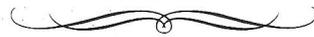


# CAPITOLO V



## 1) Armonizzazione della scala maggiore con accordi di settima

Vediamo cosa otteniamo armonizzando la scala maggiore con accordi di settima:

<b>Cmaj7</b>	<b>Dm7</b>	<b>Em7</b>	<b>Fmaj7</b>	<b>G7</b>	<b>Am7</b>	<b>Bm7/b5</b>
<b>I<sup>maj7</sup></b>	<b>II<sup>m7</sup></b>	<b>III<sup>m7</sup></b>	<b>IV<sup>maj7</sup></b>	<b>V<sup>7</sup></b>	<b>VI<sup>m7</sup></b>	<b>VII<sup>m7/b5</sup></b>

Abbiamo quindi due accordi *maj7* (al I e al IV grado), tre accordi *m7* (al II, III e VI grado), un accordo *dom7* (al V grado) e un accordo *m7/b5* (al VII grado).

Vediamo alcuni esempi in varie tonalità, con le diteggiature relative agli accordi, iniziando anche l'ascolto del *compact-disc*:

2

Esempio  
n. 1

<b>Cmaj7</b>	<b>Dm7</b>	<b>Em7</b>	<b>Fmaj7</b>	<b>G7</b>	<b>Am7</b>	<b>Bm7/b5</b>

<b>Gmaj7</b>	<b>Am7</b>	<b>Bm7</b>	<b>Cmaj7</b>	<b>D7</b>	<b>Em7</b>	<b>F#m7/b5</b>



Diagram showing seven guitar chord shapes and their corresponding musical notation on a staff. The chords are: Fmaj7, Gm7, Am7, Bbmaj7, C7, Dm7, and Em7b5. Each chord shape is shown with a grid of strings and frets, with dots for notes and 'x' for muted strings. The musical notation shows the notes on a staff with fingerings indicated by numbers 1-3.

È importante tenere presente che d'ora in poi faremo riferimento all'armonizzazione della scala con accordi di settima: i numeri romani, quindi, si riferiranno all'accordo di settima relativo al grado indicato.

Come già osservato nel 4° paragrafo del II capitolo, possiamo suddividere questi sette accordi in tre categorie principali:

- 1) ACCORDI DI TONICA (stabili, minima tensione).
- 2) ACCORDI DI SOTTODOMINANTE (semi-instabili, media tensione).
- 3) ACCORDI DI DOMINANTE (instabili, massima tensione).

All'interno di una progressione armonica, ciascun accordo può, in linea di massima, appartenere ad una di queste tre categorie. Tale appartenenza dipende, oltre che dai motivi già esposti nel II capitolo, dalla presenza o meno - all'interno dell'accordo stesso - delle note del IV e VII grado della tonalità di riferimento (in *C maggiore*: le note *F* e *B*). Le note del IV e del VII grado sono infatti quelle che tendono maggiormente a risolvere verso l'accordo di I grado.

Ad esempio, nella tonalità di *C maggiore*, la nota *F* tende a risolvere sulla nota *E* (terza dell'accordo di *C maggiore*), mentre la nota *B* tende a risolvere sulla nota *C* (tonica dell'accordo di *C maggiore*). Di conseguenza, saranno stabili (minima tensione) - cioè appartenenti alla categoria di tonica - gli accordi che non contengono la nota del IV grado (I, III, VI); semi-instabili (media tensione) - cioè appartenenti alla categoria di sottodominante - gli accordi che contengono la nota del IV grado (IV, II); instabili (massima tensione) - cioè appartenenti alla categoria di dominante - gli accordi che, oltre alla nota del IV grado, contengono anche quella del VII grado della tonalità di riferimento (V, VII).

Diagram showing three groups of guitar chords categorized by function: tonica (Cmaj7, Em7, Am7), sottodom. (Dm7, Fmaj7), and domin. (G7, Bm7/b5). The chords are shown on a staff with musical notation and fingerings.

Come abbiamo visto, la quarta e la settima nota della scala formano un tritono, il quale tende verso l'accordo di tonica poiché le due note si trovano, come già visto, a mezzo tono di distanza dalla terza e dalla tonica dell'accordo di I grado. Ciò spiega la forte tendenza dell'accordo di settima dominante (che, ad esempio, in tonalità di *C maggiore*, contiene il tritono *B-F*) a risolvere sull'accordo di tonica:



Memorizzate ora i sette accordi in ogni tonalità, chiarendo la funzione di ciascuno e le relazioni che intercorrono fra loro.



## 2) La cadenza II/V/I maggiore

Considerando le sostituzioni possibili – in virtù dell'appartenenza di accordi diversi alla stessa categoria (tonica, sottodominante e dominante) – la cadenza II/V/I, che è sicuramente la più utilizzata nel *jazz* e in molti altri stili moderni, può apparire anche sotto altre forme (vedremo ora alcuni esempi); anche l'accordo di I grado può essere sostituito dal III o dal VI grado, ma solo durante lo svolgersi del giro armonico e non nei finali.

Ricordiamo comunque che, nell'operare le sostituzioni all'interno di un giro armonico, è sempre bene tenere presente il fraseggio della melodia, l'accordo precedente e quello successivo all'accordo sostituito, e seguire in generale un criterio dettato dal buon gusto.

