

Andrea Gentili

ADVANCED

CHITARRA

Prefazione

Questo volume nasce dall'esigenza di fornire agli allievi una panoramica globale sullo studio della chitarra.

Il metodo è diviso in due volumi Advanced e Beginner che conducono l'allievo in una preparazione graduale e dettagliata dello strumento e si articola in varie "tappe" di studio, dall'approccio basilare fino ad un livello di studio molto avanzato e approfondito.

All'interno del manuale sono presenti esercizi, approfondimenti teorici, cenni storici sulla storia della chitarra e spartiti musicali.

Il periodo ideale di formazione musicale per un allievo alle prime armi a mio avviso è di tre anni. Questi due volumi sono pensati proprio per accompagnare l'allievo ad un livello di preparazione musicale professionale.

Credo fermamente che un'organizzazione didattica seria e razionalizzata, sia molto utile sia all'insegnante che all'allievo poiché solo su una solida base può essere intrapreso lo studio di uno strumento variegato e decisamente complesso come la chitarra moderna .

Vi auguro buon viaggio in questa affascinante mondo dello studio musicale che ha cambiato la mia vita da sempre e per sempre.

Alla mia famiglia,

ANDREA GENTILI

INDICE DEGLI ARGOMENTI

Armonizzazione di una melodia con le triadi strette	4	Lick II V I minore	77
Improvvisazione #1	8	Accordi alterati	79
Suonare lidio, suonare dorco, suonare frigio. Che vuol dire?	16	Ricavare accordi di 7 alterati dagli accordi di 7 dominante	80
Joe Pass mehod 1	19	Sovrapposizioni scala minore melodica	82
Improvvisazione blues le soluzioni	25	Real Book2	83
Ritmica: la Bossanova	28	Sostituzione di tritono	87
Ritmica: lo Swing	33	Armonizzazione melodia con accordi di settima	94
Accordo diminuito	35	Lettura melodica (real book)	104
Scala diminuita tono-semitono, semitono-tono	36	Dominanti secondarie	108
Triadi late	39	Joe Pass mehod 2	110
Real Book1	43	L'Anatole	111
Accordi sus	47	L'accordo semidiminuito	112
Rivolti accordi di settima	50	Accordature aperte	113
Improvvisiamo sul II,V;I maggiore	60	Finger picking 2	116
Lettura melodica con 4 alterazioni in chiave	62	Real Book3	117
Finger picking 1	63	Walkin' bass	120
Improvvisazione #2	64	Lettura ritmica: Ivan Lins	123
Improvvisare con gli arpeggi	65	Joe Pass mehod 3	125
Improvvisare il blues con gli arpeggi	66	Lettura con 5 alterazioni	126
Lettura ritmica: Stevie Wonder	67	Accordi squartali	127
II,V,I minore teoria	68	Lettura ritmica Seven Days	128
La scala minore melodica	69	Real Book 4 Giant Steps	130
Diteggiature scala minore melodica	72	Andrew's blues	131
La scala minore armonica	74	Naima	132
Diteggiature scala minore armonica	75	I grandi maestri	137

Armonizzazione di una melodia con triadi strette

Armonizzare le melodie con triadi maggiori e minori . Suonare singolarmente le note fuori dalla triade. Eseguire l'esercizio sfruttando tutti i rivolti delle triadi e ponendo al canto la nota della melodia (laddove è possibile). Gli accordi maj7, 7 vanno pensati come triadi maggiori. Gli accordim7 e semidiminuiti come accordi minori.

Hey Jude

John Lennon and Paul McCartney

Slow

F C C⁷_{sus} C⁷ F

1. Hey Jude, don't make it bad, take a sad song and make it bet - ter, Re
mf Jude, don't be a - fraid, you were made to go out and get her, The
 Jude, don't let me down, you have found her, now go and get her, Re

5 B^b F C⁷ F

mem - ber to let her in - to your heart, then you can start - to make it bet - ter. 2. Hey
 min - ute you let her un - der you skin, then you be - gin to make it
 mem - ber to let her in - to your heart, then you can start to make it

9 2.3. To next strain Fine F⁷ B^b

bet - ter. bet - ter. And an - y time you feel the pain, Hey Jude, Re -
 So let it out and let it in, Hey Jude, Be -

13 Gm⁷ C⁷ F F⁷

frain, don't car - ry the world up on your shoul - ders, For now you know that it's a
 gin, you're wait - ing for some - one to per - form with, And don't you know that it's just

17 B^b Gm⁷ C⁷

fool who plays it cool by make - ing his world a lit - tle
 you, Hey Jude, you'll do. The move - ment you need is on your

20 F F⁷ C⁷ D.S.al Fine

cold - er. Da da da da da da da da 3. Hey
 shoul - der.

(MID. JAZZ) **AUTUMN LEAVES** - JIMMY MERGER

Handwritten musical score for "Autumn Leaves" by Jimmy Mercer. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written on the top staff of each system, and the harmony is indicated by chords written below the staves. The chords are: A-7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#-7 b5, B7, E-, F#-7 b5, B7 b9, E-, A-7, D7, Gmaj7, F#-7 b5, B7 b9, E- Eb, D-7 Db7, Cmaj7, B7 b9, E-. The score includes first and second endings marked with "1." and "2.". The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

FINE

Yesterday

Descant recorder

John Lennon,
Paul McCartney

Yes-ter-day, All my troub-les seemed so far a-way

Now it looks as though they're here to stay Oh, I be-lieve in

yes-ter-day. Sud-den-ly, I'm not half the man I used to be,

There's a sha-dow han-ging o-ver-me, Oh, yes-ter-day came sud-den-ly.

Why she had to go I don't know. She would not say. I said

Some-thing wrong, Now I long for yes-ter - day. Yes-ter-day,

Love was such an eas-y game to play, Now I need a place to hide a-way, Oh,

I be-lieve in yes-ter-day. Mm mm mm mm mm mm mm

You can download this file from <http://www.soprano-recorder.ru>
MCMLXV by Northern Songs Ltd., London

un altro brano dei Beatles: With a little help from my friend

Moderately

The musical score is written for guitar and features five staves of music. The tempo is marked "Moderately". The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords (C, G, Dm, Dm7, G7, Bb, F, Am, D7) and musical notation such as eighth and sixteenth notes, rests, and a double bar line. A section marked "To next strain" is indicated by a double bar line and a "C" time signature. The piece ends with a "Fine" marking and a "D. C. al Fine" instruction.

Improvvisazione #1

LA NOSTRA PRIMA IMPROVVISAZIONE

Bene, cominciamo a lavorare sul concetto di improvvisazione.

Improvvisare significa creare una composizione estemporanea su una qualsiasi progressione armonica. E' sostanzialmente un momento di creatività pura perché tutto quello che suonate quando improvvisate non è scritto su partitura ma nasce direttamente dalla vostra mente, per così dire "all'impronta".

Ovviamente per riuscire a fare tutto questo è necessario procedere gradualmente e con molta pazienza nell'applicazione delle scale e seguire precise regole musicali..

Vedremo in seguito come ognuna di queste regole potrà essere sovvertita a piacere dall'esecutore

Quello che vi propongo qui di seguito è il primo esercizio di improvvisazione. Questo tipo di esercizio prende il nome di "sovrapposizione" e lo scopo dell'esercizio è quello di improvvisare con i modi (studiati nel manuale precedente) muovendosi a cavallo delle varie tonalità, Lavoreremo per ora solo sulla sovrapposizione di accordi maggiori.

vi riporto un esempio qui sotto:

Cmaj7		Amaj7		Dmaj7		Gmaj7
Modi di DO		Modi di La		Modi di Re		Modi di Sol

Eseguite l'esercizio con il metronomo e cercate di creare la vostra prima improvvisazione suonando i modi giusti al momento giusto. Cercate di spostarvi sulla tastiera creando un legame melodico tra un accordo e all'altro e cercate di muovervi non solo verticalmente ma anche orizzontalmente alternando salti melodici ampi e stretti.

Un altro aspetto importantissimo è quello di usare le NOTE IN COMUNE tra una tonalità e l'altra.

Facciamo un esempio:

Scala di Do

C D E F G A B

Scala di Re

D E F# G A B C#

Le note in giallo sono le note in comune, mentre quelle in verde sono le note non in comune.

Ora quando improvviseremo ci troveremo di fronte ad una scelta, per creare un effetto più morbido e dolce potremmo usare le note in comune, mentre se vogliamo far capire con chiarezza e il cambio di tonalità useremo le note non in comune.

Nell'esempio precedente c'è da dire che le note in comune tra le due tonalità sono davvero molte, ben 5. Ci sono dei casi in cui le note in comune sono poche e di conseguenza assumono un ruolo di raccordo davvero decisivo.

Facciamo un esempio

Scale di Do

C D E F G A B

Scala di Lab

Ab Bb C Db Eb F G

Ma c'è anche molto di peggio....

Scala di Do

C D E F G A B

Scala di Gb

Gb Ab Bb Cb Db Eb F

Come vedete in questo ultimo esempio addirittura ci sono due sole note (il FA e il SI) in comune tra le due tonalità. La nota in comune può diventare quindi una vera e propria “ancora di salvezza” per rendere il passaggio tra due tonalità così lontane, meno traumatico.

Vi renderete presto conto che non è per nulla facile riuscire a “vedere” le scale sulla tastiera. Ci vuole molto impegno a memorizzare tutti i modi sul manico e ad utilizzarli opportunamente.

Qui di seguito vi scrivo vari **esercizi di sovrapposizione**. Fate tesoro di quello che ci siamo detti e cominciate, Vi consiglio di registrare questi esercizi e di suonarci sopra. Al limite fatevi aiutare da un amico....

Buono studio!

Ex 1)

Fmaj7 | Bbmaj7 | Ebmaj7 | Gmaj7

Ex 2)

Amaj7 | Gbmaj7 | Cmaj7 | Bbmaj7

Ex 3)

Ebmaj7 | Cmaj7 | Dbmaj7 | Bbmaj7

Ex 4)

Gmaj7 | Dbmaj7 | Abmaj7 | Bbmaj7

Ex 5)

Emaj7 | C#maj7 | G#maj7 | F#maj7

Ripeti l'esercizio dimezzando il tempo

Esempio

Fmaj7 Bbmaj7 |

Studia **molto** lentamente su indicazione dell'insegnante.

Approfondimento di Alle Montecchi

Immaginiamo per esempio di improvvisare su un Cmaj7.

Che scala usiamo?

"Beh! Una scala di C Ionico" (che sarebbe poi la scala maggiore di DO) direte!

Ok, bravi, si può fare ma, occhio!

C'è un tranello nella scala!

Quali sono le note coinvolte?

Il Cmaj è formato da C-E-G-B e la scala C Ionico è C-D-E-F-G-A-B.

E fin qui ci siamo. Ora però immaginate cosa può succedere se suoniamo un **F** durante la nostra improvvisazione: le note sono **C-E-G-B-F** (le prime quattro fanno parte dell'armonia e la 5° la suoniamo noi, il **F** appunto).

Si deve osservare ora che abbiamo inserito un **tritono**, ovvero un intervallo di tre toni (**F-B**).

Molti di voi già sanno che il tritono ha un carattere molto forte e tende a dominare dal punto di vista armonico essendo una dissonanza. In parole povere perciò non ci sta! Sapete Perché?

Perché l'**accordo che stiamo suonando cambia natura**, diventa una specie di **G7** con al basso la 6° (**C**).

Il problema è che mentre l'accordo di **Cmaj** è rilassante e **risolutivo** il **G7** è **tensivo** e così potremmo accorgerci che il risultato non è piacevole all'orecchio. Non possiamo dire che sia sbagliato in senso assoluto, ma manca qualcosa alla sonorità Jazz. Sono quei passaggi che i grandi musicisti che ci piacciono, non fanno!

Un altro problema che incontriamo è che il **F** si trova una **9°b** sopra il **E**. La maggioranza di voi sa che la **9°b** è una dissonanza molto forte e dal punto di vista armonico, se inserita in un accordo maj, normalmente dà la classica stonatura.

L'effetto auditivo è quello di una vera e propria stecca! (provate a suonare insieme un **E** e un **F** per rendervene conto)

Come muoversi allora? Alcuni risolvono il problema suonando l'accordo di Cmaj senza la 5° e cioè **C-E-B** e questo permette di aggirare il problema. C'è però un modo più semplice, o meglio, più modi. Vediamone alcuni:

ESEMPIO 1

Mettiamo che il nostro pezzo abbia un **colore** blues o jazz blues o rock o comunque una sonorità abbastanza grezza, non troppo ricercata che ci permette di usare i suoni tipici delle scale pentatoniche. Le scale pentatoniche sono identiche a una scala maggiore ma sono prive della 4° (**F** se siamo in **C**) e della 7° (**B** se siamo in **C**).

Come vediamo non c'è più la 4° che dava tutti quei problemi ma non c'è più nemmeno la 7° che invece ci serviva per dare l'effetto di accordo maj. Dobbiamo perciò mettere in cantiere che togliamo un problema ma ne creiamo un altro. Alcuni perciò si sono ingegnati in un altro modo:

ESEMPIO 2

I problemi più seri ce li dava il **F** dicevamo. E allora perché non spostarlo un semitono più avanti al **F#**? La nostra scala così diventa:

Questo utilizzo vi può sembrare strano, dopo tutto il **F#** non fa parte della scala maggiore di **C**. Ma vi accorgete che può funzionare in molti pezzi. Da un tocco di modernità e raffinatezza molto usato nel jazz. Certo dovete tenere presente che il **F#** rappresenta una dissonanza e crea una 9°b con il **G**. Questo significa che non può essere utilizzato come nota di **riposo** ma solo come nota di **passaggio**.

Il **F#** o 4°# è una di queste. Rimane però il problema dell'utilizzo. Infatti per gli strumentisti è *deconcentrante pensare a quale nota aggiungere o togliere*. Almeno all'inizio! **Dobbiamo pensare alla scala finita perché è quella che abbiamo nelle dita.**

Facciamo allora un ragionamento: qual è la scala che contiene il **F#** e che più si avvicina alla nostra di **C Ionico**? I più bravi e preparati risponderanno la scala di **D misolidio** che per quelli che non hanno fatto i compiti è **D-E-F#-G-A-B-C**. Ottimo! E per l'utilizzo?

Questo vuol dire che se stiamo improvvisando su un Cmaj possiamo usare la scala di D Misolidio. Ma possiamo renderlo ancora più semplice questo ragionamento: la scala di **D Misolidio** si costruisce sul 5° della scala di **G maggiore**, di conseguenza se sto improvvisando su un accordo di **Cmaj posso usare una scala di G Ionico** (la facilissima scala di SOL) che tutti sappiamo a menadito e questa scala ha la 4°# che da un tocco di classe alla nostra improvvisazione ed evita il tritono!!!

Per riassumere su un accordo maj posso usare una scala Ionica (scala maggiore) una 5° sopra (o una 4° sotto se preferite).

Semplice no? Provate e attenti però a non fermarvi troppo sul **F#**! **E' pur sempre una dissonanza!**

ESEMPIO 3

C'è un'altra bella possibilità se vogliamo dare un suono pentatonico alla nostra performance e non vogliamo perdere il **B**! Facciamo il ragionamento di prima: qual è la scala che contiene il **F#** e che più si avvicina alla nostra di **C Pentatonico**? La risposta esatta è **D pentatonico (D-E-F#-A-B)**.

Come noterete qui "siamo a cavallo", c'è il **F#** e non il **C#**. Si è vero, mancano la tonica e la 5° di **C (C-G)** ma di solito su queste note gira il basso e la ritmica e perciò nessuno ne sentirà la mancanza. Così riusciamo ad avere un suono pentatonico che contemporaneamente è raffinato (non noioso perlomeno) e siamo sicuri di non toccare note "proibite", il tutto spostandoci avanti di un tono e **suonando una semplice e conosciutissima pentatonica.**

Per oggi ci fermiamo qui. Il concetto spero sia chiaro: capire le note da aggiungere e cercare le scale che già le hanno.

Ricapitolando **su un accordo di maj** possiamo usare (oltre alle solite Ionica e Pentatonica)

- **una Ionica una 5° sopra (o 4° sotto)**
- **una Pentatonica una 2° sopra (un tono)**

Suonare lidio, suonare dorco, suonare frigio.

Che vuol dire?

Eccoci di fronte ad un argomento davvero interessante, Nel corso di questi anni di insegnamento ho riscontrato quanto sia complicato riuscire a far comprendere ai miei allievi il concetto del “Suonare un accordo maggiore in maniera lidia” e “suonare un accordo minore in maniera dorica, frigia o eolia”.

In realtà questo concetto non è così difficile da comprendere, molto spesso non viene capito e genera confusione proprio perché si danno per scontate delle nozioni, che in questo manuale non voglio tralasciare. Cerchiamo di capire insieme, quindi, cosa significa “suonare in...ecc ecc”

Prendiamo il nostro accordo

Cmaj7

Vi ricorderete senz'altro nel primo volume quando abbiamo studiato l'armonizzazione a quattro voci delle scale maggiori. Bene, in quante scale troviamo il Cmaj7 ?

Se avete pensato per più di 15 secondi significa che forse è il caso di dare una bella ripassatina..

L'accordo Cmaj7 lo troviamo nella scala di Do maggiore come I grado e nella scala di Sol maggiore come IV grado dove c'è il modo lidio.

Di conseguenza quando improvvisiamo su un qualsiasi accordo maj7 possiamo scegliere tra due strade: suonare ionico o suonare lidio.

Se un brano è in tonalità di Do maggiore (vedi capitolo sul circolo delle quinte nel precedente volume) e sul Cmaj7 improvvisiamo lidio andiamo a suonare nella tonalità di Sol maggiore e introduciamo una **tensione** il Fa# ossia una nota che non è contenuta nella tonalità di Do maggiore e che quindi suonerà “strana”, rendendo il nostro assolo particolare.

Andando poi ad analizzare le quattro note che compongono il Cmaj7 e confrontandole con la scala di Sol maggiore (dove Cmaj7 è IV grado) è evidente che l'unica nota differente è la nota F# . Vediamo allora in quale rapporto intervallare si trova il F# rispetto alle quattro note del Cmaj7.

Note che compongono l'accordo Cmaj7

C - E - G - B = Cmaj7

Aggiungiamo la nota Fa#

C - E - G - B - F# = Cmaj7#11

Come vedete aggiungendo una tensione su un accordo a quattro voci se ne genera un altro ancora. In questo caso si tratta di un accordo maj7#11 che ancora non abbiamo studiato, ma che vedremo in seguito.

Le note che suonate sopra ad un accordo ne cambiano quindi la natura iniziale. E' importante capire che ogni volta che con la nostra improvvisazione inseriamo una nota che non fa parte dell'accordo, lo coloriamo in un modo diverso e questo spesso è utile per dare un tocco personale al proprio assolo.

Il discorso si fa più complesso per gli accordi minori.

Prendiamo ad esempio Am7

Lo troviamo in ben 3 scale:

In Do maggiore è VI grado quindi eolio

In Fa maggiore è III grado quindi frigio

In Sol maggiore è II grado quindi dorico

Risulta evidente che possiamo dare ben tre colori al nostro accordo m7: DORICO, FRIGIO e EOLIO

Vediamo cosa succede nel dettaglio con il DORICO e con il FRIGIO

Note che compongono Am7

A - C - E - G

Aggiungiamo la nota Fa# (suoniamo l'accordo in maniera DORICA siamo quindi in G maggiore)

A - C - E - G - F# = Am7/6

Aggiungiamo la nota Sib (suoniamo l'accordo in maniera FRIGIA siamo quindi in F maggiore)

A - C - E - G - Bb = Am7/9b

Provate a suonare su una base di Am7 tutte e tre le soluzioni e cominciate ad affinare il vostro orecchio. Sentirete che l'effetto è sempre diverso, l'eolio dà un senso di tranquillità, il dorico ha una sonorità più mediterranea mentre il frigio suonerà decisamente strano!

Da questo ragionamento (come avrete intuito) restano esclusi gli accordi di settima di dominante (V grado) e i semidiminuiti (VII) .

Vedremo nelle lezioni successive le innumerevoli soluzioni che abbiamo per suonare su questo tipo di accordi.

Per ora è tutto buono studio.

Joe Pass Method #1

Practice Patterns

The **Practice Patterns** which follow will aid the student in developing his own ideas. It is recommended that these patterns be practiced in all keys and scales. By inventing his own patterns the guitarist will gain a sense of melodic construction that will be uniquely his own. This will be a great advantage in improvising.

Try taking a chord sequence such as C — A7 — Dmin — G7 — C and constructing an eighth-note exercise over four or eight bars. Then try to extend the chord sequence using

eighth- or sixteenth-notes. While striving to establish continuity and a melodic sense through scales and patterns, always keep in mind that the music must come from the head, not simply from the fingers running up and down the neck. It is important to sing or hum the musical ideas one wants to play while playing them [See page 14].

The following **Practice Patterns** should be practiced in all Chord Forms and keys. The first four examples can be extended at least to eight bars.

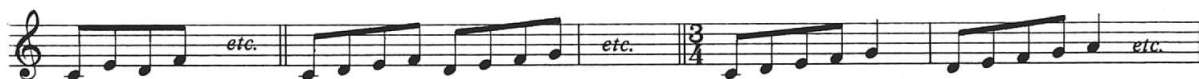
C MAJOR EXERCISE



(Ascending and descending within the limits of the Chord Forms)

EXERCISE IN THIRDS

EXERCISES IN SCALE PATTERNS



VARIOUS COMBINED PATTERNS



12| STUDY IN 8th NOTES A Form



The above study can be played in any of the Chord Forms.
Note the various patterns: thirds, scales, trills, etc.

IMPROVISED PATTERNS A Form (C Minor)

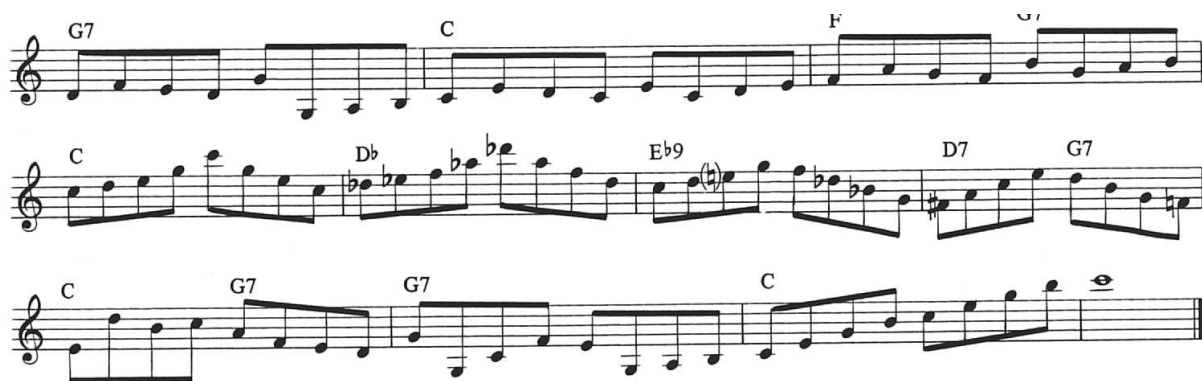


13



14 | EXERCISE USING CHORD SEQUENCE

The exercise is a 4/4 time piece consisting of 12 staves of music. Each staff contains a sequence of eighth notes and rests, with specific chords labeled above the staff. The chords are: Cmaj7, A7, Dm7, G7, C, C7, Fmaj, Fmaj, Fm7, Bb7, Cmaj, A7, D7, G7, Cmaj, C7, F, F, D7, G7, E7, Am, D7, G7, C, A7, Dm, G7, Cmaj7, C, C7, Fm, C, G7, D7, G7, C.



