

## INDICE TEORIA

### LEZIONE 19

- Armonizzazione della scala maggiore (2):
  - con accordi di 7<sup>a</sup>
- Accordi di 9<sup>a</sup>
- Accordi di 11<sup>a</sup> e accordi di 13<sup>a</sup>
- Armonizzazione della scala maggiore:
  - con accordi di 13<sup>a</sup>

### LEZIONE 20

- Relazione accordi-scale (2):
  - accordo maj7
  - accordo min7

### LEZIONE 21

- Scala frigia

### LEZIONE 22

- Scala misolidia
  - sua relazione con l'acc. di dominante
- Accordo di dominante sus4

### LEZIONE 23

- Scala locria
  - sua relazione con l'acc. semidiminuito

### LEZIONE 24

- Schema riassuntivo tonalità maggiori
- Esercizi di riepilogo

### LEZIONE 25

- Le cadenze
  - cadenze finali: la cadenza perfetta
    - la cadenza plagale
  - cadenze sospese: la cadenza evitata
    - la cadenza alla dominante
- Le formule di cadenza: il II-V-I

### LEZIONE 26

- Ancora sul II-V-I
- Il turnaround
- Confronto tra le armonizzazioni delle varie scale maggiori (1)

### LEZIONE 27

- Confronto tra le armonizzazioni delle varie scale maggiori (2)

### LEZIONE 28

- Qualche riflessione sulla scala minore naturale
- La scala minore armonica

### LEZIONE 29

- La scala minore melodica

### LEZIONE 30

- Qualche confronto tra scale minori
- Altri accordi di 7<sup>a</sup>:
  - l'acc. diminuito
  - l'acc. minore con la 7<sup>a</sup> maggiore
  - l'acc. maggiore con 5<sup>a</sup> aum. e 7<sup>a</sup> magg.
- L'accordo minore sesta

### LEZIONE 31

- Accordi di dominante con le quinte alterate
  - con la quinta diminuita
  - con la quinta aumentata
- Sostituzione di 5<sup>a</sup>♭

### LEZIONE 32

- Cicli di dominanti
- Scale misolidie in tutte le tonalità

### LEZIONE 33

- Modi generati dalla scala minore melodica ascendente (1):
  - scala lidia aumentata
  - scala lidia ♭7

### LEZIONE 34

- Modi generati dalla scala minore melodica ascendente (2):
  - scala locria #2
  - scala superlocria

**LEZIONE 35**

- Confronto tra le scale greche
- Scale frigie in tutte le tonalità
- Scale locrie in tutte le tonalità
- Esercizi di riepilogo

**LEZIONE 36**

- Scale min. armoniche in tutte le tonalità
- Scale min. melodiche (ascendenti) in tutte le tonalità
- Esercizi di riepilogo

**SOLUZIONI ESERCIZI TEORIA**

**I N D I C E   L E T T U R A**

**INTRODUZIONE**

**LETTURA** [Lezioni 19 - 36]

**EAR TRAINING** esercizi

**EAR TRAINING** soluzioni

Nasce a Roma il 25-2-65 e studia con Andrea Pighi e Massimo Moriconi (basso el. e contrabbasso), con Bruno Tommaso (contrabbasso, armonia, composizione, arrangiamento), con Giancarlo Gazzani (arrangiamento per big band).

### **CONCORSI**

Nel 1986 vince il concorso indetto dall'ISMEZ e da RAI3 come miglior nuovo talento (basso el. e contrabbasso) e partecipa al Festival Internazionale di Roccella Ionica con l'orchestra "New Talents" diretta da Paolo Damiani.

Nel 1990 ottiene con il gruppo "Tetracolors" il 1° premio al concorso per nuove formazioni di Forlì.

Viene selezionato tra i finalisti del concorso internazionale di composizione e arrangiamento per orchestra jazz di Barga nelle edizioni '88, '89, '90, '96, e nel '98 è tra i finalisti del concorso internazionale "Scrivere in Jazz" di Sassari.

### **JAZZ E DINTORNI**

Nel 1989 forma l' "Andrea Avena Group" (con F. Barresi-voce, S. Micarelli-chitarra, F. Pieroni-piano, A. Fabbri-batteria) con il quale registra un disco e partecipa a varie rassegne italiane.

Nel 1990 partecipa con il gruppo "Silent Circus" a varie rassegne italiane tra cui "Siena Jazz".

Negli anni seguenti collabora nell'ambito del jazz con molti musicisti tra i quali Lester Bowie, Kirk Lightsey, Manhu Roche, Don Moye, Massimo Urbani, Maurizio Giammarco, Antonello Salis, Michele Rabbia, Massimo Manzi, Javier Girotto, Daniele Di Bonaventura.

Dal 1993 collabora con il compositore Germano Mazzocchetti, oltre che in studio di registrazione e in spettacoli teatrali, anche in situazioni jazzistiche come la riduzione per orchestra jazz di "Feste Romane" di Respighi (ai festival di Roma e Pescara), e col sestetto (Università di Roma, Torino, Trieste, Accordion festival di Pineto, Università di Cosenza, ecc). Nel 1994 partecipa con la big band di Francesco Santucci a varie rassegne italiane tra cui "Umbria Jazz". Nello stesso anno inizia a collaborare con il chitarrista francese Philippe Roche con il quale costituisce, con Tommy Caggiani alla batteria, l' "Hoggar trio", gruppo che lavora sulla contaminazione tra jazz e musica araba (anche mediante l'utilizzo di strumenti caratteristici della musica nordafricana come l'oud algerino).

