notevolmente dando luogo a interpretazioni molto diverse già nel repertorio classico, con molte più possibilità, meno regole e restrizioni. Minori vincoli, negli anni a seguire, hanno consentito la nascita e lo sviluppo di molti altri stili di musica, jazz, pop-rock, blues etc... Vedrete in modo dettagliato la differenza nei prossimi capitoli.

Ritardo della terza

L'applicazione dei ritardi è un procedimento che introduce nelle parti un suono estraneo che, in contrasto con le parti reali, genera una dissonanza. In una progressione armonica si ottiene un ritardo quando una voce, per via di un prolungamento di un suono, completa il suo movimento dopo le altre. fig. 4.2.

Fig. 4.2

I IV I..... V..... II..... I IV I..... I II 4..... V..... I

4 3 6 7 6 4 3

Fig. 4.6

Deviazione tonale sul II grado

I VI II IV V..... I V II IV V..... I

Modulazione a tonalità vicine

In un brano musicale la tonalità d'impianto è ampiamente confermata nelle fasi iniziali e conclusive con delle progressioni armoniche diatoniche, tuttavia nel corso del suo svolgimento sono impiegate anche altre tonalità. Oltre alla scala relativa minore a quella d'impianto (in Do maggiore la relativa minore è La minore VI grado), la teoria musicale classifica come tonalità vicine quelle che nell'armatura di chiave hanno un'alterazione in più o in meno, definendo lontane le restanti tonalità.

Il dato rilevante è che le triadi di tonica delle tonalità vicine risultano sui gradi della tonalità d'impianto.

- Nella scala maggiore sul II, III, IV, V e VI. Di conseguenza in tonalità di Do maggiore per tonalità vicine si intendono: Re minore, Mi minore, Fa maggiore, Sol maggiore, La minore.
- Nella scala minore sul III, IV, V, VI e VII. Pertanto, in tonalità di Re minore le tonalità vicine sono: Fa maggiore, Sol minore, La minore, Si bemolle maggiore, Do maggiore.

Esempi di modulazione a tonalità vicine partendo da una tonalità maggiore.

Modulazione al II

Fig. 4.7

Do magg

I VI V..... VI V I VII I V I

Re min

Modulazione al III

Fig. 4.8

Do magg

I II V..... I VI V I II V I

Mi min.

Modulazione al IV

Fig. 4.9

Do magg

I V I V I V I VII I V I

(V) Fa magg.

Capitolo V

Nella progressione II - V, modificando la struttura del II in un accordo di settima di dominante si potenzia il collegamento tra i due gradi, poiché il II assume la funzione di dominante del V. Di conseguenza, il II, chiamato Doppia Dominante (DD), sarà la dominante della dominante principale, cioè la dominante secondaria. Soltanto il contesto consente di capire quando una DD prepara una vera e propria modulazione al V oppure una temporanea deviazione tonale. Nel primo esempio è utilizzata la DD restando nella tonalità di Do maggiore; nel secondo esempio non è più considerabile come DD in quanto il seguito della progressione determina una nuova tonalità o semplicemente una deviazione tonale.

Fig. 5.1

Es. 1, Do Maggiore

I VII I DD V..... I

Fig. 5.2

Es. 2, Do Maggiore

I VII I V I II V..... I
Sol mag.

Accordi alterati caratteristici

È proprio da qui che nascono molte delle armonie e sostituzioni utilizzate nella musica jazz. Nei prossimi esempi verrà introdotta la differenza concettuale e il differente impiego che caratterizza i due stili musicali.

Accordo di sesta napoletana

Il suono che caratterizza questo accordo è il secondo grado abbassato, che deriva dal modo Frigio e dalla scala napoletana. Nel linguaggio della musica classica, viene utilizzato nelle tonalità minori (es. 1, fig. 5.3) raramente in quelle maggiori (es. 2, fig. 5.3), ed è composto da una terza minore ed una sesta minore.

Le regole della sesta napoletana sono:

- la disposizione dell'accordo è in primo rivolto con il basso che sale al V;
- si raddoppia la nota del basso;
- la sesta minore è obbligata a scendere di semitono e può essere inserita nella voce del soprano o del contralto;
- la sesta napoletana risolve principalmente in cadenza composta, ma può anche raggiungere direttamente l'accordo di settima di dominante, purché sia incompleto per evitare una falsa relazione cromatica (es. 3, fig. 5.3).

Fig. 5.3

Es. 1, La min.

I II V..... I

Es. 2, Do mag.

I II V..... I

Es. 3, La min.

I II V I

Doppia dominante con quinta abbassata

Gli accordi di doppia dominante con quinta abbassata, anche comunemente chiamati nel gergo classico accordi di sesta eccedente, si realizzano mettendo al basso il sesto grado che scende al quinto. Sono formati da intervallo di una terza maggiore e una sesta eccedente. Esistono tre varianti di questo accordo, la prima con il raddoppio della terza (taliana), la seconda con l'inserimento della quarta eccedente (francese), la terza con l'aggiunta della quinta giusta (tedesca).

Accordo di terza e sesta eccedente (sesta italiana)

Si compone di terza maggiore e sesta eccedente, l'unico raddoppio possibile è quello della terza.

La sua risoluzione può avvenire sulla cadenza composta (es. 1, fig. 5.4) o sulla triade di dominante (es. 2, fig. 5.4)

Fig. 5.4

Es. 1

Es. 2

$$\begin{matrix} 6E & 6 & & & & 6E & & & & \\ 3 & 4 & 7 & & & 3 & 8 & 7 & & \\ I & DD & V \dots\dots\dots & I & & I & DD & V \dots\dots\dots & I & \end{matrix}$$

Accordo di terza, quarta e sesta eccedente (sesta francese)

Si compone di una terza maggiore, una quarta eccedente e una sesta eccedente.

La sua risoluzione può avvenire su una cadenza composta (es.1, fig. 5.5) o sulla triade di dominante (es. 2, fig. 5.5).

Fig. 5.5

Es. 1

Es. 2

$$\begin{matrix} 6E & 6 & & & & 6E & & & & \\ 4 & 4 & 7 & & & 4 & 4 & & & \\ 3 & 4 & & & & 3 & 8 & 7 & & \\ I & DD & V \dots\dots\dots & I & & I & DD & V \dots\dots\dots & I & \end{matrix}$$

Accordo di terza, quinta e sesta eccedente (sesta tedesca)

Si compone con una terza maggiore, una quinta giusta e una sesta eccedente.

La risoluzione di questo accordo può avvenire soltanto sulla cadenza composta (ess.1 e 2, fig. 5.6), poiché, se risolvesse immediatamente sulla triade di dominante, si produrrebbero delle quinte parallele.

Fig. 5.6

Es. 1

Es. 2

$$\begin{matrix} 6E & 6 & & & & 6E & & & & \\ 5 & 6 & & & & 5 & 6 & & & \\ 3 & 4 & 7 & & & 3 & 4 & 7 & & \\ I & DD & V \dots\dots\dots & I & & I & DD & V \dots\dots\dots & I & \end{matrix}$$

Capitolo VI

L'accordo di sesta napoletana e la relazione con la musica jazz

Quello che accomuna la musica classica alla musica jazz o qualsiasi altro stile, è l'utilizzo delle armonie, degli accordi alterati come la sesta napoletana, la doppia dominante o la doppia dominante con la quinta abbassata (prossimi esempi); esse sono utilizzate per raggiungere lo stesso obiettivo, con tecniche spesso completamente diverse, che tuttavia seguono la stessa filosofia: arricchire una sequenza armonica.

Nel linguaggio della musica jazz, pur rispettando le origini classiche che hanno determinato la loro concettualità, molte di queste armonie vengono lette in modo diverso. Tali differenze di lettura nascono per semplificare alcuni aspetti altrimenti troppo complessi nell'ambito dell'improvvisazione estemporanea, ma anche dalle contaminazioni e dall'evolversi, negli anni, dei diversi stili musicali. Nonostante non sia presente in modo così imponente come ci raccontano i trattati della musica classica, questo stile è ormai realtà consolidata. Da oltre un secolo, questa prassi semplificata – rispetto alla trattatistica tradizionale –, si è imposta con nuovi concetti e interpretazioni dell'armonia musicale.

