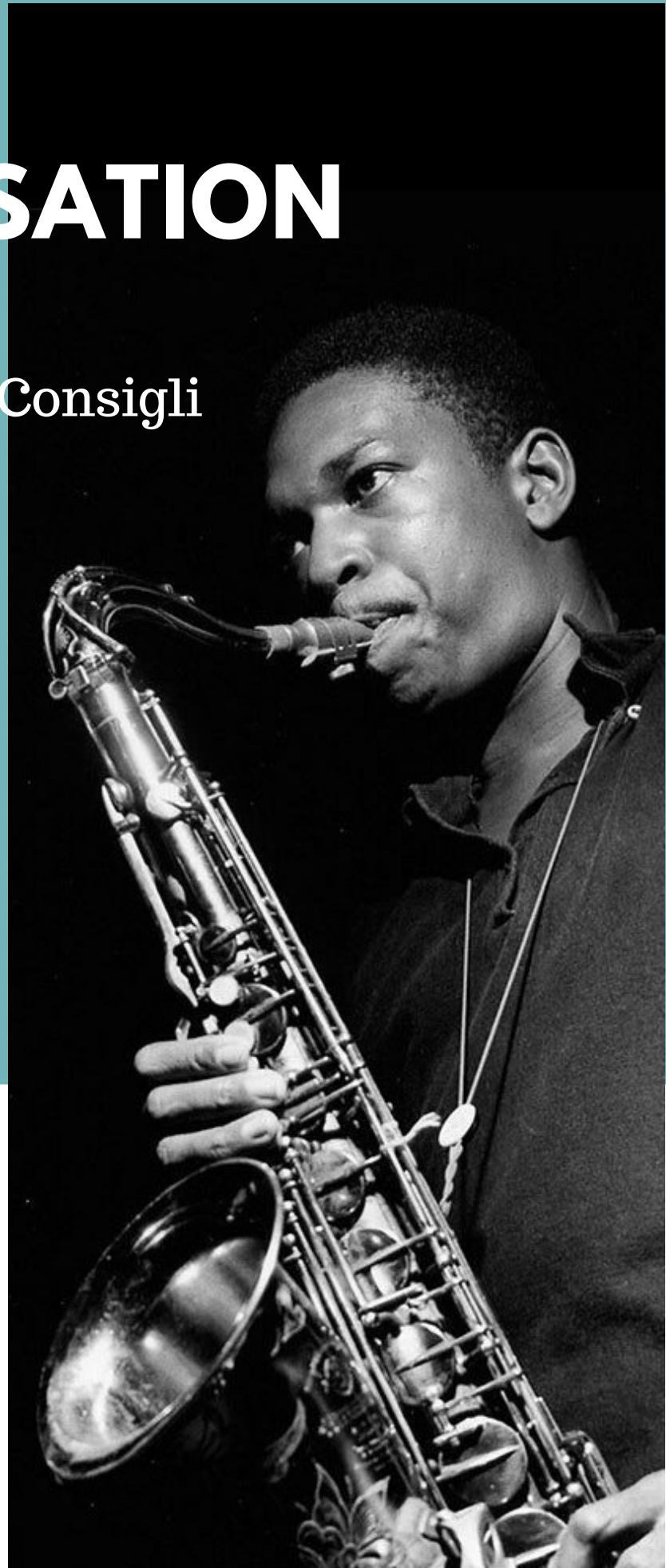


JAZZ IMPROVISATION SYSTEM

A cura di Manuel Consigli



workshop



Parte Prima

Le scale per l'improvvisazione e le relazioni scala-accordo

La cosa più importante che cerco in un musicista è se sa come ascoltare.

DUKE ELLINGTON

Forse hai già qualche esperienza sull'improvvisazione e sai che esistono approcci diversi a questa pratica artistica. Da quello più istintivo di suonare "ad orecchio" a quello più razionale basato sull'analisi armonica dei brani e sull'utilizzo dei modi (derivativo e parallelo). Dal Lydian Chromatic Concept di George Russell al sistema "minore" di Pat Martino ecc. Nessuno di questi approcci è migliore di altri ma ciascuno ha i suoi vantaggi e i suoi svantaggi.

In generale, il problema che si incontra affrontando questi studi è la necessità di memorizzare moltissime scale e la difficoltà di organizzare lo strumento in modo completo, per tutte le situazioni armoniche che nella pratica ci si trova ad affrontare.

Il metodo che è spiegato in questo capitolo può essere descritto come un sistema semplificato modale-derivativo, nel senso che le scale modali che si relazionano agli accordi sono selezionate fra le molte possibili, prediligendo quelle di migliore sonorità e di maggiore utilità, **derivandole** dalle principali scale maggiori e minori.

L'idea sulla quale si basa il sistema che sto per illustrarti è quella di imparare **poche scale** ed utilizzarle **in molti modi**.

Come vedremo fra poco, il sistema si basa principalmente sull'uso di due tipi di scale: la scala **semipentatonica** (una scala maggiore senza il IV o il VII grado) e la scala minore melodica ascendente o **Bachiana**. L'utilizzo di queste due scale, applicate ad intervalli diversi rispetto alle note fondamentali degli accordi cui si relazionano, permette la copertura di tutti i tipi di accordi che si utilizzano nei brani cosiddetti **standard**. Questo sistema costituisce una semplificazione del più diffuso sistema per l'improvvisazione basato sui modi e consente di gestire il materiale musicale (scale, arpeggi, accordi) in modo più funzionale alla chitarra, che per la sua intrinseca complessità necessita di un'efficace organizzazione. Ad integrare il sistema, verranno introdotte anche altri tipi di scale. Queste scale, che riguardano principalmente l'improvvisazione sugli accordi di settima di dominante, sono l'esatonale, la diminuita e la maggiore armonica.

diteggiature delle scale semipentatoniche

forma 1

		1	2		4		
			2		4		
		1		3			
		1		3	4		
		1			4		
		1	2		4		

forma 2

			1		3		
			1		3	4	
		1			4		
		1	2		4		
			2		4		
			2		4		

forma 3

			1		4		
		1	2		4		
		1		3			
		1		3			
		1		3	4		
		1			4		

forma 4

			1		2		4
			1		3		
		1		2	3		
		1			4		
		1	2		4		
			2		4		

forma 5

			1		3	4	
			1			4	
		1	2		4		
			2		4		
		1			3		
		1			3	4	

diteggiature delle scale jazz minor

forma 1

		1	1		3	4	
			1		3		
		1	1		3		
		1		2	3		
			1		3		
			1		3	4	

forma 2

		1	2		4		
		1		3	4		
		1		3			
	1	1		3	4		
		1		3			
		1	2		4		

forma 3

	1		2		4		
		1	2		4		
		1		3			
		1	2		4		
		1		3	4		
			2		4		

forma 4

		1		2		4	
		1	2		4		
	1		2	3			
		1		3			
	1	1		3	4		
		1		3			

forma 5

		1		3	4		
			2		4		
	1	1		3	4		
		1		3			
		1	2		4		
		1		3	4		

CAPITOLO 3

I gruppi funzionali e la scala semipentatonica

“John Coltrane diceva che il Jazz si suona principalmente con due scale: una scala zoppa (maggiori senza il IV o il VII grado) e una scala maggiore con la terza abbassata (bachiana).”

