

# CAPITOLO XI



## 1) Analisi armonica di tre strutture *standard*

In questo capitolo ci soffermeremo su tre strutture armoniche molto usate: il *blues*, l'*anatole* e il brano *Stella by starlight*. Le prime due costituiscono un'opportunità di esercizio per ogni musicista, e su di esse sono stati composti centinaia di temi diversi da musicisti più o meno noti. *Stella by starlight* è invece un esempio di come una canzone possa costituire lo spunto per una interpretazione jazzistica e diventare un vero e proprio classico del repertorio della musica jazz.

## 2) Il *blues*

La forma del *blues* è generalmente costituita da dodici battute; il tempo più utilizzato è quello in 4/4, ma vengono usati anche il 3/4 o tempi più complessi come il 5/4 o il 7/4. Prenderemo qui come riferimento il *blues* in 4/4, analizzando su di esso varie soluzioni armoniche.

### BASIC BLUES

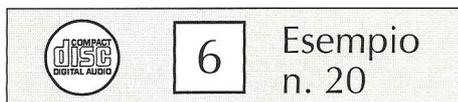
Come già accennato a pagina 114, la struttura armonica di base del *blues* è incentrata sugli accordi di tonica (I), sottodominante (IV) e dominante (V) di una tonalità, con la caratteristica - però - di utilizzare quasi sempre accordi *dom7* al I e al IV grado al posto degli accordi *maj7* normalmente presenti al I e IV grado della scala maggiore. L'accordo del V grado (anch'esso *dom7*) è tale anche nell'armonizzazione della scala maggiore e quindi non rappresenta un'eccezione.

La tonalità da noi scelta è quella di *C maggiore* (quelle più usate sono *E♭*, *F*, *G* e *B♭*); vediamo una delle strutture di base più utilizzate per il *blues* maggiore:

	C7	F7	C7	C7	F7	F7	C7	C7	G7	F7	C7	G7	
	I7	IV7	I7	I7	IV7	IV7	I7	I7	V7	IV7	I7	V7	

Questa struttura armonica trova largo uso in generi musicali quali il *rock-blues*, il *rock & roll* e il *rhythm & blues*, ma viene usata anche nel jazz.

Naturalmente, possiamo estendere gli accordi alla nona, all'undicesima e alla tredicesima, per renderne più ricco il "colore". Vediamo un esempio di accompagnamento sulla chitarra:



6

Esempio  
n. 20

The image shows two musical staves with guitar chord diagrams. The first staff contains four measures: C7 (x 8th), F9 (x 7th), C7 (x 8th), and F9 (x 7th). The second staff contains five measures: C7 (x 8th), G9 (x 9th), F9 (x 7th), C7 (x 8th), and G9 (x 9th). Each diagram shows the fretboard with dots for finger positions and 'x' marks for muted strings.

### BE BOP BLUES

Nel *be bop blues* l'armonia di riferimento viene ampliata con l'aggiunta di altri gradi della tonalità e con l'impiego di sostituzioni e *turn-around* all'interno della struttura: uno sviluppo armonico del *basic blues* visto in precedenza.

La struttura armonica che ora vedremo è quella sulla quale realizzeremo tutte le successive variazioni, e deve essere quindi ben assimilata. Essa costituisce l'ossatura armonica sulla quale hanno composto e improvvisato i più grandi musicisti *be bop* degli anni '40 (come Dizzie Gillespie, Charlie Parker, Bad Powell, ecc.):

:	C7* I7		F7 IV7		C7 I7		Gm7 II	C7 V	
	F7 IV7		% IV7		C7 I7		A7alt VI7alt		
	Dm7 II		G7 V		Cmaj7 I	A7alt VI7alt	Dm7 II	G7 V	:

\* Gli accordi I7 e IV7 si potrebbero anche interpretare entrambi come V7. In questo caso il C7 si può

considerare come V7 di F maggiore e il F7 come V7 di B♭ maggiore.

