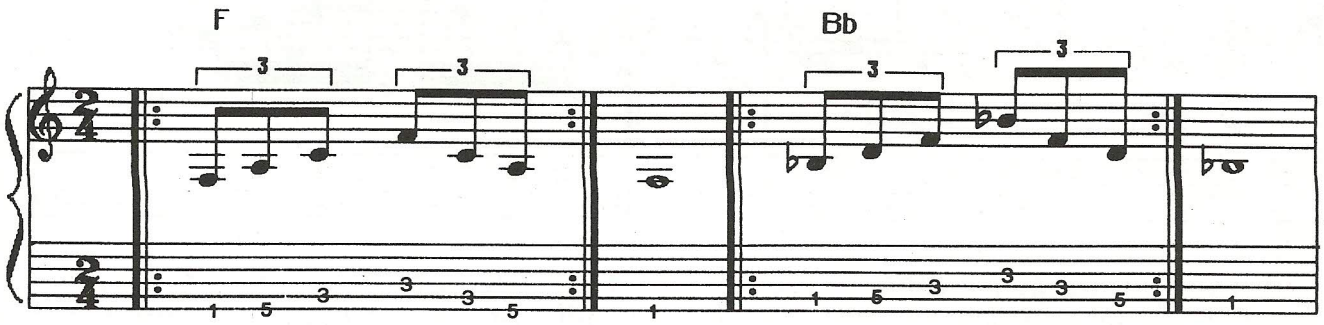
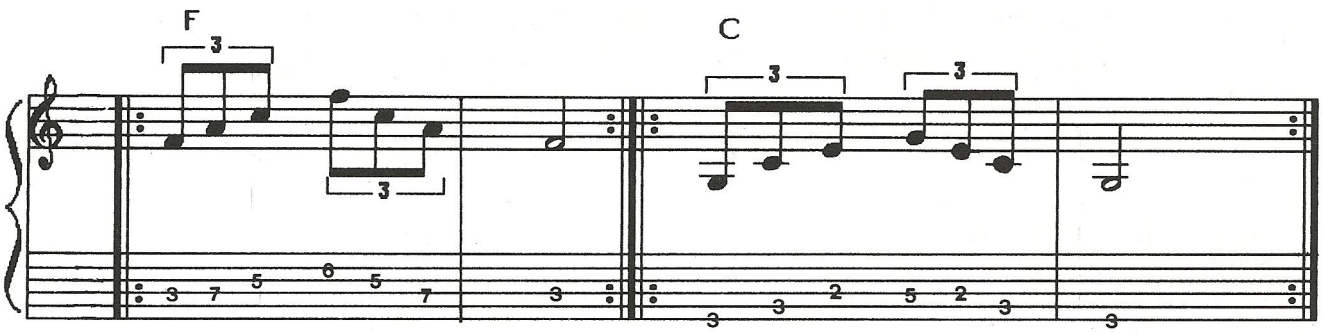
CAPITOLO XV

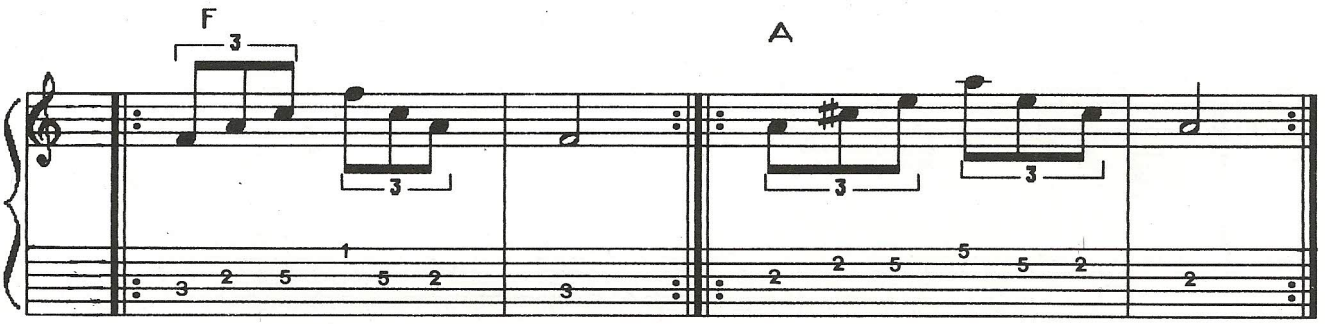
1) Gli arpeggi

Finora abbiamo preso in considerazione l'uso delle scale sugli accordi. Esiste però un sistema molto più preciso per suonare melodicamente sugli accordi, utilizzando come riferimento le note con le quali sono composti, e cioè i loro "arpeggi".

Nel prossimo esempio vedremo alcune possibilità per eseguire una triade maggiore; provate voi stessi a ricavare dalle diteggiature proposte le altre tre triadi principali (minore, aumentata e diminuita), apportando le adeguate modifiche o riferendovi alle diteggiature delle triadi viste nel capitolo II. Tenete presente che, per l'esecuzione degli arpeggi, è necessaria una buona padronanza nell'uso del plettro (reso più difficile dai continui cambi di corda) e nel coordinamento delle due mani. Volendo, potete utilizzare il legato per facilitare l'esecuzione di note consecutive sulla stessa corda.

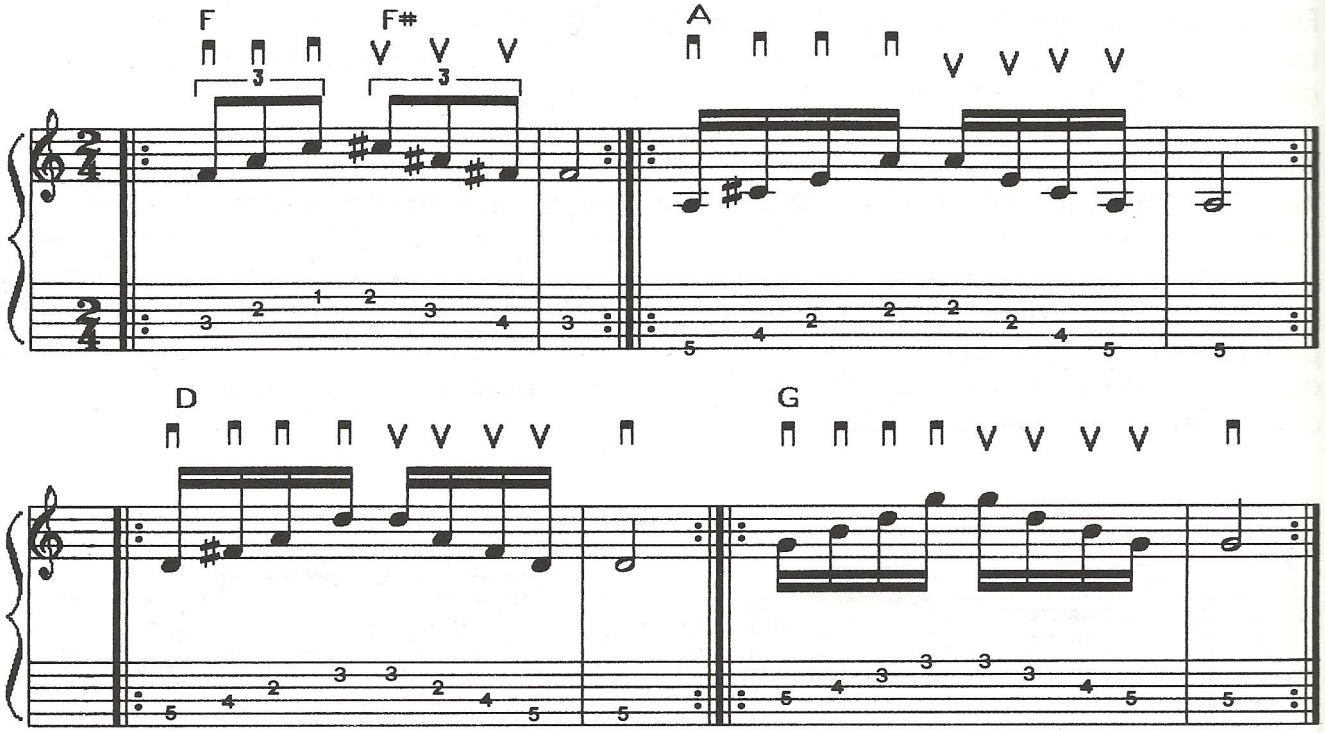




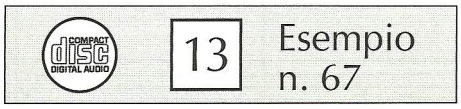


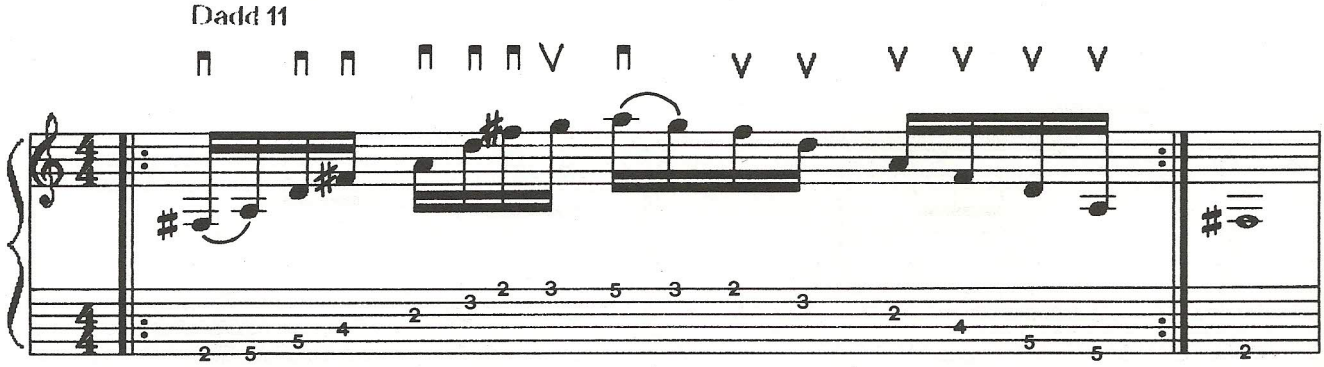
Una tecnica molto utile per eseguire gli arpeggi è quella dello *sweep picking*, che consiste nel mantenere la stessa direzione del plettro nel passare da una corda a quella immediatamente vicina (sotto o sopra). Questa tecnica è quindi molto efficace per gli arpeggi le cui note si trovano tutte su corde diverse e consecutive.

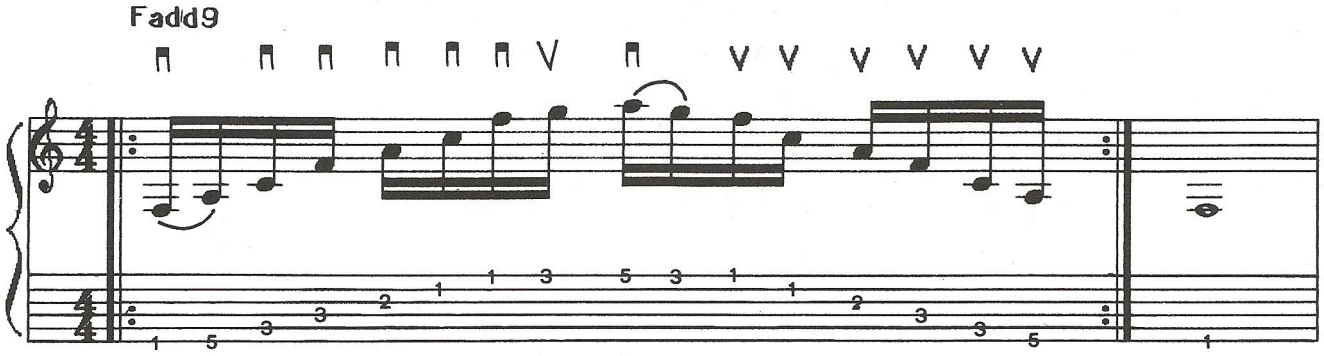
Anche nel prossimo esempio troverete alcune soluzioni per l'esecuzione di triadi maggiori con la tecnica dello *sweep picking*. Pure in questo caso, vi suggeriamo di modificare le diteggiature per realizzare le altre tre triadi principali:



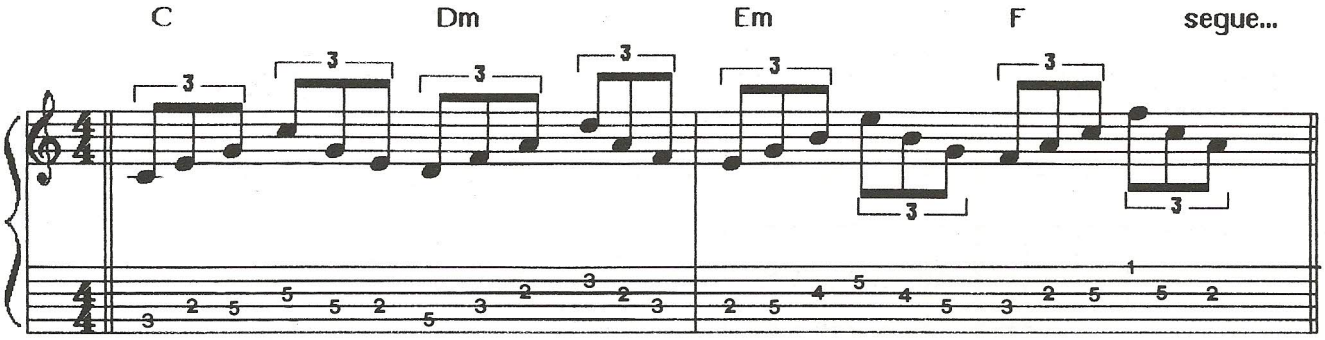
A questo punto, passeremo all'esecuzione di arpeggi armonicamente più estesi, utilizzando la pennata *sweep* e un legato sulla prima e sulla sesta corda per facilitare il cambio di direzione del plettro. Tenete comunque presente che questo libro non si propone di insegnare la tecnica dello strumento; gli esempi, quindi, sono solo indicativi (suggeriamo l'approfondimento delle varie tecniche su testi specifici).

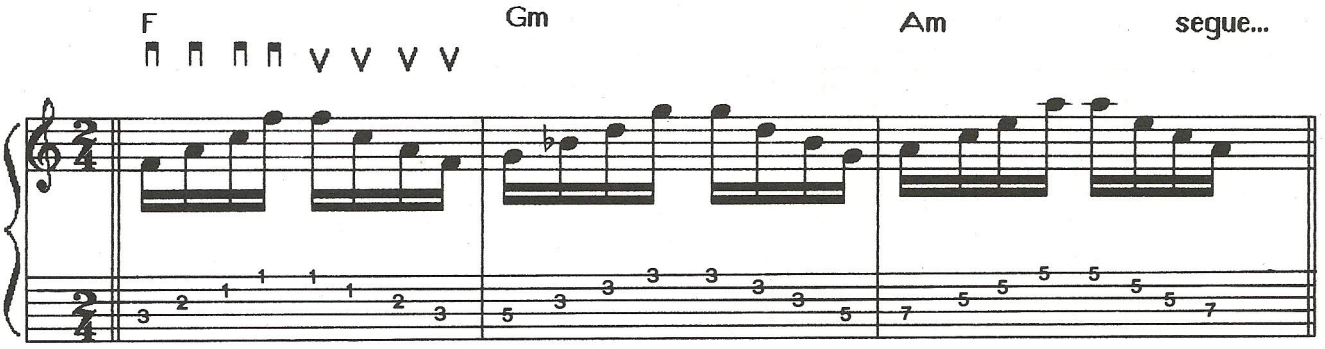




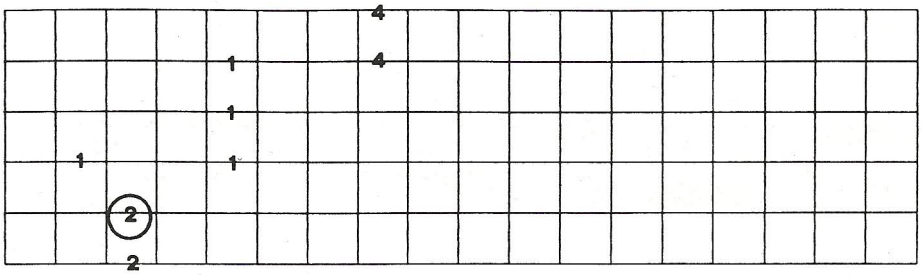


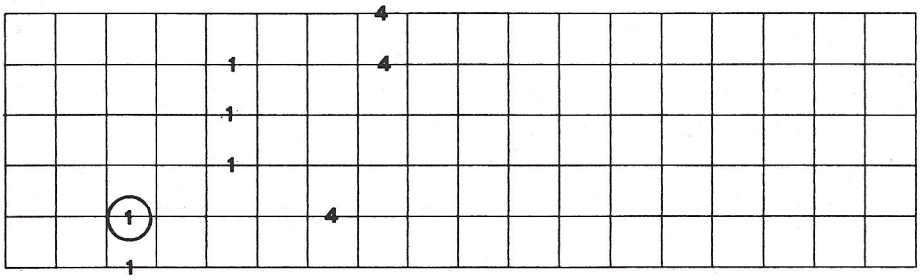
Esercitatevi ora, con le diteggiature appena viste (comprese le modifiche suggerite), a suonare gli arpeggi delle sette triadi diatoniche in tutte le tonalità maggiori secondo gli schemi suggeriti nei prossimi due esempi (che dovrete proseguire voi stessi), oppure utilizzando altre soluzioni da voi individuate.

