



www.soundrecords.it



www.sound-musiche.it



www.ricutino.it



Ricutino
edizioni musicali

SCALE E ACCORDI loro applicazione

Franco Baggiani

www.ricutino.it
www.francobaggiani.it

Finito di stampare nel Dicembre 2007
Realizzazione: Fotoincisione Tanini - Rosano - Firenze

BIOGRAFIA

Franco Baggiani non è solo un trombettista dalle sonorità morbide e allo stesso tempo grintose e un docente estroverso, ma è anche un artista a tutto tondo con un'esperienza alle spalle che spazia dalla direzione di gruppi e orchestre di vario genere, alla composizione jazz, pop e contemporanea. A ciò si aggiunge la direzione artistica di varie manifestazioni oltre a quella di "Sound", il maggior gruppo toscano di didattica musicale.

La sua attività artistica è improntata alla musica moderna e jazz ed i suoi tratti distintivi sono una sonorità avvolgente e calda ed un fraseggio energico e scattante. I punti di riferimento vanno cercati in Bowie, Davis, Morgan, Mitchell e Gillespie oltre ai trombettisti non "Bop" come Don Cherry.

Sia come musicista che come compositore Baggiani è molto apprezzato sia in Italia che all'estero dove inizia ad esibirsi già dalla fine degli anni '80 spaziando dall'Europa dell'Est al Canada. Partecipa ai più importanti festival jazz italiani come Veneto Jazz, Pescara Jazz, Giotto jazz festival etc. Ha all'attivo molte tournée e collaborazioni con importanti musicisti di ogni area musicale come Steve Lacy, Micheal Moore, Paolo Fresu, Stefano Bollani, Stefano Cocco Cantini, Pippo Matino, Giulio Martino, Andrea Coppini, Ares Tavalazzi, Enzo Pietropaoli, Riccardo Fassi, Antonello Salis, Luigi Cinque, Irene Grandi, Neon, Paolo Favati e molti altri.

Ha diretto numerosi combo jazz di varia estrazione con i quali si esibisce in Italia e all'estero spaziando da Malta a Toronto passando per Amburgo e Londra. Nell'estate 2006 è stato impegnato in due tournée in Germania e Ucraina con il progetto "Tattoo", da cui è nato l'ultimo disco "Santur", che ha riscosso un grande successo a livello internazionale, entrando fra l'altro nella programmazione di alcune radio statunitensi, europee e giapponesi.

Come autore, oltre a composizioni contenute nella sua discografia, ha scritto colonne sonore per il teatro e per la televisione, tra cui sigle ed aperture giornalistiche per programmi televisivi e radiofonici.

Nel 1998 fonda la "Sound Records", etichetta legata al genere afroamericano e contemporaneo con uno sguardo aperto alle contaminazioni. Parallelamente crea la "Ricutino Edizioni Musicali", una casa editrice specializzata nel mondo della musica, nella e per quale nasce questo libro, diretto ai giovani studenti di musica.

www.francobaggiani.it

www.soundrecords.it

INDICE

SCALE MODALI DERIVATE DALLA SCALA MAGGIORE	1
SCALE MODALI DERIVATE DALLA SCALA MINORE MELODICA	4
ANALISI DEGLI ACCORDI	7
ACCORDO MAGGIORE	8
ACCORDO DI SETTIMA	11
ACCORDO DI SETTIMA CON QUINTA DIMINUITA	13
ACCORDO MINORE	14
ACCORDO MINORE SETTIMA	16
ACCORDO MINORE SETTIMA CON QUINTA DIMINUITA	19
ACCORDO DI SETTIMA DIMINUITA	21
ACCORDO DI SETTIMA CON NONA MINORE	24
ACCORDO DI SETTIMA CON NONA AUMENTATA	26
ACCORDO DI SETTIMA CON QUINTA ECCEDENTE	27
ACCORDO DI UNDICESIMA E TREDICESIMA	29
ACCORDO DI SETTIMA, QUINTA DIMINUITA, QUINTA ECCEDENTE, NONA MINORE, NONA AUMENTATA	31
ACCORDO DI QUARTA	33

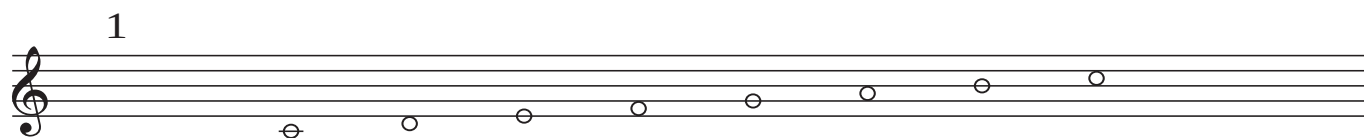
SCALE MODALI DERIVATE DALLA SCALA MAGGIORE

Per affrontare gli argomenti che seguono con cognizione di causa è necessaria una perfetta conoscenza delle scale maggiori e minori (naturali, armoniche, miste) e degli intervalli.

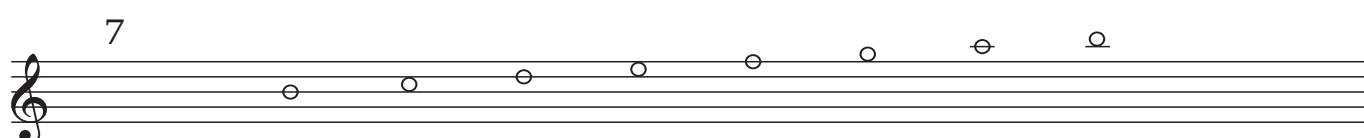
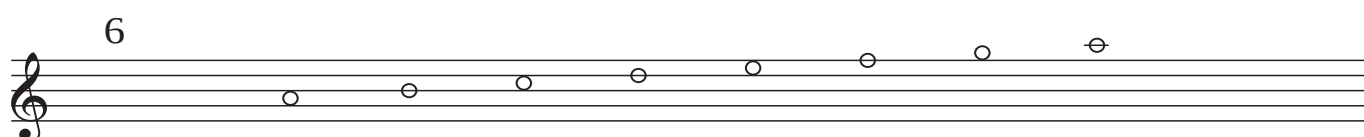
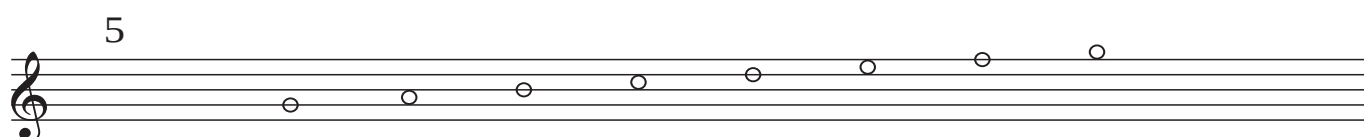
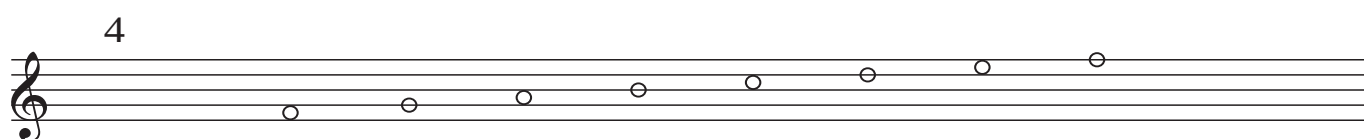
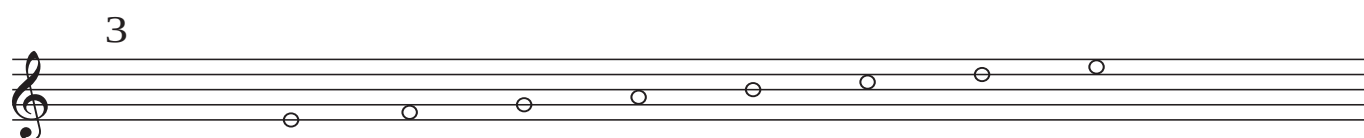
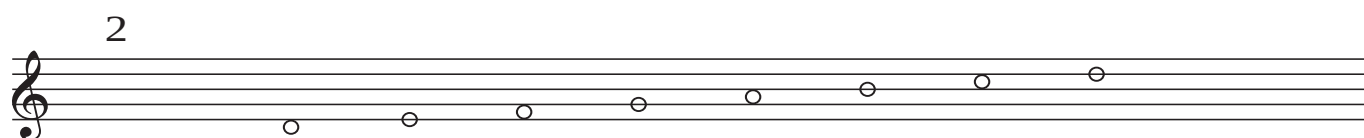
Essendo materia che viene chiaramente trattata in qualunque testo di teoria musicale ho ritenuto inutile parlarne nuovamente: ciascuno, in sede di autocritica, deciderà se ritenersi pronto o se sia il caso di fare un piccolo ripasso che comunque consiglio a tutti.

Esaminiamo ora la costruzione e la costituzione delle cosiddette scale modali.

L'esemplificazione renderà il concetto più chiaro: qui sotto scriviamo la scala di DO maggiore (Cmaj):



Riscriviamola partendo anziché dal primo grado (tonica) via via dai gradi successivi:



Abbiamo così ottenuto una serie di scale che pur essendo costituite dalle medesime note, diversificano tra loro come struttura (e conseguentemente come suono) per la posizione dei toni e dei semitoni.

Come per le scale, diciamo così, tradizionali, il criterio che le differenziava era la collocazione dei semitoni tra i gradi, così per le scale modali è analogo il sistema di classificazione.

La scala contrassegnata col numero 2 ha gli intervalli di mezzo tono tra il II ed il III grado e tra il IV e VII: essa si chiama DORICA.

Ma attenzione! Nel caso succitato il rapporto di partenza con la scala di C maj cessa pur rimanendo l'analogia delle note costitutive e la nuova scala diventa scala di D dorica.

Analogamente la numero 3 che ha i semitoni tra I e II e tra V e VI sarà definita scala FRIGIA (in questo caso E frigia).

La numero 4 coi semitoni tra IV e V e tra VII e VIII è una scala LIDIA (F lidia).

La numero 5 coi semitoni tra III e IV e tra VI e VII è una scala MISOLIDA (G misolida).

La numero 6 verrà chiamata A eolia (è uguale alla scala minore naturale avendo i semitoni tra II e III grado e tra V e VI).

La numero 7 coi semitoni tra I e II e tra IV e V è una scala LOCRIA (B locria).

Per finire, la prima scala (quella maggiore classica), viene definita nel sistema delle scale modali JONICA (C jonica in questo caso).

Ne consegue che ogni scala maggiore diventa, considerando come punto di partenza via via uno dei gradi successivi, matrice di una serie di nuove scale che pur avendo in comune le note costitutive assumono una loro autonomia in rapporto alla nota d'inizio che prende praticamente il ruolo di fondamentale di ciascuna scala modale.

Così ad esempio usando la scala di FA maggiore, partendo dal primo sino al settimo grado avremo le seguenti scale modali:

F jonica / G dorica / A frigia / B^b lidia /
C misolidia / D eolia / E locria

Va da se che i rapporti di toni e semitoni sono gli stessi che ho esposto in precedenza, dato per scontato che come costituzione e distanze di note (e perciò anche come tipo di suono) tutte le scale doriche sono uguali fra di loro, così, come le frigie, le lidie ecc...

Ancora la scala di G maggiore sarà la base di formazione di:

G ionica / A

D misolidia / E eolia / F[#] locria

e così via per tutte le altre scale maggiori del nostro sistema tonale.

Una ulteriore analisi di queste scale modali delle quali abbiamo esaminato la nascita, ci porta ad un'altra importantissima considerazione.

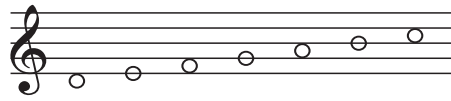
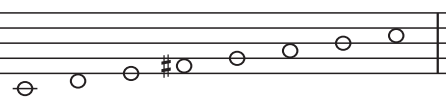
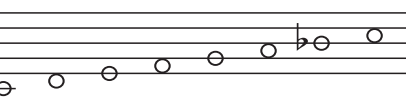
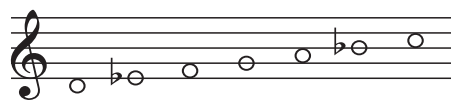
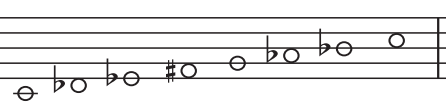
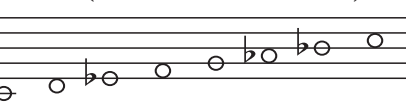
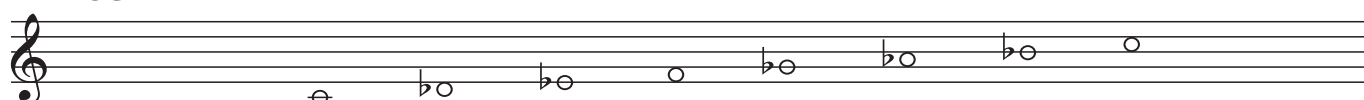
Tra il primo ed il terzo grado la distanza (intervallo) di terza non è sempre costante: è di terza maggiore (due toni) nelle scale ionica, lidia e misolidia; di terza minore (un tono e mezzo) nella dorica, frigia, eolia e locria.