Vediamo un esempio di armonizzazione realizzato sulla chitarra:

6 Esempio n. 21

Chord diagrams for Example 21:

- Staff 1: C7 (x 8f), F9 (x 7h), C9 (x 7h), Gm7 (x 8h), C7/13 (x 8h), F9 (x 7h), C7 (x 8h)
- Staff 2: A7#5 (x 5f), Dm9 (x 3h), G7/13 (x 3h), Cmaj7 (x 3h), A7#5 (x 5f), Dm7 (x 3h), G13 (x 3h)

Possiamo ottenere un primo sviluppo di tale struttura ponendo una sequenza di accordi in progressione dal I al III grado nelle battute n. 7 e 8, cioè nei punti in cui abbiamo gli accordi I7 e VI7alt:

6 Esempio n. 22

Chord diagrams for Example 22:

- Staff 1: C9 (x 2h), C13 (x 2h), F9 (x 7h), F13 (x 7h), C9 (x 5h), C13 (x 7h), C9 (x 7h), Gb9 (x 8h)
- Staff 2: F9 (x 7h), F#dim7 (x 8h), Cmaj7 (x 5h), Dm7 (x 8h), Em7 (x 10h), Ebm7/13 (x 7h)
- Staff 3: Dm7 (x 5h), G7/11 (x 8h), G7#5#9 (x 9h), C7/13 (x 8h), A7#5b9 (x 5h), D9 (x 4h), G7#5 b9 (x 3h), C9 (x 2h)

Nell'esempio appena visto e nel prossimo abbiamo inoltre utilizzato la sostituzione del tritono, il cromatismo verso l'accordo successivo e l'accordo *dim7* come elemento di passaggio che si muove in moto parallelo sulla tastiera. Lasciamo individuare a voi tali sostituzioni, dopo che avrete effettuato un'accurata analisi di entrambe le strutture.



6

Esempio  
n. 23

Diagrammi degli accordi per l'Esempio n. 23:

- C9
- G7#9
- F7
- C#9
- C9
- C7#9
- C7
- F#7/13
- F7/13
- F#dim7
- C6
- F13
- Em9
- Eb13
- Dm9
- Abm9
- Db9
- Db13
- C9
- A7#5#9
- D9
- G7#5#9

Nei prossimi due esempi (n. 24 e n. 25) vedremo l'armonizzazione del *blues* a triadi strette e late, poste su ciascun quarto di ogni battuta, con la sola sigla dell'accordo di base della battuta. Anche in questo caso va eseguita una accurata analisi di ciascuna triade, mettendole in relazione alla sigla indicata.



6

Esempio  
n. 24

Diagrammi degli accordi per l'Esempio n. 24:

- C7
- F7

XX X 8f. XXX 9f. XXX 8f. XX X 9f. XX X 5f. X XX 7f. X XX 6f. X XX 5f.

C7

X XX 5f. X XX 6f. X XX 7f. XX X 7f. XX X 6f. XXX 10f. XXX 8f. XX X 8f.

F7

XX X 8f. XX X 8f. XX X 8f. XX X 8f. XX X 5f. XX X 5f. XX X 6f. XX X 5f.

C7 A7#5

XX X 5f. XX X 3f. XX X 3f. XX X 3f. X XX 3f. X XX 3f. X XX 7f. X XX 8f.

Dm7 G7

X XX 5f. XX X 8f. XX X 10f. X XX 10f. X XX 10f. XX X 10f. XX X 10f. XX X 10f. XX X 9f.

C7 A7#5 Dm7 G7



6

Esempio n. 25

Staff 1: Treble clef, 4/4 time, key signature of one flat. Chords: C7, F7. Fingering diagrams above the staff show: C7 (x x x 7f), C7 (x x x 8f), C7 (x x x 5f), C7 (x x x 3f), F7 (x x x 6f), F7 (x x x 6f), F7 (x x x 8f), F7 (x x x 7f).

