

suonare suonare

scuola popolare di musica

Manuale di chitarra
BEGINNER



OSTIA ANTICA - Via Gesualdo 1
suonaresuonarescuola@gmail.com
tel. 340 2388443
myspace.com/suonaresuonare

PREFAZIONE

Questo volume nasce dall'esigenza di fornire agli allievi della scuola 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, correlati delle numerosissime dispense di metodi e spartiti musicali della scuola di musica, 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 avventura e in questo magico incontro con la musica che ha cambiato la mia vita da sempre e per sempre.

La maggior parte delle dispense contenute in questi volumi sono state prelevate da internet.

ANDREA GENTILI
DIRETTORE SCUOLA POPOLARE DI MUSICA SUONARE SUONARE

INDICE DEGLI ARGOMENTI

- INTRODUZIONE
- LA CHITARRA LE ORIGINI NEL MITO
- OTTOCENTO: LA RINASCITA
- NOVECENTO: LA NUOVA STAGIONE DELLA CHITARRA
- COM'È FATTA UNA CHITARRA?
- IMPOSTAZIONE
- LE CORDE
- COME SI ACCORDA UNA CHITARRA
- PLETTRO O DITA?
- UN PO' DI TEORIA...
- STUDIO DEL MANICO
- COME LEGGERE LE INTAVOLATURE
- COMINCIAMO A SUONARE
- TECNICHE DI ARTICOLAZIONE
- IL BARRÈ
- COME LEGGERE LE TABELLE DEGLI ACCORDI
- I GIRI ARMONICI
- LE PENTATONICHE
- BENDING VIBRATO E LEGATO
- IL BLUES
- LE DITEGGIATURE DEGLI INTERVALLI
- LETTURA MELODICA
- I MODI GRECI TEORIA
- I MODI GRECI DITEGGIATURE
- LETTURA RITMICA
- CHITARRA RITMICA
- COORDINAZIONE MANO DESTRA E MANO SINISTRA
- COUNTRY STYLE
- FUNKY STYLE
- TRIADI TEORIA
- DITEGGIATURA DELLE TRIADI
- RIVOLTI DELLE TRIADI
- POWER CHORDS
- ROCK STYLE
- CIRCOLO DELLE QUINTE CONCETTO DI TONALITÀ
- PENTATONICA BLUES
- ARMONIZZAZIONE SCALA MAGGIORE
- ACCORDI DI SETTIMA
- ARPEGGI A TRE O QUATTRO VOCI SU SCALA MAGGIORE

La chitarra le origini nel mito

Le origini storiche della chitarra affondano le loro radici molto lontano nel tempo; il nome ci riporta all'antica **Cithara** o **Cetra**, anche se la chitarra deriva da uno strumento di un'altra famiglia: il **Liuto**. L'invenzione della **Chitarra** prende spunto da un mito greco: Mercurio fuggì un giorno dalla sua culla e rubò il bestiame ad Apollo. Lungo la strada raccolse una tartaruga, la svuotò, infilò due rami nel foro del guscio, e li unì con un altro ramo trasversale; poi uccise uno degli animali di Apollo, e ne utilizzò la pelle per ricoprire il fondo del guscio, e le budella per farne delle corde che tese tra il ramo trasversale ed il guscio stesso. La **Chitarra** o **Cetra** (spesso detta anche **Lyra**) era nata. Apollo, scoperto il fatto si adirò moltissimo, ma Mercurio riuscì ad ammansirlo con il suono del nuovo strumento tanto che il dio arrivò a proporgli un baratto tra la **Cetra** e tutto il bestiame. Lo stesso Apollo in seguito avrebbe perfezionato lo strumento rudimentale e ne avrebbe aumentato il numero delle corde.

• UNA STORIA COMPLICATISSIMA

Riguardo all'origine della **Cetra**, l'interpretazione comune legge i due dei Mercurio ed Apollo come rappresentanti di due diverse civiltà: il primo sarebbe della cultura elladico-cretese della Grecia centro-meridionale, l'altro della civiltà indo-europea che fece la sua comparsa intorno al 1700 a.C.

Ci sono addirittura testimonianze più antiche di antenati della chitarra come ad esempio la **Qithra** dei caldei la **Kinnura** degli ebrei la **Chetarah** degli assiri risalenti addirittura al 2000 a.C.. E' probabile infine che questi strumenti abbiano a loro volta un unico grande antenato il cui nome significava certamente "tre corde" come l'attuale parola persiana **Si-tar**.

La **Cetra** però, come l'arpa, era uno strumento a corde libere: le corde non potevano essere fermate a diverse altezze e potevano quindi produrre un solo suono ciascuna. Un'altra famiglia di strumenti quella del **Liuto** permetteva questa possibilità grazie al fatto che le corde erano tese al di sopra del manico. Presso i Greci il Liuto era conosciuto come **Pandora** che avrebbe dato origine ad una serie di discendenti come la **Mandora**, la **Mandola** fino al nostro **Mandolino**. Nel mondo romano invece il Liuto era chiamato Fidicula un altro nome che avrebbe avuto illustri discendenti: **Vitula**, **Vihuela**, **Viola**, **Violino**. L'origine della parola **Liuto** è da ricercarsi nell'idioma arabo al-'ud che significa "il legno" cioè uno strumento non ricoperto di pelle.

La storia della chitarra dalle antichità al rinascimento è complicatissima. I documenti a riguardo sono contraddittori e lacunosi e di conseguenza è praticamente impossibile stabilire una cronologia puntuale dei vari passaggi che ci hanno condotto alla chitarra odierna. Passiamo quindi al Rinascimento.

- **IL LIUTO**

Lo strumento a corde più diffuso nel '500 era certamente il **liuto**. In Spagna però era più in voga la **vihuela** mentre la **chitarra** esisteva da almeno due secoli ma era considerata uno strumento poco importante. Liuto, chitarra e vihuela erano tre strumenti diversi tra loro non solo per motivi strutturali ma anche per ragioni di rango sociale. Il liuto infatti era considerato uno strumento nobile e aristocratico e su di esse si eseguivano composizioni polifoniche. Esso era costituito da una tavola piatta di legno di pino fine e liscio, sei ordini di corde doppie, una cassa arrotondata formata da strisce estremamente sottili e il manico con una cavigliera ripiegata all'indietro quasi novanta gradi.

- **LA VIHUELA**

In Spagna il liuto era conosciuto come la vihuela de Flandes ed era considerato uno strumento straniero addirittura esotico. Al suo posto troviamo la vihuela de mano o più semplicemente vihuela. Anche la vihuela era uno strumento a sei ordini di corde doppie con tasti mobili di minugia. La sua forma ricordava molto da vicino quella della nostra chitarra: due tavole piane collegate da fianchi un po' incavati.. Il suo suono era esile e dolce ed era come il liuto uno strumento delicatissimo nel '500 visse una stagione felicissima e feconda ma purtroppo alla fine del secolo era uno strumento già dimenticato.