	Dm7 II		G7 V		Cmaj7 I	
	Dm7 II		Bm7/b5 VII		Cmaj7 I	
	Fmaj7 IV		Bm7/b5 VII		Cmaj7 I	

### 3) Il giro armonico I/VI/II/V

Con gli accordi costruiti sui gradi della scala maggiore, possiamo ottenere altre progressioni armoniche, alcune delle quali (come la progressione II/V/I) vengono spesso utilizzate come strutture a sé stanti, oppure come parte di brani completi.

Tra queste progressioni armoniche, una delle più usate è sicuramente la progressione I/VI/II/V, che in tonalità di *C maggiore* viene comunemente chiamata "giro di C"; vediamola:

:	Cmaj7 I		Am7 VI		Dm7 II		G7 V	:
---	------------	--	-----------	--	-----------	--	---------	---

L'accordo di I grado (come già osservato nel paragrafo precedente) può essere sostituito con quello del III grado quando non lo si utilizza per concludere un brano; questo vale sia quando la progressione I/VI/II/V viene utilizzata come giro a sé stante, sia quando rappresenta una porzione di un brano. Vediamo un esempio:

:	Em7 III		Am7 VI		Dm7 II		G7 V	:	C <sup>h</sup> maj7 I
---	------------	--	-----------	--	-----------	--	---------	---	--------------------------

### 4) Accordi "diatonici" e "non diatonici"

Le progressioni armoniche possono contenere accordi derivati esclusivamente da una stessa armonizzazione (cioè appartenenti ad una stessa tonalità), oppure contenere al loro interno anche alcuni accordi non appartenenti alla tonalità di impianto del brano: nel primo caso si tratta di accordi "diatonici", nel secondo di accordi "non diatonici".

Va comunque precisato che, nella maggior parte dei casi, gli accordi del secondo tipo si mescolano a quelli del primo, ed è quindi raro trovare una successione di accordi tutti appartenenti a tonalità diverse (ad eccezione dei brani modalì, che vedremo più avanti).

Cerchiamo ora di chiarire meglio i concetti di accordi "diatonici" e "non diatonici".

Per accordo "diatonico" si intende un accordo appartenente all'armonizzazione della scala della tonalità principale di un brano, cioè un accordo costruito esclusivamente con le note di quella scala.

Per accordo "non diatonico" si intende invece un accordo che contiene anche una sola nota diversa dalla scala della tonalità principale di un brano.

Esistono due tipi di accordi "non diatonici":

- 1) Accordi con tonica appartenente alla scala della tonalità principale.
- 2) Accordi con tonica alterata rispetto alle note della scala della tonalità principale.

Vediamo ora come si indicano - con il sistema dei numeri romani - gli accordi "diatonici" e i due tipi di accordi "non diatonici".

Gli accordi diatonici vengono indicati con un semplice numero romano quando si riferiscono ad una tonalità maggiore, dando per scontato che il lettore conosca bene l'armonizzazione della scala maggiore e le sigle corrispondenti agli accordi dei vari gradi. Per le tonalità minori, oltre al numero romano, si specifica chiaramente il tipo di accordo utilizzato (come in una sigla vera e propria).

Tenete inoltre presente che gli accordi di III, VI e VII grado della scala minore naturale, di III e VI grado della scala minore armonica e di III grado della scala minore melodica, vengono indicati (in una progressione armonica in tonalità minore) sempre con un bemolle prima del numero romano; più precisamente: *bIII maj7*, *bVI maj7*, *bVII 7* per la scala minore naturale; *bIII maj7/#5* e *bVI maj7* per la scala minore armonica; *bIII maj7/#5* per la scala minore melodica. Questo perché - come già accennato nella nota a pagina 27 - nel rappresentare le progressioni armoniche per mezzo dei numeri romani, per convenzione si fa riferimento sempre e comunque agli intervalli della scala maggiore.

Pertanto, se la progressione armonica è in *C minore*, nella siglatura a numeri romani degli accordi gli intervalli di riferimento saranno comunque quelli di *C maggiore*, per cui i gradi III, VI e VII saranno indicati (a seconda della scala minore a cui si fa riferimento) nel modo prima esposto.

Il prossimo esempio si riferisce a un *blues* in tonalità di *Cm*; gli accordi utilizzati in questa progressione vi saranno più chiari in seguito, quando vedremo le tonalità minori più dettagliatamente.

	<b>Cm</b>		<b>Dm7/b5</b>		<b>G7/b9</b>		<b>Cm</b>		%	
	<b>Im</b>		<b>IIIm7/b5</b>		<b>V7/b9</b>		<b>Im</b>			
	<b>Fm</b>			%			<b>Cm</b>		%	
	<b>IVm</b>						<b>Im</b>			
	<b>Abmaj7</b>		<b>G7/#5</b>				<b>Cm</b>		<b>G7/#5</b>	
	<b>bVIImaj7</b>		<b>V7/#5</b>				<b>Im</b>		<b>V7/#5</b>	

Per gli accordi non diatonici con tonica appartenente alla scala della tonalità principale, si usa il numero romano seguito da tutte le indicazioni necessarie a chiarire il tipo di accordo in questione: vediamo a pagina seguente.