FILIPPO DACCÒ

Se analizziamo i gruppi funzionali della tonalità, possiamo notare che:

1. Tutti gli accordi del gruppo di tonica sono caratterizzati dall'assenza del IV grado.

Nell'esempio qui sotto in Do maggiore, la nota Fa (IV grado della tonalità) è assente in tutti e tre gli accordi:

Gruppo di tonica

Cmaj7 Em7 Am7

2. Tutti gli accordi del gruppo di sottodominante sono caratterizzati dall'assenza del VII grado.

Nell'esempio qui sotto in Do maggiore, la nota Si (VII grado della tonalità) è assente in tutti e due gli accordi:

Gruppo di sottodominante

Fmaj7 Dm7

3. Tutti gli accordi del gruppo di dominante sono caratterizzati dalla presenza sia del IV sia del VII grado:

Gruppo di dominante

G7 Bm7b5

Volendo impiegare la scala Maggiore di Do per improvvisare sugli accordi della tonalità è necessario non enfatizzare quelle note che con la loro assenza caratterizzano i gruppi funzionali. Eliminando dalla scala maggiore l'una o l'altra di queste note si ottengono due scale che prendono il nome di **semipentatoniche**. A seconda del grado che viene eliminato dalla scala Maggiore esse si distinguono in semipentatonica **inferiore** e semipentatonica **superiore**.

-
1. La **semipentatonica inferiore**, è una scala Maggiore senza il **IV grado**
 2. La **semipentatonica superiore**, è una scala Maggiore senza il **VII grado**

La **semipentatonica inferiore** può essere impiegata per improvvisare sugli **accordi del gruppo di tonica** che, come abbiamo visto, sono caratterizzati dall'assenza del IV grado, sottodominante della tonalità.

Semipentatonica inferiore di Do:

Manca la nota **Fa**, il IV grado

Vediamo ora un esempio di un fraseggio composto utilizzando questa scala sul gruppo di tonica, nella tonalità di Sol (G).

G: $\begin{matrix} G^\Delta \\ I \end{matrix}$ $\begin{matrix} Em7 \\ VI \end{matrix}$ $\begin{matrix} Bm7 \\ III \end{matrix}$ $\begin{matrix} G^\Delta \\ I \end{matrix}$

Questi quattro accordi appartengono al gruppo di tonica della tonalità data per cui sarà usata la scala della tonalità cioè **G** però senza la controsensibile (IV grado corrispondente alla nota **Do**) **che ha i medesimi suoni della scala di (D) senza la sensibile (VII)**.

La mancata presenza della controsensibile permetterà al fraseggio di essere coerente con i principi della tonalità.

Scala di **G = (D) forma 3**

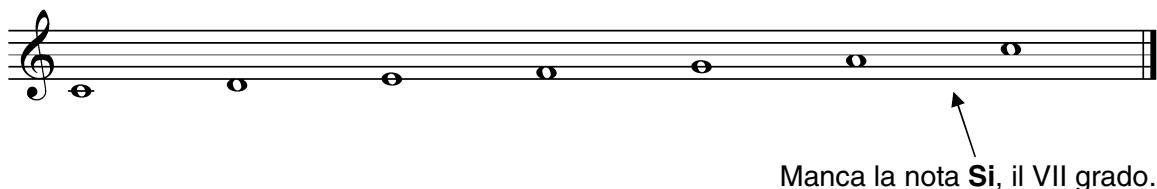
Fraseggio

oppure

$\begin{matrix} G^\Delta \\ I \end{matrix}$ $\begin{matrix} Em7 \\ VI \end{matrix}$ $\begin{matrix} Bm7 \\ III \end{matrix}$ $\begin{matrix} G^\Delta \\ I \end{matrix}$

Mentre la **semipentatonica superiore** può essere usata sugli accordi del **gruppo di sottodominante**, che sono caratterizzati dall'assenza del VII grado.

Semipentatonica superiore di Do:



Vediamo, adesso, un esempio di un fraseggio composto utilizzando questa scala sul gruppo di sottodominante, nella tonalità di Fa (F).



Questi due accordi appartengono al gruppo di sottodominante della tonalità data per cui sarà usata la scala della tonalità cioè **F**. La mancata presenza della sensibile (VII grado corrispondente alla nota **Mi**) permetterà al fraseggio di essere coerente con i principi della tonalità. Esempio:

Scala di F forma 1

Fraseggio

B_bΔ Gm7
IV II

Fra gli intervalli strutturali della scala è possibile inserire note di passaggio che possano congiungere cromaticamente due o più intervalli strutturali. Esempio: (le note di passaggio sono segnate con x)

B_bΔ Gm7
IV II

CAPITOLO 4

I sei tipi di accordi

L'enorme varietà degli accordi e delle scale alle quali essi si relazionano rappresenta spesso un ostacolo nello studio dell'improvvisazione. Per dominare questa complessità, coglierne appieno la ricchezza espressiva e riuscire a fissarsi efficaci riferimenti strumentali è necessario distinguere nelle strutture armoniche le differenze funzionali dalle semplici sfumature di colore. A tale scopo, il compositore e arrangiatore Bill Russo (1930-2003)* ha classificato **sei tipi di accordi** ai quali possono essere ricondotti tutti gli altri.

Gli accordi, infatti, hanno delle **caratteristiche costanti**, che sono indipendenti dal contesto tonale in cui essi compaiono. Per fare un esempio, gli intervalli strutturali che caratterizzano l'accordo maggiore maj7 sono sempre NF, 3M, 5G, 7M, indipendentemente dalla funzione armonica e dal grado di appartenenza dell'accordo.