- **LA CHITARRA**

La chitarra stava all'estremo opposto della scala sociale: in Spagna all'inizio del secolo era piuttosto diffusa, ma non nelle corti, quanto piuttosto nelle botteghe dei barbieri, dove stava appesa a un chiodo perché il cliente in attesa di essere rasato potesse passare il tempo strimpellando un po'. La chitarra del Rinascimento era molto simile alla Vihuela ma un po' più piccola e aveva solo quattro ordini di corde tutte doppie meno la più acuta che corrispondeva ai quattro ordini centrali della vihuela do, fa, la, re. Durante il secolo però, la chitarra cominciò ad uscire da una dimensione esclusivamente popolare e crebbe così tanto da soppiantare strumenti nobili quali la vihuela in Spagna e il liuto nel resto d'Europa. Per estenderne le possibilità, alla chitarra venne aggiunto un quinto ordine di corde al grave ecco quindi che l'accordatura della chitarra divenne la, si, sol, si, mi.

• LE COMPOSIZIONI E I COMPOSITORI

Non solo la musica per gli strumenti a pizzico ma tutta la musica strumentale si può dire sia nata nel Rinascimento. Prima di allora la musica era quasi esclusivamente vocale, almeno in Europa. Nel Medioevo la cultura era sostanzialmente nelle mani della Chiesa e per sua natura la musica religiosa era essenzialmente vocale. Fu con il declino della chiesa che si ebbe l'avvento della musica strumentale autonoma. Le famiglie nobili e la nuova borghesia mercantile volevano una musica propria non più quella della chiesa. Questo processo fu molto lento: possiamo affermare che la musica strumentale nasce quindi nel Rinascimento con un graduale processo di sviluppo iniziato nel Medioevo. Nel 500 i musicisti cominciarono ad esplorare le possibilità dello strumento. I titoli dei brani non a caso sono: fantasia, toccata, *tentar de vihuela*, fantasia de tentos oppure specialmente in Italia *Recercar* un titolo estremamente rappresentativo. Si trattava di brani di natura libera nei quali l'autore ricercava sul suo strumento le più diverse possibilità. Un altro genere di composizione era costituito dalle trascrizioni di musica polifonica vocale che al tempo godeva ancora di una grossa stima sociale. Poi c'erano le danze. Questo genere musicale da ballo presente fin dal '300 venne potenziato e perfezionato nel Rinascimento.

Le prime composizioni di chitarra si trovano nel 1507 citate nel volume dello stampatore veneziano Ottaviano Petrucci la cui raccolta costituisce l'esempio più antico di musica stampata per un solo strumento. In questa raccolta ci sono composizioni per Liuto di Francesco Spinaccino di Joannambrosio Dalza e di Francesco Bossinensis. Per tutto il 500 in Italia vennero pubblicate composizioni liutistiche. Vincenzo Galilei, padre del celeberrimo figlio Galileo, fu un importante suonatore di liuto. Fuori dall'Italia abbiamo i francesi Albert de Rippe e Guillaume Morlaye che ritroveremo fra breve parlando della chitarra; i tedeschi Schlick, Judenkunig, Neusiedler, Gerle e Waissel; gli Inglesi Holborne, Pilkington, Philips e Dowland.. Le composizioni di questi autori si rifacevano tutte ai tre generi musicali sopra citati ossia la trascrizione di musiche polifoniche, l'improvvisazione (*tentar*, *recercar* ecc.) e le danze. Pian piano questo spirito "sperimentale" venne poi perfezionato in un linguaggio contrappuntistico. In Spagna, come detto, a farla da padrone era la vihuela e proprio in Spagna vennero pubblicate ben sette importantissime raccolte nelle quali si ritrovano molti brani ancora oggi famosi nel repertorio chitarristico e sono nell'ordine: 1535 *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro* di Luis Milàn; 1538 *Los seys libros del Delphin de musica* di Luis De Narvaez; nel 1547 il *libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas* di Enrique de Valderrabano; nel 1546 i *Tres libros de musica en cifras para vihuela* di Alonso de Mudarra; nel 1552 il *Libro de musica de vihuela di Diego Pisador*; nel 1554 *l'Orphenica lyra* di Miguel de Fuenllana; e nel 1576 il *Libro de Musica en cifras para vihuela intitulado El Parnaso* di Esteban Daza che chiude la fortunata stagione dello strumento.

Per buona parte del '500, dunque, la chitarra continuava a rimanere appesa al chiodo della bottega del barbiere. Ma a metà del secolo c'è una vera e propria scalata sociale di questo strumento. La prima raccolta di musica interamente dedicata alla chitarra, venne stampata in Francia nel 1551 dagli editori parigini Robert Granjon e Michel Fezandat che pubblicarono quattro *Livres de chansons, gaillardes, pavannes* ecc. di Guillaume Morlaye in intavolatura di chitarra. Nel 1549 erano apparse a Venezia le fantasie per sonar sopra la chitarra da sette corde di Melchior de Barberis all'interno della collezione liutistica Opera continua. L'evoluzione definitiva va però attribuita al lavoro di Vicente Espinel che estese le possibilità dello strumento aggiungendo la quinta corda. Espinel era un virtuoso romantico della chitarra ma anche un ribelle. Nacque a Ronda, studiò a Salamanca, dove però venne espulso dall'università. Fu maestro di coro, poeta e letterato. La stagione della chitarra era iniziata: i primi anni del secolo successivo avrebbero visto fiorire una copiosa letteratura per il "nuovo" strumento; e la sua ascesa sociale sarebbe proseguita sempre di più, fino a rendere la chitarra lo strumento più ammirato e ricercato alla corte del Re Sole.

• IL SETTECENTO: SECOLO POCO FELICE

Il settecento segnò un momento di crisi per la chitarra, con l'avvento del violino e il ritorno in voga della musica vocale e dell'opera. I virtuosi della chitarra con il loro strumento dalle sonorità più esili, non potevano certo competere in popolarità con le grandi soprano o i grandi castrati contornati dal fasto e da una grandiosa spettacolarità.

La straordinaria rinascita della chitarra dell'ottocento non si spiegherebbe senza un lavoro "sommerso" del nostro strumento. Nel settecento la chitarra non fece altro che trasferirsi ad un livello più basso, quello del consumo e della divulgazione musicale, pronta a riemergere in primo piano con il Romanticismo. Il panorama musicale era cambiato radicalmente: dalla camera si era passati al salotto borghese dove i musicisti suonavano e il pubblico era disposto a pagare dei biglietti per assistere ai concerti.

Ottocento: La Rinascita

- **SOR IL BEETHOVEN DELLA CHITARRA**

A risolvere definitivamente le sorti dello strumento all'inizio dell'ottocento ci fu uno spagnolo, Fernando Sor.

