

Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio

Roberto Villari



Lezione 1: Note e intervalli

Introduzione

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

Le note

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

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



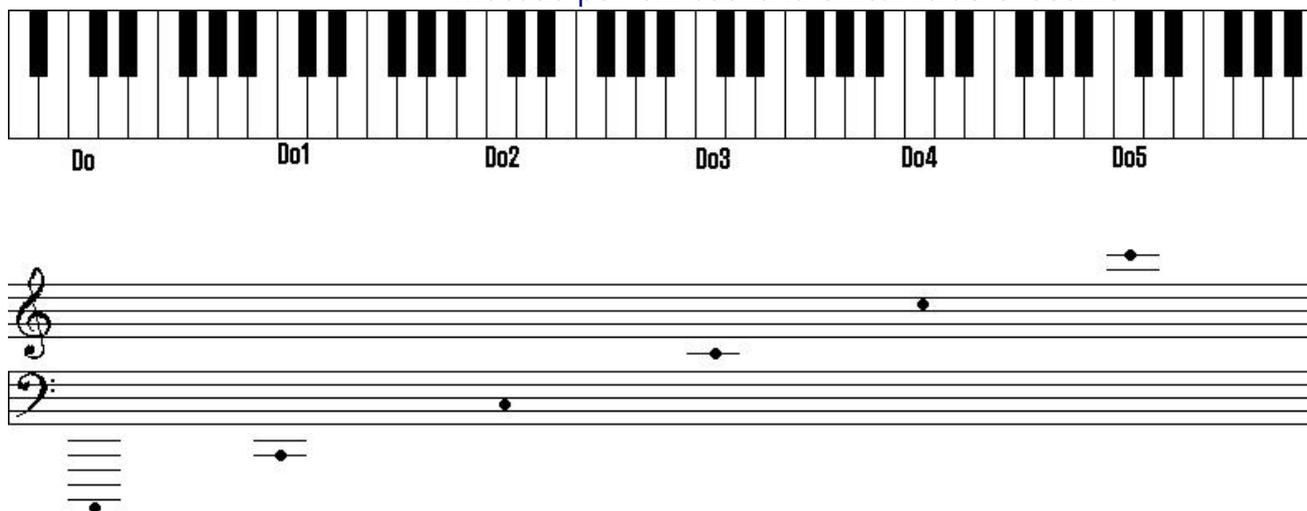
Sul **pentagramma** questa ottava è rappresentata dalle linee e dagli spazi, e si scrive così:



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

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

Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio



Le note sono indicate più spesso -almeno nel jazz- con le lettere **A, B, C, D, E, F, G**, dove **A=LA, B=SI, C=DO, D=RE, E=MI, F=FA, G=SOL**.

I tasti neri

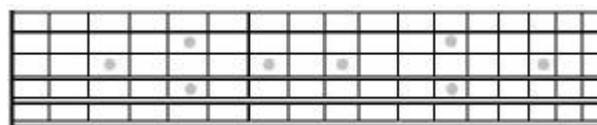
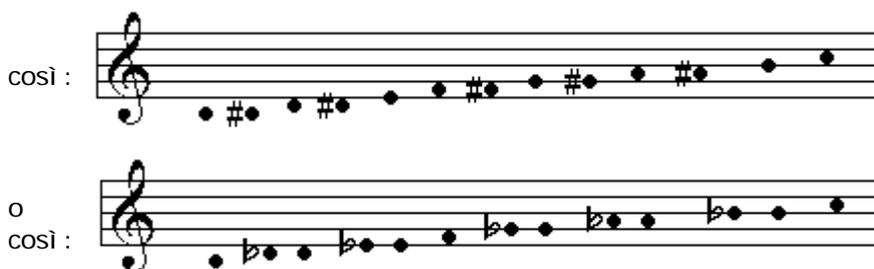
La scala diatonica naturale è composta dalle **7 note** corrispondenti ai **tasti bianchi** della tastiera del pianoforte.

I **tasti neri** conservano il nome delle note che li precedono o che li seguono immediatamente.

Nel pentagramma il tasto nero del pianoforte è indicato da un simbolo chiamato **accidente**, posto immediatamente prima della nota a cui si riferisce.

L'accidente può essere bemolle (**b**) o diesis (**#**), che indica rispettivamente il tasto immediatamente precedente o successivo rispetto alla nota (tasto bianco) a cui si riferisce.

Suonando tutti i tasti del pianoforte bianchi e neri in sequenza, da una qualsiasi nota fino alla relativa ottava si ottengono 12 note diverse più l'ottava. La distanza tra una nota e quella immediatamente adiacente è detta **semitono**. Il risultato è quindi una progressione di **12 semitoni**, la **scala cromatica**, che può essere rappresentata sul pentagramma...



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

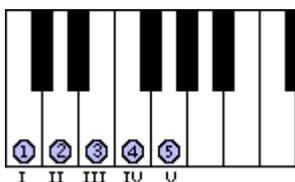
Intervalli

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

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

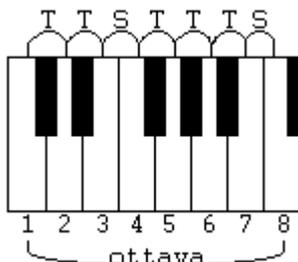


Un **intervallo di quinta** (o semplicemente quinta) è una distanza di 5 note, una distanza di 4 note è un **intervallo di quarta** e così via. L'**intervallo di ottava** è la prima nota della scala suonata ad una distanza di otto note, esattamente ad una frequenza doppia.



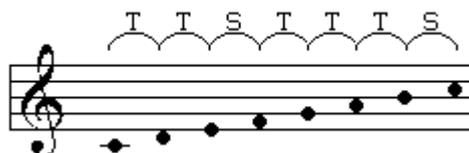
Disponendo le dita della mano destra come indicato nella figura, dal pollice (1) al mignolo (5), si hanno a disposizione le prime cinque note della scala di DO Maggiore. Il quinto dito (mignolo) sarà il quinto grado della scala, il terzo dito (medio) sarà il terzo grado e così via.

☐ E' importante notare che si contano sia la nota di partenza (la prima) che la nota di arrivo: ad esempio la quinta del DO è il SOL (distanza=5note=DO,RE,MI,FA,SOL), la quarta del DO è FA (distanza=4note=DO,RE,MI,FA), la seconda è RE (distanza=2note=DO,RE), ecc.

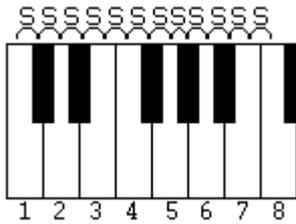


Ma pure tra tasti bianchi adiacenti vi sono distanze più o meno grandi.

Se tra essi si interpone un tasto nero, la distanza tra le due note è di un tono intero, o semplicemente un **tono**, altrimenti è di un **semitono** (2semitoni=1tono).



Classificazione qualitativa degli intervalli



Una ottava copre sulla tastiera del pianoforte 13 tasti: si tratta di 12 note differenti (più l'ottava), a distanza tra loro di un semitono. Da una qualsiasi nota di partenza si possono quindi costruire 12 diversi intervalli.

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

TAVOLA DEGLI INTERVALLI

		GRADI							
		I-I	I-II	I-III	I-IV	I-V	I-VI	I-VII	I-VIII
I N T E R V A L L I	Perfetti	 (Unisono)			 (Tritono)	 (Tritono)			 (Ottava)
	Maggiori		 (Tono)	 (Tono)			 (Tono)	 (Tono)	
	Minori		 (Semitono)	 (Semitono)			 (Semitono)	 (Semitono)	
	Eccedenti		 (Tritono)		 (Tritono)	 (Tritono)	 (Tritono)		
	Diminuiti				 (Tritono)	 (Tritono)	<i>VI</i> <i>bb</i> = <i>V Ma</i>	<i>VII</i> <i>bb</i> = <i>VI Ma</i>	

Questa tabella indica gli intervalli rispetto alla nota DO, posta come primo grado, ma ciò che essa rappresenta è l'intervallo in termini di toni e semitoni tra il primo grado ed una nota qualsiasi di una qualsiasi scala.

Ad esempio la tabella indica l'**intervallo di terza minore** con
(note DO e MI bemolle). Con riferimento alla tastiera del pianoforte, tra DO e MI bemolle si

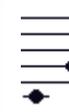
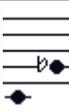
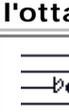
Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio

contano 3 semitoni (un tono e mezzo): l'intervallo di terza minore è quindi caratterizzato da una distanza di **un tono e mezzo**. Con questo riferimento si può individuare la terza minore rispetto ad una qualsiasi nota: ad esempio la terza minore del SOL si trova contando da SOL un tono e mezzo, ottenendo quindi un SI_b, che è quindi la terza minore del SOL.

Si noti che pur essendoci 12 intervalli in una ottava, nella tavola ne sono indicati di più. Si tratta di note **enarmoniche**.

Ad esempio **FA# e SOL_b** sono la stessa nota, e in termini di intervalli significa che la quarta eccedente equivale ad una quinta diminuita.

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

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

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

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

Lezione 2: Le scale

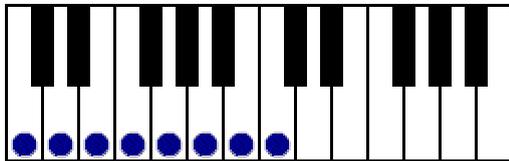
La scala fondamentale

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

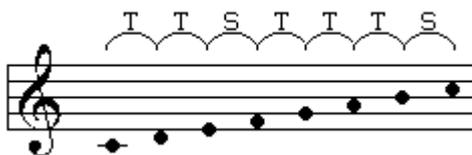
□ Vi sono numerose scale -ad esempio pentafonica (5 note), araba (17 note), a toni interi, ecc.- ma la scala fondamentale del sistema musicale europeo è la scala diatonica (7 note), formata da toni e semitoni in un intervallo di ottava. Tale sistema è il riferimento usato in tutto questo manuale.

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

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

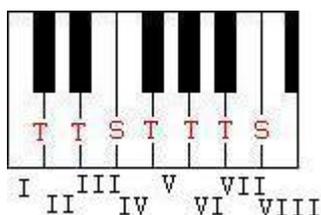


La scala che si ottiene suonando 8 tasti bianchi in sequenza a partire dal DO (tonica o 1° grado) per finire su un altro DO una ottava sopra, riveste particolare importanza per il caratteristico susseguirsi di toni e semitoni: si tratta della scala di DO Maggiore, o semplicemente scala di DO.



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

Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio



Una qualsiasi Scala Maggiore, indipendentemente da quale sia la nota al primo grado, è caratterizzata dalla sequenza di intervalli **TTSTTTS**, dove **T** indica un intervallo di un tono ed **S** un intervallo di un semitono.

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

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

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

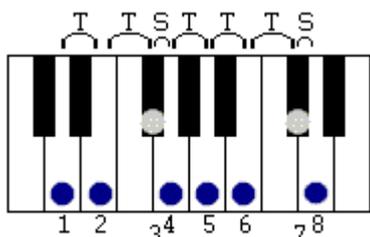
Da DO a RE vi è un tono intero	I-II	T
Da RE a MI l'intervallo è ancora di un tono	II-III	T
Da MI a FA l'intervallo è di un semitono	III-IV	S
Da FA a SOL l'intervallo è di un tono	IV-V	T
Da SOL a LA l'intervallo è di un tono	V-VI	T
Da LA a SI l'intervallo è ancora di un tono	VI-VII	T
Da SI a DO l'intervallo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

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

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

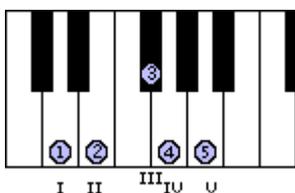
La tonalità

Vi sarà probabilmente capitato di cantare una melodia e di accorgervi di averla *attaccata* troppo in alto o troppo in basso, e doverla quindi ricominciare ad una altezza più comoda, senza però che il cambio di altezza influisca sulla melodia stessa. Si tratta di partire da una nota differente e di **rispettare gli intervalli** che costituiscono la melodia cioè eseguirla su una diversa **tonalità**. Per le scale è lo stesso. Ad esempio per costruire una scala di RE si procede come segue:



- La prima nota, tonica della scala, è RE.
- Sulla base della sequenza di [intervalli](#) della [scala fondamentale](#) **TTSTTTS** si ricavano le 7 note (più l'ottava) che formano la scala di RE Maggiore: **RE, MI, FA#, SOL, LA, SI, DO#, RE**.

Queste sono tutte e sole le note che *appartengono* alla tonalità di RE Maggiore (o semplicemente RE).

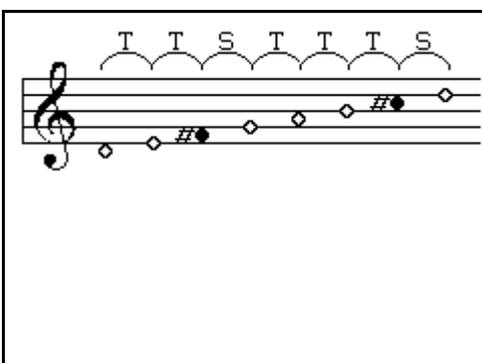


Posizionando le 5 dita della mano destra come in figura (1=pollice, 5=mignolo) si possono facilmente individuare i primi 5 gradi della scala di RE.