EXAMPLE OF FREE IMPROVISATION

The student should try to create some melodic patterns of his own. Also, the underlying chord sequence for this study

should be analyzed, remembering that it can be broken down into three simple chord types: Major, Minor, and Dominant 7th (Aug./Dim.).



16|

The musical score consists of 12 staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several accidentals (sharps, flats, and naturals) throughout the piece. The score ends with a double bar line on the final staff.

Improvvisare sul blues: le soluzioni

Ora improvvisiamo su questi tre giri blues in Ab, G e Gb.

Vi presento 3 soluzioni per suonare sul blues in maniera meno banale del solito...

1) Suoniamo la pentatonica maggiore sull'accordo di dominante (Ab7) e pentatonica minore sul IV grado (Db7). Questa alternanza di scale renderà la nostra improvvisazione più "bluesy" e meno statica e prevedibile...

2) Un'altra soluzione efficace è quella di pensare gli accordi di 7 come V grado delle rispettive tonalità.

Ad esempio Ab7 è quinto grado di Eb. Suoneremo il modo misolidio di Ab.

Medesimo ragionamento faremo per il Db7 che è quinto grado di Gb. Suoneremo il modo misolidio di Db.

3) Suoniamo su tutto il brano la pentatonica minore blues di Ab con la 6 maggiore.

Dovrete lavorare soprattutto sulla sovrapposizione dei box da maggiore a minore. Vale lo stesso identico discorso fatto per la sovrapposizione dei modi. Sfruttate le note in comune e quelle non in comune.

Vediamo nel dettaglio quali sono queste note

Pentatonica Ab maggiore

Ab Bb, C, Eb, F

Pentatonica Ab minore

Ab, B, Db, Eb, Gb

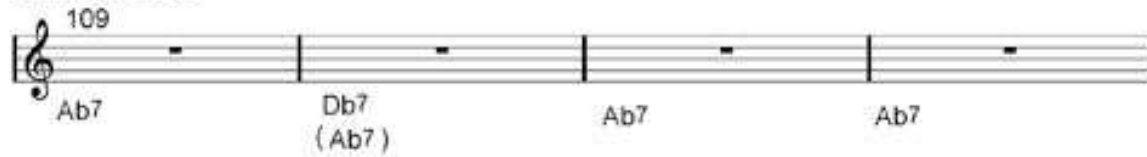
Come potete vedere le note in comune sono la tonica e la quinta mentre la seconda la terza e la sesta non sono note in comune.

Per creare un effetto bluesy enfatizzate il passaggio cromatico dalla terza minore alla terza maggiore

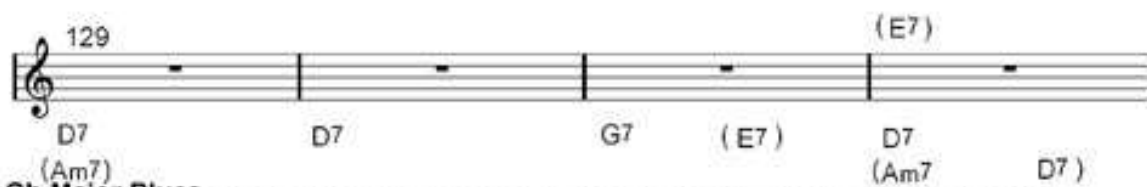
Come sempre l'aspetto più difficile di questo esercizio è quello di riuscire a "vedere" sul manico tutte le diteggiature e di riuscire a passare in qualsiasi momento da una diteggiatura all'altra. Ricordate che maggiore è la conoscenza delle scale sulla tastiera più la vostra improvvisazione risulterà fluida e convincente. Molto spesso ci si arena su dei cliché sempre uguali e lo si fa per pura pigrizia. Non accontentatevi mai di poche soluzioni, già in questo esercizio avete la possibilità di esprimere molta della vostra creatività.

Coraggio! E buono studio.

Ab Major Blues



G Major Blues



Gb Major Blues



Qualche Lick di frasi con misolidie.

MIXO/BLUES

Nr.16

G7

Nr.17

G7

Nr.18

G7

anche a partire dalla 3^a corda

Nr.19

G7

Nr.20

G7

Per gli altri Lick blues rimando al manuale "Guitar Book 1001 Blues Licks"

Ritmica: La Bossanova

Mentre eseguite la bossanova dovete sempre ricordare che il pollice suona le corde basse (generalmente la quinta e la sesta corda) mentre l'indice, il medio e l'anulare suonano la quarta, la terza e la seconda oppure la terza, la seconda e la prima corda. La notazione del ritmo è indicata nel pentagramma sottoriportato.



Vediamo ora il secondo esempio ritmico di bossanova. E' molto simile a quello mostrato nell'esempio precedente, ma questo ritmo è caratterizzato da un "anticipo" che introduce ogni battuta successiva. La notazione del ritmo è indicata nel pentagramma sottoriportato.



Med. Bossa Nova

Wave

Antonio Carlos Jobim

(Intro)

D_{Mi}⁷ G⁷ D_{Mi}⁷ G⁷

So close your

A D_{MA}⁷ B^bo⁷ A_{Mi}⁷

eyes, for that's a love-ly way to be.

D⁷(b⁹) G_{MA}⁷ G_{Mi}⁶

A - ware of things your heart a - lone was meant to see.

F[#]1³ F[#]7([#]5) (B⁹_{SUS}) F_{Mi}⁷ B⁷(b⁹) E⁹

The fun- da - men - tal lone - li - ness goes when - ev - er

B^b7 A⁷ D_{Mi}⁷ G⁷ D_{Mi}⁷ G⁷

two can dream a dream to - geth - er. You can't de -

B D_{MA}⁷ B^bo⁷ A_{Mi}⁷

- ny, don't try to fight the ris - ing sea

D⁷(b⁹) G_{MA}⁷ G_{Mi}⁶

Don't fight the moon, the stars a - bove and don't fight me,

The fun- da- men- tal lone - li- ness goes when- ev- er

two can dream a dream to - geth - er.

When I saw you first the time was half past three,

When your eyes met mine it was e - ter - ni - ty. By now we

know the wave is on its way to be,

Just catch the wave, don't be a - fraid of lov - ing me,

The fun- da- men- tal lone - li- ness goes when- ev- er

two can dream a dream to - geth - er.

Wave - Pag.2

74.
(BOSSA)

CHEGA DE SAUDADE (NO MORE BLUES)

- JOHNN

Handwritten musical score for "CHEGA DE SAUDADE (NO MORE BLUES)" by JOHNN. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten chord symbols above the staves. The chords include D-, D-7/C, E7/B, E7 b9, E-7 b5, A7 b9, D-, E-7 b5, A7 b9, D-, D-7/C, E7/B, E7, A-, Bb maj7, E-7 b5, A7 b9, D-, D-7/C, E7/B, E7, E-7 b5, A7 b9, D-, D7 b9, G-, G-7/F, A7 b9/E, D-, D-7/C, B-7 b5, E-7 b5, A7 b9, D-, A7, Dmaj7, B7 b13/D#, E-7, and a final measure with a repeat sign.

GAROTA DE IPANEMA

A. C. JOBIM
VINÍCIUS DE MORAES

The piano score for "Garota de Ipanema" is written in F major, 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system has a key signature of one flat and a common time signature. The second system has a key signature of two flats and a common time signature. The third system has a key signature of two flats and a common time signature. The fourth system has a key signature of two flats and a common time signature. The fifth system has a key signature of two flats and a common time signature. The sixth system has a key signature of two flats and a common time signature. The score includes various chords and melodic lines for both hands.

Chords and key signatures indicated in the score:

- System 1: F, G, Gm
- System 2: Gb, F, 1. Gb, 2. F, Gb, C7 (B7)
- System 3: C7, Gbm, D7, Gm
- System 4: Eb, Am, D7, Gm, C7
- System 5: F, G, Gm
- System 6: Gb, F, Gb, F, Gb, F

Ritmica: Lo swing

La prima cosa da fare è quella di scandire bene i quarti con effetto staccato.

In questo modo il valore delle note verrà ridotto approssimativamente ad un ottavo (così ho rappresentato la suddivisione ritmica dell'esempio 1 sull'accordo di Am).

La pennata sul primo e terzo movimento sarà sulle code basse (6, 5, 4) mentre quella sul secondo e quarto movimento sulle corde più acute (3, 2, 1). Tenete sempre presente che tutto è approssimativo perché potrei ad esempio suonare per i bassi solo la 6 e 5 corda per il primo e terzo movimento mentre per il secondo e quarto movimento tralasciare la prima corda. Tutto questo riguarda gli accordi di sei voci mentre se dovessimo avere accordi di cinque voci o di quattro voci dovremo fare attenzione a stoppare bene con la sinistra le corde che non devono suonare; questo perché la mano destra deve procedere regolarmente con la stessa ampiezza di movimento senza la minima preoccupazione delle note che non devono suonare. Fate sempre l'esercizio con il metronomo partendo da un tempo lento (60 bmp) fino a salire a tempi più veloci (200bmp). Noterete come è più difficile rimanere nel tempo con il metronomo che scandisce i quarti a 60 ed in questo caso potrete seguire il seguente accorgimento: invece di muovere la mano destra sugli ottavi provate a muoverla sui sedicesimi e vedrete che risulterà più facile mantenere il ritmo (es. 1°A) avendo più punti di riferimento.

Nel secondo esempio viene aggiunta una pennata stoppata sul secondo ottavo del secondo e quarto movimento che darà un maggior impulso al ritmo. Nell'esempio 2 tale stoppato è rappresentato come un ottavo ma in realtà il suo valore si avvicina di più a quello dell'esempio 2b (come vengono intesi gli ottavi nello swing). Le pennate cerchiate indicano i movimenti a vuoto della mano destra.

Nell'esempio 3 ho incluso sugli ultimi due movimenti della seconda misura due terzine di ottavi (in questo caso avrete il movimento della mano destra che passerà ad una suddivisione in terzine per poi ritornare sulla suddivisione in due). Naturalmente tale suddivisione potrà essere usata in alcuni punti a vostro piacimento e non come ritmica continua.

L'esempio 4 riguarda un modello di quattro misure usata da Django nel brano *Minor swing*; le terzine e i quarti con la stanghetta dovranno essere suonati più o meno sulle corde centrali (eseguite il modello ripetutamente come ho fatto io nell'esempio audio; è importante eseguirlo molto lentamente per assimilare bene le suddivisioni e rendersi conto in che punto della misura ci si trova). La suddivisione acquisterà il suo senso fatta ad una certa velocità.

Gli esempi sono stati fatti sull'accordo di Am al capotasto V utilizzando il pollice per premere il quinto tasto sulla 6 corda; anulare e mignolo pigiano rispettivamente 5 e 4 corda al settimo tasto mentre l'indice fa un piccolo barrè sulle ultime tre corde al quinto tasto. Tale posizione potrà risultare, per alcuni, un po' innaturale al primo impatto essendo magari abituati a prendere il Am in questione con il barrè con il dito indice su tutte le sei corde ma per la ritmica manouche che impegna la mano sinistra in un continuo movimento per ottenere l'effetto staccato vi permetterà di stancarvi meno e di comandare meglio il suono.



Am

Per quanto riguarda gli esercizi da fare lentamente un accorgimento è quello, come vi ho già detto, di muovere la mano destra sui sedicesimi, mentre un altro accorgimento è nell'uso che farete del metronomo. Facciamo un esempio: se dovessimo per esempio eseguire un esercizio a 60bpm di metronomo (60 battiti al minuto) sebbene la mano destra muova sui sedicesimi ad alcuni potrebbe risultare difficoltoso mantenere un ritmo costante e preciso; in questo caso provate a mettere il metronomo a 120bpm (essendo il nostro tempo a 60bpm e raddoppiandolo a 120bpm il nostro metronomo scandirà gli ottavi). Vedrete che così facendo riuscirete a mantenere più facilmente una certa precisione ritmica. Altra cosa importante è il suono che dovete tirar fuori dalla vostra chitarra; mantenetevi rilassati con la mano destra che è quasi perpendicolare al piano armonico cercando di limitare l'ampiezza del movimento di pennata (per capirci meglio non scendete troppo con la destra al di sotto della buca (certe cose sono più facili da vedersi così come è più facile capire certe cose ascoltandole piuttosto che leggerle su di un foglio di musica).

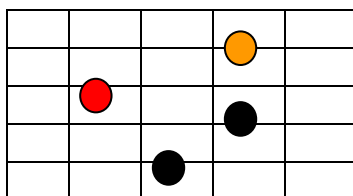
Accordo diminuito

Le posizioni degli accordi di settima diminuita sono tra le più svariate. Vi consiglio di cercarne molte perché in seguito vi serviranno certamente per non allontanare la mano dal punto in cui si lavora sulla tastiera. L'accordo di settima diminuita ha un suono indefinito e direi anche un po' ambiguo. Questa sua caratteristica spesso lo rende un accordo jolly, cioè da poter essere valutato sotto diversi punti di vista. In altre parole l'accordo di diminuita ha una simmetria perfetta essendo costituito solamente da intervalli di terza minore in sovrapposizione. Quando si suona un accordo di settima diminuita ci si accorge che, fra tutti gli altri, è l'unico a mantenere immutata la distanza tra le quattro note (quello aumentato la mantiene fra tre note). Ogni rivolto della settima diminuita sarà sempre formato da note la cui distanza è costantemente di un tono e mezzo (distanza di terza minore).

Con questa perfetta simmetria ogni accordo ha le stesse note di altri tre accordi di settima diminuita: Il Do dim7 è uguale al Mib dim7, al SOLb dim7 e al LA dim7.

C° (dim)

C - Eb - Gb - A



Scala diminuita semitono-tono tono-semitono

Una scala diminuita è una successione di toni e semitoni. Vi sono due diverse scale diminuite: quella che parte con un semitono (STSTSTS) e quella che parte con un tono intero (TSTSTST). Si può notare che si tratta di scale ad 8 note -non più a sette, come per le scale minori e maggiori. Inoltre la loro struttura è simmetrica: si tratta di intervalli di terza minore.

Vi sono due caratteristiche particolarmente interessanti nelle scale diminuite: la simmetria ed i rivolti.

La conseguenza della simmetria è che se finora una scala poteva essere suonata in 12 diverse tonalità (tante sono le note del nostro sistema musicale), ora sono sufficienti tre sole tonalità:

- le scale diminuite che partono (tonica) da G, da A#, da C# e da E, poiché suonano le medesime note

- le scale diminuite che partono (tonica) da Ab, da B, da D e da F, poiché suonano le medesime note

- le scale diminuite che partono (tonica) da A, da C, da Eb e da F#, poiché suonano le medesime note

Per comprenderne il motivo basta osservare che G-A#, A#-C# e C#-E, E-G sono intervalli di terza minore, e che a partire da una qualsiasi nota appartenente alla scala (G, A#, C# oppure E) e procedendo per terze minori, si suoneranno sempre le stesse note della scala originaria.

Vediamo ora l'altra caratteristica delle scale diminuite analizzando ad esempio una scala diminuita semitono-tono, detta anche diminuita dominante a 8 note, partendo dalla tonica G:

	S	-	T		-	S		-	T		-	S		-	T		-
1	b9		#9		3M		#11		5		6		7m		8		
G	Ab		A#		B		C#		D		E		F		G		

Proviamo ora a suonare una scala diminuita tono-semitono (o diminuita a 8 note) un tono sotto, cioè su F:

	T		S		T		S		T		S		T		S		S
1	9		3m		4		5b		6b (13b)		6		7M		8		
F	G		Ab		A#		B		C#		D		E		F		

Ogni scala semitono-tono corrisponde ad una scala tono-semitono che parte da una nota un tono sotto la tonica della scala precedente (ovvero un semitono sopra), nel senso che comprende le medesime note; viceversa una scala diminuita tono-semitono corrisponde ad una scala diminuita semitono-tono che parte da una nota un semitono sotto la tonica della scala precedente (ovvero un tono sopra).

Si consideri la scala diminuita dominante di SOL, riportata a lato.

A questa scala, la cui tonica è SOL, dovrebbe adattarsi ad un qualche accordo in SOL. Che tipo di terza presenta questa scala? Si può notare che sebbene Bb è una terza minore rispetto a C, la nota successiva, B, è una terza maggiore.

Come vedremo poi a proposito del modo alterato (VII) della scala minore melodica, questa scala comprende sia la terza maggiore che la terza minore -che generalmente è considerata una nona aumentata.

La settima è minore, e quindi la scala si adatta all'accordo G7. L'accordo completo di tutte le alterazioni sarà **G7(b9, #9, #11)**, per brevità indicata da G7(b9).

Da quanto indicato all'inizio risulta che la scala G diminuita S/T **si può suonare non soltanto sull'accordo di G7(b9)** ma anche su **Bb7(b9), C#7(b9) e su E7(b9)**.

È una scala simmetrica per trasposizione. È composta da una successione regolare di tono e semitono, caratteristica che gli conferisce un senso di sospensione tonale in quanto la stessa scala può avere quattro toniche diverse (come è evidenziato nello schema completo). Essa contiene inoltre molti intervalli di quinta diminuita (dissonanza), caratteristica che contribuisce a creare tensione soprattutto se utilizzata in un contesto tonale. Entrambi i modi sono utilizzati in diversi generi [musicali](#), classica, [rock](#) e [jazz](#).

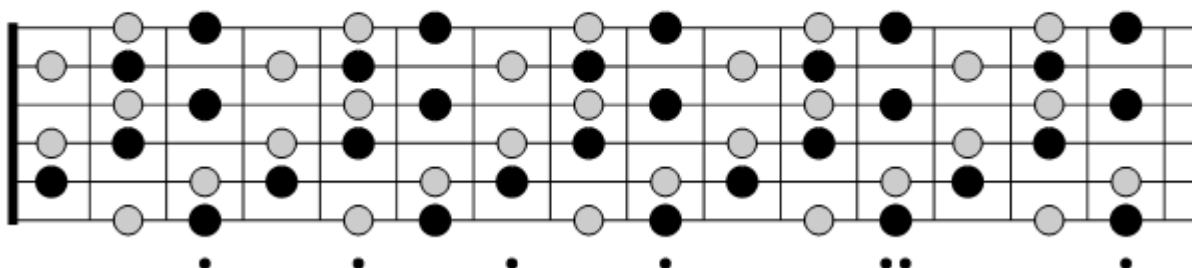
Modo 1 – Scala diminuita, Scala ottofonica:

1°		2°		3°b	4°		5°b	6°b		7°bb	8°b		8°
T		T/2		T	T/2		T	T/2		T	T/2		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		

Modo 2:

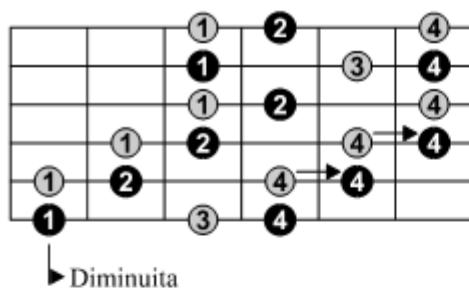
1°	2°b		3°b	3°	5°b		5°	7°bb		7°b	8°	
T/2	T		T/2	T	T/2		T	T/2		T	T	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	

Schema completo scala diminuita, es. in Sol, Sib, Reb e Mi :

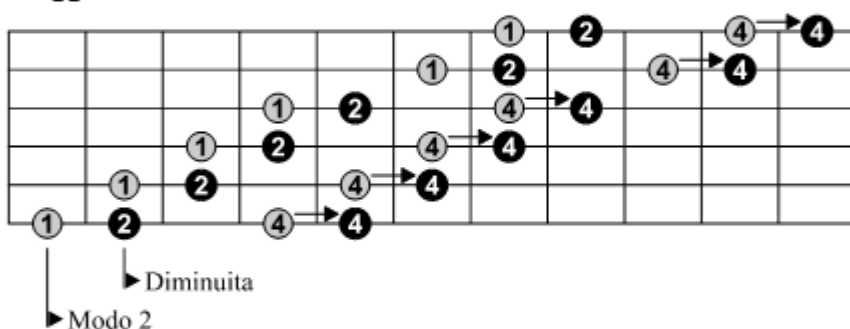


Le prime due diteggiature sono piuttosto semplici mentre la terza può presentare difficoltà di esecuzione in quanto l'estensione della mano deve coprire sei tasti. La seconda e la terza diteggiatura hanno tuttavia il vantaggio di avere una certa regolarità schematica, caratteristica che semplifica la memorizzazione e l'esecuzione.

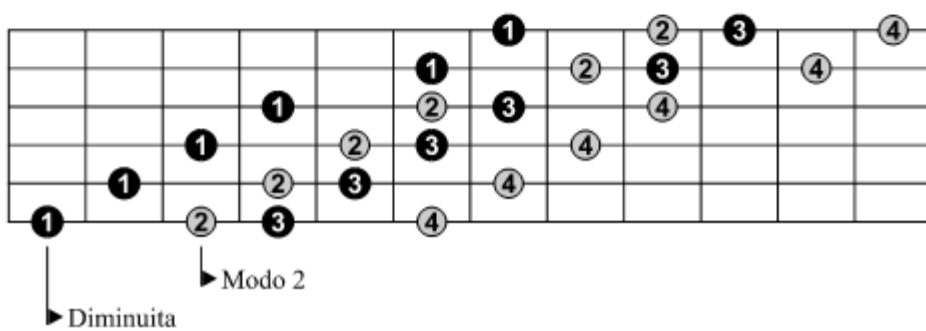
Diteggiatura 1



Diteggiatura 2



Diteggiatura 3



Triadi late

TRIADI LATE



Le triadi late a differenza delle triadi strette presentano un rapporto più ampio tra le note e risultano quindi più complete all'orecchio perché le note che le compongono si estendono sul registro basso e acuto.

Vediamo nel dettaglio la differenza

Triade stretta di do maggiore

C - E - G

3M 3m

Triade lata di do maggiore

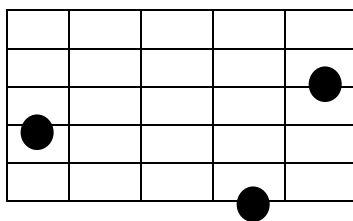
C - G - E

5G 6M

Come vediamo nella triade lata abbiamo un intervallo di quinta giusta (C-G) e uno di sesta maggiore (G-E).

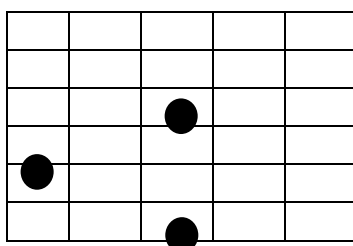
Qui di seguito riporto lo schema delle triadi late di Do maggiore e di Do minore

C



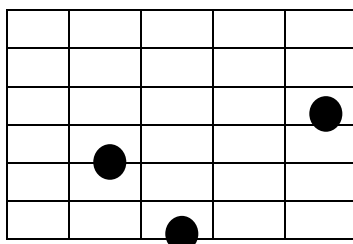
V

C/E



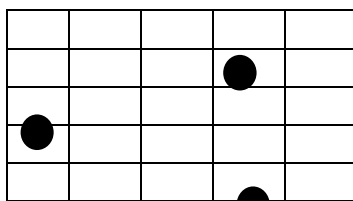
XII

C/G



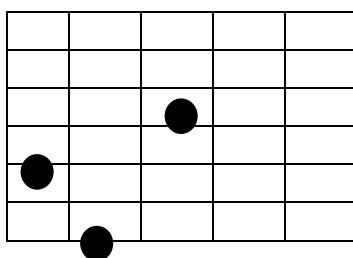
III

Cm



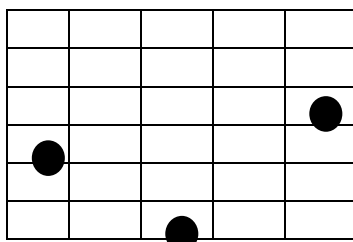
V

Cm//Eb



XII

Cm/G



III

Provate ad eseguire gli accordi della canzone “Yesterday” utilizzando solo triadi late. Cercate di muovere le voci degli accordi il meno possibile. Vi accorgerete che le sonorità generate da queste nuove triadi saranno molto meno chitarristiche del solito e molto più pianistiche e classicheggianti...

esegui tutti gli accordi di 7 come se fossero accordi maggiori e i m7 come se fossero minori.