Nel 1995 costituisce con Roberto Spadoni, Paolo Sorge e Giovanni Lo Cascio il quartetto "Aporia", gruppo che si interessa soprattutto del rapporto tra musica ed immagini; con questa formazione infatti sonorizza dal vivo in varie sale cinematografiche e teatri italiani (su commissione dell'associazione cinematografica l'altro Baobab) rari documentari francesi degli anni '20 ("Anémic Cinema" di Marcel Duchamp, "Le ballet mécanique" di Fernard Legér, "L'étoile de mer" di Man Ray, "Charleston" di Jean Renoir) e un mediometraggio di Buster Keaton ("Sherlock Junior") utilizzando musiche originali composte per l'occasione.

Sempre nel 1995 comincia la sua collaborazione con la big band "M. J. Urkestra" diretta da R. Spadoni, per la quale, oltre a suonare il contrabbasso, scrive arrangiamenti di brani propri, di C. Mingus e partecipa al gemellaggio con l'orchestra Città di Udine (Dicembre 1996). Nell'aprile del 1998 viene pubblicato il primo CD dell'orchestra dedicato alla figura di Charles Mingus. Nell'estate del 1998 l'orchestra entra in studio per registrare il progetto "Estrela da tarde" per voce e orchestra con musiche di Avena su poesie di Pablo Neruda e Manuel Bandeira. Nel 2001 la big band incide il suo terzo CD e comincia la sua collaborazione con vari solisti ospiti come G. Trovesi, S. Satta e M. Giammarco per la realizzazione di progetti speciali. Dal 2002 è l'orchestra residente dei seminari internazionali di Lanciano (CH) sotto la direzione di Mike Abene. L'orchestra ha registrato nel 2003 il suo 4° CD e ha eseguito l'integrale di "Epitaph" di Mingus nel febbraio dello stesso anno al teatro Metastasio di Prato (con solisti ospiti aggiunti) sotto la direzione di Andrew Homzy.

Dal 1998 collabora con il gruppo Klezroyem con il quale si esibisce in numerosi festival ed eventi teatrali in Italia e in Spagna. Nel 2005 il canale satellitare "Artè" invita il gruppo a Bruxelles per registrare un programma monografico di 40 minuti in occasione dell'Yiddish Night Festival.

Nel Marzo 2000 sotto la direzione di Gunther Schuller esegue musiche di Alec Wilder e Eric Dolphy (alcune in prima esecuzione mondiale) con l'ensemble "Terza Corrente" (ospiti Gianluigi Trovesi e Paolo Ravaglia). Nello stesso anno forma il quartetto SPJQ con Sandro Satta, Roberto Spadoni e Ettore Fioravanti, ed inizia la sua collaborazione con il gruppo "Crossroads" di Roberto Laneri. Dal 2005 suona nel progetto "Recordando Piazzolla Y Gardel" con Javier Girotto e Daniele Di Bonaventura. Dal 2006 suona con il gruppo "Acustimantico" con il quale si esibisce in vari festival nazionali e dà vita allo spettacolo "EM", omaggio alla figura del grande poeta Emanuel Carnevali.

### **TEATRO**

1993: "Cundu luna vini" con Francesca Breschi (regia di David Riondino, direzione musicale di Germano Mazzocchetti).

Nello stesso anno inizia la sua collaborazione con Nicola Piovani, suona infatti in tutti gli spettacoli teatrali del maestro::

“Canti di scena”, “Il signor Novecento” e “Le cantate del fiore e del buffo” con Lello Arena e Norma Martelli (musiche di Nicola Piovani e testi di Vincenzo Cerami) tournée in tutta Italia e in Grecia con più di 600 repliche tra il 1993 e il 2001;

“Concerto Fotogramma” con S. Patitucci, D. Pandimiglio, P. Ingrosso e N. Martelli, tournée in Italia e importanti Festival in Belgio, Spagna, Turchia, Tunisia;

“Semo o nun semo” con Tosca, M. Wertmuller, D. Pandimiglio e P. Ingrosso;

“La pietà”, stabat mater concertante per due voci femminili (Rita Cammarano ed Amii Stewart), voce recitante (Gigi Proietti) e orchestra (versi di V. Cerami e musica di N. Piovani), spettacolo che si tiene a Betlemme nella notte del venerdì santo del 1999 col patrocinio del Ministero della cultura palestinese;

“L’isola della Luce” cantata per voce femminile (Noa), voce maschile (P. Ingrosso), voce recitante (N. Tsakiroglou, o Omero Antonutti nella versione italiana) e orchestra, opera eseguita tra l’altro nell’isola greca di Delos in occasione delle “Olimpiadi della Cultura” nel Settembre del 2003;

“La Cantata dei Cent’anni” (versi di V. Cerami e musica di N. Piovani), composta per i 100 anni della CGIL, per quartetto vocale, voce recitante (Gigi Proietti o Massimo Wertmuller) e orchestra sinfonica (Roma Sinfonietta), nella quale suona da solista e da 1° contrabbasso.

“Epta” Suite strumentale in sette movimenti per sette esecutori;

“Concerto in quintetto”, tournée in Italia e importanti Festival in Francia e Grecia.