	Fmaj7 I		%.		G7 II7		%.		Gm7 II		Gb7 bII7		Fmaj7 I		Gb7 bII7	
					accordo non diatonico						accordo non diatonico				accordo non diatonico	

Analizziamo, in tale progressione armonica, le prime otto battute del brano *The girl from Ipanema* di A.C. Jobim: l'accordo di G7 viene indicato con II7 poiché contiene la nota B naturale, che non appartiene alla scala di F maggiore (tonalità principale del brano); infatti, il vero II grado della scala di F maggiore è il Gm7 che, come vediamo dalla quinta battuta, viene indicato semplicemente dal II.

Per gli accordi non diatonici con tonica alterata rispetto alle note della scala della tonalità principale, si usa il numero romano preceduto dal segno b o #, seguito da tutte le indicazioni necessarie a specificare il tipo di accordo. Sempre nel caso della progressione precedente, ad esempio, l'accordo di Gb7 viene indicato con bII7, dove il b indica di scendere di un semitono rispetto alla nota del II grado della scala di F maggiore, che dovrebbe essere G naturale.

## 5) Modulazione e tonalità temporanee

Spesso un brano musicale non rimane nella stessa tonalità per tutta la sua durata: abbiamo già visto che la presenza degli accordi non diatonici all'interno di una progressione armonica ci porta ad uscire momentaneamente dalla tonalità principale. In questo caso, comunque, non si ha una vera e propria "modulazione": con questo termine si intende infatti un cambio di tonalità all'interno di una progressione armonica. Si ha una vera modulazione quando si trovano consecutivamente almeno due accordi appartenenti alla stessa tonalità, cioè derivati dall'armonizzazione di una stessa scala.\*

Ad esempio, nel caso della progressione armonica del brano *Joy spring* di Clifford Brown, essendo F maggiore la tonalità principale, si potrebbero indicare gli accordi di Bbm7 e Eb7 della quarta battuta anche con i numeri romani IVm7 e bVII7 (intendendoli come accordi non diatonici di passaggio), ma in questo caso è evidente che ci troviamo di fronte al II e V grado della tonalità di Ab maggiore; quindi i due accordi in questione vengono indicati semplicemente con i numeri romani II e V, relativi però non alla tonalità di F maggiore ma alla tonalità temporanea di Ab maggiore.

\* In realtà, per avere una modulazione vera e propria, bisognerebbe trovare almeno un passaggio dal V al I grado o una progressione II/V/I, poiché, per compiere una modulazione è necessaria la presenza del I grado. Spesso però si trovano delle progressioni armoniche che si muovono dal

II al V grado di una tonalità senza risolvere sul I grado; anche in questo caso, comunque, da un punto di vista pratico, risulterà comodo relazionare i due accordi alla tonalità temporanea verso cui si vuole modulare (come se ci fosse una effettiva modulazione) e non alla tonalità principale del brano.

Uno dei sistemi più semplici per individuare le eventuali modulazioni è quello di tenere d'occhio gli accordi di settima dominante, che - a differenza degli accordi di settima di altra specie - possono avere solamente funzione di V grado di una tonalità (maggiore o minore). Inoltre, molto spesso, prima e dopo un accordo di V grado si trovano rispettivamente il II e il I della tonalità in questione, e ciò chiarisce ulteriormente la presenza di una eventuale modulazione.

La progressione II/V/I si può presentare anche in forma incompleta, cioè senza risolvere sul I grado, come possiamo notare da un'analisi armonica dettagliata di tutte le sigle del brano *Joy spring*:

Fmag			Abmag			Gmag			Fmag			Gbmag		
Fmaj7	Gm7	C7	Fmaj7	Bbm	Eb7	Am7	D7	Gm7	C7	Fmaj7	Abm7	Db7		
I	II	V	I	II	V	II	V	II	V	I	II	V		
Gbmag			Amag			Abmag			Gbmag			Gmag		
Gbmaj7	Abm7	Db7	Gbmaj7	Bm7	E7	Bbm7	Eb7	Abm7	Db7	Gbmaj7	Am7	D7		
I	II	V	I	II	V	II	V	II	V	I	II	V		
Gmag - Fmag		Ebmag			Gbmag			Fmag						
Gmaj7	Gm7	C7	Fmaj7	Fm7	Bb7	Ebmaj7	Abm7	Db7	Gbmaj7	Gm7	C7			
I	II	V	I	II	V	I	II	V	I	II	V			
Fmag			Abmag			Gmag			Fmag					
Fmaj7	Gm7	C7	Fmaj7	Bbm7	Eb7	Am7	D7	Gm7	C7	Fmaj7	Gm7	C7		
I	II	V	I	II	V	II	V	II	V	I	II	V		

Anche una progressione armonica formata da tonalità temporanee può essere rappresentata utilizzando solamente i numeri romani, senza indicare le sigle effettive degli accordi. In questi casi, la strada migliore consiste nel segnalare l'inizio di ciascuna tonalità temporanea e indicare con i numeri romani i gradi degli accordi.