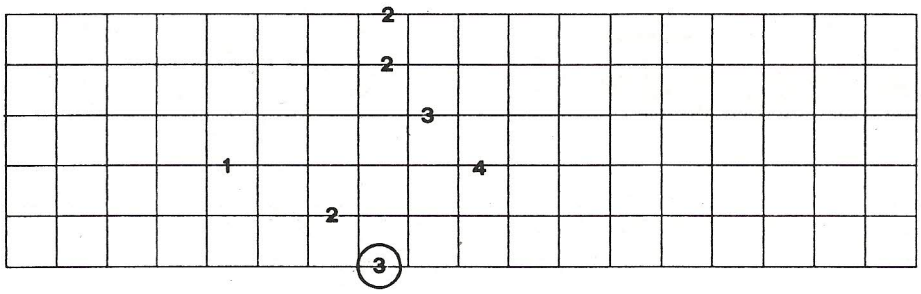


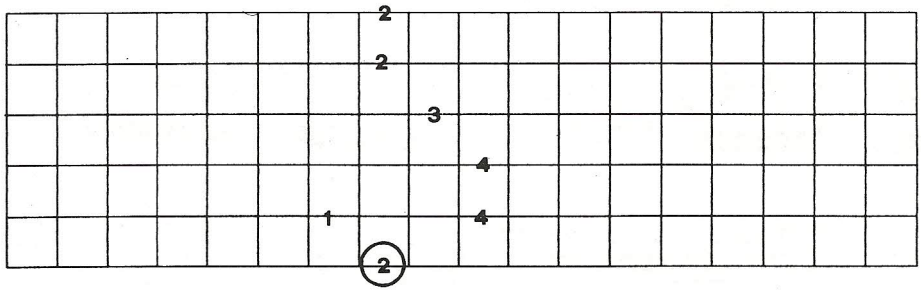


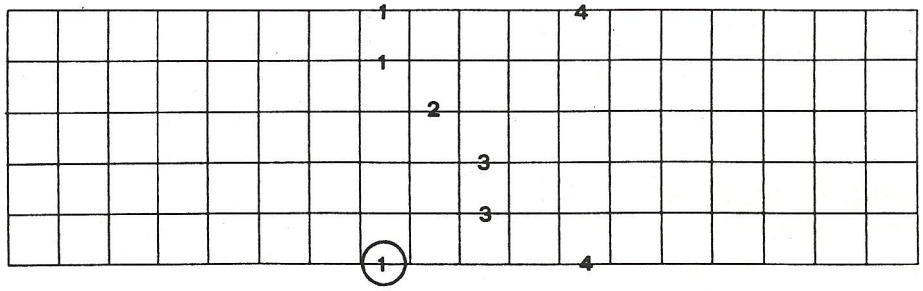
Vediamo, a pagina seguente, alcuni esempi di diteggiature per l'arpeggio di *C maggiore* esteso su due ottave, che possono essere naturalmente utilizzate, con i dovuti spostamenti, per qualsiasi altro accordo maggiore.


4
1 4
1
1 1
2
2


4
1 4
1
1
1 4
1


2
2
3
1 4
2
3


2
2
3
4
1 4
2


1 4
1
2
3
3
1 4

2) Arpeggi di settima

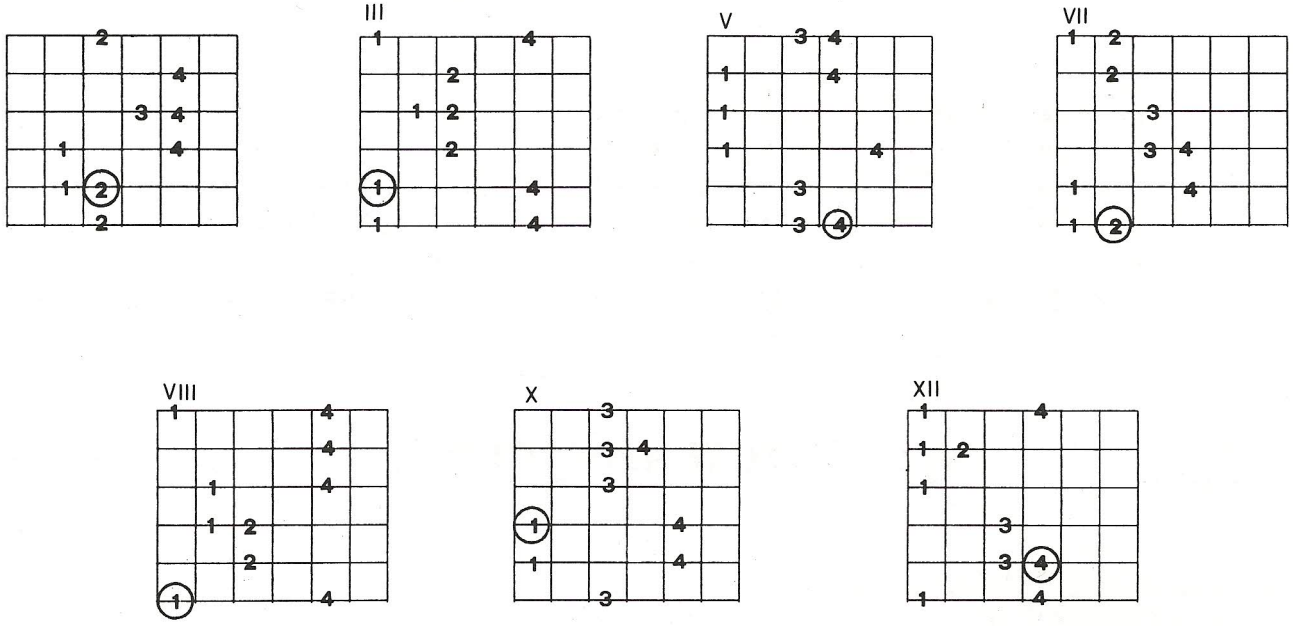
Individueremo ora sulla tastiera gli arpeggi di settima costruiti sui gradi della scala di *C maggiore*, tenendo presente che le diteggiature degli arpeggi del III e VI grado sono uguali a quelle del II grado (spostate ovviamente alle toniche che ci interessano).

Queste stesse diteggiature possono inoltre essere utilizzate, con i dovuti spostamenti, in qualsiasi altra tonalità maggiore o per qualsiasi accordo dello stesso tipo di quelli indicati, anche se appartenente ad armonizzazioni di scale diverse da quella maggiore.

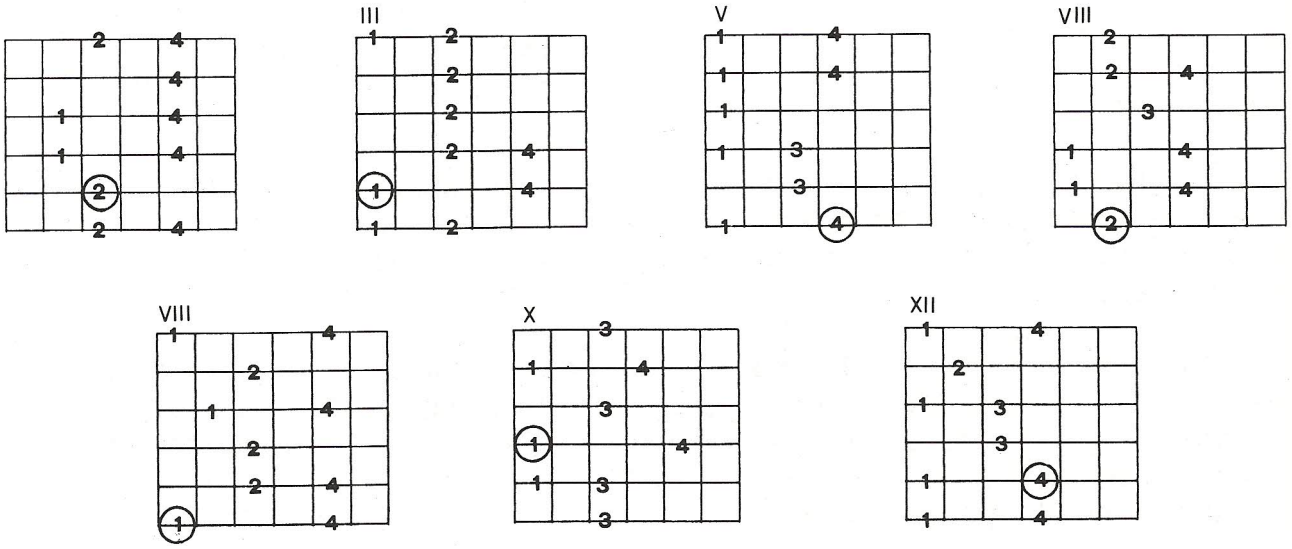
Per l'accordo di I grado abbiamo fornito anche le diteggiature degli arpeggi di sesta poiché tale accordo - come sappiamo - è un'usuale alternativa a quello *maj7*. Le diteggiature dell'accordo *maj7* di IV grado si differenziano da quelle di I grado per la presenza dell'undicesima aumentata, utilizzata nell'esecuzione dell'arpeggio al posto della quinta giusta.

Quanto agli arpeggi del V grado, forniamo - oltre alle diteggiature dell'accordo *dom7* - anche quelle dell'accordo *dom7sus4*.

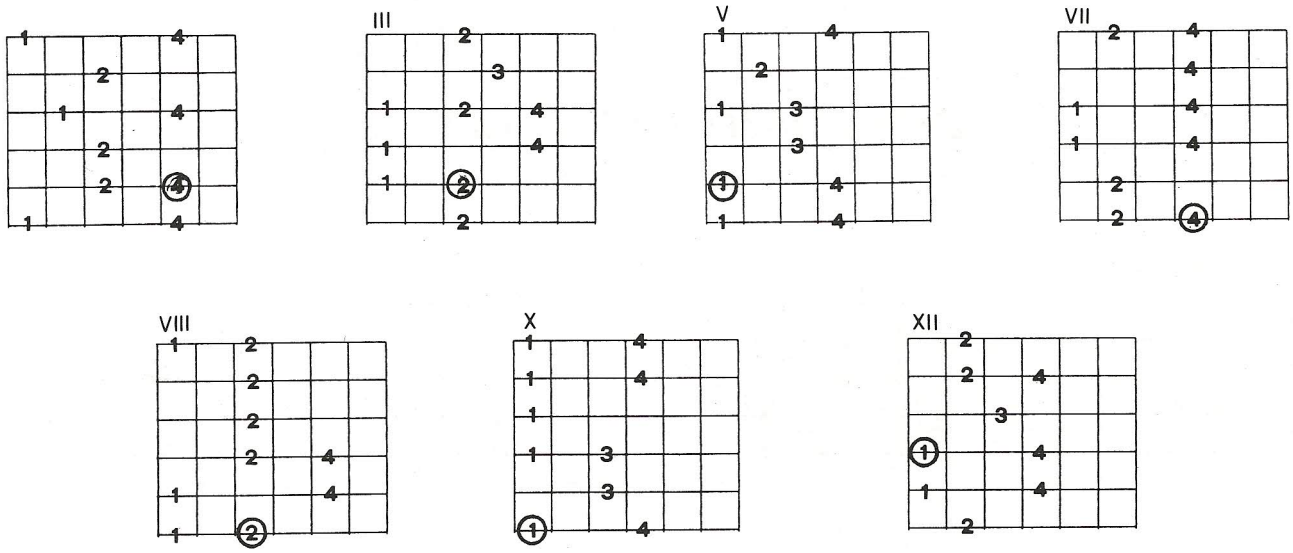
DITEGGIATURE ARPEGGI Cmaj7



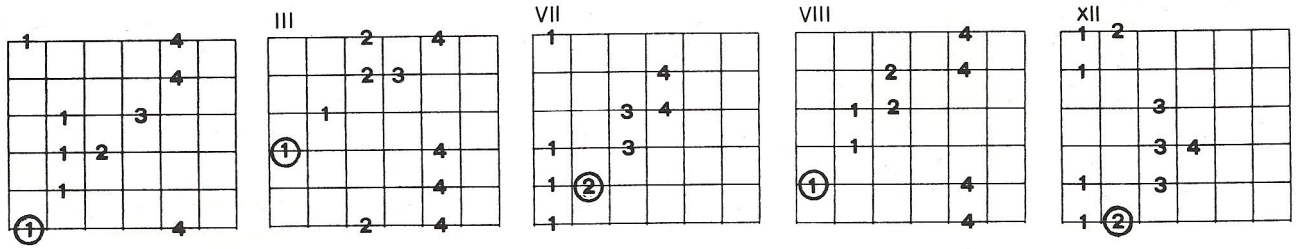
DITEGGIATURE ARPEGGI C6

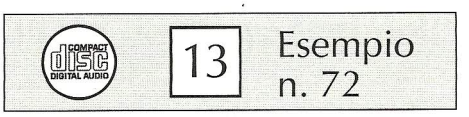


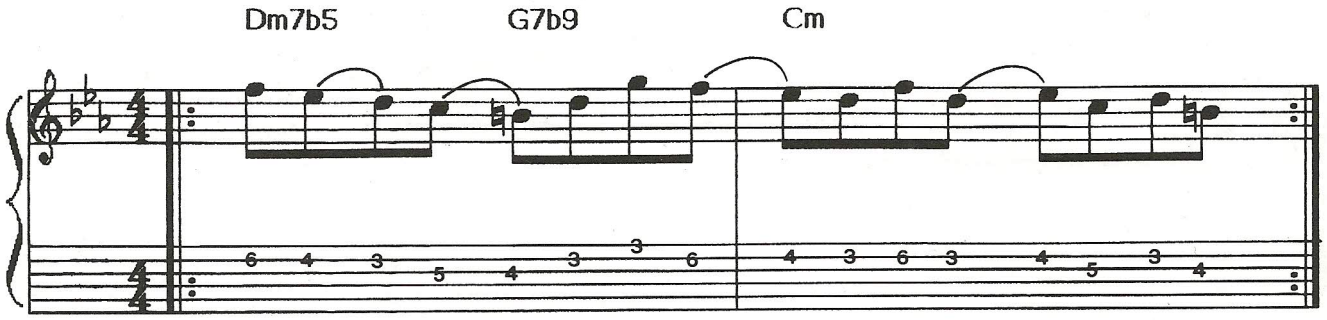
DITEGGIATURE ARPEGGI Dm7



DITEGGIATURE ARPEGGI Fmaj7/♭5







5) Fraseggi con spostamento degli accenti

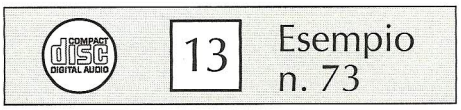
Per rendere interessante una frase musicale, è necessario considerarla sia da un punto di vista melodico che ritmico. In questo paragrafo vedremo come variare l'andamento ritmico di un fraseggio, non tanto modificando la combinazione dei valori interni alla battuta, ma limitandoci a spostare gli accenti.