Staff 2: Treble clef, 4/4 time, key signature of one flat. Chords: C7. Fingering diagrams above the staff show: C7 (x x x 8f), C7 (x x x 8f), C7 (x x x 8f), C7 (x x x 7f), C7 (x x x 7f).

Staff 3: Treble clef, 4/4 time, key signature of one flat. Chords: F7. Fingering diagrams above the staff show: F7 (x x x 6f), F7 (x x x 7f), F7 (x x x 3f), F7 (x x x 5f), F7 (x x x 7f), F7 (x x x 7f), F7 (x x x 2f), F7 (x x x 6f).

Staff 4: Treble clef, 4/4 time, key signature of one flat. Chords: C7, A7#5. Fingering diagrams above the staff show: C7 (x x x 7f), C7 (x x x 8f), C7 (x x x 8f), C7 (x x x 8f), A7#5 (x x x 4f), A7#5 (x x x 4f), A7#5 (x x x 6f), A7#5 (x x x 6f).

Staff 5: Treble clef, 4/4 time, key signature of one flat. Chords: Dm7, G7. Fingering diagrams above the staff show: Dm7 (x x x 5f), Dm7 (x x x 3f), Dm7 (x x x 3f), Dm7 (x x x 3f), G7 (x x x 3f), G7 (x x x 4f), G7 (x x x 2f), G7 (x x x 3f).

## ALTRE STRUTTURE ARMONICHE PER IL *BLUES*

Nei prossimi esempi vedremo ulteriori sviluppi del *blues*. Sono state riportate solamente le sigle degli accordi poiché sarà vostro compito, a questo punto (con le conoscenze finora acquisite), trovare delle valide armonizzazioni sulla chitarra.

Tenete presente che, quando si sostituiscono molti accordi, bisogna informarne i musicisti con i quali stiamo suonando, in modo da evitare spiacevoli contrasti armonici. Vediamo quindi due esempi, largamente sfruttati in molti *blues* jazzistici:

1)  :	Cmaj7	Dm7	D#dim7	Em7	Gm7	C7	Fmaj7	Fm7	Bb7		
	I	II	#IIIdim7	III	Vm7	I7	IV	IVm7	bVII7		
	II	V	II	V			V	I			
	Em7	A7	Ebm7	Ab7	Dm7	G7	Cmaj7	Eb7	Abmaj7	Db7	:
	III	VII	bIIIIm7	bVII7	II	V	I	bIII7	bVIImaj7	bII7	:
2)  :	Cmaj7	Bm7/b5	E7/b9	Am7	D7	Gm7	C7	Fmaj7	Fm7	Bb7	
	I	VII	IIIb9	VI	II7	Vm7	I7	IV	IVm7	bVII7	
	II	V	II	V				IV	IV	V	
	Em7	A7	Ebm7	Ab7	Dm7	G7	Cmaj7	Ebmaj7	Abmaj7	Dbmaj7	:
	III	VII	bIIIIm7	bVII7	II	V	I	bIIIImaj7	bVIImaj7	bIIImaj7	:

## MINOR BLUES

Una struttura del *blues* molto usata è quella minore, utilizzando i gradi Im, IVm, e V7 della scala minore armonica, anche se possiamo comunque riferire a questi accordi la scala *blues* che ha per tonica quella dell'accordo di I grado.

Vediamo a pagina seguente la struttura di base del *minor blues* e due possibilità armoniche con sostituzioni.

\* I numeri romani in carattere più piccolo posti sopra le sigle indicano di interpretare gli accordi riferendoli alla tonalità di cui fanno parte come accordi diatonici. Lasciamo a voi l'individuazione

della tonalità temporanea. I numeri romani (in carattere normale) posti sotto le sigle indicano invece gli accordi in relazione alla tonalità di impianto.