Tralasciando per un momento quest'ultima della quale diremo tra un istante, possiamo classificare le prime tre come maggiori, le altre come minori, riservando alla locria l'appellativo di scala semidiminuita perchè oltre alla terza minore tra I e III grado vi è un rapporto di quinta diminuita tra I e V grado, rapporto che nelle altre scale finora esaminate è sempre di quinta giusta.

Ricapitolando possiamo memorizzare lo schema seguente:

JONICA	}	maggiori
LIDIA		
MISOLIDIA		
DORICA	}	minori
FRIGIA		
EOLIA		
LOCRIA	}	semidiminuita

È utile riassumere con degli esempi quello finora spiegato riferendomi come fondamentale al C; sarà interesse di ciascuno trasporre il tutto partendo da note diverse, tenendo presente che la successione che ho dato non è vincolante (mi sembra abbastanza logica ma può essere variata a piacere).

JONICA (MAGGIORE)	LIDIA	MISOLIDIA
		
DORICA	FRIGIA	EOLIA (MINORE NATURALE)
		
LOCRIA		

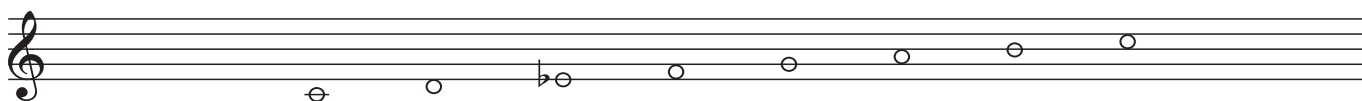
SCALE MODALI DERIVATE DALLA SCALA MINORE MELODICA

Come abbiamo già visto nel capitolo precedente, i vari tipi di scala modale vengono generati prendendo come nota iniziale ogni singola nota formante una scala.

Nel capitolo suddetto come scala generatrice è stata considerata la scala maggiore; ora invece prenderemo in considerazione la scala minore melodica.

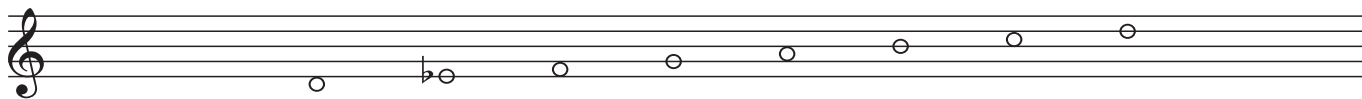
Consideriamo ora la scala di C min melodica:

1^a MINORE MELODICA

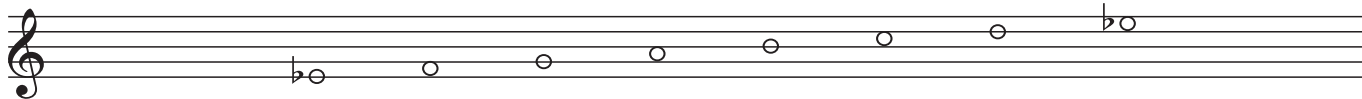


Riscriviamola partendo anzichè dal primo grado dai gradi successivi:

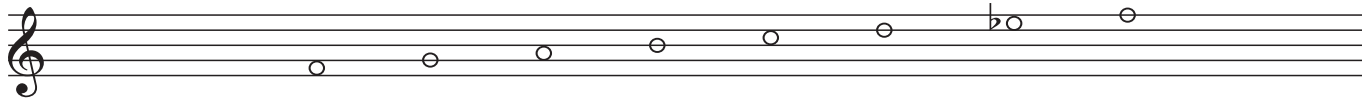
2^a DORICA 2^a b



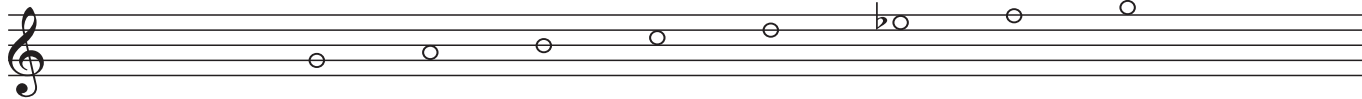
3^a LIDIA #5



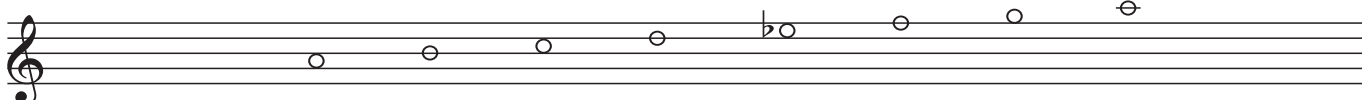
4^a LIDIA DOMINANTE



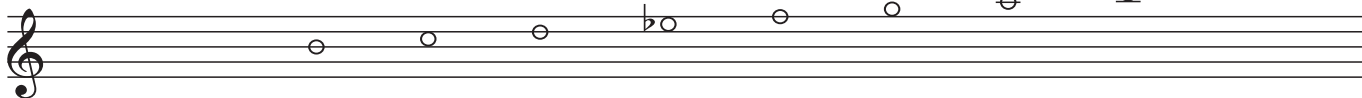
5^a MISOLIDIA 6^a b (HINDU)



6^a LOCRIA #2



7^a SUPERLOCRIA



Le scale così ottenute hanno in comune gli stessi suoni ma si differenziano per la posizione dei toni e dei semitoni.

La scala 1 ovviamente è la scala minore melodica la quale ha i semitoni tra il II ed il III grado e tra il VII ed il VIII.

La scala 2 è definita SCALA DORICA CON SECONDO GRADO BEMOLLE ed ha i semitoni tra il I e II e tra VI e VII grado.

La scala 3 è la SCALA LIDIA QUINTA AUMENTATA ed ha i semitoni tra il V e VI e tra il VII e VIII grado.

La scala 4 è definita SCALA LIDIA DOMINANTE o MISOLIDIA $\sharp_4$ ed ha i semitoni tra il IV e V e tra VI e VII grado.

La scala 5 è definita SCALA MISOLIDIA $\flat_6$ (chiamata anche HINDU) ed ha i semitoni tra il III ed il IV e tra il V ed il VI grado.

La scala 6 è la SCALA LOCRIA $\sharp_2$ ed ha i semitoni tra il II e III e tra il IV e V grado.

La scala 7 è chiamata SCALA SUPERLOCRIA ed ha i semitoni tra il I e II e tra il III e IV grado.

Le scale più usate e delle quali parleremo più diffusamente a tempo debito sono la numero 1, 3, 4, 5 e 7; le numero 2 e 6 sono di minore interesse.

Le suddette scale modali derivano da una scala modificata artificialmente (la scala minore melodica deriva dalla scala minore naturale detta EOLIA) e coesistendo in essa sia i diesis che i bemolli, non offrono quelle simmetrie utili a creare degli schemi o delle tabelle riassuntive, come invece si è precedentemente fatto per le scale modali derivate dalla scala maggiore.

L'unica schematizzazione possibile ed utile è il raggruppamento di queste scale in maggiori o minori a seconda del tipo di intervallo esistente tra il primo ed il terzo grado:

LIDIA QUINTA AUMENTATA
LIDIA DOMINANTE
MISOLIDIA $\flat_6$
SUPERLOCRIA

} maggiori

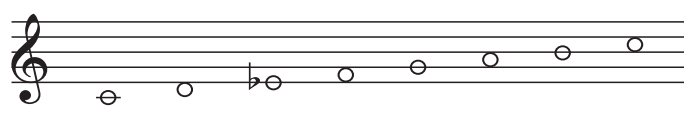
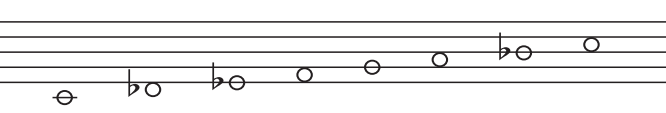
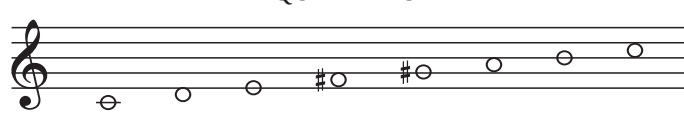
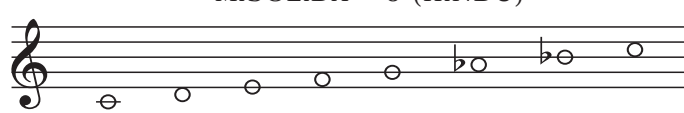
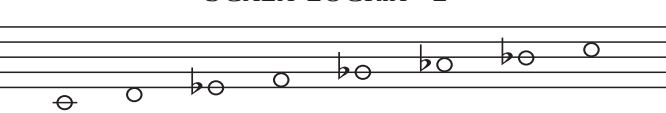
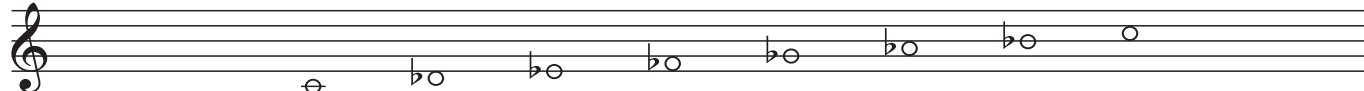
MINORE MELODICA
DORICA CON SECONDO GRADO BEMOLLE

} minori

SCALA LOCRIA $\sharp_2$

} semidiminuita

Nello specchietto sottostante è riassunto tutto quello spiegato in questo capitolo prendendo come nota fondamentale il DO; sarà interesse di ogni lettore trasporre il tutto partendo da note diverse:

MINORE MELODICA	DORICA CON SECONDO GRADO BEMOLLE
	
LIDIA QUINTA AUMENTATA	LIDIA DOMINANTE (MISOLIDIA #4)
	
MISOLIDA b6 (HINDU)	SCALA LOCRIA #2
	
SUPERLOCRIA	
	

Prima di iniziare l'analisi degli accordi e le scale relative sarà bene introdurre il concetto di “wrong notes” (note sbagliate).

Si indicano con tale nome le note in una scala che pur appartenendo alla medesima non vanno poste in particolare rilievo in quanto fortemente dissonanti coi gradi dell'accordo che fa da supporto alla scala medesima.

Andranno perciò usate come note di passaggio senza soffermarvisi.

In genere tutte le scale hanno una o più wrong notes; esse sono in particolare la QUARTA GIUSTA NELLE SCALE IN CUI ESISTE LA TERZA MAGGIORE (AD ESEMPIO JONICA E MISOLIDIA) E SPESSO LA SECONDA MINORE E LA SESTA MINORE (AD ESEMPIO FRIGIA E LOCRIA).

Come vedremo in seguito vi sono scale che non hanno wrong notes, in particolare la lidia, la dorica e la superlocria.

ANALISI DEGLI ACCORDI

A questo punto inizia l'analisi degli accordi e delle possibilità che essi offrono in rapporto all'uso delle diverse scale.

Occorrerà innanzitutto familiarizzare con la nomenclatura americana (oggi divenuta ormai internazionale) in cui il nome delle note è sostituito da lettere il cui impiego diventa più rapido e semplice, specialmente come scrittura.

Partendo dal LA che viene indicato con la prima lettera dell'alfabeto cioè A, le note successive sono indicate dalle successive lettere.

Avremo così:	LA	=	A
	SI	=	B
	DO	=	C
	RE	=	D
	MI	=	E
	FA	=	F
	SOL	=	G

Naturalmente SI bemolle ad esempio indicherà B^b, FA diesis diventerà F[#], e così via secondo un sistema che oggi è di uso corrente e che verrà adottato nelle pagine successive. In questo metodo si è utilizzato il criterio per cui sui pentagrammi verrà usata la simbologia americana, mentre nel testo si userà quella italiana in modo da abituare il lettore al passaggio automatico fra i due modi.