Cmaj7 potrebbe essere, infatti:

- I grado nella tonalità di Do
- IV grado nella tonalità di Sol
- VI grado nella tonalità di Mim
- Ecc.

In ogni caso Cmaj7 è sempre composto dalle note Do, Mi, Sol e Si.

Sulla base di queste caratteristiche costanti tutti gli accordi possono essere classificati in solamente **sei tipi**.

1. **Maggiore**
2. **Minore**
3. **Minore Settima**
4. **Settima di Dominante**
5. **Settima Diminuito**
6. **Settima Semidiminuito**

Gli accordi che appartengono allo stesso gruppo o tipo condividono:

- Le **stesse note strutturali** (gradi bassi).
- Le **stesse estensioni** (gradi alti), e/o **alterazioni**

Nella tabella qui sotto sono indicate le note strutturali e le addizioni o alterazioni che caratterizzano ciascun tipo d'accordo. Esse sono comuni a tutti gli accordi che fanno parte dello stesso gruppo (tipo) e funzionano indipendentemente dall'identità dell'accordo, cioè dal grado di appartenenza ad un'eventuale tonalità.

* Bill Russo (1930-2003) fu uno dei più importanti compositori e arrangiatori nella storia del Jazz. Negli anni Cinquanta collaborò con l'orchestra di Stan Kenton firmando alcuni degli arrangiamenti più innovativi scritti nel linguaggio del jazz fino allora.

Tipo	Siglato (in C)	intervalli strutturali	estensioni e/o alterazioni
Maggiore	C	NF – 3M – 5G	6M, 7M, 9M
Minore	C -	NF – 3m – 5G	6M, 7M, 9M, 11G
Minore 7	C -7	NF – 3m – 5G - 7m	9M, 11G
Dominante	C7	NF – 3M – 5G - 7m	5alt (+ e -) 9M e 9alt (+ e -) 11G, 11#, 13M e 13m
Semidiminuito	C7(15) C9	NF – 3m - 5dim - 7m	9M, 11G, 13m
Diminuito	C9	NF - 3m – 5dim – 7dim	7M, 9M, 11G, 13m

Questa classificazione, inoltre, è estremamente utile anche dal punto di vista melodico.

In musica, infatti, esiste un'identità tra **armonia** e **melodia**. La prima riguarda la dimensione **verticale** dei suoni, la seconda quella **orizzontale**.

È sufficiente quindi "ribaltare" gli intervalli strutturali e le addizioni/alterazioni di un accordo, disponendone le note in orizzontale, per ottenere delle scale specifiche ad ogni tipo di accordo. Le scale così ottenute funzionano **sempre** su quel tipo di accordo, indipendentemente dalla sua funzione armonica e dalla sua identità o grado di appartenenza ad una determinata tonalità.

Vediamo quindi come è possibile ricavare queste scale per i nostri 6 tipi di accordi:

1. Maggiore
2. Minore
3. Minore Settima
4. Settima di Dominante
5. Settima Diminuito
6. Settima Semidiminuito

Spesso gli insegnanti di Jazz spiegano le tecniche dell'improvvisazione insegnando dapprima quali note suonare per poi descrivere come applicarle ai vari ritmi. È profondamente diverso prendere i ritmi e poi applicare ad essi le note.

JERRY BERGONZI

CAPITOLO 6

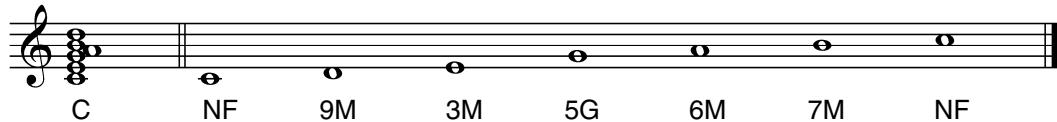
Semipentatoniche inferiori e superiori e l'accordo maggiore settima

Ad ogni scala semipentatonica **inferiore** corrisponde esattamente un'altra scala semipentatonica **superiore**, che può essere ottenuta disponendo in senso orizzontale gli intervalli strutturali e le addizioni dell'accordo di tipo maggiore, utilizzando come tonica la 5G dell'accordo anziché la NF.

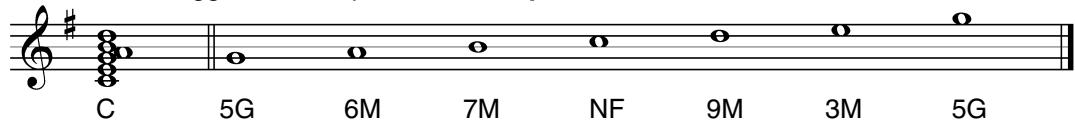
Ad esempio:

La scala semipentatonica inferiore di C (scala maggiore di C senza il IV grado F) corrisponde esattamente ad una semipentatonica superiore di G (scala maggiore di G senza il VII grado F♯).

Accordo Do maggiore - semipentatonica **inferiore di Do**



Accordo Do maggiore – semipentatonica **superiore di Sol**



N.B. d'ora in poi, per evitare possibili confusioni quando si parlerà di scale semipentatoniche si farà sempre riferimento alle **semipentatoniche superiori**.

Da queste considerazioni è possibile ricavare la seguente regola generale per l'applicazione della scala sugli accordi maggiori:

**Sugli accordi maggiori è possibile suonare una semipentatonica superiore
una quinta giusta sopra la NF dell'accordo.**

Facciamo qualche esempio:

Accordo	Scala
Cmaj7	Semipentatonica superiore G
F6/9*	Semipentatonica superiore C
Gmaj7	Semipentatonica superiore D
D	Semipentatonica superiore A

* Come vedremo fra poco, sull'accordo maggiore sesta (che addiziona la 6M al posto della 7M) è possibile e può essere preferibile utilizzare un'altra scala.

CAPITOLO 8

La relazione scala-accordo per l'accordo minore settima

Prendiamo ora l'accordo **minore settima**.

Esso, come abbiamo visto, è rappresentato dal simbolo della fondamentale (C) seguito da una "m" minuscola o da un segno meno (-); i suoi intervalli strutturali sono NF – 3m – 5G e 7m ; può accogliere come addizioni la 9M e l'11G, dando origine a diverse strutture armoniche rappresentate dalle seguenti sigle:

Cm7	NF, 3m, 5G, 7m
Cm9	NF, 3m, 5G, 7m, 9M
Cm11	NF, 3m, 5G, 7m, 9M, 11G

Tutti gli accordi qui sopra fanno riferimento ad un'unica scala, che può essere ottenuta, come abbiamo già fatto per l'accordo maggiore, "ribaltando" in senso orizzontale e disponendo per grado congiunto (dove è possibile) gli intervalli strutturali e le addizioni dell'accordo di tipo minore settima (m7).