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

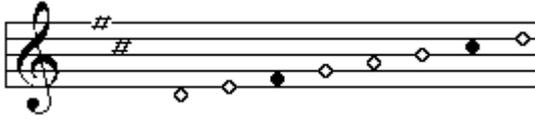
Si può definire **tonalità** il *gruppo* delle sette note appartenenti ad una scala maggiore. Nell'esempio:

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



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

Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio



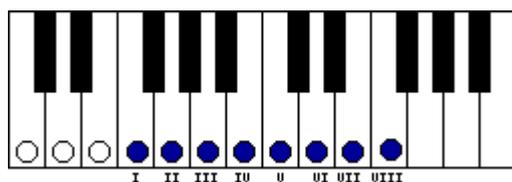
Va da sé che sul pentagramma, in tonalità di RE, le note FA e DO saranno sempre diesis e non naturali. Per indicare la tonalità di RE, si usa riportare le **alterazioni in chiave**, cioè subito dopo il simbolo della chiave di violino.

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

Sviluppo modale della scala maggiore

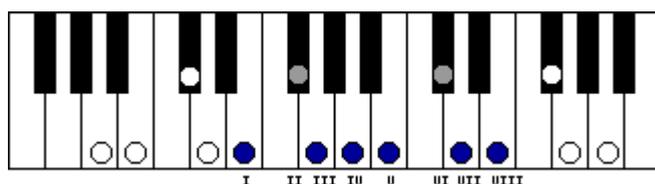
Una scala maggiore è una sequenza di 7 note posizionate secondo gli intervalli prestabiliti **TTSTTTS**. La tonalità coincide con le 7 note della scala maggiore. La prima nota della scala dà il nome sia alla scala che alla tonalità. La scala maggiore è detta anche scala fondamentale della tonalità.

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



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

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



Proviamo ad applicare questo concetto alla tonalità LA. A partire dal LA e seguendo gli intervalli TTSTTTS troviamo la scala di LA Maggiore, scala fondamentale della tonalità LA:

LA, SI, DO#, RE, MI, FA#, SOL#, LA.

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

Ogni scala così prodotta si caratterizza dalle altre nella sequenza di intervalli.

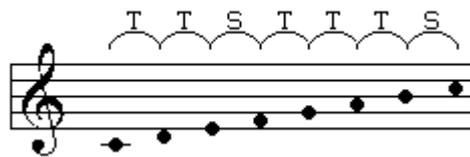
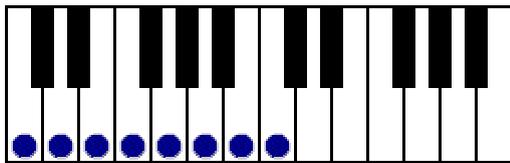
Le sette scale appartenenti ad una tonalità sono chiamate **modi**, e sono identificate da un nome greco.

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

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

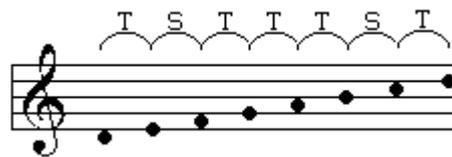
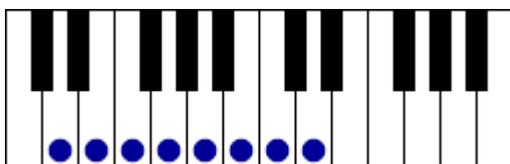
Come si vedrà tra breve un ruolo particolarmente importante è svolto dal settimo grado della scala modale, che può essere maggiore o minore, rispettivamente se l'intervallo settima -ottava è di un semitono o di un tono.

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



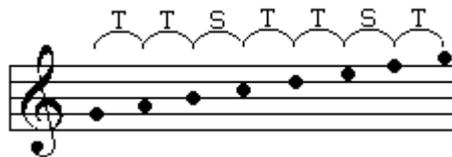
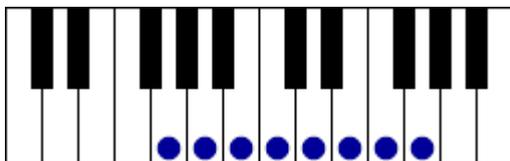
(I) Ionico: Suonando i tasti bianchi del pianoforte da un DO al DO una ottava sopra si produce la scala di DO Maggiore. Si tratta della scala costruita a partire dal **primo grado** della tonalità di DO, caratterizzata dalla sequenza di toni e semitoni **TTSTTTS**. La sequenza di intervalli è caratteristica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

Nel caso specifico -cioè nella tonalità di DO maggiore- la scala prende il nome di **DO Ionico**.



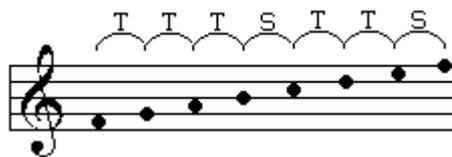
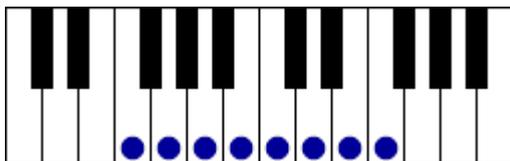
(II) Dorico: Provando ora a suonare gli stessi 8 tasti bianchi del pianoforte, ma a partire da RE, cioè dal II grado della scala fondamentale, il RE diventa la tonica della nuova scala, che risulta caratterizzata dalla sequenza di intervalli **TSTTTST**. Questo è il **modo Dorico**, scala composta dalle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

Nel caso specifico si tratta del **RE Dorico**.



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

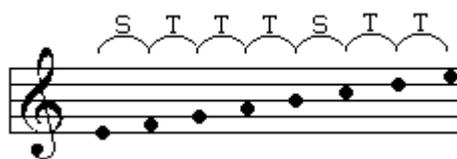
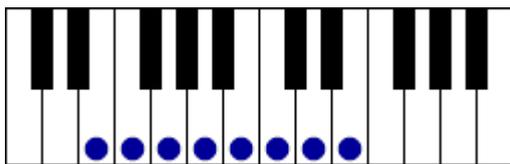
Nel caso specifico si tratta del **SOL Misolidio**.



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

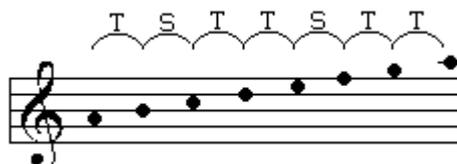
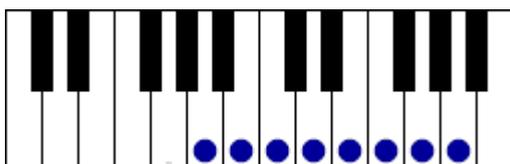
I modi Ionico e Lidio sono gli unici modi che hanno la **settima maggiore**.

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

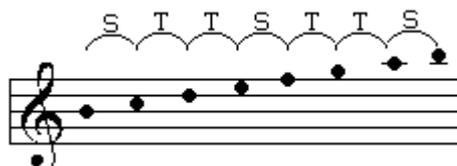
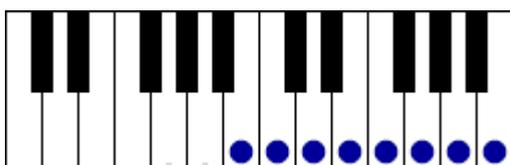


(III) Modo Frigio: La scala costruita a partire dal III grado è una **scala minore** (l'intervallo di terza è di tre semitoni), ma si può notare la **seconda minore** (è un intervallo di un semitono invece che di un tono) e la **sesta minore**.

E' spesso usato come modo di passaggio. Omettendo o de-enfatizzando la II e la VI, il modo Frigio può essere assimilato al modo Dorico (II).



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



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

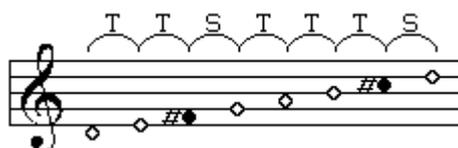
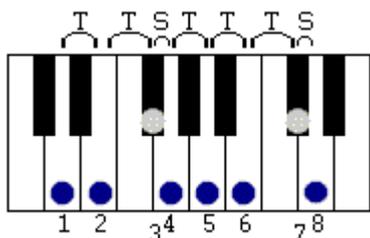
Quanto indicato per la scala fondamentale (DO Maggiore) può essere utilizzato per ricavare i modi in qualsiasi tonalità con il seguente procedimento:

1. Scegliere una tonalità, cioè una tra le 12 note del sistema. Questa nota - che prende il nome di **nota fondamentale**- dà il nome alla tonalità.
2. A partire dalla fondamentale, seguendo il modello della sequenza di intervalli **TTSTTS**, si costruisce la scala maggiore, cioè la **scala fondamentale** della tonalità. Le 7 note così individuate (l'ottava può essere considerata unisono) sono le sole note che appartengono alla tonalità.
3. Dalla scala fondamentale, che coincide con la scala Ionica della tonalità prescelta, si ricava la scala successiva (Dorica), che inizia dal secondo grado della scala maggiore (un tono sopra) e prosegue per intervalli diatonici, cioè contando solo le note appartenenti alla tonalità.
4. Dalla scala Dorica, iterando il passo 3 si arriva a costruire la scala Locria, la cui tonica è la nota corrispondente al settimo grado della scala maggiore.

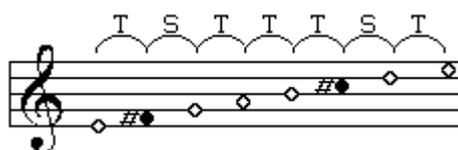
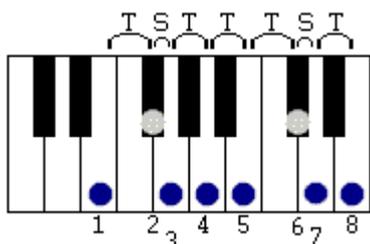
Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio

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

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



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



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

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

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

Con questo materiale e disponendo di un pianoforte è possibile sperimentare le scale modali su varie tonalità. Sul meccanismo delle scale modali si basa la costruzione degli accordi, oggetto della [prossima lezione](#).

Lezione 3: Gli accordi

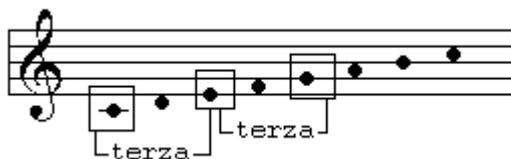
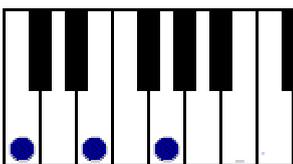
Triadi

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

Gli accordi si formano a partire da una nota appartenente ad una tonalità procedendo per **terze diatoniche**, aggiungendo cioè alla nota precedente intervalli di terza minore o maggiore, in funzione della nota che appartiene alla scala fondamentale.

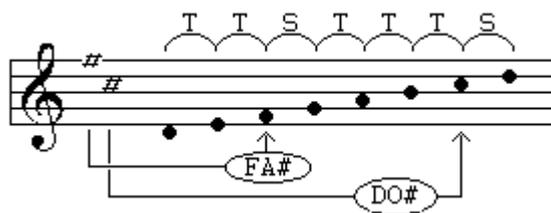
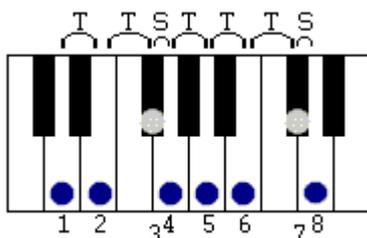
Per intervallo diatonico si intende un intervallo tra due delle 7 note appartenenti alla tonalità, cioè un intervallo *entro la chiave*.

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

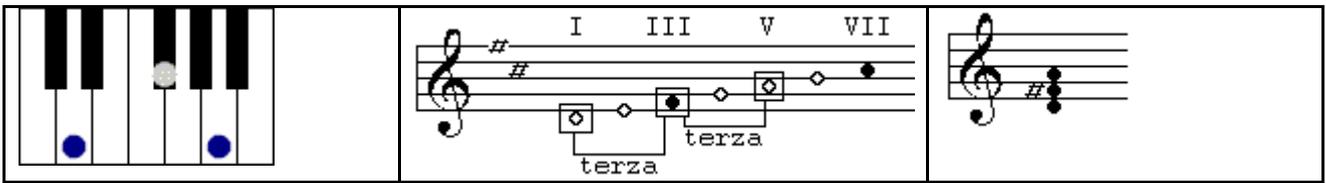


Stesso ragionamento per una tonalità diversa, ad esempio RE:

A partire dalla nota RE si trovano le 7 note appartenenti alla tonalità di RE, seguendo il modello della scala fondamentale **TTSTTTS**.