Per esempio, l'accordo di sesta napoletana, nella musica jazz, viene utilizzato in modo diverso: esso è impiegato al posto di un V di una tonalità maggiore o minore, come una triade maggiore con l'aggiunta di una settima minore che, per semplificazione enarmonica, è scritta come sesta eccedente, come si può vedere nell'esempio 1 della fig. 6.1: il $D\flat 7$ è composto dalle note $Re\flat$, Fa , $La\flat$, $Do\flat$ e, ap-

punto, il $Do\flat$, con semplificazione enarmonica, è notato come Si , cioè la sesta eccedente del $Re\flat$. Questo impiego della sesta napoletana è chiamato sostituzione del tritono, e assume la funzione di un vero e proprio accordo di settima di dominante. È definito sostituzione del tritono, perché la sua nota del basso dista un tritono dal basso dell'accordo di settima di dominante (es. 2, fig. 6.1). Questa sostituzione è applicabile perché i due accordi hanno in comune due note importanti, la terza e la settima.

- la terza del V grado diviene la settima di dominante dell'accordo di tritono. (es. 3, fig. 6.1), la settima del V grado diviene la terza dell'accordo di tritono.

- applicabile nelle tonalità maggiori e minori.
- può essere usato per andare direttamente al I, anche senza passare dal II (es. 1, fig. 6.2).

- può essere usato anche in concomitanza del V, sia prima sia dopo (esempi 2 e 3, fig. 6.2).

- può essere anticipato da una doppia dominante (DD) (es. 4, fig. 6.2).

- i gradi II - V possono essere interscambiati risolvendo con altre cadenze particolari proprie del linguaggio jazzistico; es. il II - V (con qualsiasi sostituzione) di La può risolvere in Do maggiore, e viceversa (es. 1 e 2, fig. 6.3).

In una progressione armonica, in tonalità di Do minore, II - V - I (es. 1, fig. 6.4).

Nella stessa progressione, II - tritono del V - I (es. 2, fig. 6.4).

Fig. 6.1

Es. 1

Sostituzione tritono

Es. 2

Es. 3

Es. 4

Intervallo tritono

Risoluzioni particolari

Nell'armonia jazz è possibile utilizzare la successione $IIm7\flat5 - V7$ di una tonalità minore per risolvere sulla relativa maggiore (risoluzione particolare). È altrettanto vero il contrario, utilizzare la successione $IIm7 - V7$ di una tonalità maggiore per risolvere sulla relativa minore (cadenza d'inganno).

Fig. 6.7

$Bm7\flat5$ $E7$ $C6$ o $Cmaj7$
 $IIm7\flat5$ $V7$ $I6$ o $Imaj7$

Fig. 6.8

Nello stesso movimento armonico della 6.7 si sostituisce il $V7$ con il tritono.

$Bm7\flat5$ $B\flat7$ $C6$ o $Cmaj7$
 $IIm7\flat5$ $V7$ $I6$ o $Imaj7$
 Sostituzione tritono

Fig. 6.9

Nello stesso movimento armonico di fig. 6.8 si sostituisce anche il $IIm7\flat5$ con la DD.

$B7$ $B\flat7$ $C6$ o $Cmaj7$
 DD $V7$ $I6$ o $Imaj7$
 Sostituzione tritono

Fig. 6.10

$Dm7\flat5$ $G7$ $Cm6$ $Dm7\flat5$ $D\flat7$ $Cm6$
 $IIm7\flat5$ $V7$ $Im6$ $IIm7\flat5$ $V7$ $Im6$
 Sostituzione tritono Es. 2

La DD a distanza di tritono e la relazione con la musica jazz

Anche nel caso dell'accordo di sesta eccedente, la chiave di lettura è diversa rispetto alla teoria della musica classica.

La DD costruita a distanza di tritono, nota come accordo di sesta eccedente, nella musica jazz viene vista come sostituzione di accordo. Nella musica jazz, quando si parla di tritono, non s'intende l'intervallo – quello appunto di tre toni fra due suoni –, ma di sostituzione di tritono, cioè della sostituzione dell'accordo di dominante con un accordo, sempre di dominante, costruito sopra a distanza di quinta diminuita (fig. 6.11).

Questo accordo è utilizzato al posto della DD (fig. 6.12).

Come accaduto tra il V e il suo tritono (sesta napoletana), la relazione della terza e della settima tra la DD e il suo accordo di tritono (accordo di sesta eccedente), giustifica anche in questo caso la cosiddetta sostituzione del tritono, vista la distanza di tritono tra i bassi dei due accordi.

La terza della DD risulta la settima della DD con quinta abbassata, la settima della DD risulta la terza della DD con quinta abbassata. (fig. 6.13)

La DD sulla quinta abbassata può essere utilizzata per sostituire la DD seguita dal V (fig. 6.14) e/o seguita dal tritono del V (sesta napoletana), (fig. 6.15)

Fig. 6.11 DD a distanza di tritono

$D7$ $A\flat7$
 Intervallo di tritono
 DD

Capitolo VII

Terminologia degli accordi in inglese e i gradi della scala di Cmaj7

Per acquisire disinvoltura nella lettura delle sigle degli accordi, è bene memorizzarle anche in inglese:

Do = C ; Re = D, Mi = E, Fa = F, Sol = G, La = A, Si = B.

È importante da subito capire come utilizzare le corrette posizioni degli accordi, la distribuzione delle note tra la mano destra e la mano sinistra, che cambierà in base alla tessitura ma, soprattutto, in base alla nota della melodia da armonizzare. Inoltre, si vedrà come utilizzare le note estranee all'accordo di base, come e quando inserirle, pensandole come estensioni dell'accordo. Esse consentiranno di colmare lo spazio che si verrà a creare tra l'accordo della mano sinistra e la melodia della mano destra, inoltre si potranno ottenere sonorità e colori differenti. Il tutto dipenderà dal gusto personale. Naturalmente ci saranno eccezioni e opzioni che cambieranno l'utilizzo in base ad alcuni conflitti che si possono creare tra alcune note dell'accordo e la melodia. Prima di tutto è importante stabilire una regola fondamentale per la struttura base dell'accordo, cioè la posizione della mano sinistra: essa ha un ruolo molto importante di sostegno, posizione che potrà cambiare, ma soltanto in pochissimi casi.

Di seguito la fig. 7.1 su cui costruire gli accordi nella tonalità di Do maggiore.

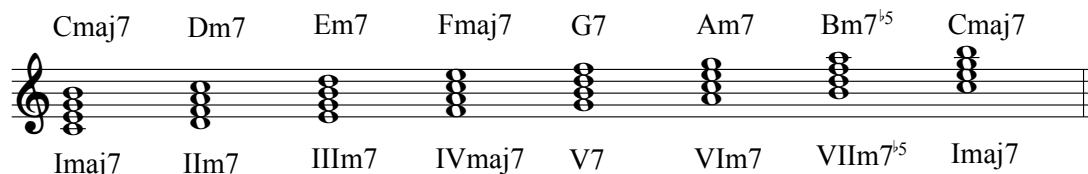
Fig. 7.1



Come già discusso nei precedenti capitoli, per costruire l'accordo è necessario aggiungere due terze a ogni nota della scala. Ovviamente si utilizzeranno soltanto le note della scala. Si otterranno così degli accordi diatonici di quattro suoni e ognuno sarà sul grado appartenente alla scala maggiore. Le quattro note che compongono l'accordo d'ora in avanti, per semplicità, saranno chiamate 1°- 3°- 5°- 7°. Es. L'accordo di Cmaj7 è formato dalle note Do 1°, Mi 3°, Sol 5°, Si 7°.

Gradi all'interno della scala di Cmaj7

Fig. 7.2



Nell'esempio è possibile notare che sia il primo sia il quarto grado sono siglati con maj7. Significa che la 3^a è maggiore, cioè dista due toni dal I grado, la 7^a è maggiore e dista due toni dalla 5^a.

Il secondo, terzo e sesto grado sono siglati come, m7. Significa che la 3^a è minore, cioè dista un tono e mezzo dal I grado, mentre la 7^a è minore perché dista un tono e mezzo dalla 5^a.

Il quinto grado viene siglato come 7, s'intende che la 3^a è maggiore mentre la 7^a è minore, questo accordo è chiamato settima di Dominante.

Di conseguenza, ogni tonalità maggiore avrà primo e quarto grado maj7, secondo, terzo e sesto m7, e quinto con settima di dominante. Mentre il settimo grado è un accordo m7 con la b5. (*Capitolo II*).