Nel 1995 collabora con la “Compagnia della Rancia” suonando nella versione italiana del musical “West side story” sotto la direzione del M° Richard Parrinello. Nel 1997-98 suona nella versione italiana del musical “Irma la dolce”, una produzione del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia per la regia di A. Calenda. Sempre in ambito teatrale suona in “Maria Maddalena” (di Marguerite Yourcenar, testi delle canzoni italiane di Andrea Camilleri), in “Echelmessia” (di Ennio de Concini), in “Saccarina cinque al soldo” (di Ascanio Celestini, Klezroyim e Olek Mincer), “Tuttalavarietà” (di Sabina Guzzanti), “La Ballata Dell’Amore Disonesto” (di G. Mazzocchetti e A. Fornari), “16 Ottobre 1943” (reading dall’omonimo libro di De Benedetti, con Luca Zingaretti), e compone le musiche di scena per “Il custode” di A. Lauro (con P. Triestino).

## **TURNISTA**

Dal 1993 partecipa come contrabbassista e bassista elettrico alla realizzazione di musiche per il teatro e di colonne sonore per il cinema e la tv (Roberto Benigni, Sergio Rubini, Sabina Guzzanti, Nanni Loi, Antonio Albanese, Luigi Magni, Ben Von Verbog, Bigas Luna, Paolo e Vittorio Taviani, Luis Sepulveda, Mario Monicelli, Jos Stelling, Giuseppe Tornatore, ...) sotto la direzione di Germano Mazzocchetti, Nicola Piovani, Ennio Morricone, Carlo Di Blasi, Lucio Gregoretti, Giovanna e Francesco Marini, Franco Piersanti, Renato Serio, Piero Pintucci, Stelvio Cipriani, Paolo Silvestri, Andrea Guerra, ecc...

## **RADIO E TELEVISIONE**

Nel 1991-92 partecipa con il trio di Lelio Luttazzi alla trasmissione televisiva “Buon compleanno” di TMC. Nel 1999 con la big band “M. J. Urkestra” prepara un omaggio a Duke Ellington che viene eseguito dal vivo in diretta nella trasmissione radiofonica Radiotresuite, in occasione della giornata dedicata ad Ellington dalle radio europee.

Nel 2002 suona per RAI2 nello spettacolo “Tuttalavarietà” (di Sabina Guzzanti), e per RAI1 in “L’Ultimo Del paradiso” (di R. Benigni), e nel 2003 nello spettacolo “16 Ottobre 1943” (con L. Zingaretti). Col gruppo Klezroyim partecipa come gruppo residente alla trasmissione di RAI3 “Dove Osano Le Quaglie” con Marco Presta e Antonello Dose (15 puntate nel 2003, 21 puntate nel 2004 e 7 puntate dal Teatro Sistina in Roma nel 2005). Sempre con i Klezroyim esegue la suite “Yankele nel ghetto” per i “Concerti del Quirinale” in diretta su Radio3 nel Gennaio 2004.

Nel 2005 partecipa ad un ciclo di 7 trasmissioni di “Protestatesimo” su RAI2 eseguendo proprie musiche originali e altri brani composti insieme a Gabriele Coen.

Nel 2006 suona dal vivo nel programma “La stanza della musica” di RADIO3.

Il 9 Aprile dello stesso anno va in onda il film “Yiddish Soul” di Turi Finocchiaro e Nathalie Rossetti con i “Klezroyim” sul canale satellitare ARTE’ Television.

Nelle stagioni 2006-2007 e 2007-2008 fa parte dell’orchestra residente (diretta dal M° Cestana) della trasmissione “Mezzogiorno in famiglia” di RAI2.

## ARRANGIAMENTO E COMPOSIZIONE

Scrive e arrangia brani per varie formazioni, dal piccolo gruppo alla big band.

Ha composto e arrangiato musiche per documentari (per l'Istituto Luce e per l'associazione L'Altro Baobab), per teatro ("Il Custode"), per la televisione (RAI: musiche di scena e sigle per "Dove Osano Le Quaglie" e "Protestantesimo").

## DIDATTICA

È stato assistente collaboratore di Bruno Tommaso ai seminari di Siena Jazz '88 e '90 per l'orchestra laboratorio. È stato direttore del dipartimento dei corsi teorici all'Università della musica di Roma dal 1990 al 2000, istituto nel quale ha insegnato teoria, armonia moderna, arrangiamento e contrabbasso; ha inoltre insegnato basso elettrico e contrabbasso, tra l'altro, alla Jazz University di Terni.

Ha insegnato in molti seminari, tra cui l'Euro Summer Campus di Siracusa, con Greg Howe, Carl Verheyen, Andy Timmons, Guthrie Govan, Greg Koch e Robben Ford.

Dirige attualmente i "corsi teorici" alla scuola Percentomusica di Roma. Insegna inoltre, tra l'altro, arrangiamento per big band al "Saint Louis Music Center" di Roma.

È autore di un metodo di teoria, armonia funzionale, lettura musicale ed ear training in quattro volumi ("Teoria e Armonia" ediz. Sinfonica) e di un metodo dedicato all'analisi delle melodie e alla loro armonizzazione in tre volumi ("Armonia" ediz. Sinfonica).