Come già fatto per le scale esamineremo un accordo per ogni tipo (maggiore, minore, settima ecc..) usando sempre la tonalità di DO; una volta afferrato il meccanismo di ogni tipologia armonica ciascuno provvederà alla trasposizione sul proprio strumento in tutti gli altri toni o perlomeno in quelli che gli interessano.

Un' ultima raccomandazione della massima importanza: nello sviluppare melodicamente (cioè in senso orizzontale) un accordo sarebbe l'ideale avere sempre il riferimento sonoro con l'accordo stesso in modo da poter percepire in ogni singolo momento il rapporto (tensione) con esso di ciascuna nota, sia fondamentale, sia di passaggio o di appoggiatura.

Se questo è semplice con gli strumenti a tastiera polifonici, dove l'esecutore tiene con la mano sinistra l'accordo che sta sviluppando con la mano destra, lo è molto meno nei fiati, per i quali è necessario l'aiuto di un amico compiacente che fornisca un back-ground armonico o di un computer dove memorizzare un determinato accordo o una sequenza di accordi, per averli adisposizione nell'esercitarsi.

A questo proposito infine, imparare un accordo e la sua relativa scala, chi inizia ad improvvisare cerchi di creare frasi semplici, senza imbarcarsi in avventure ritmiche che creano al principiante serie difficoltà e lo distraggono dallo scopo primario, usando come negli esempi del metodo le quartine di crome, che d'altronde formano l'ossatura degli assoli di molti maestri.

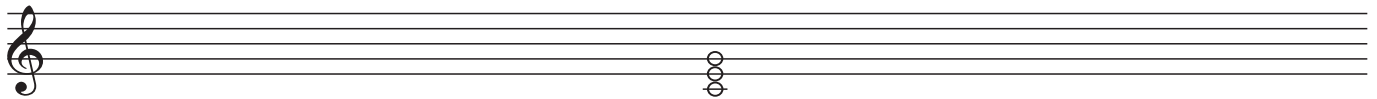
ACCORDO MAGGIORE

È formato da una nota fondamentale, la sua terza maggiore e la sua quinta giusta.

Secondo la nomenclatura internazionale si indica semplicemente con la lettera della nota base:

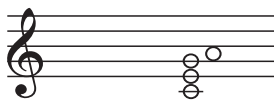
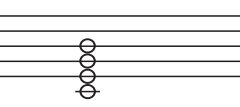
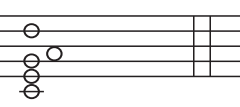
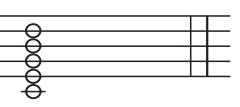
C Maj (più raramente)

C



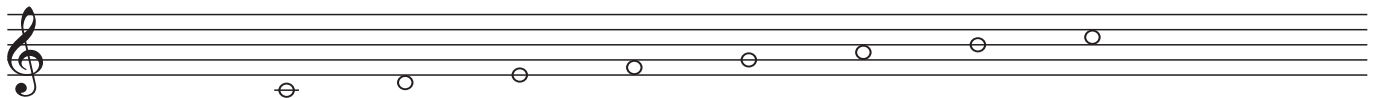
Nella musica jazz o comunque di derivazione jazzistica è difficile trovare la triade maggiore allo stato puro; vi si aggiungono una o due note (sesta, settima, nona) che danno una sonorità più accattivante, più dinamica (la triade perfetta dà all'orecchio un senso statico di riposo) senza cambiarne la natura armonica.

Vediamo dunque gli accordi da essa derivati mantenendo però la caratteristica strutturale e la relativa siglatura:

C6	C Maj7 C Δ7	C 6/9	C Δ9
			
DO sesta	DO maggiore settima	DO sesta e nona	DO maggiore settima e nona

Appare intuitivo da uno sguardo a questi quattro “grappoli” di note che la scala da cui essi derivano è quella maggiore (jonia).

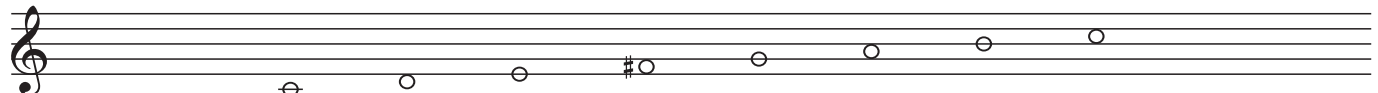
C jonia

A musical staff in treble clef showing the C jonia scale. The notes C, D, E, F, G, A, and B are written as whole notes.

Ma appare anche (forse un pò meno evidente) che di questa scala l'unica nota che non fa parte di nessuna delle quattro combinazioni è il quarto grado (in questo caso il FA, wrong note).

Ciò ci permette di alterare cromaticamente questa nota, non in senso discendente altrimenti avremo un suono analogo al terzo grado e voi sapete che i suoni di ogni scala debbono essere diversi, ma in senso ascendente:

DO lidia

A musical staff in treble clef showing the DO lidia scale. The notes C, D, E, F# (indicated with a sharp sign), G, A, and B are written as whole notes.

Questa nuova scala altri non è che la scala lidia di DO (C lyd.): essa, che troviamo spesso nella musica popolare centro-meridionale, che troviamo in Respighi quando evoca scene di Roma, che forma l'impalcatura di West-Side Story, rappresenta una grossa alternativa sull'accordo maggiore per questa caratteristica "tensione armonica" data dall'intervallo di quarta eccedente e per la mancanza di vere note wrong.

Vediamo ora alcuni esempi di come un accordo (in questo caso maggiore con l'aggiunta della sesta o settima e della nona) possa dar luogo ad una frase che analizzata fornisca gli elementi base per l'improvvisazione.

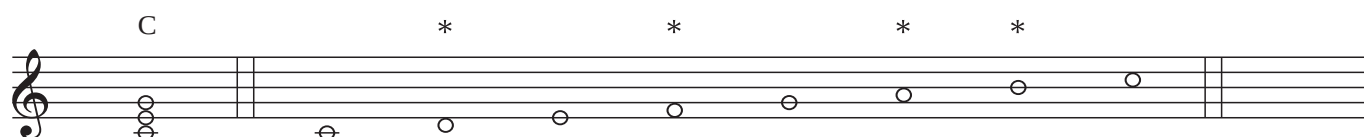
E' chiaro che se di un accordo potessimo usare soltanto le note che lo costituiscono, pur nella varietà ritmica e timbrica saremmo troppo legati e la nostra creazione melodica risulterebbe di una monotonia esasperante.

Dato per scontato che si possono (e si debbono) usare altre note, introduco due nuovi concetti:

1) NOTE DI PASSAGGIO

Sono quelle che non facendo parte dell'accordo, insieme a questo ne completano la scala relativa.

Esempio:

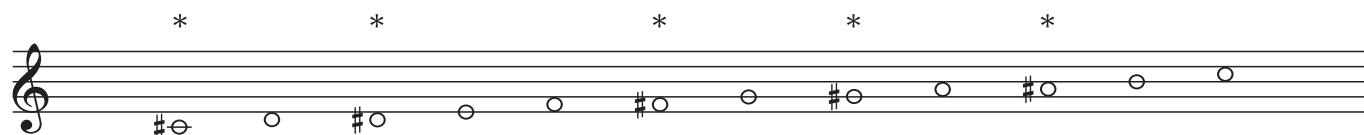


Riferendoci alla triade di DO maggiore ed alla scala jonica segniamo con un asterisco le note di passaggio.

2) NOTE DI APPOGGIATURA

Chiameremo così le note che non facendo parte della scala si trovano mezzo tono sotto i gradi della scala stessa.

Esempio:



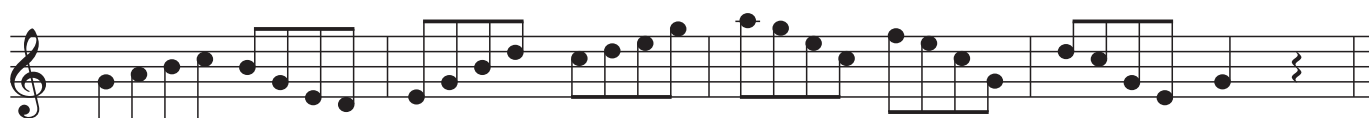
Anche qui segneremo con un asterisco le note di appoggiatura sulla scala jonica di DO.

Queste (come le note di passaggio) hanno una importanza enorme perchè nell'ambito di un accordo permettono di arricchire le possibilità di sviluppo dell'accordo stesso.

Tale classificazione sulla quale ci siamo un pò dilungati in questo primo paragrafo rimane concettualmente, con le opportune varianti, per tutti i paragrafi seguenti.

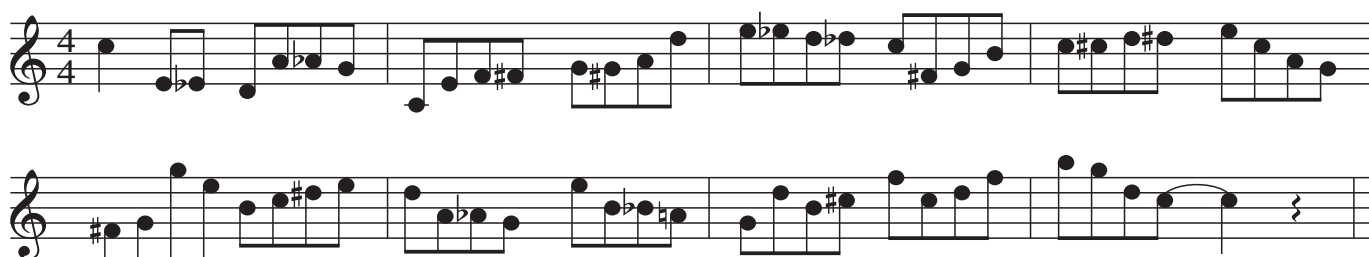
Ecco finalmente le esemplificazioni sull'accordo considerato, in brevi frasi di quattro misure suddivise in quartine di crome:

Note di passaggio sulla scala ionica



E' chiaro da queste poche battute che su di un accordo tutte le note possono essere usate (anche quelle che apparentemente sembrano non avere alcun legame con esso) purchè non si perda il riferimento con l'armonia di base in obbedienza ad un criterio che al di là della perfetta conoscenza stilistica di ciò che si vuol suonare e sul gusto personale che nell'improvvisazione ha sempre, ripeto, rivestito un ruolo di grandissima importanza.

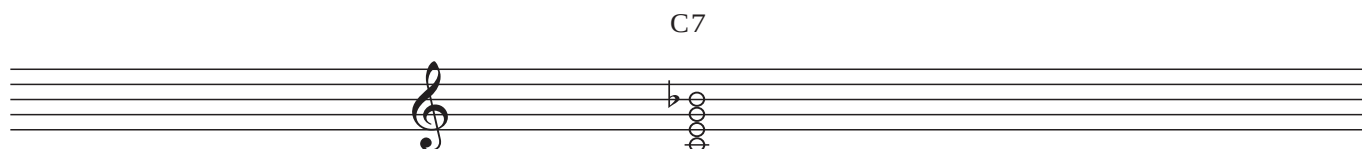
Per concludere il capitolo sull'accordo maggiore ecco un ultimo esempio dove si può vedere l'ampia possibilità di uso delle note più svariate in un accordo apparentemente vincolante:



ACCORDO DI SETTIMA

E' formato da una triade maggiore cu viene aggiunto un quarto suono a distanza di settima minore dalla fondamentale.

Si indica con la lettera relativa alla nota base seguita dal numero sette:

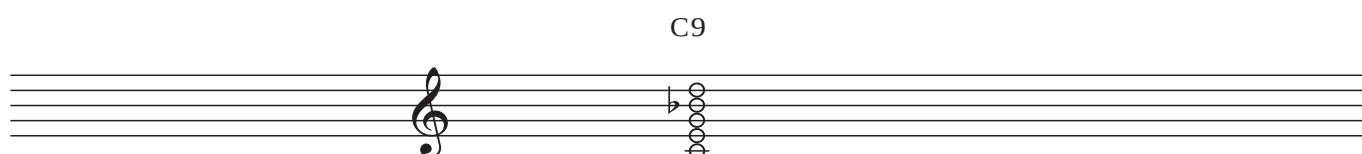


Questo accordo viene frequentemente chiamato “accordo di settima dominante”.