Partendo da ogni grado della scala maggiore e suonando le note diatoniche per un'ottava si ottengono sette scale diverse: i modi diatonici. (fig. 7.3) Questi prendono il nome dell'antica Grecia e ciascuno di essi si fonda su un accordo, costruito sullo stesso grado della scala maggiore. Sarà necessario imparare insieme, accordi e modi. Occorre esercitarsi in tutte le tonalità, suonando con la mano sinistra tutti gli accordi di ogni grado. (fig. 7.2)

I numeri sopra ogni scala ed accordo indicano la relazione con il centro tonale (tonalità). I numeri al di sotto si riferiscono alla struttura interna (modalità).

Modi diatonici

Fig. 7.3

Modo	Accordo	Relazione con la tonalità								Accordo-tonalità			
I Maj7 Ionico	Cmaj7	1	2	3	4	5	6	7	8	1	3	5	7
		1	2	3	4	5	6	7	8	1	3	5	7
		Cosruzione accordo											
II m7 Dorico	Dm7	2	3	4	5	6	7	8	2	2	4	6	1
		1	2	b3	4	5	6	b7	1	1	b3	5	b7
		Cosruzione accordo											
III m7 Frigio	Em7	3	4	5	6	7	1	2	3	3	5	7	2
		1	b2	b3	4	5	b6	b7	1	1	b3	5	b7
		Cosruzione accordo											
IV maj7 Lidio	Fmaj7	4	5	6	7	1	2	3	4	4	6	1	3
		1	2	3	#4	5	6	7	1	1	3	5	7
		Cosruzione accordo											
V7 Misolidio	G7	5	6	7	1	2	3	4	5	5	7	2	4
		1	2	3	4	5	6	b7	1	1	3	5	b7
		Cosruzione accordo											
VI m7 Eolio	Am7	6	7	1	2	3	4	5	6	6	1	3	5
		1	2	b3	4	5	b6	b7	1	1	b3	5	b7
		Cosruzione accordo											
VII m7b5 Locrio	Bm7b5	7	1	2	3	4	5	6	7	7	2	4	6
		1	b2	b3	4	b5	b6	b7	1	1	b3	b5	b7
		Cosruzione accordo											

Esercizio su movimento per tono

Fig. 7.6

Esercizio su movimento per quarte

Fig. 7.7

Nella fig. 7.8, lo stesso accordo suonando con la mano sinistra 1°-3°-7°, e con la mano destra 9°-11°13°.

Fig. 7.8

Utilizzare lo stesso esercizio in tutte le tonalità. Per rafforzare la visualizzazione di questa posizione è necessario esercitarsi utilizzando sempre questo tipo di accordo minore muovendosi per semitono, ascendente e discendente. Es. Cm7, C#m7, Dm7, Ebm7, Em7, etc. Stesso esercizio muovendosi per tono. Es. Cm7, Dm7, Em7, Gbm7, Abm7, Bbm7. Poi Dbm7, Ebm7, Fm7, Gm7, Am7, Bm7.

N.B., prima di costruire questo tipo di accordo è necessario conoscere la sua scala, che sarà la scala del suo 1° grado; in D-7 si userà la scala Cmaj, però partendo dalla nota D (Re Dorico).

Tabella da studiare con movimento armonico cromatico

Fig. 7.9

Utilizzo delle note in estensione nell'accordo di settima di dominante (V7)

Note estranee all'accordo base, viste come estensione nell'accordo di Settima di Dominante

Anche in questo accordo si osserverà tramite alcuni esempi, quali note è possibile utilizzare oltre la 1^a- 3^a- 5^a- 7^a. Sempre in estensione si avrà, la 9^a, b9^a, #9^a, #11^a, 13^a, b13^a. In questo accordo visto che è costruito con una 3^a maggiore, l'11^a dovrà essere utilizzata #. L'11^a o la 4^a potrà essere usata solo ed esclusivamente come ritardo della 3^a, ma mai suonata contemporaneamente alla 3^a. Nella fig. 7.13, tutte le note utilizzabili viste in estensione, nell'accordo di G7.

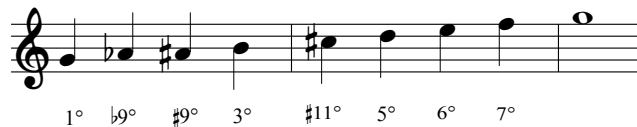
Fig. 7.13



Le note A \flat , A \sharp , C \sharp , E \flat , estranee alla scala di Cmaj7, provengono da tre scale, oltre la Misolidia, che vengono utilizzate esclusivamente nell'accordo di dominante. La prima si chiama scala semitono tono (fig. 7.14), che appunto si costruisce con intervalli di semitono, poi tono, e via di seguito partendo in questo caso dalla nota G.

Fig. 7.14

Scala semitono/tono di G7



La seconda scala utilizzata si chiama scala alterata, cioè tutte le note tranne 1^a, 3^a, 7^a sono alterate; quindi come già visto nella scala semitono tono, invece della 9^a si avrà sia la b9 sia la #9, la #11^a resterà invariata in entrambe le scale, mentre la 5^a, che già appartiene alla scala misolidia, resta invariata anche nella scala semitono tono; nella scala alterata invece si chiamerà b13^a. (fig. 7.15).

Fig. 7.15

Scala alterata di G7



La terza scala utilizzata nell'accordo di dominante si chiama Misolidia #4, ha tutte le note uguali alla misolidia tranne la quarta che diventa #4.

Fig. 7.16

Scala Misolidia #4



Utilizzo delle note in estensione tra l'accordo della mano sinistra e la nota della melodia che appartengono alla scala misolidia di G7

Anche in questo accordo la mano sinistra ha un compito importante: deve dare sostegno. Come già descritto precedentemente, la mano sinistra suonerà 1^a-3^a-7^a, cioè le note G, B, F, per l'accordo di G7. La melodia in fig. 7.17 inizierà con la nota G, suonata con la mano destra, seguita dalle note A, B, C, D, E, F, cioè la scala Misolidia.

Nello spazio disponibile tra l'accordo della mano sinistra e la melodia si valuterà quali note dell'estensione prima citate potranno essere utilizzate. Osservando attentamente si nota che, grazie all'utilizzo delle estensioni

appena descritte, quasi tutte le note della scala di G7 sono state armonizzate con delle triadi maggiori, a volte in stato fondamentale, o in 1^o, o 2^o rivolto.

Queste triadi, come è possibile notare, sono del tutto estranee all'accordo, sono chiamate sovrapposizioni. Nella nota G si ottiene una triade di A maggiore, o come seconda possibilità un E \flat in 2^o rivolto. Nella nota A si ottiene una triade di A maggiore in 1^o rivolto. Nella nota B invece si è costruito un D \flat m7b5, che fa eccezione riguardo le triadi prima citate.

La fig. 7.20 riproduce la scala alterata di G7. In questa scala è possibile costruire le triadi di D \flat (C \sharp) e E \flat (D \sharp), sovrapposte sempre all'accordo di G7. Il procedimento è identico a quello del precedente esempio. Si inizia dalla nota C \sharp o D \flat , poi F, A \flat , rispettando le note della suddetta scala si costruirà la triade di D \flat . Si creerà qualche incongruenza riguardo gli intervalli all'interno dell'accordo, a causa delle alterazioni appartenenti alla scala. C \sharp o D \flat , come tutte le triadi vengono costruite per intervalli di terza, quindi con le note C \sharp , E \sharp , G \sharp , o D \flat , F, A \flat . In questo caso, utilizzando le note a disposizione dalla scala alterata, si avrà la stessa triade, ma con alcune note che fanno parte dell'accordo di C \sharp e altre di D \flat . Stessa cosa per la triade di E \flat . Nella fig. 7.21, nel primo esempio la triade scritta con le note della scala, nel secondo esempio, per semplificare, la triade scritta con le note reali di D \flat . Analogamente negli esempi 3 e 4.