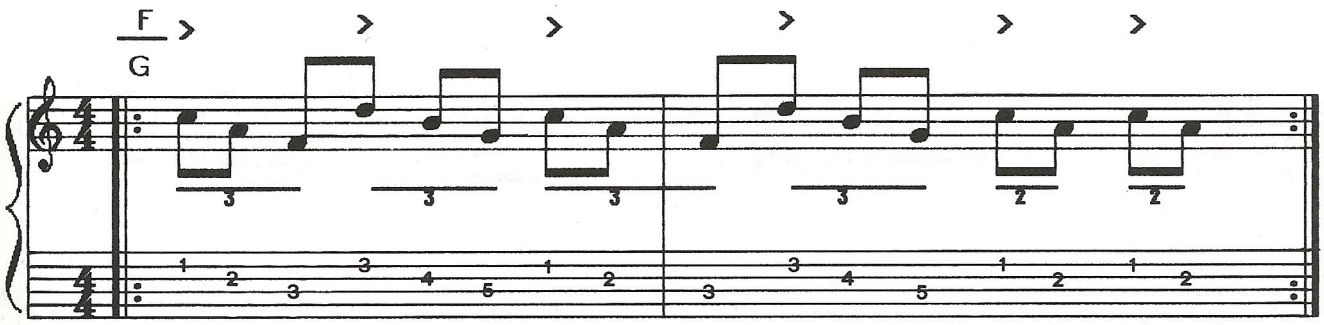
Il valore di riferimento utilizzato nei prossimi esempi è l'ottavo, ma possono essere anche usati altri valori (sedicesimi, trentaduesimi, terzine, ecc.).

Vediamo, nel primo esempio *(n. 73)* - a pagina seguente - due battute su un tempo di *4/4* con note tutte del valore di un ottavo. In totale abbiamo 16 note che, secondo una disposizione tradizionale degli accenti, vengono suonate con l'accento sulla prima nota di ogni coppia, ottenendo in tal modo una formula ritmica che, a prescindere dalle note utilizzate, possiamo così sintetizzare: 2-2-2-2-2-2-2-2.

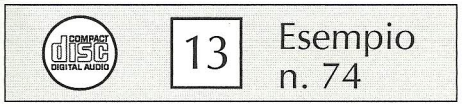
Volendo però creare una accentuazione inusuale, lasciando comunque inalterato il valore delle note, possiamo individuare dei gruppi di note maggiori di due, purché la somma dei diversi gruppi sia sempre 16. Nell'*esempio n. 73* le 16 crome sono disposte in quattro gruppi di tre note e due gruppi di due note (3-3-3-3-2-2).

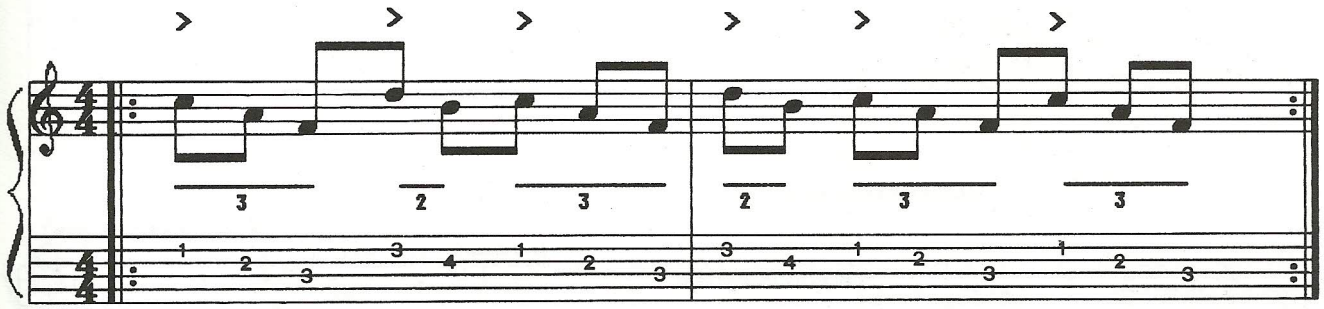
Come potete vedere, lo spostamento degli accenti - in questo caso - può generarsi in modo spontaneo. Infatti, nei primi quattro gruppi di tre note possiamo individuare chiaramente gli arpeggi discendenti della triade di *F maggiore* e di *G maggiore*, mentre gli ultimi due gruppi di due note discendenti *(C-A)* sono costituiti entrambi dallo stesso *pattern* ritmico-melodico.





Vediamo, nel prossimo esempio, un'altra formula ritmica (3-2-3-2-3-3), nella quale abbiamo modificato la disposizione delle note per ottenere più facilmente gli accenti indicati:

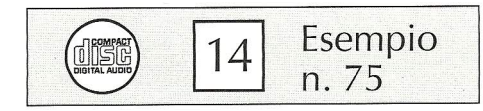


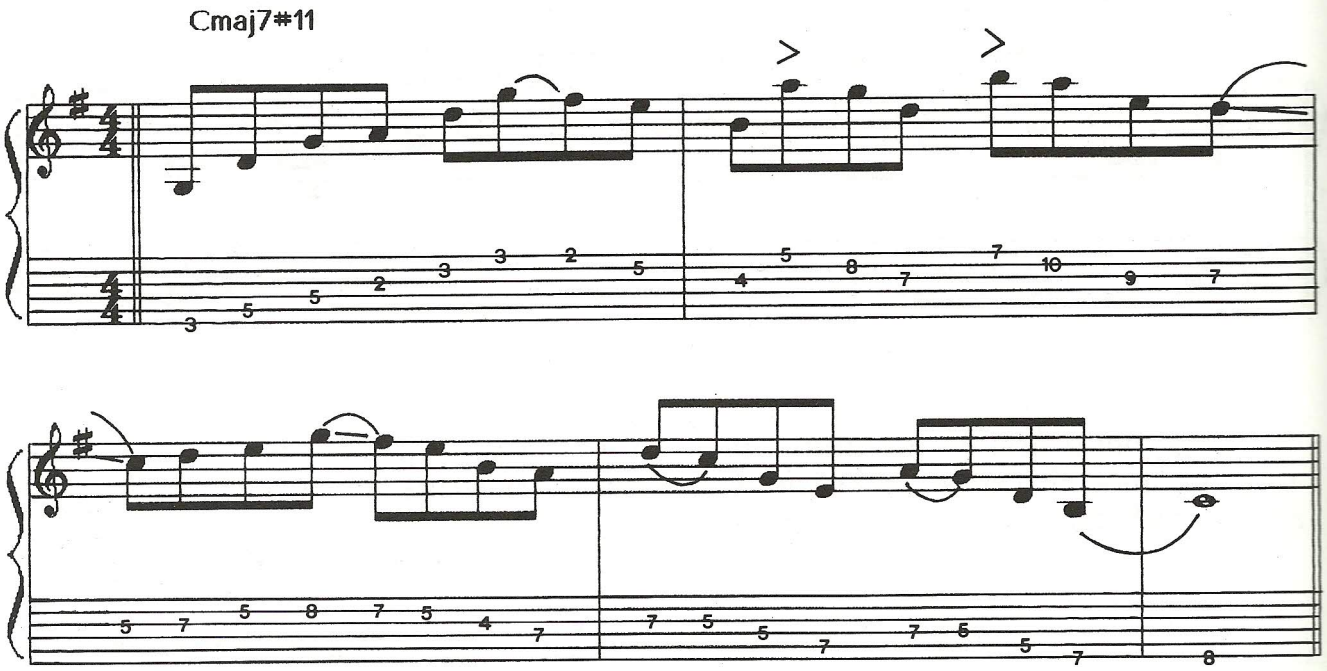


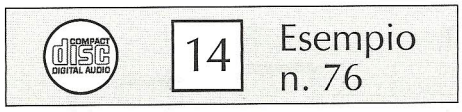
Tenete comunque presente che non è necessariamente la disposizione delle note che dà origine ad una determinata successione di accenti, anche se può aiutare ad ottenerla. Infatti, è l'esecutore che - suonando più forte alcune note rispetto ad altre - genera una specifica successione di accenti in un fraseggio. Provate quindi ad utilizzare la disposizione degli accenti dell'esempio n. 73 pure sul n. 74 e viceversa, anche se la disposizione delle note favorisce le formule da noi proposte.

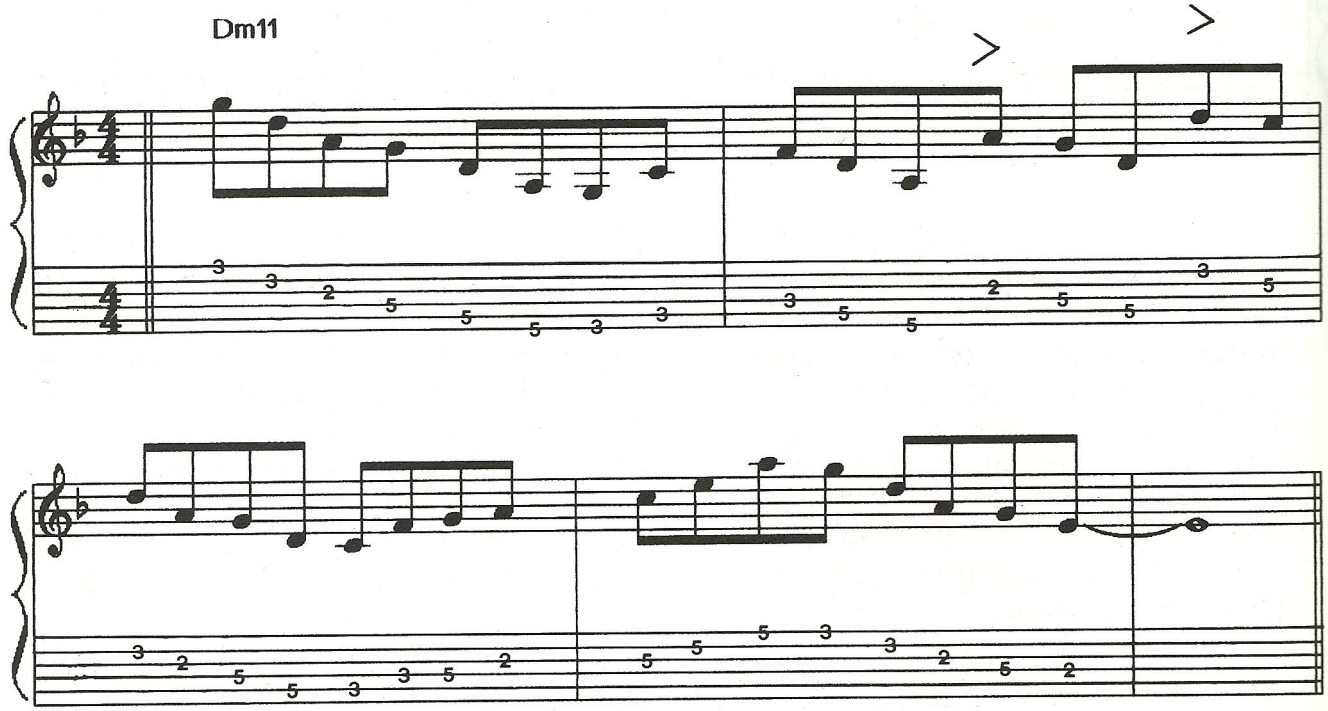
Tenete infine presente che, oltre ai gruppi di due e tre note, è possibile utilizzarne altri (quattro, cinque, sei, sette, ecc.).

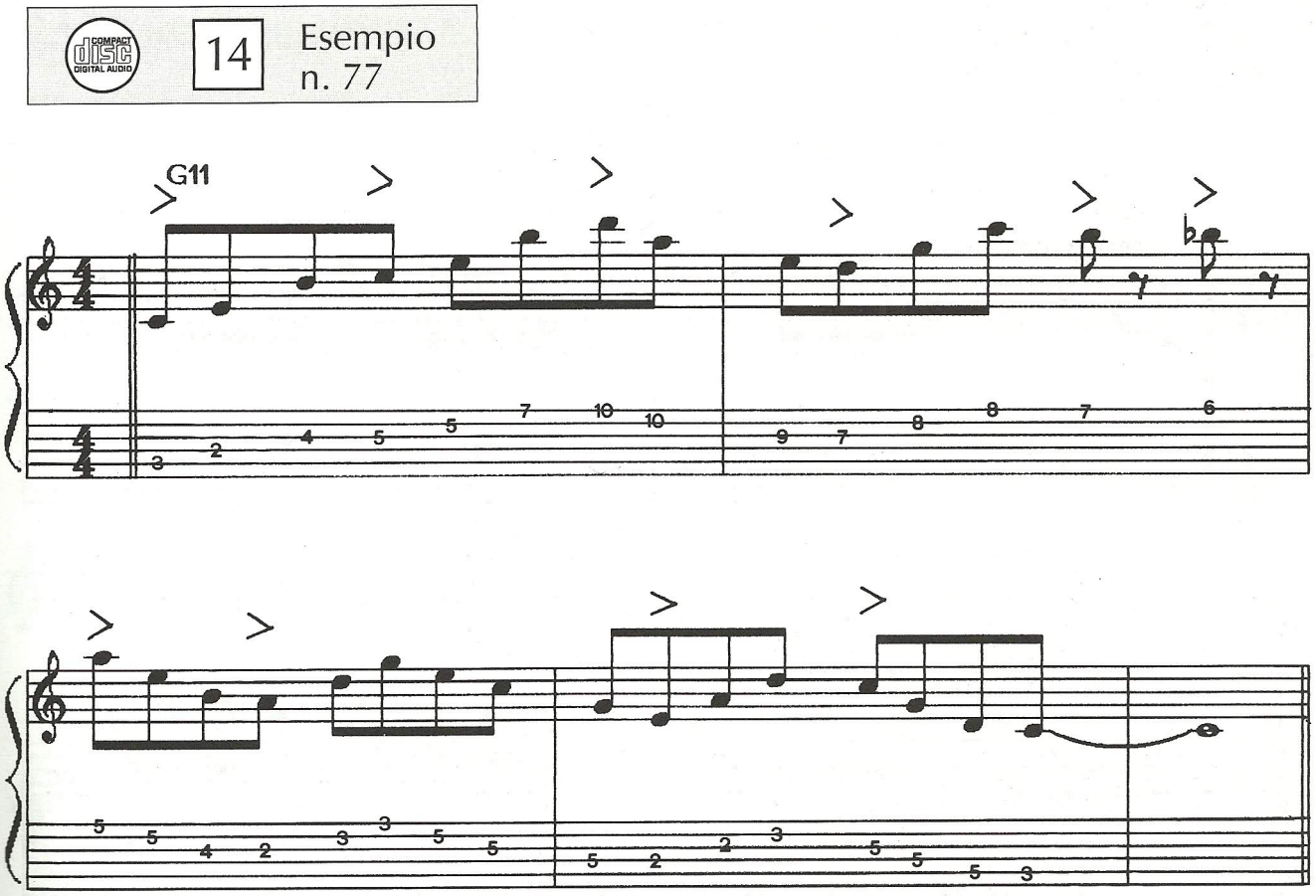
Vediamo altri cinque esempi nelle prossime pagine.