## DISCOGRAFIA

"PITHECANTHROPUS E ALTRE STORIE" Andrea Avena Group	[Splasc(h) Records, H 198]
"TETRACOLORS" Tetracolors	[Philology, W 63-2]
"CANTI DI SCENA" Orch. Aracoeli, V.Cerami, N. Piovani	[Emergency music, 1011]
"MASSIMO SANTANTONIO QUINTET, featuring Antonello Salis"	[Nimes, nim 70114]
"WEST SIDE STORY" (versione italiana) dir. R. Parrinello	[Carisch, CL 69]
"CONCERTO PREMIO ROTA 1997" Nicola Piovani	[CVS, 900-070]
"IL VIAGGIO DELLA SPOSA" (colonna sonora orig.) G. Mazzocchetti	[CGM, 489075-2]
"MINGUS" M. J. Urkestra (dir. R. Spadoni)	[Splasc(h) Records, CDH 653.2]
"LIVE" Umberto Sangiovanni	[Dna, NACD 11205-2]
"ÛRKESTRA" M. J. Urkestra	[Splasc(h) Records, CDH 739.2]
"IN NOME DEL POPOLO SOVRANO" (colonna sonora orig.) N. Piovani	[Warner]
"SCRIPT" Massimo Santantonio	[Acoustic Music Records, 1233]
"MADE IN ITALY" Fabio Di Cocco Trio	[Panastudio Prod. CDJ 1089-2]
"PICCOLA LUCE" Capezzuto-Avena-Chiaraluce feat. J. Girotto	[Splasc(h) Records, CDH 759.2]
"LAVORI IN SORSO" Tomei-Merone 4et	[Lush Tales, LT CD 0138]
"KLEZROYM"	[Elleu Sconfini, n.11]
"PINOCCHIO" (colonna sonora orig.) Piovani-Benigni	[Virgin Records]
"ARCHCELLO" Hajime Mizoguchi	[Victor, VICL-61112]
"ESTRELA DA TARDE" M. J. Urkestra	[Splasc(h) Records, CDH 135-2]
"DANCES" M. J. Urkestra	[Splasc(h) Records, CDH 931.2]
"LA CONTRORA" Umberto Sangiovanni & Daunia Orchestra	[RAI Trade, RTP 0019]
"TI PORTO IN AFRICA" (brano "Forse Che Si, Forse Che No") Mango	[WEA]
"IL DIARIO DI SABN GUZZ" (libro-video by Sabina Guzzanti)	[Einaudi]
"SEMO O NUN SEMO" Nicola Piovani	[Compagnia Della Luna, CD02]
"NELLA PIOGGIA" Marco Turco	[LC 95 11]
"MAIGRET" (colonna sonora orig.) Nicola Piovani	[Sony]
"KAOS - Suite per Giovanni Falcone" N. Piovani	
"LA TIGRE E LA NEVE" (orig. sound track) Piovani-Benigni	[Sony]
"BIG BEN" Down Time Group (Quarta-Spadoni-Avena)	
"25 APRILE" (live in Fossoli) Klezroym	[CNI-La Frontiera, LFDL 19475]
"NOTTURNO BUS" (colonna sonora orig.) Coen-Rivera	[Helikonika, HKST 0407]
"STELLE IN ECCE DENZA" Fabrizio Emigli	
"PARADA" (colonna sonora orig.) Andrea Guerra	[CAM 515474-2]

## PIANO DELL'OPERA Teoria e Armonia

**Prima parte:** Caratteri del suono. Sistema temperato. Alterazioni. Note e pentagramma. Le chiavi. Durata dei suoni e delle pause. Puntini e legature. Misure, tempi, accenti. Misure semplici e composte. Gruppi irregolari. Intervalli e rivolti. Scala maggiore. Scale greche. Le triadi. Relazioni accordi-scale. Scale esatonali e diminuite tono-semitono. Rivolti delle triadi. Moto armonico. Legame armonico. Accordi di settima (prime 4 specie). Accordi di sesta. Armonizzazione della scala maggiore.

**Seconda parte:** Altri accordi di settima (specie 5, 6 e 7; dominante sus4, dominanti con le quinte alterate). Accordi di 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup>. Le cadenze in maggiore (finali, sospese, alla dominante). Le formule di cadenza (il II-V-I). Il turnaround. Analisi di brani in maggiore. Le scale minori armoniche e minori melodiche. Sostituzione di tritono. Cicli di dominanti.

**Terza parte:** Modulazioni. Accordi di dominante secondari. Armonizzazione e modi derivati dalla minore melodica e dalla minore armonica. Cadenze e formule di cadenza in minore. Analisi di brani in tonalità minore. Cenni di analisi formale. La scala diminuita semitono-tono. Il blues maggiore. Le scale pentatoniche. La scala blues. Il setticlavio. Il trasporto di tonalità. I cambi di tempo. I gruppi irregolari.