Sor nacque a Barcellona nel 1778 e ricevette la sua prima educazione musicale nel monastero di Monserrat. Abbandonato il monastero per dedicarsi esclusivamente alla musica, a diciannove anni scrisse un'opera teatrale, Telemaco nell'Isola di Calipso che venne rappresentata a Barcellona e gli fece guadagnare una certa reputazione. Si trasferì allora a Madrid dove iniziò una buona carriera di musicista grazie anche alla protezione di importanti personaggi della nobiltà. Aveva intanto abbracciato anche la chitarra, ma i suoi brani in quel periodo erano scritti in uno stile piuttosto convenzionale, che mescolava influssi italiani e haydniani, con ben poche caratteristiche che potessero definirsi spagnole. Quando Sor entrò nell'esercito giungendo sino al grado di capitano, era il periodo dell'occupazione francese, ed il giovane musicista sposò con entusiasmo la causa di Napoleone, che molti intellettuali vedevano come una possibilità di progresso e riforme. Ma i francesi vennero sconfitti, e a Sor non restò altro da fare che trasferirsi a Parigi, essendosi giocata definitivamente ogni possibilità di ritornare in Spagna.

Dal 1812 al 1816 fu a Parigi, cercando di ottenere successi come compositore operistico più che come chitarrista; ma le cose non si muovevano nella direzione auspicata e Sor si trasferì a Londra dove rimase sino al 1823. Dal punto di vista chitarristico questo è il primo momento importante di Sor: non tanto per i successi ottenuti sia come compositore che come virtuoso ma soprattutto per i profondi mutamenti stilistici della sua scrittura musicale, influenzata dall'evoluzione del pianoforte. Dal 1823 al 1826 Sor fu in Russia, raccogliendo altri successi come chitarrista, come compositore di opere e balletti, e godendo dell'amicizia dello stesso Zar. Tornato a Parigi nel 1827 vi restò fino alla morte avvenuta nel 1839. Ma a Parigi, a 49 anni, iniziò il suo periodo più produttivo. Oramai si dedicava completamente alla chitarra, impegnandosi come concertista, compositore e didatta. Il grosso della sua produzione artistica venne pubblicato in questo periodo. A Parigi scrisse i famosi studi e i pezzi didattici oltre al suo Metodo per chitarra che hanno fatto di Sor uno dei capisaldi della letteratura dello strumento.

I meriti di Sor stanno nell'aver saputo sviluppare un nuovo stile chitarristico: capace di sfruttare a fondo le capacità specifiche dello strumento ed insieme ad assorbire al suo interno i principi dello stile classico e delle scoperte strumentali derivanti dallo sviluppo della tecnica pianistica. Fétis, il critico musicale francese lo ha definito "Il Beethoven della chitarra".

Sor amava moltissimo Mozart

- **MAURO GIULIANI**

Un'altra figura certamente fondamentale nel risorgimento chitarristico d'epoca romantica è Mauro Giuliani. Nato a Barletta nel 1781 studiò in patria per un primo periodo ma a diciotto anni si trasferì a Vienna dove iniziò una brillantissima carriera di virtuoso della chitarra. Fu nominato virtuoso di camera di Maria Luisa D'Austria e si esibì persino davanti ai sovrani riuniti per il celebre "Congresso di Vienna". Tornò quindi in Italia a Roma e a Napoli dove proseguì l'intensa attività concertistica e pubblicò la maggior parte delle sue opere dall'editore Ricordi e presso le edizioni viennesi Artaria. Morì a Napoli nel 1828. A Giuliani va riconosciuto il merito di aver introdotto nella scrittura chitarristica un metodo di notazione che dividendo nettamente la linea melodica dall'accompagnamento armonico risultava di lettura molto più facile e chiara. Alla sua morte Giuliani riscuoteva ancora una fama vastissima tanto che un gruppo dei suoi ex studenti e ammiratori viennesi decise di fondare una rivista che portasse il suo nome la Giuliniad che si pubblicò a Vienna dal 1833 al 1835. Questa fu la prima rivista che oltre alle musiche conteneva anche articoli e aneddoti, pubblicati in una apposita appendice allegata separatamente. Si cita nella rivista "Coloro che ascoltarono Giuliani non esiteranno ad esaltarne la bellezza del tocco. Questo artista senza rivali otteneva un suono così puro cattivante e sostenuto quasi come quello del violino. Tuttavia la maggior gloria di Giuliani non consiste nella sua abilità di cavare suoni sostenuti, che sono del resto inerenti alla caratteristica dello strumento, ma nell'aver egli superato ogni difficoltà grazie al suo genio. Oltre a Giuliani e Sor vanno certamente citati Ferdinando Carulli (famoso il suo metodo), Matteo Carcassi (il suo metodo è tutt'ora usato) e Zani di Ferranti (che Berlioz definì come uno dei maggiori virtuosi della chitarra).

Novecento: la nuova stagione della chitarra

Se Sor e Giuliani chiudono la brillante stagione ottocentesca della chitarra, la seconda metà del secolo avrebbe segnato un altro dei ricorrenti periodi di oblio dello strumento e solo alla fine del secolo la chitarra sarebbe rinata a nuovi splendori. La rinascita va attribuita alla nuova scuola chitarristica di fine secolo di Francisco Tarrega e certamente a quello che oramai è riconosciuto unanimemente come il più grande chitarrista di tutti i tempi ossi André Segovia.

L'oblio di metà ottocento era dovuto dal fatto che i gusti musicali dell'epoca mal si sposavano con la chitarra: opera teatrale e grandi spettacoli. A ciò naturalmente corrispose un declino di tutta la musica da camera compresa quella per chitarra. Abituato a Liszt e ai grandi pianisti dell'epoca, il pubblico non poteva provare interesse per l'esile suono del nostro strumento. L'eleganza e la compostezza del chitarrista seduto a suonare non poteva neanche essere paragonata con la dirompenza e l'irrequietezza spettacolari dei pianisti dell'epoca. Inoltre era proprio il tipo di sonorità perseguito dai musicisti (si pensi a Wagner o a Brahms) ad essere l'esatto opposto della sonorità chitarristica. La grande orchestra romantica si avvicinava ad un suono a "superfici continue", levigato e rotondo cioè l'esatto contrario del suono pizzicato che si estingue rapidamente e che è la caratteristica principale della sonorità chitarristica. A partire dagli anni '20 del nostro secolo riemerse un forte interesse per la chitarra non a caso coincidente con i nuovi ideali sonori che si andavano affermando da Debussy in avanti. Il nostro strumento nella seconda metà dell'ottocento non è però sparito nel nulla. In questo periodo per esempio prese forma un genere importantissimo per la chitarra: il flamenco. Questo stile avrebbe influenzato profondamente anche la rinascita chitarristica del nostro secolo. L'esperienza del flamenco infatti ebbe il suo maggior fulgore proprio in quello scorcio di secolo ed avrebbe contribuito in maniera determinante a richiamare l'attenzione del mondo europeo sulla musica spagnola ma soprattutto stabilizzò nell'opinione comune quell'equazione tra Spagna e chitarra che già prima aveva qualche fondamento, ma che col flamenco sarebbe divenuta praticamente assoluta. Il nostro secolo ne avrebbe semplicemente preso atto, riconoscendo alla chitarra una sua dignità concertistica ma senza quasi rendersi conto che durante l'oblio lo strumento aveva vissuto un periodo evolutivo ricchissimo e che qualche cosa del toque jondo (il suonare profondo) del chitarrista di flamenco era inconsciamente passato in tutti i chitarristi della nuova generazione classica.