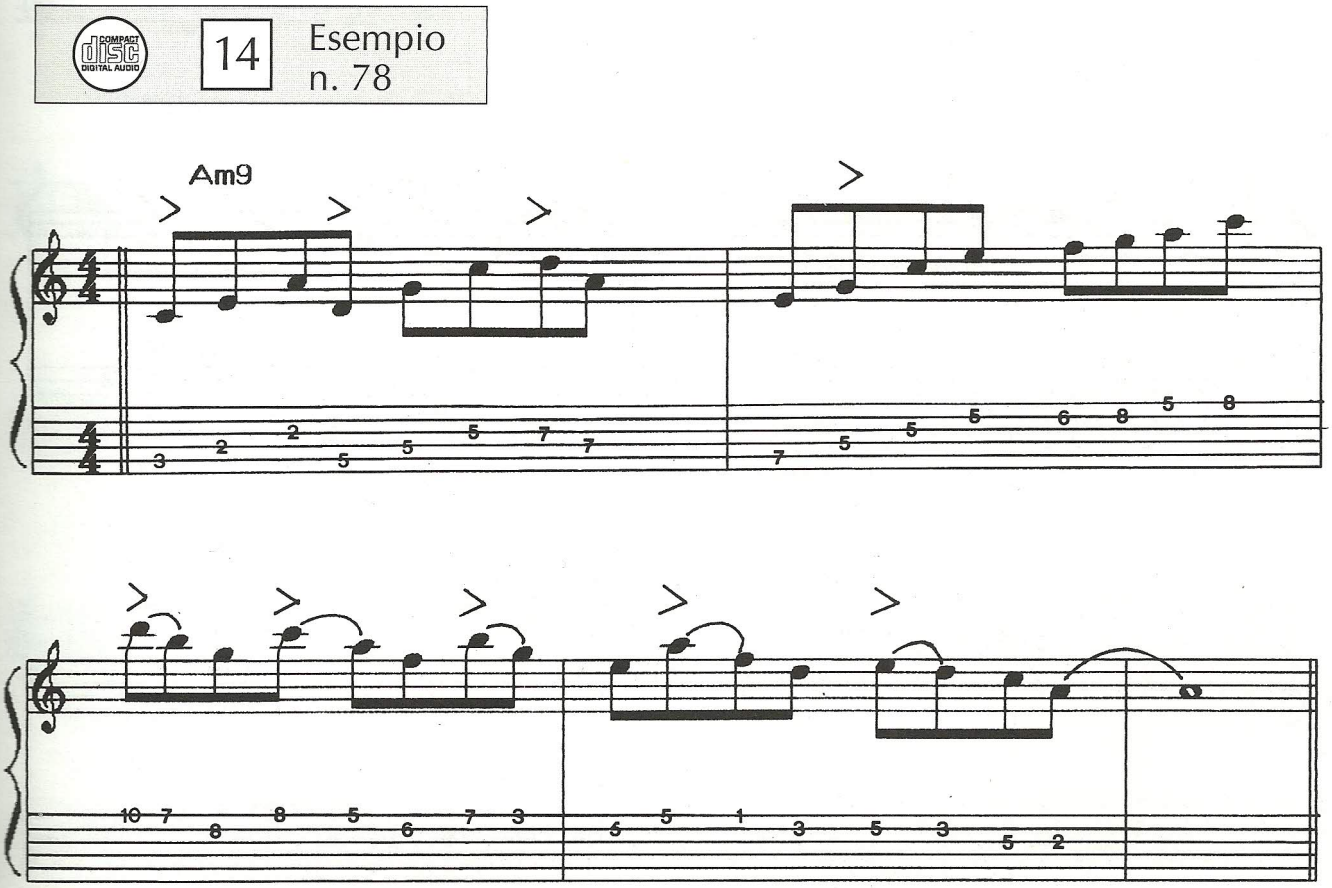

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
14
Esempio
n. 75

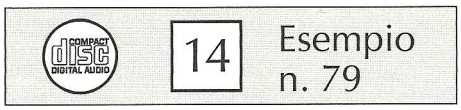

Cmaj7#11

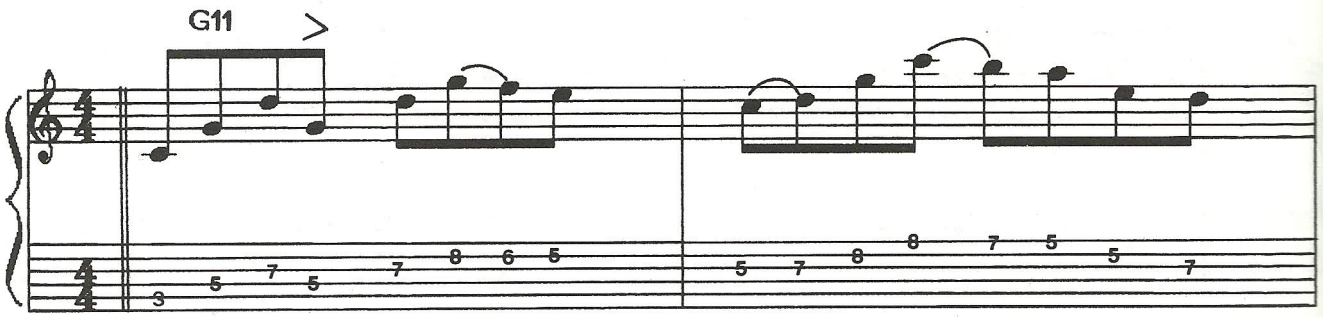

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
14
Esempio
n. 76

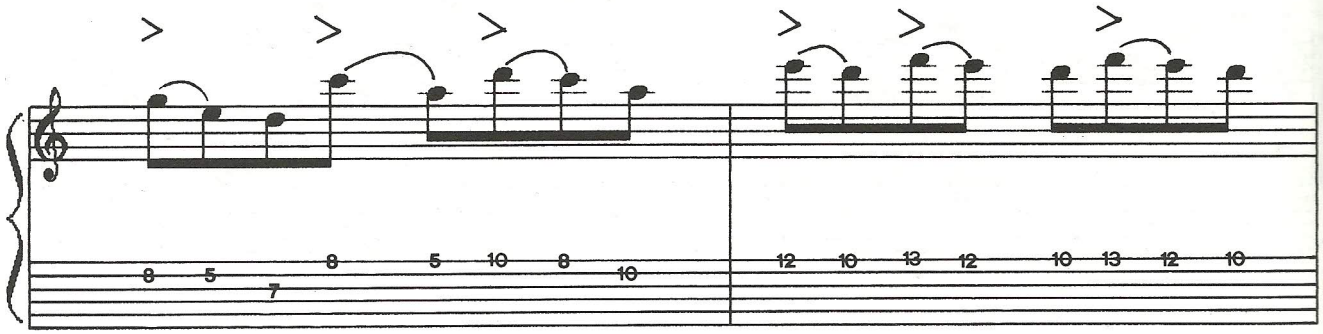

Dm11

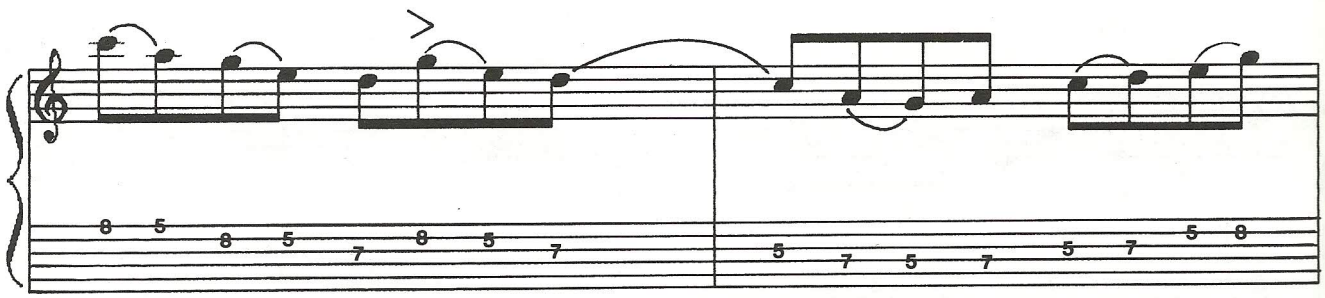

14
Esempio
n. 77
G11


14
Esempio
n. 78
Am9


COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
14
Esempio
n. 79


G11



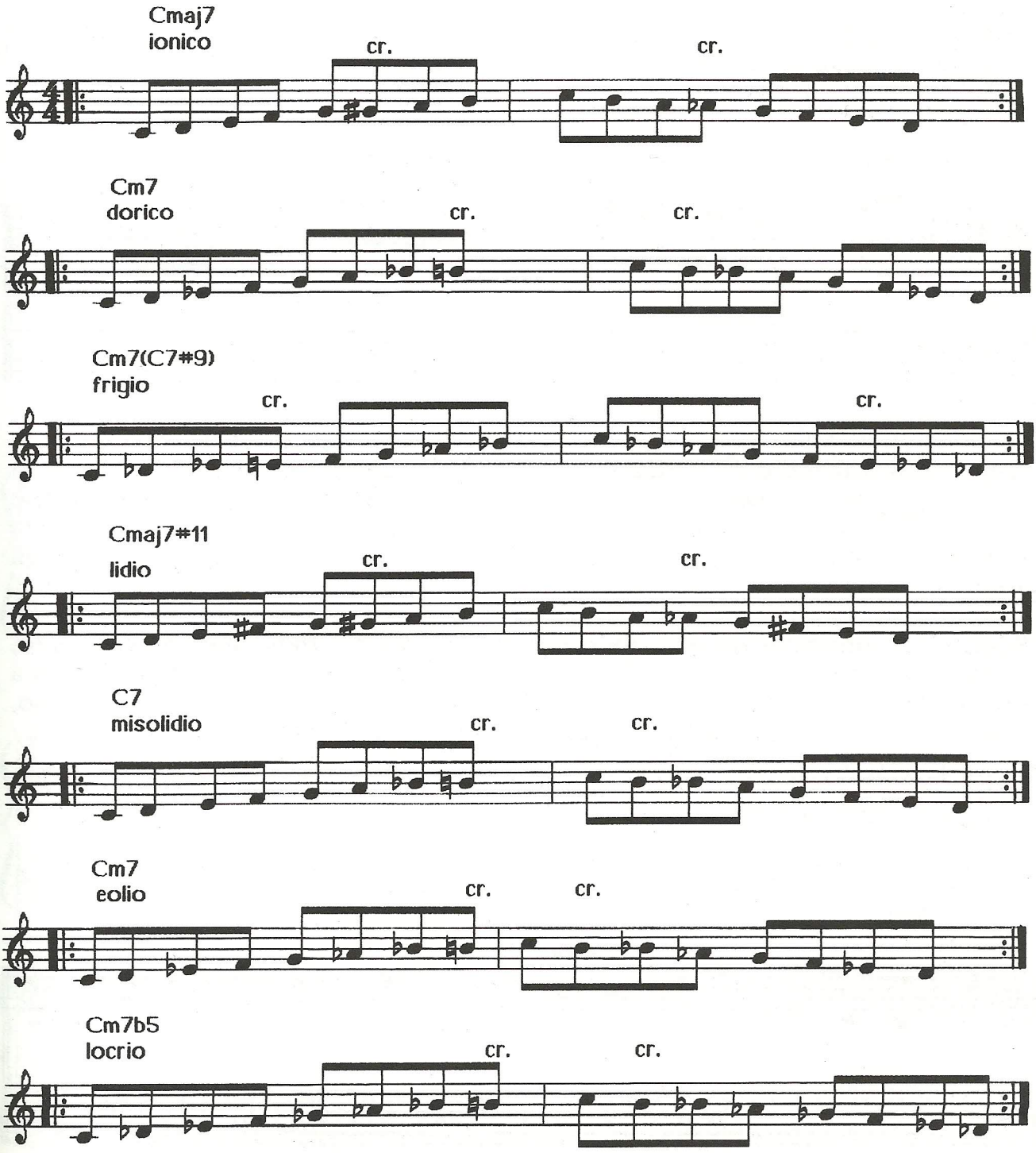


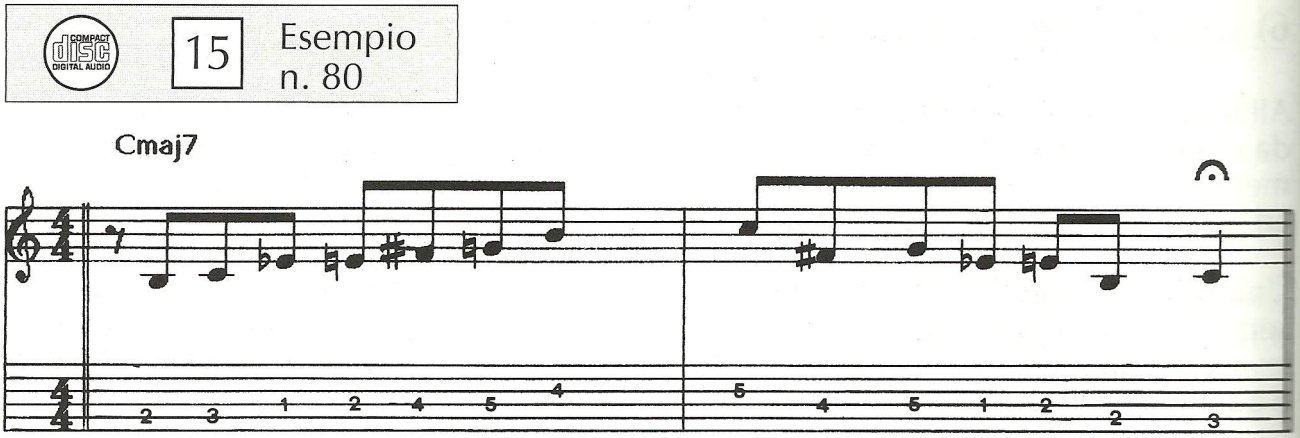
Cmaj7
3

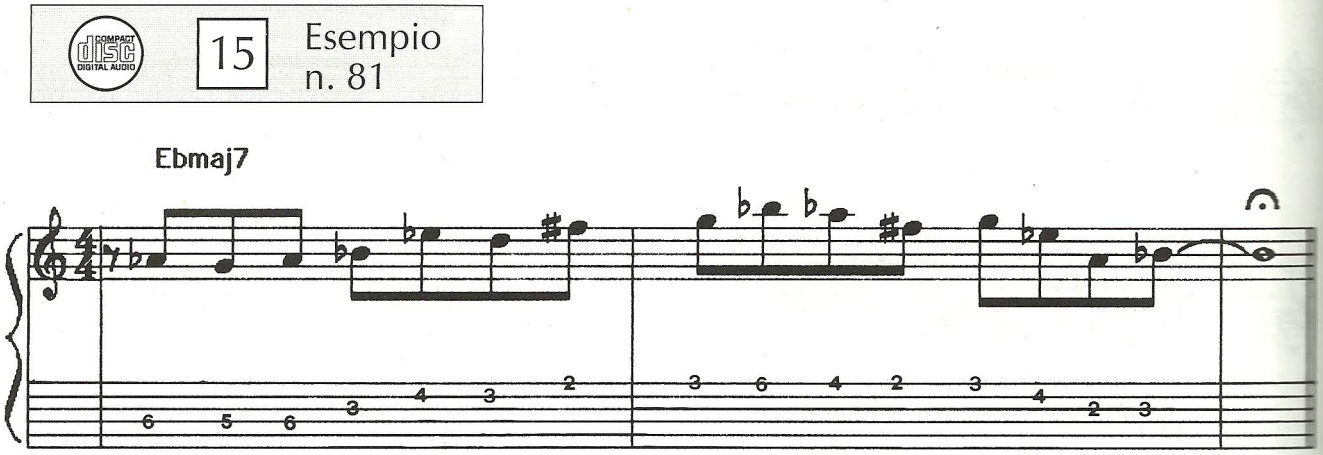
6) Uso del cromatismo e della scala cromatica

All'interno di una melodia possiamo inserire delle note estranee alla tonalità, così da creare un approccio cromatico alle note della scala utilizzata. Considerando la melodia una successione di note ricavate da scale ed arpeggi, possiamo imparare ad utilizzare il cromatismo applicandolo alle une e agli altri.