Applicando, ad esempio, questo procedimento all'accordo Am7, si ottiene una scala minore naturale di La, senza il VI grado (Fa).

Am7 NF 9M 3m 11G 5G 7m NF

Facendo partire la scala dalla nota Sol, 7m dell'accordo di Am7, scopriamo che questa scala corrisponde esattamente ad una **semipentatonica superiore di Sol**

Am7 7m NF 9M 3m 11G 5G 7m

L'assenza della sesta dell'accordo permette di utilizzare questa scala sull'accordo m7, **indipendentemente dalla sua identità**. Nel caso, infatti, in cui l'accordo fosse un VI grado della tonalità di Do Maggiore, la nota Fa sarebbe proprio la controsensibile della tonalità, una nota, cioè, non presente negli accordi di quel gruppo.

Nel caso, invece, in cui l'accordo fosse il II grado della tonalità di Sol, la sesta dell'accordo sarebbe il VII grado della tonalità di Sol maggiore, una nota assente negli accordi del gruppo di sottodominante.

Da queste considerazioni è possibile ricavare la seguente regola generale per l'applicazione della scala sugli accordi minori settima:

**Sugli accordi m7 è possibile suonare una semipentatonica superiore
un tono sotto alla NF dell'accordo.**

Ad esempio:

Accordo	Scala
Dm7	Semipentatonica superiore di C
Fm9	Semipentatonica superiore di E♭
Gm11	Semipentatonica superiore di F
Bbm7	Semipentatonica superiore di A♭

Ora, per ascoltare la sonorità della scala, prova ad eseguire la semipentatonica superiore di Sol sull'accordo Am7 dell'esempio qui sotto.

Am7 Semipentatonica superiore di sol

Avrai notato che la scala dell'esempio qui sopra è esattamente la stessa che hai suonato sull'accordo Cmaj7. I due accordi (Cmaj7 e Am7) nella tonalità di Do maggiore appartengono, infatti, allo stesso gruppo funzionale di tonica e pertanto, come abbiamo visto, fanno riferimento alla stessa scala. La sonorità della scala, però, è diversa, poiché sono cambiati gli intervalli che essa esprime in relazione all'accordo su cui è applicata.

N.B.

Quando l'accordo minore settima (m7) ha una precisa identità come III grado, può essere preferibile trattarlo con la semipentatonica inferiore della tonalità, quella cioè relativa al gruppo di tonica.

CAPITOLO 9

L'accordo di settima di dominante

L'accordo di settima di prima specie, chiamato anche **quinto settima** (V7) o **di settima di dominante** ha un ruolo essenziale nella musica tonale. Esso, infatti, per la forte attrazione che lo spinge verso la tonica, costituisce il principio dinamico della tonalità. Ciò che determina la sua particolare energia è la presenza, fra le note che lo compongono, dell'intervallo di tritono formato dalla sensibile (VII grado) e dalla controsensibile (IV grado) della tonalità.

G7: G, **B**, D, **F**

Queste due note, infatti, quando sono entrambe presenti in un accordo, hanno precise esigenze risolutive: vale a dire che a loro devono seguire, nella stessa voce o parte, determinati gradi:

La sensibile sale sempre di semitono e risolve sulla tonica.

La controsensibile scende sempre di grado (tono o semitono) e risolve sul terzo grado.

Continuando con l'esempio qui sopra, il **Si** deve salire al **Do** ed il **Fa** deve scendere al **Mi**.

Questo movimento melodico genera alcune successioni obbligate:

1. Quando, come visto sopra, il tritono risolve su C-E, gli accordi che possono seguire il G7 sono praticamente solo due: C (formato dalle note C, E, G) e Am (costituito dalle note A, C, E).
2. Quando l'accordo che segue il V7 non contiene entrambe le note ma solo una di esse l'effetto che si crea è quello di una risoluzione meno forte;
3. Se l'accordo che segue il V7 non contiene né la nota C né la nota E la tensione espressa dal tritono non trova la risoluzione che ci si aspetta, e si genera quella che prende il nome di **cadenza di inganno**.

L'accordo di settima di dominante nasce sul V grado della scala Maggiore e minore Armonica e sul IV e V grado della scala minore melodica. Può esistere, però, anche come dominante secondaria o sostituzione di tritono (vedi Cap. 27 nella Parte Terza).

È formato, come abbiamo visto, da una triade maggiore con la settima minore:

NF, 3M, 5G, 7m

Ma può accogliere su di sé come addizioni e alterazioni praticamente tutte le note della scala cromatica, eccetto la settima maggiore.

Ecco le note possibili per l'accordo di C7 e gli intervalli che esse esprimono rispetto all'accordo:

C	D \flat	D	D \sharp	E	F	F	F \sharp	G \flat	G	G \sharp	A \flat	A	B \flat
NF	9 \flat	9M	9 \sharp	3M	4G	11G	11 \sharp	5 \flat	5G	5 \sharp	13m	13M	7m

La scelta delle addizioni e delle alterazioni per l'accordo di settima di dominante.

La scelta delle addizioni e delle alterazioni per l'accordo di settima di dominante dipende dal gusto e dalle scelte espressive del musicista, vi sono però alcune indicazioni che, se seguite, possono dare la certezza di un buon risultato:

1. Quando l'accordo di settima **risolve** per 4G ascendente verso l'accordo successivo si può utilizzare una forma di dominante alterata. In questo caso, le alterazioni delle quinte e delle none (5 \flat , 5 \sharp , 9 \flat , 9 \sharp), aumentando la tensione dell'accordo, rendono più efficace la sua risoluzione verso la tonica.
2. Quando l'accordo di settima **non risolve** per 4G ascendente è preferibile utilizzare una forma d'accordo diatonica utilizzando le addizioni 9M, 11G o 11 \sharp , 13M oltre alle note strutturali (NF, 3M, 5G e 7m).
3. Evitare contraddizioni: non combinare, cioè, la 5G con le quinte alterate; non combinare la 9M con le none alterate.
4. Prediligere addizioni o alterazioni diatoniche rispetto alla tonalità in cui si presenta l'accordo di settima di dominante.
5. Nel caso in cui si scelgano addizioni o alterazioni non diatoniche rispetto alla tonalità in cui si presenta l'accordo di settima di dominante assicurarsi che esse possano trovare risoluzione nell'accordo successivo.