Vediamo nuovamente la progressione di *Joy spring* con i soli numeri romani:

F			Ab			G			F			Gb		
II	I	II	V	I	II	V	II	V	II	V	I	II	V	
Gb			A			Ab			Gb			G		
I	II	V	I	II	V	II	V	II	V	I	II	V		
G - F		Eb			Gb			F						
I	II	V	I	II	V	I	II	V	I	II	V			
F			Ab			G			F					
I	II	V	I	II	V	II	V	II	V	I	II	V		

## 6) Progressioni armoniche cicliche

Ci sono tre modi fondamentali per ottenere una progressione armonica ciclica:

- 1) Muovendo lo stesso accordo.
- 2) Muovendo tipi di accordi diversi.
- 3) Muovendo gruppi di accordi (di solito non più di due).

In tutti e tre i casi la progressione si può muovere in modo ascendente o discendente, ma bisogna mantenere sempre lo stesso intervallo nella distanza tra i vari accordi.

L'uso di progressioni armoniche cicliche all'interno dei brani è assai frequente, per cui ci soffermeremo sull'analisi di alcune fra le più consuete.

Possiamo avere cicli per intervalli di terza maggiore o minore, di quinta giusta, di sesta maggiore, e così via. La progressione può procedere ascendendo o discendendo, ma in ogni caso ritroveremo ad un certo punto l'accordo iniziale se il ciclo viene completato.

Il numero di accordi utilizzato prima di ritornare all'accordo di partenza, ammesso che il ciclo venga completato, dipende dall'intervallo utilizzato. Per esempio, se usiamo l'intervallo di terza minore, partendo dall'accordo *Cmaj7* ci vogliono in tutto quattro accordi per ritornare al primo accordo; vediamo:

	<i>Cmaj7</i>		<i>Ebmaj7</i>		<i>Gbmaj7</i>		* <i>Amaj7</i>		<i>Cmaj7</i>	
--	--------------	--	---------------	--	---------------	--	----------------	--	--------------	--

Se usiamo invece l'intervallo di quarta o di quinta giusta, è necessario passare attraverso tutte le dodici possibili toniche per ritornare al primo accordo:

	<i>C7</i>		<i>F7</i>		<i>Bb7</i>		<i>Eb7</i>		<i>Ab7</i>		<i>Db7</i>		<i>Gb7</i>		<i>B7</i>		<i>E7</i>		<i>A7</i>		<i>D7</i>		<i>G7</i>		<i>C7</i>	
--	-----------	--	-----------	--	------------	--	------------	--	------------	--	------------	--	------------	--	-----------	--	-----------	--	-----------	--	-----------	--	-----------	--	-----------	--

La sequenza armonica appena vista va interpretata come un movimento di accordi *dom7* che si muovono per quarte giuste ascendenti o per quinte giuste discendenti, passando in questo modo da una tonalità di partenza a una vicina (contenente cioè il maggior numero di note in comune con quella precedente). L'accordo *C7*, ad esempio, corrisponde al V grado della tonalità di *F maggiore*, che ha un bemolle in chiave; l'accordo successivo di *F7* corrisponde al V grado della tonalità di *Bb*, che ha due bemolli in chiave, e così via...

\* A rigore, per avere un vero e proprio intervallo di terza minore partendo dal *Gb*, avremmo dovuto usare il *Bbb*, anziché il *A*, ma - dato l'uso poco pratico delle toniche con il doppio bemolle o con il doppio diesis - abbiamo preferito usare, in

questo e in eventuali esempi successivi, le toniche enarmoniche corrispondenti. Inoltre, ciò che ci interessa rispettare non è tanto l'uso grammaticalmente corretto degli intervalli ma il numero dei semitoni che separano i vari accordi.

Naturalmente, le progressioni armoniche cicliche all'interno dei brani non devono necessariamente concludersi, anche se ovviamente c'è bisogno almeno di tre accordi per avere il senso di un ciclo.

Vediamo infine tre esempi a confronto, relativi ai tre modi fondamentali per ottenere una progressione armonica ciclica (indicati all'inizio di questo paragrafo):

<b>1) MUOVENDO LO STESSO TIPO DI ACCORDO:</b>														
	Cmaj7		Ebmaj7		Gbmaj7		Amaj7		Cmaj7					
<b>2) MUOVENDO TIPI DI ACCORDI DIVERSI:</b>														
	Cmaj7		Ebmaj7		Gbm11		A6/9		Cmaj7					
<b>3) MUOVENDO GRUPPI DI ACCORDI:</b>														
	Cmaj7	Dm7		Ebmaj7	Fm7		Gbmaj7	Abm7		Amaj7	Bm7		Cmaj7	

## 7) Ciclo delle quinte discendenti con accordi di settima dominante

Disponendo gli accordi di settima dominante in modo ciclico per quinte discendenti, otteniamo un movimento cromatico del tritono, con un effetto di instabilità e di continuo movimento (l'instabilità è comunque una caratteristica intrinseca dell'accordo *dom7*).

Vediamo, nel prossimo esempio, una possibile diteggiatura del ciclo delle quinte sulla tastiera con le triadi di settima dominante:

2

Esempio  
n. 2

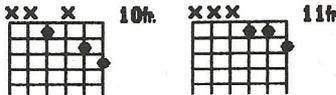
The musical notation shows two staves of guitar chords. The first staff includes diagrams for C7 (xx x 10f), F7 (xxx 10f), Bb7 (x x 7h), Eb7 (x 6h), Ab7, Db7, Gb7, B7, E7, A7, D7, and G7. The second staff includes diagrams for C7 (x xx 8h), F7 (x xx 7h), Bb7 (xxx 6h), Eb7 (xxx 4h), Ab7, Db7, Gb7, B7, E7, A7, D7, and G7.