- **ANDRES SEGOVIA**

Andres Segovia nacque a Linares, nel sud della Spagna, forse nell'anno 1890. Non fece in tempo a ricevere le lezioni dal grande Francisco Tarrega anche perché dovette fare i conti con una ferma opposizione da parte della famiglia nei confronti dello strumento, e per lui non fu dunque neanche il caso di parlare di insegnanti, di scuole o di metodi regolari. Segovia fu autodidatta: lavorò da solo, servendosi degli studi scritti da Tarrega e dei metodi pubblicati di cui riuscì ad entrare in possesso. Spesso utilizzava anche studi per pianoforte che trascriveva per il proprio strumento quando questi affrontavano problemi di agilità o scioltezza che riteneva utili ai suoi progressi. Fu Manuel Ramirez il famoso liutaio di Madrid a regalargli la sua prima chitarra da concerto con la quale debuttò nel 1916 all'Ateneo, la più importante sala da concerti di Madrid. Nel 1924 suonò per la prima volta a Parigi, nella sala del Conservatorio, di fronte ad un pubblico in cui si mescolavano letterati e musicisti di grande importanza come Paul Dukas, Manuel de Falla, Albert Roussel. Incominciarono allora le sue prime tournées in Europa e nel resto del mondo: Inghilterra, Italia, Germania, Ungheria, Unione Sovietica. E poi a New York, il Giappone, le Filippine, la Cina, l'Indonesia. Abbandonata la Spagna al tempo della guerra civile, si trasferì in America, stabilendosi soprattutto in Uruguay e Messico dove diede un contributo fondamentale alla nascita di un'agguerrita scuola chitarristica. Riprese l'attività concertistica e didattica nel dopoguerra, infaticabile ed entusiasta come sempre, influenzando con il suo insegnamento la maggior parte dei chitarristi del nostro tempo. Dalla sua "scuola" sono usciti strumenti come Alirio Diaz, John Williams, Oscar Ghiglia, Christopher Parkening, Aldo Minella, Guillermo Fierens: personalità diverse che hanno raccolto la grande lezione del maestro per poi approfondirla e svilupparla in diversi settori, allargando ancora di più quel "fenomeno chitarra" che ha segnato musicalmente il nostro secolo.

Segovia all'inizio della sua carriera imboccò la strada di Tarrega per quel che riguarda il suo repertorio: si dedicò cioè principalmente alla trascrizione di musiche scritte originariamente per strumenti diversi. Un po' come tutti i grandi della sua generazione diffidò sempre sia della musicologia che dell'avanguardia musicale. In Segovia va riconosciuto, per concludere, un tassello essenziale della storia della chitarra. Non solo un grande maestro ma un uomo che ha portato, con il suo lavoro didattico e di ricerca, la chitarra alla definitiva dimensione di dignità e popolarità di cui gode tutt'oggi.

Come E' fatta una chitarra ?

Le chitarre possono essere classificate in due grandi famiglie:

- le chitarre **acustiche;/ classiche**
- le chitarre **elettriche**.

In ogni caso, in ogni chitarra si possono individuare le seguenti parti:

- la cassa sulla quale è situato il ponticello;
- il manico che è arrotondato nella sua parte posteriore;
- la tastiera, posta sulla parte anteriore del manico e caratterizzata da una serie di barrette metalliche che delimitano ogni tasto;
- la paletta individuabile nella parte finale del manico dove si trovano le chiavette della parte meccanica della chitarra;
- la chiavette meccaniche il cui scopo è quello di tenere le corde in tensione sulla tastiera;
- le corde che sono tenute fissate alle chiavette meccaniche ed al ponticello presente sulla cassa. Indipendentemente dalla loro natura (metallo, nylon, seta ecc.), le corde sono ordinate dal basso verso l'alto e corrispondono:

la prima corda alla nota **MI**;

la seconda alla nota **SI**;

la terza alla nota **SOL**;

la quarta alla nota **RE**;

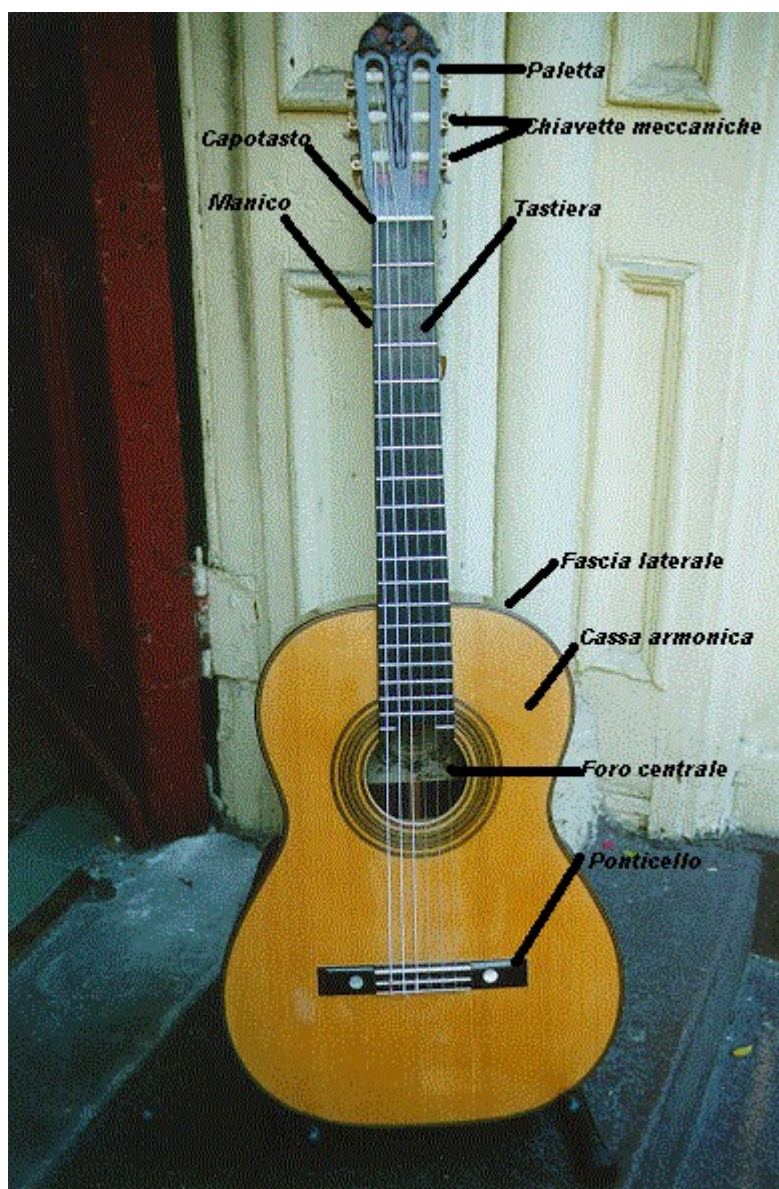
la quinta alla nota **LA**;

la sesta alla nota **MI**.