1)   :	Cm	%	%	%	Fm	%	Cm	%	Fm	G7	Cm	G7	
	Im	%	%	%	IVm	%	Im	Im	IVm	V7	Im	V7	
2)   :	Cm	%	%	C7	Fm	%	Cm	%	Dm7/b5	G7/#5	Cm7	G7/#5	
	Im	%	%	I7	IVm	%	Im	%	IIIm7/b5	V7/#5	Im7	V7/#5	
3)   :	Cm	Dm7/b5 G7/#5		Cm	C7#5	Fm	%						
	Im	IIIm7/b5 V7/#5		Im	I7#5	IVm	%						
	Cm	%	Abmaj7		G7#5	Cm	Abmaj7		G7/#5				
	Im	%	bVIImaj7		V7#5	Im	bVIImaj7		V7#5				

### 3) L'anatole

Con il termine *anatole* si indica una struttura armonica costituita da 32 battute, che si ottengono dalla somma di quattro sezioni di otto battute ciascuna. Di queste quattro sezioni, tre sono costituite dalla stessa progressione armonica e vengono indicate come "sezione A", mentre le rimanenti otto battute si indicano come "sezione B"; sono distribuite in quest'ordine: A-A-B-A. La sezione B costituisce un ponte fra i primi due A e l'ultimo A di chiusura.

Analizziamo ora le strutture armoniche di ciascuna sezione. La sezione A è basata principalmente sul *turn-around* I/VI7alt/II/V, sul quale possiamo utilizzare tutte le sostituzioni viste in precedenza. A cavallo tra la quinta e la sesta battuta si ha comunque una momentanea modulazione alla tonalità del IV grado. Il secondo e l'ultimo A sono a volte diversi dal primo A nelle ultime due battute, nelle quali viene mantenuto l'accordo I *maj7* al posto del *turn-around*.

Vediamo quindi la struttura armonica della sezione A di un *anatole* in tonalità di B $\flat$  (che è la tonalità più usata):

	Bbmaj7	G7/#5	Cm7	F7	Dm7	G7	Cm7	F7	
	I	VI7alt	II	V	III	VI7	II	V	
	Bbmaj7	V	I						
	I	B $\flat$ 7	Ebmaj7	Edim7	Bbmaj7	G7/#5	Cm7	F7	
		I7	IV	#IVdim7	I	VI7alt	II	V	
	Bbmaj7	Bdim7	Cm7	C#dim7	Dm7	G7	Cm7	F7	
	I	#IIdim7	II	#IIdim7	III	VI7	II	V	
	Bbmaj7	V	I						
	I	B $\flat$ 7	Ebmaj7	E $\flat$ 7	Dm7	D $\flat$ 7	Cm7	B7	
		I7	IV	IV7	III	bIII7	II	#I7	

La sezione *B* è costituita da un ciclo di quinte con accordi *dom7*, che prende forma a partire dal III7:

V	V	V	V
D7	G7	C7	F7
III7	VI7	II7	V7
%	%	%	%

Anche in questo caso, le possibili varianti sono costituite dall'applicazione dei principi studiati in precedenza. Eccone alcuni:

1) II	V	II	V	II	V	II	V				
Am7	D7	Dm7	G7	Gm7	C7	Cm7	F7				
VIIIm7	III7	III	VI7	VI	II7	II	V				
2) V	II	V	V	II	V	V	II	V	V	II	V
D7	Eb7	Ab7	G7	Abm7	Db7	C7	Dbm7	Gb7	F7	Gbm7	B7
III7	IVm7	bVII7	VI7	bVIIIm7	bIII7	II7	bIIIIm7	bVI7	V	bVIIm7	#I7

Vediamo, nel prossimo esempio, la struttura completa *A-A-B-A*, con alcune sostituzioni di accordi. Dopo aver bene assimilato tale struttura, provate a eseguire altre soluzioni armoniche.