Una prima possibilità consiste nel porre la nota cromatica in modo che preceda sempre una nota della scala o dell'arpeggio; tale nota viene posta di solito in levare. Vediamo degli esempi di cromatismo applicati ai modi della scala maggiore e ad alcuni arpeggi:

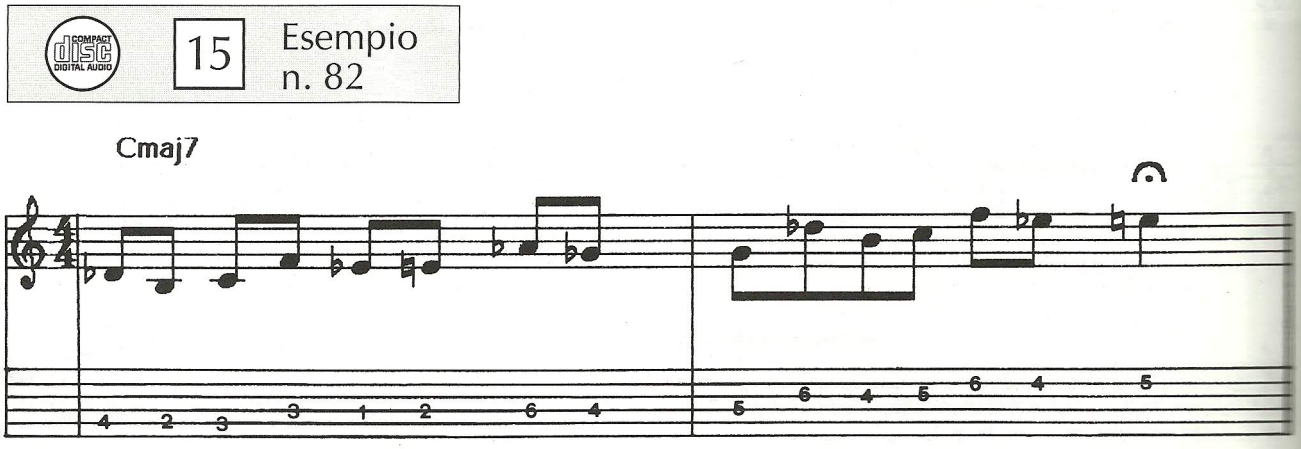




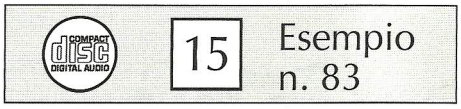


Le note cromatiche possono essere anche due. In questo caso le due note cromatiche si trovano rispettivamente un semitono sopra e un semitono sotto la nota principale. Di solito, utilizzando questo sistema (che potremmo anche chiamare "approccio cromatico doppio"), tra le due note cromatiche, la più acuta precede la nota più bassa. Tale sistema risulta particolarmente efficace negli arpeggi.

Possiamo dunque costruire dei moduli cromatici che sfruttano tale procedimento, come possiamo notare nel prossimo *esempio n. 82* e nella terza, quarta e quinta nota della seconda battuta del precedente *esempio n. 81*. Anche in questo caso, una delle due note cromatiche cade necessariamente in battere.



Vediamo ora una serie di fraseggi che sfruttano il cromatismo applicato alla scala maggiore combinata con gli arpeggi (*esempi 83/88*):