LA CHITARRA ACUSTICA / CLASSICA

La **cassa armonica** della chitarra acustica, a differenza della versione elettrica, non è piena ma vuota. Questo consente allo strumento di produrre una sonorità naturale senza necessità di amplificazioni aggiuntive.

La cassa armonica della chitarra è realizzata completamente in legno e può avere forme leggermente diverse ma che, in ogni caso, si rifanno tutte a quella dell'illustrazione.



In particolare, per la forma della cassa, si possono classificare le chitarre in classiche, caratterizzate da dimensioni relativamente contenute e con fasce laterali abbastanza alte ed acustiche, caratterizzate invece da dimensioni della cassa più grande e da fasce più basse.

Poco sopra la parte centrale della cassa è situato il **foro** o **bucca**, che caratterizza tutte le chitarre acustiche. E'attraverso di esso che le vibrazioni sonore delle corde vengono restituite all'esterno amplificate dalla cassa armonica.

Nella parte più grande della cassa possiamo osservare il **ponticello**, la cui funzione è quella di servire da ancoraggio alle corde che, dall'altro lato, sono fissate alle chiavette meccaniche poste sulla paletta.

All'estremità superiore della cassa armonica, incontriamo il **manico**.

Esso è composto da due parti: quella posteriore arrotondata, e quella anteriore piatta.

Sulla parte anteriore è applicata la **tastiera**, che è costituita da una striscia di legno delimitata da numerose barrette. Ogni barretta delimita un **tasto**.

Esistono delle differenze sostanziali fra i manici di ogni chitarra e queste può dipendere da vari fattori; fondamentalmente le differenze che si possono notare sono le seguenti:

- le tastiere delle chitarre classiche sono più larghe di quelle acustiche, ma generalmente hanno un numero di tasti minore (dal dodicesimo in poi);
- il manico della chitarra classica, oltre ad essere leggermente più largo, in alcuni modelli è più spesso, mentre quello delle chitarre acustiche è più simile alle chitarre elettriche.

Fra la paletta e la fine del manico, incontriamo un altro ponticello: il **capotasto** il cui scopo è quello di "guidare e tenere ferme" le corde della chitarra nel loro "percorso" verso il ponte situato sulla cassa armonica. Inoltre, questo piccolo ponte, ha anche lo scopo di evitare che le stesse corde si schiaccino troppo sui primi tasti della tastiera.



Il manico della chitarra termina con una **paletta** nella quale sono inserite delle **chiavette meccaniche**.

La loro funzione è duplice: nel foro presente in ognuna di esse, vengono infatti infilate le corde che in questo modo risultano saldamente fissate al manico; mediante la rotazione della chiavetta, è possibile tendere la corda ottenendo la sonorità giusta per la stessa.

Le **corde** della chitarra acustica possono essere di nylon o di metallo.

- LA CHITARRA ELETTRICA

La cassa armonica della chitarra elettrica, ha una forma che ricorda solo vagamente quella della chitarra acustica tradizionale dalla quale deriva e, addirittura in alcuni casi, può avere forme e dimensioni che tutto ricordano tranne una chitarra.



A differenza della sorella acustica, la cassa, non è cava ma piena e questo perché l'amplificazione della chitarra elettrica è ottenuta mediante un **amplificatore elettrico separato** il cui compito è quello appunto, di amplificare le vibrazioni sonore delle corde.

Sulla cassa della chitarra elettrica sono presenti numerosi elementi e più precisamente:

- Il **ponticello** , che come nella chitarra acustica ha il compito di fissare le corde da un'estremità ma che si differenzia rispetto a quello dell'acustica per diverse ragioni. Una di queste diversità è costituita dalla sua conformazione: infatti osservandolo attentamente, è possibile notare che esso è formato da tanti piccoli ponticelli, ognuno per ogni corda; inoltre, essi sono dotati di "regolatori di altezza". Questi, altro non sono che piccole viti la cui funzione è quella di avvicinare o allontanare leggermente le corde dai pick-up e dalla tastiera consentendo al musicista di ottenere effetti diversi e particolari in base alla variazione dell'action.

- i **pick-up** che altro non sono che piccoli "microfoni" il cui compito è quello di comunicare all'amplificatore i suoni delle corde. Essi sono posti sulla cassa in punti diversi e tramite un interruttore, possono essere attivati in modo diverso garantendo, così, sonorità diverse;
- i **potenziometri** dei pick-up il cui compito è quello di regolare il volume e la tonalità dei suoni recepiti dai pick-up ed inviati all'amplificatore;
- l' **interruttore dei pick-up**, il cui scopo è quello di "cambiare" la voce della chitarra mediante l'attivazione differenziata dei pick-up;
- il **foro del jack** , nel quale deve essere innestato il cavo di collegamento con l'amplificatore.

Anche la parte posteriore della chitarra elettrica si differenzia da quella acustica per la presenza della "**mascherina**".

Si tratta di una piccola lastra di materiale plastico fissata alla cassa con delle piccole viti, il cui scopo, è quello di coprire l'incavatura nella quale sono contenuti i pochi fili e contatti che servono per il funzionamento elettrico dei potenziometri e dei pick-up.

Al di sopra della cassa si incontra il **manico** che, rispetto alla chitarra classica, risulta essere leggermente più stretto; anche lo spessore è minore e il numero di tasti è superiore rispetto a quelli della acustica.

Sulla sua parte superiore è posta la **tastiera**.

Fra la paletta e la fine del manico, incontriamo un altro ponticello: il **capotasto** il cui scopo è quello di "guidare e tenere ferme" le corde della chitarra nel loro "percorso" verso il ponte situato sulla cassa armonica. Inoltre, questo piccolo ponte, regolare l'action delle corde.

Il manico della chitarra termina con una **paletta** nella quale sono inserite delle **chiavette meccaniche**.

La loro funzione è duplice: nel foro presente vengono infatti infilate le corde che in questo modo risultano saldamente fissate al manico; mediante la rotazione della chiavetta, è possibile tendere la corda ottenendo la sonorità giusta per la stessa.

Le **corde** della chitarra elettrica sono generalmente di metallo e sono appositamente studiate per essa.

CENNI STORICI

Se la storia della chitarra acustica è relativamente lunga, lo stesso non si può dire della "sorellastra" elettrica.

Fino agli inizi del '900, la chitarra è fondamentalmente uno strumento di carattere prevalentemente popolare, anche se non mancano "utilizzazioni" di questo strumento nella musica classica: grandi compositori, (solo per citarne uno Beethoven) rivolgono ad essa la loro attenzione con composizioni di particolare bellezza.

Purtroppo, la sua limitata amplificazione del suono, rispetto agli altri componenti dell'orchestra sinfonica, non le consente di "far sentire la sua voce" in maniera adeguata.

La necessità di aumentare la sua amplificazione, cresce soprattutto con le nascite delle "orchestre moderne leggere" (in particolare blues o jazz) dove fondamentalmente viene suonata ritmicamente insieme ad altri strumenti come la batteria ed il contrabbasso.