Scala Alterata di G7


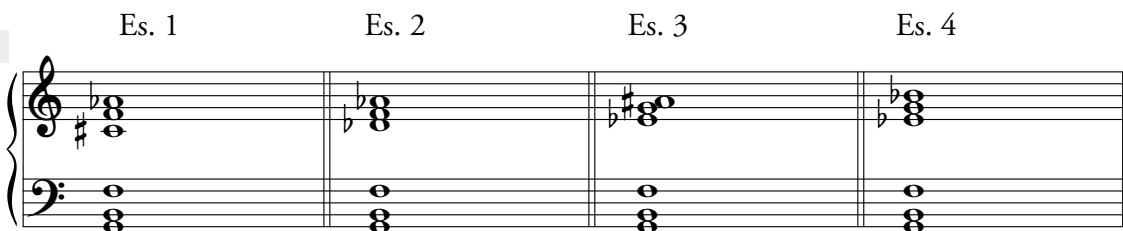
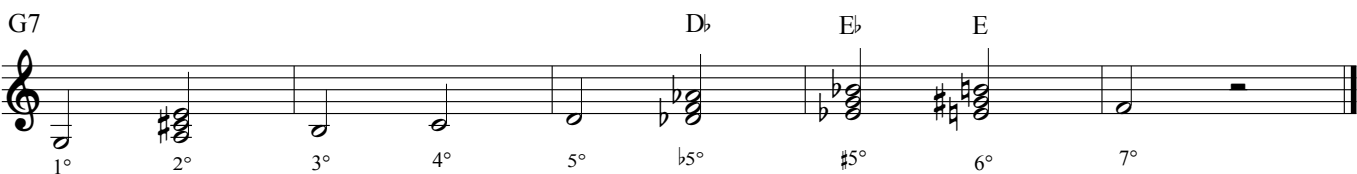
Fig. 7.20 

Fig. 7.21 

Una volta appreso a livello teorico la provenienza di ciascuna sovrapposizione (triade), il modo più semplice per l'utilizzo è immaginare che nella scala Misolidia è possibile costruire delle triadi maggiori; la prima sarà partendo dalla seconda nota della scala, per poi costruire la triade maggiore, poi dalla quinta nota che la si farà scendere alla $b5$ e si costruirà la triade, la stessa quinta la si farà salire alla $\sharp5$ e si costruirà la triade, poi partendo dalla sesta nota della scala si costruirà sempre una triade maggiore.

Fig. 7.22

G7 

Di seguito alcuni esempi di utilizzo nelle 3 posizioni della triade di A maggiore sovrapposto a G7, collegando il movimento armonico dal II m 7 al V7. Nell'esempio n.1, fig. 7.23, l'accordo di G7 con la sovrapposizione di A maggiore in stato fondamentale, dato dal fatto che al canto c'è la nota Mi da armonizzare; nell'esempio n. 2, fig. 7.23, l'accordo di A in 1° rivolto sempre suggerito dalla nota della melodia. Stessa cosa per il terzo esempio. Se si nota bene nell'esempio n. 3, fig. 7.23, nella mano destra c'è un Do \sharp con le parentesi. Come già è stato accennato precedentemente, per una questione di compattezza dell'accordo è importante che la nota più acuta della mano sinistra rispetto alla nota più grave della mano destra non superi l'intervallo di sesta. In questo caso la nota F della mano sinistra e la nota Mi della destra sono in rapporto di 7 a maggiore. In questi casi si può semplicemente raddoppiare la nota della melodia all'ottava inferiore, diminuendo, per ovvie ragioni, l'intervallo da una 7 a maggiore ad una 6 a minore. Si potrà ricorrere a questa possibilità ogni volta che sarà necessario.

Fig. 7.23

Es. 1 

Es. 2 

Triade di E sovrapposto a G7 nelle 3 posizioni

Fig. 7.26

Nelle figure precedenti si può notare che alcune volte c'è una doppia possibilità di utilizzo della sovrapposizione poiché, anche se le triadi sono diverse, alcune note sono in comune. L'utilizzo dell'una o dell'altra dipende dal filo logico del brano e dal gusto.

Estensioni dell'accordo maggiore settima (Cmaj7)

Utilizzo nell'accordo di Cmaj7 di note estranee all'accordo di base, viste come estensione

Fig. 7.27

In questo accordo oltre a 1°- 3°- 5°- 7° si otterranno come estensioni la 9ª se sarà posizionata al di sopra della 3ª, o la 2ª al di sotto della 3ª; 6ª se sarà al di sotto della 7ª, 13ª se sarà utilizzata come estensione, cioè al di sopra della 7ª (la 13ª, nel jazz, nell'accordo maj7, è sempre considerata una sesta, anche se è posizionata a distanza di 13ª).

Utilizzo delle note in estensione tra l'accordo e la nota della melodia appartenenti alla scala di Cmaj7

Anche in questo accordo la mano sinistra ha l'importante compito di dare sostegno. Quindi, per l'accordo di Cmaj7, salvo qualche eccezione, la mano sinistra suonerà principalmente 1°-3°-7°, cioè le note Do, Mi, Si. Nel prossimo esempio si inizierà con la nota C alla melodia suonata con la mano destra, poi la nota D, E, F, G, A, B, cioè il modo Ionico di Cmaj7. Nello spazio che si crea tra l'accordo della mano sinistra e la melodia si valuterà quali note dell'estensione prima citate potranno essere utilizzate.

Fig. 7.28

Collegamento IIm7 / V / Cmaj7

Collegamento IIm7 / V7 / Cmaj7, utilizzando esclusivamente la triade costruita sulla nota #5.

Fig. 7.34

Es. 1

Es. 2

Es. 3

Triade di E \flat , stato fondamentale

Triade di E \flat , primo rivolto

Triade di E \flat , secondo rivolto

Collegamento IIm7 / V7 / Cmaj7, utilizzando esclusivamente la triade costruita sulla 6^a nota.

Fig. 7.35

Es. 1

Es. 2

Es. 3

Triade di E, stato fondamentale

Triade di E, primo rivolto

Triade di E, secondo rivolto

Al fine di acquisire una buona preparazione armonica e una buona padronanza della tastiera sarà indispensabile esercitarsi in tutte le tonalità.

Capitolo VIII

Sostituzione del tritono nell'accordo di settima di dominante

Questo capitolo è dedicato principalmente alle sostituzioni armoniche dell'accordo di dominante. Gli esercizi mirati aiuteranno a comprendere la teoria della provenienza di un accordo di sostituzione rispetto ad una armonia base e ad applicarlo in pratica.

Provenienza e utilizzo

Nell'es. 2, fig. 8.1, c'è l'accordo $D\flat 7$ che è la dominante di $G\flat maj 7$. L'accordo $D\flat 7$, sarà parte principale della prima sostituzione utilizzabile al posto di $G 7$. Questa sostituzione è chiamata sostituzione del tritono (vedi *Capitolo VI*), proprio perché i bassi dei due accordi hanno una distanza di tre toni ($G-D\flat = 3$ toni).

Un'altro modo per visualizzare velocemente questa sostituzione è salire di un semitono dal $I maj 7$ grado, in questo caso $C maj 7$. Infatti, nel movimento $IIm 7/V 7/Imaj 7$, se si utilizzerà la sostituzione del tritono, il movimento

del basso diventerà $Dm 7/D\flat 7/Cmaj 7$. In pratica, $D\flat 7$ sarà in mezzo ai due accordi. Pertanto è sufficiente muoversi per semitono, movimento molto utilizzato per una questione di praticità oltre che di effetto. Naturalmente, parlando di accordo di dominante, esiste la possibilità di utilizzare le triadi con le sovrapposizioni elencate nel precedente capitolo, scelte sempre in base alla nota della melodia.

Giustificazione armonica della sostituzione

Oltre alla provenienza e all'utilizzo pratico è importante giustificare, a livello armonico, una qualsiasi sostituzione. Osservando la mano sinistra vediamo che i bassi sono differenti, ma la nota Si , che è la 3^a di $G 7$, diventa la 7^a di $D\flat 7$ (enarmonicamente $Do\flat$), mentre la nota Fa , che è la 7^a di $G 7$, diventa la 3^a di $D\flat 7$. Queste due note le definiamo *note guida* in quanto sono comuni ai due accordi.