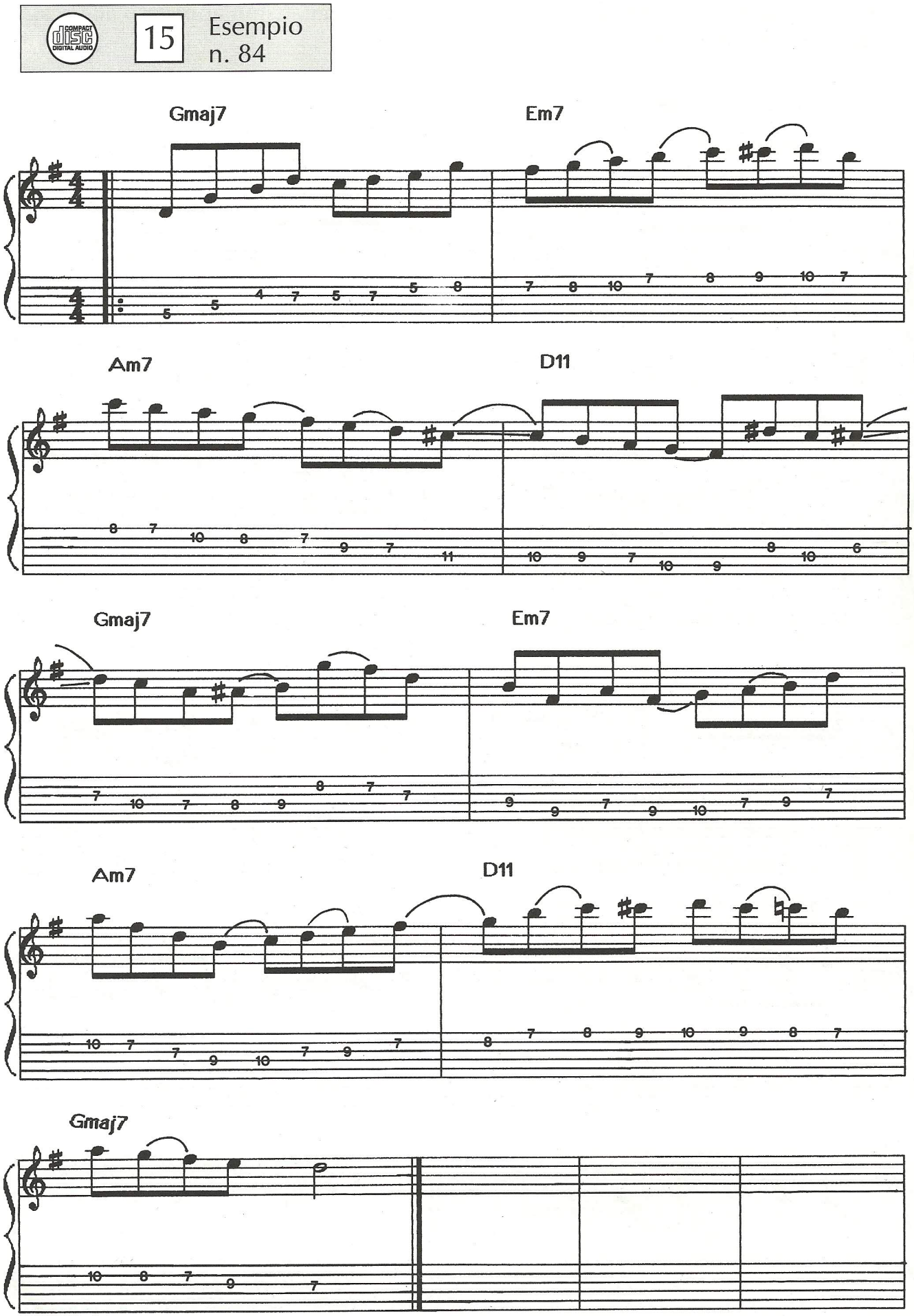
15 Esempio n. 83

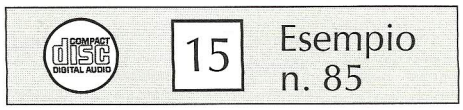
Cmaj7 Dm7

E7#9 Fmaj7

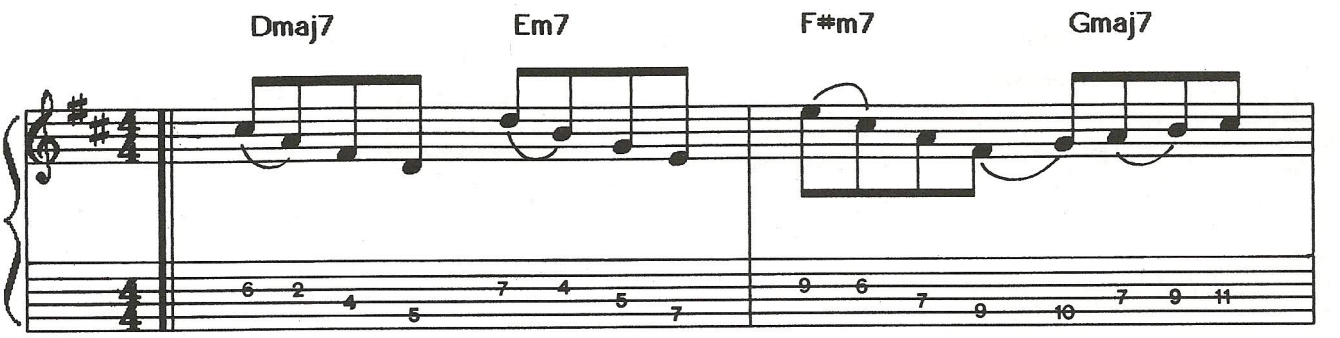
G7 Am7

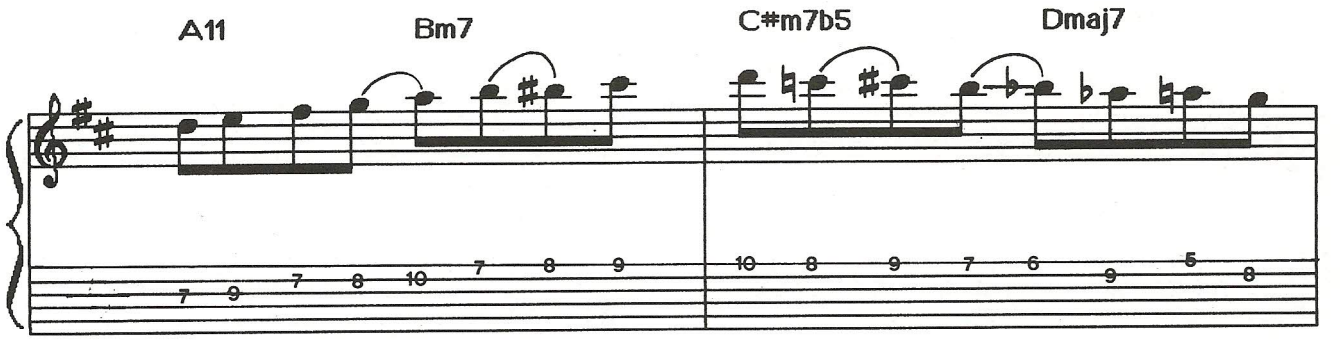
Bm7b5 Cmaj7

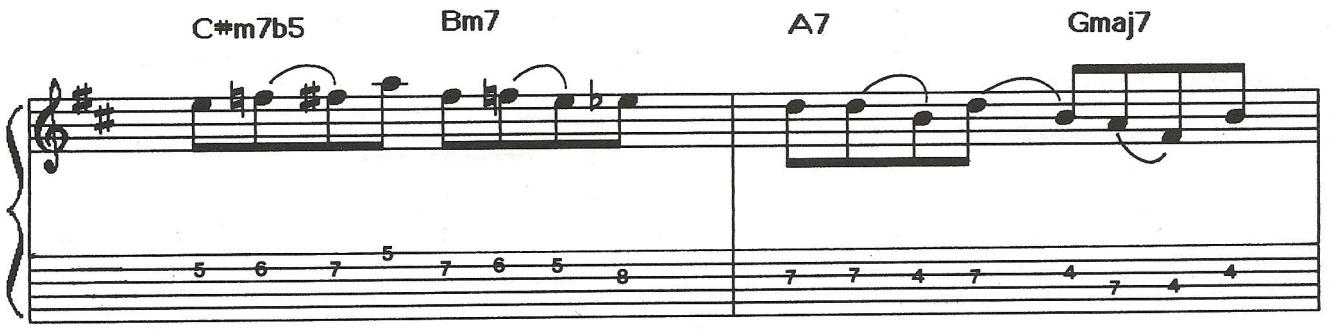

15
Esempio n. 84
Gmaj7
Em7
Am7
D11
Gmaj7
Em7
Am7
D11
Gmaj7

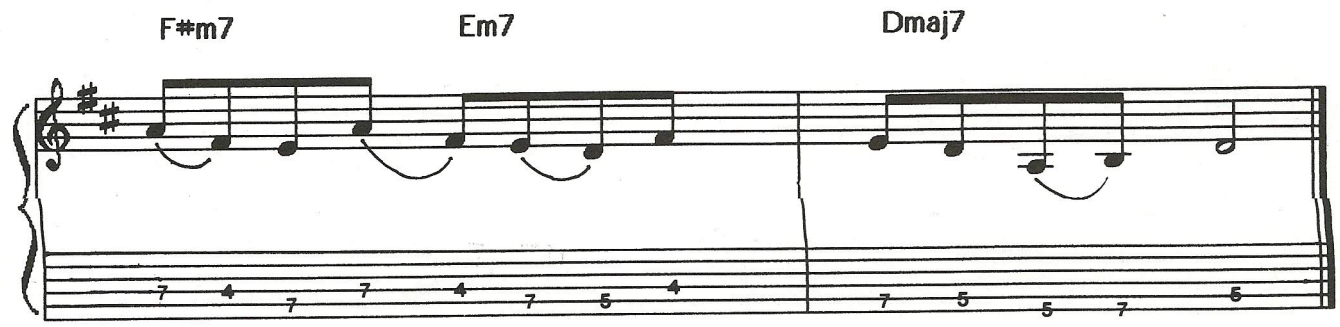


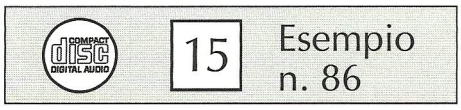
15 Esempio n. 85



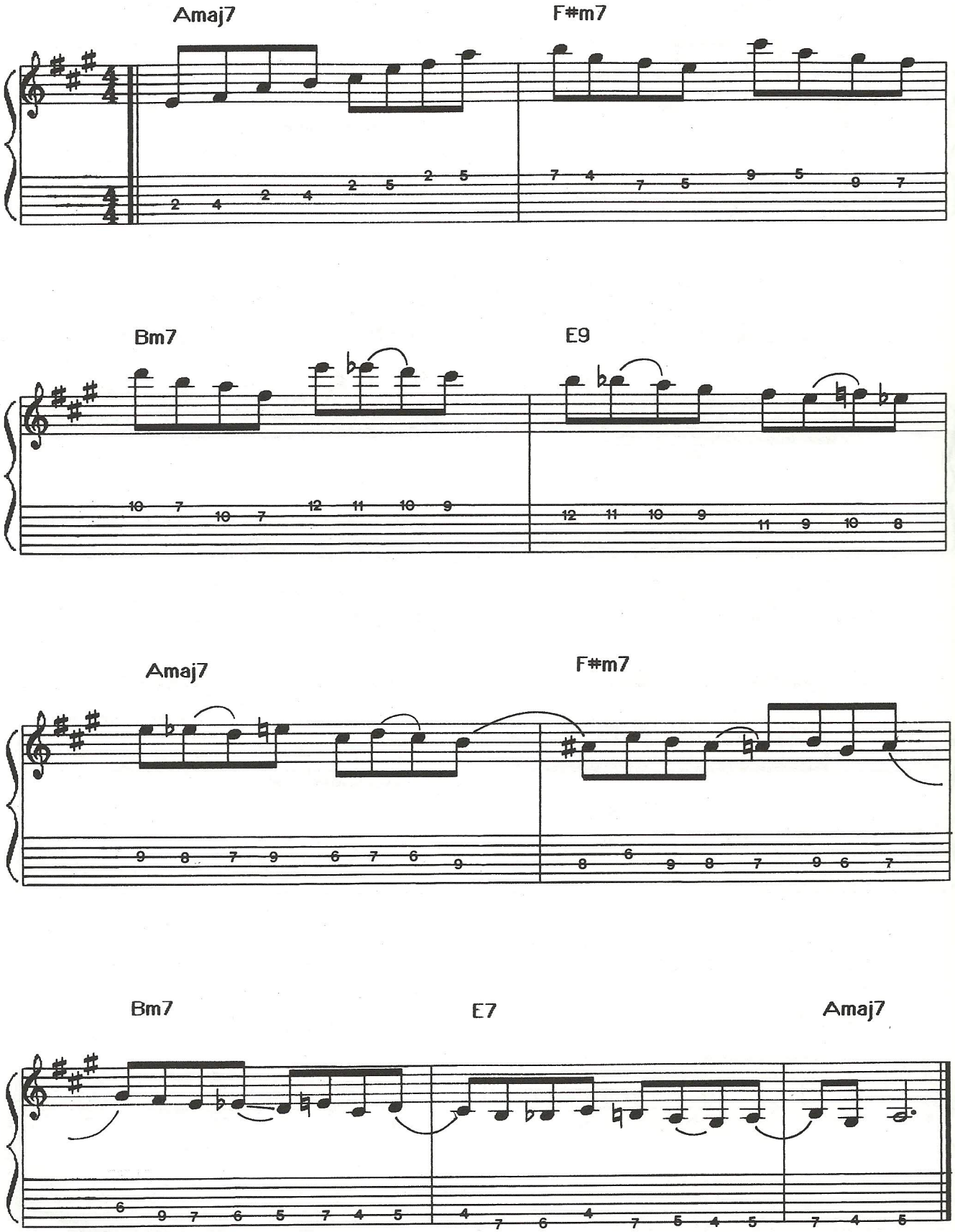


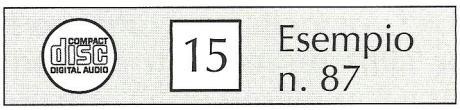




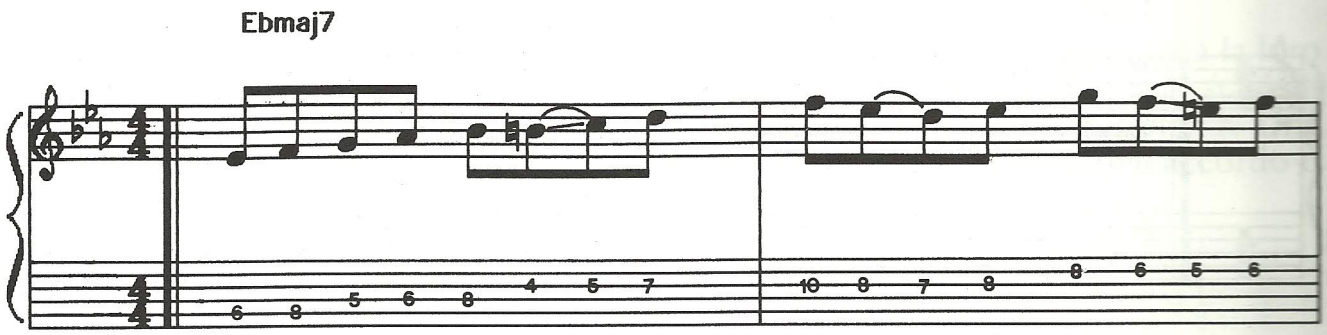


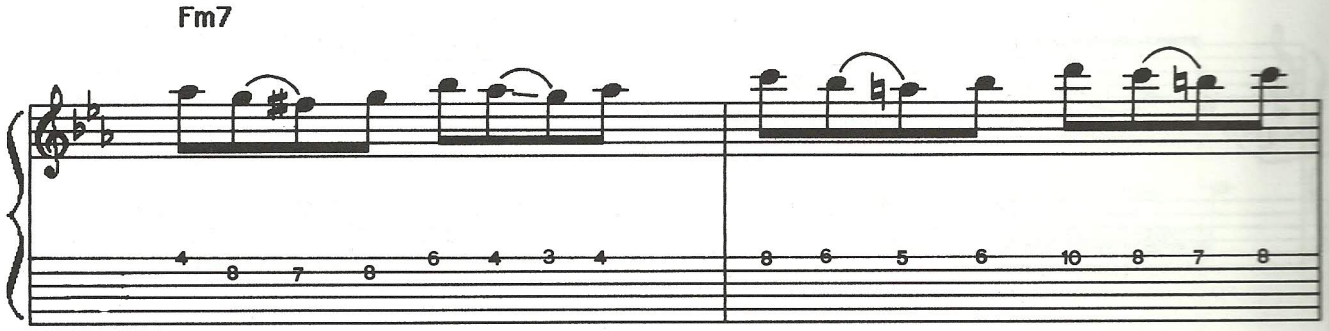
15 Esempio n. 86

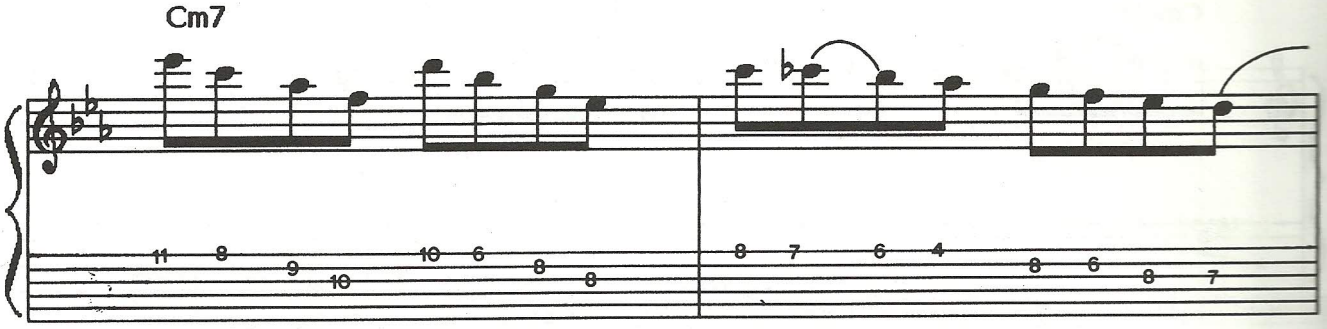


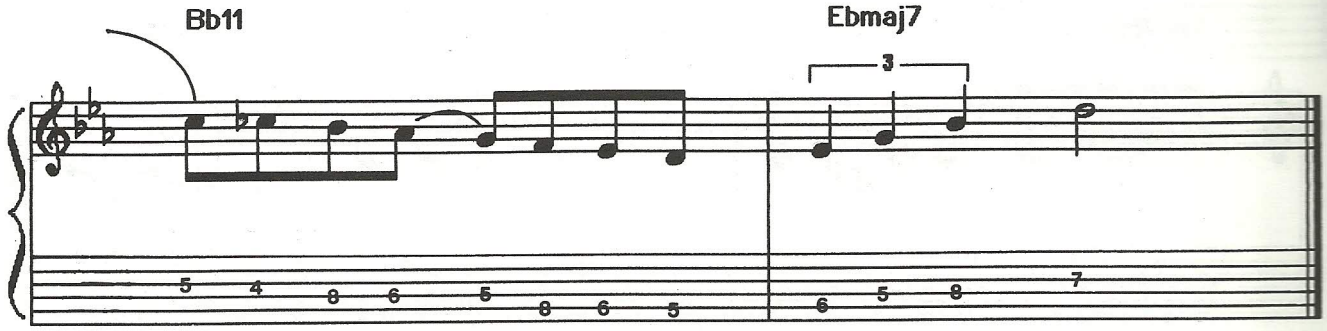


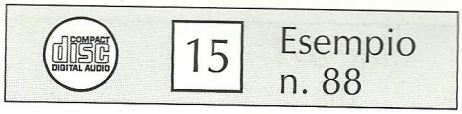
15 Esempio n. 87

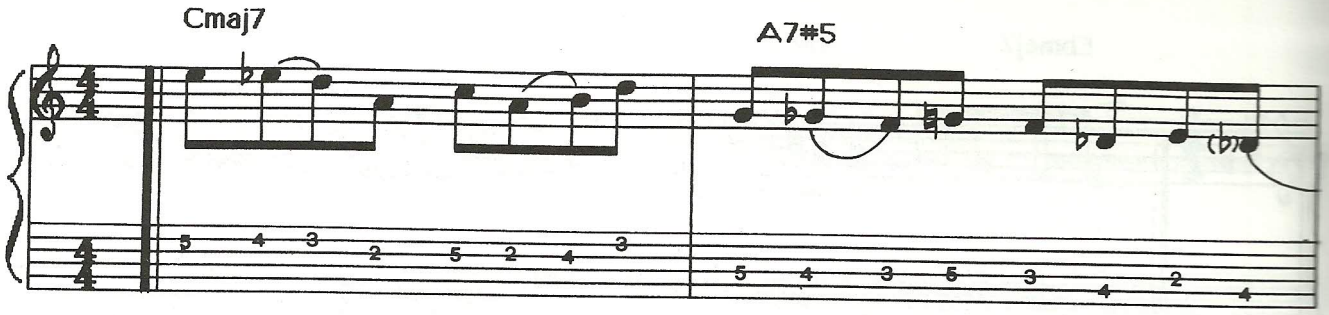


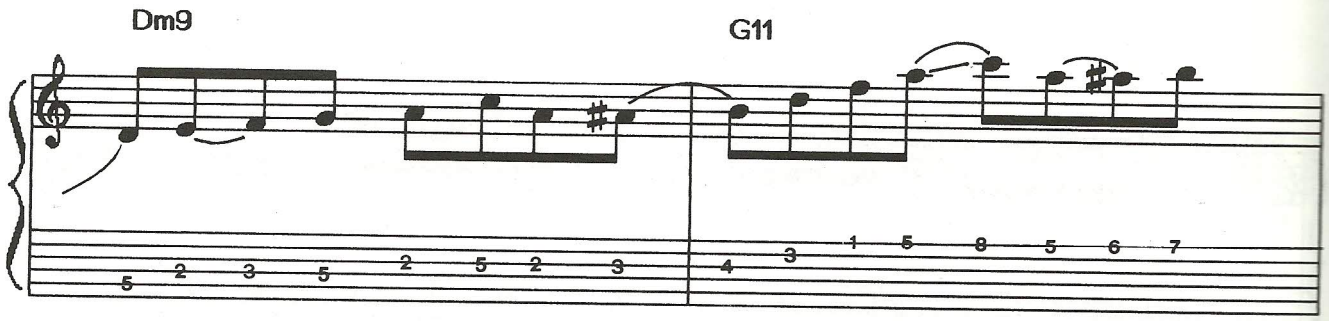


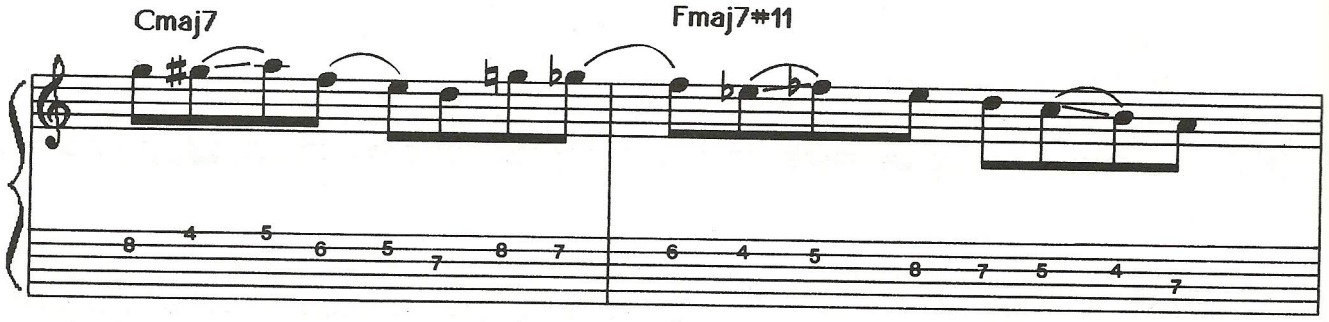


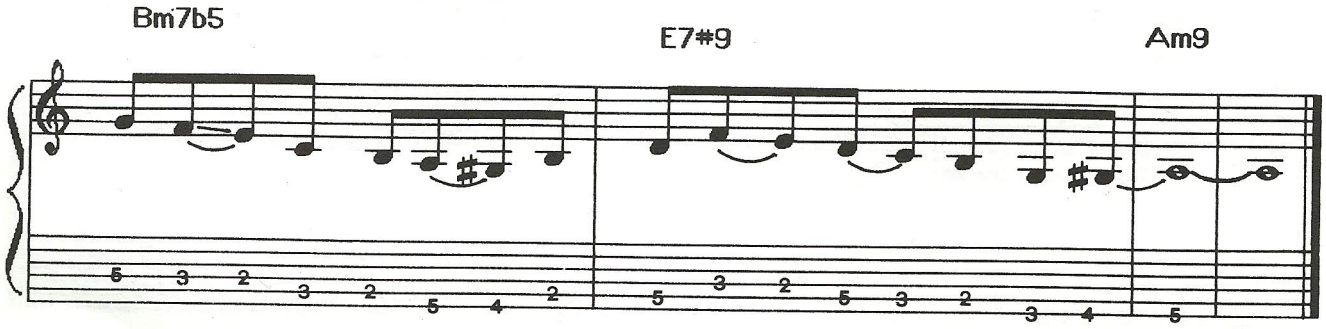



15
Esempio
n. 88


Cmaj7
A7#5


Dm9
G11

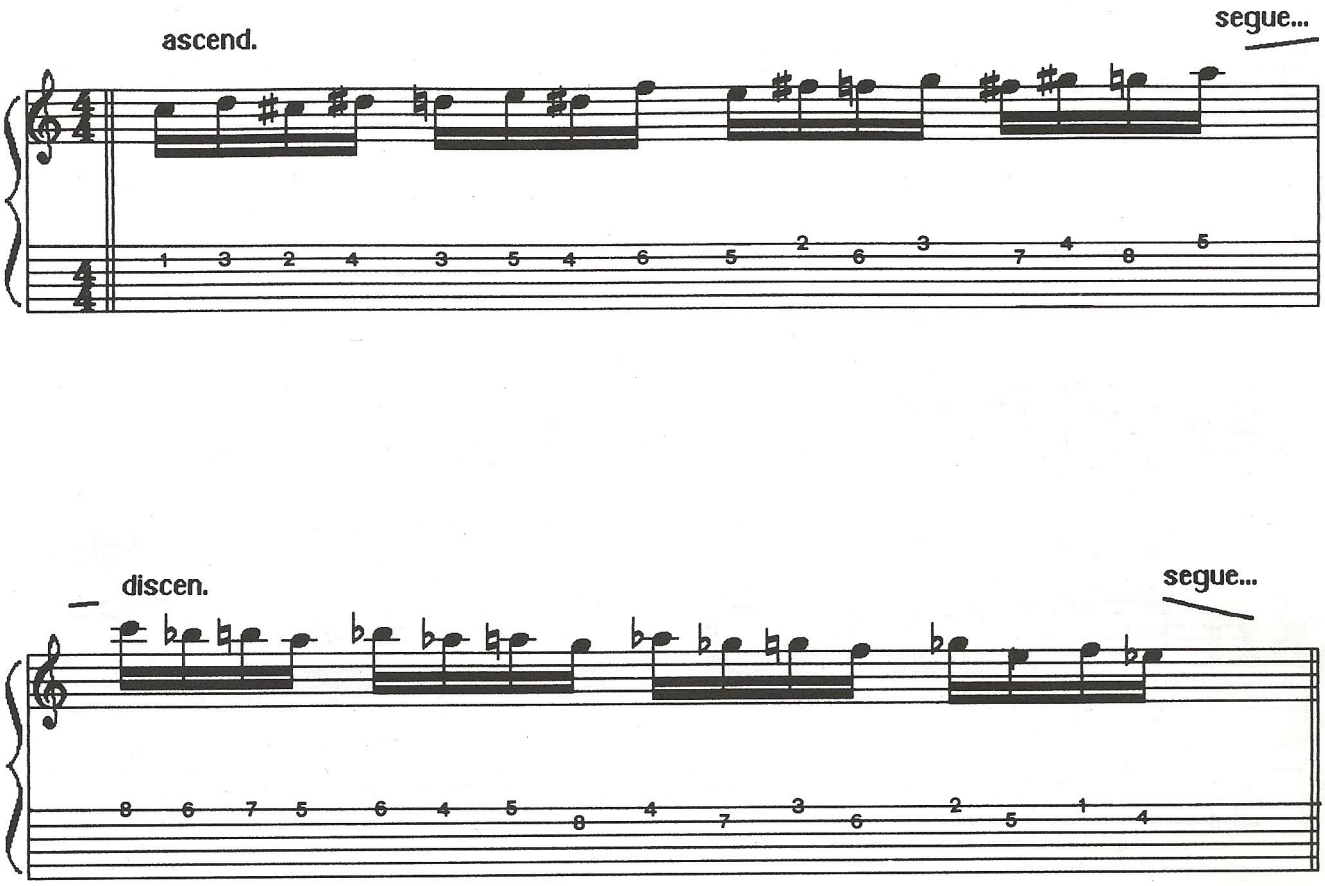

Cmaj7
Fmaj7#11


Bm7b5
E7#9
Am9

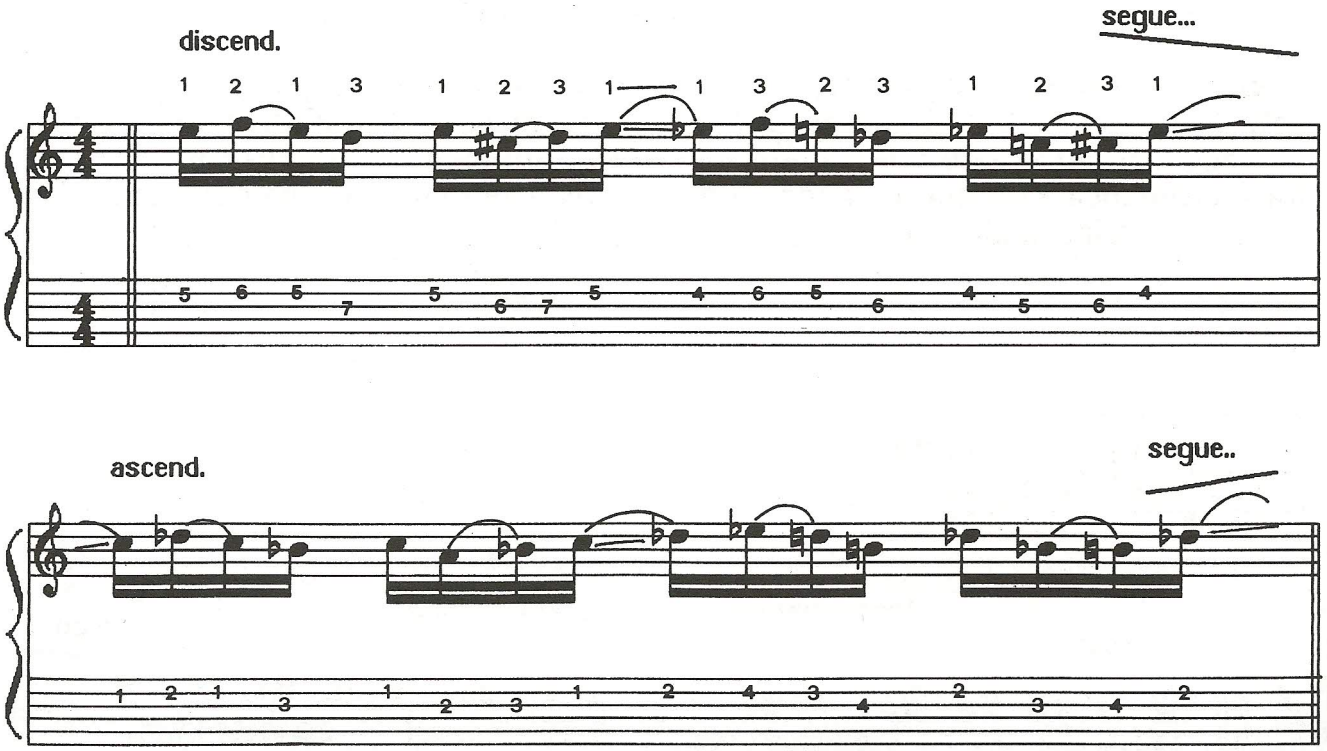
Possiamo ora allargare l'applicazione del cromatismo, ottenendo delle vere e proprie frasi basate sulla scala cromatica. *Patterns* come questi utilizzano una disposizione simmetrica e ripetitiva delle note, che lasciamo a voi individuare: per questo motivo non abbiamo riportato interamente l'esercizio (che comunque potete ascoltare per esteso nella registrazione del *CD* allegato).