Yesterday Descant recorder

John Lennon,
Paul McCartney

Yes-ter-day, All my troub-les seemed so far a-way

Now it looks as though they're here to stay Oh, I be-lieve in

yes-ter-day. Sud-den-ly, I'm not half the man I used to be,

There's a sha-dow han-ging o-ver-me, Oh, yes-ter-day came sud-den-ly.

Why she had to go I don't know. She would not say. I said

Some-thing wrong, Now I long for yes-ter - day. Yes-ter-day,

Love was such an eas-y game to play, Now I need a place to hide a-way, Oh,

I be-lieve in yes-ter-day. Mm mm mm mm mm mm mm

Real Book #1

Eeguire il tema per due chorus poi fare quattro chorus di assolo e chiudere suonando il tema una volta.

Ricordate quanto detto fino ad ora su accordi maj7, m7.

Per accordi semidiminuiti usate gli arpeggi. Per gli accordi di 7 usate misolidie e arpeggi.

Per ora pensate gli accordi alterati (alt, 9b, 9# 13b ecc ecc) come semplici accordi 7.

Buon lavoro.

ALL OF ME

(1932. SONG) SIMONE & MARKS

A

Cmaj7 E7

A7 D- E7 A-

D7 D-7 G7

B

Cmaj7 E7

A7 D-

F F- Cmaj7 E-7 A7

D-7 G7 CG (Eb° D-7 G7)

FINE

BLACK ORPHEUS - LOUIS BONFA

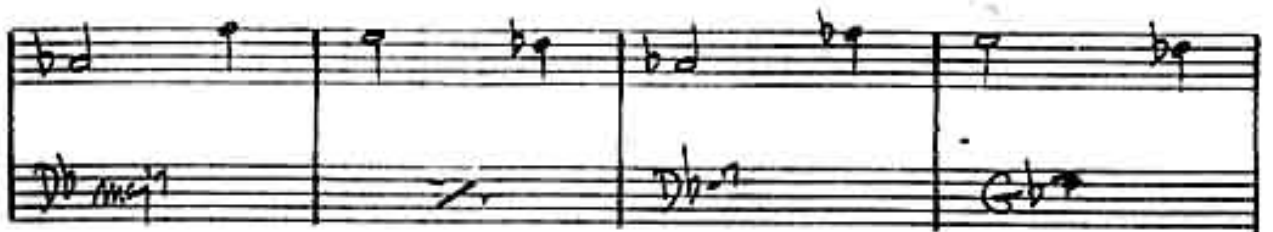
Handwritten musical notation for the main body of the piece. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "BOSSA". The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. Chord symbols are written above the staff, including: A-, B-7b5, E7b9, A-, B-7b5, E7b9, A-, D-7, G7, Cmaj7, C#07, A7b9, D-7, G7, C6, Fmaj7, B-7b5, E7b9, A-, B-7b5, E7b9, A-, B-7b5, E7b9, A-, B-7b5, E7b9, D-, D-7/c, B-7b5, E7b9, A-, A-7/G, Fmaj7, B-7b5, E7b9, A-, B-7b5, E7b9.

Handwritten musical notation for the ending section. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked "BOSSA". The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. Chord symbols are written above the staff, including: A-, D-7, A-7, D-7, A-7, D-7, E-7, A-. The section ends with a double bar line and the word "FINE".

- 11 -
ENDING SHORTER - "SHORTER MOMENTS"

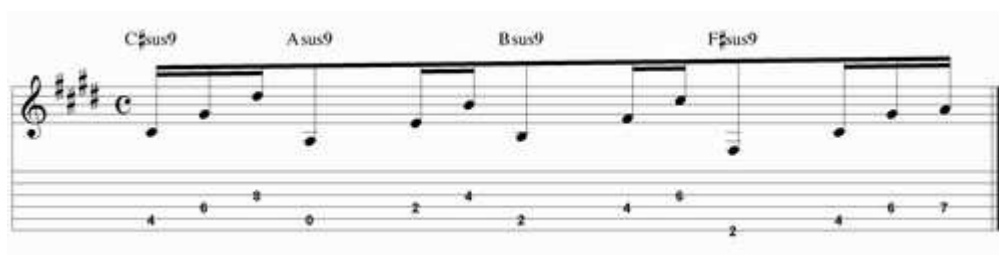
BLUESETTE

- TOOTS THIELEMAN'S



Accordi Sus

Spesso capita di trovare vicino ad un accordo la sigla *sus* oppure *add*. Entrambe si riferiscono alla struttura dell'accordo e lo modificano in maniere differenti. La sigla *sus* sta per *suspended*, che vuol dire sospeso. Effettivamente, suonando un accordo *sus* avremo proprio l'impressione di una "sospensione" sonora. Questo effetto acustico è causato dalla mancanza della nota "modale", la terza, che stabilisce se un accordo è maggiore o minore. Tecnicamente dobbiamo sostituire la terza dell'accordo (maggiore o minore che sia) con la nota rappresentata dal numero che segue la sigla *sus*. Ad esempio, un C *sus*2 è composto da: C, D, G; C *sus*4 sarà quindi composto da: C, F, G. Purtroppo non sempre viene specificato il grado da sostituire alla terza (es: C *sus*) ed in questi casi si intende generalmente *sus*4 o un accordo maggiore privo della terza (quindi solo tonica e quinta, il classico "power chord"). Diverso è il caso degli accordi seguiti dalla sigla *add*. Dopo la sigla *add* si trova un numero. Questo numero è l'intervallo che dobbiamo sovrapporre alla triade completa (tonica, terza e quinta). Ad esempio, C *add*9 è formato da: C, E, G, D. La sonorità è molto ricca ed "eterea", sicuramente più stabile degli accordi *sus* in quanto in questo caso la terza è presente. Altro esempio: C *add*11#: C, E, G, F#. Alle volte, anziché indicare un accordo *add* con una cifra dopo la sigla *add*, si può trovare la sigla dell'accordo con un numero fra parentesi (spesso in apice). In questi casi, il numero fra parentesi è come se fosse preceduto dalla sigla *add*. Esempio: C *add*9 = C (9). Esistono numerosi esempi musicali in cui vengono utilizzati questi accordi particolari. La famosa *Message in a bottle* dei Police ha il riff principale formato da accordi *sus*9:

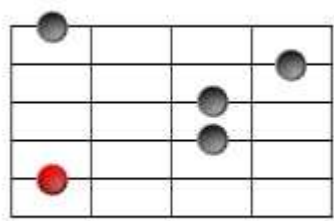


In *Every breath you take*, un'altra canzone dello stesso gruppo, ancora più famosa, troviamo invece molti accordi *add*9.

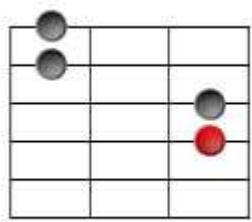
Seguono ora alcune diteggiature, le più usate, per visualizzare questi accordi sulla tastiera:

Accordi Sus

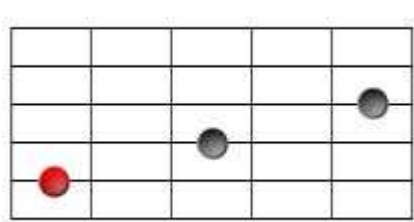
Sus 4



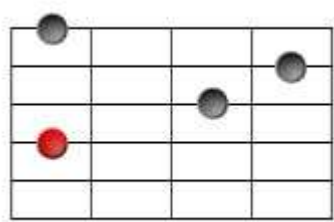
Sus 4-2



Sus 9

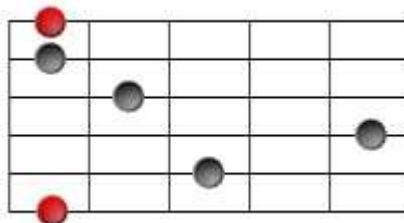


Sus 9-2

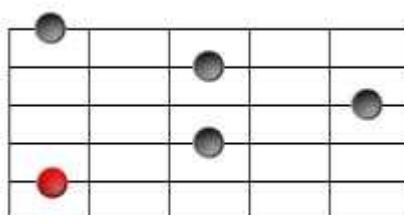


Accordi Add

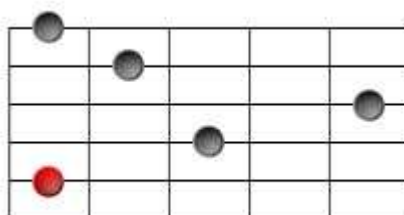
Add 9



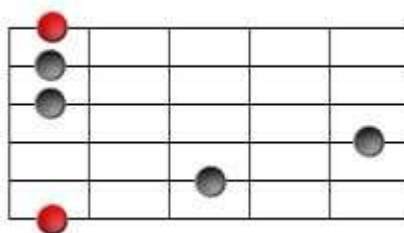
Add 9-2



Minori add 9



Minori add 9-2



Rivolti accordi di 7

Una panoramica sui rivolti degli accordi di settima da me elaborata.
Troverete i rivolti degli accordi maj7, 7, m7, e semidiminuiti.

Gli accordi di 6 potete derivarli dai semidiminuiti perché un accordo semidiminuito non è altro che un rivolto di un accordo di 6 una 3minore sopra. Per ottenere accordi di 6 maggiore sarà sufficiente alzare la 3 di un semitono. Oppure abbassare la settima di u semitono da un accordo di 7 dominante.

Per ricavare accordi di 9 potete sostituire appunto con la nona, la tonica o la settima dell'accordo i dominante a secondo della praticabilità della posizione accordale.

11 e 13 vanno a sostituire la 5 dell'accordo di dominante

Per quanto riguarda i sus potete ricavarli omettendo la terza. Al suo posto potete aggiungere 4, 9, 13 ecc. L'accordo muterà in sus4 sus9 sus13 ecc.

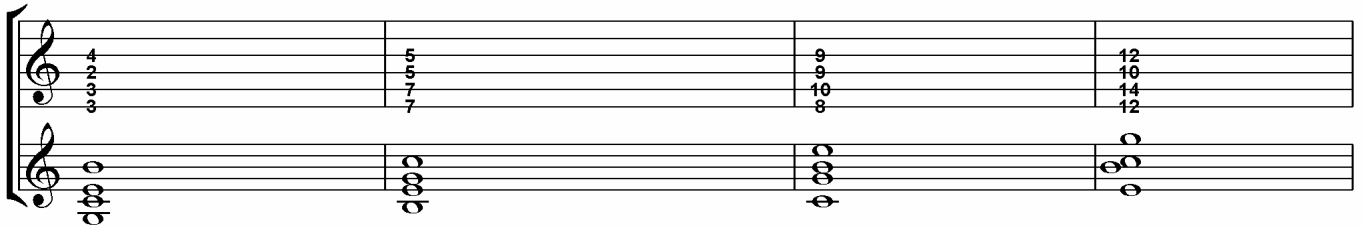
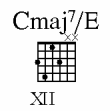
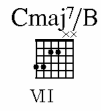
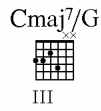
Cercate di imparare le posizioni che a vostro avviso potranno risultare più utili oppure quelle i cui "voicings" vi sembrano più intriganti.

Ricordate che più posizioni in rivolto conoscete, maggiore sarà la varietà armonica in vostro possesso e di conseguenza il vostro accompagnamento armonico sarà molto più interessante di un semplice sottofondo...

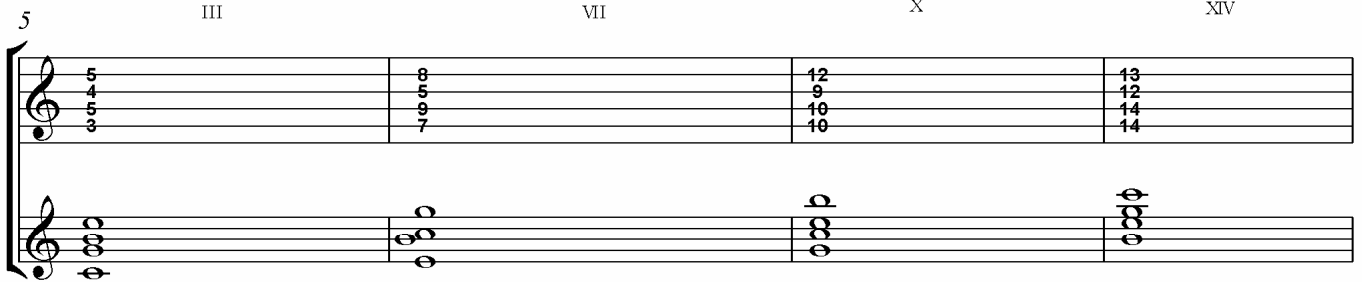
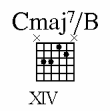
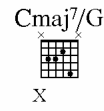
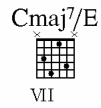
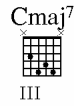
Rivolti accordi di Settima

DROP 2

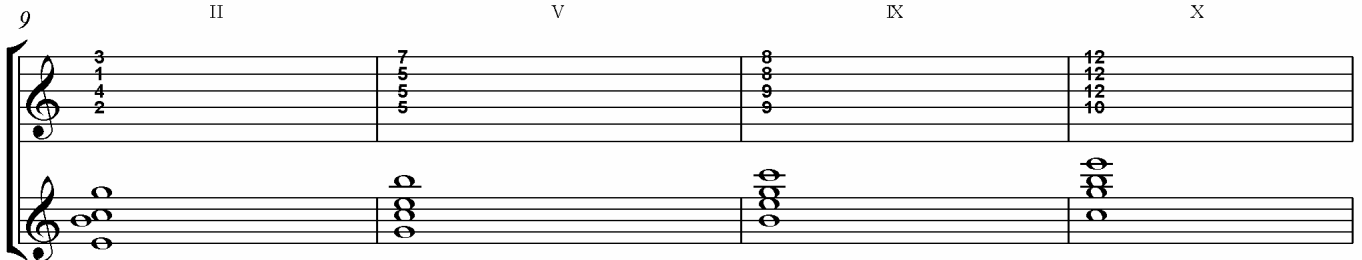
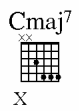
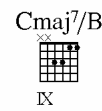
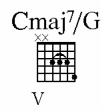
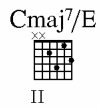
6



5

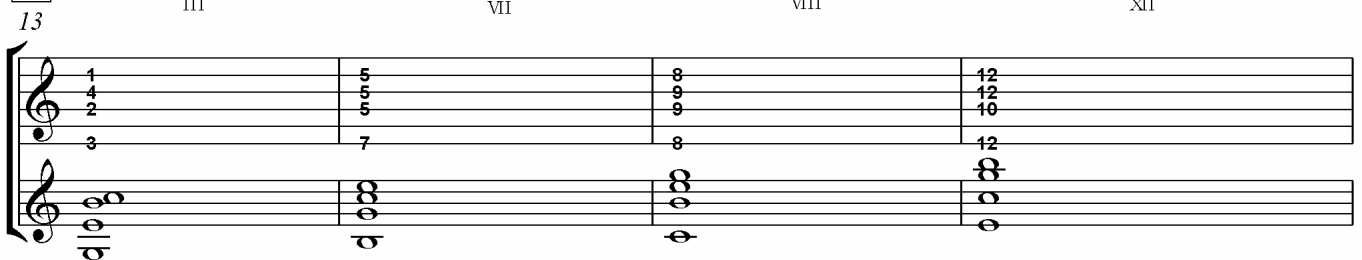
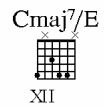
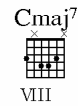
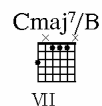
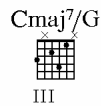


4

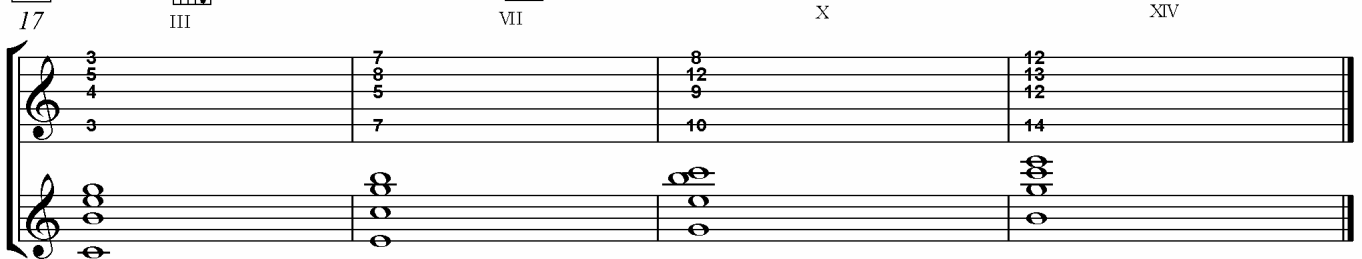
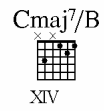
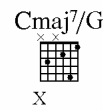
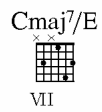
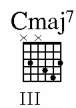


DROP 3

6



5

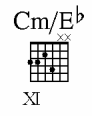
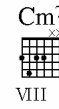
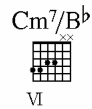
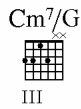


m7

Rivolti accordi di Settima

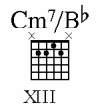
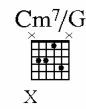
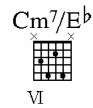
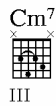
DROP 2

6



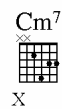
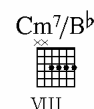
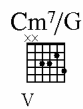
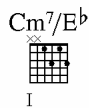
Musical notation for the first system of the DROP 2 exercise, measures 1-4.

5



Musical notation for the second system of the DROP 2 exercise, measures 5-8.

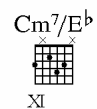
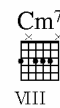
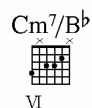
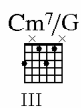
4



Musical notation for the third system of the DROP 2 exercise, measures 9-12.

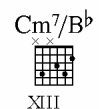
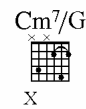
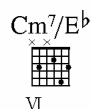
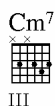
DROP 3

6



Musical notation for the first system of the DROP 3 exercise, measures 13-16.

5



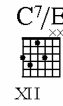
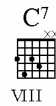
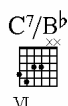
Musical notation for the second system of the DROP 3 exercise, measures 17-20.

7 dom

Rivolti accordi di Settima

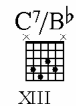
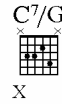
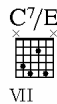
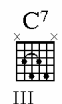
Drop 2

6



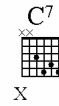
Musical notation for Drop 2, 6th fret. The diagram shows four measures of a C7 chord with different bass notes (G, Bb, C, E) in the bass clef. The treble clef shows the corresponding fingerings (3, 2, 3, 3) and the bass clef shows the corresponding fingerings (5, 5, 7, 6).

5



Musical notation for Drop 2, 5th fret. The diagram shows four measures of a C7 chord with different bass notes (C, E, G, Bb) in the bass clef. The treble clef shows the corresponding fingerings (5, 5, 5, 7) and the bass clef shows the corresponding fingerings (8, 8, 10, 10).

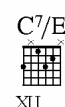
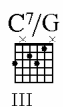
4



Musical notation for Drop 2, 4th fret. The diagram shows four measures of a C7 chord with different bass notes (E, G, Bb, C) in the bass clef. The treble clef shows the corresponding fingerings (3, 4, 3, 2) and the bass clef shows the corresponding fingerings (8, 8, 12, 12).

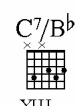
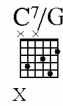
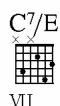
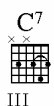
Drop 3

6



Musical notation for Drop 3, 6th fret. The diagram shows four measures of a C7 chord with different bass notes (G, Bb, C, E) in the bass clef. The treble clef shows the corresponding fingerings (1, 3, 2, 3) and the bass clef shows the corresponding fingerings (5, 5, 8, 8).

5



Musical notation for Drop 3, 5th fret. The diagram shows four measures of a C7 chord with different bass notes (C, E, G, Bb) in the bass clef. The treble clef shows the corresponding fingerings (5, 5, 5, 7) and the bass clef shows the corresponding fingerings (6, 6, 11, 12).

m7 5b

rivolto di m6

Rivolti accordi di Settima

Drop 2

6 Cm7b5/Gb II Cm7b5/Bb VI Cm7b5 VII Cm7b5/Eb

5 Cm7b5 III Cm7b5/Eb VI Cm7b5/Gb IX Cm7b5/Bb XII

4 Cm7b5/Eb I Cm7b5/Gb IV Cm7b5/Bb VIII Cm7b5 X

6 Cm7b5/Gb II Cm7b5/Bb VI Cm7b5 VIII Cm7b5/Eb XI

5 Cm7b5 III Cm7b5/Eb VI Cm7b5/Gb XI Cm7b5/Bb XIII

5

9

13

17

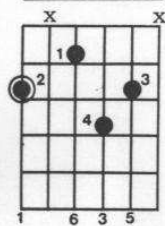
Ora alcune tra le posizioni più usate, per i più pigri:

suspended 4th = 7sus4 {w -3 w w H w or {w w H w w H w}

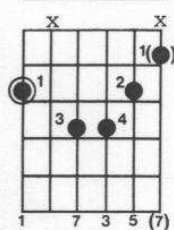
7TH CHORDS	9TH CHORDS	11TH CHORDS (sus 4 chords)	13TH CHORDS

NOTES IN PARENTHESES ARE OPTIONAL.

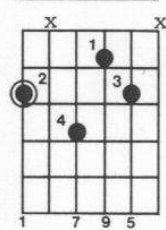
6TH CHORDS



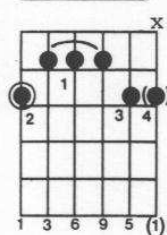
Ma7 CHORDS



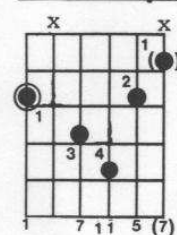
Ma9 CHORDS



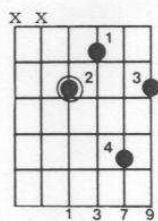
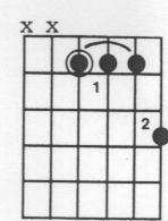
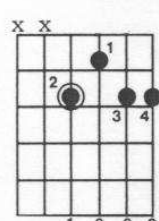
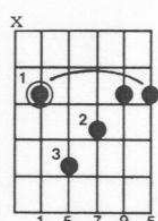
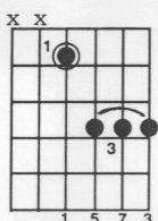
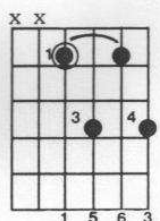
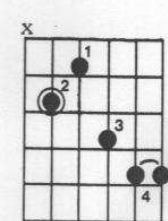
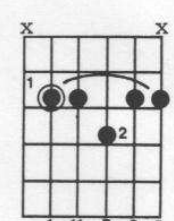
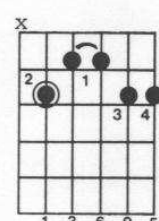
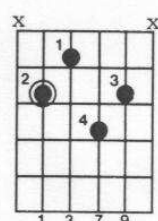
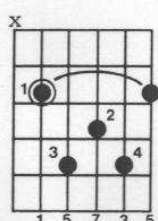
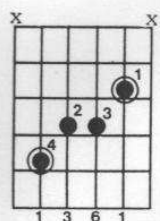
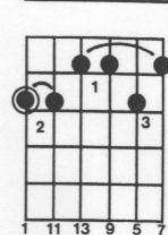
6⁹ CHORDS



Ma11 CHORDS

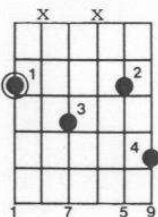


Ma13 CHORDS

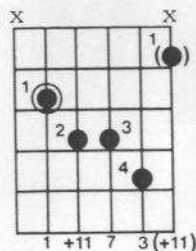
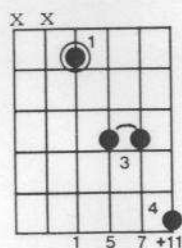
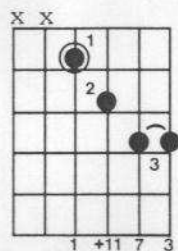
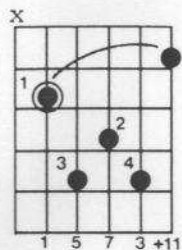
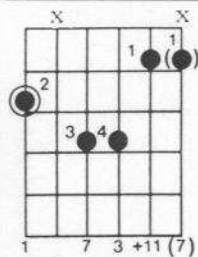


NOTES IN PARENTHESES ARE OPTIONAL.