Sostituzione del tritono sul V7

Fig. 8.1

Es. 1 Es. 2

$G 7/\#9/b 13$ $D\flat 7/9/\#11/13$

Collegamento $IIm 7/V 7/Imaj 7$ con la sostituzione del tritono

Qui di seguito, esempi di sostituzione del tritono nel passaggio $IIm 7/V 7/Imaj 7$ che utilizzano, come melodia, le note della scala di $C maj 7$. Il $V 7$ sarà sostituito con il suo tritono. Come già detto, in questa sostituzione si utilizzerà prevalentemente un accordo che avrà il colore di dominante, cioè con 3^a maggiore e 7^a minore. Di seguito ci sono delle eccezioni in cui la sostituzione produce accordi $Maj 7$ o $m 7$ piuttosto che di dominante. Sono dettate esclusivamente dal gusto personale, al fine di fare risaltare il contrasto fra l'accordo e la melodia.

Fig. 8.2

Es. 1 Es. 2 Es. 3

$Dm 7$ $D\flat maj 7/6//9/\#11$ $C 6$ $Dm 7$ $D\flat 7/b 9/13$ $C maj 7$ $Dm 7$ $D\flat 7/\#9/b 13$

Triade di $B\flat$,
2° rivolto

Triade di A ,
stato fondamentale

Es. 4

Es. 5

Cmaj7/13 Dm7 D \flat 7/ \flat 9/13 Cmaj7 Dm7 D \flat 7/9/#11/13 Cmaj7

Triade di B \flat ,
stato fondamentale

Triade di E \flat ,
2° rivolto

Es. 6

Es. 7

Dm7 D \flat 7/#11/13 Cmaj7 Dm7 D \flat 7/ \flat 9/#11 Cmaj7

Triade di A,
1° rivolto

Triade di G,
2° rivolto

Detailed description: The image shows seven musical examples (Es. 4-7) in a grand staff format. Each example consists of a single note on a treble clef staff and a chord voicing on a grand staff. Example 4: Treble clef has a whole note C4. Grand staff shows Cmaj7/13, Dm7, D \flat 7/ \flat 9/13 (with a B \flat triad superposition), and Cmaj7. Example 5: Treble clef has a whole note C4. Grand staff shows Dm7, D \flat 7/9/#11/13 (with an E \flat triad superposition), and Cmaj7. Example 6: Treble clef has a whole note C4. Grand staff shows Dm7, D \flat 7/#11/13 (with an A triad superposition), and Cmaj7. Example 7: Treble clef has a whole note C4. Grand staff shows Dm7, D \flat 7/ \flat 9/#11 (with a G triad superposition), and Cmaj7. Fingerings are indicated with numbers 1-3.

Nell'es. 1, fig. 8.2, sostituendo il tritono, se si utilizzasse come accordo di dominante D \flat 7 – con la 7^a minore – si produrrebbe l'intervallo di 8^a aumentata con la melodia. Pertanto non avrebbe alcun senso armonico, ecco perché invece è stata utilizzata la nota B \flat , cioè la 6^a dell'accordo. Nell'es. 2 è stata utilizzata la sovrapposizione di B \flat triade costruita sulla sesta nota dell'accordo di D \flat 7. Ovviamente, per poter utilizzare le sovrapposizioni è necessario conoscere la scala di G \flat maj7 e quella che nasce sul suo V grado, appunto, D \flat 7 (Misolidia).

Nell'es. 3 è stata utilizzata la sovrapposizione di A triade costruita sulla #5^a sempre dell'accordo di D \flat 7. Nell'es. 4 è stata utilizzata la sovrapposizione di B \flat triade, costruita sulla stessa nota. Nell'es. 5 c'è la sovrapposizione di E \flat triade costruita sulla 2^a nota. Nell'es. 6 è stata utilizzata la sovrapposizione di A triade costruita sulla nota #5^a. Nell'es. 7 c'è la sovrapposizione di G triade costruita sulla nota \flat 5^a. Sarà necessario trasportare questi esempi in tutte le tonalità. (fig. 8.6, 8.7, 8.8). Per quanto riguarda l'es. 1 fig. 8.2, sarà importante prendere singolarmente l'accordo di D \flat maj7/6/9/#11 e trasportarlo nelle dodici tonalità. (fig. 8.3, 8.4, 8.5),

Esercizio con movimento cromatico

Fig. 8.3

D \flat maj7/6//9/#11 Dmaj7/6//9/#11 E \flat maj7/6//9/#11 Emaj7/6//9/#11 Fmaj7/6//9/#11 G \flat maj7/6//9/#11

Gmaj7/6//9/#11 A \flat maj7/6//9/#11 Amaj7/6//9/#11 B \flat maj7/6//9/#11 Bmaj7/6//9/#11

Detailed description: The image shows a musical exercise in 4/4 time, consisting of two rows of five measures each. The first row contains the following chords: D \flat maj7/6//9/#11, Dmaj7/6//9/#11, E \flat maj7/6//9/#11, Emaj7/6//9/#11, and Fmaj7/6//9/#11. The second row contains: Gmaj7/6//9/#11, A \flat maj7/6//9/#11, Amaj7/6//9/#11, B \flat maj7/6//9/#11, and Bmaj7/6//9/#11. Each measure shows a grand staff with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff containing a whole note chord. The notes in the bass clef are marked with a slash and a dot (/:), indicating they are to be played as a single note.

Collegamento IIm7 / V7 / Imaj7 con l'utilizzo del V7 in prestito, V7/IIIIm7

Nella fig. 8.11 ci sono degli esempi di IIm7/ V7/ Imaj7 che utilizzano come melodia le note della scala di Do Maggiore. Il V7 sarà sostituito con la dominante in prestito di Em7, cioè B7. (V7/IIIIm) In questa sostituzione si utilizzerà prevalentemente un colore di accordo di dominante, cioè, 3^a maggiore e 7^a minore. Nell'esempio 3 c'è un'eccezione, dettata dal gusto personale di creare un contrasto fra l'accordo e la melodia, che produce l'accordo B7sus4/9.

Fig. 8.11

Es. 1: Dm7, B7/b9/#11, C6/9. Triade di F, stato fondamentale.

Es. 2: Dm7, B7/#9/b13, Cmaj7/6/9. Triade di G, stato fondamentale.

Es. 3: Dm7, B7sus4/9. Triade di A, stato fondamentale.

Es. 4: Cmaj7/13, Dm7, B7/9/#11b13, Cmaj7, Dm7, B7/#9/b13, Cmaj7. Triade di D \flat , 2° rivolto.

Es. 5: Cmaj7/13, Dm7, B7/9/#11b13, Cmaj7, Dm7, B7/#9/b13, Cmaj7. Triade di G, 1° rivolto.

Es. 6: Dm7, B7/b9/#11, Cmaj7, Dm7, B7/#9/b13, Cmaj7. Triade di F, 2° rivolto.

Es. 7: Dm7, B7/#9/b13, Cmaj7, Dm7, B7/#9/b13, Cmaj7. Triade di G, 2° rivolto.

Nell'es. 1, fig. 8.11, si ha una sostituzione con la dominante in prestito, V7/IIIIm. In questo caso avendo come nota C nella melodia, è stata utilizzata la sovrapposizione della triade di F (stato fondamentale), quindi costruita partendo dalla nota $\flat 5^a$ dell'accordo di B7. Nell'es. 2, c'è la triade di G (stato fondamentale), costruita sulla nota $\sharp 5$ dell'accordo di B7. Nell'es. 3, non è presente la 3^a dell'accordo, che andrebbe chiaramente il conflitto con la nota della melodia, che è la nota E, cioè la 4^a nota dell'accordo. Nell'es. 4, si ha la triade D \flat (2° rivolto), costruita nella 2^a nota dell'accordo di B7. Nell'es. 5, si rileva la triade di G (1° rivolto), costruita sulla nota $\sharp 5$ dell'accordo di B7. Nell'es. 6 c'è la triade di F (2° rivolto), costruita sulla nota $\flat 5$ dell'accordo di B7. Nell'es. 7 si ha la triade di G in (2° rivolto), costruita sulla nota $\sharp 5$ dell'accordo di B7. (N.B.) Per poter utilizzare le sovrapposizioni è necessario conoscere la scala di B7 Misolidia, cioè la scala del suo primo grado Maggiore, che è Emaj7. Trasportare questi esempi in tutte le tonalità utilizzando le tabelle qui di seguito.