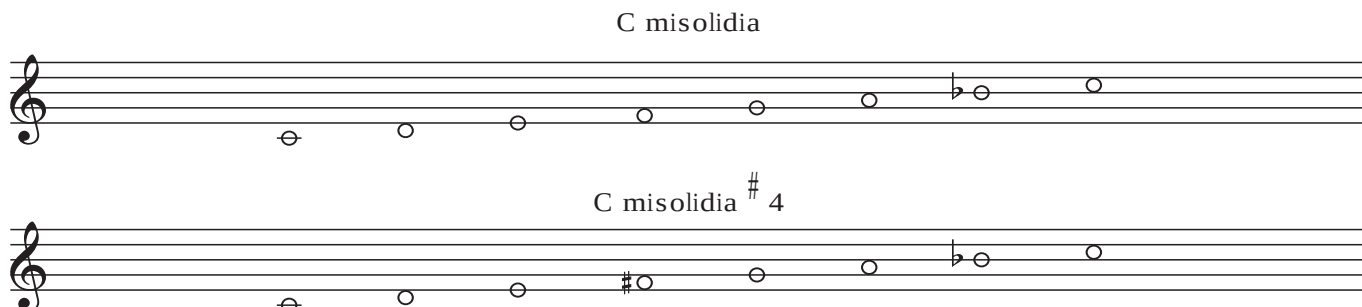
Infatti, basandoci sul nostro esempio, la nota DO è la dominante della tonalità di FA e con essa condivide le alterazioni, in questo caso il SI ♭.

Diversifica notevolmente dagli accordi considerati nel paragrafo precedente: ha tendenza dinamica specie verso una soluzione tonale (maggiore o minore) una quarta sopra e in campo jazzistico è usatissimo.

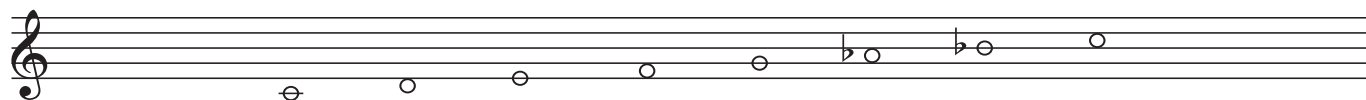
Simile ad esso come impiego e come funzione è l'accordo di nona dove, se non diversamente specificata, la settima si intende minore.



Questi due accordi prevedono l'uso della scala misolidia o della misolidia #4 (lidia dominante) quando vanno a risolversi su un accordo maggiore in genere una quarta sopra oppure l'uso della misolidia ♭6 quando risolvono su un accordo minore.



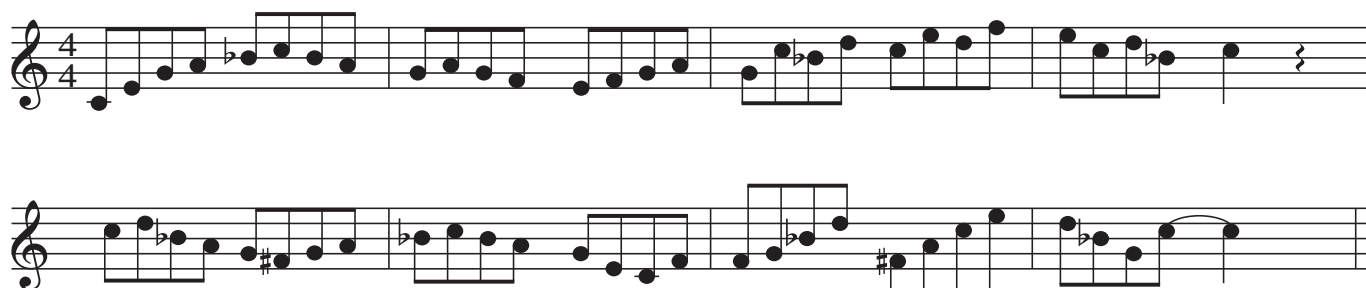
C misolidia $\flat 6$



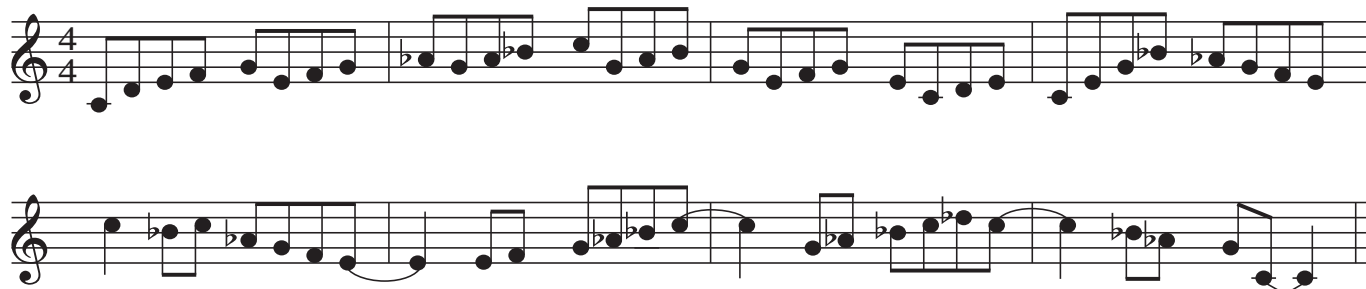
Anche qui naturalmente valgono gli stessi ragionamenti sopra esposti su note di passaggio e di appoggiatura.

Esempi sull'accordo di C7 e C9:

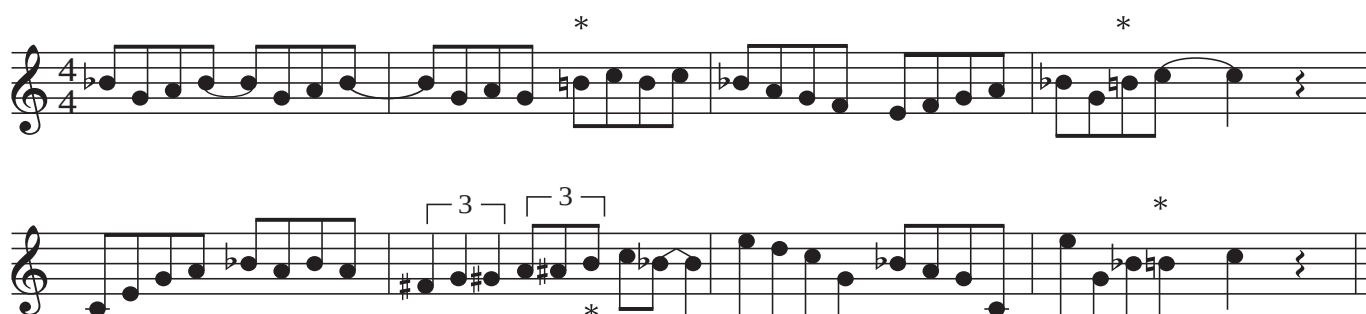
Misolidia e misolidia $\sharp 4$



Misolidia e misolidia $\flat 6$



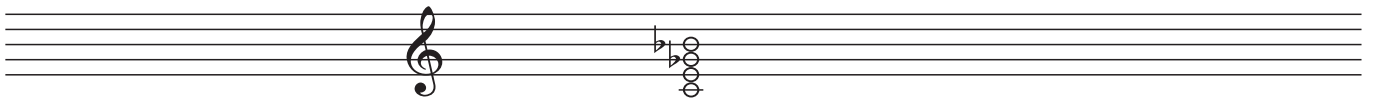
Essendo la settima minore la nota più saliente, sarà importante nell'improvvisazione farla risaltare dandole un giusto rilievo evitando di suonare la settima maggiore (in questo caso il SI naturale) se non come rapida appoggiatura sulla fondamentale o come facente parte di un veloce passaggio cromatico che però termini su note più relative all'accordo come negli esempi seguenti.



ACCORDO DI SETTIMA CON QUINTA DIMINUITA

E' strettamente imparentato con l'accordo di settima di dominante avendone le stesse funzioni e si ricava direttamente da esso abbassandone la quinta di un semitono.

C7 $\flat$ 5



Anche se la quinta diminuita equivale come suono alla undicesima aumentata (vedi accordo di undicesima), tali due note non devono essere confuse in quanto l'undicesima aumentata prevede la presenza almeno teorica della quinta giusta, mentre la quinta diminuita è una alterazione che si trova specificatamente su tale grado ed esclude l'esistenza di una quinta giusta.

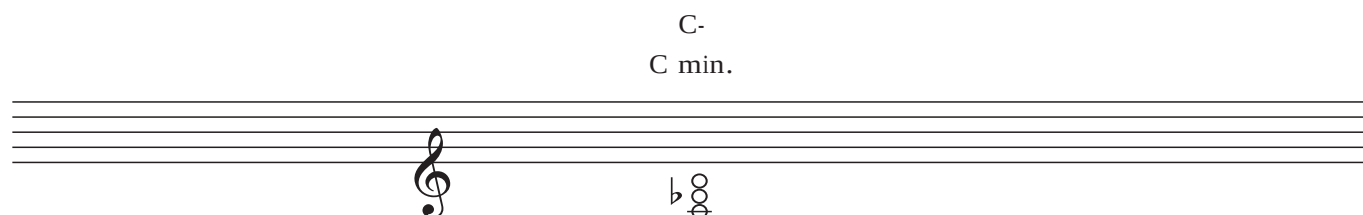
La scala relativa a questo accordo è la scala esatonale di cui si tratta ampiamente nel paragrafo riguardante l'accordo di settima con quinta eccedente (pag. 41 - 42).



ACCORDO MINORE

Alternativa modale al maggiore nella musica tradizionale dotta o popolare è formato da una fondamentale cui si aggiungono una terza minore e una quinta giusta.

Rispetto alla triade maggiore pur rimanendo invariata la distanza tra primo e quinto grado, ne variano i rapporti interni di terze:



Come per l'accordo maggiore si ripresenta pure qui la consuetudine del suo poco uso come triade semplice, preferendosi aggiungere una quarta ed anche una quinta nota che ne arricchiscano il suono senza snaturarne la natura armonica: parliamo anche qui dunque di sesta maggiore, di settima maggiore e di nona pure maggiore.

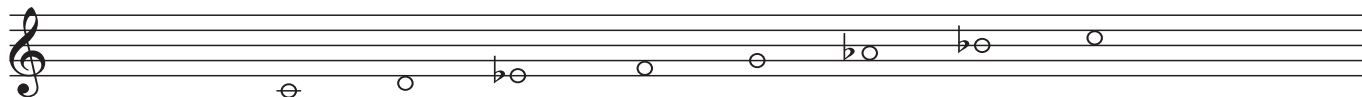


Essendo una serie di accordi abbastanza statici che non hanno in loro gradi con particolare tensione modulante (se non passando prima attraverso una fase di modificazione interna) si potranno usare le tre scale minori tradizionali (naturale o eolica, armonica e melodica anche nella forma mista cioè melodica ascendente e armonica discendente) badando di evitare l'urto degli stessi gradi (sesto e settimo) che possono ritrovarsi alterati nella scala e non nell'accordo o viceversa.

Ad esempio un accordo minore con la sesta aggiunta (che è sesta maggiore) si troverebbe urtato dalla sesta minore di una scala armonica il cui uso invece, data la sensibile sempre presente, si rivela utile in un accordo minore con settima maggiore (C-Δ e C-Δ/9).

Riassunto con il seguente schema indicativo:

C- --> Scala minore naturale

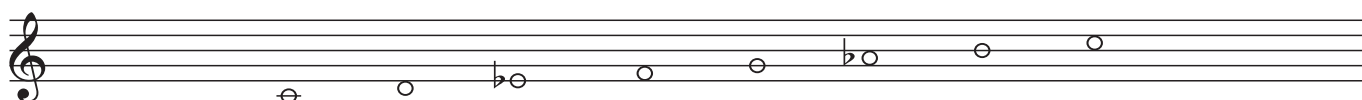


Per la presenza del sesto e settimo grado minore si usa sulla triade minore semplice.

C-6 C-6/9 --> Scala melodica ascendente invariata anche al ritorno (detta jazz melodica).



C-Δ C-Δ/9 --> Scala armonica



Per la presenza nell'accordo del settimo grado sensibile ma non del sesto si può usare la scala armonica ma anche la melodica ascendente e la mista.