Ricordiamo inoltre che frasi di questo tipo possono essere eseguite - data la loro ambiguità tonale - in qualsiasi tonalità e su qualsiasi accordo, come frasi di passaggio o per creare volutamente un effetto momentaneo fuori tonalità. Una frase cromatica, comunque, andrà sempre a risolvere su una nota dell'accordo o della scala relativa all'accordo stesso.

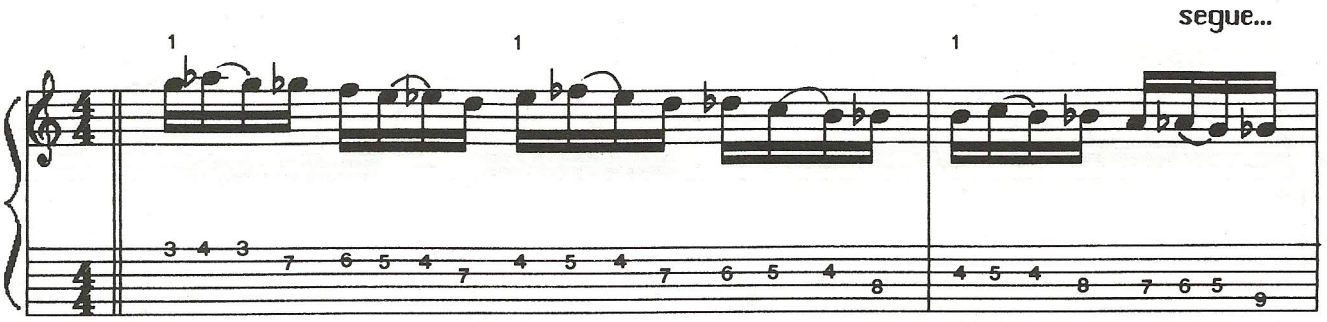
16 Esempio n. 89



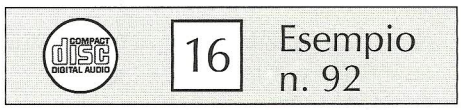
16 Esempio n. 90



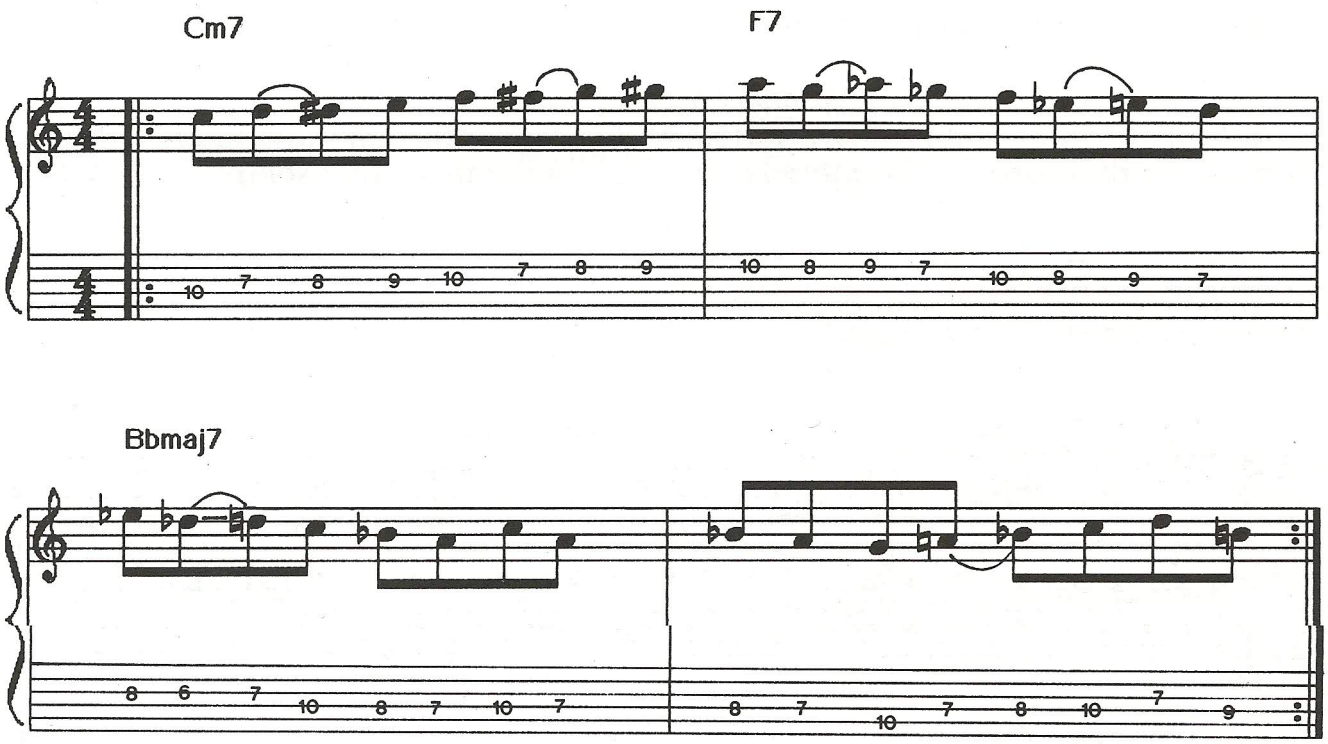
16 Esempio n. 91

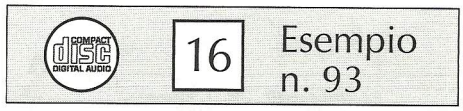


Concludiamo l'argomento con altri due esempi (*n. 92* e *n. 93*) sull'uso della scala cromatica applicata a due diverse progressioni armoniche.

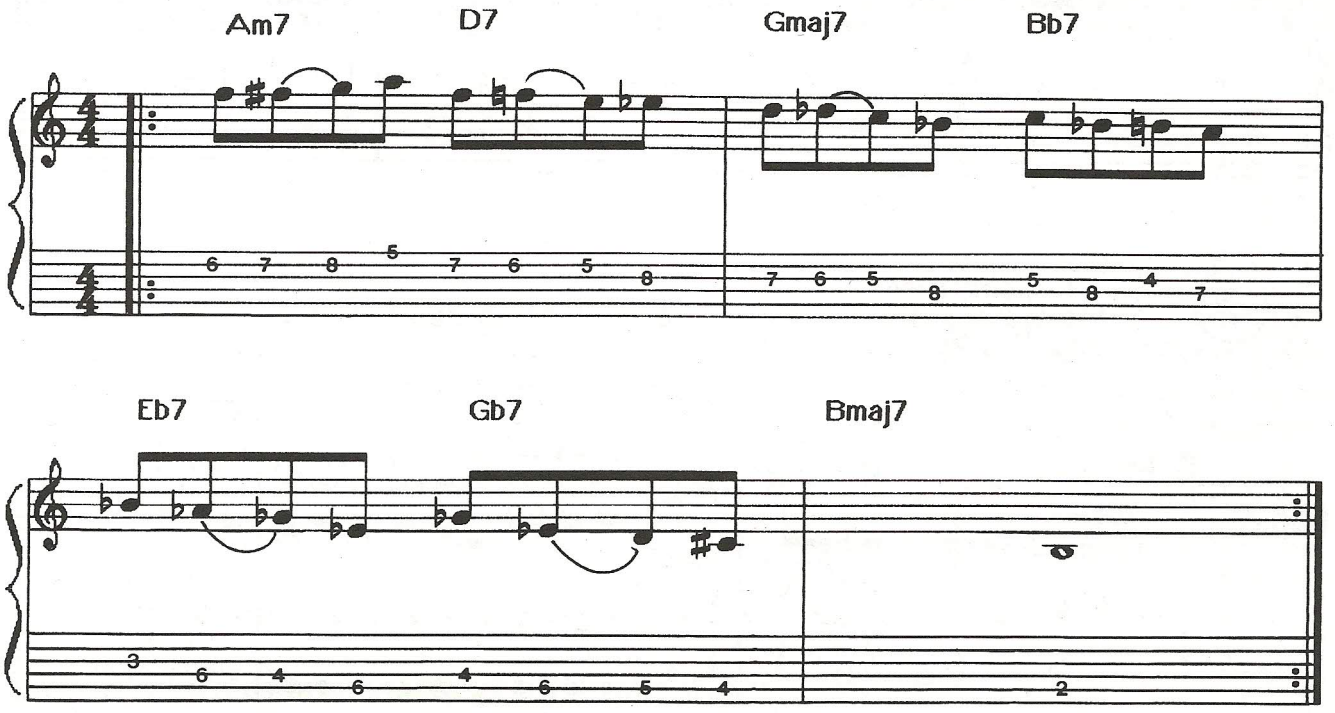


16 Esempio n. 92





16 Esempio n. 93

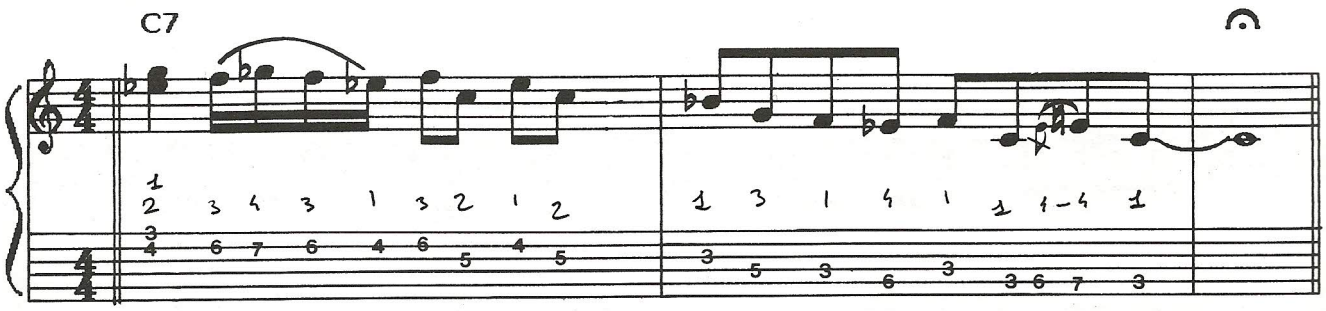


7) Esempi di fraseggi con la scala *blues*

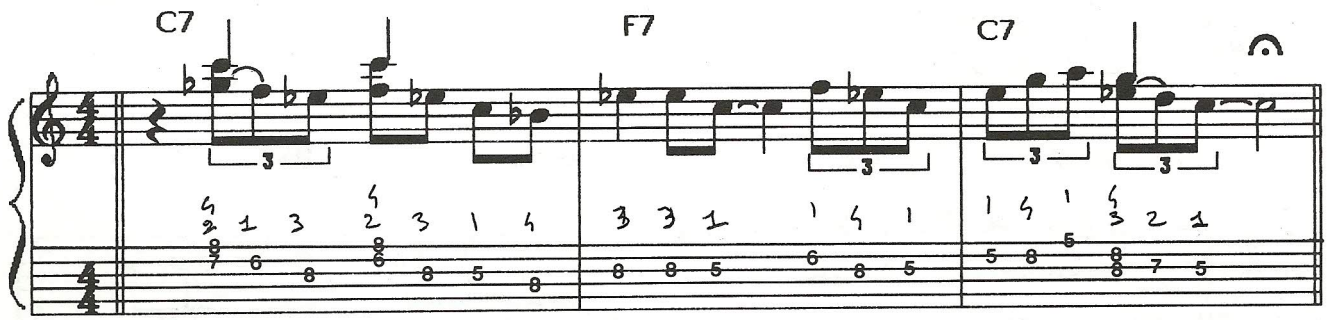
Abbiamo già parlato in precedenza di strutture armoniche i cui accordi sono riferibili alla scala *blues*. Vediamo ora più da vicino come possiamo utilizzare questa scala per l'improvvisazione.