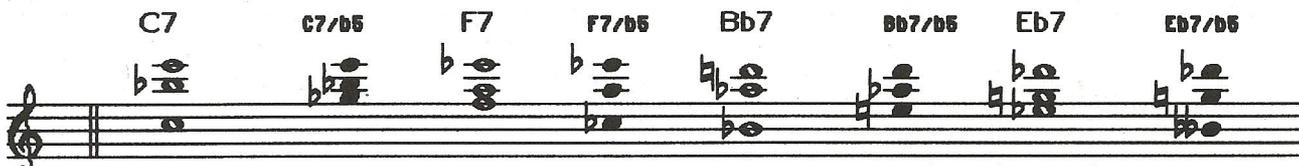
L'esempio appena visto è realizzato per quinte discendenti, ma può anche essere eseguito per quinte ascendenti, partendo dall'accordo di *F7* più basso, per arrivare al *F7* più alto.

Possiamo ampliare il ciclo delle quinte con gli accordi *dom7* costruendo e alternando su ciascun tritono i due accordi *dom7* che gli appartengono (vedere il capitolo IV, paragrafo 3, a pagina 51): su ogni tritono porremo due toniche diverse, in modo tale che la tonica del secondo accordo di ogni coppia scenda cromaticamente alla tonica dell'accordo successivo. Il prossimo esempio n. 3 con la doppia siglatura (posta sopra e sotto ogni accordo) chiarirà meglio quanto appena esposto. Inoltre, analizzando separatamente le due siglature, possiamo considerare come accordi principali quelli di settima dominante e come accordi di passaggio quelli *dom7/b5*. Avrete così tre possibili esecuzioni del prossimo esempio:

- 1) Suonare tutti gli accordi (sia principali che di passaggio).
- 2) Suonare solo gli accordi principali delle sigle poste sopra gli accordi (i quali, comunque, corrispondono agli accordi di passaggio delle sigle sottostanti).
- 3) Suonare solo gli accordi secondari delle sigle poste sopra gli accordi (i quali, comunque, corrispondono agli accordi principali delle sigle sottostanti).

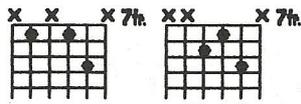

2 Esempio n. 3

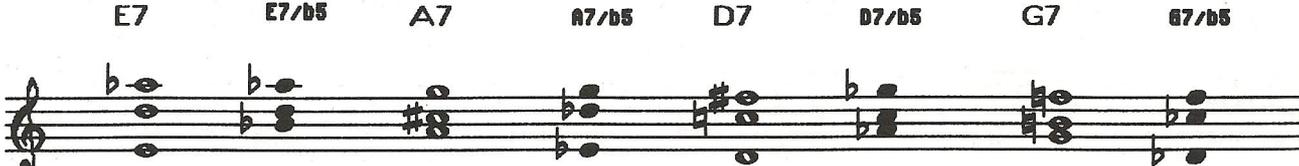




Gb7/b5      Gb7      B7/b5      B7      E7/b5      E7      A7/b5      A7

Ab7      Ab7/b5      Db7      Db7/b5      Gb7      Gb7/b5      B7      B7/b5





Bb7/b5      Bb7      Eb7/b5      Eb7      Ab7/b5      Ab7      Db7/b5      Db7

Chord diagrams and names:
   
 C7 (diagram: x, XX 6h)
   
 C7/D5 (diagram: x, XX 6h)
   
 F7
   
 F7/D5
   
 Bb7
   
 Bb7/b5
   
 Eb7
   
 Eb7/b5

Chord diagrams and names:
   
 Gb7/b5
   
 Gb7
   
 B7/b5
   
 B7
   
 E7/b5
   
 E7
   
 A7/b5
   
 A7

Chord diagrams and names:
   
 Ab7
   
 Ab7/b5
   
 Db7
   
 Db7/b5
   
 Gb7
   
 Gb7/b5
   
 B7
   
 B7/b5 (diagram: 6h)

Chord diagrams and names:
   
 D7/b5
   
 D7
   
 G7/b5
   
 G7
   
 C7/b5
   
 C7
   
 F7/b5
   
 F7

Chord diagrams and names:
   
 E7
   
 E7/b5 (diagram: XXX 5h)
   
 A7
   
 A7/b5
   
 D7
   
 D7/b5
   
 G7
   
 G7/b5

Chord diagrams and names:
   
 Bb7/b5
   
 Bb7
   
 Eb7/b5
   
 Eb7
   
 Ab7/b5
   
 Ab7
   
 Db7/b5
   
 Db7

## 8) Analisi degli accordi della scala maggiore e loro estensione ai gradi alti

In questo paragrafo analizzeremo ciascun accordo della scala maggiore estendendolo ai gradi alti (9, 11, 13), proponendo inoltre (di seguito alla spiegazione di ogni accordo) alcune diteggiature, disposte senza un criterio preciso: potrete sfruttarle a piacere, dopo averle imparate così come sono disposte, scegliendole in base al contesto musicale, al gusto personale e alla vostra abilità tecnica.