7

Esempio  
n. 26



**Bb6/9**    5<sup>th</sup>    **Fdim7**    7<sup>th</sup>    **Cm7**    8<sup>th</sup>    **Ebdim7**    5<sup>th</sup>    **Dm7**    5<sup>th</sup>    **G7#5**    3<sup>rd</sup>    **Cm9**    **F7/13**

**Bbmaj7/13**    6<sup>th</sup>    **Bb7/b9**    3<sup>rd</sup>    **Ebmaj7**    3<sup>rd</sup>    **Dbdim7**    3<sup>rd</sup>    **Bb6/9**    5<sup>th</sup>

**D9**    4<sup>th</sup>    **G13**    3<sup>rd</sup>    **C9**    2<sup>nd</sup>    **F9**    7<sup>th</sup>    **F7**    6<sup>th</sup>

**Bbmaj7**    6<sup>th</sup>    **Bdim7**    6<sup>th</sup>    **Cm7**    8<sup>th</sup>    **C#dim7**    8<sup>th</sup>    **Dm7**    10<sup>th</sup>    **Db7/13**    9<sup>th</sup>    **Cm7**    8<sup>th</sup>    **B9/13**    7<sup>th</sup>

**Bbmaj13**    6<sup>th</sup>    **Bb7/13**    6<sup>th</sup>    **Ebmaj9**    5<sup>th</sup>    **Eb7#9**    5<sup>th</sup>    **Dm7**    5<sup>th</sup>    **G7#9**    9<sup>th</sup>    **Cm7**    8<sup>th</sup>    **B7/13**    7<sup>th</sup>

**Bbmaj9/13**    5<sup>th</sup>

### 4) "Stella by starlight"

Questo famoso brano rappresenta un esempio di *jazz standard* nel quale sono presenti molti degli elementi armonici finora esaminati. La sua struttura si articola in 32 battute e presenta un tessuto armonico piuttosto complesso. Con le nozioni di armonia fin qui apprese possiamo comunque eseguire un'accurata analisi e creare un'armonizzazione adeguata per l'accompagnamento.

Vediamo quindi le sigle del brano (in tonalità di *Bb*) con relativa analisi armonica e, nell'esempio n. 27, l'armonizzazione da noi effettuata su tali sigle:

Em7/b5 IIIm7b5	A7/#5 V7/#5	Cm7 II	F7 V	Fm7 II	Bb7 V	Ebmaj7 I	Ab7 bVII7		
Bbmaj7 I	Em7/b5 IIIm7/b5	A7/#5 V7/#5	Dm Im	Eb7 bVII7	Fmaj7 I	Em7/b5 IIIm7/b5	A7/#5 V7/#5	Am7/b5 IIIm7/b5	D7/b9 V7/b9
G7alt V7alt	% %	Cm Im	% %	Ab7 bVII7	% %	Bbmaj7 I	% %		
Em7/b5 IIIm7/b5	A7/#5 V7/#5	Dm7/b5 IIIm7/b5	G7/#5 V7/#5	Cm7/b5 IIIm7/b5	F7/#5 V7/#5	Bbmaj7 I	% %		

7

Esempio  
n. 27

E7b5sus4    A7#5    Cm11    B9/b5    Fm9    Bb7/13    Bb9/b9    Ebmaj7

omit 3

Ab9    Bbmaj7    Em7b5    A7/b9    Dm7    Bbm7    Eb9

Fmaj7    F6/9    Em7b5    A7#5    A7#5b9    F13    Am7b5    D7#9



G7#5#9 9<sup>th</sup>    G7#5 3<sup>rd</sup>    Cm7/11 8<sup>th</sup>    /    Ab7/9/b5 10<sup>th</sup>    Ab7/b5 6<sup>th</sup>    Bbmaj13 6<sup>th</sup>  
 Em11 5<sup>th</sup>    Eb9/b5 5<sup>th</sup>    Dm7b5 5<sup>th</sup>    G7b5 4<sup>th</sup>    Cm7b5 2<sup>nd</sup>    F13/b9    Bbmaj7

Cercate di individuare, all'interno del brano, quali sono le battute che contengono la cadenza di sottodominante minore, ricordandovi che per capire l'esatta funzione di un accordo dovete sempre valutare quello successivo.