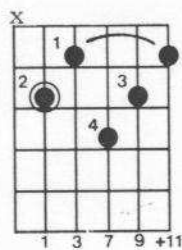
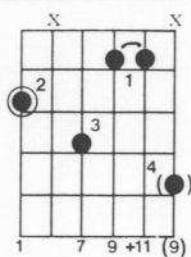
W.W.H. W.W.H.



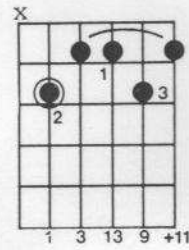
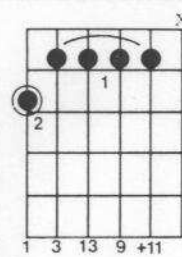
Ma7(+11) CHORDS



Ma9(+11) CHORDS

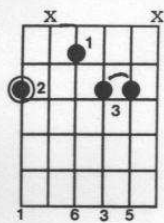


Ma13(+11) CHORDS

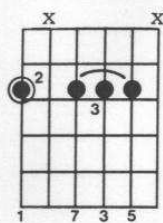


NOTES IN PARENTHESES ARE OPTIONAL.

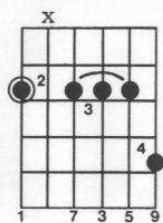
Mi6 CHORDS



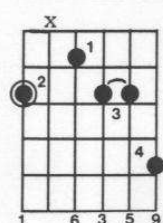
Mi7 CHORDS



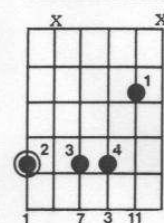
Mi9 CHORDS



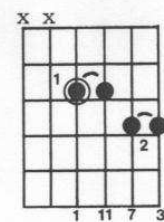
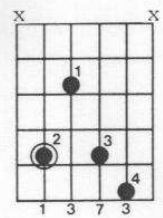
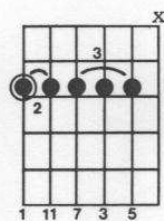
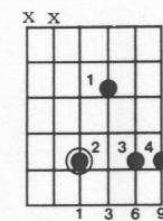
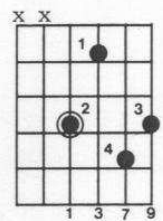
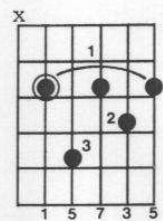
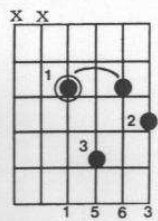
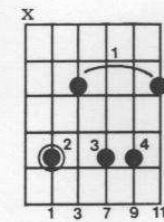
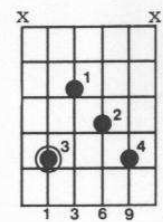
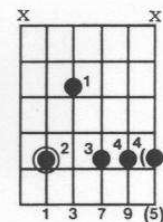
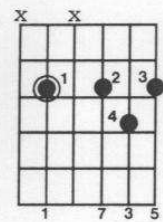
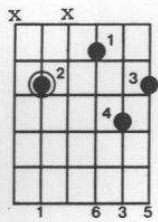
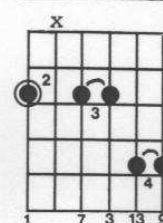
Mi6⁹ CHORDS



Mi11 CHORDS

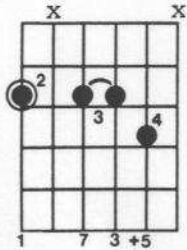


Mi13 CHORDS

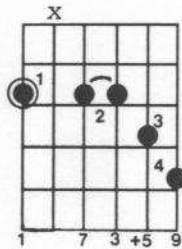


"ROOT CHORDS" - MINOR⁷ AUGMENTED⁵ TYPE

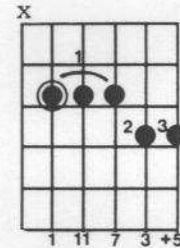
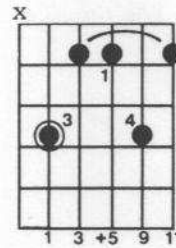
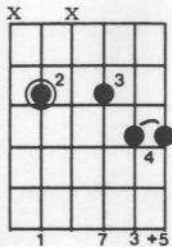
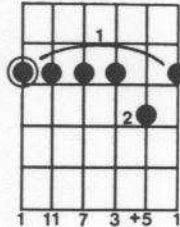
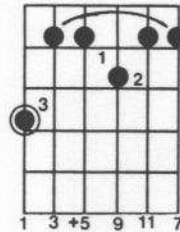
Mi7(+5) CHORDS



Mi9(+5) CHORDS



Mi11(+5) CHORDS

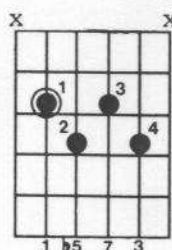
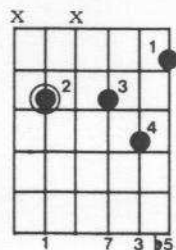
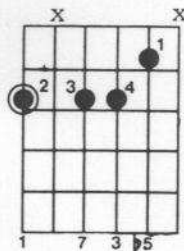


5^o

"ROOT CHORDS" - MINOR⁷ FLAT⁵ TYPE

HALF DIMINISHED = $\emptyset$ = m7(b5) $\Rightarrow$ H W W H W W W whole & half step construction

Mi7(b5) CHORDS



improvvisazione sul II, V, I maggiore

Ci troviamo ora di fronte ad un argomento molto importante. L'improvvisazione sul II-V-I. Questo tipo di successione di accordi è definito come "Cadenza" maggiore. Vedremo poi nelle lezioni successive anche la cadenza minore.

Facciamo per ora un esempio su un II V I in tonalità di sol maggiore:

Am7 – D7 – Gmaj7

Prendendo in considerazione tutto il materiale che abbiamo studiato, possiamo provare ad improvvisare su questa cadenza.

Vediamo alcune delle soluzioni che abbiamo per ciascun accordo

Am7 = pentatonica minore di E (maggiore di G)
Modo dorico di A (II grado di G)
Arpeggio modo dorico di A (II grado di G)
Suonare sulle triadi di Am

D7 = Pentatonica minore di E (maggiore di G)
Modo misolidio di D (V grado di G)
Arpeggio modo misolidio di D (V grado di G)
Suonare sulle triadi di D

Gmaj7 = Pentatonica maggiore di G
Modo ionico di G (senza quarta)
Arpeggio modo ionico di G
Suonare sulle triadi di G

Ci tengo a precisare che queste sono solo alcune delle innumerevoli soluzioni per suonare sul II V I maggiore. Mi sono limitato ad inserire solamente le nozioni apprese fino ad ora.

Nelle lezioni successive vedremo come poter dare colori diversi a questi accordi. Cercate per ora di creare delle belle frasi con il materiale che avete a disposizione e muovetevi cercando di procedere per intervalli (terze, seste, quinte). In questo gli arpeggi vi aiutano molto. D'ora in poi il lavoro si farà sempre più complicato, studieremo nuove scale, sostituiremo accordi, suoneremo fuori tonalità e molto altro ancora.

Per farsi trovare pronti, dobbiamo soffermarci su questa lezione ed esercitarci molto...

Ecco una SEQUENZA DI II V I su cui potersi esercitare. Eseguite l'esercizio dall'inizio alla fine e cercate di usare tutte le soluzioni indicate sopra.

Dm7		G7		Cmaj7		%	
Fm7		Bb7		Ebmaj7		%	
Abm7		Db7		Gbmaj7		%	
Cm7		F7		Bbmaj7		%	
Ebm7		Ab7		Dbmaj7		%	
Gm7		C7		Fmaj7		%	
Bbm7		Eb7		Abmaj7		%	
Am7		D7		Gmaj7		%	

Lettura melodica con 4 alterazioni in chiave

(UP) **MINORITY** - GIGI GRACE

The musical score is written on four systems of staves. The first system consists of a treble and bass staff. The second system consists of a single staff. The third system consists of a single staff. The fourth system consists of a single staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The time signature is 4/4. The score is titled "MINORITY" and attributed to "GIGI GRACE". There is a "(UP)" marking at the beginning. The fourth system ends with a double bar line and a repeat sign.

System 1 (Treble and Bass Staff):
Treble: [Musical notation]
Bass: F-(A) (D-7 b5) G-7 b5 C7 b9

System 2 (Single Staff):
[Musical notation]
F-(A) (D-7 b5) C-7 F7

System 3 (Single Staff):
[Musical notation]
Bb-7 Eb7 Ab-7 Db7

System 4 (Single Staff):
[Musical notation]
Gb-7 Cb7 G-7 C7 (alt.)

Fingerpicking #1

Blues Vibratos

Ex. 1 Tuning: DADGBE

The musical score for Ex. 1, titled "Blues Vibratos", is written for guitar in 12/8 time and D major (one sharp). The tuning is DADGBE. The score is divided into four systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with various vibrato markings (wavy lines) and fingerings. The bass staff provides a steady accompaniment with fingerings and some vibrato markings. The key signature is D major, indicated by one sharp (F#).

Improvvisazione #2

Esegui un'improvvisazione sui seguenti accordi minori. Utilizza i modi, le pentatoniche e gli arpeggi. Pensa gli accordi in maniera dionica. Continua ad usare il metronomo.
Buon lavoro!

Ex 1)

Am7 | Bbm7 | Ebm | Gm

Ex 2)

Am7 | Gb m7 | C m7 | Bb m7

Ex 3)

Eb m7 | C m7 | Db m7 | Bb m7

Ex 4)

G m7 | Db m7 | Ab m7 | Bb m7

Ex 5)

E m7 | C# m7 | G# m7 | F# m7

Ripeti l'esercizio dimezzando il tempo
Esempio

Am Bm |

Studia **molto** lentamente su indicazione dell'insegnante.

Improvvisare con gli arpeggi

Scala di Do Maggiore: Do Re Mi Fa Sol La Si Do.

L'accordo di dominante è il seguente: G7 = Sol – Si – Re - Fa

Continuando ad armonizzare otteniamo: G7 = Sol – Si – Re - Fa – La – Do – Mi - Sol

Ovvero abbiamo introdotto la 9a, l'11a e la 13a. Ma si può notare che la parte acuta dell'accordo non è altro che l'arpeggio di Am7.

Per cui sull'accordo G7 si può suonare l'arpeggio di Am7 per evidenziare la 9a, l'11a e la 13a creando un fraseggio meno scontato e tipicamente jazz. Tale tecnica era usata dal grande John Coltrane.

Questo concetto però può essere esteso ad altri colori , infatti si può notare come su un Cmaj7 si possa suonare l'arpeggio una terza maggiore sopra (Em III grado) introducendo una tensione interessante come la 9 (D) . Se trasportiamo questo ragionamento per tutto il resto della scala avremmo il seguente schema:

Cmaj – arp Em7
Dm7 – arp Fmaj7
Em7 – arp G7
Fmaj7 – arp Am7
G7 – arp B s.d.
Am7 – arp Cmaj7
Bs.d. – arp Dm7

Noterete come nel caso del III grado Em e del VII B s.d. le none si trovino a distanza di 1 semitono dalla tonica il che produce un effetto più dissonante da usare con parsimonia.

Tornando all' accordo di G7 si possono suonare tutti gli arpeggi della scala di Do maggiore, se si pensa l'accordo misolidio, creando degli effetti diversi.

Ovvio però che vi saranno degli arpeggi che suoneranno meno bene altri saranno più interessanti, per cui a voi la scelta...

Improvvisare il blues con gli arpeggi

GLI ARPEGGI DEL BLUES

SUGGERIMENTI CHITARRISTICI

R. CHIARION

A7



D7



E7



NOTE DA UTILIZZARE NELL'IMPROVVISAZIONE

Es.1 A7

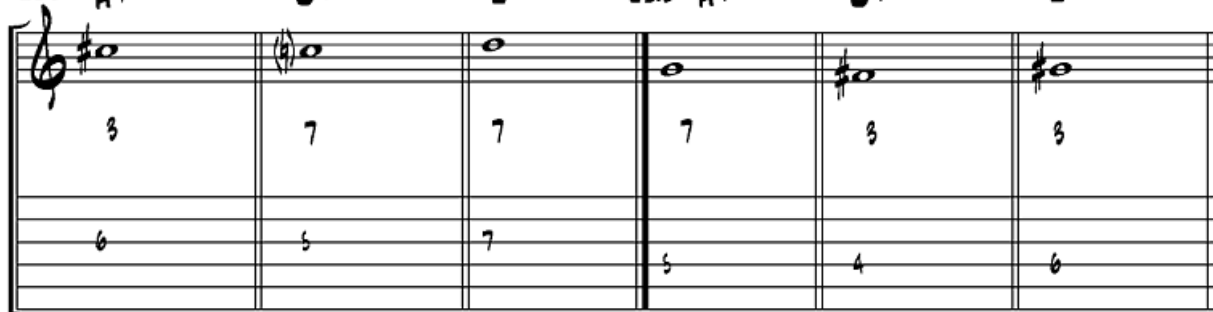
D7

E7

Es.2 A7

D7

E7



Lettura Ritmica: Stevie Wonder

My Cherie Amour

Stevie Wonder

Intro

Sax

8

A1

18

B1

Sax

25

A2

34

B2

Sax

41

Strum

48

A3

56

B3

65

Strum

Sax

70

II-V.I Minore

Teoria

Genesi della cadenza minore

Questa è la nostra scala armonizzata di Do maggiore

Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7 Am7 Bm7^b

Ora prendiamo il Am7 che si trova al Vi grado (sopradominante minore) e facciamolo diventare primo grado ecco cosa succede:

Am7 Bm7^b Cmaj7 Dm7 Em7 Fmaj7 G7

Abbiamo una scala minore naturale armonizzata

Se volessimo costruire una cadenza di II V I con questo nuovo ordine questa sarebbe:

Bm7^b Em7 Am7

Se provate a suonare questa cadenza, vi accorgete che non c'è tensione né risoluzione. La “colpa” è del Mi m che con la sua terza minore non risolve in maniera chiara e decisa sulla tonica La del Am7. Come risolvere questo enigma? Facile si chiede in prestito un altro accordo ad una altra scala. L'accordo in questione è il V grado della scala minore armonica che è proprio un accordo di 7 9^b.

Ecco quindi che la nostra cadenza minore prende una forma più decisa con il Sol# terza maggiore di E7 e con la seconda minore (napoletana) Fa che risolvono con maggior nitidezza sul la del Am7.

Bm7^b E7(9^b) Am7

E' per questo che le cadenze minori sono costituite da un accordo semidiminuito, un accordo di 7 (spesso con estensione di 9^b) e un minore.

Scala minore melodica

C T ST T T T T T T ST C
C D Eb F G A B

Armonizziamo la scala a quattro voci

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cm maj7	Dm7	Ebmaj7 ^{5#}	F7	G7	Am5b (s.d)	Bm5b(s.d)

Abbiamo di conseguenza anche sette nuove scale modali::

I	Ipoionico
II	Dorico b2
III	Lidio Aumentato
IV	Lidio b7
V	Misolidio b6
VI	Locrio #2
VII	Supelocrio

La scala minore melodica è una scala molto usata a causa della sua struttura molto particolare e dalla sonorità misteriosa e indefinita.

Dall'armonizzazione abbiamo ricavato due accordi che non avevamo ancora incontrato:

Cm maj7 e Eb maj7 5#.

Si tratta di due accordi molto usati nel jazz ma anche nella musica leggera.

Il primo è un accordo minore con la settima maggiore C Eb G B. La settima maggiore dà un senso di indefinizione a questo accordo molto usato in cadenze di questo tipo:

Cm | Cm maj7 | Cm7

Come è facile comprendere la settima scende sempre di semitono creando un bell'effetto di "caduta". Un esempio lo possiamo trovare nel brano di Stevie Wonder "Don't you worry about the thing".

L'accordo Ebmaj7 5# è invece un accordo maggiore che ha però questa 13b molto insidiosa e affascinante al tempo stesso. Questo accordo è più difficile da incontrare in musica leggera ed è di chiara matrice jazzistica.

Possiamo quindi cominciare ad usare il modo ipoionico per gli accordi m maj7 e il lidio aumentato per gli accordi maj7 #5. Da provare anche sui maj7..

Stesso discorso per l'accordo **semidiminuito**. Il modo da usare è il **locrio# 2**. Molto interessante il secondo grado innalzato (9) che dà un colore particolare all'accordo.

Abbiamo anche una dorica b2 da applicare sui m7: con la 2a minore in evidenza.

Più complesso è il discorso per gli accordi di **7 dominante**. Abbiamo due soluzioni il **lidio b7** e il **misolidio b6** il **superlocrio**.

Analizziamo questi due modi prendendo ad esempio l'accordo di F7.

Lidio b7 di F - IV grado di C minore melodico.

F - G - A - B - C - D - Eb

Ci sono molte note interessanti

9 G

11# B si evita la fastidiosa 4 giusta che crea un battimento con la nota la (3° maggiore di F7)

13 D

7 Eb

Non c'è che dire... davvero una bella soluzione! Oltre ad evitare il problema della quarta giusta questo modo ci dà molti bei colori come la 9 e la 13.

Ora analizziamo il misolidio b6 di F (V grado minore melodica Bb)

F - G - A - Bb - C - Db - Eb

Vediamo un po'...

4 Bb da evitare

13b Db interessante

7 Eb

Se da una parte questo modo ci dà la noia della quarta giusta, dall'altra ci dà una bella 13b.

Vediamo ora una soluzione molto più ardita: la scala superlocria

Superlocria di F – VII grado di F# minore melodico

F - F# - G# - A - B - C# - D#

Qui davvero le alterazioni sono molte

9b	F#
9#	G#
B	#11
C#	5#
D#	7

La 9b dà un senso di grande instabilità.

La 9# dà una percezione di irrequietezza

L'11# ci dà una mano con la quarta V.S.

La 5# ha un effetto di forte dissonanza

La scala superlocria è molto usata nel jazz perché inserisce un gran numero di alterazioni sull'accordo di settima.

Il nostro F7, considerando i colori che aggiungiamo con questa soluzione, diventa F7 9b 9# 11# 5#.

Per brevità si è scelto di scriverlo F7alt.

Quindi riassumendo abbiamo tre importanti colori nuovi da usare sui nostri accordi di 7:

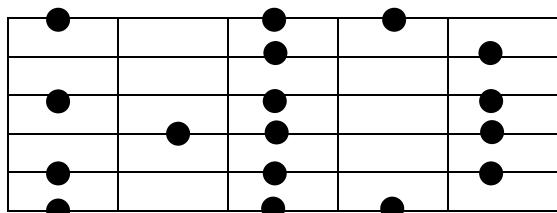
la **lidia b7** la **misolidia b6** e la **superlocria** senza dimenticare la scala diminuita che rimane dopo la superlocria la soluzione più ardita da utilizzare sugli accordi di 7 (vedi capitolo sugli accordi diminuiti).

Vedremo nei capitoli successivi degli esercizi per prendere confidenza con questa nuova scala.

Diteggiatura scala minore melodica

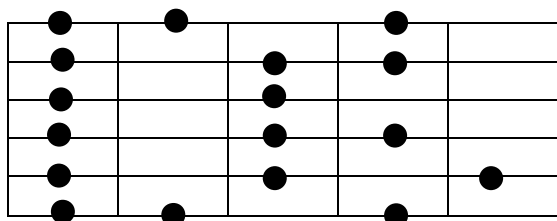
Cm

Ipoionico



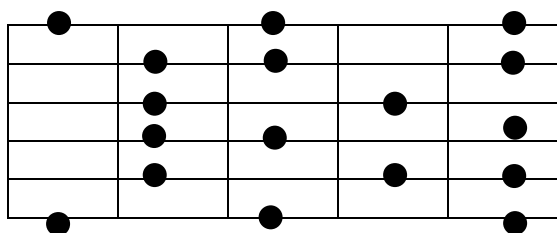
VIII

Dorico b2



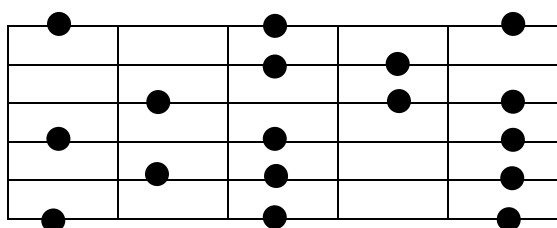
X

Lidio aumentato



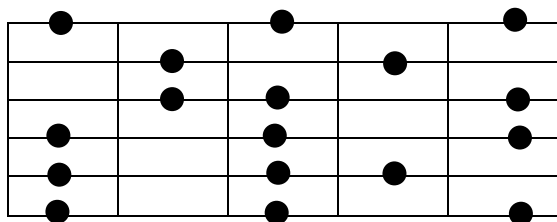
XI

Lidio b7



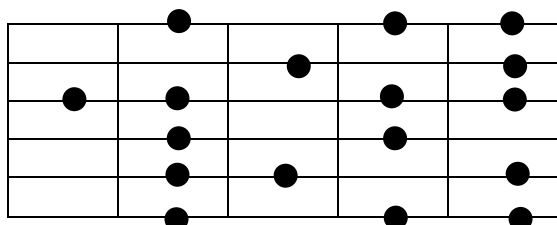
I

Misolidio b6



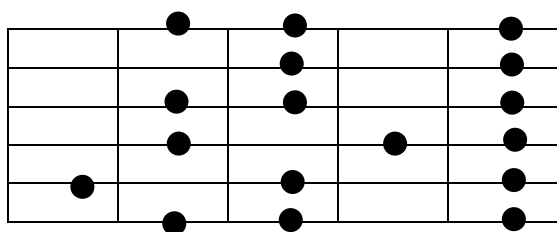
III

Locrio #2



V

Suplocrio



VII

Eeguire terzine, quartine e salti di terza

Scala minore armonica

C T ST T T T T T 1/2 ST C
 C D Eb F G Ab B

Armonizziamo la scala a quattro voci

I	II	III	IV	V	VI	VII
Cm maj7	Dm s.d	Ebmaj7 5#	Fm7	G7	Abmaj7	B°

Abbiamo di conseguenza anche sette modi nuovi:

I	Ipoionico b6
II	Dorico b2 b5
III	Ionico aumentato
IV	Lidio minore
V	Misolidio b2 b6
VI	Lidio #2
VII	Supelocrio diminuito

La scala minore armonica è una scala dal sapore decisamente arabo e mediorientale Ciò è conferito dall'intervallo di un tono e mezzo tra il sesto e il settimo grado.