Ecco alcuni esempi di improvvisazione melodica che utilizzano le varie scale minori:

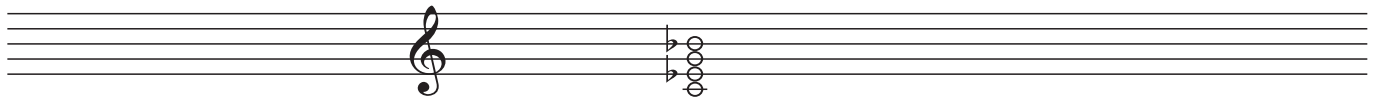


ACCORDO MINORE SETTIMA

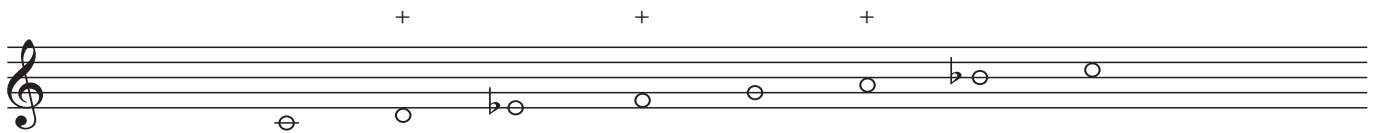
Apparentato col precedente ma di maggiore importanza è l'accordo minore di settima.

La presenza di quest'ultima che nient'altro è che una settima minore sovrapposta alla triade minore, oltre al suono accattivante che dà, ci fornisce una nota modulante di grande dinamismo jazzistico cardine di una serie di sequenze caratteristiche di tutta la scuola dal bop in poi.

C-7



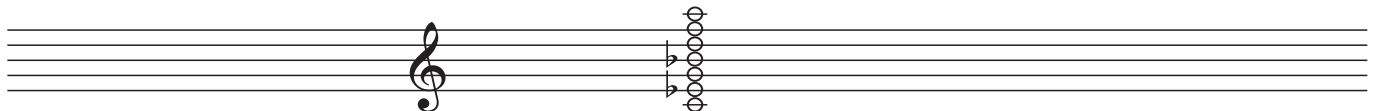
Esaminandolo in senso orizzontale e riempiendone gli spazi vuoti (abbiamo segnato con un crocetta le note aggiunte) abbiamo ottenuto esattamente la scala dorica che è anche la scala di elezione su questo tipo di accordo.



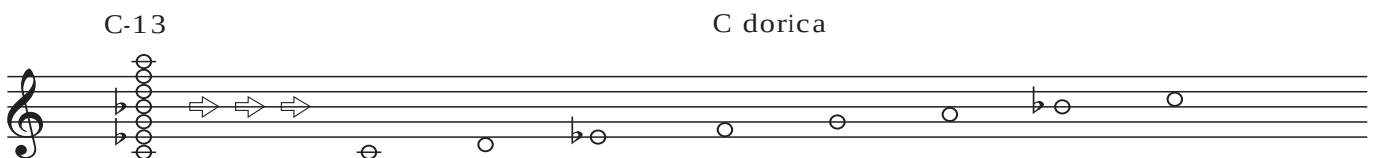
La scala dorica ha una caratteristica interessante: se si sviluppa ulteriormente l'accordo di minore settima aggiungendo la nona, la undicesima e la tredicesima, si ottiene un accordo di minore tredicesima che racchiude in se tutte le note che compongono la scala dorica.

Facendo riferimento all'esempio precedentemente esposto di C-7, aggiungiamo la nona, la undicesima e la tredicesima:

C-13



Se disponiamo le note di questo accordo per gradi congiunti, otterremo la scala dorica di C.



Ne consegue che la scala dorica, essendo formata dalle note di un accordo minore di tredicesima, non ha note wrong, per cui quando capita di improvvisare su un accordo di minore settima se si usa la scala dorica ci si potrà soffermare su tutti i suoi gradi sicuri di non creare dissonanze troppo evidenti.

Questo offre una grande libertà di creazione melodica.

Come abbiamo raccomandato poco indietro, anche qui, pur nella libertà d'uso delle varie note di passaggio e appoggiatura (sempre però calibrato dal buon gusto ritmico e specialmente dal costante riferimento armonico all'accordo principale e alle sue note fondamentali), sono da evitare se non come fugace passaggio due suoni che se valorizzati stonano irrimediabilmente e sono la terza maggiore (il Mi in questo caso) e la settima maggiore (il Si in questo caso).

Una diversione: nel jazz è non solo tollerato ma è classico l'uso del terzo grado minore sull'accordo maggiore ma assolutamente non viceversa.

Esempi sull'accordo minore settima (C-7) usando la scala dorica:



La scala dorica con tutte le possibilità che ne derivano è stata il cardine delle improvvisazioni modali create su un accordo minore usato come pedale. Famosissimi i brani come “So what” di M. Davis e “Impression” di J. Coltrane.

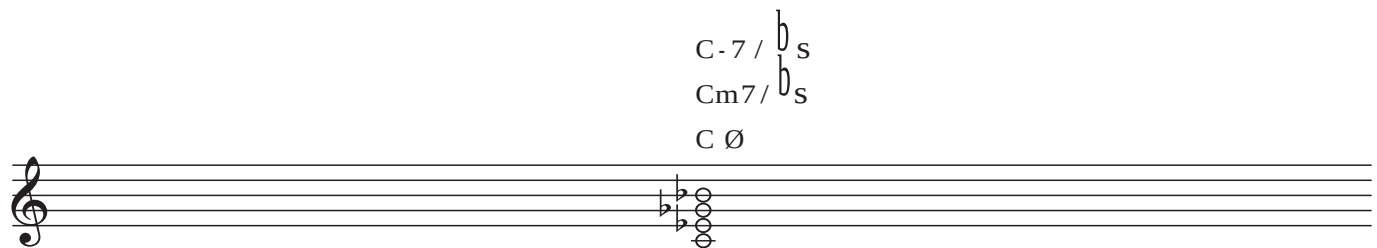
Una nota che pur essendo estranea all'accordo può assumere un'importanza quasi pari nell'uso a quella delle fondamentali è la quarta eccedente o la quinta diminuita come si preferisca chiamarla. Il suo uso nell'accordo è di grande efficacia non solo come nota di appoggiatura ma anche dandole un risalto da protagonista.

Esempi sull'accordo C-7 con scala dorica ed impieghi della quarta eccedente:

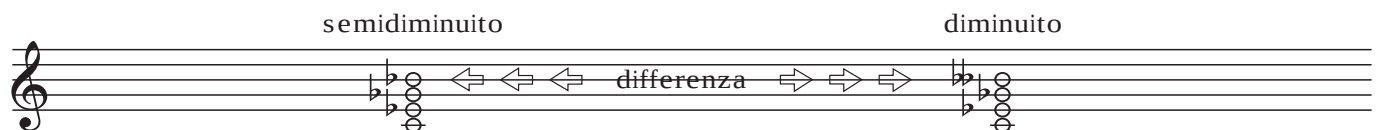


ACCORDO MINORE SETTIMA CON QUINTA DIMINUITA

Chiamato anche accordo semidiminuito si compone dalla fondamentale, dalla terza minore, dalla quinta diminuita e dalla settima minore.



La denominazione di semidiminuito nasce dal confronto con l'accordo diminuito: entrambi hanno la terza minore e la quinta diminuita, mentre rispetto alla settima nel primo essa è minore, nel secondo invece è diminuita.



L'accordo semidiminuito è di grande dinamismo, di passaggio, non è certo nè statico nè di riposo.

Esso tende a risolvere sull'accordo di settima una quarta sopra: ad esempio il C-7/ $\flat_5$ tende a risolvere sul fa7.

L'accordo minore settima con quinta diminuita non dà grandi possibilità di sviluppi melodici per cui la tendenza sarà quella di soffermarsi sulle note che formano l'accordo.

La scala da utilizzare con questo accordo è la scala LOCRIA:



La scala locria ha due note fortemente dissonanti con l'accordo (wrong note): il secondo ed il quarto grado, nel nostro caso il D $\flat$ e il F.

Quello che le rende particolarmente wrong è la loro posizione di seconda minore e di quarta giusta.

Si può ovviare in parte a questo inconveniente usando la scala locria $\sharp 2$ in cui il secondo grado, che è a distanza di un tono dalla fondamentale, è meno dissonante.



Segue un esempio di fraseggio in cui viene utilizzata la scala locria:



ACCORDO DI SETTIMA DIMINUITA

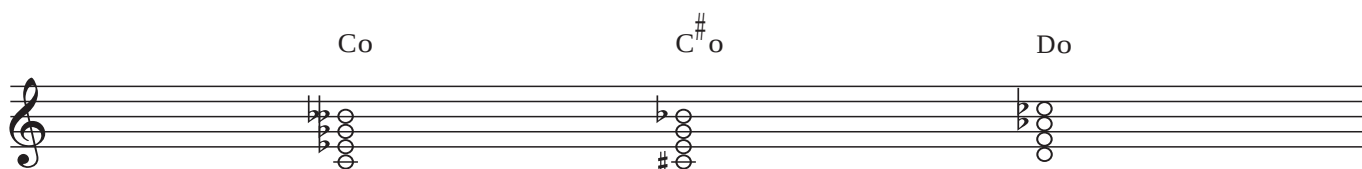
E' formato dalla fondamentale, dalla terza minore, dalla quarta diminuita o dalla settima diminuita.

La sigla di questo accordo è formata dalla fondamentale seguita da un piccolo cerchio: ad esempio Do indica l'accordo di D con settima diminuita.

Si possono incontrare altre sigle in cui viene esplicitata la presenza della settima quali ad esempio Do7 oppure D dim 7.

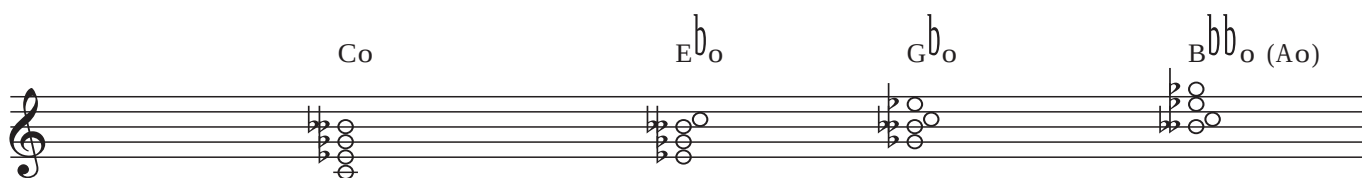
E' un accordo simmetrico in quanto formato dalla sovrapposizione di terze minori.

A causa della sua simmetria, esistono solo tre tipi di accordo diminuito: C, C[#] e D



Tutti gli altri accordi sono formati dalle stesse note di questi ultimi.

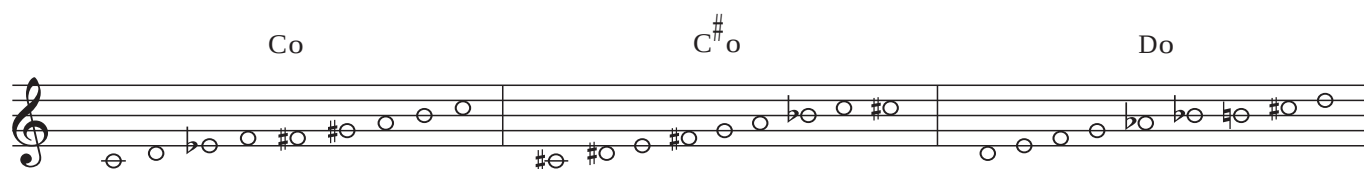
Ad esempio il Co è formato dalle stesse note sia del E^bo che del G^bo che del B^{bb}o (Ao), cambiano ovviamente le disposizioni reciproche.



Questo accordo prevede l'utilizzazione di una scala che esula da tutte quelle esaminate finora.

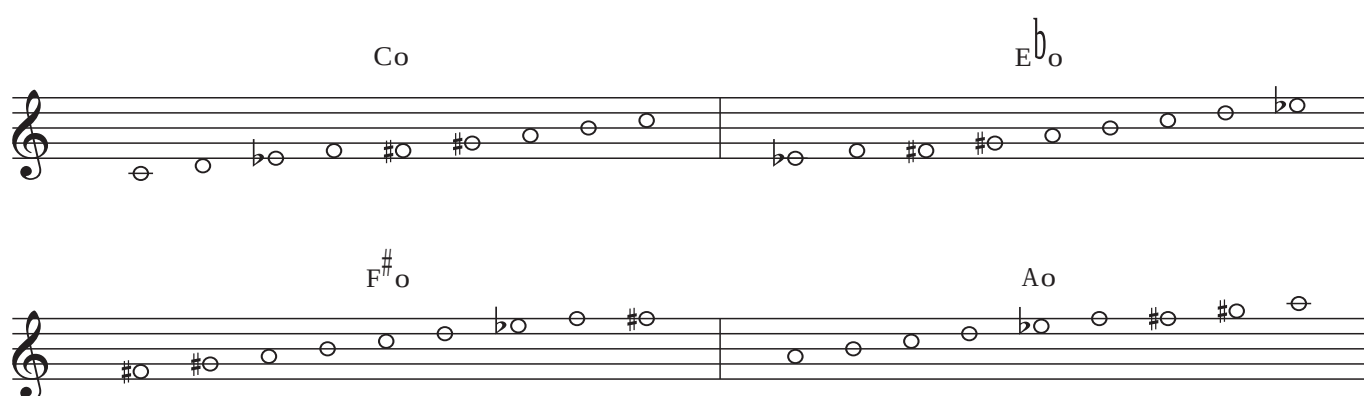
Tale scala viene chiamata "diminuita" ed è pure essa simmetrica in quanto è formata dall'alternarsi di un tono e di un semitono.