**Quarta parte:** Il blues minore. Analisi di turnarounds con sostituzioni. L'interscambio modale. L'Anatole. Le misure a 5 e a 7 tempi. I tempi dispari. La scala aumentata. La scala maggiore armonica. Analisi delle varie specie di accordi di dominante e loro risoluzioni. Cenni sui polychords. Schema riepilogativo relazioni accordi-scale. La serie dei suoni armonici. Gli abbellimenti classici.



fotografia di Laura Camia

# Lezione 19

Armonizzazione della scala maggiore (2): con accordi di 7<sup>a</sup>  
• Accordi di 9<sup>a</sup>, di 11<sup>a</sup> e di 13<sup>a</sup>  
• Armonizzazione della scala maggiore con accordi di 13<sup>a</sup>

## ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA MAGGIORE (2)

Se aggiungiamo una quarta nota all'armonizzazione a triadi della lezione precedente, otteniamo gli accordi di settima che si formano sui vari gradi della scala maggiore. Prendiamo ancora una volta come riferimento la scala maggiore di DO:

I	DO - MI - SOL - SI	= C <sup>Δ</sup>
II	RE - FA - LA - DO	= Dm7
III	MI - SOL - SI - RE	= Em7
IV	FA - LA - DO - MI	= F <sup>Δ</sup>
V	SOL - SI - RE - FA	= G7
VI	LA - DO - MI - SOL	= Am7
VII	SI - RE - FA - LA	= B <sup>Ø</sup>

ovvero:

C<sup>Δ</sup>    Dm7    Em7    F<sup>Δ</sup>    G7    Am7    B<sup>Ø</sup>

I    II    III    IV    V    VI    VII

In questa armonizzazione ci sono quattro diversi tipi (o “specie”) di accordi di settima:

- ) l'accordo di dominante (settima di 1<sup>a</sup> specie) sul V grado;
- ) l'accordo minore con la settima minore (settima di 2<sup>a</sup> specie) sul II, sul III e sul VI grado;
- ) l'accordo semidiminuito (settima di 3<sup>a</sup> specie) sul VII grado;
- ) l'accordo maggiore con la settima maggiore (settima di 4<sup>a</sup> specie) sul I e sul IV grado.

1 ACCORDO DI DOMINANTE,  
3 ACCORDI MIN7,  
1 ACCORDO SEMIDIMINUITO,  
2 ACCORDI MAJ7

L'ARMONIZZAZIONE DELLA  
SCALA MAGGIORE CON  
ACCORDI DI SETTIMA

Questo sarà valido ovviamente in qualunque tonalità maggiore. Posso pertanto riassumere l'armonizzazione a quattro voci della scala maggiore con lo schema seguente:

$$\boxed{\text{I}\Delta - \text{II}m7 - \text{III}m7 - \text{IV}\Delta - \text{V}7 - \text{VI}m7 - \text{VII}\emptyset}$$

UNICITÀ DELL'ACCORDO DI  
DOMINANTE E DI QUELLO  
SEMIDIMINUITO

Come puoi vedere compare un solo accordo di dominante e anche l'accordo semidiminuito è unico; è dunque sufficiente individuare uno di questi due accordi per riconoscere la tonalità maggiore in cui ci troviamo<sup>1</sup>.

$$\begin{array}{ll} G7 \Rightarrow \text{DO magg.} & B\emptyset \Rightarrow \text{DO magg.} \\ E7 \Rightarrow \text{LA magg.} & G\#\emptyset \Rightarrow \text{LA magg.} \end{array}$$

MOLTEPLICITÀ DEGLI  
ACCORDI MAJ7 E MIN7

Ci sono invece due accordi maj7 e ben tre accordi min7. Se incontrassimo quindi un accordo maggiore con la settima maggiore da solo, non potremmo essere del tutto sicuri della sua tonalità di appartenenza; potremmo infatti essere su un I grado o su un IV grado; e ci sarebbero ancora più dubbi qualora ci imbattessimo in un accordo minore con la settima minore (sono infatti ben tre le tonalità maggiori a cui può appartenere).

$$\begin{array}{ll} F\Delta \begin{cases} \rightarrow \text{I grado di FA magg.} \\ \rightarrow \text{IV grado di DO magg.} \end{cases} & Dm7 \begin{cases} \rightarrow \text{II di DO magg.} \\ \rightarrow \text{III di SI}\flat \text{ magg.} \\ \rightarrow \text{VI di FA magg.} \end{cases} \end{array}$$

Dobbiamo pertanto attendere l'arrivo di qualche altro accordo per individuare con sicurezza il centro tonale.

## ESERCIZI

1. Scrivi sul pentagramma l'armonizzazione a quattro voci delle scale maggiori seguenti; sigla quindi gli accordi ottenuti.

**FA**     F $\Delta$

I     II     III     IV     V     VI     VII

**RE**

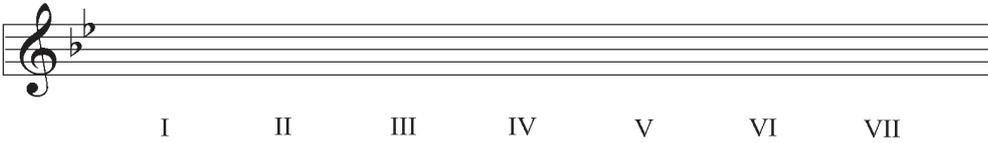
I     II     III     IV     V     VI     VII

**MI**

I     II     III     IV     V     VI     VII

<sup>1</sup> Questo vale ovviamente solo per brani semplici costruiti solamente con gli accordi dell'armonizzazione e senza cambi di tonalità.

SI $\flat$



2. Su quali gradi di quali tonalità maggiori puoi trovare gli accordi seguenti?

ACCORDO	GRADI	TONALITÀ
C $\Delta$	I IV	DO SOL
Fm7		
G $\emptyset$		
C $\sharp$ m7		
E $\Delta$		
E $\flat$ 7		
C $\emptyset$		
B $\Delta$		
Dm7		
E $\flat$ m7		
D7		
G $\flat$ $\Delta$		
A $\emptyset$		
Bm7		

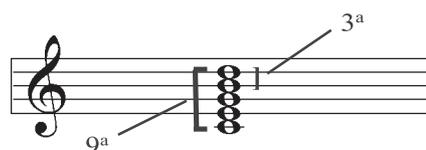
E ora, per continuare l'analisi delle tonalità maggiori, ho bisogno di darti qualche altra definizione.