Dall'armonizzazione abbiamo ricavato un accordo che abbiamo studiato precedentemente ossia il B° (diminuito).

Come accaduto per la scala minore melodica, vediamo quali sono le possibili applicazioni della scala minore armonica.

Ipoionico b6 da suonare sugli accordi m maj7.

Dorico b2 b5 per i s.d. molto particolari la 2 bemolle l'11 e la 13

Ionico aumentato per i maj7 5#. Da notare la 11 la 5# la 13

Lidio minore per i m7 . Da evidenziare la 5b e la 13

Misolidio b2 b6 per gli accordi di 7 9b.

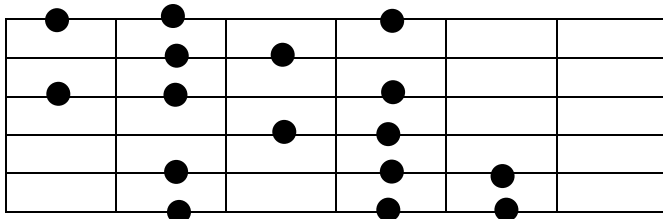
Lidia #2 bella soluzione per gli accordi maj7 con la 9#

Superlocrio diminuito su accordi diminuiti e accordi di 7

Diteggiatura scala minore armonica

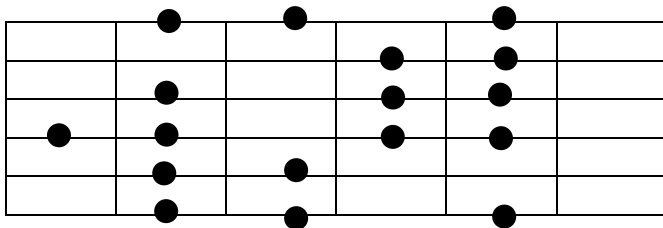
Cm

Ipoionico b6



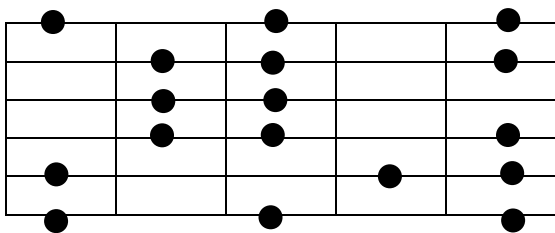
VIII

Dorico b2 b5



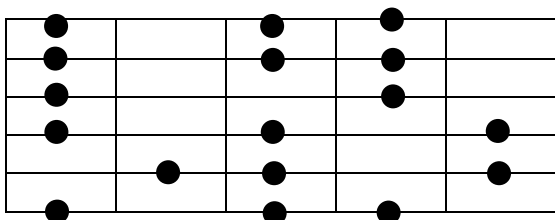
X

Ionico aumentato



XI

Lidio minore



I

Misolidio b2 b6

	●	●			
	●	●		●	
		●	●		
	●		●	●	
●	●		●	●	
	●	●			

III

Lidio#2

	●	●			
	●	●		●	
		●	●		
	●		●	●	
●	●		●	●	
		●			

IV

Suplocrio diminuito

	●	●		●	
		●	●		
	●	●		●	
			●	●	
		●		●	●
	●	●		●	●

VII

Eeguire terzine, quartine e salti di terza

Lick II V I minore

Ragazzi è arrivato il momento di esercitarsi sul II V I minore...

Come avrete notato la storia si fa complicata. E già, perché il nostro accordo di 7 dominante ci offre molte soluzioni per improvvisare e abbiamo visto nel dettaglio quali esse siano..

Quindi non ci resta che sbirciare il lavoro altrui... Ecco a voi un po' di Lick sul II V I minore

Mi raccomando però di crearne poi dei vostri...

Em^{7b5} A^{7b9} Dm⁷

Em^{7b5} A^{7b9} Dm⁷

Em^{7b5} A^{7b9} Dm⁷

Em^{7b5} A^{7b9} Dm⁷

Non sarebbe questa la sede opportuna ma ho voglia di farvi leggere questi bellissimi Lick di Joe Pass sul C7.

JAZZ LICKS

12

The sheet of music contains 12 lines of musical notation in 4/4 time, primarily based on the C7 chord. The notation includes various jazz licks with accidentals, ties, and triplets. The first line is labeled 'C7'. The second line has a 'C7' label above a measure. The third line has a 'C7' label above a measure. The fourth line has three 'C7' labels above measures. The fifth line has a 'Cm' label above a measure. The sixth line has a 'Cm' label above a measure. The seventh line has a 'Cm' label above a measure. The eighth line has a 'Cm' label above a measure. The ninth line has a 'Cm' label above a measure. The tenth line has a 'Cm' label above a measure. The eleventh line has a 'Cm' label above a measure. The twelfth line is labeled 'Phrase Feeling'.

Accordi alterati

Un accordo si definisce alterato quando alla sua quadrate d'impianto (7, m7, maj7 ecc) si innestano delle tensioni (5# 5b, 13b, 11# ecc).

E' importante comprendere che un accordo molto alterato come ad esempio un F79b 13b va inteso comunque come un accordo di 7 di dominante. Di conseguenza le alterazioni colorano semplicemente l'accordo ma non ne mutano il valore armonico.

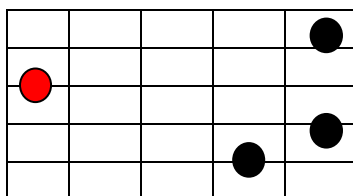
Qui di seguito vi indico gli accordi di 7 dominate alterati più diffusi ed utilizzati.

TIPO ACCORDO C	TENSIONI C - E -G -Bb - +.....
7	--
7/9	D
7/9b	Db
9	D
9#	D#
9b	Db
7/9#	D#
11 o sus	F
#11	F#
13	A
13b	Ab
7\11#	F#
7/11	F
7/13	A
7/13b	Ab
7/9/11	D F
7/9/11#	D F#
7/9b/11	Db F
7/9b/11#	Db F#
7/9#/11	D# F
7/9#/11#	D# F#
7/9/13	D A
7/9/13b	D Ab
7/9b/13	Db A
7/9b/13b	Db Ab
7/9#/13	D# A
7/9#/13b	D# Ab

Ricavare accordi di 7 alterati dagli accordi di 7

Partiamo da un semplice C7 in secondo rivolto con Drop 2.

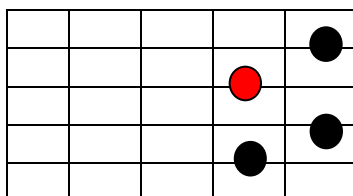
C7/E



VII

Ora spostiamo la tonica 1 tono avanti

C9/E



VII

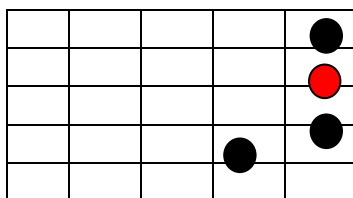
Abbiamo sacrificato la tonica per ottenere un accordo di 7/9.

Questo procedimento va fatto su tutte le specie di settima. Provate ad applicare questo procedimento sui rivolti studiati nel capitolo precedente.

Bene ora voi direte: e se volessi alterare questo accordo con una 9# ad esempio?

Beh la risposta è semplice fate avanzare la vostra 9 di un semitono.

C9#/E



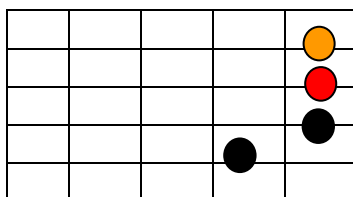
VII

Si ma se oltre alla 9# volessi aggiungere altre alterazioni come ad esempio la 13b?

In questo caso bisognerà sacrificare la quinta.

Ora ripartiamo dal nostro C9#/E e individuiamo la quinta

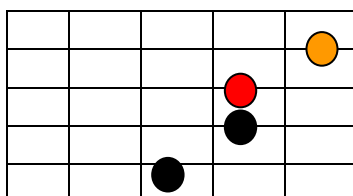
C9b/E



VII

Prendiamo la 5 Sol (in arancione) e spostiamola un semitono avanti al Lab.
Otterremmo un C79# 13b /E

C79# 13b /E



VII

Bene!

Il gioco è fatto. Ora puoi tornare alla pagina precedente dove ho elencato tutti i tipi di accordi alterati di 7 e puoi ricavarli applicando questi ragionamenti ai rivolti studiati in precedenza.

Ovviamente ti accorgerai che ci saranno delle posizioni che suoneranno bene e altre che suoneranno decisamente strane, Troverai anche posizioni molto comode ed altre praticamente impossibili..

Seleziona tu stesso i rivolti alterati che più ti convincono e memorizzali.

Buon lavoro....

Esercizio minore melodica

Esegui l'esercizio pensando gli accordi 7#11 come IV grado della scala minore melodica (lidio b7)

The exercise consists of 16 measures of music, organized into 8 systems of 2 measures each. Each measure contains a chord symbol above a staff with a whole rest. The chords are as follows:

Measure	Chord	Scale Degree
1	C ^{ADD2}	I
2	%	
3	G ^{b7#11}	IV
4	%	
5	A ^{bADD2}	I
6	%	
7	G ^{b7#11}	IV
8	%	
9	F ^{ADD2}	I
10	%	
11	E ^{b7#11}	IV
12	%	
13	D ^{ADD2}	I
14	%	
15	C ^{7#11}	IV
16	%	
17	B ^{bADD2}	I
18	%	
19	A ^{b7#11}	IV
20	%	
21	G ^{bADD2}	I
22	%	
23	E ^{7#11}	IV
24	%	
25	E ^{bADD2}	I
26	%	
27	D ^{b7#11}	IV
28	%	
29	B ^{ADD2}	I
30	%	
31	A ^{7#11}	IV
32	%	
33	A ^{ADD2}	I
34	%	
35	G ^{7#11}	IV
36	%	
37	D ^{bADD2}	I
38	%	
39	B ^{7#11}	IV
40	%	
41	G ^{ADD2}	I
42	%	
43	F ^{7#11}	IV
44	%	

Below the first system, the text "MISOLIDIA DI SOL" is written. Below the third system, the text "LIDIA B7 DI Bb" is written.

Real Book #2

Eeguire il tema per due chorus poi fare quattro chorus di assolo e chiudere suonando il tema una volta.

Utilizzare tutte le scale studiate fino ad ora per gli accordi di 7, 7alt, 79b, m7, maj7 ecc ecc

Solar

Miles Davis

Medium Swing

$\text{♩} = 165$

First system of musical notation. The top staff is for a trumpet, with a note marked "(muted trp)". The bottom staff is for piano, with a note marked "(melody on repeat)". Chord symbols are written above the piano staff: $C_{MI}^{(MA7)}$, C_{MI}^7 , G_{MI}^7 , and C^7 .

Second system of musical notation. The top staff continues the melody, with a note marked "(melody both times)". The bottom staff shows chords: F_{MA}^7 , F_{MI}^7 , and B^b7 .

Third system of musical notation. The top staff continues the melody. The bottom staff shows chords: $E^b_{MA}^7$, $E^b_{MI}^7$ A^b7 , $D^b_{MA}^7$, and $D_{MI}^7(b9)$ G^7 .

(Ending)

Fourth system of musical notation, labeled "(Ending)". The top staff shows a melodic line. The bottom staff shows a chord: $C_{MI}^{9/4}$.

(bs. plays C pedal)

Med.-Slow Latin/Rock

This Masquerade

Leon Russell
(As sung by George Benson)

$\text{♩} = 91$

(On cue) **(voice/gtr. solo)**

F_{Mi}7 **B $\flat$ 13** **(Vamp till cue)**

A **F_{Mi}** **F_{Mi}(MA7)** **F_{Mi}7** **B $\flat$ 13**

Are we real - ly hap - py here — with this lone - ly game we play, —
Thoughts of leav - ing dis - ap - pear — ev - 'ry time — I see your eyes —

F_{Mi}7 **D $\flat$ 9** **G_{Mi}7(add 11)** **C7(#5)**

Look - ing for words — to say? —
No mat - ter how hard — I try. —

F_{Mi} **F_{Mi}(MA7)** **F_{Mi}7** **B $\flat$ 13**

Search - ing but not find - ing un - der - stand - ing an - y way, — } We're lost —
to un - der - stand the rea - sons that we car - ry on this way, — }

D $\flat$ 7 **C7(#5)** **(2nd x)** **F_{Mi}7** **E_{Mi}7A7**

in a mas quer - ade. —

B **E $\flat$ Mi7** **A $\flat$ 13(b9)** **D $\flat$ MA7**

Both a - fraid to say — we're just — too far — a — way —

E $\flat$ Mi7 **A $\flat$ 13(b9)** **D $\flat$ MA7**

from be - ing close to - geth - er from the start. — We

D_{Mi}7 **G13** **G7(#5)** **CMA7**

tried to talk — it o - ver, but the words — got in — the — way. — We're lost —

G_{Mi}7 **G13** **G7(#5)** **C⁹sus** **G $\flat$ 13(#11)**

in - side — this lone - ly game — we play. — **D.S. al Coda**

F_{Mi}7 **B $\flat$ 13** **(Solo) (funkier)** **F_{Mi}7** **B $\flat$ 13** **(Vamp till cue)**

Solo on vamp or on head (ABA); after solos, play head, take Coda, vamp, solo & fade.

All The Things You Are

Med. Swing (Intro)

♩ = 128

(ptn. w/ bs.)

D^b7(#9)

C7(#9)

(1st x2)

A

F_{Mi}7

B^b_{Mi}7

(E_{Mi}7
E^b7)

A7

(fine - on repeat)

A^b_{MA}7

D^b_{MA}7

D_{Mi}7

G7

C_{MA}7

C_{Mi}7

F_{Mi}7

(B_{Mi}7
B^b7)

E7

E^b_{MA}7

A^b_{MA}7

A_{Mi}7(b5)

D7

G_{MA}7

B

A_{Mi}7

D7

G_{MA}7

F[#]_{Mi}7(b5)

B7

E_{MA}7

C7(#5)

C

F_{Mi}7

B^b_{Mi}7

(E_{Mi}7
E^b7)

A7

A^b_{MA}7

D^b_{MA}7

G^b13

C_{Mi}7

B^b7

B^b_{Mi}7

E^b7

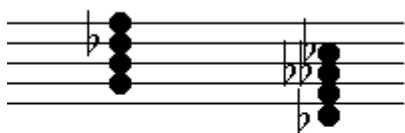
A^b6

(G_{Mi}7(b5) C7)

Sostituzione di tritono

Un accordo di **settima di dominante** a cui venga diminuita la **quinta** equivale all'accordo di dominante costruito su questa quinta.

Esempio:



$$G7/5b = Db7/5b$$

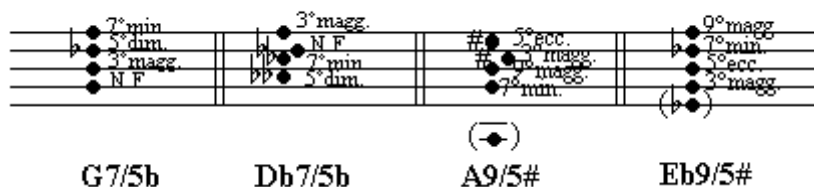
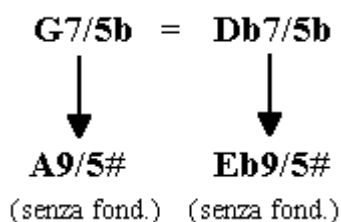
Possiamo vedere che usando l'enarmonia avremo le stesse note sui due accordi ($Cb = B$, $Abb = G$).

Applicando questo concetto, possiamo, nei nostri giri armonici, sostituire l'accordo con l'equivalente a distanza di quinta diminuita.

Prendiamo ora le note dell'accordo di **G7/5b** e trattiamole enarmonicamente, rispetto ad una fondamentale sottintesa che sta un tono sopra l'accordo.



Avremo così un'ulteriore similitudine: un accordo di settima di dominante con la quinta diminuita equivale ad un accordo di **nona di dominante** con la **quinta eccedente** e con fondamentale sottintesa costruito un tono sopra.



Ecco alcune posizioni per l'accordo (le note si riferiscono all'accordo inteso come **G7/5b**).

The diagrams illustrate 12 different fretboard positions for the G7/5b chord, each with a 4-string fretboard grid and a musical staff representation. The positions are labeled as follows:

- CII**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 3 (2nd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string), 2 (3rd fret, 2nd string).
- CIII**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CIV**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CI**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 4 (4th fret, 4th string), 3 (3rd fret, 3rd string).
- CV**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CI1**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CVI**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string), 2 (2nd fret, 2nd string).
- CVIII**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string), 2 (2nd fret, 2nd string).
- CIX**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CX**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CVIII**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string).
- CVI**: Fretboard from 1st to 4th fret. Fingering: 1 (1st fret, 1st string), 2 (2nd fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 4 (4th fret, 4th string).

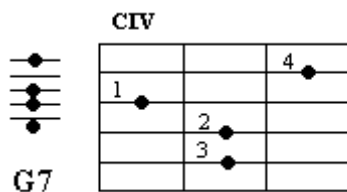
Provate a pensare l'accordo come **Db7/5b** e sillabate, usando l'enarmonia, le note della posizione una ad una rispetto a **Db** e non più a **G**. Fatto ciò applicate lo stesso ragionamento su **A9/5#**. Questo tipo di esercizio è molto utile, perché vi abituerà a vedere l'accordo in modi diversi, mantenendo invariata la posizione sulla chitarra, e a dare alle note la giusta denominazione, rispetto alla nota fondamentale che viene sottintesa.

Logicamente, in un contesto armonico, la denominazione siglata dell'accordo dovrà essere consona alla tonalità del brano nel punto in cui l'accordo è inserito.

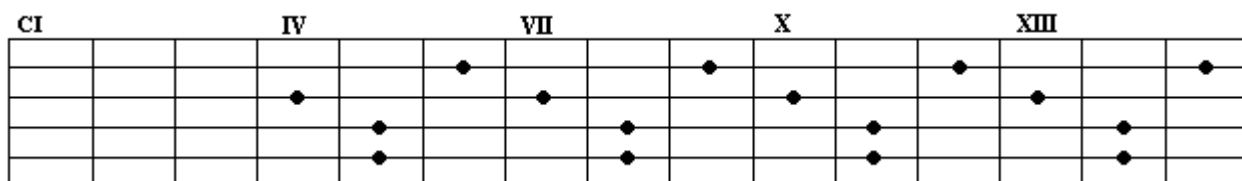
Accordi di dominante per terze minori

Vediamo ora come possiamo ottenere ulteriori alterazioni sull'accordo di settima di dominante, traslando una posizione per terze minori lungo la tastiera dello strumento.

Partiamo dalla seguente posizione:



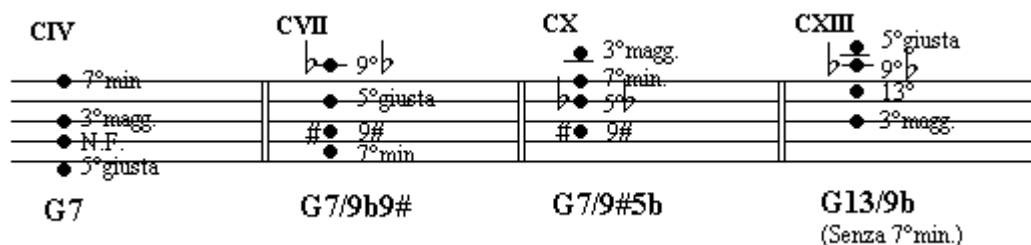
Spostiamo ora la posizione per terze minori:



Otteniamo così i seguenti accordi: **G7, Bb7, Db7, E7**.

Questi accordi possono essere intercambiabili tra di loro e di conseguenza potremo sottintendere tutte le note delle posizioni ad un'unica fondamentale.

Vediamo per esempio tutte le note degli accordi riferite a **G** come fondamentale sottintesa:



La nota fondamentale compare solo sul primo accordo, mentre i suoi derivati sono tutti accordi alterati privi di fondamentale. Provate a fare lo stesso ragionamento rapportando tutte le note delle posizioni ad un'altra fondamentale.

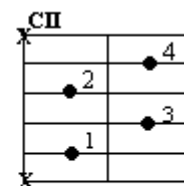
Ricordiamo inoltre che qualsiasi accordo di dominante alterato, avrà senz'altro una sua similitudine con un accordo con fondamentale a distanza di quinta diminuita.

Ecco alcuni esempi con le relative posizioni:



2)

Db7/9b **G9**



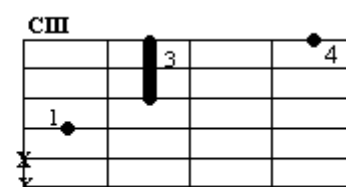
3)

G9/5# **Db7/9**



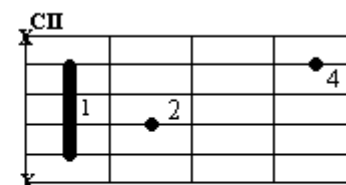
4)

G7/9# **Db13**



5)

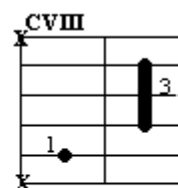
Db7/9# **G13**



6)

$\flat \bullet 9^\circ \flat$	$\flat \bullet 5^\circ \text{giusta}$
$\bullet 13^\circ$	$\bullet 9^\circ \#$
$\bullet 3^\circ \text{magg}$	$\flat \bullet 7^\circ \text{min}$
$\bullet 7^\circ \text{min}$	$\bullet 3^\circ \text{magg}$

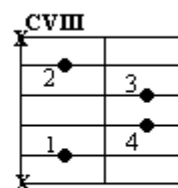
G13/9b **Db7/9#**



7)

$\flat \flat \bullet 5^\circ \flat$	$\bullet \text{N.F.}$
$\bullet 9^\circ \#$	$\bullet 13^\circ$
$\flat \bullet 7^\circ \text{min}$	$\bullet 3^\circ \text{magg}$
$\bullet 3^\circ \text{magg}$	$\bullet 7^\circ \text{min}$

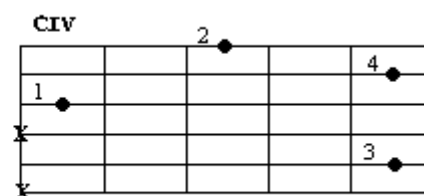
Db7/9# **G13**
/5b



8)

$\flat \bullet 13^\circ$	$\# \bullet 9^\circ \#$
$\bullet 11^\circ \#$	$\bullet \text{N.F.}$
$\flat \bullet 7^\circ \text{min}$	$\bullet 3^\circ \text{magg}$
$\bullet 3^\circ \text{magg}$	$\bullet 7^\circ \text{min}$

Db13/11# **G7/9#**



9)

$\# \bullet 11^\circ \#$	$\flat \bullet \text{N.F.}$
$\bullet 9^\circ$	$\bullet 5^\circ \#$
$\bullet 13^\circ$	$\bullet 9^\circ \#$
$\bullet 3^\circ \text{magg}$	$\flat \bullet 7^\circ \text{min}$
$\bullet 7^\circ \text{min}$	$\bullet 3^\circ \text{magg}$

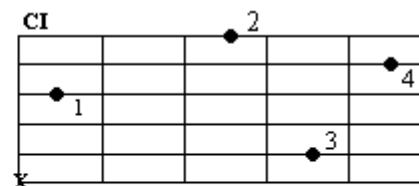
G13/11# **Db7/9#**
/5#



10)

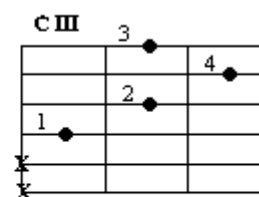
$\bullet \text{N.F.}$	$\bullet 11^\circ \#$
$\bullet 13^\circ$	$\bullet 9^\circ \#$
$\flat \bullet 9^\circ \flat$	$\flat \bullet 5^\circ \text{giusta}$
$\flat \bullet 5^\circ \text{dim.}$	$\flat \bullet \text{N.F.}$

G7/9b **Db7/9#**
/5b **/11#**
(Senza 7° minore) (Senza 7° minore)



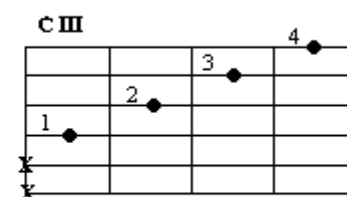
11)

G13/9b **Db7/9#**



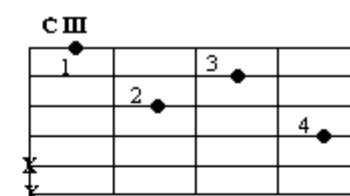
12)

G7/9# **Db7/13b/9#**



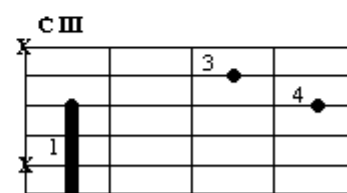
13)

G13/9b **Db7/9#/11#/Ab**



14)

G13/11# **Db7/9#/5b**



PRO SESSION

Extending The Coltrane Changes

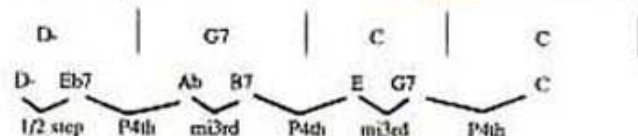
by David Baker

The set of substitutions for an ordinary II-V7-I-I chord progression discussed in this article was invented by John Coltrane. One of its earliest appearances was on the album *Giant Steps*, on which he transformed the composition "Tune-up" via this substitution formula into his tour de force "Countdown."