Le 5 aree di suoni per l'accordo di settima di dominante

Come vedremo dettagliatamente, le note strutturali, le alterazioni e le addizioni dell'accordo di settima di dominante danno origine a numerose forme di accordi che possono essere raggruppati in 5 aree di suoni che fanno riferimento a scale diverse.

V7 (fondamentale C)	Area/scala	Addizioni e/o alterazioni
C 7	Bachiana una 5 ^a sopra (Lydian Dominant)	9M, 11 \sharp , 13M
C7 alt	Bachiana semitono sopra (Superlocrian)	9alt, 5 alt
C 9(5 \flat -5 \sharp)	Esatonale	5 alt, 9M
C7(9 \flat -9 \sharp)	Diminuita (T - ½ T) da 3M, 5G, 7m, 9m	9alt, 11 \sharp , 13M
C7 sus 4	Scala maggiore (no 3 ^a) Semipentatonica superiore una 4G sopra la NF dell'accordo	9M, 11G, 13M

Nei prossimi capitoli imparerai ad utilizzare la **Lydian Dominant** e la **Superlocrian**. L'utilizzo della scala **diminuita** e della scala **esatonale**, insieme a quello della scala **maggiore armonica**, è descritto, invece, in modo approfondito nella Parte Quarta del libro, dove puoi trovare anche le diteggiature e gli studi didattici per praticarne l'applicazione.

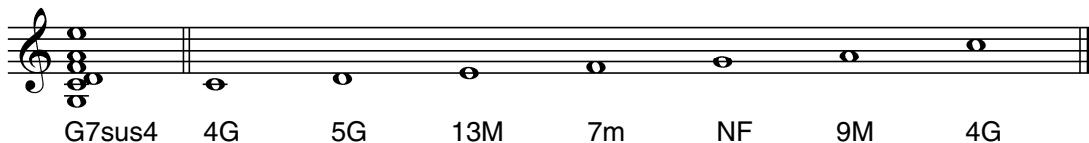
La relazione scala-accordo per l'accordo di settima di dominante sospeso (7sus4).

Prima di prendere in considerazione nuovi tipi di scale, vediamo come è possibile applicare la scala semipentatonica anche all'accordo di settima di dominante.

Quando un accordo di settima di dominante si presenta nella sua forma diatonica, privo, cioè, di alterazioni e preferibilmente nella sua forma sospesa, ovvero con la 4G al posto della 3M, la scala semipentatonica esprime perfettamente gli intervalli di questo accordo.

Facciamo un esempio:

Scala semipentatonica superiore di Do



Il punto di riferimento per l'applicazione della scala semipentatonica all'accordo di settima di dominante è una 4G sopra alla NF dell'accordo.

Per ascoltare la sonorità della scala, prova ad eseguire la semipentatonica superiore di Do sull'accordo G7sus4 dell'esempio qui sotto.

G7sus4 Semipentatonica superiore di Do

A musical score for G7sus4. The top staff is a treble clef staff with a 4/4 time signature. The bottom staff is a bass staff with a 12/8 time signature. The bass staff has vertical bar lines. Fingerings are indicated above the bass staff: 1, 2, 3, 3, 5, 2, 3, 5, 2, 5, 3, 5, 6, 3, 5. The bass staff is labeled T, A, B.

N.B.

Questa scala può essere applicata all'accordo di settima anche quando esso contiene la 3M, cioè quando l'accordo non è sospeso. In questo caso è sufficiente aggiungere alla semipentatonica la 3M, trasformandola così in una scala maggiore (o modo misolidio).

Questo tipo di applicazione risulta particolarmente efficace su progressioni di accordi nelle quali si succedono IIm7 V7, come ad esempio nel brano di Wes Montgomery "West Coast Blues". In queste situazioni sul IIm7 e sul V7 che segue è possibile suonare la stessa semipentatonica:

Dm7	Semipentatonica superiore di Do	Una 2M sotto alla NF dell'accordo
G7	Semipentatonica superiore di Do	Una 4G sopra alla NF dell'accordo

Prima di introdurre nuovi tipi di scale vale la pena riassumere, nella tabella qui sotto, tutti gli utilizzi della scala semipentatonica visti fino ad ora:

Le applicazioni della scala semipentatonica	
Accordo maggiore	Semipentatonica superiore una 5G sopra la NF dell'accordo
Accordo maggiore sesta	Semipentatonica superiore dalla NF dell'accordo
Accordo m7	Semipentatonica superiore un tono (2M) sotto la NF dell'accordo.
Accordo 7sus4	Semipentatonica superiore una 4G sopra la NF dell'accordo
Accordi del gruppo di tonica	Semipentatonica inferiore della tonalità
Accordi del gruppo di sottodominante	Semipentatonica superiore della tonalità

La lydian dominant

Quando l'accordo di settima di dominante ha come estensioni la 9M, l'11 \sharp e la 13M esso dà origine a diverse strutture armoniche che possono essere rappresentate, ad esempio, dalle seguenti sigle:

C7	NF, 3M, 5G, 7m
C9	NF, 3M, 5G, 7m, 9M
C7/#11	NF, 3M, 5G, 7m, 9M, 11ecc.
C13	NF, 3M, 5G, 7m, 9M, 11ecc., 13M

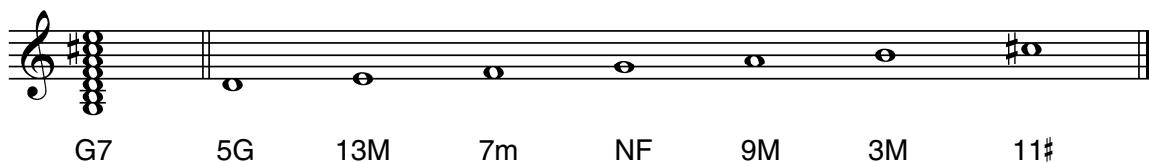
Tutti gli accordi qui sopra fanno riferimento ad un'unica scala, che può essere ottenuta "ribaltando" in senso orizzontale e disponendo per grado congiunto gli intervalli strutturali e le addizioni dell'accordo di settima di dominante.

Applicando, per esempio, questo procedimento all'accordo G7, otteniamo una scala che prende il nome di **G Lydian dominant**, che è il modo del IV grado della scala minore melodica, (vedi pag. 302).