Per incontrare il primo esemplare di chitarra elettrica, bisogna tornare indietro ai primi decenni del 1900 e precisamente al 1924 quando un progettista della Gibson applica il primo pick-up ad una chitarra acustica.

Anche se il primo vero modello di chitarra elettrica viene creato nel 1931 da una ditta americana (la Rickenbacker), uno dei primi modelli di chitarra elettrica che sino ad oggi rappresenta uno degli standard di questo strumento, è il modello ES 150 della Gibson.

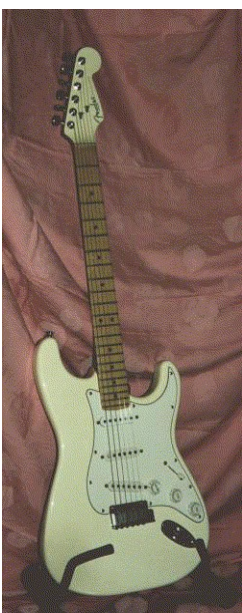
Tale modello è caratterizzato da una grande somiglianza con la chitarra acustica dalla quale eredita la cassa armonica di risonanza e sulla quale, in prossimità dell'attaccatura del manico, è applicato un rilevatore magnetico (pick-up): l'amplificazione della cassa (nella quale il foro centrale è sostituito da

due aperture laterali ad "effe") unita a quella del pick-up conferisce a questo modello un suono particolarmente caldo e pastoso.

Da questo momento la chitarra può non solo far sentire con chiarezza la sua voce nella sezione ritmica delle orchestre, ma grazie alla sua "nuova potenza", può competere alla pari degli altri strumenti negli assoli e nelle improvvisazioni.

A tale rivoluzione, si accompagnano però dei problemi legati alla risonanza della cassa che, per certe frequenze di suoni ad alti volumi, produce degli effetti di risonanza incontrollabili.

A questi problemi pone rimedio un signore, tale Leo Fender, che alla fine degli anni 40 propone un modello di chitarra con la cassa armonica in legno massiccio (solid body): la Broadcaster e qualche anno più tardi la Telecaster.



Con questi modelli (che senza dubbio possono essere considerati i progenitori dell'attuale Stratocaster e di tutte le chitarre elettriche "solid body" oggi esistenti), grazie alla cassa in legno massiccio, ed all'aggiunta di un altro pick-up rispetto al primo modello Gibson, non solo vengono eliminati gli effetti indesiderati di risonanza, ma viene addirittura migliorato il suono della stessa che risulta essere più nitido, pulito e durevole.

Il successo di questi modelli, sembra far nascere fra i produttori di chitarre elettriche (Gibson e Fender) una sorta di "competizione" che viene combattuta a colpi di modelli ognuno dei quali presenta sempre innovazioni rivoluzionarie e miglioramenti importantissimi.

In risposta alla solid body Fender, la Gibson produce una chitarra "semi solid", la cui caratteristica principale è quella di avere una cassa di risonanza di spessore ridotto ed un blocco interno centrale di legno massiccio dove vengono applicati i pick-up sulla base di un prototipo ideato da Les Paul per la Epiphone.



In questo modo, si riesce ad mantenere la particolare sonorità determinata dalla presenza di una (seppur ridotta) cassa armonica eliminando, grazie alla presenza del corpo massiccio interno, gli effetti di risonanza indesiderati, dando al suono stesso una maggiore durata e forza.

Possiamo dire che qui si conclude la breve storia dello strumento elettrico anche se, nella realtà, continuamente sono stati, e vengono apportati miglioramenti alla funzionalità dello strumento.

Impostazione

L'impostazione della chitarra, cioè il modo con cui essa deve essere imbracciata e la posizione delle mani sono molto importanti.

I concetti fondamentali da tenere presenti sono due: tenere la chitarra nella posizione più stabile possibile senza per questo dover utilizzare le mani (che devono essere libere di suonarla !!!), e, permettere alle mani (destra e sinistra) di riuscire l'una a suonare le corde con precisione, e l'altra di premere con esattezza i tasti desiderati.

Per il raggiungimento del primo obiettivo, esiste una posizione, indicata nella figura sottostante che rappresenta il primo concetto da imparare per tutti coloro che si avvicinano allo studio della chitarra classica.



Questa posizione, utilizzando varie parti del corpo in maniera attiva, permette effettivamente di ottenere una buona staticità dello strumento, ma a lungo andare, rischia di essere stancante per il musicista, considerando anche che dovendo suonare per divertimento, magari al campeggio, può essere un po' difficile da assumere.

Se poi addirittura dovete suonare una chitarra non classica, l'assunzione della posizione potrebbe divenire anche impossibile per esempio a causa delle dimensioni della cassa.

Come fare quindi per tenere ferma la chitarra e poterla suonare agevolmente?

Per prima cosa cercate di sedervi in modo abbastanza comodo possibilmente in un posto che consenta di poter toccare i piedi per terra; volendo, accavallate la gamba destra sulla sinistra, appoggiate l'incavatura della fascia della cassa armonica sulla coscia destra ed appoggiate la cassa al torace stringendola verso lo stesso con il braccio destro.

Cercate inoltre di tenere il manico abbastanza alto, (l'ottimale è circa all'altezza della spalla sinistra) e comunque in ogni caso, cercando di evitare che sia rivolto verso il basso.

L'impostazione delle mani, deve invece essere il più possibile corretta se si desidera ottenere un qualunque suono degno di questo nome.

Innanzitutto, la **mano sinistra** deve essere particolarmente curata con le unghie delle dita tagliate a zero.

Il pollice deve essere appoggiato tramite il polpastrello, sul manico (ovviamente nella parte inferiore) e deve sempre restare al centro dello stesso.

Le altre quattro dita (indice, medio, anulare e mignolo) alle quali spetta il compito di premere le corde sulla tastiera, devono premerle sul tasto cadendo perpendicolarmente sulla stessa.

Questo vuol dire che la corda deve essere premuta con la punta del dito, quella cioè più vicina all'unghia e non con il polpastrello.

Per quello che concerne poi la **mano destra**, ricordate che essa dovrà assumere un'impostazione diversa a seconda che decidiate di utilizzare le dita od il plettro.

Le corde

Le corde della chitarra devono essere oggetto di molta attenzione da parte del chitarrista.

Esse possono esser di due tipi: di **nylon** oppure di **metallo**.

Procediamo per gradi.

La prima precisazione da fare e di cui ogni "novello suonatore di chitarra" deve tenere conto, riguarda il tipo di corde che viene montato sullo strumento.

Se la chitarra che acquistiamo è una **chitarra classica**, su di essa debbono essere obbligatoriamente montate delle corde di nylon. Questo perché per sua costituzione, il manico non contiene l'anima di acciaio presente nelle altre chitarre e che consente di controllare e regolare la torsione dello stesso. senza contare che il suono che si otterrebbe con delle corde metalliche risulterebbe non molto gradevole.

Su di una **chitarra acustica o folk**, è possibile montare corde di nylon o di metallo anche se, è consigliabile l'uso di quelle metalliche che consentono di ottenere una sonorità più brillante e consona allo strumento.