This formula, which I call the "Countdown" formula, may be used whenever a II-V7-I-I progression encompassing four measures appears:



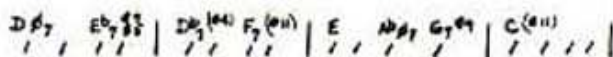
08/07/2016 11:29 AM



The following chart is a set of substitutions evolved and developed from the Coltrane changes. The possible combinations are extensive. Two additional forms of the chart (at right) provide the harmonic possibilities for eight additional keys. The three charts together provide all of the harmonic possibilities by showing all 12 keys, four in each chart.

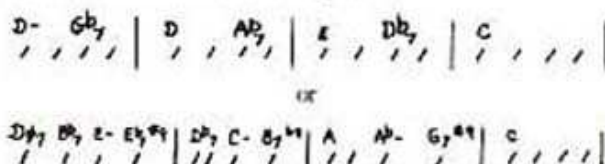
D-	G7	C	C
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
D- Eb	Ab B7	E G7	C
D- Eb Eb	Ab F#-B7	E D- G7	C
D- G7 Eb Eb	Ab F#-B7	E D- G7	C
F-	Bb7	Eb	Eb
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
F- Gb	B D7	G Eb	Eb
F- Db Gb	B A- D7	G F- Bb	Eb
F- Eb Db Gb	B A- D7	G F- Bb	Eb
Ab-	Db7	Gb	Gb
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
Ab- A7	D F7	Bb Db	Gb
Ab- E- A7	D C- F7	Bb Ab- Db	Gb
Ab- Db E- A7	D C- F7	Bb Ab- Db	Gb
B-	E7	A	A
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
B- C7	F Ab	Db E7	A
B- G- C7	F Eb- Ab	Db B- E7	A
B- Eb G- C7	F Eb- Ab	Db B- E7	A

Various chords can be altered in the chart, for example:



Any chord in any column can be substituted for any other chord in

the same vertical column, for example:



For maximum variety, memorize the three substitution charts with their possible combinations.

G-	C7	F	F
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
G- Ab7	Db E7	A C7	F
G- Eb- Ab7	Db B- E7	A G- C7	F
G- C7 Eb- Ab7	Db B- E7	A G- C7	F
Db-	Eb7	Ab	Ab
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
Db- B7	E G7	C Eb7	Ab
Db- F#- B7	E D- G7	C B- Eb7	Ab
Db- Eb7 F#- B7	E D- G7	C B- Eb7	Ab
C#-	F#7	B	B
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
C#- D7	G Bb7	Eb F#7	B
C#- A- D7	G F- Bb7	Eb C#- F#7	B
C#- F#7 A- D7	G F- Bb7	Eb C#- F#7	B
E-	A7	D	D
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
E- F7	Bb Db7	Gb A7	D
E- C- F7	Bb Ab- Db7	Gb E- A7	D
E- A7 C- F7	Bb Ab- Db7	Gb E- A7	D

C -	F ₇	ED	ED
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
C - D ₇	G ^b A ₇	D F ₇	ED
C - A ^b D ₇	G ^b E - A ₇	D C - F ₇	ED
C - F ₇ A ^b D ₇	G ^b E - A ₇	D C - F ₇	ED
ED -	A ^b ₇	DD	DD
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
ED - E ₇	A C ₇	F A ^b ₇	DD
ED - B - E ₇	A G - C ₇	F E ^b A ₇	DD
ED - A ₇ B - E ₇	A G - C ₇	F E ^b A ₇	DD
F# -	B ₇	E	E
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
F# - G ₇	C E ^b ₇	A ^b B ₇	E
F# - D - G ₇	C E ^b E ^b ₇	A ^b F# - B ₇	E
F# - B ₇ D - G ₇	C E ^b E ^b ₇	A ^b F# - B ₇	E
A -	D ₇	G	G
/ / / /	/ / / /	/ / / /	/ / / /
A - B ^b ₇	ED F# ₇	B D ₇	G
A - F - E ^b ₇	ED C# - F# ₇	B A - D ₇	G
A - D ₇ F - B ^b ₇	ED C# - F# ₇	B A - D ₇	G

DR

Armonizzazione di una melodia con accordi di 7

Il procedimento per creare questi arrangiamenti è semplice. Data una nota della melodia e il relativo accordo è possibile trovare il rivolto o 'voicing' che porta quella nota al canto. Dunque partendo da una partitura che contenga la melodia di un pezzo con le sigle degli accordi, potremmo, in teoria, armonizzare ogni nota della melodia e creare il nostro arrangiamento. In pratica, non sarà necessario e neppure consigliabile armonizzare 'ogni' nota. Dovremo invece farci guidare dal nostro gusto musicale oltre che da una realistica considerazione di ciò che è tecnicamente suonabile, per scegliere quali note armonizzare. Dove andremo a prendere i voicings che ci occorrono? Andiamo a vederci il capitolo riferito agli accordi di settima e ai rivolti e se abbiamo studiato a fondo non sarà così difficile.

Gli esempi proposti riportano nel rigo superiore la melodia con le sigle degli accordi, nel rigo sottostante la soluzione da me prescelta, utilizzando, nel 95% dei casi, i rivolti che conosciamo

In pochi casi troverete altre posizioni scelte per la loro maggiore convenienza tecnica (facilità) nel contesto di un determinato passaggio, o perchè creano una sonorità leggermente diversa e in alcuni casi preferibile o più interessante.

Noterete che a volte gli accordi sono alleggeriti o ridotti all'essenziale (tre o anche due note). Altre volte sono leggermente modificati rispetto al rigo superiore. Volendo si possono modificare gli accordi in modo ben più radicale giungendo a vere e proprie 'riarmonizzazioni' (ma non è questo che si vuole dimostrare con questi esempi). Vorrei farvi notare come a volte si suona prima la nota della melodia, poi il resto dell'accordo. Quest'ultima è una tecnica interessante, che pone veramente in risalto la melodia.

Dopo aver analizzato questi esempi, vi invito comunque ad armonizzare voi altri pezzi. E' indispensabile farlo per imparare veramente, oltre ad essere una grande fonte di divertimento e soddisfazione.

I LET A SONG GO OUT OF MY HEARTH

DUKE ELLINGTON

First system of the musical score for "I Let a Song Go Out of My Heart" by Duke Ellington. The key signature is B-flat major (two flats). The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The first measure of the melody is marked with a triplet. The piano part features several chords with fingerings indicated by numbers 1-5.

Melody: $E^b MA^7$, $A^b MA^7$, $E^b MA^7$, $G MI^7$, C^7

Piano: $E^b 6$, $A^b MA^7$, $E^b 6$, $G MI^7$, C^9 , C^9 , C^{13}

Second system of the musical score. The melody continues with a triplet in the first measure. The piano part includes chords with fingerings. The system concludes with a first ending bracket.

Melody: $F MI^7$, $B^b 7 SUS^4$, $E^b MA^7$, $C MI^7$, $F MI^7$, $B^b 7$

Piano: $F MI^7$, $B^b 7 SUS^4$, $B^b 7 SUS^4$, $B^b 7 SUS^4$, $C MI^7$, $F MI^7$, $B^b 7 SUS^4$

Third system of the musical score. The melody begins with a triplet and continues with a second ending bracket. The piano part includes chords with fingerings. The system concludes with a final chord.

Melody: $E^b MA^7$, $A^b MI^6$, $E^b MA^7$

Piano: $E^b 6$, $A^b MI^6$, $E^b 6$, $E^b MA^7$, $G^b OM^7$, $F MI^7$, $B^b 9$, $A^b OM^7$

13

E^bMA7 G7 CMI7 C[#]MI7 F[#]7

E^bMA7 E^bMA7 E^b6 G7b9 CMI7 CMI7 C[#]MI9 C[#]MI7 F[#]13 F[#]9

17

F[#]MI7 B7 FMI7 B^b7b13 E^bMA7 A^bMA7 E^bMA7

F[#]MI11 B9 FMI7 B^b7b13 E^b6 A^bMA7 E^b6

21

GMI7 C7 FMI7 B^b7sus4

GMI7 C9 C9 C13 FMI7 B^b7sus4 B^b7sus4 B^b7sus4

Example 10-10 shows a melodic line and a bass line. The melodic line starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) beamed together, with an $E^b_{MA}7$ chord above it. This is followed by a quarter note (C5), an eighth note (D5), and a quarter rest. The bass line starts with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) beamed together, with an E^b6 chord below it. This is followed by a quarter note (C4), an eighth note (D4), and a quarter rest. The E^b6 chord is shown with a grid diagram indicating fingerings: 1 for G, 2 for A, and 3 for B. The 8^b7 chord is also shown with a grid diagram indicating fingerings: 1 for G, 2 for A, and 3 for B. The $E^b_{MA}7$ chord is shown with a grid diagram indicating fingerings: 1 for G, 2 for A, and 3 for B.

MY FUNNY VALENTINE

RICHARD RODGERS

A

Chord progression for Section A:

Melody line (treble clef):

- Measure 1: C_M7
- Measure 2: C_M(MA7)/B
- Measure 3: C_M7/B^b
- Measure 4: A_M7^{b5}

Harmony line (bass clef):

- Measure 1: C_M7
- Measure 2: C_M/MA7
- Measure 3: C_M⁹(MA7)
- Measure 4: C_M7
- Measure 5: C_M/MA7
- Measure 6: A_M7^{b5}

Dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano).

Continuation of Section A:

Melody line (treble clef):

- Measure 5: A^bMA7
- Measure 6: F_M7
- Measure 7: D_M7^{b5}
- Measure 8: G7^{b9}

Harmony line (bass clef):

- Measure 5: A^bMA7
- Measure 6: A^bMA7
- Measure 7: F_M¹¹
- Measure 8: D_M7^{b5}
- Measure 9: G7^{b9}

B

Section B:

Melody line (treble clef):

- Measure 9: C_M7
- Measure 10: C_M(MA7)
- Measure 11: C_M7
- Measure 12: A_M7^{b5}

Harmony line (bass clef):

- Measure 9: C_M7
- Measure 10: C_M(MA7)
- Measure 11: C_M¹¹(MA7)
- Measure 12: C_M7
- Measure 13: C_M7
- Measure 14: A_M7^{b5}(♭13)
- Measure 15: A_M7^{b5}
- Measure 16: F¹³

13 A^bMA^7 FMI^7 $FMI^{7\flat5}$ $B^b7\flat9$

17 **C** E^bMA^7 FMI^7/E^b E^bMA^7 FMI^7/E^b E^bMA^7 FMI^7/E^b E^bMA^7 FMI^7/E^b

21 E^bMA^7 $G7\flat9$ CMI^7 B^bMI^7 A^bMA^7 $DMI^{7\flat5}$ $G7\flat9$

21 D

CM7 CM(MA7)/B CM7 AM7b5

CM7 CM(MA7) CM9(MA7) CM7 CM(MA7) AM7#5 AM7b5 AM7#5

22 A^bMA7#11 DM7b5 G7b9 CM7 F7b9 B^bM7 E^b7b9

A^bMA7 A^bMA7#11 A^bMA7 DM7b5 G7#9b13 G7b9 CM7 F7b9 B^bM7#11 E^b7b9

33 A^bMA7 FMI7 B^b7 E^bMA7 DM7b5 G7

A^bMA7 A^b6 A^bMA7 FMI7 FMI9 B^b9 E^b6 DM7b5 G7b9

PRELUDE TO A KISS

DUKE ELLINGTON

First system of musical notation for "Prelude to a Kiss". The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a harmonic line with chords and notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure of the treble staff is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.). The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.). The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.).

Second system of musical notation for "Prelude to a Kiss". The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a harmonic line with chords and notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure of the treble staff is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.). The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.). The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.).

Third system of musical notation for "Prelude to a Kiss". The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a harmonic line with chords and notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure of the treble staff is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.). The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.). The first ending bracket is marked with a first ending sign (1.) and a second ending sign (2.).

10 $D^{b}MA7$ $D^{b}7\sharp 9$ $G^{b}MA7$ $E^{b}MI7$ $A^{b}MI7b5$ $D^{b}7b9$

13 $G^{b}MA7$ $E^{b}MI7$ $A^{b}MI7$ $D^{b}7b9$ $G^{b}MA7$ $E^{b}MI7$

16 $A^{b}MI7b5$ $D^{b}7b9$ $F\sharp MI7$ $B7b9$ $E MI7$ $F MI7$ $F\sharp MI7$ $B7b9$

19

E⁷ A⁷ $\flat$ ⁵ D⁷ G^{MA}7 D⁷ G⁷

E¹³ E⁷ $\sharp$ 9($\flat$ 13) A⁹ $\sharp$ 5 A⁷ $\flat$ 9($\flat$ 13) D⁹ D¹³ G^{MA}7 D¹³ D⁷ $\sharp$ 9($\flat$ 13) G⁷ $\sharp$ 5 G⁷ $\flat$ 9($\flat$ 13)

22

B⁷ E^{M1}7 E^{M1}7 A⁷ $\flat$ 13 D^{MA}7 E⁷

B⁹ B⁷ $\sharp$ 9($\flat$ 13) E^{M1}7 E⁷_{sus4} A⁷ $\flat$ 13 D⁶ D^{MA}9 D¹³

25

E^{M1}7 A⁷ $\flat$ 9 D⁶

E^{M1}7 A¹³ $\flat$ 9 A⁹ D⁶

247.

JOY SPRING — CLIFFORD BROWN

(♩ = 100)

Fmaj7 G-7 C7 Fmaj7 Bb-7 Eb7

A-7 Ab7 G-7 C7 F Ab-7 Db7

Gbmaj7 Ab-7 Db7 Gbmaj7 B-7 E7

B-7 A7 Ab-7 Db7 Gb A-7 D7

Gbmaj7 G-7 C7 Fmaj7 F-7 Bb7

Ebmaj7 Ab-7 Db7 Gbmaj7 G-7 C7

Fmaj7 G-7 C7 Fmaj7 Bb-7 Eb7

A-7 Ab7 G-7 C7 F (G-7 C7)

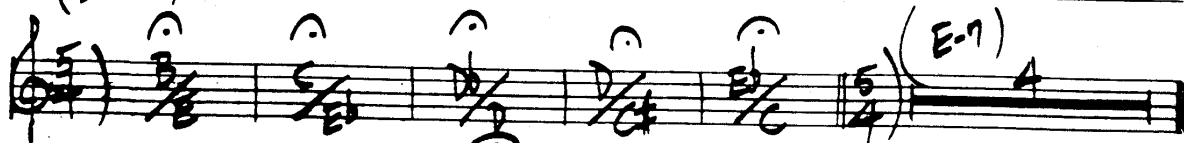
FINE

7/16 (EVEN 8ths)

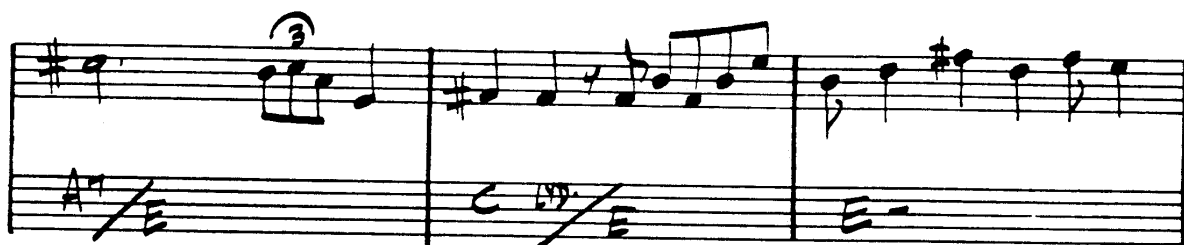
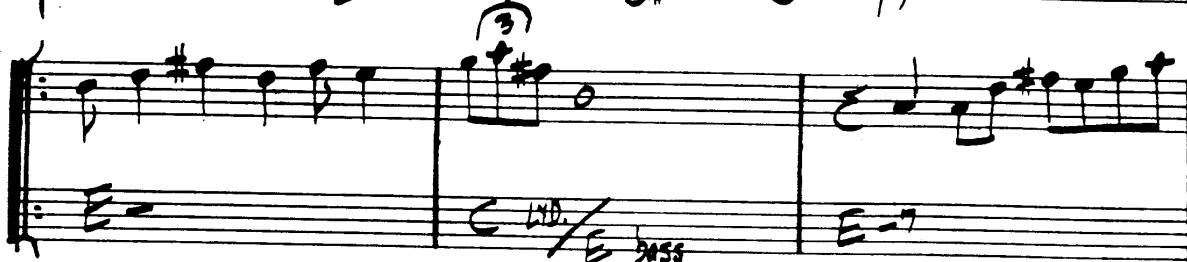
MEULEVIA

- Mick Goodrick

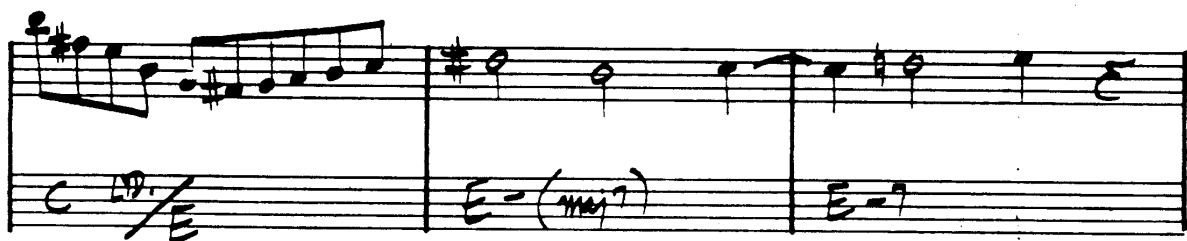
(INTRO)



A



B



Heulevia - P.2

Handwritten musical score for 'Heulevia - P.2'. The score consists of five systems of music, each with a single staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written below the staff lines, including E, F#m, A, C, and F#m7. A double bar line is present in the second system, and a box containing the letter 'C' is placed above the staff in the third system.

GARY BURTON - "RING"

(UP)

MINORITY

- GIGI GRACE

Handwritten musical notation for the first system of "MINORITY". The notation is in treble and bass clef, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note G2. The second measure contains a half note G3 and a half note A3. The third measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The fourth measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The bass staff has a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note F2. The second measure contains a half note (D2 - A2 b5). The third measure contains a half note G2 - A2 b5. The fourth measure contains a half note C2 - B1.

Handwritten musical notation for the second system of "MINORITY". The notation is in treble and bass clef, with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note G2. The second measure contains a half note G3 and a half note A3. The third measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The fourth measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The bass staff has a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note F2. The second measure contains a half note (D2 - A2 b5). The third measure contains a half note C2 - A1. The fourth measure contains a half note F2.

Handwritten musical notation for the third system of "MINORITY". The notation is in treble and bass clef, with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note G2. The second measure contains a half note G3 and a half note A3. The third measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The fourth measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The bass staff has a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note Bb1. The second measure contains a half note Eb1. The third measure contains a half note Ab1. The fourth measure contains a half note Db1.

Handwritten musical notation for the fourth system of "MINORITY". The notation is in treble and bass clef, with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note G2. The second measure contains a half note G3 and a half note A3. The third measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The fourth measure contains a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note Bb3. The bass staff has a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The first measure contains a whole note Gb1. The second measure contains a half note Cb1. The third measure contains a half note G2. The fourth measure contains a half note C2 (alt.).

Two empty musical staves at the bottom of the page.

Dominanti secondarie

L'argomento di questa lezione ti conduce pian piano alla meta finale.

Gli elementi sin qui conseguiti devono essere dislocati e maneggiati con raziocinio. L'appezzamento che ti prepari a solcare per la vastità delle argomentazioni è argilloso, copioso d'insidie concettuali; è necessario, quindi, comprendere la filosofia sulla quale fonda le proprie radici.

Le dominanti secondarie sono accordi di V7 che creano delle modulazioni transitorie..

Esamina questa classica sequenza:

| Bbmaj7 Gm7 | Cm7 F7 |

si tratta di quattro accordi provocati dalla scala maggiore di Bb (| Imaj7 VIm7 | IIm7 V7 |). Puoi sostituire con una dominante secondaria uno o più accordi in questa sequenza?

Il Cm7 può diventare C7 poiché si trova una quinta giusta più in alto rispetto al F7; il Gm7 può seguire la stessa strada perché la distanza dal Cm7 rispetta un'analogia condizione, pertanto le combinazioni possibili saranno:

| Bbmaj7 Gm7 | C7 F7 |

| Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |

| Bbmaj7 G7 | C7 F7 |

Quante volte nella tua carriera di giovane improvvisatore hai incontrato in uno standard una consecuzione di questo genere:

| Am7 D7 | Gm7 C7 | (battute 29-30 di Have you met miss Jones?)

D'acchito apparirebbero due II-V in fila; se scavi più a fondo annoti non due tonalità maggiori distinte di G e di F, bensì un I-VI-II-V nella sola tonalità di F maggiore.

Am7 si avvicenda di terza maggiore ascendente al naturale Fmaj7 (Imaj7);

Dm7 (VIm7) diventa dominante secondaria di Gm7.

Negli "evergreens" che hai studiato e che vaglierai, cerca d'individuare questi "trucchetti" armonici, ne stanerai tantissimi.