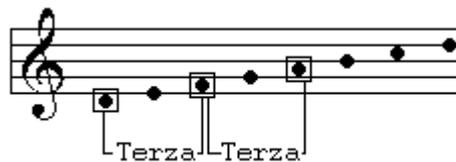


La nota al primo, terzo e quinto grado della tonalità RE formano la triade di RE Maggiore:



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

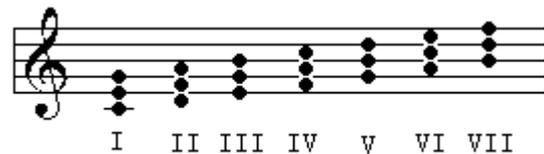
Si può costruire quindi un accordo su una scala Dorica (II grado). In tonalità DO la triade che si ottiene è: RE, FA, LA.



Si ottiene una triade per ogni modo della tonalità.

Ogni tonalità avrà sette differenti triadi.

In tonalità DO le sette triadi saranno:



Con lo stesso procedimento si trovano le 7 triadi corrispondenti ai 7 modi di una qualsiasi tonalità.

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

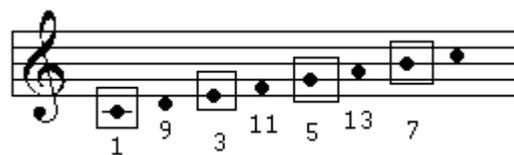
Gradi	Tipi di Triadi	Intervallo di Terza	Intervallo di Quinta	Notazione
I, IV, V	Maggiore	Maggiore	Giusta	Ma
II, III	minore	minore	Giusta	mi
VI	eccedente	minore	eccedente	mi(+5)
VII	diminuito	minore	minore	mi(b5)

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

Accordi di settima

Ad ogni scala modale può essere quindi associata una triade, cioè un accordo formato da tre note **consonanti**. Per rendere una triade più *aggraziata* si può aggiungere una nota **dissonante** rispetto alle tre note dell'accordo originario. Questa è generalmente la settima sopra la fondamentale.

Suonando anche il VII grado (ancora procedendo per intervalli "diatonici" di terza) si ottiene un accordo di settima. La settima, nota dissonante, abbellisce la triade originaria. Ad esempio nel modo Ionico si trova la prima, terza e quinta nota della terzina, a cui si aggiunge un altro intervallo di terza per ottenere un accordo di settima.



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

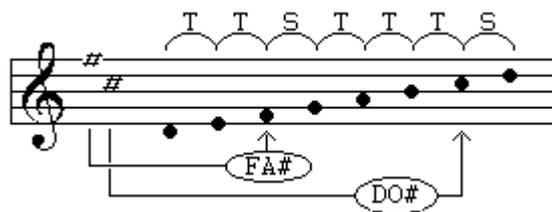
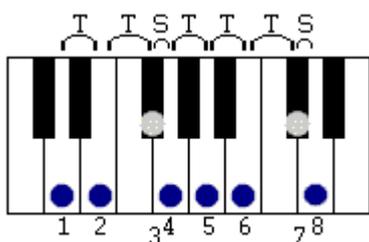


La nona, l'undicesima e la tredicesima sono rispettivamente la seconda, la quarta e la sesta più una ottava. In questo senso l'accordo della figura precedente può essere anche scritto come:

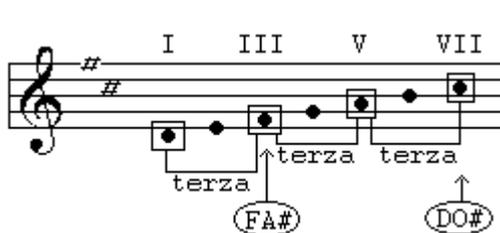


Procedendo per terze diatoniche si suonano quindi tutte e 7 le note della scala, ed è per questo che c'è una stretta relazione tra scala ed accordo.

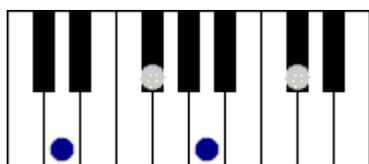
Per meglio chiarire questi concetti, le figure seguenti illustrano graficamente cosa succede in una chiave diversa dal DO (Scala Fondamentale), ad esempio in chiave di RE.



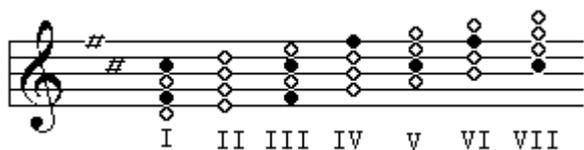
Scala di RE Maggiore sulla tastiera e sul pentagramma



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



L'accordo di RE Maggiore settima (RE Ma7) come risulta sul piano e sul pentagramma



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



L'intervallo diatonico si trova considerando le sole 7 note che appartengono alla tonalità, cioè *entro* la tonalità. L'esempio in figura indica gli intervalli di terza (terza nota della scala maggiore) nella tonalità di DO e di RE, rispettivamente le note MI e

FA#.

Scale ad Accordi

Ad ogni scala modale è associato uno specifico tipo di accordo; viceversa ad ogni tipo di accordo è associata una scala modale.

Ma dato che sia i 7 modi che i 7 tipi di accordo suonano le sole 7 note appartenenti ad una tonalità, risulta che una scala modale è associata direttamente ad uno specifico tipo di accordo ma indirettamente anche a tutti gli altri accordi della stessa tonalità; viceversa un tipo di accordo è associato direttamente ad una scala modale, ma indirettamente anche a tutti gli altri modi della stessa tonalità.

Da ciò risulta che una tonalità è caratterizzata da un **insieme** di 7 scale (modi) e da una **famiglia** di 7 tipi di accordo.

Modo		Intervalli caratteristici		Accordo Base	Alterazioni tipiche
Ionico (I)		III Maggiore, VII Maggiore		Ma7	Ma7 , Ma9, 6/9, Ma11, Ma13
Dorico (II)		III Minore, VII Minore		mi7	mi7 , mi9, mi6/9, mi11, mi13
Frigio (III)		III Minore II minore		mi7	mi7(b9)
Lidio (IV)		III Maggiore VII Maggiore IV eccedente		Ma7	Ma7(+11) , Ma9(+11), Ma13(+11)
Misolidio (V)		III Maggiore, VII Minore (Dominante)		Dom7	7 , 9, 11 (o sus4), 13
Eolio (VI)		III Minore, VII minore, V eccedente		mi7	mi7(#5) , mi9(#5), mi11(#5)
Locrio (VII)		III minore, VII minore, V diminuita (semidiminuita)		mi7(b5)	mi7(b5)

La tabella riporta per ogni scala modale, il tipo di accordo di settima corrispondente. La notazione utilizzata non rappresenta uno standard (vedi tabella delle notazioni) e pertanto è necessario capire la logica costitutiva dell'accordo e quindi il significato della notazione.

- Per distinguere l'accordo costruito sul I grado da quello costruito sul **IV grado**, si usa segnalare per quest'ultimo anche l'alterazione della quarta -undicesima- che risulta aumentata, in notazione **Ma7(+11)** o Ma7(aug4).
- Così per distinguere gli accordi del II e **III grado**, per quest'ultimo si indicherà l'alterazione della seconda -nona-, in notazione **mi7(b9)**.
- Si può quindi facilmente dedurre che gli accordi di settima costruiti sul IV e sul III grado, cioè gli accordi di Ma7(+11) e di mi7(b9), sono del tutto equivalenti rispettivamente agli accordi Ma7 (I grado) e mi7 (II grado), dato che le quattro note che formano l'accordo di settima (prima, terza, quinta e settima) sono uguali.
- Nella scala modale Eolia (**VI grado**) la quinta è giusta, ma la sesta è diminuita. Una *regola di abbellimento*, indica che se un accordo contiene una quinta alterata si omette la quinta giusta in quanto il risultato sarebbe fortemente dissonante. Si preferisce quindi la notazione **mi7(#5)**, che indica una quinta aumentata, alla notazione mi7(b6), che indica sì una sesta bemolle ma che ammette anche una quinta giusta.

Alterazioni tipiche

Un accordo base di settima può essere *abbellito* con l'aggiunta, procedendo per terze diatoniche, di una o più altre note che, seppur appartenenti alla scala da cui deriva l'accordo, sono dissonanti rispetto alla triade di base. Queste note sono dette **alterazioni tipiche**. Ci sono tre tipi di settime:

- La **settima maggiore**, posta mezzo tono sotto l'ottava, si ritrova solo nel modo Ionico (I) e Lidio (IV), entrambi maggiori.
- La settima minore, che è posta un tono sotto l'ottava, si ritrova:
 - negli accordi in minore (II, III, VI, VII), ed in questo caso prende il nome di **minore settima**
 - nell'accordo costruito sul V grado (misolidio) della scala, che è un accordo maggiore, e prende il nome di **dominante settima**

Nota: Il modo Frigio (III) viene considerato più frequentemente appartenente ad una scala diversa dalla Maggiore. Il modo Frigio si può assimilare al modo Dorico se questo viene suonato come accordo di mi7 o come scala, evitando (o de-enfatizzando) la sesta e la nona. Ulteriori abbellimenti sono così costruiti:

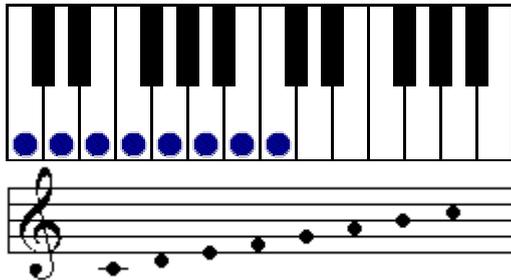
- Ad un accordo di settima si può aggiungere la nona (seconda);
- Ad un accordo di nona si può aggiungere l'undicesima (quarta);
- ad un accordo di undicesima si può aggiungere la tredicesima (sesta).

I pentagrammi illustrati si riferiscono alla scala fondamentale, o scala di DO Maggiore, ma si applicano a qualsiasi scala maggiore mediante un procedimento di trasposizione di chiave (circolo delle quinte).

Lezione 4: Chiavi e tonalità

La notazione in chiave

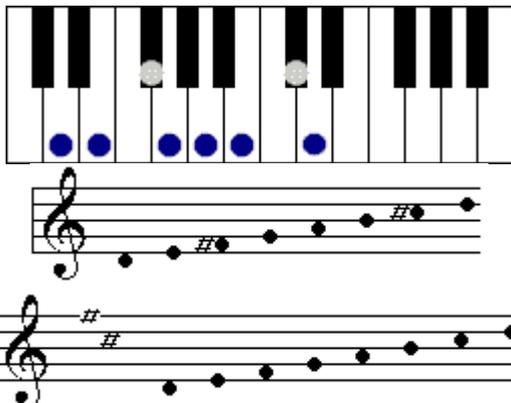
Per indicare in quale tonalità è scritta una composizione (in altri termini quale è la nota che funge da *centro tonale* su cui convergono le altre sette note) si usa segnare accidenti non ogni volta che si incontrano nel corso del brano, ma nell'armatura della chiave, tra il simbolo della chiave e l'indicazione del tempo.



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

Le 7 note della tonalità (tasti bianchi) coincidono con le linee e gli spazi del pentagramma.

Non sono presenti alterazioni in chiave.



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

Le note sono: RE (I), MI (II), FA# (III), SOL (IV), LA (V), SI (VI), DO# (VII).

E' qui importante notare che FA e DO sono in diesis, ed i tasti bianchi corrispondenti a FA e DO non appartengono alla tonalità di RE.

I due diesis in **chiave**, in corrispondenza di un FA e di un DO significano che, salvo indicazioni contrarie, ogni FA (cioè non

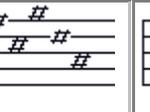
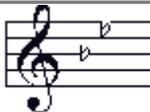
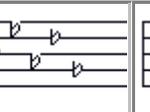


Metodo per chi suona la chitarra ad orecchio

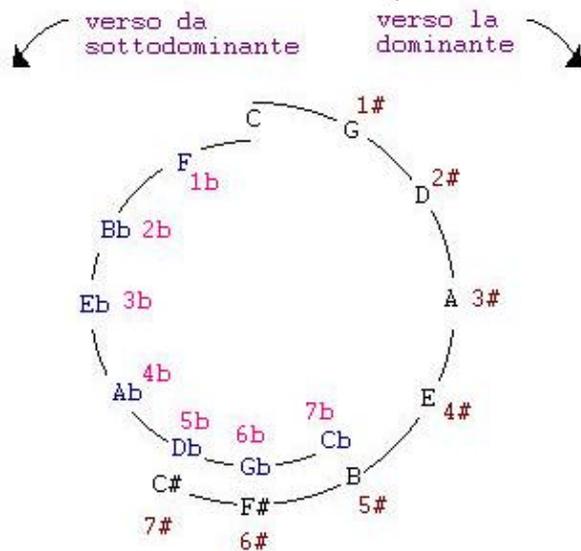
solo la nota sul quinto rigo ma implicitamente anche la nota sul primo spazio) ed ogni DO che si incontrano nel corso della partitura vanno considerati diesis. In altre parole, se in chiave c'è un diesis su FA, il FA non verrà mai suonato perchè al suo posto viene suonato il FA#

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

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

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

Il Circolo delle Quinte



La tavola del paragrafo precedente è costruita sulla base di uno specifico calcolo chiamato "circolo delle quinte", illustrato nella figura. Lo scopo è capire dal numero di diesis o bemolle in chiave quale è la chiave, o tonalità, ovvero di capire quanti diesis o bemolle ci sono in una tonalità. La domanda è: quali specifiche note sono diesizzate o bemollizzate.