Analogamente agli accordi, esistono solo tre scale diminuite fondamentali: C, C[#] e D.



Tutte le altre scale sono formate dalle stesse note di quest'ultime.

Ad esempio la scala diminuita di C è formata dalle stesse note sia della scala diminuita di E^b che di G^b (F[#]) che di B^{bb} (A).



La simmetria delle scale diminuite ci permette di comporre il seguente schema:

- 1) Co = E^bo = F[#]o = Ao
- 2) C[#]o = Eo = Go = B^bo
- 3) Do = Fo = A^bo = Bo

La scala diminuita, a differenza delle scale esaminate finora, è formata da otto note anzichè sette perciò è necessario che una nota venga ripetuta alternata.

Questa scala, data la sua simmetria, offre buoni spunti per la innovazione melodica.

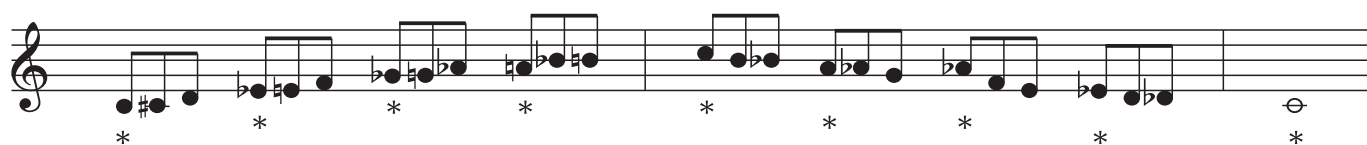
Ciò è rafforzato dal fatto che non esistono note particolarmente wrong.

Pur dando per scontata la maggiore consonanza delle note dell'accordo, anche le altre note della scala non danno sensazione di dissonanza rispetto all'accordo stesso.

Ecco alcuni esempi di invenzione melodica basati sulla scala diminuita:

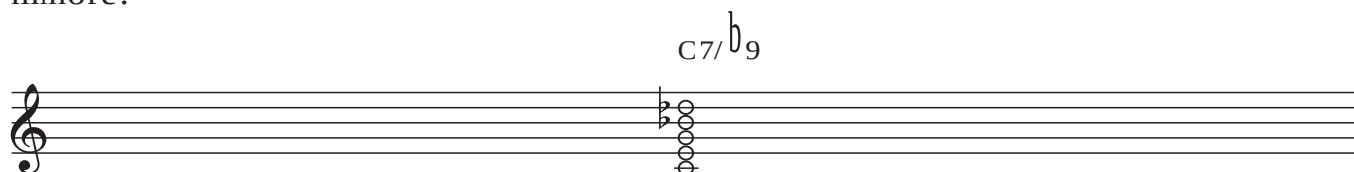


Da notare che una scala cromatica eseguita rapidamente a terzine produce l'effetto di un accordo diminuito in quanto la nota di inizio di ogni terzina è un grado dell'accordo (contraddistinto da un asterisco).

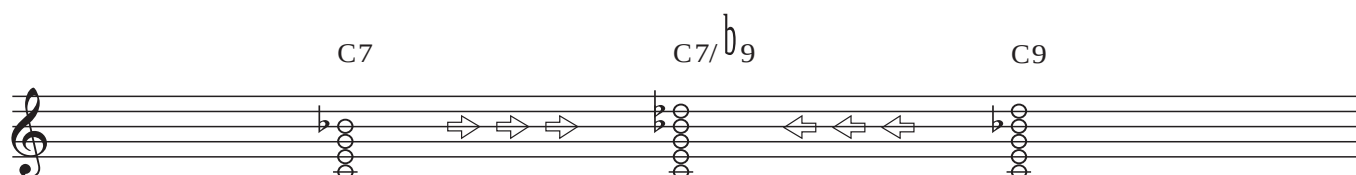


ACCORDO DI SETTIMA CON NONA MINORE

E' formato dalla fondamentale, dalla terza maggiore, dalla settima e dalla nona minore.

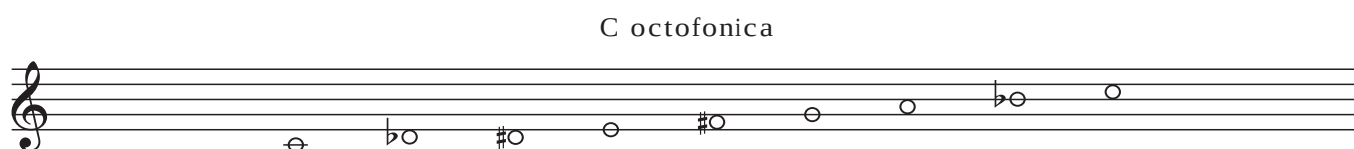


L'origine di questo accordo può essere interpretata in due modi diversi: lo si può considerare come derivazione dell'accordo di settima di dominante a cui si aggiunge la nona minore (nota che si trova mezza nota sopra la tonica) oppure come derivazione dall'accordo di nona abbassando di un semitono la nona stessa.



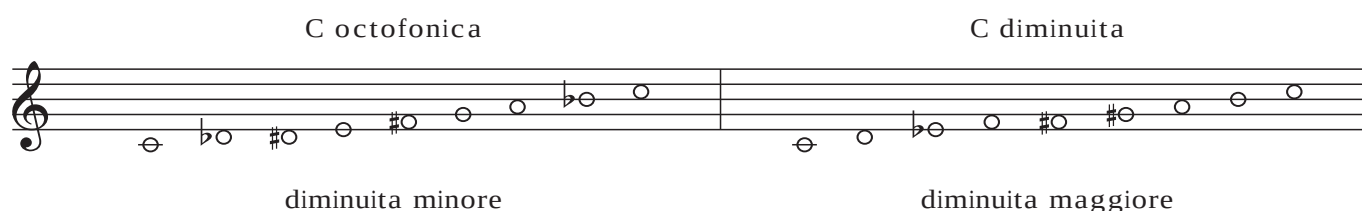
L'accordo di settima con nona minore pur essendo imparentato con l'accordo di settima di dominante ha una propria scala chiamata "octofonica" o "diminuita minore".

La scala octofonica è una scala simmetrica formata da otto toni (dove il nome) che si alternano a distanza di semitono e tono.

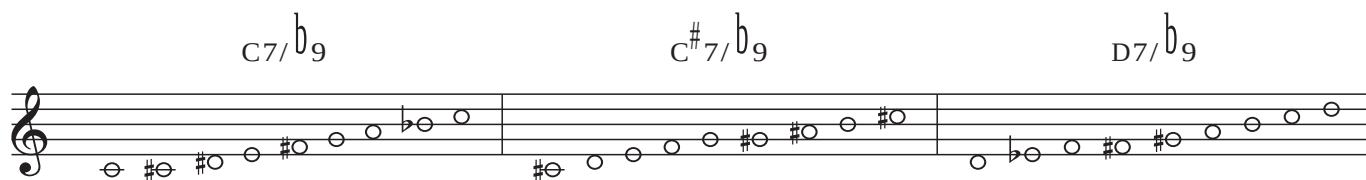


Come si vede un suono è ripetuto alterato (nel nostro caso D^b - D[#]).

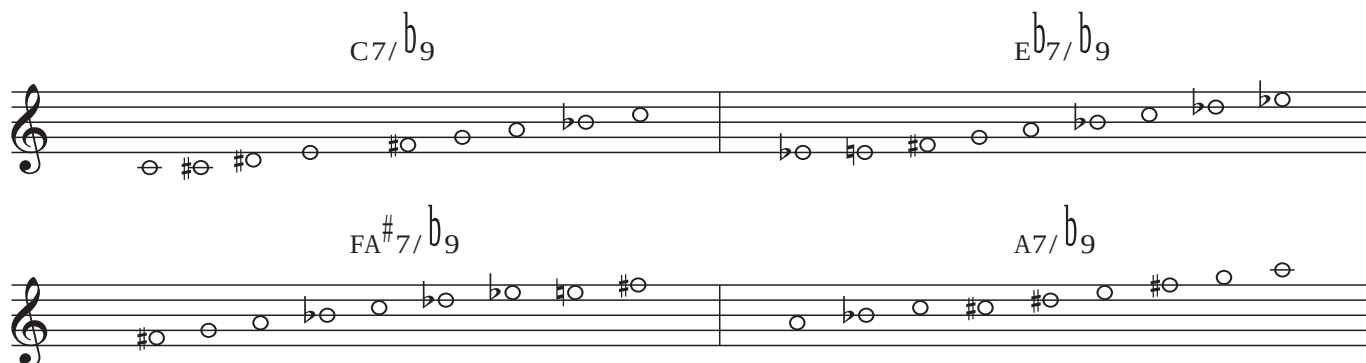
Ciò la accumuna alla scala esaminata a proposito dell'accordo diminuito, la quale viene indicata anche con il nome di "diminuita maggiore" per distinguerla appunto dalla octofonica che viene indicata come "diminuita minore".



La scala octofonica è simmetrica per cui ne esistono solo tre tipi, le altre sono la ripetizione di quest'ultime.



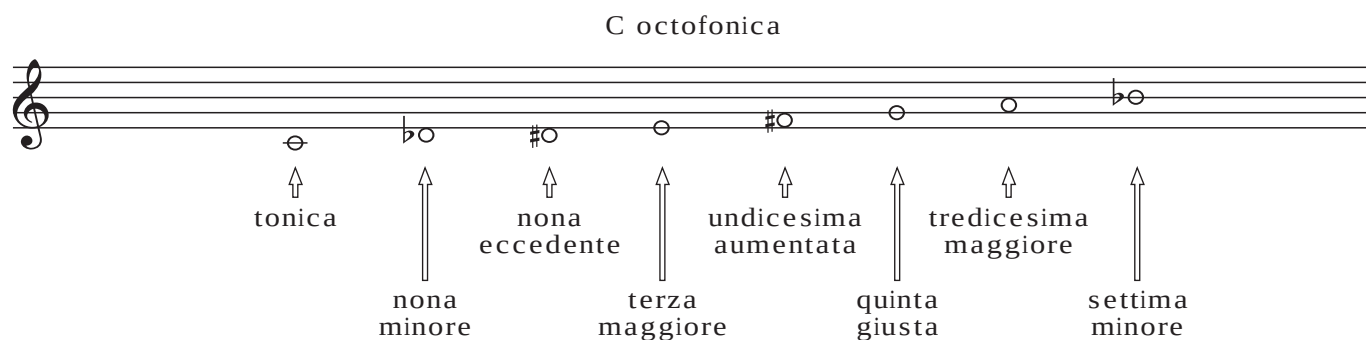
Per dimostrare la simmetria prendiamo come esempio la scala di $DO7/b_9$: essa sarà formata dalle stesse note della scala di $MI\flat/b_9$, $FA\sharp 7/b_9$ e $LA7/b_9$.



Ecco uno schema che elenca le relazioni esistenti fra le scale octofoniche:

- 1) $C7/b_9 = E\flat 7/b_9 = F\sharp 7/b_9 = A7/b_9$
- 2) $C\sharp 7/b_9 = E7/b_9 = G7/b_9 = B\flat 7/b_9$
- 3) $D7/b_9 = F7/b_9 = A\flat 7/b_9 = B7/b_9$

Esaminando in maniera approfondita la scala octofonica si osserva che le note che la compongono sono in rapporto con l'accordo relativo mediante i seguenti gradi:

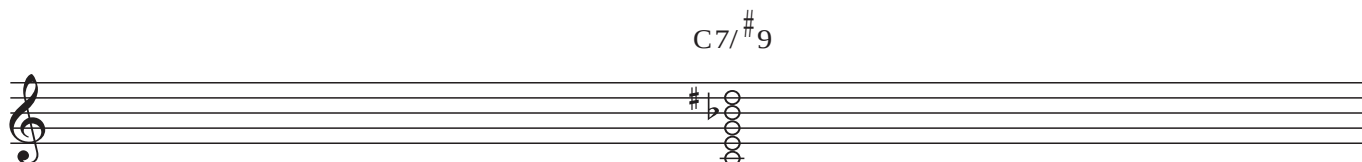


Questo la rende una scala dall'uso molto elastico e priva di vere e proprie note wrong.