## 5) Armonizzazione di una scala con uno stesso accordo

È possibile armonizzare qualsiasi tipo di scala seguendo un criterio diverso da quello preso in considerazione finora, e cioè armonizzando ogni singola nota di una scala con uno stesso tipo di accordo. Ad esempio, possiamo prendere le note di una scala di *C maggiore* e armonizzarle tutte con il suo accordo di I grado, intendendo con questo non solo l'accordo a quattro voci di *Cmaj7*, ma anche le sue possibili estensioni e variazioni (*C6*, *C6/9*, *Cmaj9*, ecc.).

Questo tipo di armonizzazione è assai utile sia quando in un brano si mantiene per un certo numero di battute lo stesso accordo (e quindi per conoscere di quest'ultimo le diverse diteggiature e rivolti in tutta la tastiera), sia per produrre un effetto di movimento armonico pur rimanendo sullo stesso accordo (facendo cioè riferimento alla stessa sigla).

Un'ultima considerazione da fare è che, mentre nella tradizionale armonizzazione di una scala le singole note si armonizzano procedendo dal basso verso l'alto, con questo particolare sistema le note della scala rappresentano la nota più acuta dell'accordo che le armonizza, come possiamo chiaramente osservare nei prossimi esempi. Questi ultimi, naturalmente, non esauriscono le soluzioni possibili, poiché tale sistema di armonizzazione può essere applicato (come già detto) a qualsiasi scala e utilizzando qualsiasi tipo di accordo.

Dato che i prossimi esempi sono solo indicativi, cercate voi stessi ulteriori soluzioni, dopo che avrete assimilato bene il concetto. Alla fine di ogni esempio abbiamo inoltre riportato delle diteggiature alternative per l'armonizzazione di alcune note, che abbiamo indicato con la dicitura *sos1*, *sos2*, ecc.

Vediamo innanzitutto l'armonizzazione della scala di *C maggiore* (modo ionico) con l'accordo *Cmaj7* (I grado):

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

7 Esempio n. 28

Diagram 1: x x x 2<sup>fr</sup>. Diagram 2: x x x 3<sup>fr</sup>. Diagram 3: x x x 3<sup>fr</sup>. Diagram 4: x x x 7<sup>fr</sup> (sos1). Diagram 5: x x 8<sup>fr</sup> (sos2). Diagram 6: x x 7<sup>fr</sup> (sos3). Diagram 7: x x 7<sup>fr</sup>.

Diagram 8: x 9<sup>fr</sup>. Diagram 9: x x 10<sup>fr</sup>. Diagram 10: x x 12<sup>fr</sup>. Diagram 11: x x 14<sup>fr</sup>. Diagram 12: x x \* 2<sup>fr</sup> (sos1). Diagram 13: x x \* 5<sup>fr</sup> (sos2). Diagram 14: x x \* 5<sup>fr</sup> (sos3).

ottava-----

Vediamo ora l'armonizzazione della scala di *D dorico* con l'accordo *Dm7* (II grado):

COMPACT disc DIGITAL AUDIO

7 Esempio n. 29

Diagram 1: x x 3<sup>fr</sup>. Diagram 2: x x 3<sup>fr</sup>. Diagram 3: x x 3<sup>fr</sup>. Diagram 4: x x 5<sup>fr</sup>. Diagram 5: x x 10<sup>fr</sup> (sos1). Diagram 6: x x 10<sup>fr</sup> (sos2). Diagram 7: x x 12<sup>fr</sup> (sos3).