Si procede per quinte ascendenti.

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

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

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



La sequenza dei bemolle in chiave è costruita individuando le quinte in senso discendente. Dato che le quinta discendente (sotto la tonica) e la quarta ascendente (sopra la tonica) indicano la stessa nota, può risultare più semplice procedere per quarte.



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



continuando, si trova la quarta di FA, che è il SIb e si bemollizza la settima della scala precedente (MI).
Una chiave differisce dalla successiva (in senso ascendente) e dalla precedente (in senso discendente) per una nota soltanto.

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



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

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



Va da sé che è sufficiente abbassare di un semitono (apporre un bemolle in chiave) la quarta eccedente per ottenere una quarta giusta, e quindi una vera e propria

scala maggiore nella nuova tonalità (FA Ionico).

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

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

Nota: Nel disegno le note sono riportate nella convenzione standard e non in italiano. La corrispondenza è: C=DO, D=RE, ... B=SI.

REbb indica che il RE deve essere spostato di due semitoni in basso: in pratica è un DO.

Nota: Anche se la notazione in chiave può facilitare la comprensione della struttura armonica di un brano, non ci si dovrebbe mai affidare completamente alle alterazioni in chiave, ma sentire sempre la musica per essere completamente sicuri della tonalità. E' infatti possibile che la tonalità cambi durante il pezzo, senza che questo sia segnalato nell'armatura.

Nonostante ciò, la conoscenza del circolo delle quinte è essenziale per poter improvvisare o comporre musica.

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

Inversione degli intervalli

A proposito del circolo delle quinte si è detto che la quinta in senso ascendente è la stessa nota della quarta in senso discendente. Questo è un concetto che merita di essere approfondito, soprattutto per la sua utilità per la trasposizione (cioè quando si passa da una chiave all'altra). Se si deve trovare "al volo" una sesta maggiore, è molto più semplice cercare la terza minore in senso discendente, che è la stessa cosa, perchè se non altro è più vicina. In altri termini è necessario sapere che una sesta maggiore si inverte in una terza minore.

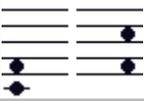
Quando si invertono gli intervalli si prende la nota più bassa e si mette sopra, o viceversa: risulterà un nuovo intervallo.

Le regole dell'inversione sono semplici. Quando si inverte un intervallo:

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

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

Ad esempio:

	L'intervallo di terza maggiore diventa intervallo di sesta minore	$(3+6=9)$
	L'intervallo di seconda minore diventa intervallo di settima maggiore	$(2+7=9)$
	L'intervallo di quarta giusta diventa intervallo di quinta giusta	$(4+5=9)$
	L'intervallo di un tritono rimane tritono	$(4 \text{ e } 1/2 + 4 \text{ e } 1/2 = 9)$

Lezione 5: Progressioni

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

Una successione di accordi collegati a casaccio non dà certamente una concatenazione armonica soddisfacente, ma la sensazione spiacevole di una mente confusa ed indisciplinata. Come nel discorso, in cui per farsi capire si deve seguire un ordine logico all'interno della frase, così nella musica gli accordi sono collegati tra loro secondo regole fondate sull'esperienza acustica, estetica e psicologica (Karolyi, p.86).

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

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

II-V-I

Per chiarire il significato della tabella si pensi ad una progressione **II-V-I**, a cui corrispondono i tipi di accordo **mi7, Dom7, Ma7**. Ad esempio in tonalità RE gli accordi sarebbero **MI mi7, LA dom7, RE Ma7**.

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

I-VI-II-V

Si consideri ora il giro armonico dato da gli accordi **DO Ma7, LA mi7, RE mi7, SOL Dom7**. Di che si tratta?

Il SOL settima è un accordo di tipo settima dominante (in notazione, Dom7 o semplicemente 7). Nello sviluppo modale di una scala vi è solo un accordo di settima dominante, corrispondente alla scala misolidia (V grado della Scala Fondamentale).

Contando da SOL una quinta diatonica verso il basso, o equivalentemente una quarta diatonica verso l'acuto, si trova il DO. A conferma della tonalità DO trovata c'è il RE^m7, accordo di tipo minore settima proprio della scala dorica.

A questo punto ci saremmo attesi un LAm7(+5), e non un semplice LAm7, ma analizzando la scala Eolia si nota che in realtà la quinta è giusta, ed è la sesta che è minore. Dato che un accordo si compone di intervalli diatonici di terza, un semplice accordo di settima non comprende la sesta, l'accordo di settima sul VI grado è quindi identico all'accordo sul II grado. La differenza si nota però suonando su questo giro armonico le scale corrispondenti.

Considerando quindi la chiave DO, su tutti e quattro gli accordi si può improvvisare suonando in qualsiasi ordine le stesse 7 note, corrispondenti ai soli tasti bianchi, producendo un buon risultato anche senza seguire una particolare logica.

Consideriamo il LAm7 come l'accordo costruito sulla scala Dorica, la sesta nota della scala LA Dorico sarebbe FA#. Un solo diesis in chiave proprio come nella tonalità SOL. Si tratta ora di sentire come suona *bene* il FA -nell'accordo di LA minore così come in tutta la progressione, e come invece suona *male* il FA#.

II-V

Si consideri ora la sequenza di accordi: **F# mi7, SI dom7, MI mi7, LA dom7**.

Ancora la presenza di un accordo di tipo Dom7 ci aiuta. Una quinta sotto il SI c'è MI; siamo quindi in tonalità MI. L'accordo precedente, F#mi7 può essere l'accordo tipo mi7 del modo Dorico (II) della scala maggiore in MI.

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

Si procede come per i due accordi precedenti, notando che la presenza di un tipo di accordo Dom7 consente di individuare la nuova tonalità, che risulta essere il RE. Inoltre MI mi7 è l'accordo costruito sul secondo grado della chiave di RE, e ciò avvalorava la tesi della tonalità MI. Si tratta sempre di una progressione **II-V**, ma questa volta in MI.

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

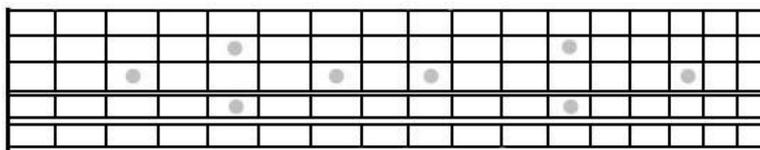
La tabella dei collegamenti più comuni consente di sperimentare giri armonici (progressioni), molti dei quali risulteranno già noti, e quindi di comprendere con la pratica quanto qui trattato in teoria.

Lezione Pratica1: Le scale

Introduzione

L'obiettivo di questa lezione è di acquisire una tecnica relativamente semplice che consenta di eseguire sulla chitarra le scale modali in qualsiasi tonalità, spaziando sull'intera tastiera. Si tratta di memorizzare 5 posizioni, e di comprendere il modo di utilizzarle durante una improvvisazione, cioè tradurre in pratica quanto assimilato in teoria.

La tastiera e le corde



Le corde della chitarra sono numerate dal più acuto (corda più fina) al più grave (corda più spessa): MI cantino, SI, SOL, RE, LA, MI basso, rispettivamente prima, seconda, terza,

quarta, quinta e sesta corda *libera*. Nella tastiera della chitarra, ogni corda è suddivisa da tacche in tasti, e tra tasti adiacenti della stessa corda la distanza è sempre di un semitono. Il 12° tasto è importante perché rappresenta l'ottava della nota suonata dalla corda libera. Anche il 5° ed il 7° tasto rappresentano importanti punti di riferimento. Ai fini di questo metodo, focalizzato sulle posizioni, è necessario e sufficiente saper riconoscere soltanto le [note sulla sesta corda](#).

I Pattern

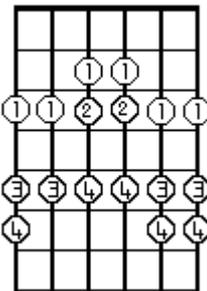
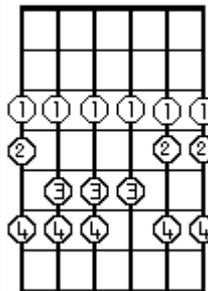
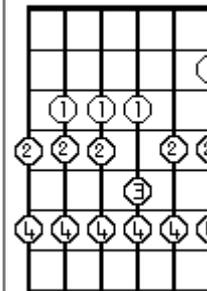
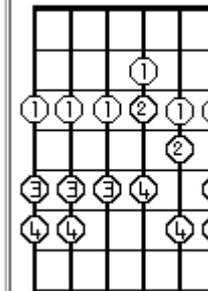
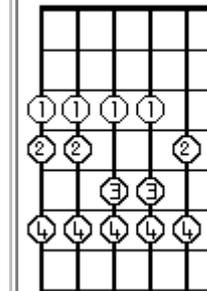
Con il termine **pattern** si intende un gruppo di 7 note specifiche, che si ripetono con un ordine particolare per più di due ottave, e disposte sulla tastiera in modo che risultano comode sotto le dita.

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

P1	P2	P3	P4	P5
P1: Dorico (II)	P2a: Frigio (III) <i>e omettendo la prima nota</i> P2b: Lidio (IV)	P3: Misolidio (V)	P4: Eolio (VI)	P5a: Locrio (VII) <i>e omettendo la prima nota</i> P5b: Ionico (I)

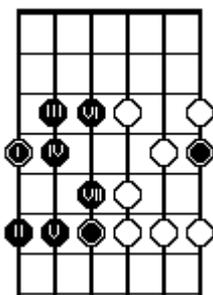
Un Pattern a Doppia Radice ...				
	P2		P5	
... Indica due Pattern distinti				
	P2a	P2b	P5a	P5b

La diteggiatura suggerita è:

 <p style="text-align: center;">P1</p>	 <p style="text-align: center;">P2</p>	 <p style="text-align: center;">P3</p>	 <p style="text-align: center;">P4</p>	 <p style="text-align: center;">P5</p>
---	---	---	--	---

dove 1=indice, 2=medio, 3=anulare, 4=mignolo.

Caratteristiche dei pattern



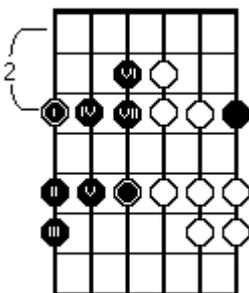
Posizioni mobili

I pattern possono essere suonati ovunque sulla tastiera, cioè con la radice su qualsiasi tasto.

Proviamo a suonare il pattern P5b con radice sull'ottavo tasto (tonica in C), che per brevità si può indicare con P5b/8°. Si suoneranno le note C, D, E, F, G, A, B per poi continuare con C, D, E, F, G, A, B e finire quindi con C e D. Si tratta della **scala Ionica in C**, costruita a partire dalla nota C proseguendo fino all'ottava secondo gli intervalli **TTSTTTS**.

Suonando il pattern P5b con una qualsiasi altra radice -cioè a partire da qualsiasi tasto della sesta corda- risulterà che gli intervalli sono sempre gli stessi (**TTSTTTS**), ma le note suonate saranno differenti.

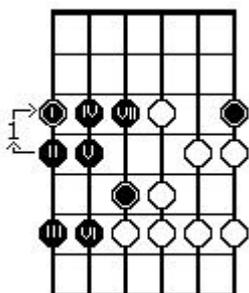
Ad esempio suonando P5b al 10° tasto (tonica in D), le note risulteranno: D, E, F#, G, A, B, C# per poi continuare con D, E, F#, G, A, B, C# e finire con D ed E. Si tratta della stessa **scala Ionica** ma **in tonalità D**.



Posizioni intercambiabili

Il **modo Dorico** è la scala costruita a partire dal II grado della scala maggiore, cioè due semitoni sopra la fondamentale della tonalità. Se la tonalità è C (8° tasto) la scala Dorica sarà quindi su D (+2tasti=10°tasto). Il pattern P1 al 10° tasto è una scala D Dorico.

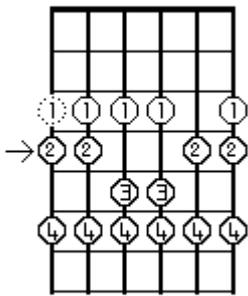
Il pattern P1 suona gli intervalli della scala Dorica **TSTTTST**, diversi quindi da TTSTTTS del pattern P5b. Nonostante ciò il pattern P5b ed il pattern P1 con radice due tasti (un tono) sopra P5b suonano le stesse 7 note. Da ciò deriva che i due pattern, opportunamente posizionati, sono **intercambiabili**. Vedremo tra breve come questo concetto si estende a tutti i pattern.



Posizioni Ottimali

I pattern sono posizioni comode che consentono di raggiungere due ottave di una qualsiasi scala modale senza muovere la mano. Addirittura per suonare il modo Frigio e il modo Locrio è sufficiente aggiungere una nota prima della radice del pattern corrispondente al modo del grado precedente, rispettivamente modo Lidio e Ionico.