Sull'**elettrica**, infine, debbono essere montate corde in metallo.

	Chit. classica	Chit. acustica	Chit. elettrica
Corde nylon	Si	Scons.	No
Corde metallo	No	Si	Si

Date queste indicazioni, al momento dell'acquisto conviene osservare attentamente le corde che la chitarra ha in dotazione. Infatti, non sono rari i casi di incontrare "normali anomalie" quali, per esempio, chitarre classiche con corde di metallo.

Inoltre, nella maggior parte dei casi, le chitarre vengono vendute con corde "scadenti" oppure non adeguate al tipo di musica che si vuole suonare (ad esempio, una chitarra elettrica può montare corde molto sottili adattissime per suonare le improvvisazioni e gli assoli ma meno indicate per suonarla in maniera ritmica) che non consentono di utilizzare lo strumento al meglio delle sue possibilità e caratteristiche.

Dopo questa prime delucidazioni andiamo a vedere più in dettaglio l'argomento "corde".

Ogni "set" di corde, sia di nylon che di metallo, è composto da sei corde dalla prima alla sesta. In particolare:

- **LE CORDE DI NYLON**

Tali corde sono costituite da materiale sintetico (appunto il nylon) che conferisce alla chitarra classica una voce particolarmente calda e caratteristica.

Delle sei corde che compongono la "muta" (così viene anche definito il set di corde), le tre basse, cioè il MI, il LA ed il RE si differenziano dalle altre per il rivestimento metallico che avvolge l'anima interna di nylon.

Questo influenza il suono conferendo allo stesso una corposità ed un'intensità particolare necessaria nelle esecuzioni caratteristiche proprie dello strumento.

LE CORDE DI METALLO

Delle sei corde che compongono la "muta", le tre basse, cioè il MI, il LA, il RE ed il SOL, si differenziano dalle altre due per il rivestimento metallico che avvolge l'anima interna di metallo.

Le corde acute, sono invece costituite da un'unico filamento di metallo.

Una particolarità è costituita dalla terza corda (il SOL) che nei set di corde più leggere ha le stesse caratteristiche delle prime due corde.

Esistono poi delle corde di metallo particolari denominate "silenziose".

La loro caratteristica è dovuta al rivestimento esterno del filamento delle corde basse che risulta essere "lievigato" rispetto agli altri tipi di corde.

Questo, se da un lato fa perdere un po' di sonorità, dall'altro evita di avvertire quel rumore fastidioso caratterizzato dallo scorrimento delle dita lungo la tastiera.

La scelta delle corde di metallo è molto legata al tipo di musica (ed al tipo di "funzione" in quel tipo di musica) che deve essere suonata.

Per favorire questo, con il tempo, sono state create vari tipi di set di corde identificabili con un "calibro" che va dal pesante all'extra leggero. Il sistema di "pesatura" utilizzato per determinarlo è costituito dallo spessore delle stesse.

Così, per suonare il blues con un'acustica od un'elettrica, è consigliabile montare un set di corde leggero o extra leggero a seconda che nel suonare si sia più particolarmente portati all'accompagnamento od agli assoli e improvvisazioni.

Per suonare invece rock o pop accompagnando ritmicamente con la chitarra, possono essere consigliati set di tipo medio od addirittura pesante. Nella tabella sottostante, sono riportate le indicazioni delle corde con il loro spessore

Corda	I MI (E)	II SI (B)	III SOL (G)	IV RE (D)	V LA (A)	VI MI (E)
Peso	mm./inches	mm./inches	mm./inches	mm./inches	mm./inches	mm./inches
Extra-leggere	0,203/.008	0,279/.011	0,356/.014	0,559/.022	0,762/.030	0,965/.038
Leggere	0,279/.011	0,381/.015	0,559/.022	0,762/.030	1,067/.042	1,321/.052
Medie	0,330/.013	0,432/.017	0,660/.026	0,864/.034	1,118/.044	1,372/.054
Pesanti	0,356/.014	0,457/.018	0,711/.028	1,016/.040	1,270/.050	1,524/.060

• LA SOSTITUZIONE DELLE CORDE

La sostituzione di una corda della chitarra può rendersi necessaria per due ragioni: o perché la corda si rompe o perché è logora.

E' bene infatti ricordare che, di tanto in tanto, le corde devono essere sottoposte ad una revisione il cui risultato, se evidenzia corde sciupate o logore, può consigliare la sostituzione di alcune di esse o dell'intero set.

Tre precisazioni:

nel caso in cui si proceda alla sostituzione dell'intero set di corde **non toglierle completamente tutte ma sostituirle una alla volta** comportandosi come se la sostituzione riguardasse una corda rotta.

non usare mai una corda al posto di un'altra cioè, per esempio, non usare una prima corda per sostituire una seconda o viceversa. Questo può causare seri problemi allo strumento (per via dello spessore della corda e della conseguente diversa tensione a cui la corda sottopone il manico). Un bravo chitarrista ha sempre nella sua sacca delle corde di scorta. Al limite è preferibile usare una vecchia corda o una di quelle "riparate";

non usate corde di peso diverso. Se avete un set di corde medie, non utilizzate una corda di un altro tipo (ad esempio leggera o pesante); rischiereste di ottenere delle sonorità "strane".

Se sostituite l'intera "muta", ricordate inoltre che, può essere possibile, per riottenere uno strumento perfettamente accordato, per via dell'asestamento delle corde, che debbano trascorrere alcuni giorni (durante i quali la chitarra deve essere normalmente suonata e durante i quali si deve continuamente procedere al controllo dell'accordatura e della regolazione della tensione delle corde).

Vediamo ora come sostituire una corda.

La prima operazione da compiere è quella di togliere la vecchia corda (o quello che rimane di essa).

Per fare questo, girate la chiavetta per allentare la tensione della corda fino a che la stessa, dolcemente non si sfilata dal foro della meccanica e quindi, sfilate la corda dal ponticello.

Prendete la nuova corda e:

Se avete una chitarra classica

inserite la corda nel foro del ponticello facendone scorrere un'estremità fino alla meccanica ma senza infilarla nel foro della stessa; nel caso in cui si tratti di una corda rivestita (vale a dire la sesta, la quinta o la quarta), noterete che essa presenta un'estremità rigida ed un'a morbida. Inserite nel foro la parte rigida facendola scorrere fino alla paletta in modo che l'altra estremità, quella morbida, rimanga all'esterno del ponticello;

fate un piccolo nodo all'estremità della corda che esce dal ponticello e fatela passare girandola (naturalmente senza sfilarla), sopra il ponte "fermandola" sotto la corda stessa; "tirate" questa l'estremità verso l'esterno del ponticello in modo da formare un piccolo cappio. In questo modo, quando la corda andrà in tensione, la stessa provvederà a bloccare l'estremità sotto di se;

eseguite la stessa operazione dalla parte della meccanica iniziando a tendere la corda.