Esercizio con movimento per quarte, sul $IIIm7 / V7 / Imaj7$ utilizzando la dominante in prestito, $V7/IIIIm7$

Fig. 8.14

The exercise consists of three systems of chords, each system spanning two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. Each measure contains a slash (/) in both staves, indicating a whole note chord. The chords are as follows:

- System 1:** Dm7 B7, Cmaj7, Gm7 E7, Fmaj7, Cm7 A7, Bbmaj7, Fm7 D7, Ebmaj7
- System 2:** Bbm7 G7, Abmaj7, Ebm7 C7, Dbmaj7, Abm7 F7, Gbmaj7, C#m7 Bb7, Bmaj7
- System 3:** F#-m7 Eb7, Emaj7, Bm7 Ab7, Amaj7, Em7 Db7, Dmaj7, Am7 Gb7, Gmaj7

Capitolo IX

Sostituzione del IIm7 con un V7 (DD)

Questo capitolo è dedicato all'apprendimento delle sostituzioni armoniche sull'accordo minore settimo, contiene esercizi per la comprensione sia teorica sia pratica della provenienza dell'accordo di sostituzione rispetto a quello dell'armonia base.

Provenienza e utilizzo

Nell'es. 1, fig. 9.1, c'è l'accordo di Dm7 che è il IIm7 di Cmaj7. Si nota nell'es.2 un accordo di D7, che è la dominante di Gmaj7: tralasciamo Gmaj7 e focalizziamo l'attenzione sull'accordo D7, questo sarà parte principale della prima sostituzione utilizzabile al posto di Dm7. Tale sostituzione, come già discusso nei precedenti capitoli, è chiamata DD, (nell'armonia jazz viene scritta V7/V) per il semplice motivo che non è la dominante di un primo grado, ma la dominante di una dominante, in questo caso dominante di G7. Tale movimento è molto utilizzato proprio per avere la possibilità di uscire per un momento dalla tonalità di origine, cioè Cmaj7. Naturalmente anche in questo accordo, essendo di dominante, si ha la possibilità di utilizzare le triadi in sovrapposizioni spiegate nel precedente capitolo, scelte sempre in base alla nota della melodia.

Giustificazione armonica della sostituzione

Oltre la provenienza e l'utilizzo pratico è altrettanto importante avere la consapevolezza e l'apprendimento teorico per poter giustificare a livello armonico una qualsiasi sostituzione. In questo caso se si osserva con attenzione la mano sinistra in fig. 9.1, i due accordi sono molto simili, l'unica differenza è la nota Fa nel primo esempio, e il Fa# nel secondo esempio; Come già detto precedentemente, la 3^a e la 7^a, sono chiamate note guida, perché sono fondamentali nel caratterizzare la specie dell'accordo; nell'es. 3 c'è il movimento armonico di IIm7 - V7 - Imaj7, dove il secondo grado, tramite la sua 3^a e la sua 7^a, ha funzione di preparazione, passaggio, collegamento al V7 che, invece, funge da accordo di tensione destinato a risolvere sul primo grado. Infatti, suonando l'esempio, è possibile sentire come la 3^a e la 7^a dell'accordo di D7 siano naturalmente attratte dalle note Sol e Si, rispettivamente 1^a e 3^a dell'accordo di Gmaj7, producendo quindi la cadenza perfetta. Suonando l'es. 4 si nota che non c'è più l'accordo minore di (preparazione, passaggio), ma un accordo di dominante in cui la 3^a e la 7^a scendono di semitono verso la 3^a e la 7^a di G7, producendo così una forte tensione prima della cadenza. È interessante notare che oltre ad avere un'accordo sostituito, quindi non appartenente alla tonalità di origine, si avrà la possibilità di creare una doppia tensione e con tutte l'eventuali possibili dissonanze tramite le sovrapposizioni.

Sostituzione del V7/V

Fig. 9.1

Es. 1	Es. 2				
Dm7/9/11/13	D7/9/#11/13				
Es. 3	D7	G	Es. 4	G7	C
Am7	D7	G	D7	G7	C
IIm7	V7	IM	V7/V	V7	IM

Collegamento del V7/V /V7 /Imaj7 utilizzando come melodia le note della scala del 1° grado, Cmaj7

Nell'es. 1, fig. 9.2 è possibile notare nell'accordo di D7 la sovrapposizione della triade di La \flat in 2° rivolto, costruita sulla nota $\flat 5^{\circ}$ della scala di D7, cioè la scala del suo vero 1° grado, ossia GMaj7 – come già ripetuto più volte, è necessario conoscere molto bene le scale di tutte le tonalità per poter padroneggiare e di conseguenza utilizzare le sovrapposizioni. Nell'es. 2 si rileva l'accordo di D7 con la sovrapposizione della triade di Si \flat in 2° rivolto, costruita sulla nota $\sharp 5^{\circ}$ della scala Misolidia di D7. Nell'es. 3 sempre nel D7 si ha la sovrapposizione della triade di Mi in 1° rivolto, costruita sulla 2^a nota della scala di D7. Nell'es. 4 c'è la triade di Si \flat in stato fondamentale, costruita nella nota $\sharp 5$ della scala di D7. Nell'es. 5, avendo al canto

la nota Sol, cioè la 4^a di D7, nell'accordo mancherà la 3^a. Nell'es. 6, come visto nel precedentemente capitolo, quando al canto si ha la nota che risulterà essere la 5^a dell'accordo in questione, cioè D7, non si avrà nessuna nota in comune rispetto alle possibili 4 triadi da sovrapporre, di conseguenza si utilizzerà la sola estensione della 9^a; anche in questo esempio, come nei precedenti, i numeri sopra la melodia distinguono le note della scala di Do; cioè, 1° Do, 2° Re, 3° Mi, etc..., di conseguenza la stessa nota, per esempio, nota Do che è la prima della scala di Do maggiore, sarà la 7^a di D7; Nell'es. 7, la sovrapposizione della triade di Mi in stato fondamentale, costruita nella 2^a nota della scala di D7.

Fig. 9.2

The figure displays seven examples of chord voicings for D7 and related chords, each with a vocal line and a piano accompaniment. The examples are:

- Es. 1 (1°):** Chords: D7 $\flat 9/13$, G7sus4/9/13, C6/9, D7 $\sharp 9/\flat 13$, G7, Cmaj7.
- Es. 2 (2°):** Chords: D7 $\flat 9/13$, G7, Cmaj7.
- Es. 3 (3°):** Chords: D7/9 $\sharp 11/13$, G7/9 $\sharp 11/13$, Cmaj7/13, D7 $\sharp 9/\flat 13$, G7 $\flat 9/13$, Cmaj7/9.
- Es. 4 (4°):** Chords: D7 $\sharp 9/\flat 13$, G7 $\flat 9/13$, Cmaj7/9.
- Es. 5 (5°):** Chords: D7/sus4/9, G7 $\sharp 9/\flat 13$, Cmaj7/9, D7/9, G7/9 $\sharp 11/13$, C6/9, D7/9 $\sharp 11/13$, G7 $\flat 9$, Cmaj7.
- Es. 6 (6°):** Chords: D7/9, G7/9 $\sharp 11/13$, C6/9, D7/9 $\sharp 11/13$, G7 $\flat 9$, Cmaj7.
- Es. 7 (7°):** Chords: D7/9 $\sharp 11/13$, G7 $\flat 9$, Cmaj7.

Sarà necessario esercitarsi a trasportare gli esempi in tutte le tonalità, seguendo le tabelle elencate di seguito.

Esercizio con movimento per quarte, sul IIm7 / V7 / Imaj7 utilizzando la DD nel secondo grado

Fig. 9.5

Sostituzione della DD utilizzando il suo tritono

Fig. 9.6

Come già anticipato precedentemente (DD con 5° abbassata, *Capitolo VI*), la dominante può essere sostituita con il suo tritono. Abbiamo visto che il IIm7 può essere sostituito con un accordo di dominante (V7/V), ma è anche possibile sostituirlo con il suo tritono.

Riassumendo, sul II° grado sarà possibile utilizzare o Dm7, o D7, o Ab7 a nostro piacere, secondo l'arrangiamento che si desidera fare della melodia.

Nella fig. 9.7 si vedono le tre possibilità.

Fig. 9.7

Collegamento del V7/V / V7 / Imaj7 con la sostituzione del tritono sul V7/V, utilizzando come melodia le note della scala del I° grado, Cmaj7

Fig. 9.8

Es. 1
1°

Es. 2
2°

Es. 3
3°

Es. 4
4°

Es. 5
5°

Es. 6
6°

Es. 7
7°

È possibile intercambiare le sostituzioni già viste nel V7 con quelle appena elencate del IIm7, avendo così più varianti armoniche e meno ripetizioni. Ovviamente tutto dipende dal gusto personale.