Alcune diteggiature si presentano con l'omissione della quinta e/o della tonica. Volendo, si possono utilizzare anche dita diverse da quelle indicate. Le diverse forme, infine, sono proposte anche in vari possibili rivolti.

## ACCORDO I (*maj7*)

L'accordo di tonica (I grado) si può realizzare, oltre che come *maj7*, anche come accordo di sesta. Possiamo inoltre aggiungere la nona su entrambi gli accordi e la tredicesima sull'accordo *maj9*:

**Cmaj7**

Diagram 1: x x 2h. Diagram 2: x 2h. Diagram 3: x 2h. Diagram 4: x 3h. Diagram 5: x 3h. Diagram 6: 5h. Diagram 7: 5h. Diagram 8: 7h.

Diagram 1: 9h. Diagram 2: x x 8h. Diagram 3: x 8h. Diagram 4: x 8h. Diagram 5: 10h. Diagram 6: x 10h. Diagram 7: x 2h. Diagram 8: x 7h.

**Cmaj9**      **Cmaj7/13**      **Cmaj13**      **Cmaj7/13**

Diagram 1: 2h. Diagram 2: x 2h. Diagram 3: 7h. Diagram 4: x x 7h. Diagram 5: 9h. Diagram 6: 2h. Diagram 7: x 7h. Diagram 8: x 8h.

**Cmaj13**      **Cmaj7/13**      **Cmaj13**      **Cmaj7/13**      **Cmaj13**      **C6**

Diagram 1: 8h. Diagram 2: x x 4h. Diagram 3: x x 9h. Diagram 4: x 3h. Diagram 5: 7h. Diagram 6: x. Diagram 7: x 2h.

Diagram 1: 2h  
Diagram 2: 5h  
Diagram 3: 5h  
Diagram 4: 9h  
Diagram 5: C6/9  
Diagram 6: 7h  
Diagram 7: 7h

Diagram 1: 6h  
Diagram 2: C6/9  
Diagram 3: 7h  
Diagram 4: 7h  
Diagram 5: 9h  
Diagram 6: 2h  
Diagram 7: 2h  
Diagram 8: 5h

**ACCORDO II (*m7*)**

L'accordo di II grado può diventare *m9*, *m11*, *m13*, *m7/11*, *m7/13* e *m9/13*:

Diagram 1: Dm7  
Diagram 2: Dm9  
Diagram 3: Dm11  
Diagram 4: Dm11  
Diagram 5: Dm9/13  
Diagram 6: Dm11

Diagram 1: Dm7/11  
Diagram 2: Dm7/13  
Diagram 3: Dm9  
Diagram 4: Dm13  
Diagram 5: Dm13  
Diagram 6: Dm13

### ACCORDO III (*m7*)

L'accordo di III grado può essere esteso alla *b9*, alla *11* e alla *b13*. In pratica, però, di queste tre estensioni, funzionano bene (e non sempre) solo l'*11* e la *b13* (quest'ultima è a volte indicata come *#5*); la *b9*, infatti, risulta assai dissonante e viene quindi utilizzata raramente.

Per tali motivi, dunque, questo accordo si usa in genere semplicemente come accordo *m7*. In alcune circostanze, però, lo si può utilizzare come *III7*, ottenendo così l'accordo di V grado del modo minore relativo: ciò avviene nel caso di progressioni armoniche nelle quali si combinano accordi e cadenze della tonalità maggiore con quelle della relativa minore. In questa circostanza si può aggiungere all'accordo *III7* la *b9*, la *b13* o anche la *#9*. In quest'ultimo caso, comunque, l'accordo non è più un III grado vero e proprio della scala maggiore; abbiamo considerato lo stesso tale possibilità poiché l'uso dell'accordo *III7* è frequente nei brani in tonalità maggiore.

Diagram illustrating the Em7 chord and its extensions (2f, 5f, 4f, 3f, 7f) with guitar chord diagrams and musical notation.

Diagram illustrating the Em7/b9, Em7#5, E7/#9, E7/#9/#5, and Em7/11 chords with guitar chord diagrams and musical notation.

### ACCORDO IV (*maj7*)

L'accordo di IV grado presenta le stesse caratteristiche del I (*maj7*) ma - in più - può essere esteso anche alla *#11* (indicata a volte come *b5*).

L'accordo di IV grado è spesso indicato come *maj7/#11* o *maj7/b5*, ma può essere suonato come tale anche quando viene indicato semplicemente come *maj7*. L'inserimento della *#11* dà inoltre un chiaro senso di "accordo di IV grado", differenziandolo così da quello di I grado.

**Fmaj7#11**

**F6/9#11**      **Fmaj7/13#11**      **F6/9#11**      **Fmaj7b5/13**

**ACCORDO V (7)**

L'accordo di V grado si può estendere alla 9, all'11 e alla 13. L'11 si usa al posto della terza maggiore: in questo caso, l'accordo può essere interpretato come *sus4*.

**G7**

**G9**





**ACCORDO VI (m7)**

L'accordo del VI grado corrisponde all'accordo di tonica della tonalità minore relativa; possiamo aggiungere gli 9, la 11 e la  $b13$  (#5).