La scala octofonica ci permette di esaminare un altro accordo strettamente imparentato con l'accordo di settima con nona minore.

ACCORDO DI SETTIMA CON NONA AUMENTATA

Esso è formato dalla fondamentale, dalla terza maggiore, dalla quinta giusta, dalla settima minore e dalla nona aumentata.



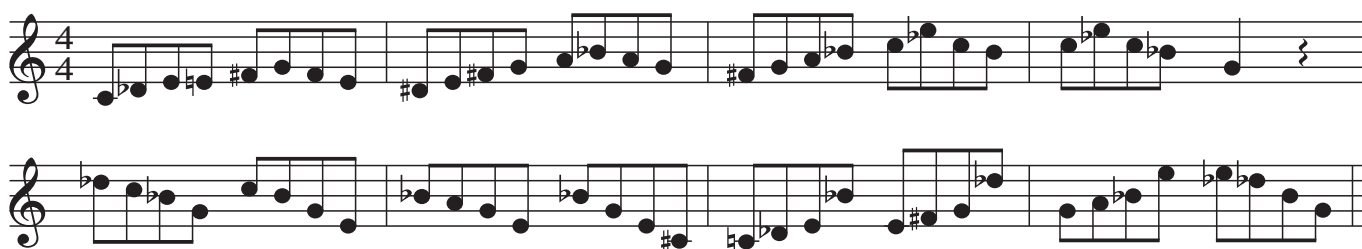
La presenza contemporanea nella scala octofonica della nona minore e della nona aumentata e la conseguente assenza della nona maggiore, ne permettono l'uso in entrambi gli accordi considerati.

Perciò ogni volta che si incontra un accordo di settima con nona minore o di settima con nona aumentata si potrà usare la scala octofonica.

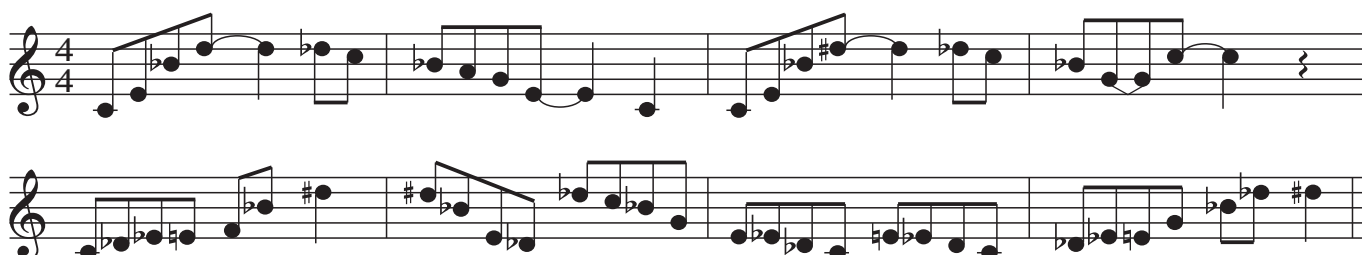
A volte la sonorità dell'accordo di settima con nona aumentata simula quella dell'accordo minore per cui, nella eventuale improvvisazione, bisognerà far sentire anche la terza maggiore in maniera che la nona eccedente assuma il suo valore e non venga confusa con una terza minore.

Ecco alcuni esempi di improvvisazione melodica che utilizzano la scala octofonica:

Accordo 7/b9

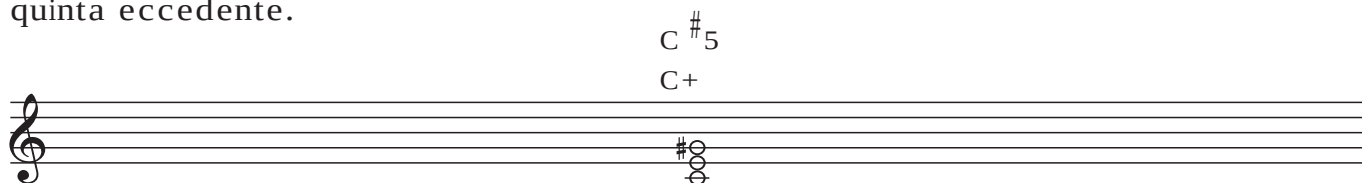


Accordo 7/#9



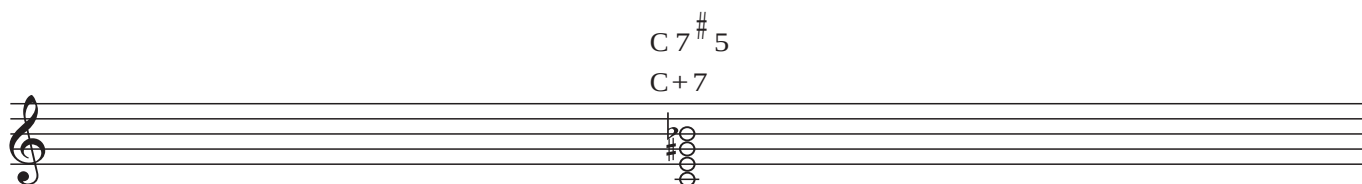
ACCORDO DI SETTIMA CON QUINTA ECCEDENTE

Esiste una triade che è formata dalla fondamentale, dalla terza maggiore e dalla quinta eccedente.



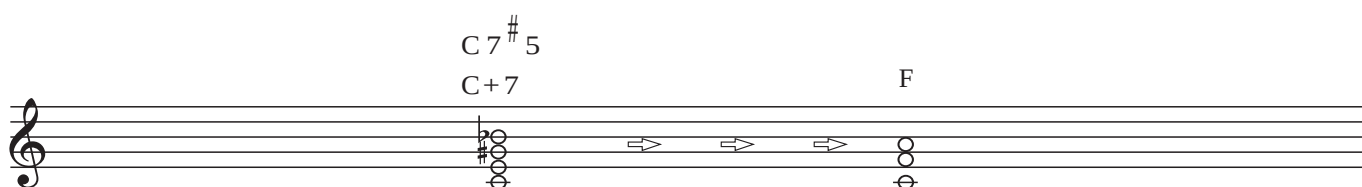
Quest'ultima è poco usata nella musica moderna in quanto si preferisce utilizzare l'accordo di settima con quinta eccedente che non è altro che un accordo di settima di dominante con la quinta alzata di un semitono.

L'accordo di settima con quinta eccedente è formato dalla fondamentale, dalla terza maggiore, dalla quinta eccedente e dalla settima minore.



Nella sigla C+7 (C+7) il "+" si riferisce appunto alla quinta indicandone l'innalzamento di un semitono.

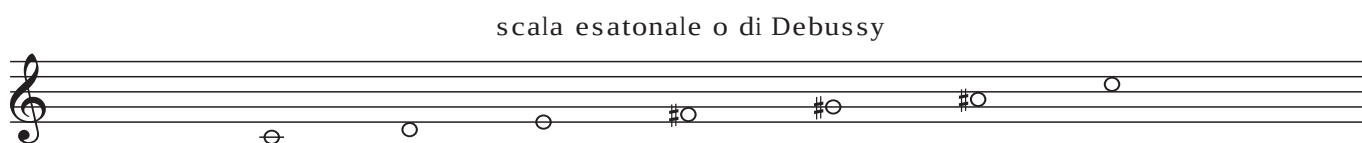
Accordo molto dinamico che, come tutti gli accordi di settima di dominante, tende a risolvere una quarta sopra.



A proposito di questo nuovo accordo dobbiamo esaminare una scala del tutto nuova. Tale scala è formata da note che si succedono a intervalli di toni e viene chiamata "scala a toni interi".

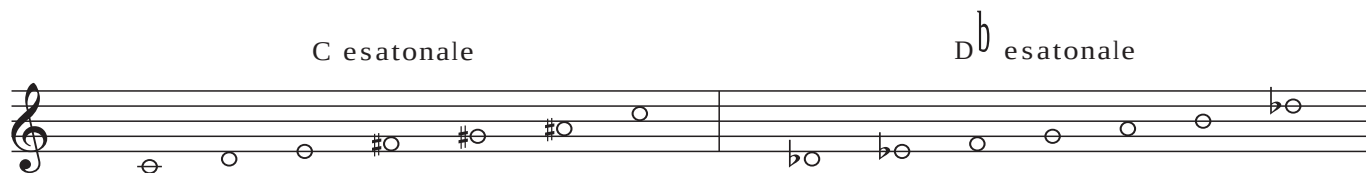
Per la mancanza di semitoni lo spazio di una ottava è riempito solo da sei suoni, perciò manca una nota rispetto alle altre scale.

Questa scala viene anche chiamata "scala esatonale" o "scala di Debussy".



In questo esempio si nota la mancanza del Si.

Essendo una scala simmetrica ne esistono solo due tipi: quella che parte dal C e quella che parte dal C[#] (D^b).



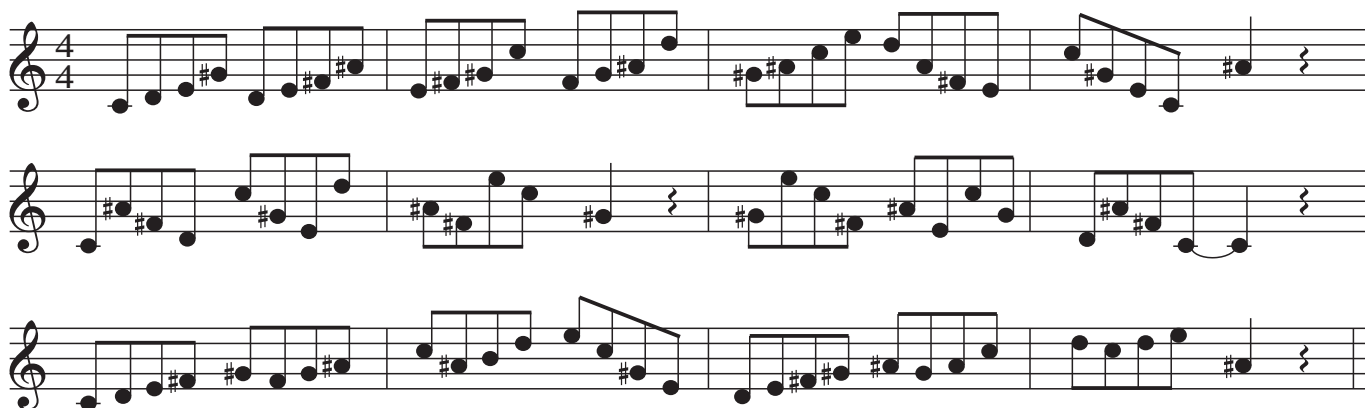
Tutte le altre scale esatonali sono riconducibili ad una di queste due scale fondamentali.

Scala con suono molto particolare tipica della musica impressionista: ciò ci riconduce alla sua denominazione “scala di Debussy”.

Non ci sono particolari note wrong.

La meno consonante è la quarta eccedente ma essa è proprio la nota più affascinante che rende la scala così originale ed “evanescente”.

Ecco alcuni esempi di improvvisazione melodica che utilizzano la scala esatonale:

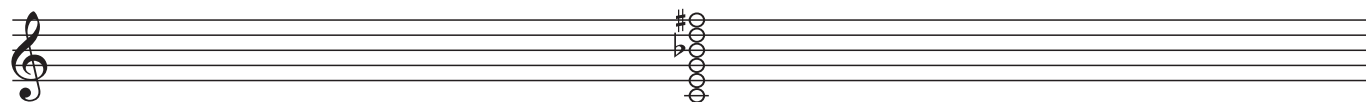


ACCORDO DI UNDICESIMA E TREDICESIMA

Sono accordi derivati dall'ampliamento dell'accordo di nona, aggiungendovi una o due terze successive.

L'accordo di undicesima è formato dalla fondamentale, dalla terza maggiore, dalla quinta giusta, dalla settima minore, dalla nona maggiore e dalla undicesima aumentata.

C9/#11

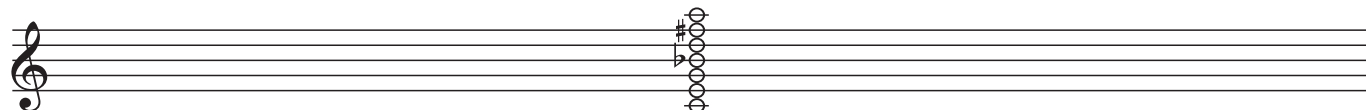


C'è da notare che in passato spesso non veniva specificato che l'undicesima è aumentata (cioè innalzata di mezzo tono), in quanto lo si riteneva sottinteso.