G Lydian dominant

G7 NF 9M 3M 11 \sharp 5G 13M 7m

Facendo partire, infatti, la scala dalla nota Re, 5G dell'accordo di G7, scopriamo che questa scala corrisponde esattamente ad una **minore melodica ascendente** (bachiana) di Re:



Sugli accordi di settima di dominante, quindi, è possibile suonare una scala minore melodica ascendente (bachiana) una quinta giusta (5G) sopra alla NF dell'accordo.

Ad esempio:

Accordo	Scala
G7	Bachiana di D
F7/9	Bachiana di C
E♭13	Bachiana di B♭

Questa scala, relazionandosi all'accordo di settima esprime la particolare sonorità del modo lydian dominant, caratterizzata dalla presenza dell'11#. Questa nota può, inizialmente, suonare "strana" ma tieni presente che essa compare nella serie degli armonici ed è pertanto un suono naturalmente generato dalla nota fondamentale dell'accordo, come puoi vedere nel pentagramma qui sotto.

La serie dei suoni armonici generati dalla nota Do:

A musical staff in C major shows the first 16 harmonics of a C note. The notes are labeled below the staff: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. The 11th harmonic is highlighted with a sharp sign.

Può essere opportuno, nel registro medio e grave, utilizzare l'11# come appoggiatura verso la 5G, risolvendo la sua dissonanza verso una nota consonante dell'accordo.

Vediamo, adesso, due esempi di un fraseggio composto utilizzando questa scala sull'accordo di settima di dominante:

A musical staff in G major shows a melodic line. Fingerings are indicated above the notes: ④, ③, ②, ①. A note is crossed out with a diagonal line and the text "stessa dissonanza".

In questi esempi, e negli studi che verranno più avanti, nei fraseggi è stata **frequentemente usata l'enarmonia per facilitare la lettura:**

II

Music example II shows a melodic line over a C7/9 chord. The melody consists of eighth-note patterns. Fingerings (1, 2, 3) are indicated under the notes. The harmonic analysis below the staff shows the progression: **C7/9**.

III

Music example III shows a melodic line over a C13/C7/6 chord. The melody consists of eighth-note patterns. Fingerings (1, 2, 3) are indicated under the notes. The harmonic analysis below the staff shows the progression: **C13** / **C7/6**.

La presenza della nona maggiore e della tredicesima come estensioni dell'accordo di settima di dominante ci obbliga ad inserire la scala una quinta giusta sopra la denominazione cioè la scala di **G**.

I rapporti accordo-scala e le considerazioni sono gli stessi del primo esempio.

Come avrete certamente notato non è stata usata neanche una nota di passaggio; questo non vuol dire che l'impiego della scala le debba totalmente escludere, ma che le dissonanze presenti in essa tendono più ad un discorso melodico rivolto all'armonia sottostante, mentre le note di passaggio sono generalmente inserite in un fraseggio veloce.

A musical phrase consisting of six measures. The melody uses eighth-note patterns. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated under the notes. The harmonic analysis below the staff shows the progression: **C7/9**.

Quando utilizzare la lydian dominant

La lydian dominant (minore melodica applicata una 5G sopra la NF dell'accordo) può essere **sempre** utilizzata sull'accordo di settima di dominante, indipendentemente dal grado che esso occupa nella tonalità. Ma in particolare il suo utilizzo è consigliabile nei casi seguenti:

1. Quando l'accordo di settima di dominante non risolve per 4G ascendente verso l'accordo successivo.
2. Quando l'accordo di settima di dominante è una sostituzione di tritono. (vedi Cap. "La sostituzione di tritono" nella Parte Terza).

La superlocrian

Quando l'accordo di settima di dominante si presenta nella forma alterata (**15, #5, 19, #9**) esso dà origine a diverse strutture armoniche che possono essere espresse, ad esempio, dalle sigle seguenti, o più semplicemente da "alt" (alterato) posto dopo il simbolo dell'accordo (ad es. C7alt).

C7(15)	NF, 3M, 15, 7m
C7(#5)	NF, 3M, #5, 7m
C7 19(#5)	NF, 3M, #5, 7m, 19
C7#9(15)	NF, 3M, 15, 7m, #9
Ecc.	

Tutti gli accordi qui sopra possono fare riferimento ad un'unica scala, che può essere ottenuta "ribaltando" in senso orizzontale e disponendo per grado congiunto gli intervalli strutturali e le addizioni dell'accordo di settima di dominante.

Applicando, ad esempio, questo procedimento all'accordo B7, ed utilizzando l'enarmonia, otteniamo una scala che prende il nome di **B Superlocrian**, che è il modo del VII grado della scala minore melodica, (vedi pag. 302).

B superlocrian

B7alt NF b9 #9 3M b5 #5 7m

Facendo partire, infatti, la scala dalla nota Do, cioè dalla b9 dell'accordo di B7alt, scopriamo che questa scala corrisponde esattamente ad una **minore melodica ascendente (bachiana)** di Do.

C minore melodica ascendente

B7alt b9 #9 3M b5 #5 7m NF

Sugli accordi di settima di dominante alterata, quindi, è possibile suonare una scala minore melodica ascendente (bachiana) un semitono (2m) sopra alla NF dell'accordo.

Accordo	Scala
C7alt	Bachiana di D b
F7b9(#5)	Bachiana di F #
Bb7#9(b5)	Bachiana di B

Vediamo, adesso, un esempio di un fraseggio composto utilizzando questa scala sull'accordo di settima di dominante:

Quando utilizzare la Superlocrian:

1. La superlocrian (bachiana applicata un semitono sopra la NF dell'accordo) si utilizza sugli accordi di settima di dominante alterata.
2. È possibile utilizzare la superlocrian ogni volta che l'accordo di settima di dominante si muove per 4G ascendente verso l'accordo successivo, anche se la sigla dell'accordo non indica esplicitamente delle alterazioni. In questo caso sarà compito del musicista che accompagna, cogliere l'intenzione del solista e comporre l'accordo in forma incompleta (cioè omettendo la 5) oppure nella forma alterata.

CAPITOLO 10

La relazione scala accordo per l'accordo minore

Avrai notato che, con la stessa scala bachiana e quindi con la stessa diteggiatura, è possibile improvvisare sia sugli accordi di dominante alterata sia su quelli non alterati. Ma come vedremo fra poco, la stessa scala può essere utilizzata anche su altri tipi di accordo: l'accordo minore (m) e il semidiminuito (m7b5).