The first system shows five guitar chord diagrams and their corresponding musical notation on a staff. From left to right: Am7 (diagram: x 2 0 2 2 1, fret: 1), Am9 (diagram: 5f., fret: 1), Am7/11 (diagram: 5f., fret: 1), Am9/#5 (diagram: 5f., fret: 1), and Am7#5 (diagram: x 0f., fret: 1). The second system shows two guitar chord diagrams and their corresponding musical notation: Am9 (diagram: x 0 2 2 2 0, fret: 0) and Am7/11 (diagram: x 3 2 1 2 0, fret: 0).

**ACCORDO VII (m7/b5)**

Questo accordo viene in genere suonato come tale, senza l'aggiunta di altre note. Volendo, possiamo comunque estenderlo alla  $b9$ , alla 11 e alla  $b13$  (le quali, però, vengono utilizzate raramente).

The first system shows six guitar chord diagrams and their corresponding musical notation on a staff. From left to right: Bm7/b5 (diagram: x 2 2 2 2 0, fret: 1), Bm7/b5#9 (diagram: x x 2 2 2 0, fret: 2), Bm7/b5#11 (diagram: x x 6f., fret: 2), Bm7/b5#13 (diagram: x x 10f., fret: 1), Bm7/b5#9#11 (diagram: 6f., fret: 4), and Bm7/b5#9#13 (diagram: 9f., fret: 3). The second system shows six guitar chord diagrams and their corresponding musical notation: Bm7/b5#11 (diagram: x x 10f., fret: 1), Bm7/b5#9 (diagram: x x 9f., fret: 3), Bm7/b5#11#9 (diagram: 4f., fret: 3), Bm7/b5#11#13 (diagram: x x 12f., fret: 1), Bm7/b5#9#11#13 (diagram: 7f., fret: 4), and Bm7/b5#9#13#11 (diagram: 12f., fret: 2).

A conclusione di questo paragrafo, precisiamo che le diteggiature degli accordi della stessa specie ottenute dall'armonizzazione a quattro voci sui vari gradi della scala sono interscambiabili in tutti i casi in cui non si presentano estensioni appartenenti solo a un determinato grado. Ad esempio, se escludiamo la tredicesima, l'accordo del II grado e quello del VI grado possono essere eseguiti con le stesse diteggiature, poiché - in entrambi gli accordi - la nona è maggiore e l'undicesima è giusta.

Nel caso volessimo aggiungere ad un accordo di II e di VI grado la tredicesima, ci troveremmo invece di fronte ad una differenza poiché, mentre il II grado viene esteso alla tredicesima maggiore, il VI grado si estende alla tredicesima minore, e quindi le diteggiature dell'uno non sono più compatibili con quelle dell'altro.

## 9) Criteri per la costruzione delle diteggiature degli accordi

Vedremo ora alcuni suggerimenti per imparare a costruirsi da soli le diteggiature degli accordi.

Anzitutto, ricordiamo ancora che è possibile omettere sia la quinta che la tonica, mentre è obbligatorio mantenere la terza (ad eccezione degli accordi *sus*), dato che ci permette di distinguere il modo (maggiore o minore) dell'accordo e la settima.

Per riuscire a realizzare sulla chitarra delle diteggiature ben eseguibili, è possibile spostare l'ottava di alcune voci (ad esempio, disponendo i gradi alti un'ottava sotto:  $9=2$ ,  $11=4$ ,  $13=6$ ).

In teoria, è possibile disporre le note dell'accordo in qualsiasi ordine diverso dalla posizione fondamentale stretta, ma - in pratica - bisogna fare attenzione a non creare delle dissonanze sgradevoli fra le voci dell'accordo.

Una possibilità per eseguire più facilmente gli accordi sulla chitarra consiste nel portare un'ottava sopra la seconda voce,\* passando così dall'accordo in posizione stretta a quello in posizione lata. Questa operazione - realizzabile, oltre che con la posizione fondamentale, anche con i rivolti - rende quasi sempre più semplice l'esecuzione dell'accordo sulla chitarra. Vediamolo nel prossimo esempio, con gli accordi *Dm7* e *G7*.

The image shows four fretboard diagrams and a musical staff. The first diagram shows a Dm7 chord in a narrow position (x 0 2 3 2 0). The second diagram shows the same chord with the second voice moved up an octave (x 0 2 3 2 0 5f). The third diagram shows a G7 chord in a narrow position (x 3 2 3 3 2 0). The fourth diagram shows the G7 chord with the second voice moved up an octave (x 3 2 3 3 2 0 5f). The musical staff below shows the progression of these chords, with a double bar line between the second and third diagrams, and a final bar line after the fourth diagram.

\* Con il termine "voce" non si intende la funzione specifica di una nota (come tonica, terza maggiore o minore, quinta giusta, ecc.) bensì la dislocazione precisa di una nota (che può corrispondere a qualsiasi grado dell'accordo), analizzando l'accor-

do dal basso verso l'alto. Ad esempio, nel caso del primo accordo dell'esempio soprastante, la seconda voce dell'accordo è la terza minore (F) del *Dm7*, che nel secondo accordo viene spostata una ottava sopra, diventando così la quarta voce.

Tenete comunque presente che la scelta fra una diteggiatura e l'altra (per uno stesso accordo) dipende, oltre che dalla difficoltà di esecuzione, anche dal contesto musicale e dalla sonorità prodotta, affidando quindi al proprio gusto personale la scelta della posizione dell'accordo.