Oggi invece, per evitare equivoci, nelle sigle dei due accordi in esame lo si indica espressamente.

L'accordo di tredicesima è formato dalla fondamentale, dalla terza maggiore, dalla quinta giusta, dalla settima minore, dalla nona maggiore, dalla undicesima aumentata e dalla tredicesima.

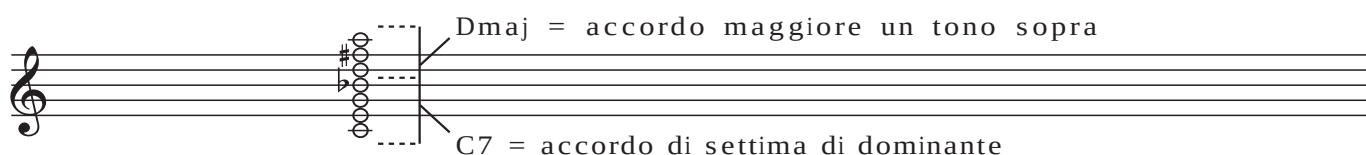
C13/#11



Nella musica jazz moderna (dal bebop in poi) gli accordi di undicesima e tredicesima sono venuti progressivamente a prendere il posto dell'accordo di settima di dominante, fornendo agli improvvisatori una più vasta possibilità di note.

Esaminando più approfonditamente l'accordo di tredicesima si nota che esso è formato da un accordo di settima di dominante alla quale viene sovrapposto un accordo maggiore un tono sopra.

C13/#11



Ciò permette agli improvvisatori "smaliziati" di suonare sull'accordo fondamentale usando le note dell'accordo posto un tono sopra.

La scala relativa agli accordi di undicesima e tredicesima viene detta “lidia dominante” o “misolidia” $\#4$.

C lidia dominante
C misolidia $\#4$

C13/ $\#11$

Risulta evidente che la scala sopra esposta non è altro che un accordo di tredicesima disposto per gradi congiunti.

Questo fa sì che nella scala di lidia di dominante non vi siano note wrong.

Come abbiamo precedentemente affermato, sia l'accordo di tredicesima o undicesima sia la scala relativa sono venuti in auge con l'avvento del bebop.

Sottolineiamo l'importanza degli intervalli “più alti” dell'accordo (la nona, la undicesima e la tredicesima, nel nostro caso D, F $\#$ e A).

Per concludere ecco alcune improvvisazioni melodiche basate sull'uso della scala di dominante:



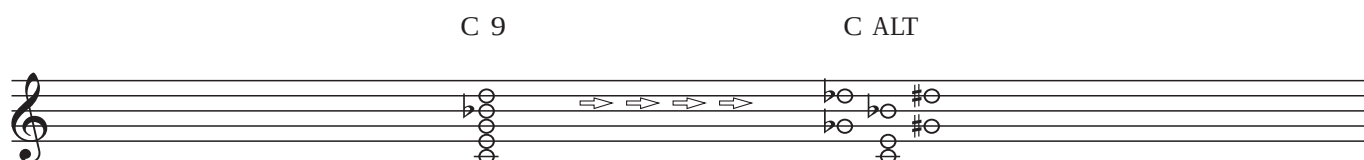
ACCORDO DI SETTIMA, QUINTA DIMINUITA, QUINTA ECCEDENTE, NONA MINORE, NONA AUMENTATA

Accordo piuttosto complesso, come si vede dalla denominazione.

La siglatura invece è molto semplice, infatti sui metodi o sugli spartiti questo accordo è indicato con la nota fondamentale seguita da un “ALT” che significa “alterato” (ad esempio C ALT o C ALT).

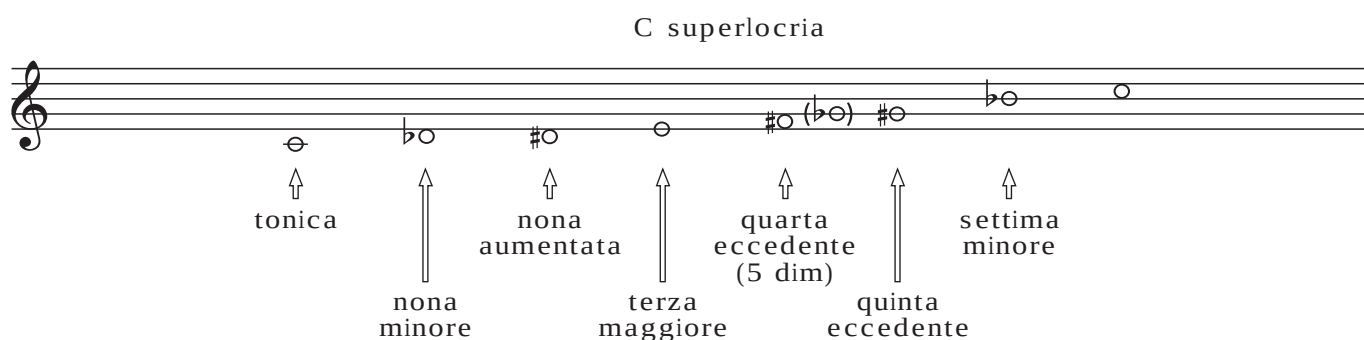
Il suffisso ALT indica che la quinta e la nona sono alterate, cioè sia diminuito che aumentato di un semitono.

L'accordo alterato deriva dall'accordo di nona ed è formato dalla fondamentale, dalla terza maggiore, dalla quinta diminuita, dalla quinta eccedente, dalla settima minore, dalla nona minore e dalla nona aumentata.



Il fatto che l'accordo alterato sia formato da sette note ci fa capire che, come per l'accordo di tredicesima, la scala relativa sarà priva di note wrong.

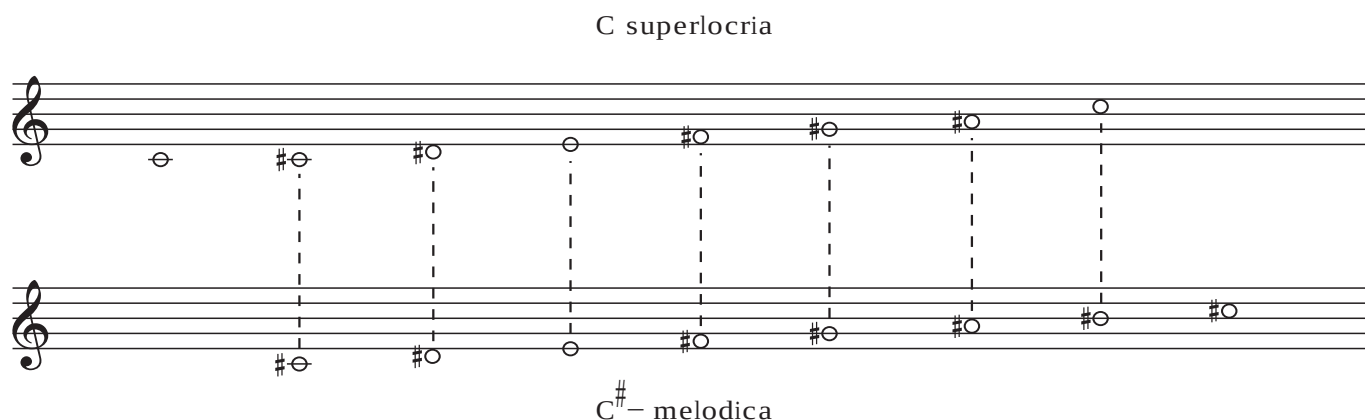
Quest'ultima viene chiamata “scala superlocria”:



Dagli esempi precedenti appare chiaro che la superlocria non è altro che lo sviluppo per gradi congiunti dell'accordo alterato.

Nell'uso jazzistico sia la scala che l'accordo sono di acquisizione abbastanza recente ed hanno un tipo di sonorità nuova, tipica di espressioni musicali attuali.

Se prendiamo la scala superlocria e diamo denominazioni diverse ai suoi gradi, senza naturalmente cambiarne il suono, possiamo ottenere una scala così formata:



Se nella superlocria si tralascia la prima nota (fondamentale), le rimanenti formano una scala di C[#] minore melodica.

Ne consegue che la scala superlocria di C corrisponde, come note, ad una scala di C[#] minore melodica e così, analogamente, ogni scala superlocria corrisponde ad una scala minore melodica mezzo tono sopra.

In conclusione si può dire che su un accordo alterato l'improvvisatore, con un minimo di esperienza e buon gusto, potrà improvvisare lavorando sulla scala minore melodica posta mezzo tono sopra.

Ecco alcuni esempi in cui si utilizza la scala superlocria:



ACCORDO DI QUARTA

E' un accordo maggiore in cui alla terza viene sostituita la quarta o, più spesso, è un accordo di settima di dominante in cui spesso si esegue la medesima sostituzione.

Le siglature sono molteplici: se si parte da un accordo maggiore si utilizzeranno le sigle formate dalla fondamentale seguita da “SUS” (dove SUS significa SUSPENDED, cioè “sospeso”) o “SUS4” (ad esempio C SUS o C SUS4).

Se invece si parte da un accordo di settima di dominante il suffisso sarà “7 SUS” o “7 SUS4” (ad esempio C 7 SUS o C 7 SUS4).

Il termine SUS (sospeso) sottolinea il carattere di sospensione di questo accordo, data la forte tendenza della quarta a risolvere sulla terza.

L'accordo di SUS4 è formato dalla fondamentale, dalla quarta e dalla quinta, mentre l'accordo di 7 SUS4 è formato dalla fondamentale, dalla quarta, dalla quinta e dalla settima minore.

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'C SUS4' and contains three notes: C4 (one ledger line below), F4 (first line), and G4 (first space). The second staff is labeled 'C 7 SUS4' and contains four notes: C4 (one ledger line below), F4 (first line), G4 (first space), and Bb4 (first space, flat). Both staves have a treble clef on the left.

Pur essendo un accordo che ha una tendenza ad una risoluzione naturale (la quarta e la terza) viene espresso volutamente mantenuto a lungo per creare un clima di forte tensione armonica.

Per quanto riguarda le scale relative, con l'accordo di SUS4 si usa la scala ionica (maggiore), mentre con l'accordo 7SUS4 si usa la scala misolidia.

C SUS4 — — ➤ C jonica



A musical staff with a treble clef. The notes of the C major scale are written from left to right: C (quarter), D (quarter), E (quarter), F (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), and C (quarter). Above the first C note is the chord symbol "C SUS4". Above the final C note is the chord symbol "C jonica".

C 7 SUS4 — — ➤ C misolidia

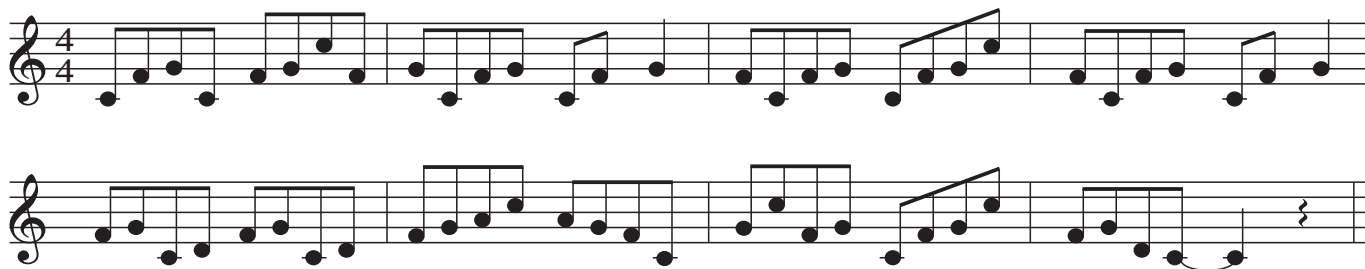
The musical staff shows two scales. The first scale, C 7 SUS4, consists of the notes F, G, A, Bb, C, D, and E. The second scale, C misolidia, consists of the notes F, G, A, B, C, D, and E. The Bb in the first scale is represented by a flat symbol.

Esattamente all'opposto di quanto detto rispetto agli accordi maggiore e di settima di dominante dove la quarta era la nota wrong, negli accordi SUS4 e 7SUS4 la quarta è una nota da porre in rilievo, mentre la nota wrong è la terza maggiore che andrà usata come nota di passaggio senza soffermarvisi.

L'accordo di quarta è usato spesso nella musica leggera e nel jazz dagli anni 60 in poi.

Ecco alcuni esempi di improvvisazione melodica basati sull'accordo di quarta:

Accordo SUS4



Accordo 7 SUS4