L'accordo **minore** nasce sul I grado della scala minore armonica o melodica. Ha prevalentemente la funzione di tonica o di sottodominante. Si utilizza generalmente in triade o con l'addizione della 6M. L'accordo mΔ, infatti, a causa della sua sonorità dissonante dovuta alla presenza della settima maggiore, non si presta ad essere utilizzato come accordo di tonica. Esso è più spesso usato come accordo di passaggio all'interno di successioni di questo tipo:

Cm **CmΔ**, Cm7 Cm6

che è possibile ascoltare, ad esempio, in brani famosi come, "What Are You Doing The Rest Of Your Life", "Feelings" o "My Funny Valentine" e "In a Sentimental Mood".

Come abbiamo visto nel capitolo dedicato ai 6 tipi di accordi, l'accordo minore può accogliere sopra la triade (NF, 3m e 5G) la 6M, la 7M la 9M e l'11G.

Disponendo in orizzontale i suoi intervalli partendo dalla nota Do otteniamo una scala che prende il nome di **jazz minor**, cioè il modo del I grado della scala minore melodica ascendente, ancora una volta la nostra scala bachiana:

bachiana di C

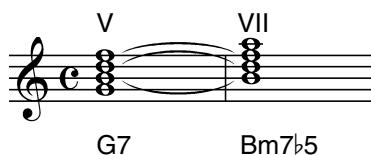
Cm NF 9M 3m 11G 5G 6M 7M

Sugli accordi minori, quindi, è possibile suonare una scala bachiana partendo dalla NF dell'accordo.

CAPITOLO 11

La relazione scala accordo per l'accordo semidiminuito ($m7\flat 5$)

L'accordo **semidiminuito** nasce sul VII grado della scala maggiore, sul II della scala minore armonica e sul VI e VII grado della scala minore melodica. È generalmente utilizzato nella funzione di accordo di sottodominante, per introdurre l'accordo di dominante (quasi sempre alterata) nella tonalità minore e talvolta in quella maggiore. Inoltre, come abbiamo già visto, l'accordo semidiminuito, appartiene, insieme al V grado, al gruppo di dominante della tonalità maggiore.



Per la sua similitudine con l'accordo del V grado può essere facilmente utilizzato come accordo di nona di dominante con la fondamentale sottintesa, rappresentando così una pratica sostituzione dell'accordo di settima di dominante, di cui esprime gli intervalli di 3M, 5G, 7m e 9M. (Vedi anche il capitolo "Similitudine di accordi" nell'Appendice: Le Basi)

Come abbiamo visto nel capitolo dedicato ai 6 tipi di accordi, l'accordo semidiminuito può accogliere sopra la triade (NF, 3m e 5dim) la 7m, la 9M, l'11G e la 13m.

Disponendo in orizzontale, ad esempio, gli intervalli dell'accordo Am7b5 otteniamo una scala che prende il nome di **A Locrio ♯2**, cioè il modo del VI grado della scala minore melodica:

A Locrio ♯2

Iniziando la scala dalla nota Do, 3m dell'accordo di Am7b5, otteniamo di nuovo la nostra scala bachiana!

Minore melodica di Do

Sull'accordo semidiminuito, quindi, è possibile suonare una scala minore melodica ascendente (bachiana) una terza minore (3m) sopra alla NF dell'accordo.

N.B. più avanti, per l'accordo semidiminuito, sarà introdotta anche un'altra scala: la scala maggiore armonica o scala di Hauptmann

Tabella riassuntiva delle scale

Vale la pena riassumere, nella tabella qui sotto, tutti gli utilizzi delle scale studiate fino ad ora. Assicurati di aver compreso tutto, prima di passare al capitolo successivo, dove imparerai passo dopo passo ad applicare questi concetti alla chitarra.

Le relazioni scala accordo				
Tipo di accordo	Scala	Intervallo dell'accordo di riferimento per l'applicazione	Intervalli dell'accordo presenti nella scala	
Maj7	Semipentatonica superiore	5G sopra	NF 9M 3M 5G 6M 7M	
M6	Semipentatonica superiore	NF	NF 9M 3M 4G 5G 6M	
m7	Semipentatonica superiore	2M sotto	NF 9M 3m 11G 5G 7m	
7sus4	Semipentatonica superiore	4G sopra	4G 5G 13M 7m NF 9M	
m	Bachiana (jazz minor)	NF	NF 9M 3m 11G 5G 6M 7M	
7	Bachiana (lydian dominant)	5G sopra	NF 9M 3M 11# 5G 13M 7m	
7alt	Bachiana (superlocrian)	2m sopra	NF b9 #9 3M b5 #5 7m	
m7b5	Bachiana (locrio b 2)	3m sopra	NF 9M 3m 11G b5 13b 7m	

Parte Seconda

Il sistema delle scale e l'organizzazione dello strumento ai fini dell'improvvisazione

*...Arrivo lì sapendo tutto di accordi e scale, così, durante il concerto, posso non pensarci
e andare via dritto con quello che voglio comunicare.*

PAT METHENY

Il modo in cui sono utilizzate le scale e le diteggiature negli “studi didattici”, lascia trasparire un sistema coerente ed organizzato, facilmente applicabile alla chitarra.

Questo sistema, che è frutto dell’intuizione didattica di Filippo Daccò, può essere dedotto dall’analisi dei brani, che ne sono un prezioso esempio.

Credo però che renderlo esplicito possa essere di grande aiuto sia per organizzarne l’apprendimento sia per poter utilizzare al massimo il potenziare didattico degli “studi”.

In questa parte del libro, quindi, questo sistema è spiegato passo dopo passo, in un percorso originale che è frutto del mio approfondimento della didattica di Filippo Daccò, e della mia esperienza di insegnante e musicista.

Imparerai quindi ad organizzare ed applicare le scale in modo da avere dei riferimenti precisi e completi per improvvisare su **qualsiasi accordo** in **qualsiasi posizione** dello strumento.

Questo percorso di studio ti impegherà per parecchio tempo. Si tratta in sostanza di acquisire, fissare nella memoria ed essere in grado di utilizzare un sistema di precisi riferimenti sullo strumento. Avrai bisogno, quindi, di sfruttare al massimo la tua capacità di memorizzazione e di visualizzazione, di rappresentazione mentale degli schemi motori e del suono. Se credi che la tua memoria non sia abbastanza “grande” per contenere tutte queste informazioni, ti consiglio di leggere qualche libro sulle mnemotecniche e sulle metodologie di apprendimento. Ti sorprenderai, scoprendo le enormi potenzialità della tua mente.