Dato che il modo **Locrio** (VII grado) è solo un semitono sotto il modo Ionico (I grado), vi è infatti una perfetta coincidenza tra i pattern P5a e P5b, in termini di posizione della mano: infatti P5b altro non è che P5a in cui è omessa la prima nota.



Ad esempio, P5b/8° è un C Ionico, e quindi P5a/7° è un B Locrio. Non si è fatto altro che partire un semitono sotto (cioè partire dalla sensibile della scala maggiore).

Lo stesso meccanismo è alla base dei pattern P2a (**Frigio**, III) e P2b (Lidio, IV).

Set di pattern

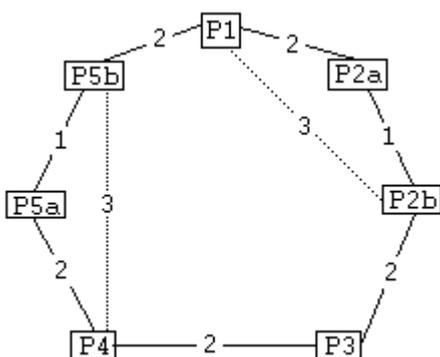
Prima di approfondire la relazione tra i pattern è utile riassumere alcuni concetti teorici:

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

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

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

E' necessario ora generalizzare quanto illustrato nell'esempio.



A partire da un qualsiasi pattern o scala modale, detto **pattern radice**, è possibile individuare la posizione dei rimanenti pattern, detti **pattern relativi**, che suonano esattamente le stesse note, e spaziarli così su tutta la tastiera suonando esclusivamente le note della tonalità. La distanza tra due pattern adiacenti è fissata dalla struttura di intervalli **TTSTTTS** delle Scale Maggiori. Per posizionare opportunamente i pattern, cioè trovare la giusta collocazione della radice, si può fare riferimento al **circolo dei pattern**. (vedi figura).

Si noti che tra P2a e P2b, così come tra P5a e P5b, la distanza è di un solo semitono, e che la posizione è esattamente la stessa a meno della prima nota. E' per questo che i pattern da memorizzare sono solo 5 e non 7.

quante sono le scale modali.

Con un poco di pratica, di orecchio e di *feeling* è possibile passare da un pattern ad un altro facendo *perno* non sulla radice del pattern ma su qualsiasi nota in comune tra due pattern adiacenti. Questa tecnica si chiama **pattern overlapping** ([vedi esempio in tonalità C](#) e relativa [tavolatura di pag.1](#) e [tavolatura di pag.2](#)).

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

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

Lezione 2: Gli accordi

Introduzione

Se una scala è una sequenza di singoli suoni, un **accordo** è una combinazione di tre o più suoni contemporanei.

La combinazione verticale di tre suoni, nota fondamentale, terza e quinta relative, è un accordo noto come **triade**.

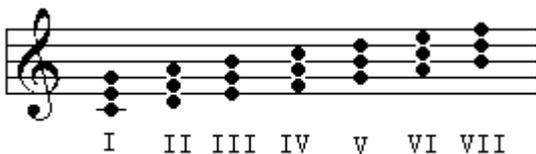
La nota di base su cui è costruita una triade si chiama **fondamentale**.

Una scala è definita maggiore o minore secondo la natura del suo **terzo grado**.

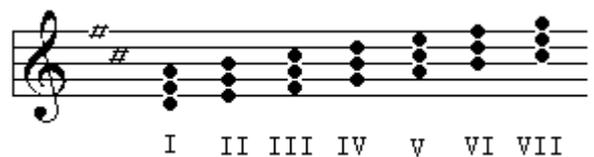
Per le triadi vale lo stesso principio: la terza sopra la fondamentale può essere maggiore o minore, e quindi potremo distinguere tra triadi maggiori e minori. In entrambi i casi la quinta è giusta.

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

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



Triadi in chiave di DO

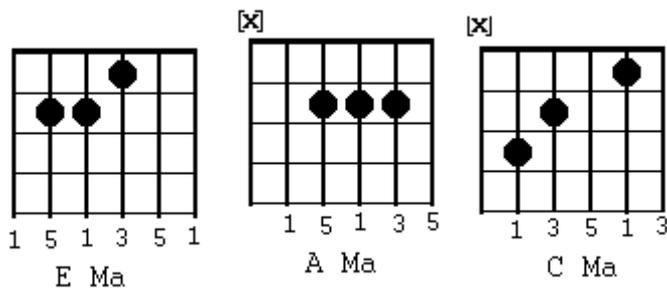


Triadi in chiave di RE

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

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

Posizioni aperte



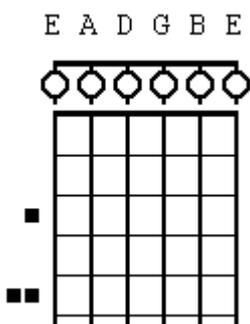
Avrete senz'altro riconosciuto le posizioni della figura a lato: si tratta degli accordi (triadi) maggiori in MI (E), LA (A) e DO (C).

I numeri alla base delle corde indicano il grado della scala maggiore relativo alla singola corda. Dato che si tratta di triadi maggiori, saranno suonate una o più volte, solo la prima (tonica) la terza maggiore e la quinta giusta.

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

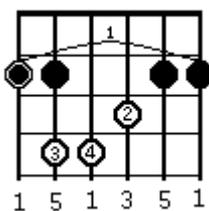
La sesta corda degli accordi A Ma e C Ma non viene suonata (x). Gli accordi suonati omettendo una o più corde, come nel caso di A Ma e C Ma, si chiamano **accordi tagliati**.

Il barre

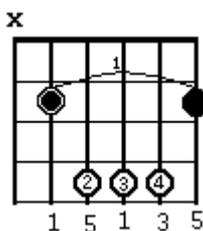


Ora immaginiamo che il capotasto (la barra che precede il primo tasto) sia in realtà il dito indice posizionato in modo da coprire le sei corde, e proviamo quindi a suonare le tre posizioni precedenti solo con medio, anulare e mignolo.

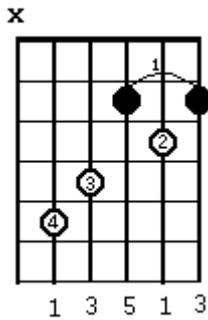
Proviamo ora a posizionare l'indice su un qualsiasi tasto, ad esempio sul secondo, e a suonare le tre posizioni di prima:



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

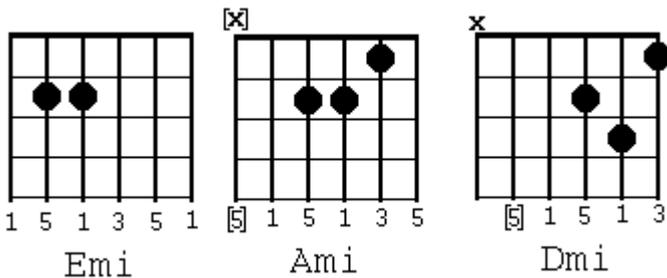


- l'accordo A Ma diventa B Ma. Dato che la sesta corda non viene suonata, l'indice può coprire solo le prime 5 corde: si tratta di una posizione di **semibarré**.

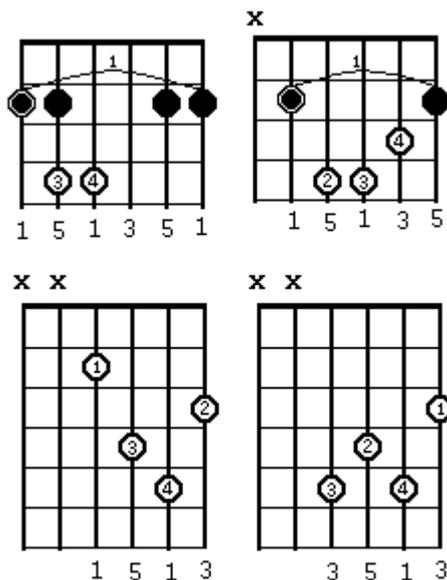


- l'accordo C Ma diventa D Ma. Da notare la somiglianza con l'accordo di RE. In questa posizione l'indice può essere posizionato sulle sole prime tre corde.

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



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



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

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

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

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

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

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

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

Accordi di settima e abbellimenti

Aggiungendo una terza diatonica ad una triade si forma un accordo di settima (le note sono: prima, terza, quinta e settima). La settima crea una dissonanza che rende l'accordo più ricco e completo.

Si tratta ora di memorizzare poche posizioni comode, mobili, e con la radice (tonica) sulla nota più bassa. Pur trattandosi di poco più di 10 posizioni, peraltro alcune molto semplici ed intuitive, con la loro combinazione è possibile ottenere una grande varietà di suoni e un buon controllo dell'improvvisazione.

<p>1 7M 3M 5 1 5 7M 3 5 1 5 7M 3</p>	<p>Ma 7 Accordo di Settima Maggiore (Modo Ionico)</p>
<p>1 7 3 5 1 7 3 5</p> <p>m7</p>	<p>mi7 Accordo di Settima Minore (Modo Dorico)</p>
<p>1 7M 3M 7M +11 1 5 7M 3M +11 1+11 7M 3M</p>	<p>Ma7 (+11) Accordo di Settima Maggiore con undicesima aumentata (Modo Lidio)</p>
<p>1 7 3 5 1 5 7 3 5 1 5 7 3</p>	<p>Dom7 Accordo di Settima dominante (modo Misolidio)</p>
<p>1 7 3 +5 1 7 3 +5</p>	<p>mi7 (+5) Accordo di Minore Settima con quinta aumentata</p>

<p>1 7 3m b5 1 b5 7 3m 1 b5 7 3m</p>	<p>mi7 (b5) Accordo di minore settima con quinta diminuita</p>
--	---

- Gli accordi di settima costruiti sulla scala Ionica (I grado) e Lidia (IV grado) sono del tipo Ma7: entrambi hanno la terza e la settima maggiore. Se ad un accordo di tipo Ma7 si aggiunge l'undicesima (quarta), si scoprirà che l'accordo costruito sulla scala Ionica avrà una quarta giusta, mentre nell'accordo relativo alla scala Lidia si avrà una quarta aumentata. Si dice che l'accordo costruito sul quarto grado (Lidio) è un accordo di Ma7(+11) per rimarcare il fatto che la radice è una quarta diatonica sopra la nota fondamentale della tonalità. Detto questo, l'accordo Ma7 suona ottimamente anche su una scala Lidia.
- Gli accordi di settima costruiti sulla scala Dorica (II grado), Frigia (III grado) ed Eolia (VI grado) sono del tipo mi7: hanno la terza e la settima minore. Anche qui è possibile individuare sottili differenze tra gli accordi corrispondenti ai tre modi:
 - Nel modo Frigio la nona è minore, in notazione mi7(b9).
 - Nel modo Eolio la sesta è minore, che in notazione è espressa come mi7(b6), o anche mi7(+5).
 Detto questo, si può tranquillamente suonare un accordo mi7 su una scala Frigia piuttosto che su una scala Eolia ottenendo un ottimo risultato. Per semplicità è stata omessa la tablatura per l'accordo di tipo mi7(b9).
- L'accordo costruito sulla scala Locria (VII grado) è del tipo semidiminuito, in notazione mi7(b5).

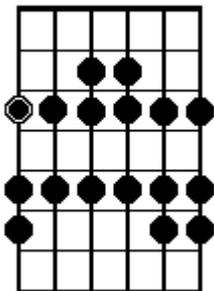
Un accordo di settima può essere ulteriormente abbellito aggiungendo la nona, l'undicesima e la tredicesima. Per approfondire tali posizioni si rimanda alle tavole dei tipi di accordo [Ma7](#), [mi7](#), [Ma7\(+11\)](#), [Dom7](#), [mi7\(+5\)](#) e [mi7\(b5\)](#).

Per mettere insieme scale ed accordi [Vai alla lezione successiva](#)

Lezione 3: Set di pattern e famiglie di accordi

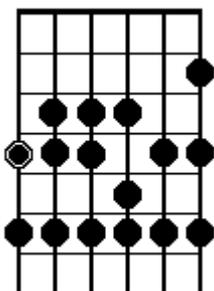
Dato che ogni pattern suona una scala modale, e ad ogni scala è associato un tipo di accordo, ne deriva che ogni pattern è direttamente associato ad uno specifico tipo di accordo. La tabella seguente riporta la corrispondenza.

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



(radice=10° tasto)

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



(radice=3° tasto)

Un pattern relativo è P3/3° poiché suona le stesse note di P1/10°. Oltre a fungere da pattern relativo di Dmi7, P3/3° è anche pattern radice per l'accordo Gdom7.

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

corrispondente alla scala modale su cui l'accordo è costruito, e indirettamente tutti gli altri pattern che, opportunamente posizionati, suonano le medesime 7 note.