Alcune volte la dominante secondaria costruita sul sesto grado si presenta in questa forma 7alt; riallacciandomi all'esempio precedente il D7 cambia in D7alt; per convenzione il voicing alterato quando appare con questo tipo di siglatura, è costituito dalla 3a maggiore, dalla 5a aumentata (#5=b13), dalla 7a minore, dalla 9a aumentata (#9).

Se compari l'originario Dm7 al D7alt, osservi che l'unica differenza fra i due risiede nella 3a maggiore e nella #5. La nota #9 dell'alterato è identica alla 3a minore del m7 (E#=F), la #5 o b13 di D7alt (A#= Bb), se la colleghi alla tonalità sulla quale questo turnaround s'appoggia (F maggiore), rappresenta il quarto grado, dunque più che sconvolgere rafforza l'impianto, alla luce di quanto in discernimento ho potere di dichiarare che un accordo di VI grado m7 può essere soppiantato da uno

di 7alt (Dm7->D7alt; Am7->A7alt e via scorrendo). A breve vedrai che questo presupposto restrittivo investirà argomentazioni più vaste, per il momento è solo un'anticipazione... accontentati.

Riepilogo, un accordo m7 può essere sostituito da un altro di 7alt avente la stessa natura (Fm7->F7alt, Gm7->G7alt, etc.), ovunque si trovi, all'interno di qualsiasi itinerario accordale... con le dovute cautele!

Adesso osserva quanto sto per scrivere:

| Am7 Dm7 |Fmaj7 B-b5/7|

Un VIm7 IIm7 IVmaj7 VII-b5/7 nella chiave di C maggiore.

Posso rendere dominante secondaria il Am7, faccio i conti a ritroso e dico di sì, Ok; il Dm7 certamente no, il pallottoliere dice no; il Fmaj7 assolutamente NO! Seppure lo spazio fra Fmaj7 e B-b5/7 sia di quinta, non è di quinta giusta (b5); se mutassi quest'accordo in F7 avverrebbe una modulazione vera e propria, il movimento ti porterebbe verso Bb, grado non contemplato nella scala maggiore di C. Ricordi cosa ho graffiato in precedenza?

"Ogni grado della scala maggiore dal primo al settimo, escluso il quarto, può diventare un accordo di dominante".

Nell'analisi armonica la nomenclatura che si attribuisce ad una dominante secondaria è la seguente: se Cm7 (III di Ab maggiore) diventa C7 per raggiungere Fm7 (VI di Ab maggiore), apporrai al di sotto della sigla (C7) il simbolo che segue: V7/VI, intendendo segnalare una dominante secondaria che raggiunge un VI grado. Se invece scrivi questo V7/II, informi che la secondaria è stata creata per un secondo grado... e così via.

In un II-V, il II rispetta la distanza intervallare che ti consente di trasformarlo in dominante, un dominante di un dominante, questo connubio in futuro potrà essere asservito ai tuoi biechi scopi fraseologici? Certamente sì... ma ne riparlerò. Per delineare frasi su una serie accordale che annette una dominante secondaria puoi servirti della scala dell'impianto tonale che la origina, aggiungendo la terza maggiore dell'accordo di dominante... ti prego non credermi fino in fondo, in questi changes, soluzioni più pregnanti renderanno il tuo futuro melodico sicuramente più roseo.

Joe Pass Method #2

B7(+5/+9)

B $\flat$ 13

B $\flat$ ma7

A7(+5/+9)

Dm7($\flat$ 9)

E7(+9)

Am9

D9(13)

Dm9

G13

D $\flat$ 7($\flat$ 5/+9)

Cma9

L'ANATOLE

L'Anatole è una struttura A A B A di 32 Battute. La base armonica della A contiene alcune affinità con le prime otto battute del blues, ma racchiude molti elementi in più.

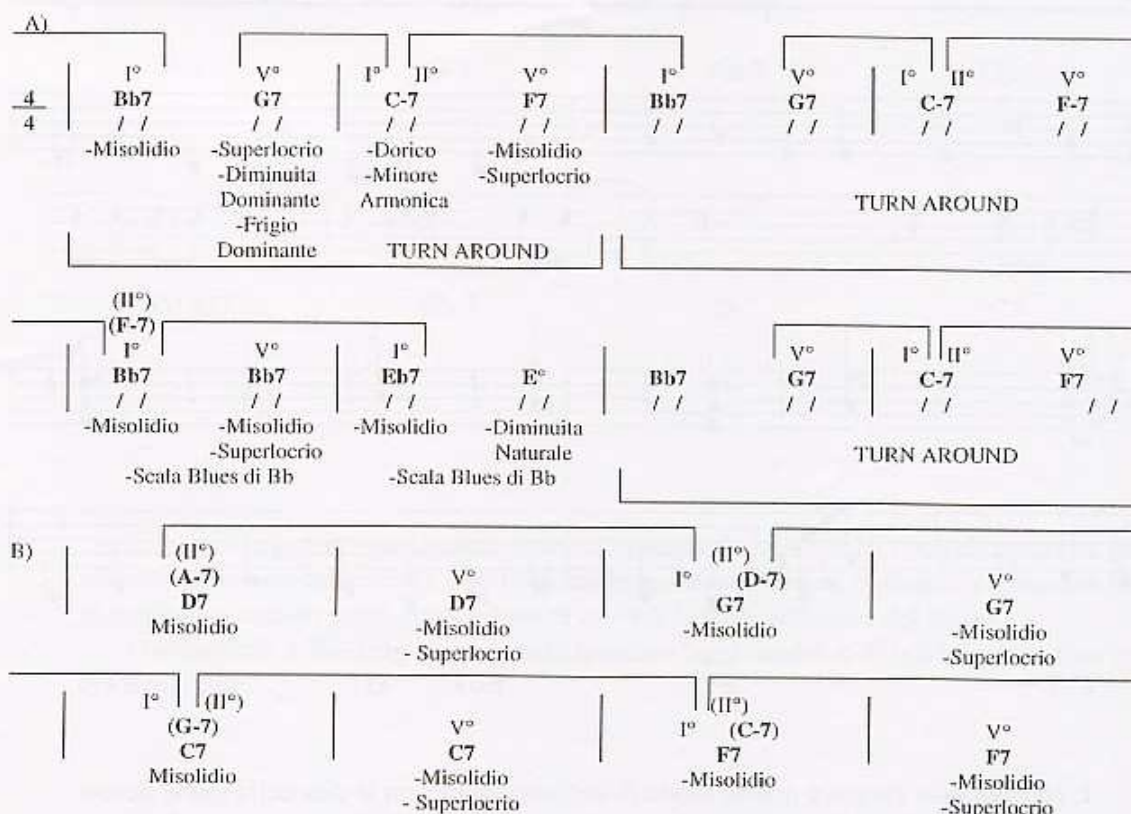
È costituita infatti quasi completamente da una serie di Turn Around che, avendo all'interno una continuità di cadenze, creano a livello di linguaggio un costante movimento dovuto alle molteplici possibilità modulatorie esistenti in un breve spazio ritmico.

Alla densità armonica della A si alterna la B che nelle sue otto battute racchiude appena quattro accordi, inserendo così nella struttura totale del chorus elementi di rarefazione.

L'anatole per il Jazzista è una tappa molto importante perché si può suonare solo se si rispettano fedelmente tutti i criteri improvvisativi fino ad ora analizzati.

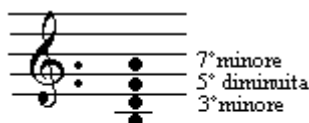
Da questa struttura scaturisce un po' l'anima del fraseggio Jazz fatto sia di notevole articolazione armonica interna che di slanci ed intuizioni poetiche rarefatte, spesso sintesi fra messaggio artistico soggettivo puro ed assimilazione storico teorica acquisita dall'esterno.

Base Armonica dell'Anatole



Le sigle fra parentesi, sopra agli accordi di base, rappresentano delle possibili sostituzioni applicabili a livello di Modi nell'improvvisazione.

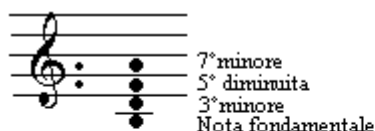
L'accordo semidiminuito



Bø

Possiamo trovare l'**accordo semidiminuito** sul VII grado della scala maggiore, sul II grado della scala minore naturale e sul II grado della scala minore armonica.

Se prendiamo in considerazione la scala di **C maggiore** possiamo notare che l'accordo semidiminuito sul VII grado della scala non è altro che un accordo di **9° di dominante** senza fondamentale costruito sul V grado della scala.



Bø

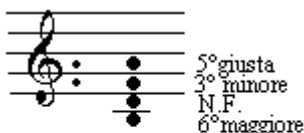
VII



G9

V

Il nostro accordo potrà anche essere un **Dm6** in terzo rivolto



Dm6

ed un **Db7/9b5#** senza fondamentale



**Db7/9b
5#**

(E' stata usata l'*enarmonia* per dare alle note la giusta denominazione rispetto alla **fondamentale sottintesa Db**).

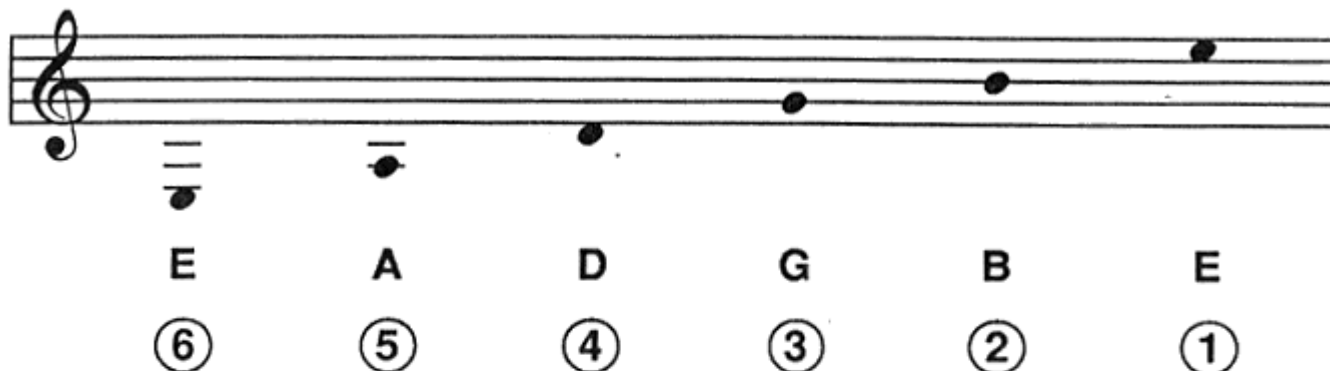
In conclusione diremo che:

$$\mathbf{B\text{\textcircled{ø}}} = \mathbf{G9} = \mathbf{Dm6} = \mathbf{Db7/9b \over 5\text{\#}}$$

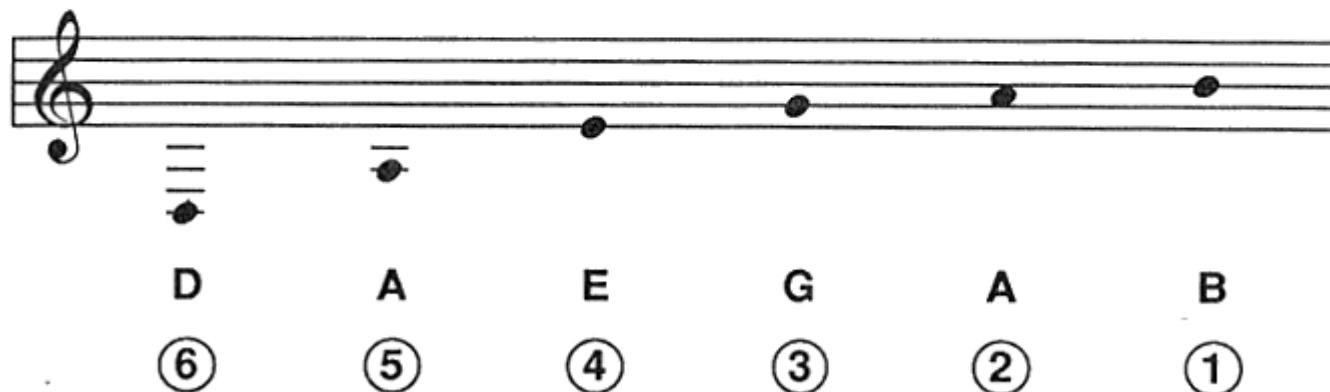
(senza fond.) (senza fond.)

Accordature aperte

L'accordatura tradizionale



L'accordatura Barberini



C = Do; **D** = Re; **E** = Mi; **F** = Fa; **G** = Sol; **A** = La; **B** = Si.

Scalatura delle corde ed impostazione generale della chitarra:

Ho ideato tre "mute" di corde ideali: una leggera, una media ed una "heavy" che purtroppo vanno composte con corde "sfuse": (personalmente mi sono fatto fare un po' di mute "fuoriserie" dalla Dogal.

Leggera: .011;.012;.013;.018;.036;.046

Media: .013;.014;.015;.020;.038;.048

Heavy: .015;.016;.017;.022;.040;.050

Naturalmente quella che suona meglio è la "heavy" ma è anche molto dura sotto le dita.

Sarà meglio dare una nuova regolata all'assetto dello strumento (truss rod, action etc.) per adeguarlo ad un tiraggio delle corde di intensità e distribuzione dei *pesi* diverse rispetto all'accordatura tradizionale.

A	prima	vista:	cosa	cambia	e	cosa	rimane:
Due cose rimangono invariate: la terza e la quinta corda presentano rispettivamente lo stesso Sol e lo stesso La dell'accordatura tradizionale; abbiamo anche lo stesso Si ma nella prima corda anziché nella tradizionale seconda; c'è anche un intervallo di ottava tra La e La (seconda e quinta corda) anziché quello di due ottave tra Mi e Mi (prima e sesta corda); il Mi cantino ed il Re scendono di un'ottava rispetto alla loro altezza nell'accordatura tradizionale.							

Come avrete notato, le note rimangono sostanzialmente le stesse ma disposte (quattro su sei) in maniera diversa, il che cambia molte cose (se non proprio tutto) ma rende abbastanza agevole l'individuazione delle note sulla tastiera dello strumento a quei chitarristi che molto avevano lavorato in questo senso sulla chitarra accordata tradizionalmente.

Notate bene anche quell'intervallo di quarta giusta tra la quarta e la seconda corda e quello di terza maggiore tra la terza e la prima corda: è bene approfittarne, dal momento che le dita del chitarrista abituato all'accordatura tradizionale hanno una memoria "inconscia" che potrebbe saltar fuori anche se questi ultimi due intervalli non sono più eseguibili su corde adiacenti.

In sintesi, questa accordatura offre la possibilità di eseguire armonie a parti strette, magari sottolineate da una "Tyneriana" quinta nei bassi.

Dal punto di vista melodico, sulle prime quattro corde si trovano a portata di mano gli arpeggi, gli unisoni, gli intervalli di seconda e può anche essere eseguito un intervallo di ottava (tra la quarta e la prima corda) nello spazio di sei tasti; mentre sulle ultime tre corde sono eseguibili intervalli ancora più distanti rispetto a quelli ottenibili sulla chitarra accordata normalmente (ad esempio un intervallo di dodicesima, tra sesta e quarta corda, nello spazio di sei tasti). L'intervallo più ampio che possa essere raggiunto, tra sesta e prima corda nello spazio di sei tasti, è quello di sedicesima.

La facile esecuzione degli unisoni all'interno degli accordi permette alla chitarra di suonare un po' come un liuto (con una sorta di effetto chorus naturale e parziale) mentre, dal punto di vista melodico, rende molto agevole e naturale il frequente impiego di note ribattute (magari leggermente sfasate fra di loro) alla maniera dei sassofonisti piuttosto che dei pianisti.

La successione degli intervalli (dal Re basso in poi) è la seguente: quinta giusta; quinta giusta; terza minore; seconda maggiore e seconda maggiore. In questa maniera la chitarra suonata con le corde a vuoto può dare l'impressione di una mini-arpa a sei corde, tantoché a volte mi diverto ad eseguirvi alcune melodie tradizionali per Koto giapponese.

Trovo, e concludo, che questa accordatura fornisca anche un valido strumento di composizione alternativo sia al pianoforte che alla chitarra normalmente accordata.

Note istruttive per l'esecuzione alla chitarra:

1. Un numero romano, posto sul pentagramma alla sinistra dell'accordo, identifica la posizione del dito indice sulla tastiera. Ad esempio VIII = ottava posizione o, se si preferisce, ottavo tasto.
2. I numeri arabi posti sul pentagramma accanto ad ogni singola nota rappresentano la diteggiatura (con la mano sinistra) dell'accordo: 1 = indice; 2 = medio; 3 = anulare; 4 = mignolo. Quando uno stesso numero si trova accanto a più note, significa che dobbiamo ricorrere al barré (nel caso ad esempio di più numeri "1" il barré va eseguito con l'indice. Quando accanto ad una nota appare uno zero, quella nota non va diteggiata ma suonata sulla corda a vuoto.

ESEMPIO DI ACCORDO CON CORDE A VUOTO



Fingerpicking #2

Copyrighted Material

2

THE ENTERTAINER

(1902)

Konzertfassung

Ragtime - Two Step

Scott Joplin (1868-1917)

Gitarrevision: G. Schwerberger

The musical score is written for guitar and consists of seven staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as '♩ = 55-60'. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, time signature, and fingerpicking symbols (p, a, m, i, a, l, a). There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into sections by Roman numerals: VII, II, II, II, II, I, and V. The first staff has a tempo marking '♩ = 55-60'. The second staff has a 'VII' marking. The third staff has a 'II' marking. The fourth staff has a 'II' marking. The fifth staff has a 'II' marking. The sixth staff has a 'I' marking. The seventh staff has a 'V' marking. The score is a concert arrangement of the Ragtime - Two Step by Scott Joplin (1868-1917), revised by G. Schwerberger.

*) Oktavverdopplung ad lib.

© Copyright 1993 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) KG, Wien — München
Printed in Austria

D. 10.675

Real Book #3

Eseguire il tema per due chorus poi fare quattro chorus di assolo e chiudere suonando il tema una volta.

Utilizzare tutte le competenze acquisite.

124.

(UP BOP)

DONNA LEE

- CHARLIE PARKER

A

B

"CHARLIE PARKER MEMORIAL - VOL. 2" "10th MEMORIAL CONCERT"

181.

GROOVIN' HIGH

- DIZZY GILLESPIE

(SOP) (WHISPERING)

Chord symbols and musical notation include:

- Staff 1: Eb, A-7, D7, Eb, A-7, D7
- Staff 2: G-7, C7, G-7, C7, F7
- Staff 3: F7, 1. F-7, Bb7, F-7, Bb7
- Staff 4: Ebmaj7, G-7, F#-7, F-7
- Staff 5: E7, 2. F-7, Bb7, F-7, Bb7
- Staff 6: F-7, Ab-7, Db7, Eb6 (Gb7 F-7 Eb)
- Staff 7: FINE

MILES DAVIS - "EARLY MILES"
CHARLIE PARKER - "ECHOES OF AN ERA"

BLACK ORPHEUS - LOUIS ARMSTRONG

(Bossa)

♩. A- B-7b5 E7b9 A- B-7b5 E7b9

A- D-7 G7 Cmaj7 C#7 A7b9

D-7 G7 C6 Fmaj7

B-7b5 E7b9 A- B-7b5 E7b9

A- B-7b5 E7b9 A- B-7b5 E7b9

E-7b5 A7b9 D-

D- D-7/C B-7b5 E7b9 A- A-7/G Fmaj7

B-7b5 E7b9 A- B-7b5 E7b9

D.S. al

LAST X ONLY

A- D-7 A-7 D-7 A-7 D-7 E-7

A- FINE

... RELATED - "LATER MOMENTS"

Walkin' bass

Ovviamente, sempre che non ci sia un bassista, del quale si tratta di simulare la presenza, ad esempio in un duo con una cantante, uno strumento a fiato, un'altra chitarra ecc. Joe Pass usava occasionalmente questa tecnica anche nel bel mezzo delle sue straordinarie esecuzioni solitarie.

La linea di basso va eseguita - ma va! - sulle corde basse (6ta e 5ta), con il pollice (o se preferite con il plettro) mentre le altre dita "strappano" gli accordi, che suonano brevemente sul levare, con l'effetto di creare uno *swing* trascinante, (almeno si spera).

Per ottenere un buon risultato è importante cercare di tenere le note basse il più a lungo possibile, in modo da produrre un suono legato, a dispetto degli spostamenti di posizione della mano sinistra. La difficoltà maggiore, comunque, almeno per chitarristi di livello intermedio che non siano anche provetti bassisti, è di carattere musicale, non tecnico. Una linea di *walking bass* che si rispetti, infatti, deve avere i seguenti requisiti:

1) essere in costante movimento, quindi non ripetere una nota due volte consecutive, salvo rare eccezioni; 2) delineare chiaramente l'armonia del pezzo; 3) muoversi in prevalenza per intervalli di tono e soprattutto di semitono, quando l'armonia del pezzo lo consenta.

Siccome i bassi dovremo eseguirli obbligatoriamente sulla 6a e 5a corda, per una questione di sonorità, saremo costretti a spostarci continuamente sulla tastiera. Il nostro riferimento sarà fornito dagli accordi.

Il primo passo per imparare questa tecnica consiste quindi nell'imparare anzitutto ad alternare due tipi di accordo.

Il primo si presenta in questa forma: tonica, settima e terza (dal basso verso l'alto). In questo accordo abbiamo la fondamentale al basso e manca la quinta.

Il secondo ha la forma seguente: quinta, terza, settima. In questo caso viene omessa la tonica, mentre al basso abbiamo la quinta.

Questi accordi di tre note, oltre a consentire una notevole agilità di esecuzione, sono un'ottima base per le nostre linee di basso, perchè suonando la tonica dell'accordo in corrispondenza del primo quarto e la quinta sul terzo riusciamo a delineare chiaramente l'armonia, specie quando i cambi di accordo si succedono rapidamente).

Impariamo ad eseguire questi accordi su due differenti set di corde:

A) 6a, 4a, 3a;

B) 5a, 3a, 2a.

Se cominciamo con l'accordo maggiore, basta abbassare la settima di un semitono per ricavare l'accordo di settima dominante. Poi abbassiamo di un semitono la terza per il min7. Infine facciamo scendere di un semitono la quinta per l'accordo semidiminuito.



Tornando allo walkin' in stile swing, siamo ormai in condizione di accompagnare in quattro. E' praticamente la stessa cosa che accompagnare 'in due', solo che i bassi sono tutti quarti. Confrontate il primo rigo dell'esempio che segue (in due), con il secondo (in quattro).



ACCORDI PER WALKING BASS

CORDE 6/4/3
 GMA7
 G⁶
 CMA7
 C⁶

CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3
 5 G7
 C7
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

9 GMI7
 CMI7
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

13 GMI7^{b5}
 CMI7^{b5}
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

17 GDIM7
 CDIM7
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

21 G⁶
 G⁶
 C⁶
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

25 G7sus4
 C7sus4
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

29 GMA7/^{b5}
 G^{6b5}
 CMA7/^{b5}
 C^{6b5}
 CORDE 6/4/3
 CORDE 5/4/3

Lettura ritmica: Ivan Lins

VITOR MARTINS

DAQUILO QUE EU SEI

IVAN LINS

INTRO

Chords: C Δ 9, C $\flat$ 9, F $\flat$ 6/C, C Δ 9, C $\flat$ 9, A $\flat$ SUS Δ 9, A $\flat$ 7, D $\flat$ 9, G $\flat$ SUS Δ 9

6 E7 $\flat$ 13, A $\flat$ SUS Δ 4, G $\flat$ SUS Δ 4, G7, C Δ 9, C $\flat$ 9, F $\flat$ 6/C, C Δ 9, C $\flat$ 9

12 A $\flat$ SUS Δ 9, A $\flat$ 7, D $\flat$ 9, G $\flat$ SUS Δ 9, E7 $\flat$ 13, A $\flat$ SUS Δ 4, G $\flat$ SUS Δ 4, G7

A1EA2

17 C Δ 9, C $\flat$ 9, G Δ 9, A $\flat$ 7 $\flat$, F Δ , F $\flat$ 6, E7 $\flat$ 13, A $\flat$ 7, G $\flat$ 7, C Δ 9, F7 $\flat$ 13, A $\flat$ 7 $\flat$ 13, G $\flat$ SUS Δ 4, G7

SIMILE..