### ACCORDI DI NONA

Aggiungendo una nota (ancora una volta a distanza di 3<sup>a</sup>) sopra un accordo di 7<sup>a</sup>, si ottiene un accordo di nona o quintiade.

ACCORDO DI 9<sup>a</sup>  
O QUINTIADE

Es.: DO - MI - SOL - SI - RE



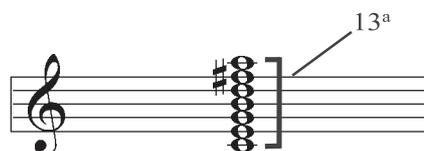
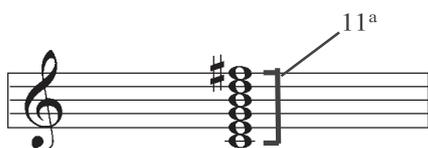
Questa nota che ho appena aggiunto si chiama nona (per la sua distanza dalla fondamentale). A seconda del tipo di accordo di settima usato come “base” e del tipo di nona (maggiore, minore o aumentata) si possono ottenere accordi di nona con differenti caratteristiche sonore.

## ACCORDI DI 11<sup>a</sup> E ACCORDI DI 13<sup>a</sup>

ACCORDO DI 11<sup>a</sup>

ACCORDO DI 13<sup>a</sup>

Aggiungendo una o due note (sempre procedendo per terze sovrapposte) sopra un accordo di nona, si ottengono rispettivamente un accordo di 11<sup>a</sup> (Es.: DO - MI - SOL - SI - RE - FA $\sharp$ ) e un accordo di 13<sup>a</sup> (Es.: DO - MI - SOL - SI - RE - FA $\sharp$  - LA): accordi dunque con sei o sette suoni emessi contemporaneamente.



Queste due ultime note che ho aggiunto si chiamano ovviamente undicesima e tredicesima dell'accordo<sup>2</sup>.

COME SIGLARE NONE,  
UNDICESIME E TREDICESIME

A proposito del modo di siglare correttamente none, undicesime e tredicesime nelle varie specie di accordi, ti rimando alla lettura dei prossimi volumi; per ora ti anticipo solo che in genere, quando le 9<sup>e</sup> e le 13<sup>e</sup> sono maggiori e la 11<sup>a</sup> è giusta, non c'è bisogno di indicarle nella sigla [e se proprio si vuole indicarle per mostrare la loro “indispensabilità” nell'accordo in questione, basta aggiungere alla sigla che caratterizza l'accordo di settima il numero o i numeri delle note desiderate; Es.: C $\Delta$  (9), oppure Fm7 (11)<sup>3</sup>]; è invece buona norma indicare queste note qualora presentino qualche alterazione rispetto alla convenzione sopra indicata: nella nomenclatura anglosassone si fa precedere il numero dal simbolo del  $\sharp$  (che, innalzando la nota di tensione, si può in questo caso tradurre con l'aggettivo aumentato) o da quello del  $\flat$  (che in questo caso sta per minore<sup>4</sup>).

Es.: 9<sup>a</sup> minore =  $\flat$ 9; per esempio C7( $\flat$ 9) indica un accordo di dominante di DO con la nona minore aggiunta;

11<sup>a</sup> aumentata =  $\sharp$ 11; per esempio C $\Delta$  ( $\sharp$ 11) indica un accordo maggiore di DO con la settima maggiore e con l'undicesima aumentata.

Dopo queste definizioni sono pronto per prolungare gli accordi di settima dell'armonizzazione della scala maggiore fino alle 13<sup>e</sup>; vediamo dunque cosa succede:

<sup>2</sup> Talvolta nelle prossime lezioni e nei prossimi volumi indicherò per brevità le 9<sup>e</sup>, le 11<sup>e</sup>, le 13<sup>e</sup> con il termine generico di “tensioni”.

<sup>3</sup> Anche se si sta sempre più diffondendo l'uso di non segnalare la settima nella sigla in talune specie di accordi (come ad esempio i min7 o i dominanti), ma solamente la tensione al canto (incontrerai infatti spesso sigle come C9 o C13, o Cm9 o Cm11 che danno per scontata la presenza della settima minore all'interno degli accordi).

<sup>4</sup> Solo nel caso dell'undicesima il simbolo “ $\flat$ ” starebbe per “diminuita”; dico “starebbe” perché l'undicesima diminuita è un intervallo puramente teorico che non troverai mai all'interno di una sigla (suona infatti come una 3<sup>a</sup> maggiore).