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

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

Accordo:	BbMa7	Cmi7	Dmi7(b9)	EbMa7(+11)	F Dom7	G mi7(+5)	A mi7(b5)
Pattern Radice:	P5b/6°	P1/8°	P2a/10°	P2b/11°	P3/13°	P4/3°	P5a/5°

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

teoria e pratica delle scale pentatoniche

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

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

Con il termine *scala pentatonica* -o scala pentatonica maggiore- ci si riferisce generalmente alla scala a 5 note costituita da tonica, seconda maggiore (intervallo di un tono), la terza maggiore (intervallo di due toni dalla tonica), la quinta (cioè una terza minore sopra la terza), e la sesta (un tono sopra la quinta) di una scala maggiore. La scala pentatonica in C sarà quindi: C, D, E, G, A. Mnemonicamente si potrà pensare alla scala pentatonica *per intervalli*, e cioè: tono, tono, terza minore, tono, o equivalentemente TT3T (dove '3' sta per tre semitoni). Considerando anche l'ottava, la struttura di intervalli è TT3T3.

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

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

Partendo dalla pentatonica maggiore TT3T3 (C,D,E,G,A,C), le successive quattro scale modali pentatoniche si ottengono rivoltando questa scala. I relativi pattern si possono quindi ricavare dai corrispondenti pattern di base, come schematizzato nella seguente tabella, in cui le note omesse sono indicate dai punti bianchi:

	PP5	PP1	PP2	PP3	PP4
Pattern					

Origine	P5b	P1	P2a (P5+P2+P4)	P3	P4 (P1+P2+P4)
Grado	I	II	IV	V	VI
Abbinamento	Ionico	Dorico	Frigio	Misolidio	Eolio
Esempio	C,D,E,G,A,C	D,E,G,A,C,D	E,G,A,C,D,E	G,A,C,D,E,G	A,C,D,E,G,A
Intervalli	TT3T3	T3T3T	3T3TT	T3TT3	3TT3T

Il pattern **pentatonico PP5** deriva dal pattern P5b, e quindi si abbina al modo ionico e lo si può sostituire ovunque si possa usare il pattern P5b, in posizione radice o relativa.

In realtà questo pattern suona molto bene su ogni accordo -in posizione radice o relativa- del pattern P5, ad eccezione degli accordi *regolari* di tipo maggiore (Ma7), in quanto sembra enfatizzare troppe note dissonanti (nona e tredicesima) rispetto all'accordo Ma7.

Il pattern **pentatonico PP1** deriva dal pattern P1, abbinato al modo dorico, e lo può sostituire.

Il pattern **pentatonico PP2** deriva dal pattern P2a, modo Frigio. Si noti che questo pattern pentatonico è una combinazione delle sole note comuni ai pattern di base P4 (eolio), P2 (frigio/lidio) e P5 (locrio/ionico), ed in tal senso prende il nome di **PP524**. Ovunque si possa usare uno di questi tre pattern base -in posizione radice o relativa- si può sostituire il pattern della PP524.

Il pattern **pentatonico PP3** deriva dal pattern base P3, modo misolidio, sebbene la diteggiatura risulti completamente differente.

Il pattern **pentatonico PP4** deriva dal pattern P4, ma è allo stesso tempo una combinazione dei pattern P1 (dorico), P2 (frigio/lidio), P4 (eolio), suonando soltanto le note comuni tra questi. In questo senso pattern può essere anche indicato col nome **P124**.

Ovunque si possa usare uno di questi tre pattern base -in posizione radice o relativa- si può sostituire il pattern P124.

I 5 pattern pentatonici sono mobili così come i 5 pattern di base. Si lascia al lettore la costruzione di un *circolo dei pattern pentatonici*.

Questi concetti sono schematizzati nella [tavola dei pattern pentatonici](#)

Abbiamo finora esaminato la scala pentatonica maggiore (TT3T3) costruita sulla tonica di una qualsiasi scala fondamentale maggiore, ed il suo sviluppo modale in 5 modi pentatonici. Tra le scale pentatoniche che si possono costruire su una tonalità maggiore ve ne sono tre più importanti delle altre. Infatti in ogni scala fondamentale maggiore si trovano *naturalmente* tre scale pentatoniche, a partire da tonica (I), sottodominante (IV) e dominante (V); queste prendono il nome di I, IV e V pentatonica, allo scopo di indicare la posizione relativa alla chiave.

Ad esempio nella chiave C Maggiore si trovano *naturalmente* le scale pentatoniche C, F e G, in quanto seguendo il modello TT3T3 si possono costruire scale pentatoniche composte da 5 note tutte appartenenti alla tonalità C Maggiore:

I	IV	V
CDEGAC	FGACDF	GABDEG

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

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

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

La regola generale per suonare le scale pentatoniche su accordi II-V-I è la seguente:

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

Provare a sperimentare i pattern pentatonici su questa bossa nova improvvisando solo con pattern pentatonici, iniziando con PP4 (P124) all'8° tasto:

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

Si può notare che:

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

Vediamo quindi cosa ne risulta:

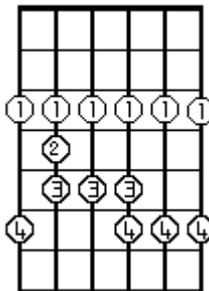
Eb	%	II	%	VII	V	VI	%	II	V	I	%	...
Cm7	Fm9	D°7	G7	Cm7	Ebm7	Ab7	Dbm7	...				

Inoltre, a partire da PP4/8°, seguendo gli intervalli 3TT3T (circolo pentatonico), si ha:

$$PP4/8^\circ (P-VI/8^\circ) = P-I/11^\circ = PP5/11^\circ = PP5/Eb$$

Ne risulta anche che PP1/13°, PP2/15°=PP2/3°, PP3/6° sono tutti pattern in tonalità Eb. Va da sé che trasponendo tutto di due tasti verso il basso si suonano le scale pentatoniche corrette per la chiave successiva (Db).

Il pattern Combined Blues



Il pattern PCB è un pattern blues -da cui la sigla PCB in cui le lettere CB significano *combined blues*- costruito con le note in comune tra P124 e PP5. Da notare che non si tratta di un vero pattern pentatonico perché è composto da 6 note differenti.

Sebbene si tratti di una combinazione tra P124 e P5, non necessariamente pCB si presta a sostituire p5, anche se può sostituire sempre P124. In molti casi Pcb suona bene come root pattern alternativo su accordi di tipo minore (mi7).

Facciamo ora un esperimento seguendo questo semplice blues a 12 battute, suonando pCB al 6° tasto (Bb) per tutta la sequenza di accordi.

Bb blues

Bb7	/	/	/	Eb7	/	/	/	Bb7	/	/	/	Bb7	/	/	/
Eb7	/	/	/	Eb7	/	/	/	Bb7	/	/	/	Bb7	/	/	/
F7	/	/	/	Eb7	/	/	/	Bb7	/	/	/	F7	/	/	/

Bb minor blues

Bbm7	/	/	/	%	%	%						
Ebm7	/	/	/	%	Bbm7	/	/	/	%			
Ebm7	/	/	/	Fm7	/	/	/	Bbm7	/	/	/	%

Armonia della scala minore

Introduzione

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

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

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

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

Questo ulteriore passo avanti, teorico e pratico, consentirà di arricchire il suono nella esecuzione e di comprendere la notazione di un qualsiasi accordo su una partitura.

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

La scala minore

Con il termine scala minore non si vuole indicare una qualsiasi scala minore, ma una scala che ha una terza minore ed una settima maggiore, caratteristica non presente nella armonia maggiore. Vediamo di che si tratta:

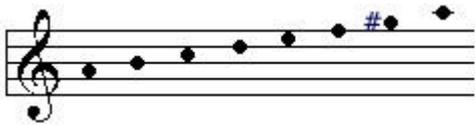
Come è noto, l'[intervallo](#) che caratterizza una scala maggiore è l'intervallo tra la tonica (I) e la medianta (III) chiamato **terza maggiore**, intervallo che consiste in due toni interi.

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

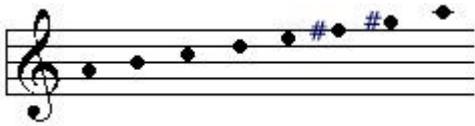


Suonando una scala partendo da LA e suonando tutti i tasti bianchi del piano si ottiene la successione di intervalli TSTTSTT, che prende il nome di [scala minore naturale](#). E' la fisionomia della scala modale eolica, costruita sul VI grado della tonalità DO maggiore. Pur essendo una *scala minore*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

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



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



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

Pur essendoci una minima differenza in termini di intervalli tra scala maggiore e relativa scala minore, questa suona in modo completamente differente, più dark ed esotica, ed offre molte più possibilità melodiche di quanto ne consente la scala maggiore.

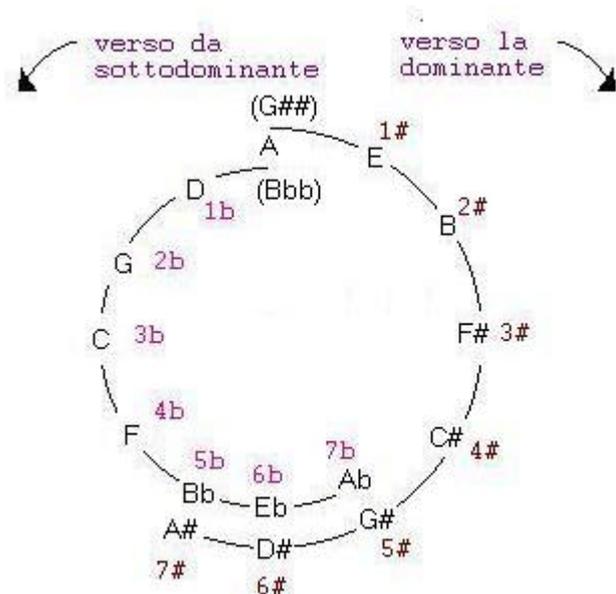
I termini scala maggiore e scala minore potrebbero generare confusione, e quindi è meglio fugare ora qualsiasi dubbio. Esistono scale minori in tonalità maggiore così come scale maggiori in tonalità minore, ma questo discorso riguarda le scale modali; con il termine Scala Maggiore ci si riferisce alla Scala Fondamentale Maggiore (o scala diatonica maggiore), con il termine scala minore ci si riferisce alla alla Scala Fondamentale Minore (scala minore armonica).

Circolo delle quinte minori e notazione in chiave

Ogni scala maggiore ha una scala minore che le fa da partner. Questa nuova scala è costruita sulla sopradominante (VI grado) della scala maggiore -praticamente tre semitoni sotto la tonica (vedi [inversione degli intervalli](#))-, che diventa la tonica della scala minore relativa.

Viceversa, partendo dalla scala minore la medianta (III grado) di una scala minore è la tonica della scala maggiore relativa.

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



La scala maggiore e la relativa scala minore hanno la medesima indicazione di tonalità nell'armatura di chiave. L'accidente che indica la sensibile di una s.m. - che ha bisogno dell'alterazione del VII grado - è sempre indicato separatamente nel corso della pagina, e mai collocato nell'armatura iniziale di chiave. Così la tonalità LA Minore, essendo relativa a C Maggiore, non avrà alcuna alterazione in chiave, ma certamente un accidente corrispondente a LA^b (o SOL[#]); MI minore avrà un diesis in chiave, così come è per la relativa SOL Maggiore, ma nel corso della pagina il RE sarà diesis, e così via. La stretta relazione tra tonalità minore e maggiore consente di applicare il circolo delle quinte anche alle scale minori, con l'unica differenza che la nota di partenza è LA, cioè il relativo minore della scala di DO maggiore.

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

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

Sviluppo modale della scala minore melodica

Passiamo ora allo sviluppo modale della scala minore melodica. La tavola seguente riassume le caratteristiche delle scale modali minori: per ogni grado è indicato il nome convenzionale della scala e la notazione dell'accordo corrispondente, nonché la struttura in termini di toni e semitoni e di intervalli rispetto alla tonica. Per completezza è indicato anche un esempio di

scala e di accordo in tonalità C minore. [Come per le scale maggiori, l'accordo si forma per terze diatoniche](#)

Grado	Nome della Scala	Tipo di Accordo	Struttura T/S	Intervalli	Esempio in Cmi	
I	Minore-Maggiore (o Ipoionico)	miMa	T S T T T T S	1, 9, 3m, 4, 5, 6, 7M	C, D, Eb, F, G, A, B, C	CmiMa7
II	Dorico 2b	sus(b9)	S T T T T S T	1, b9, 3m, 4, 5, 6, 7m (4=sus)	D, Eb, F, G, A, B, C, D	Dsus(b9)
III	Lidio Aumentato	Ma(#5)	T T T T S T S	1, 9, 3M, #4, #5, 6, 7M (#5=aug)	Eb, F, G, A, B, C, D, Eb	EbMa(#5)
IV	Lidio Dominante	7(#11)	T T T S T S T	1, 9, 3M, #11, 5, 6, 7m	F, G, A, B, C, D, Eb, F	F7(#11)
V	Misolidio 6b	7(b13)	T T S T S T T	1, 9, 3M, 4, 5, 6b, 7m	G, A, B, C, D, Eb, F, G	G7(b13)= CmiMa/G
VI	semidiminuita (o Locrio 2#)	mi7(b5) °7	T S T S T T T	1, 9, 3m, 4, b5, b6, 7m	A, B, C, D, Eb, F, G, A	A°7 Ami7(b5)
VII	Altered Dominant (o superlocrio)	7alt	S T S T T T T	1, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m (#9=3m, #11=b5, b13=#5)	B, C, D, Eb, F, G, A, B	B7alt

Le scale modali minori

Vediamo ora in dettaglio le singole scale modali. La scala minore melodica potrà essere di seguito indicata per semplicità con la sigla "s.m.", e con "S. M." la scala maggiore.