## 10) Accordi di settima e loro rivolti e triadi con basso aggiunto

Gli accordi di settima possono naturalmente essere disposti - oltre che in posizione fondamentale - nei tre rivolti (rispettivamente, con la terza, quinta e settima al basso). In questo caso è utile indicare il basso diverso dalla tonica con il tipo di siglatura già esposto nel paragrafo n. 10 del capitolo III (a pagina 44); vediamo in questo esempio con l'accordo *Cmaj7*:

Cercate tutti gli accordi di settima nei tre rivolti possibili, utilizzando diteggiature adeguate per lo strumento.

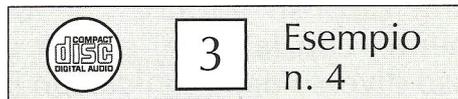
Il sistema della siglatura con l'indicazione del basso è utilizzabile anche per accordi che si possono considerare composti da una triade sovrapposta a un basso.

Tale sistema può essere una chiave di lettura più appropriata per la siglatura di molti accordi di nona, undicesima e tredicesima, poiché siglando l'accordo come triade con basso aggiunto esso risulta più chiaro e leggibile rispetto ad altre possibili siglature; vediamo in questo esempio:

## 11) Alcuni esempi di armonizzazione della cadenza II/V/I

Vedremo ora alcune soluzioni armoniche (con relative diteggiature) per eseguire la cadenza II/V/I con accordi di settima e di settima estesi ai gradi alti.

Provate a scrivere sul pentagramma le note indicate dagli schemi, per rendervi conto più chiaramente dei movimenti delle varie voci nel passaggio da un'accordo all'altro:



x 10h      x 9h      x 8h      xx 8h      x 9h      x 8h  
 Dm7      G9      Cmaj7      Dm7      G9      Cmaj7

xx 8h      x x 8h      xx 7h      10h      x x 8h      7h  
 Dm7      G11      Cmaj7      Dm9      G11      Cmaj13

x 10h      x 10h      x 9h      10h      x 9h      7h  
 Dm7      G7      Cmaj7      Dm7/11      G13      Cmaj13

x 3h      x 3h      x 3h      x x 5h      xx 4h      xx 3h  
 Dm9      G7/13      Cmaj7      Dm7      G9      Cmaj7

Two musical staves showing guitar chord diagrams. The first staff contains six chords: Dm9 (x, 3rd fret), G7/13 (xx, 3rd fret), C6/9 (x, 2nd fret), Am7 (x, 8th fret), D11 (x, 8th fret), and Gmaj7 (x, 7th fret). The second staff contains three chords: Am7 (xx, 7th fret), D7 (xx, 7th fret), and Gmaj7 (xx, 5th fret).

Per concludere questo capitolo, vi proponiamo alcuni esempi di progressioni armoniche ricorrenti, utilizzando le diteggiature degli accordi fin qui studiati, ed altre che vedremo meglio in seguito:

 3 Esempio n. 5

A musical staff in 4/4 time showing a chord progression: Gmaj7 (x, 3rd fret), Am7 (x, 5th fret), Bm7 (x, 7th fret), Bbm7 (x, 6th fret), Am7 (x, 5th fret), Ab6/9 (x, 4th fret), and Gmaj7 (x, 3rd fret).

 3 Esempio n. 6

A musical staff in 4/4 time showing a chord progression: Gmaj7 (xx, 2nd fret), Am7 (xx, 3rd fret), Bm7 (xx, 5th fret), Bbm7 (5th fret, xx), Am7 (4th fret, xx), Abmaj7/13 (xx, 5th fret), and Gmaj7 (xx, 5th fret).

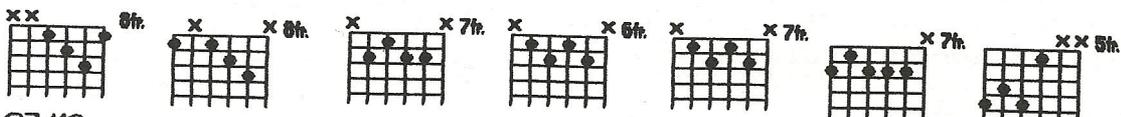

3
 Esempio n. 7



F#m7    G#m7/#5    Amaj7    Bbdim7    B9/11    B7#9/#5    E6

Musical staff in 4/4 time with treble clef.


3
 Esempio n. 8



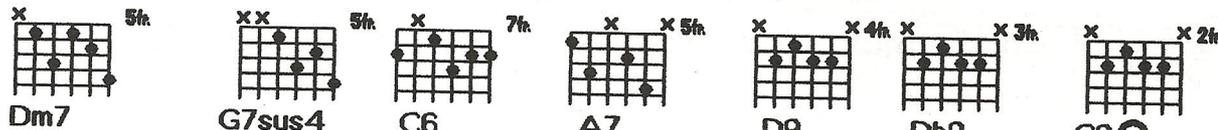
C7/13    F9    B9    C9    C7#9    C7

Musical staff in 4/4 time with treble clef. Includes a "(ritm.)" marking and three bar lines with a slash.



F7/13    F#dim7    Cmaj7    Dm7    Em7    Ebm7

Musical staff in 4/4 time with treble clef.



Dm7    G7sus4    C6    A7    D9    Db9    C9

Musical staff in 4/4 time with treble clef.