Accordo di 7 <sup>a</sup>	9 <sup>a</sup> 11 <sup>a</sup> 13 <sup>a</sup>	Sigla sintetica	
I DO MI SOL SI	RE FA LA	= C $\Delta$	la 9 <sup>a</sup> e la 13 <sup>a</sup> sono maggiori la 11 <sup>a</sup> è giusta
II RE FA LA DO	MI SOL SI	= Dm7	la 9 <sup>a</sup> e la 13 <sup>a</sup> sono maggiori la 11 <sup>a</sup> è giusta
III MI SOL SI RE	FA LA DO	= Em7(b9 b13)	la 9 <sup>a</sup> e la 13 <sup>a</sup> sono minori la 11 <sup>a</sup> è giusta
IV FA LA DO MI	SOL SI RE	= F $\Delta$ (#11)	la 9 <sup>a</sup> e la 13 <sup>a</sup> sono maggiori la 11 <sup>a</sup> è aumentata
V SOL SI RE FA	LA DO MI	= G7	la 9 <sup>a</sup> e la 13 <sup>a</sup> sono maggiori la 11 <sup>a</sup> è giusta
VI LA DO MI SOL	SI RE FA	= Am7 (b13)	la 9 <sup>a</sup> è maggiore, la 11 <sup>a</sup> è giusta, la 13 <sup>a</sup> è minore
VII SI RE FA LA	DO MI SOL	= B $\emptyset$ (b9 b13)	la 9 <sup>a</sup> e la 13 <sup>a</sup> sono minori la 11 <sup>a</sup> è giusta

Puoi notare come i 7 accordi dello schema siano tutti diversi tra loro; anche quelli che fino a 4 voci mostrano lo stesso tipo di struttura, differiscono in realtà per qualche nota se estesi fino alle 13<sup>e</sup>. Questo risultato poteva peraltro essere previsto. Questi accordi a 7 suoni costruiti sui vari gradi della scala maggiore non sono altro infatti che le nostre “vecchie” scale greche; l’unica differenza sta nel fatto che le note, anziché essere suonate una dopo l’altra, sono disposte ora per intervalli di 3<sup>a</sup> sovrapposti e vengono suonate contemporaneamente. Già sai (dalla lezione 3) che le sette scale greche sono tutte diverse tra loro e quindi anche i sette accordi dell’armonizzazione (che non sono altro che la sintesi di queste scale) devono necessariamente differire tra loro. Tornerò comunque su questo rapporto tra scale greche e armonizzazione della scala maggiore nelle prossime lezioni.

7 ACCORDI DIVERSI

LE LORO RELAZIONI CON LE  
SCALE GRECHE

## E S E R C I Z I O

3. Quali accordi si trovano sui seguenti gradi delle scale maggiori sotto indicate?

a) Scala maggiore

	I grado	IV grado	V grado	VII grado
DO	C $\Delta$	F $\Delta$ (#11)	G7	B $\emptyset$ (b9 b13)
SOL				
FA				
RE				

b) Scala maggiore

	II grado	III grado	VI grado
DO	Dm7	Em7 (b9 b13)	Am7 (b13)
SI $\flat$			
LA $\flat$			
MI			
LA			

# Lezione 20

## Relazione accordi-scale (2)

### RELAZIONE ACCORDI - SCALE ( 2 )

Data una scala di sette note esiste un solo accordo di 13<sup>a</sup> capace di produrre lo stesso tipo di sonorità, lo stesso tipo di sensazione espressa dalla scala. Per trovarlo, basta disporre le note della scala per intervalli di terza sovrapposti, partendo, ovviamente, dalla tonica della scala.

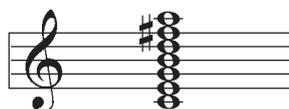
RELAZIONE ACCORDO DI  
TREDICESIMA-SCALA

Esempio:

Scala lidia di DO



C $\Delta$  (9, #11, 13)



Il discorso può ovviamente essere invertito; si può infatti dire che, dato un accordo, esiste una sola scala corrispondente. Questa affermazione è però vera solo se conosciamo l'accordo nella sua interezza, ovvero sia le note fondamentali (1<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>) sia le tensioni (9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup>); in questo caso basta riordinare le sette note che compongono l'accordo, disponendole per gradi congiunti, per ottenere la scala corrispondente.

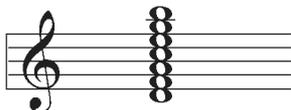
LE NOTE FONDAMENTALI  
E LE TENSIONI

Esempio:

Dm7 con 9<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> magg. e 11<sup>a</sup> giusta



Scala dorica di RE



Spesso però nella musica moderna l'accordo è espresso da una sigla che indica solo le note fondamentali; possiamo allora usare più di una scala non possedendo informazioni sufficienti per poter determinare una scala unica. Ad esempio se la sigla è C $\Delta$  possiamo essere sicuri solamente delle note DO-MI-SOL-SI che sono chiaramente espresse dalla sigla, ma quale RE, quale FA, quale LA useremo? La sigla da sola non ci aiuta. Certo si potrebbero empiricamente scartare le note che appaiono palesemente dissonanti (specie se siamo all'interno di un brano

COME TROVARE LA  
SCALA RELATIVA  
AD UN ACCORDO

decisamente “tradizionale”), ma è importante aiutarsi anche con riflessioni di natura armonica; si può infatti ridurre drasticamente il numero delle scale da usare se si comprende la funzione del nostro accordo all’interno del brano. Vorrei provare subito con le quattro specie di accordi di settima che conosciamo; mi occuperò in questa lezione degli accordi di 4<sup>a</sup> e di 2<sup>a</sup> specie, e nelle lezioni 22 e 23 delle settime di 1<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup> specie.