25 F $\flat$ SUS Δ 9, F7, B $\flat$ SUS Δ 4, B $\flat$ 7, E $\flat$ Δ , A $\flat$ SUS Δ 4, A $\flat$ 7, B $\flat$ Δ , G $\flat$ SUS Δ 4, G7, C/G, A/G

33 F $\sharp$ M, B $\flat$ SUS Δ 4, B7, E Δ , E $\flat$, D $\sharp$ Δ , G $\sharp$ $\flat$ 13, C $\sharp$ M Δ 9, C $\sharp$ M Δ 9, C $\sharp$ M Δ 9, F $\sharp$ 7 $\flat$ 11, E/B, E/C $\sharp$

STRUM

41 B $\flat$ 13, F $\sharp$ M/A, G $\sharp$ 7 $\flat$, C $\sharp$ M Δ 9, C $\sharp$ M Δ 9, C $\sharp$ M Δ 9, F $\sharp$ 7 $\flat$ 11, B $\flat$ SUS Δ 4, G $\flat$ SUS Δ 4

PIANO

CODA SOLO SAX

48 B $\flat$ SUS Δ 4, G $\flat$ SUS Δ 4, B $\flat$ SUS Δ 4, G $\flat$ SUS Δ 4

RIPETI DA A AL SEQNO SOLO SAX SU B E C
POI CODA SOLO SAX

2

56 $\text{C}\Delta$ D/C $\text{C}\Delta^9$ **F** Fm/C $\text{C}\Delta^9$ Asus^4
STACCHI

64 Dm^9 $\text{E7}(\text{d3b})$ Asus Gsus^4 G^7 $\text{C}\Delta^9$ Fm/C $\text{C}\Delta^9$

71 Asus^4 Dm^9 $\text{E7}(\text{d3b})$ Asus Gsus^4 G^7 $\text{C}\Delta^9$

SOLO
 77 Fm/C $\text{C}\Delta^9$ Asus^4 Dm^9 $\text{E7}(\text{d3b})$ Asus Gsus^4 G^7 $\text{C}\Delta^9$
QUINTA

85 Fm/C $\text{C}\Delta^9$ Asus^4 Dm^9 $\text{E7}(\text{d3b})$

1. 2.

90 Asus A Gsus^4 G^7 $\text{C}\Delta^9$ Asus^4 Gsus^4 $\text{C}\Delta^9$

MOLTO RALL. .

Joe Pass Method #3

Nobs

JOE PASS

Triplet feel

Copyright © 1976 by Pablito Publishing Company
 © 1977 under U.C.C. by Pablito Publishing Company
 Chappell & Co., Inc., administrator for the world
 International Copyright Secured/ALL RIGHTS RESERVED

EXAMPLE OF CHORD VOICING

EXAMPLES OF VOICE LEADING

Lettura con 5 alterazioni

Copyrighted Material - Reproduction Prohibited

14

CD

- ◆ MELODY TRACK
- ◆ SPLIT TRACK/ACCOMPANIMENT

C VERSION

PEGGY'S BLUE SKYLIGHT

BY CHARLES MINGUS

MEDIUM SWING

$\frac{3}{4}$ $G_{m1}7(b9)$ (OPTIONAL BVA END X)

$C7(b9)$ $F_{m1}9$

$Bb7$ f $Bb_{m1}9$ $E_{b7}(b9)$

$A_{b_{m1}9}$ $D7$ $D_{b7}9(b9)$ (OPTIONAL BVA) $C7(b9)$

$F7(b9)$ $Bb7(b9)$ $E_{b_{m1}9}$ A_{b7}

$D_{b_{m1}9}$ (OPTIONAL BVA) $D_{b_{m1}9}$

$A_{b7}(b9)$ D_{b7} $G_{m1}7$ $C7$

$F_{m1}9$ $F_{m1}7(b9)$ $Bb7(b9)$ $E_{b_{m1}9}$

$A_{b_{m1}9}$ $D7$ $D_{b7}9(b9)$ $C7(b9)$ $F7(b9)$

Copyright © 1995 JAZZ WORKS-OR INC.
 Copyright © 2007 JAZZ WORKS-OR INC.
 International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Accordi quartali

ARMONIA QUARTALE

Diagram illustrating the seven diatonic quartal chords (I through VII) in the key of D major (F# C# G# D). The chords are shown on a grand staff (treble and bass clefs) with their corresponding intervallic structures (fingerings) indicated below the bass staff.

Chord	Notes (Treble)	Notes (Bass)	Intervallic Structure (Fingerings)
I	D4, F#4, A4	D3, F#3, A3	4 4 4 / 4 4 2
II	E4, G#4, B4	E3, G#3, B3	5 5 5 / 4 4 4
III	F#4, A4, C#5	F#3, A3, C#4	7 7 7 / 6 6 6
IV	G#4, B4, D5	G#3, B3, D4	9 9 9 / 7 7 7
V	A4, C#5, E5	A3, C#4, E4	11 11 11 / 9 9 9
VI	B4, D5, F#5	B3, D4, F#4	12 12 12 / 11 11 11
VII	C#5, E5, G#5	C#4, E4, G#4	14 14 14 / 13 13 13

Lettura ritmica Sting

ANDRÉ & LES GENTLEMANS

SEVEN DAYS

INTRO STING

g^b6 g^b6 g^bΔ g^b6

5 **A** g^b6 % D^bSUS2 G^b F % ^{1.} E^b\G % D^bSUS2 %
SIMILE....

15 **A2** g^b6 % D^bSUS2 G^b F % ^{1.} E^b\G % D^bSUS2 %
SIMILE....

25 **B** E^bΔ E[∅] F F[♯]◦ G_M E^bΔ F F[♯]◦ G_M

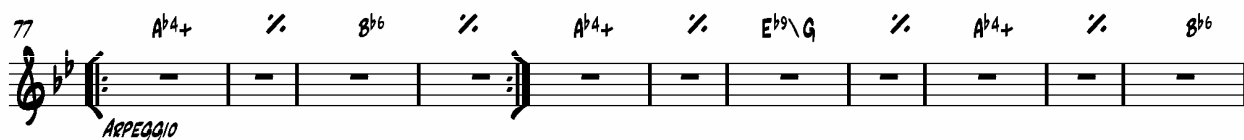
C STRUM

34 A^b7 G_M A^b4+ g^b6 g^b6 g^bΔ g^b6
BREAK

41 **A3** g^b6 % D^bSUS2 G^b F % ^{1.} E^b\G % D^bSUS2 %
SIMILE....

51 **A2** g^b6 % D^bSUS2 G^b F % ^{1.} E^b\G % D %
SIMILE....

61 **B2** E^bΔ E[∅] F F[♯]◦ G_M E^bΔ F F[♯]◦ G_M

C 2 STRUM**C3 STRUM****B3****C4 SOLO**

Real Book #4: Giant Steps

Copyrighted Material - Reproduction Prohibited

Giant Steps
By John Coltrane

(TRAIL) STRAIGHT AHEAD (1 = 290)

(HEAD) Db E^7 A C^7 F Bmi^7 E^7 A C^7

F Ab^7 Db Gmi^7 C^7 F Bmi^7 E^7

A Ebm^7 Ab^7 Db Gmi^7 C^7 F

Ebm^7 Ab^7 Db E^7 A C^7 F Bmi^7 E^7

A C^7 F Ab^7 Db Gmi^7 C^7 F

Bmi^7 E^7 A Ebm^7 Ab^7 Db Gmi^7 C^7

F Ebm^7 Ab^7 Db E^7 A C^7 F

A C^7 F Ab^7 Db Gmi^7 C^7 F

A C^7 F Ab^7 Db Gmi^7 C^7 F

Copyright © 1974 (Renewed 2002) JOWOOD MUSIC
International Copyright Secured. All Rights Reserved

Andrew's Blues

ANDREW'S BLUES

A.GENTILI

The musical score for "Andrew's Blues" is written for guitar and bass. It consists of three systems of staves, each with a treble clef (guitar) and a bass clef (bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Chords are indicated by letters and symbols above the staff, and scale names are written below the staff. The bass staff includes fret numbers (10, 7, 8) for the first three systems.

System 1 (Measures 1-5):

- Measure 1: G⁹ chord, MISOLIDIA SOL scale.
- Measure 2: C⁹ chord, LIDIA B7 DO scale.
- Measure 3: G⁹ chord, MISOLIDIA SOL scale.
- Measure 4: Dm7 chord, DORICA RE scale.
- Measure 5: D^{b9} chord, LIDIA B7 REB scale.

System 2 (Measures 6-9):

- Measure 6: C⁹ chord, LIDIA B7 DO scale.
- Measure 7: C^{b9} chord, DIMINUITA T5 SIB scale.
- Measure 8: G⁹ chord, MISOLIDIA SOL scale.
- Measure 9: E7(#9) chord, SUPERLOCRIA MI scale.

System 3 (Measures 10-15):

- Measure 10: Aⁿ7 chord, DORICA LAM scale.
- Measure 11: D⁹ chord, MISOLIDIA RE scale.
- Measure 12: G⁹ chord, MISOLIDIA SOL scale.
- Measure 13: E7(#9) chord, SUPERLOCRIA MI scale.
- Measure 14: Aⁿ7 chord, DORICA LAM scale.
- Measure 15: A^b7 chord, LIDIA B7 DI LAB scale.

Bene siamo praticamente giunti alla fine di questo anno di corso, che immagino sarà stato duro ma spero anche divertente.

Concluderemo questo bel viaggio insieme con l'analisi armonica di una delle più belle composizioni di un grande artista: Jhon Coltrane..

Dopo quest'ultima dura prova di improvvisazione potrete divertirvi a fine manuale con le trascrizioni di alcuni tra gli assoli più belli della storia della chitarra.

Buon divertimento!

Prima di tutto osserviamo la parte:

Med. Ballad **Naima** John Coltrane

A $\text{♩} = 57$

(ten.)

(bass)

B

C

Solo on form (AABC)

(Ending)

Chords and notes in Section A:

- Measure 1: $\text{D}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 2: $\text{E}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{I}^9$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 3: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 4: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)

Chords and notes in Section B:

- Measure 1: $\text{B}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{B}^{\flat}$ (bass)
- Measure 2: $\text{B}^{\flat}13(\flat 9)$ (tenor), $\text{B}^{\flat}$ (bass)
- Measure 3: $\text{B}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{B}^{\flat}$ (bass)
- Measure 4: $\text{B}^{\flat}13(\flat 9)$ (tenor), $\text{B}^{\flat}$ (bass)

Chords and notes in Section C:

- Measure 1: $\text{D}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 2: $\text{E}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{I}^9$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 3: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 4: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)

Chords and notes in the Ending:

- Measure 1: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 2: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 3: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)
- Measure 4: $\text{A}^{\flat}\text{M}^{\flat}\text{A}^7$ (tenor), $\text{E}^{\flat}$ (bass)

Cominciamo con le nostre considerazioni armoniche...

La tonalità d'impianto è Ab.

1)

Nella prima battuta della parte "A" troviamo un Dbmaj7/Eb. Se consideriamo il basso di Eb ci accorgiamo che l'accordo diventa:

Db – F – Ab – C – Eb quindi un **Dbmaj7add9**

Possiamo quindi pensarlo come IV grado di Ab. Suoniamo il **modo lidio di Db.**

2)

Andiamo alla seconda battuta e troviamo un interessante Ebm9.

Interessante perché, se consideriamo la tonalità d'impianto Ab, dovremmo aspettarci una settima di dominante Eb7. Questo è uno di quei casi in cui la settima di dominante diventa un m7 quindi da Eb7 a Ebm7. Inoltre questo accordo presenta una 9 quindi andandolo ad analizzare vediamo che è composto da:

Eb – Gb – Bb – F quindi un Ebm9

Possiamo pensarlo come VI grado di Gb e suoniamo il **modo eolio di Eb.**

In questa battuta la melodia canta la nota Fa, VII grado di Gb.

Possiamo però anche pensarlo come II grado di Db e suoniamo il **modo dorico di Eb.**

In questa battuta la melodia canta la nota Fa, III grado di Db.

3)

Ecco due accordi nella terza battuta. Amaj7/Eb e Gmaj7/Eb.

E qui la questione si fa complicata...vediamo perché.

Innanzitutto né Amaj7 né Gmaj7 fanno parte della tonalità di Ab. Quindi ci troviamo comunque di fronte ad una doppia modulazione.

A complicare ancor di più le cose c'è questo basso di Eb presente su tutti e due gli accordi.

Rispetto a Amaj7 Eb è una 5b o #11

Rispetto a Gmaj7 Eb è una 5# o 13b

Ora la domanda è questa: come faccio a collocare armonicamente questi strani accordi? E quali scale posso suonarci sopra? C'è un sistema. Vediamo come:

Partiamo con l'analisi di Amaj7/Eb.

Poniamo Eb come tonica di questo accordo e mettiamolo in relazione con le altre 4 note del Amaj7. Usando l'enarmonia vediamo che si forma un accordo decisamente alterato:

Eb - A - Db - E - Ab
#11 7 9b 4 (sus) = Eb7sus4 (#11 9b)

Bene ora abbiamo già un'informazione in più. Il nostro accordo è un accordo di settima sus con due forti alterazioni. Vi viene in mente una scala molto usata per gli accordi alterati? Beh se non ve lo ricordate vi aiuto io... è la **superlocria.**

Mettiamo allora in relazione la scala superlocria di Eb con il nostro accordo

Scala superlocria Eb (VII grado minore melodica E)

D# E F# G A B C#

Enarmonizziamo e poniamo in relazione con l'accordo

Eb	E	Gb	G	A	B	Db
I	9b	9#	3M	#11	13b	7

Eb - **A** - **Db** - **E** - **Ab**

Ditemi la verità... siete rimasti senza fiato! E' la scala perfetta!

La nostra superlocria di Eb presenta al suo interno 4 note in comune con il nostro accordo alterato.

NOTE IN COMUNE

la tonica Eb

la 9b E

la #11 A

la 7 Db

Come vedete la superlocria contiene tutte le alterazioni dell'accordo.

ci sono poi in aggiunta dei bei colori come

la 9# Gb

la 13b B

Il problema di questa superlocria è la presenza della terza maggiore G perché il nostro accordo presenta la 4 Ab. Bisognerà tener presente questa dissonanza e usare la nota Sol come passaggio o semplicemente evitarla

Partiamo all'analisi di Gmaj7/Eb.

Facciamo lo stesso procedimento fatto per l'accordo precedente

Eb	-	G	-	B	-	D	-	Gb	=	Ebmaj7#5 9#
		3M		5#		maj7		9#		

Quindi abbiamo un accordo Ebmaj7 con quinta e nona alterata.

Considerando la nona alterata a parte come un'estensione ininfluyente, ci accorgiamo che questo accordo lo abbiamo già incontrato. Si trova al III grado della scala minore melodica.

Mettiamo allora in relazione la scala lidia aumentata di Eb con il nostro accordo

Scala lidia aumentata di Eb (III grado minore melodica C)

Eb	F	G	A	B	C	D
I	9	3M	#11	5#	6	maj7

Eb - **G** - **B** - **D** - **Gb**

Anche questa lidia aumentata non è affatto male e ci resolve molti problemi vediamo perchè:

NOTE IN COMUNE

La	tonica	Eb
La	3M	G
La	5#	B
La	maj7	D

Anche qui abbiamo dei colori interessanti:

La	#11	A
La	6	C

Anche qui abbiamo un problemino (eh però non si può volere tutto dalla vita!) perché nell'accordo c'è la 9# Gb mentre nella lidia aumentata c'è la nona giusta. Anche in questo caso usate prudenza o saltate direttamente la nota della scala.

Bene...

Ora vi ho mostrato la strada... siamo solo alla terza battuta e abbiamo riempito due pagine con i nostri complicati ragionamenti armonici....

Ora vorrei che continuasse da soli, Il compito è quello di scrivere le scale da usare nel resto del brano per la vostra improvvisazione. Usate la stessa tecnica usata da me e ricordatevi di non rimanere troppo legati alla teoria.

Essendo l'argomento molto vasto, vi accorgete che non c'è una vera e propria regola da seguire e che per ogni accordo vi si apriranno tante e tante soluzioni dalla più prudente alla più pazzoide...

La musica è meravigliosa anche per questo, spaziate, provate, individuate un vostro personale linguaggio improvvisativo e in senso più ampio artistico, servitevi delle nozioni apprese in questo manuale e giocateci come volete.

L'importante è che non procediate con casualità, cercate sempre di dare un indirizzo alla vostra fantasia lasciatela creare ma aiutatela con la logica e con il ragionamento.

Grazie per aver passato con me questi splendidi giorni di studio.

Un abbraccio

Andrea Gentili

Joe's Blues

|25

JOE PASS

Intro. *rubato*

Slow

in tempo

1 *G7* 2 *C7* 3 *Cdim* 4 *G7* 5 *C7* 6 *C7* 7 *G7* 8 *Bm7* 9 *E7* 10 *Am7* 11 *G7* 12 *D7* 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Copyright © 1977 by Joe Pass
International Copyright Secured/ALL RIGHTS RESERVED

23 *straight*

24

25 *8ths*

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86

delay 16ths

delay triplets

Bass solo

87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 Dr. solo 98-100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121

Sonny Rollins

St. Thomas (Saxophone Colossus: Prestige OJCLD-291-2)

Handwritten musical notation for the song "St. Thomas" by Sonny Rollins. The notation is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: D Δ , B ^{7} , E-7 A ^{7} , D Δ
- Staff 2: D Δ , B ^{7} , E-7 A ^{7} , D Δ
- Staff 3: F# Δ ^{7} , B ^{7} , E-7, A ^{7}
- Staff 4: D ^{7} , G Δ , G# Δ ^{7} , D Δ , A ^{7} , D Δ
- Staff 5: D Δ , B ^{7} , E-7 A ^{7} , D Δ
- Staff 6: D Δ , B ^{7} , E-7 A ^{7} , D Δ
- Staff 7: F# Δ ^{7} , B ^{7} , E-7
- Staff 8: A ^{7} , D ^{7} , G Δ , G# Δ ^{7} , D Δ , A ^{7}

Transcription By: Jeff Ellwood

Handwritten musical score for guitar, consisting of 8 staves. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are as follows:

- Staff 1: D6, D6, B7, E-7 A7
- Staff 2: D6, D6, B7, E-7 A7
- Staff 3: D6, F#d7, B7, E-7
- Staff 4: A7, D7, G6, G#o7, D6, A7
- Staff 5: D6, D6, B7, E-7 A7
- Staff 6: D6, D6, B7, E-7 A7
- Staff 7: D6, F#d7, B7, E-7
- Staff 8: A7, D7, G6, G#o7, D6, A7

Transcription By: Jeff Ellwood

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various guitar chords and melodic lines. The chords are written above the staves:

- Staff 1: D6, D6, B7, E-7 A7
- Staff 2: D6, D6, B7, E-7 A7
- Staff 3: D6, F#7, B7, E-7
- Staff 4: A7, D7, Gb, G#7, D6, A7
- Staff 5: D6, D6

The notation also includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). Some notes are beamed together, and there are triplets indicated by a '3' over a group of notes.

Transcription By: Jeff Ellwood

MIMOSA

SOLO BY GEORGE BENSON FROM THE ALBUM "OFF THE TOP"

♩ = 116

ELECTRIC GUITAR

4 Fm^9

E. QTR.

6 D^b9 C^7

E. QTR.

8 Fm^9 LATE

E. QTR.

10 D^b9 C^7

E. QTR.

12 $F\Delta^7$ Dm^7

E. QTR.

14 Gm^7 C^7

E. QTR.

16 Am^7 Dm^7

E. QTR.

18 Gm^7 C^7

E. QTR.

21 Fm^9 $F\Delta^9$ Fm^9

E. QTR.

23 $F\Delta^9$ Fm^9

E. QTR.

E. QTR. 25 $F\Delta^9$ F_M^9 6 3

E. QTR. 27 D^b9 C^7

E. QTR. 30 F_M^9 D^b9

E. QTR. 33 C^7 $F\Delta^7$

E. QTR. 35 D_M^7 G_M^7 3 3 3

E. QTR. 37 C^7 3 A_M^7 LATE

E. QTR. 39 D_M^7 G_M^7

E. QTR. 41 C^7 F_M^9

E. QTR. 43 $F\Delta^9$ F_M^9

E. QTR. 45 $F\Delta^9$

Pat Metheny's Solo On "Cantaloupe Island" (H. Hancock)

From "Parallel Realities - live..."

Transcribed By Herbert Berthold h_von_b@yahoo.com

The musical score is written for guitar in standard notation, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 6, 9, 11, 12, 14, 16, 18, and 19 indicated at the start of their respective staves. Chord symbols are placed above the staves: Fm at measure 1, Dm at measure 9, and Fm at measure 12. A 7th fret marker (D^b 7) is shown above the staff at measure 1. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The score is presented on a single page with a clean, professional layout.

20

22

24

26

28

30

32

34

36

38

2

40 Dm

42

44 3 7 5

45 Fm

47

48

49

51

53 Db⁷

55

56

57 Dm

59

61 Fm

64

66

67

68 D^b7

70

72 Dm

74

76

78

80

82

84

86

89

Chords: Fm , D^b7 , Dm

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 74 to 89. It is written in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Chords are indicated by letters above the staff: Fm at measure 76, D^b7 at measure 84, and Dm at measure 89. The score is presented on eight staves, each beginning with a measure number.

The Road to You

comp. Pat Metheny

The musical score for "The Road to You" by Pat Metheny is presented in two staves, guitar (top) and bass (bottom), in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#), indicating D major or B minor. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 6, 10, 14, 16, 19, and 23 marked at the beginning of their respective lines.

Chords and Harmonic Progression:

- Measure 1: C
- Measure 2: F#m7(b5)
- Measure 3: B7
- Measure 4: Bbm7
- Measure 5: Asus4
- Measure 6: A7
- Measure 7: AbM7
- Measure 8: D7(#9)
- Measure 9: DbM7
- Measure 10: E/F#
- Measure 11: F#
- Measure 12: E/F#
- Measure 13: F#
- Measure 14: G/F#
- Measure 15: A/F#
- Measure 16: BM7/F#
- Measure 17: EM7(#11)
- Measure 18: F#/A#
- Measure 19: E/G#
- Measure 20: GM7
- Measure 21: B/F#
- Measure 22: Fm7
- Measure 23: Bb7
- Measure 24: EbM7
- Measure 25: Ebm7 3
- Measure 26: Ab7
- Measure 27: DbM7
- Measure 28: C#m7 3
- Measure 29: F#7
- Measure 30: BM7
- Measure 31: Gsus4
- Measure 32: Gsus4
- Measure 33: C
- Measure 34: F#m7(b5)
- Measure 35: B7
- Measure 36: EM7
- Measure 37: E/D
- Measure 38: C#m
- Measure 39: C7(#11)
- Measure 40: EM7(#11)

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, providing a comprehensive guide for performance.