Capitolo X

Il presente capitolo è dedicato all'utilizzo di tutto il materiale visto fino ad ora, applicato ad alcuni frammenti di brani presi come esempio. Si avrà la possibilità di impiegare e approfondire le varie opzioni, al fine di arrangiare un brano di qualsiasi stile e renderlo interessante, musicale e personale. Se il percorso è stato seguito attentamente, si dovrebbe avere una buona conoscenza e padronanza dell'armonia, pertanto sarà possibile arrangiare brani di qualsiasi stile, dal classico alla musica popolare, dalla musica contemporanea, alla musica jazz. La fig. 10.1 presenta un canto antico in cui sono state conservate le armonie di base. Altre sono state aggiunte per animare un po' l'andamento. Come già detto nei precedenti capitoli, la mano sinistra ha il compito di accompagnare utilizzando 1-3-7 dell'accordo in questione, eccetto qualche caso. Proprio nella prima misura avendo già la 3^a dell'accordo nella melodia, si è optato per l'utilizzo della 9^a nella mano sinistra. Nelle battute 6 e 7, originariamente c'era un C7,

per avere un po' di movimento, sul primo quarto della battuta 7 è stato aggiunto un Gm7, impiegando il tanto citato IIIm7-V7. A battuta 6 è stata introdotta la sequenza IIIm7-V7 di Gm, passaggio che potrà essere utilizzato ogni volta che avremo molto spazio da riempire. In questo caso avendo a disposizione due misure di C7 sono state introdotte quattro armonie per dare colore, stessa cosa nelle misure 10-11. In bat. 14 c'era un Gm, anche qui è stata usata la stessa sequenza fino a bat. 15. Nella misura 8 in origine c'era un F maggiore e nella misura 9 B \flat maggiore, per creare movimento verso B \flat è stato utilizzato il suo V7, cioè F7/E \flat . Osservare il movimento del basso che dalla settima di F7 scende verso la terza di B \flat su un primo rivolto nella mano sinistra. Sul 3^o quarto di bat. 13 è stata aggiunta la dominante E7 per risolvere su Am, stessa cosa a misura 9. Nella misura 12 è stato aggiunto E $^{\circ}$, accordo che sostituisce A7, nonché la dominante di D.

Applicazione delle tecniche in un canto antico

Fig. 10.1

The musical score for Fig. 10.1 is presented in three systems, each with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-5) shows the following chords: F6, C7, Dm7, C7, and F9. The second system (measures 6-10) shows: Am7, D7, Gm7, C7, F9, F7/E \flat , B \flat /D, E7, Am7, and D7. The third system (measures 11-15) shows: Gm7, C7, F9, E $^{\circ}$, Dm7, E7, Am7, D7, Gm7, C7, and F9. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the bass clef.

Nella fig. 10.2, sono state mantenute le armonie della fig. 10.1, ma sono state aggiunte le estensioni tra l'accordo della mano sinistra e la melodia. Utilizzando le 11^e e le 9^e negli accordi minori per creare sonorità differenti, sono stati impiegati i ritardi delle 3^e negli accordi di dominante passando dalla 4^a. Sempre negli accordi di dominante sono stati utilizzati movimenti con delle 9^e, o 9^e che scendono alla b9^a, e aggiunte delle 13^e.

Fig. 10.2

The musical score for Fig. 10.2 is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-5) features chords: F6, C7sus9, C7b9, Dm7(add11), C7sus9, C7b9, and F9. The second system (measures 6-10) includes: Am7(add11), D7(add9), Gm7(add11), C(sus4), C7(b9), F9, F7/Eb, Bb/D, E7, Am7(add11), D(sus4), and D7. The third system (measures 11-15) contains: Gm7(add11), C7, F9, E°, Dm7, E7, E7b9, Am711, D79, Gm711, C79, and F9. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

Analisi Fig. 10.3

Bat.1: il F presente nella prima misura delle figure 10.1 e 10.2 è stato sostituito dalla sequenza Gm7 - C7 che sono il IIIm7 - V7 di F.

Bat.2: gli accordi Bbm7 - Eb7 hanno sostituito l'accordo di C7 presente in figure 10.1 e 10.2. Inoltre, per dare forza e preparare questa nuova armonia, sul quarto tempo della prima misura è stato aggiunto il V7 (F7) di Bbm, ottenendo così una cadenza perfetta. La giustificazione armonica in questo caso è aver sostituito il C7 (V grado di F) con il IVm di F. Tale sostituzione è stata possibile perché le note del canto si adattano perfettamente alle nuove armonie. Ogni volta che si ha un accordo minore (Bbm7) o perché presente come accordo originale o come sostituzione, possiamo immaginare di aggiungere un V7; infatti, a metà battuta, invece di mantenere Bbm per tutta la seconda misura, è stato inserito Eb7 che determina

un vero e proprio movimento di IIIm7 - V7 di una certa tonalità, ma senza dovere risolvere necessariamente nel I grado. Sempre in questa battuta, si può fare una seconda considerazione per giustificare le due armonie. I due accordi sono delle sostituzioni di tritono sulla base di un IIIm7b5 - V7 (immaginario) che risolve nel Dm della terza misura. Pertanto si otterrà Em7b5 - A7 - Dm, che con le sostituzioni diventeranno Bbm7 - Eb7 - Dm.

Bat.3: nella prima metà della misura è stato mantenuto il Dm come nelle figure 10.1 e 10.2, mentre nella seconda metà della battuta è stato creato un nuovo IIIm7 - V7 (Eb7 - Ab7). Queste due nuove armonie nascono grazie alla riarmonizzazione fatta nella prima metà di battuta 4, dove è stato utilizzato il Db, di conseguenza si è ottenuto un IIIm7 - V7 - I.

Fig. 10.3

Musical score for Fig. 10.3, showing piano accompaniment in 4/4 time with a key signature of one flat. The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 4, 7, 10, 13) at the beginning. Each system contains two staves (treble and bass clef) with chords and melodic lines. Chord labels are placed below the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the left hand and 1-3 on the right hand.

System 1 (Measures 1-3):
 Chords: Gm7(add9), C7(add9), F7(b13)/Eb, Bbm7, Eb7(add9), Dm7(11), Ebm9, Ab7(b9)

System 2 (Measures 4-6):
 Chords: Db6, C7(#9), F7/C, Bbmaj7, Am7, Eb7, D(sus4), D7(b9)

System 3 (Measures 7-9):
 Chords: Gm7(add11), Db7(add9)/Ab, C7(b13)/E, F/C, B7(b9)/F#, A, Bb9/D, Dbm7, Gb7/E

System 4 (Measures 10-12):
 Chords: Cm7, Gb7/E, F7/C, D7(add9), B7(b9), E7(#11), A7(#11), D7(sus4), C(sus4), C7(#9), F6(9), Eb7(#11)

System 5 (Measures 13-15):
 Chords: Dm7(add11), Fm9, E7(#11), Am7(add9), Eb7(#11), D7(b9), Ab7(b9), Gm7(add11), Db7(#11), C7(b9), Gb7/E, F9

Analisi Fig. 10.4

Nella fig. 10.4, ci sono alcune variazioni rispetto alla figura precedente, questo per alleggerire, migliorare e rendere più musicale l'arrangiamento. Esistono diversi modi per alleggerire e migliorare un arrangiamento;

1. Arpeggiare solo la mano sinistra mantenendo le stesse note, come in bat. 2

2. Muovere solo una nota interna (estensione), mantenendo premute le altre note dell'armonia o contemporaneamente ad una sola nota della mano sinistra, utilizzando le posizioni dei II^m/V7, vedi esempio nella bat. 3, dove la mano destra ha come estensione la 9^a che scende alla b9^a, mentre la sinistra dalla nota D^b, scende alla nota C con movimento armonico, quindi per ottenere A^b7.

3. La medesima cosa tramite la 4^a che scende alla 3^a, come nella bat. 6, molto utilizzata negli accordi di dominante.

4. Un'altra tecnica è suonare contemporaneamente la melodia con il solo basso, ritardando il resto delle note a disposizione, vedi bat. 8.