<p>I minore- maggiore (Ipoionico) 1, 9, 3m, 4, 5, 6, 7M AmiMa</p>	<p>A minore melodica</p>  <p style="text-align: right;">AmiMa7</p> <p>La scala al I grado ha la terza minore e la settima maggiore, L'accordo costruito su questa scala si chiama appunto minore- maggiore, espresso in notazione con miMa7. Si dice anche accordo di I minore o di tonica minore. Gli accordi in MiMa sono spesso suonati per sostituire gli accordi m7, per ottenere un suono più ricco. La regola generale di sostituzione è: Se l'accordo m7 (II modo scala maggiore) non è parte di una progressione II-V, si può sostituire m7 con MiMa, con la sola eccezione che la settima minore non deve essere la <i>nota melodica</i>. Occorre però precisare che non è necessario fare la sostituzione, che si opera solo per abbellire: pertanto di norma non bisogna abusarne, ma usare il proprio gusto.</p>
<p>II 1, b9, 3m, 4, 5, 6, 7m Bsus(b9)</p>	<p>B Dorico 2b (II)</p>  <p style="text-align: right;">Bsus(b9)</p> <p>Si tratta di una scala minore. Nella notazione dell'accordo l'indicazione sus sta per <i>suspended</i>, ed indica la presenza della quarta perfetta. Nell'accordo sus(b9), costruito sul II modo minore, le note più importanti sono la tonica, b9, quarta (sus) e sesta. Dato il ruolo marginale della terza maggiore, la notazione dell'accordo non indica se si tratta di un accordo maggiore o minore. Vi sono analogie con il modo frigio (III modo della S.M.), che però ha la sesta diminuita e non naturale. Generalmente però si usa l'accordo</p>

	<p>sus(b9) per rimarcare la dissonanza provocata dalla seconda diminuita (b9), presente nel modo frigio.</p>
<p>III Lidio-Aumentato 1,9,3M,#4,#5,6,7M CMa7(#5) = E/C</p>	<p>C Lidio Aumentato (III)</p>  <p>CMa7(+5)</p> <p>Il termine Lidio è un termine usato per accordi con +11 (quarta eccedente, o 5b), mentre augmentato indica accordi con +5 (quinta aumentata). La notazione completa dell'accordo è Ma7(#4, #5), ma generalmente si usa indicarlo con Ma7(#5). La caratteristica degli accordi di questo modo è che terza, quinta e settima diatonica (3M, 5#, 7M) formano un accordo (triade) di maggiore: nel caso di CMa7(#5) queste note sono E, G#, B, nient'altro che l'accordo di MI Maggiore. Qualsiasi accordo Ma7(#5) può essere rappresentato con la notazione slash, che in questo caso è E/C e da leggersi come <i>la nota DO sul basso seguita da un accordo MI maggiore</i>.</p>
<p>IV Lidio-Dominante 1,9,3M,#11,5,6,7m D7(#11)</p>	<p>D Lidio Dominante (IV)</p>  <p>D7(+11)</p> <p>Caratterizzata da una terza maggiore ed una settima minore, questa scala fa pensare ad un accordo Dom7 (D7), che a sua volta fa pensare ad una scala misolidia (V7), ma la differenza risiede però nella quarta, che è aumentata. Ancora una volta il termine Lidio indica infatti la quarta eccedente, mentre Dominante è il termine usato per indicare accordi con terza maggiore e settima minore.</p>
<p>V Misolidio 6b 1,9,3M,4,5,6b,7m E7(b13) = AmiMa/E</p>	<p>Misolidio 6b (V)</p>  <p>7(b13)</p> <p>Il quinto modo della s.m. melodica è suonato raramente. Analizzando questo modo si vede che tonica, terza maggiore, quinta perfetta e settima minore (E,G#,B,D) suggeriscono un accordo E7. Per la presenza nella scala di una sesta minore l'accordo associato sarà E7(b13). Abbiamo visto che la scala misolidia è associata ad un accordo Dom7. In realtà la quarta della scala misolidia su un accordo Dom7 crea una qualche dissonanza, e pertanto può essere definita come nota <i>da evitare</i>. Per indicare un accordo costruito sulla scala misolidia su cui si adatta bene un accordo con l'undicesima, si usa la notazione 7sus o solo sus. Sull'accordo E7(b13) si suona solitamente una scala alterata (altered) o una scala a toni interi (wholetone), entrambe descritte più avanti.</p>

<p>VI semidiminuita (Locrio 2#) 1, 9, 3m, 4, b5, b6, 7m F#m7(b5) = F#°7</p>	<p>Locrio #2 (VI)</p>  <p>Terza minore, quinta diminuita e settima minore riconducono allo stesso accordo m7(b5) costruito sulla scala Locria (VII maggiore). La differenza risiede nella sesta, in questo caso minore. Questa scala prende il nome di Locria 2#, e il tipo di accordo completo ad essa associato è m7(b5, b6). Per la presenza di terza minore e settima minore gli accordi di semidiminuita possono sostituire accordi m7.</p>																			
<p>VII Alterata-Dominante (superlocrio) 1, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m G#7alt</p>	<p>Superlocrio (VII)</p>  <p>Generalmente gli accordi non hanno entrambe le terze maggiori e minori, ma in questo caso sembrerebbe di sì. La nona aumentata altro non è che la terza minore, ma la vera terza in questa scala è una terza maggiore, e di conseguenza la terza minore funge da nona aumentata. Considerando la terza maggiore e la settima minore potrebbe sembrare coerente associare alla scala un accordo G#7, come nel modo misolidio in tonalità C#, ma in realtà vi sono numerose differenze. Vediamo un confronto tra B7 quale quinto grado in tonalità MI maggiore, e la B7alt quale settimo grado in tonalità C minore.</p> <table border="1" data-bbox="499 1153 1458 1310"> <thead> <tr> <th colspan="2">Tipo di Accordo</th> <th>Scala C minore</th> <th>struttura degli intervalli</th> <th>Struttura dell'accordo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td rowspan="2">B7</td> <td>B</td> <td>B C# D# E F#</td> <td>tonica, 9, 3M, 11, 5, 13, 7m, ottava</td> <td>1, 3M, 5, 7m, 9, 11, 13</td> </tr> <tr> <td>Misolidio</td> <td>G# A B</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>B7alt</td> <td>B Altered</td> <td>B C D Eb F G A</td> <td>tonica, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m, ottava</td> <td>1, #9, #11, 7m, b9, 3M, b13</td> </tr> </tbody> </table> <p>E' interessante notare che nell'accordo 7alt non è presente la quinta. Da notare inoltre che la terza nota è indicata come seconda aumentata (9#) e che la quarta nota è considerata una terza maggiore. La notazione completa per questo accordo sarebbe G#7(b9, #9, #11, b13), ma data la sua complessità, per agevolare la lettura si preferisce il simbolo 7alt. Come vedremo tra poco, su questo modo si può usare l'accordo 7(b9, #9, #11) -per brevità indicata con 7(b9)- costruito sulla scala diminuita semitono-tono, a meno della 13b che può essere omessa. L'accordo è chiamato alterato perché l'accordo G#7 è stato alterato in ogni possibile modo: la nona abbassata ed alzata di un semitono, l'undicesima è aumentata (non può diminuire perché sarebbe una terza maggiore) e la tredicesima abbassata (non potrebbe essere aumentata perché diventerebbe una settima minore). Entro i confini di G#7 sono state fatte quindi tutte le alterazioni possibili; se si cambia la tonica (G#) la terza (B) o la settima (F#) - intervalli caratteristici di un accordo dominante- l'accordo non sarà più 7alt, ma diventerà un diverso accordo. Alcuni musicisti usano la notazione 7(b5, #5) o anche 7(#11, b13), e alcuni chiamano la scala diminuita a toni interi perché inizia come una scala diminuita e finisce come una scala a toni interi.</p>	Tipo di Accordo		Scala C minore	struttura degli intervalli	Struttura dell'accordo	B7	B	B C# D# E F#	tonica, 9, 3M, 11, 5, 13, 7m, ottava	1, 3M, 5, 7m, 9, 11, 13	Misolidio	G# A B			B7alt	B Altered	B C D Eb F G A	tonica, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m, ottava	1, #9, #11, 7m, b9, 3M, b13
Tipo di Accordo		Scala C minore	struttura degli intervalli	Struttura dell'accordo																
B7	B	B C# D# E F#	tonica, 9, 3M, 11, 5, 13, 7m, ottava	1, 3M, 5, 7m, 9, 11, 13																
	Misolidio	G# A B																		
B7alt	B Altered	B C D Eb F G A	tonica, b9, #9, 3M, #11, b13, 7m, ottava	1, #9, #11, 7m, b9, 3M, b13																

Gli accordi

Tutti gli accordi della armonia della scala minore melodica esaminati condividono le stesse note, così come nella armonia delle scale maggiori in cui -in chiave C- gli accordi CMa7, Dmi7, Esus(b9), FMa7(#11) G7, B° condividono la stessa scala maggiore. Resta comunque una grande differenza tra l'armonia minore melodica e maggiore. In tonalità A minore gli accordi sono:

Grado	I	II	III	IV	V	VI	VII
Scala Minore melodica in A	AmiMa	Bsus(b9)	CMa(#5) o Eb/C	D7(#11)	E7(b13) = AmiMa/E	F#°7	G#7alt
Scala Maggiore in C	C Ma7	Dm7	Em7(b9)	FMa7(#11)	G7	Am7(#5)	B°7

La notazione degli accordi al VI grado minore ed al VII maggiore richiede un breve chiarimento.

Il simbolo ° indica che tutte le note che lo precedono, tranne la tonica, devono essere diminuite di un semitono.

Nel caso dell'accordo B°7 le note saranno tonica, terza minore, quinta diminuita, settima minore; si tratta di un accordo m7(b5), detto semidiminuito, indicato anche con la notazione -in questo caso B

Nell'accordo F#7° ci aspettiamo quindi di trovare anche la settima, che è già minore, diminuita di un semitono.

Accordi costruiti sui modi della scala minore melodica

Si provi a suonare sul pianoforte con la mano sinistra un FA e con la destra LAB, DO, MI, SOL: si tratta di un accordo FmiMa9, costruito sul I grado della scala FA minore.

Ora mantenendo la mano destra sulla stessa posizione e suonando con la sinistra un SOL, cioè il II grado della scala minore di FA, si ottiene un accordo Gsus(b9). Salendo ancora di un semitono (terza minore) con la nota al basso, sempre mantenendo la stessa posizione della mano destra, si ottiene l'accordo

AbMa(#5) costruito sul III grado della scala minore, e così via fino ad arrivare a E7alt.

L'unica differenza tra questi accordi è la nota al basso (tonica).

Quindi, a partire dall'accordo miMa9, posizionando la nota al basso su una nota della scala si ottiene l'accordo tipico relativo al grado della nota scelta.

Si può notare che terza, quinta, settima e nona dell'accordo FmiMa9 forma l'accordo **AbMa7(#5)**, che per quanto possa sembrare complesso, è semplicemente un accordo Ami7 con la tonica diminuita di un semitono. Si noti infine che l'accordo sul III grado è AbMa7(#5) - la nota al basso è la tonica Ab dell'accordo una ottava sotto.

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

A minore melodica I grado

1 9 3M 11 5 6b 7m 8

E misolidio 6b, V grado

AmiMa7/E

L'accordo sul quinto grado (misolidio 6b)

Vediamo cosa succede al V grado della scala minore melodica.

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

L'accordo costruito sul quinto grado (MI) risulta un accordo tipo dominante (tonica, terza maggiore, quinta perfetta, settima minore); la scala d'altro canto è caratterizzata da una sesta minore (6b o 13b).

Con la tonica, la terza maggiore, la quarta e la sesta minore si può costruire l'accordo **7(b13)**, che meglio si adatta alle caratteristiche della scala modale al V grado della s.m.m. - o più esattamente 7sus(b13), dove sus indica la presenza della quarta. Questo accordo è esattamente lo stesso di un accordo **AmiMa7**, cioè l'accordo costruito sul primo grado della scala minore melodica, con la quinta (E è la quinta di A) al basso. Ne risulta che l'accordo al I (AmiMa7) ed al V grado Esus7(b13) della scala minore melodica sono lo stesso accordo.

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

Il termine *quarta diatonica* indica la quarta nota di una scala. DO-FA, RE-SOL,... sono quarte diatoniche della scala di DO Maj.

La scala Maj ha due tipi di quarta: perfetta -come l'intervallo I-IV di due toni e mezzo- e aumentata (#11), o tritono.