## ACCORDO MAGGIORE CON LA SETTIMA MAGGIORE

LE POSSIBILI FUNZIONI  
DELL'ACCORDO

Se incontriamo la sigla  $C^\Delta$  sappiamo di essere di fronte ad un accordo di 4<sup>a</sup> specie, ma ignoriamo ancora quali siano le sue tensioni. In un brano interamente costruito in un'unica tonalità maggiore questo accordo può infatti trovarsi o sul I o sul IV grado:

MAJ 7 (I GRADO):  
SCALA MAGGIORE

a) se ha funzione di I grado (siamo allora in tonalità di DO maggiore) la sua scala relativa è quella ionica (ovvero la maggiore), che è proprio la scala che troviamo sul I grado della tonalità.

$$C^\Delta = I^\Delta$$

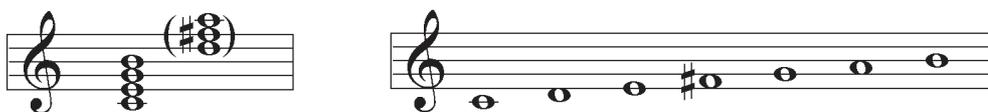


Sappiamo che la 4<sup>a</sup> nota della scala (FA, in questo caso) se suonata sopra la triade maggiore è dissonante; e ciò continua ad essere vero anche rispetto all'accordo maggiore con la settima maggiore. Non è però “corretto” in questo caso<sup>1</sup> sostituire il FA con un FA# (ed usare quindi la scala lidia) dal momento che la tonalità è chiaramente quella di DO maggiore e un FA# suonerebbe quindi troppo strano.

MAJ 7 (IV GRADO):  
SCALA LIDIA

b) Se ha funzione di IV grado (siamo allora in tonalità di SOL maggiore) la scala relativa è la lidia, che è infatti proprio quella che troviamo sul IV grado della tonalità.

$$C^\Delta = IV^\Delta$$



In questo caso non ci sono note dissonanti<sup>2</sup>.

## ACCORDO MINORE CON LA SETTIMA MINORE

LE FUNZIONI  
DELL'ACCORDO MIN7

In questo caso possiamo essere sul II, sul III o sul VI grado di una tonalità maggiore. Proviamo con un Cm7:

<sup>1</sup> In un contesto tradizionale.

<sup>2</sup> Ciò è vero in molti casi, ma non sempre; molto dipende infatti dal registro in cui la scala viene suonata e da come viene disposto l'accordo. Riprenderò questo discorso su consonanze e dissonanze nel mio libro “Analisi e Arrangiamento - prima parte”; per ora, in questo libro che stai leggendo, considererò valida l'affermazione che è all'origine di questa nota, e che peraltro rimane valida nella maggior parte dei casi.

a) Se l'accordo ha funzione di II grado (siamo allora in  $SI\flat$  maggiore), la sua scala relativa è proprio la scala che si forma sul II grado della tonalità di  $SI\flat$  maggiore, ovvero DO dorica.

MIN7 (II GRADO):  
SCALA DORICA

$$Cm^7 = II m^7$$



Non ci sono quindi note dissonanti<sup>3</sup>.

b) Se l'accordo ha funzione di III grado (siamo allora in  $LA\flat$  maggiore) la sua scala relativa è DO frigiana, ovvero la scala che si trova proprio sul III grado della tonalità di  $LA\flat$  maggiore.

MIN7 (III GRADO):  
SCALA FRIGIA

$$Cm^7 = III m^7$$



Parlerò più dettagliatamente di questa scala nella prossima lezione, ma nei due schemi appena introdotti hai già potuto intuire come la scala presenti ben 2 note “pericolose”.

c) Se l'accordo ha funzione di VI grado (siamo allora in  $MI\flat$  maggiore) la sua scala corrispondente è l'eolia (minore naturale) di DO, ovvero la scala che si trova sul VI grado della tonalità di  $MI\flat$  maggiore.

MIN7 (VI GRADO):  
SCALA EOLIA

$$Cm^7 = VI m^7$$



Sappiamo che la 6<sup>a</sup> nota della scala (in questo caso  $LA\flat$ ) è dissonante se suonata sopra la triade minore corrispondente; ciò è vero anche rispetto all'accordo minore con la settima minore. Non è però “corretto”<sup>4</sup> sostituire il  $LA\flat$  con un LA (usando cioè la scala dorica) perché la tonalità è chiaramente quella di  $MI\flat$  maggiore.

In conclusione si può quindi affermare che per conoscere pienamente un accordo basta sapere qual è la sua funzione all'interno di un brano.

<sup>3</sup> Vedi nota n° 2.

<sup>4</sup> In un contesto tradizionale.

## ESERCIZI

1. Scrivi delle linee melodiche da poter usare sulle progressioni armoniche seguenti. Usa le scale indicate tra parentesi.

**A**  $\text{♩} = 96$   $C^{\Delta}$  (magg.)  $\% \quad F^{\Delta}$  (lidia)  $\%$

$C^{\Delta}$  (magg.)  $\% \quad F^{\Delta}$  (lidia)  $\%$

**B**  $\text{♩} = 88$   $Cm7$  (colia)  $\% \quad Fm7$  (dorica)  $\%$

$Cm7$  (colia)  $\% \quad Fm7$  (dorica)  $\%$

2. Scrivi sul pentagramma gli accordi che formano la progressione che segue, usando il legame armonico<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Ricordati di evitare le posizioni con il semitono tra le due voci più acute.