In alcuni casi si usa alternare la scala *blues* e la scala pentatonica maggiore relativa all'accordo di tonica, per creare varietà al flusso melodico, alternando il senso di tensione e di riposo che le due scale creano. Vediamo alcuni esempi:

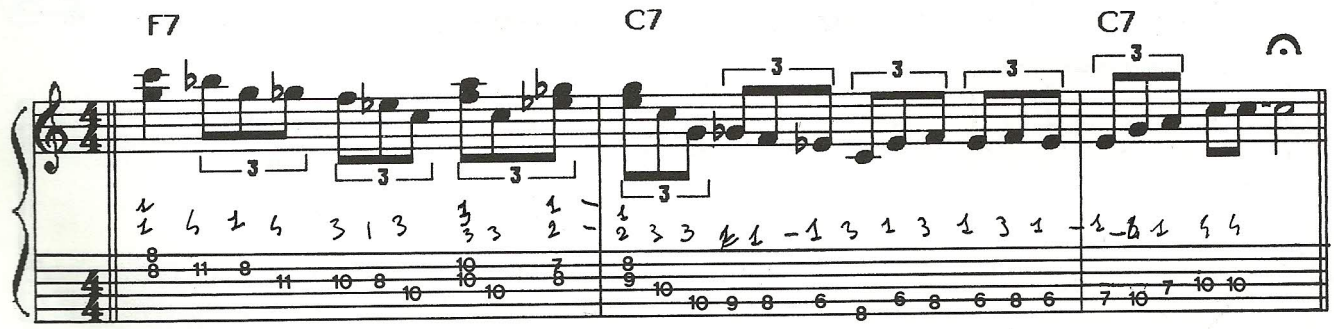
16 Esempio n. 94

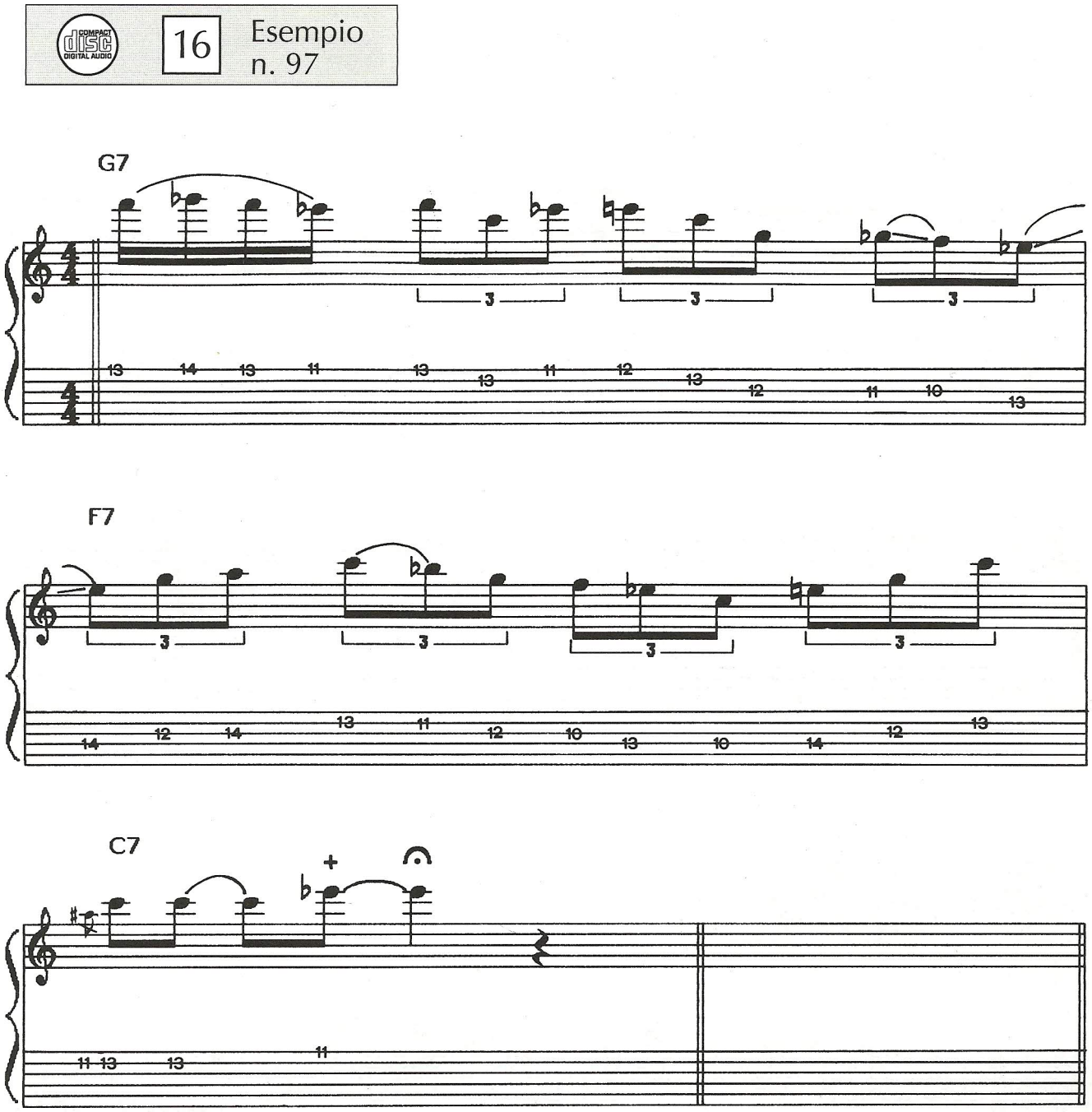


16 Esempio n. 95



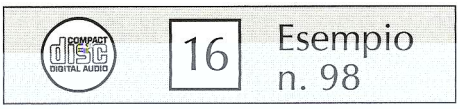
16 Esempio n. 96

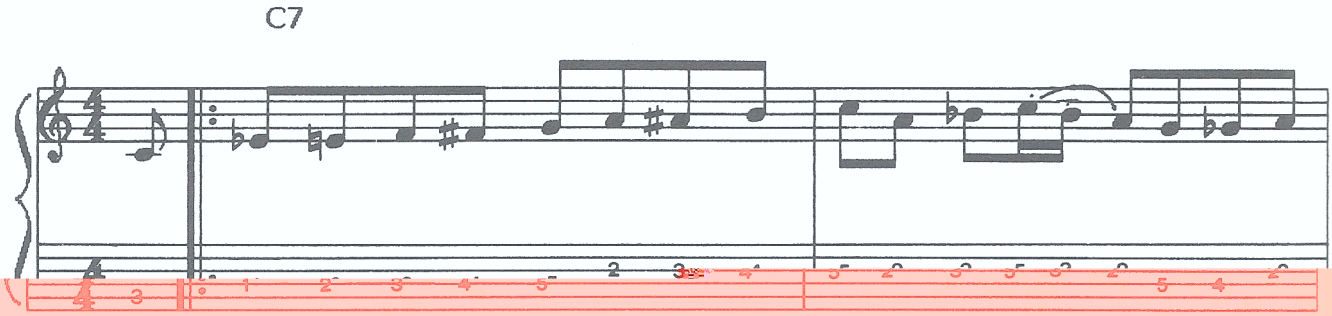


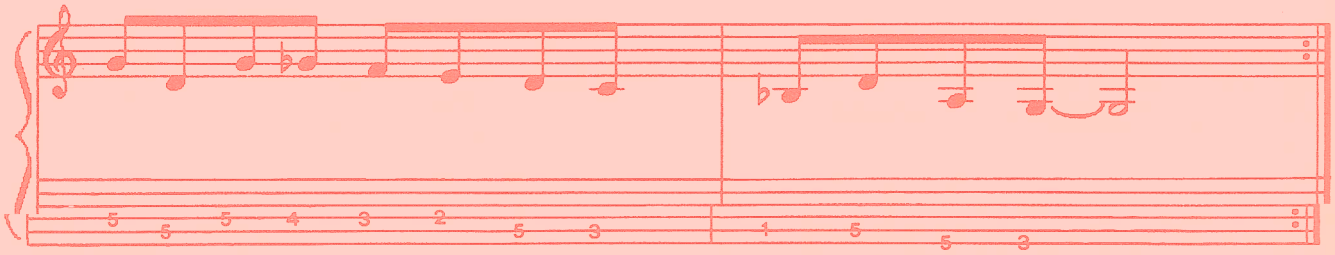


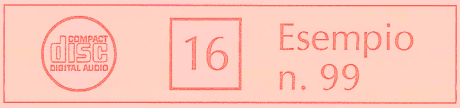
Sugli accordi *dom7* possiamo utilizzare anche la scala misolidia combinandola con la scala *blues* e aggiungendovi la *b3* e la *b5*: in questo modo si crea un "ibrido" fra le due scale che ci permette però di dare un senso più marcatamente *blues* al fraseggio. Da tale combinazione, e con l'ausilio degli arpeggi, possiamo creare dei fraseggi per l'accordo *dom7*.

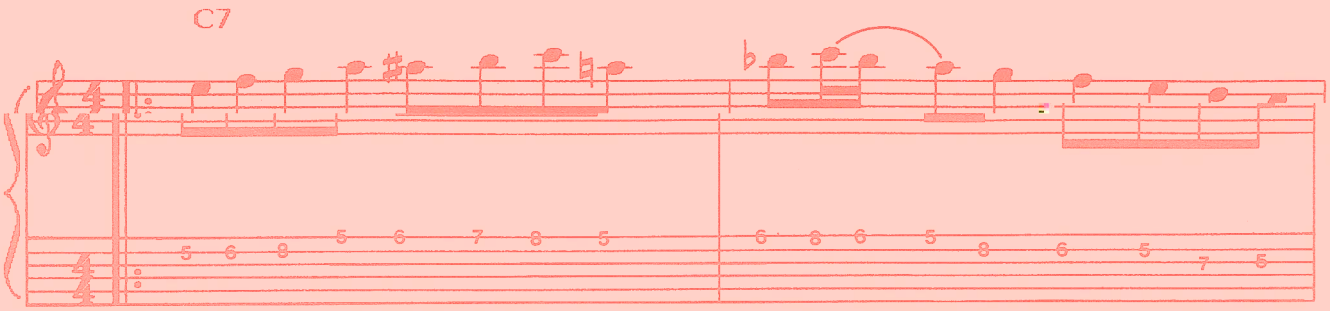
Ricordiamo inoltre che, mentre la stessa scala *blues* (cioè con la stessa tonica) si può usare su accordi di

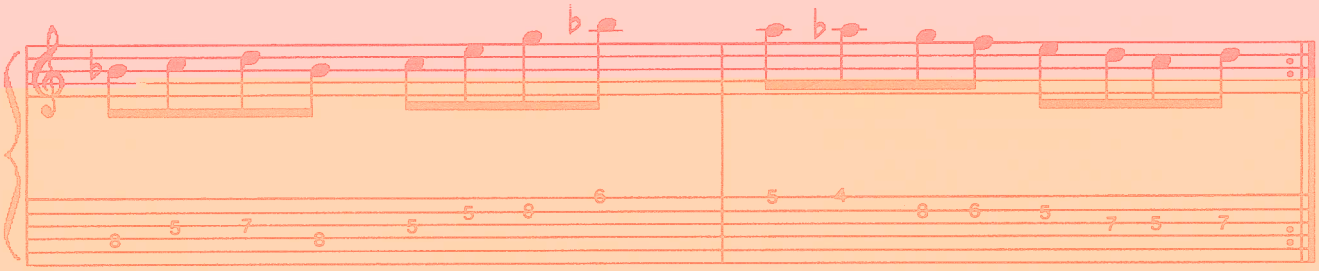

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
16
Esempio
n. 98

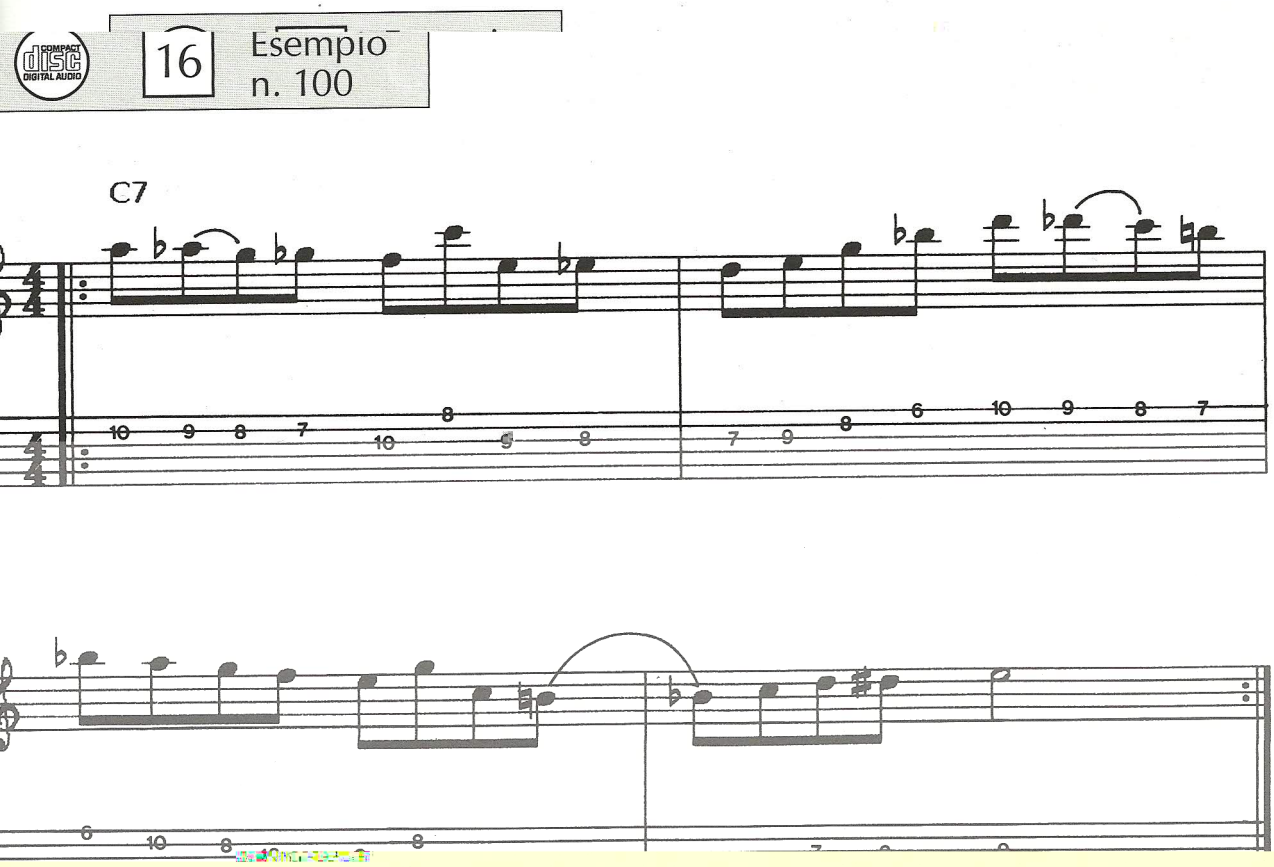

C7




COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO
16
Esempio
n. 99


C7




16
Esempio
n. 100
C7