Diagram 8: x x 10<sup>fr</sup>. Diagram 9: x x 10<sup>fr</sup>. Diagram 10: x x 12<sup>fr</sup>. Diagram 11: x x 14<sup>fr</sup>. Diagram 12: x x 15<sup>fr</sup>. Diagram 13: x x 5<sup>fr</sup> (sos1). Diagram 14: x x 5<sup>fr</sup> (sos2). Diagram 15: x x 5<sup>fr</sup> (sos3).

ottava

Anche nel prossimo esempio (armonizzazione della scala cromatica con l'accordo G7), per non essere rigidamente legati ad un uso esclusivo delle note dell'accordo *dom7* a quattro voci, si possono utilizzare le sue possibili estensioni e/o alterazioni. Comunque, nell'armonizzare la settima maggiore riferibile alla tonica dell'accordo *dom7*, è preferibile usare l'accordo *dom7* mezzo tono sotto (*Gb7*) a quello in questione (*G7*), per evitare dissonanze sgradevoli.

COMPACT disc DIGITAL AUDIO 7 Esempio n. 30

The first line of Example 30 consists of eight guitar chord diagrams and a corresponding musical staff. The chord diagrams are: 1. G7 (x02332), 2. G7 (x02332), 3. G7 (x02332), 4. G7 (x02332), 5. G7 (x02332), 6. G7 (x02332), 7. G7 (x02332), 8. G7 (x02332). The musical staff shows a chromatic scale in G major: G, A, B, C, D, E, F#, G.

The second line of Example 30 consists of eight guitar chord diagrams labeled *sos1* through *sos6* and a corresponding musical staff. The chord diagrams are: 1. G7 (x02332), 2. G7 (x02332), 3. G7 (x02332), 4. G7 (x02332), 5. G7 (x02332), 6. G7 (x02332), 7. G7 (x02332), 8. G7 (x02332). The musical staff shows a chromatic scale in G major: G, A, B, C, D, E, F#, G.

The third line of Example 30 consists of eight guitar chord diagrams labeled *sos7* and a corresponding musical staff. The chord diagrams are: 1. G7 (x02332), 2. G7 (x02332), 3. G7 (x02332), 4. G7 (x02332), 5. G7 (x02332), 6. G7 (x02332), 7. G7 (x02332), 8. G7 (x02332). The musical staff shows a chromatic scale in G major: G, A, B, C, D, E, F#, G.

The fourth line of Example 30 consists of seven guitar chord diagrams labeled *sos1* through *sos7* and a corresponding musical staff. The chord diagrams are: 1. G7 (x02332), 2. G7 (x02332), 3. G7 (x02332), 4. G7 (x02332), 5. G7 (x02332), 6. G7 (x02332), 7. G7 (x02332). The musical staff shows a chromatic scale in G major: G, A, B, C, D, E, F#, G.

Vediamo infine l'armonizzazione della scala di *B* locrio con l'accordo *Bm7/b5* (VII grado):



7

Esempio  
n. 31

Diagram 1: xx 3<sup>fr</sup> (3 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 2: xx 3<sup>fr</sup> (3 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 3: x x x 2<sup>fr</sup> (2 fret, 1st, 2nd, and 4th strings muted)

Diagram 4: x x 6<sup>fr</sup> (6 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 5: x x 7<sup>fr</sup> (7 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 6: sos1 (5 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 7: sos2 (6 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 8: sos3 (6 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 9: 6<sup>fr</sup> (6 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 10: 9<sup>fr</sup> (9 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 11: 9<sup>fr</sup> (9 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 12: 13<sup>fr</sup> (13 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 13: 14<sup>fr</sup> (14 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 14: x x 10<sup>fr</sup> (10 fret, 1st and 2nd strings muted)

Diagram 15: sos2 (10 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 16: sos3 (10 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 17: sos3 (10 fret, 2nd and 4th strings muted)

Diagram 18: sos1 (5 fret, 2nd and 4th strings muted)

ottava