5. Arpeggiare la mano sinistra contemporaneamente alla sola melodia, ritardando il resto delle estensioni della mano destra, vedi bat.13.

6. Un'altra possibilità è suonare solo il basso contemporaneamente alla melodia. Al basso può essere usata anche una 3^a o 5^a o 7^a dell'accordo, la scelta di quale basso utilizzare dipenderà dalla nota della melodia. Per avere un

buon intervallo tra le due note, per esempio intervallo di 3^a o 6^a, queste tre possibili scelte dei bassi variano anche per creare movimenti discendenti verso il successivo accordo, vedi batt. 5, 8, 10.

7. Usare soltanto frammenti delle sovrapposizioni, quindi anche una sola nota o due, vedi F7 di battuta 1, E^b7 bat. 2, F/C e B7/A bat. 8, G^b7 bat. 10, E7 bat. 11.

8. Talvolta succede di avere a disposizione le note di una sovrapposizione già dalla precedente armonia. In questi casi per ottenere delle varianti timbriche, le note uguali si possono legare, muovendo invece solo le note diverse della successiva armonia, vedi battuta 6 nell'accordo di D7, mano sinistra e mano destra.

9. Quando si usano le singole estensioni degli accordi o le sovrapposizioni, spesso, alla mano sinistra, è necessario togliere la fondamentale dell'accordo poiché può entrare in conflitto con alcune di queste note, vedi in bat. 3 A^b7, in bat. 6 D7, B7/A bat. 8, B7 e A7 di bat. 11 etc.... oppure si possono togliere per alleggerire l'armonia.

10. Inoltre, per avere un buon equilibrio nell'arrangiamento è fondamentale sapere utilizzare e dosare le tecniche a disposizione. Per buon equilibrio s'intende non utilizzare sempre tutte le note dell'armonia a disposizione, in tal modo si otterranno passaggi contrappuntistici che caratterizzeranno e miglioreranno l'arrangiamento.

Fig. 10.4

Fig. 10.6

Chords: Cm7, F7(#11 9), Bbmaj7, Ebmaj7(13 add9), Dm7, G7(#11), Cm7, C7(#11), B7(#9)

Chords: Bbmaj7, A7, D7(#11), Gm7(add9), Ab7, Gm7(add9), G7(#9), Cm7, F7(#9), Bbmaj7

Fig. 10.7

Esempio 2 con variazioni

4. Arricchimento dei movimenti armonici con dominanti aggiunte e sostituzioni dei tritoni.

Chords: Cm7, F7(#9), Bbmaj7(add9), Ebmaj7(add9), Ab7(#11), D7(sus4), G7(#11), Db7(#11)/Ab, Cm7(add9), C7(#11), B7(#9)

Chords: Bbmaj7, A7, D7(#11), Gm7, Ab7, Gm7, D7(#11), Ab7(#11), G7(#9), Cm7, F(sus4), F7(#9), Bbmaj7

Soluzioni degli esercizi con progressioni diatoniche

Fig. 10.9

I^8 VI II^6 V I^6 VII^6 I V^6 I IV I^4 V I

Fig. 10.10

I IV^6 I^4 V VI II^6 V I^6 VII^6 I IV^6 I^4 V I

Fig. 10.11

I^3 VI IV V I^6 IV I^4 V VI II^6 I^4 V I IV I

Fig. 10.12

I^3 $V^\#$ VI II^6 $V^\#$ I^6 VII^6 I IV^6 I^4 $V^\#$ I^6 II^6 I^4 IV^6 I^4 $V^\#$ VI II^6 V I

Fig. 10.13

I^6 II^6 V I^6 IV VII^6 III VI^6 II V^6 I IV^6 I^4 V I

Conclusione

Se si è arrivati fino a questo punto e si è in grado di utilizzare i procedimenti descritti in questo libro, già un bel po' di strada e di lavoro sono stati fatti.

Imparare a suonare o scrivere utilizzando le infinite possibilità armoniche è un processo di costruzione, come l'apprendimento di qualsiasi nuova lingua, che darà, nell'immediato, degli apprezzabili risultati. Il libro descrive un metodo per acquisire un vocabolario iniziale, necessario per tutti i musicisti e compositori che desiderano comunicare le proprie intuizioni di questa parte del mondo della musica. Le informazioni qui presentate fanno parte di un sistema molto più vasto, con argomenti che affrontano ancora altri approcci che spero di trattare in un prossimo volume.

È importante ricordare a noi stessi che diventare un grande arrangiatore o, meglio ancora improvvisatore, è un progetto a lungo raggio. Non finisce mai, continua ad espandersi grazie alle tante contaminazioni musicali e culturali. Questa è la vera bellezza!

Indice

Presentazione

Capitolo I

Gli intervalli	5
I rivolti degli intervalli	5
Le triadi	6
La struttura delle triadi	6
Gradi armonici	7
I rivolti delle triadi	7
Triade in secondo rivolto	8
Appoggiature	8
Triade in primo rivolto	8
La quarta e sesta di volta	9
La quarta e sesta di passaggio	9

Capitolo II

I modi della scala maggiore	10
Modo ionico e l'accordo maggiore 7 ^a	10
Il modo dorico e l'accordo minore settima	11
Il modo misolidio e l'accordo di settima di dominante	11

Capitolo III

Funzioni armoniche	12
Successioni armoniche naturali	12
Cadenze armoniche	12
Il moto delle parti	13
La progressione armonica II - V - I, e la relazione con la musica jazz	13

Capitolo IV

Progressione armonica diatonica	14
Preparazione e risoluzione delle dissonanza	14
Ritardo della terza	14
Armonia dissonante naturale	15
Progressione armonica diatonica, deviazione tonale e modulazioni	15
Deviazione tonale	15
Modulazione a tonalità vicine	16

Capitolo V

Accordi alterati caratteristici	19
Accordo di sesta napoletana	19
Doppia dominante con quinta abbassata	20
Accordo di terza e sesta eccedente (sesta italiana)	20
Accordo di terza, quarta e sesta eccedente (sesta francese)	20
Accordo di terza, quinta e sesta eccedente (sesta tedesca)	20

Capitolo VI	
L'accordo di sesta napoletana e la relazione con la musica jazz	21
Risoluzioni particolari	23
La DD a distanza di tritono e la relazione con la musica jazz	23
Sostituzione della DD con un tritono di un accordo minore settima	24
Capitolo VII	
Terminologia degli accordi in inglese e i gradi della scala di Cmaj7	26
Gradi all'interno della scala di Cmaj7	26
Modi diatonici	27
Estensioni dell'accordo minore settima (IIm7)	28
Utilizzo di note estranee all'accordo base, viste come estensione, nell'accordo di Dm7	28
Scala utilizzata sul IIm7	28
Utilizzo delle note in estensione tra l'accordo e la nota della melodia di Dm7	30
Utilizzo delle note in estensione nell'accordo di settima di dominante (V7)	31
Utilizzo delle note in estensione tra l'accordo della mano sinistra e la nota della melodia che appartengono alla scala misolidia di G7	31
Estensioni dell'accordo maggiore settima (Cmaj7)	35
Collegamento II - V - I	37
Collegamento IIm7 / V / Cmaj7	37
Collegamento IIm7 / V / Cmaj7	38
Capitolo VIII	
Sostituzione del tritono nell'accordo di settima di dominante	39
Sostituzione dell'accordo di settima di dominante con il V7 di un III	43
Collegamento IIm7 / V7 / Imaj7 con l'utilizzo del V7 in prestito, V7/IIIIm7	44
Capitolo IX	
Sostituzione del IIm7 con un V7 (DD)	47
Provenienza e utilizzo	47
Giustificazione armonica della sostituzione	47
Collegamento del V7/V / V7 / Imaj7 utilizzando come melodia le note della scala del 1° grado, Cmaj7	48
Sostituzione della DD utilizzando il suo tritono	50
Collegamento del V7/V / V7 / Imaj7 con la sostituzione del tritono sul V7/V, utilizzando come melodia le note della scala del 1° grado, Cmaj7	51
Capitolo X	
Applicazione delle tecniche in un canto antico	52
Utilizzo delle tecniche applicate in un brano jazz	57
Esercizi di contrappunto su progressioni diatoniche	59
Standard jazz	62
Soluzioni degli esercizi con progressioni diatoniche	63
Soluzioni degli esercizi con progressioni modulanti	64
Conclusione	