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

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

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

1 b9 #9 3M #11 b13 7m

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

Oltre alle scale modali minori si possono costruire altre scale. In particolare le più utili nella pratica sono:

- le **scale diminuite**, costruite come una sequenza di toni e semitoni, composte da 8 note. La scala costruita a partire con un intervallo di un tono (TSTSTST) si chiama diminuita mentre

quella costruita a partire con l'intervallo di un semitono (STSTSTS) si chiama diminuita dominante o semplicemente dominante a 8 note.

- la [scala a toni interi](#) (TTTTTT) che si adatta all'accordo Dom7(aug 5), o con altra notazione +7, un accordo maggiore con la quinta eccedente e la settima minore.
- le [scale pentatoniche](#), con sole 5 note e quindi adattabili a più scale. Una semplice scala pentatonica è quella che si ottiene suonando solo i tasti neri del pianoforte.

Passiamo quindi alla [applicazione pratica](#) della armonia delle scale minori.

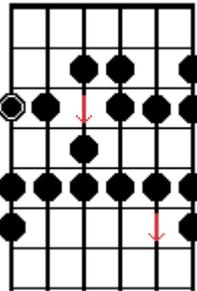
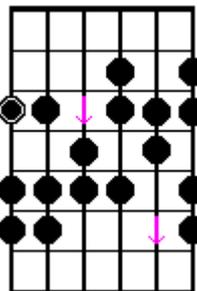
Applicazione pratica delle scale minori

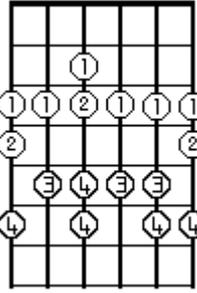
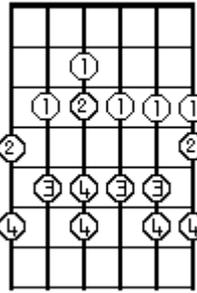
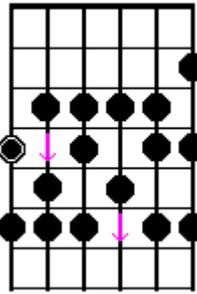
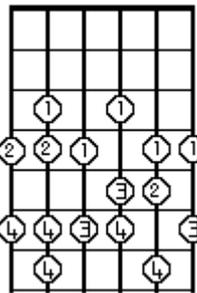
Nello studio della scala maggiore abbiamo visto che vi sono scale modali maggiori e minori. In quel contesto, incontrando un accordo di tipo m7 (terza minore, settima minore) è stato abbastanza normale considerarlo un accordo costruito sul II grado (modo dorico). Ad esempio un Gm7 lo abbiamo interpretato come accordo costruito sul II grado della tonalità F Maggiore. Infatti se fosse stato un accordo costruito sul III grado avrebbe la nona diminuita, se fosse sul VI o sul VII avrebbe rispettivamente la quinta aumentata e diminuita (gli altri accordi sono maggiori).

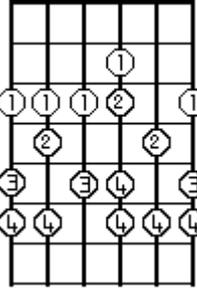
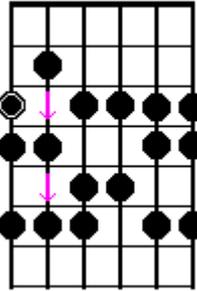
Si può quindi dedurre che la scala minore relativa ad una scala ionica è la scala dorica, in quanto ha le stesse note della scala ionica e *diatonicamente* le si adatta meglio. Questo modo di vedere funziona in molti casi, ma abbiamo visto che per tonalità minore (o scala fondamentale minore) si intende una scala con la terza minore ma anche la settima maggiore. Sulla base della [teoria dell'armonia delle scale minori](#), sviluppiamo quindi una tabella sinottica che riassume lo sviluppo modale della scala minore, che associa ad ogni grado della scala minore melodica il relativo pattern.

Vedremo che le scale modali della tonalità minore avranno intervalli e tipi di accordo diversi, caratteristici cioè della tonalità minore.

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

Grado	Accordo	Nome Scala	Intervalli T/S	Intervalli	Note e accordo in tonalità Cmi	Pattern
I	miMa7 miMa9	minore- maggiore (o Ipoionico)	TSTTTTS	melodica: 1,9,3m,4,5,6,7M armonica: 1,9,3m,4,5,6b,7M (TSTTS3S)	C,D,Eb,F,G,A,B,C CmiMa7	 <p>P- minorM ajor (P1*) La s.m. melodica differisce dalla scala dorica solo per la settima, aumentata di mezzo tono. Quindi basta modificare leggermente il P1 per ottenere il pattern di una s.m. melodica.</p>
						 <p>P- Armoni c Minor (P4*) La s.m. armonic a (TSTTS3 S) coincide con il P4 aumenta ndo la settima di un semitono.</p>

II	<p>sus(b9) <u>mi7(b9)</u></p>	Dorico 2b	STTTST	1,b9,3m,4,5,6,7m (4=sus)	D,Eb,F,G,A,B,C,D Eb sus(b9)	 <p>E' sufficiente e modificare il pattern P1 abbassando la seconda di un semitono. La diteggiatura può anche essere come indicato in figura, con il dito 4 che scorre di un semitono.</p>
III	<p><u>Ma7(#5)</u></p>	Lidio-aumentato	TTTTST	1,9,3M,#4,#5,6,7M (#5=aug)	Eb,F,G,A,B,C,D,Eb EbMa7(#5)	 <p>Si può modificare il pattern P2b, che contiene già la 4#, aumentando la quinta di un semitono. La diteggiatura suggerita per il pattern risultante è indicata a lato.</p>
IV	<p><u>7(b5)</u> = 7(#11) <u>9(b5)</u></p>	Lidio-Dominante	TTTTST	1,9,3M,#11,5,6,7m (#11=b5)	F,G,A,B,C,D,Eb,F F7(#11) = 7(b5)	 <p>P-Dominant Lydian (P3*) Si può applicare il pattern P3, alzando la quarta di un semitono, ottenendo così il pattern Dominante Lidia.</p>
V	<p><u>+7</u> =7(b13)</p>	Misolidio 6b	TTSTST	1,9,3M,4,5,6b,7m (b6=b13=5+)	G,A,B,C,D,Eb,F,G G7(b13)=G7(+5)=+7	 <p>Si può modificare il pattern P3 diminuendo la sesta di un semitono. Una comoda diteggiatura è illustrata a fianco.</p>

VI	$^{\circ}7$ =mi7(b5)	Semidiminuita (o Locrio 2)	TSTSTTT	1,9,3m,4,b5,b6,7m	A,B,C,D,Eb,F,G,A A $^{\circ}7$ = ami7(b5)	 <p>A differenza del pattern P5a, il modo Locrio 2 ha la nona giusta e la sesta diminuita; la diteggiatura suggerita è indicata in figura. Si può anche usare il pattern di diminuita a 8 note (tono-semitono).</p>
VII	7alt 7(b9,+11) 7(b5,b9) 7(+9) , 7(b9) +7(+9) , +7(b9)	Alterata Dominante (o superlocrio)	STSTTTT	1,b9,#9,3M,#11,b13,7m (#9=terza minore, #11=b5, b13=#5)	B,C,D,Eb,F,G,A,B B7alt = B7(b9,#9,#11,b13)	 <p>P- Altered 7 (P2a*) Sulla scala Alt Dom si può usare il pattern P2a con quarta e quinta diminuite di un semitono, che diventa così il pattern diminuita a toni interi (diminished whole tone) B7alt = D7alt = F7alt</p>

Le frecce riportate nella tavola del pattern sono posizionate in corrispondenza della nota originaria.

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

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

Oltre ai pattern associati ai modi della scala minore melodica vi sono, come si è accennato a proposito delle scale modali al VI e VII grado, altri pattern interessanti: i [pattern diminuiti e a toni interi](#).

Vedi anche le tavole riassuntive "[Costruzione di pattern in tonalità minore](#)" e "[tavola degli accordi in tonalità minore](#)".

Armonia della scala diminuita

Una scala diminuita è una successione di toni e semitoni. Vi sono due diverse scale diminuite: quella che parte con un semitono (STSTSTS) e quella che parte con un tono intero (TSTSTST). Si può notare che si tratta di scale ad 8 note - non più a sette, come per le scale minori e maggiori. Inoltre la loro struttura è simmetrica: si tratta di intervalli di terza minore.

Vi sono due caratteristiche particolarmente interessanti nelle scale diminuite: la simmetria ed i rivolti.

La conseguenza della simmetria è che se finora una scala poteva essere suonata in 12 diverse tonalità (tante sono le note del nostro sistema musicale), ora sono sufficienti tre sole tonalità:

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

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

Vediamo ora l'altra caratteristica delle scale diminuite analizzando ad esempio una scala **diminuita semitono-tono**, detta anche diminuita dominante a 8 note, partendo dalla tonica G:

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

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

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

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



Scala G diminuita S/T

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

A questa scala, la cui tonica è SOL, dovrebbe adattarsi ad un qualche accordo in SOL. Che tipo di terza presenta questa scala? Si può notare che

sebbene Bb è una terza minore rispetto a C, la nota successiva, B, è una terza maggiore. Come si è potuto vedere a proposito del [modo alterato \(VII\) della scala minore melodica](#), questa scala comprende sia la terza maggiore che la terza minore -che generalmente è considerata una nona aumentata.

La settima è minore, e quindi la scala si adatta all'accordo G7. L'accordo completo di tutte le alterazioni sarà G7(b9, #9, #11), per brevità indicata da **G7(b9)**.

Da quanto indicato all'inizio risulta che la scala G diminuita S/T si può suonare non soltanto sull'accordo di G7(b9) ma anche su Bb7(b9), C#7(b9) e su E7(b9).

Un'altra scala interessante è la **scala a toni interi**, applicata solitamente negli accordi Dom7(aug5), o in diversa notazione, +7. Può essere associata anche in accordi 7alt (altered dominant, VII modo minore), considerando che b13 altro non è che 5+. Come indica il nome, si tratta di una scala composta da soli intervalli di un tono, caratteristica per le sue forti dissonanze.

Pattern diminuiti e a toni interi

Dopo aver compreso la [base teorica](#) delle scale diminuite e a toni interi possiamo vederne il loro sviluppo pratico sulla chitarra, schematizzato nella tabella seguente:

Scala	Accordi	- Intervalli - Scala in C - Accordo in C	Accordo base
a Toni interi (wholetone)	+7	TTTTTT 1, 9, 3M, 4#, 5#, 7m, 8 (5# = aug; 7m = 6#) C, D, E, F#, G#, Bb, C C+7 = C7(aug 5)	
diminuita tono- semitono (diminuita 8 note)	7°	TSTSTSTS 1, 9, 3m, 4, 5b, 6b, 6, 7M, 8 (6 = 7bb) C, D, Eb, F, Gb, Ab, A, B, C C7° (C, Eb, Gb, A)	

<p>Diminuita semitono-tono (diminuita dominante 8 note)</p>	<p>7(b9, aug11) 7(+9), 7(b9)</p>	<p>STSTSTST 1, 9b, 9#, 3M, #11, 5, 6, 7m, 8 C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb, C C7(+9) (9# = 3m)</p>	
<p>diminuita a toni interi</p>	<p>7(b5, b9) 7(+5, +9), 7(+5, b9)</p>	<p>STSTTTT 1, 9b, 9#, 3M, 5b, 6b, 7m, 8 (9# = 3m; 6b = +5) C, Db, Eb, E, Gb, Ab, Bb, C C7(b5, b9)</p>	

Ritroviamo adesso quanto appreso in teoria, in particolare riguardo a [simmetria e tonalità delle scale diminuite](#):

- Possiamo anzitutto osservare che vi è una minima differenza tra i due pattern diminuita tono-semitono (T/S) e semitono-tono (S/T); praticamente la scala S/T diventa una scala T/S omettendo la prima nota, e viceversa una scala T/S diventa una scala S/T aggiungendo una nota un semitono sotto la tonica.
- Un pattern diminuito S/T o T/S può essere usato in una qualsiasi posizione quale pattern radice, nonché quale pattern relativo in una posizione più alta o più bassa di tre semitoni -procedendo cioè per terze minori.
Ad esempio il pattern Diminuita Dominante può essere suonato su G, A#, C#, E, per poi ritornare in G una ottava sopra.

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

- La scala diminuita tono-semitono è composta da: tonica, 9, 3m, 4, 5b, 6b, 6, 7M, 8
- La stessa scala in tonalità C è composta dalle note: C, D, Eb, F, Gb, Ab, A, B, C
- L'accordo 7° è composto da tonica, 3m, 5b, 6; da notare che la sesta equivale alla settima minore diminuita di un semitono (7bb).
- L'accordo C7° (diminuita) è composto quindi da: C, Eb, Gb, A
- Spostando la posizione di tre semitoni sopra o sotto, e procedendo così su tutta la tastiera, le quattro note suonate saranno sempre le stesse.

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

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

P-Wholetone	Diminished 8 note	Dominant 8 note

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