Ricordati di utilizzare al massimo la tua creatività: il sistema che stai per imparare ha lo scopo di liberarla, dotando di strumenti efficaci la tua espressività.

Affianca questo lavoro allo studio delle altre parti del libro, dei brani di repertorio e alle tue attività musicali. Prenditi tutto il tempo necessario, mettendo in pratica, ripassando e lasciando sedimentare le informazioni apprese. E, soprattutto, non avere fretta!

CAPITOLO 12

L'organizzazione delle forme

Le diteggiature delle scale sono organizzate in **5 forme** per ciascuno dei due tipi di scala (semipentatonica e bachiana), che suddividono la tastiera in 5 aree o posizioni e permettono nel loro insieme di coprire la tastiera in modo completo.

Le cinque diteggiature possono essere collegate l'una all'altra, orizzontalmente sulla tastiera, dando origine a 5 diverse **concatenazioni di forme**:

1,2,3,4,5
2,3,4,5,1
3,4,5,1,2
4,5,1,2,3
5,1,2,3,4

La prima forma di ogni concatenazione rappresenta la scala disponibile in modo completo il più a sinistra possibile sul manico, senza utilizzare corde a vuoto.

Alla forma 1 segue sempre la forma 2
Alla forma 2 segue sempre la forma 3
Alla forma 3 segue sempre la forma 4
Alla forma 4 segue sempre la forma 5
Alla forma 5 segue sempre la forma 1

Dopo l'ultima forma di ogni concatenazione la concatenazione si ripete, fino a dove la lunghezza della tastiera lo permette.

1,2,3,4,5 poi ancora 1,2,3...
2,3,4,5,1 poi ancora 2,3,4...
3,4,5,1,2 poi ancora 3,4,5...
4,5,1,2,3 poi ancora 4,5,1...
5,1,2,3,4 poi ancora 5,1,2...

CAPITOLO 13

Lo studio delle diteggiature

Per riuscire ad utilizzare le scale nell'improvvisazione ed imparare a passare da una all'altra è necessario che le forme siano **perfettamente memorizzate**.

È consigliabile, soprattutto all'inizio, rispettare le diteggiature indicate, per evitare di confondere fra loro le forme.

Per visualizzare le diteggiature delle scale, in questo capitolo, sono utilizzati dei diagrammi che rappresentano la tastiera della chitarra. Le corde sono rappresentate dagli spazi disposti in orizzontale e i capotasti dalle righe verticali. Sui diagrammi, con i numeri 1,2,3,4 è indicata la diteggiatura della mano sinistra, come nell'esempio qui sotto, che rappresenta la forma 1 delle scale semipentatoniche.

I II III IV V Capotasti

1	2		4		
	2		4		
1		3			
1		3	4		
1			4		
1	2		4		

Prima corda
Seconda corda
Terza corda
Quarta corda
Quinta corda
Sesta corda

Vediamo, quindi, le 5 forme delle scale semipentatoniche superiori.

Diteggiature della Semipentatonica Superiore

Forma 1

1	2		4		
	2		4		
1		3			
1		3	4		
1			4		
1	2		4		

Forma 2

	1		3		
	1		3	4	
1			4		
1	2		4		
	2		4		
	2		4		

Forma 3

1			4		
1	2		4		
1		3			
1		3			
1		3	4		
1			4		

Forma 4

	1		2		4
	1		3		
1		2	3		
1			4		
1	2		4		
	2		4		

Forma 5

	1		3	4	
	1			4	
1	2		4		
	2		4		
	1		3		
	1		3	4	

Puoi trovare le stesse diteggiature scritte in notazione musicale e tablatura a pag. 123

Filippo Daccò



Studi didattici per chitarra jazz

Nuova edizione riveduta e ampliata
a cura di **MANUEL CONSIGLI**

su progetto dell'autore

METODO COMPLETO



Filippo Daccò

Filippo Daccò è conosciuto in Italia e in Europa come uno dei più valenti didatti d'armonia e di chitarra moderna.

Grande trombonista e chitarrista, arrangiatore e direttore d'orchestra, inizia la sua carriera nei primi sessanta, dopo il diploma in composizione e in trombone con Maderna.

Fin dai suoi esordi nei locali milanesi dei primissimi anni 60 è diventato prima di tutto un raffinato virtuoso della chitarra, ma anche e soprattutto un maestro e didatta, che ha saputo formare generazioni di chitarristi e maestri.

È stato membro stabile, tra i '60 e gli '80, delle orchestre più importanti di musica contemporanea, jazz e leggera (Mantelle, Kramer, Serio).

Ha inciso per Quincy Jones, Astor Piazzola, Gerry Mulligan e tanti altri, ma ha diretto anche diverse storiche Big Band (Basso, Valdambrini, Pezzotta, Donadio, Boneschi, Cerri, tra gli altri).

In Italia ha inciso per Mina, Vanoni, Celentano, ma anche all'estero è stato richiesto come chitarrista e arrangiatore per nomi del calibro di Barbra Streisand e Sarah Vaughan. Ha suonato per ben 17 Festival di Sanremo, nelle Orchestre del Cantagiro, Cant'Europa, Festival di Venezia e Castrocaro."

Prendendo spunto dalla didattica americana della musica jazz, fondendo l'armonia funzionale a quella classica ha proposto da subito una metodologia di studio innovativa, che ha applicato fin dai suoi primi metodi per chitarra.

Ha insegnato prima alla Scuola Jazz di Parma, poi, negli anni '80, al CDM di Milano, diretta dalla benemerita figura del Maestro Giovanni Verga, quindi, ad ultimo, al CPM di Franco Mussida.

Negli ultimi anni, i suoi corsi di Armonia Funzionale ormai non erano più rivolti solo ai chitarristi, ma a tutti gli strumentisti e arrangiatori che volevano perfezionare e completare la propria preparazione ad altissimo livello e da queste cattedre sono usciti importanti musicisti e compositori che ad oggi si fanno valere sulla scena italiana ed internazionale.

Gianni Cameroni, suo ex allievo scrive di lui al conferimento nel 2003 del premio "musica e vita": "Mi intimorivano i suoi grandi occhiali scuri, e quella grande chitarra nera... ma ero catturato dalla sua personalità, così come sono stati catturati innumerevoli suoi allievi, che ricordano la sua caparbietà nell'insegnamento, la sua capacità di far volare il tempo, le ore piccole che faceva arrivare continuando a insegnare, e la voglia di ricominciare subito dopo che la lezione era finita....."

Roberta Daccò