Se avete una chitarra acustica

togliete il piolino di plastica che ferma la corda nel ponticello aiutandovi eventualmente con un piccolo cacciavite od un altro oggetto che vi consenta di poter fare leva facendo attenzione a non danneggiarlo;

inserite la corda dalla parte che contiene il piccolo cilindro metallico nel foro e collocate il piolino facendo pressione in modo da fissare l'estremità della corda sul ponticello;

inserite l'altra estremità nella meccanica iniziando a tendere la corda.

Se avete una chitarra elettrica

inserite la corda nel foro del ponticello facendola scorrere verso la paletta. Il cilindro metallico posto all'estremità della corda, si andrà ad ancorare sullo stesso;

inserite l'altra estremità nella meccanica iniziando a tendere la corda.

Una particolarità. In alcuni modelli di chitarre elettriche, il ponticello è dotato di un piccolo "morsetto" per ognuna delle corde.

In questo caso è necessario intervenire manualmente sulla corda tagliando la parte dove è collocato il cilindro metallico (per circa 2 o 3 cm.); fatto questo, utilizzando l'apposita chiavetta fornita con la chitarra, allentare il morsetto, togliere il "mozzicone" di corda, inserire l'estremità della corda nuova nel morsetto e ristringetelo. Per il resto procedere come per gli altri casi visti precedentemente.

Come si accorda una chitarra

L'accordatura della chitarra è la prima operazione che qualunque chitarrista deve compiere prima di iniziare a suonare.

E' bene ricordare che anche se la chitarra risultava accordata perfettamente l'ultima volta che avete suonato, ogni volta che ci si appresta ad una esecuzione, l'accordatura deve essere preventivamente controllata.

Per accordare una chitarra occorre uno strumento chiamato **diapason** .

Il diapason è un piccolo apparecchio metallico, che quando viene percosso, emette delle vibrazioni sonore corrispondenti alla nota LA, cioè la nota della quinta corda della chitarra.

Ricordate quando accordate la quinta corda, che la nota da ottenre sulla corda è la stessa emessa dal diapason, ma un'ottava più sotto!!

Per accordare la quarta corda, il RE, è necessario premere la quinta corda al quinto tasto. La nota ottenuta è appunto il RE il cui suono dovrà essere identico a quello ottenuto con la quarta corda a vuoto.

Per accordare la terza corda, il SOL, è necessario premere la quarta corda al quinto tasto. La nota ottenuta è appunto il SOL il cui suono dovrà essere identico a quello ottenuto con la terza corda a vuoto.

Per accordare la seconda corda, il SI, è necessario premere la terza corda al quarto tasto. La nota ottenuta è appunto il SI il cui suono dovrà essere identico a quello ottenuto con la seconda corda a vuoto.

Per accordare la prima corda, il MI, è necessario premere la seconda corda al quinto tasto. La nota ottenuta è appunto il MI il cui suono dovrà essere identico a quello ottenuto con la prima corda a vuoto.

L'accordatura della sesta corda, è semplicissima, infatti il MI prodotto da essa deve essere uguale (naturalmente due ottave più sotto) a quello prodotto dalla prima corda libera.

PROBLEMI DI ACCORDATURA

Può capitare in alcuni casi che sebbene si sia proceduto ad accordare attentamente la chitarra, quest'ultima non risulti essere perfettamente accordata quando vengono eseguiti degli accordi.

In questi casi, la prima cosa da fare, è quella di procedere con pazienza ad un nuovo controllo dell'accordatura. Se, terminata questa operazione la chitarra in alcuni accordi non produce i suoni desiderati, bisogna cercare di accordarla, od almeno riuscire ad arrivare il più vicino possibile alla perfetta accordatura, in un altro modo.

Bisogna cioè cercare di arrivare alla perfetta accordatura o almeno il più vicino ad essa passando da altre strade.

Una di queste consiste nel controllare ed accordare la chitarra riproducendo i suoni delle corde con corde diverse da quelle usate nel metodo di accordatura classica premendole in tasti diversi.

Per esempio:

- premendo la quarta corda al secondo tasto, si ottiene la nota MI il cui suono deve essere uguale (considerate sempre le differenze di ottava) alla nota MI della sesta corda libera e della prima corda libera;
- premendo la quinta corda al secondo tasto, si ottiene la nota SI il cui suono deve essere uguale alla nota SI della seconda corda libera;
- premendo la seconda corda al terzo tasto, si ottiene la nota RE il cui suono deve essere uguale alla nota RE della quarta corda libera.

Così facendo, oltre ad accordare la chitarra od almeno ad avvicinarvi il più possibile verso la perfezione dell'accordatura, avrete la possibilità di individuare l'eventuale problema che causa tale inconveniente (ad esempio una corda troppo usurata).

Ricordate comunque sempre, che la chitarra non è un "pezzo di legno morto" ma è uno strumento composto di materiali che risentono di tutti gli agenti fisici (umidità, temperatura, ecc.) che la circondano e che, quindi, reagiscono di conseguenza.

Problemi di accordatura della chitarra elettrica

Per accordare la chitarra elettrica si procede, naturalmente, nelle stesse modalità viste per l'accordatura della chitarra acustica.

Vi sono però delle particolarità di cui tenere conto. Infatti, in alcuni casi, può capitare che, dopo aver accordato lo strumento, non si riesce ad ottenere un risultato nemmeno accettabile nella produzione dei suoni.

La chitarra elettrica, per la sua costituzione fisiologica, presenta alcune differenze rispetto alla sorella tradizionale alle quali bisogna dedicare una particolare attenzione.

Queste sono individuabili sulla cassa, e, particolarmente, nel ponte collocato sulla stessa.

Esso a differenza di quello della chitarra classica o acustica, presenta alcune particolarità nella meccanica quali: il ponte suddiviso in tanti piccoli ponticelli ognuno per ogni corda;

- delle piccole viti il cui scopo è quello di avvicinare ed allontanare le corde dalla tastiera e dai pick-

up; delle piccole viti che consentono di far arretrare od avanzare il singolo ponticello di ogni corda. Tali ponticelli possono essere regolati con un normale cacciavite aumentando e diminuendo la tensione della corda. Fate molta attenzione quando operate su questo meccanismo: infatti agendo su di essi, si va ad alterare l'estensione di ottava. E' infatti possibile che, per esempio agendo sulla quarta corda, cioè il SOL, il suono ottenuto al dodicesimo tasto, possa risultare leggermente crescente o calante rispetto alla stessa nota SOL ottenuto suonando la quarta corda a vuoto.

Plettro o dita?

Per far suonare le corde della chitarra, è possibile utilizzare due tecniche.

La prima è quella che prevede l'uso diretto delle **dita della mano destra**, ed in particolare, del **pollice**, dell'**indice**, del **medio** e dell'**anulare**.

Questa tecnica, che è alla base del modo di suonare la chitarra classica, prende il nome di **arpeggio** e viene realizzato mediante il "pizzicamento" delle singole corde con uno delle dita sopra indicate.

Generalmente, l'anulare pizzica la prima corda, il medio la seconda corda, l'indice la terza mentre il pollice, pizzica le corde basse vale a dire, la quarta, la quinta o la sesta.

L'altra tecnica consiste invece l'uso di un piccolo accessorio generalmente plastico, che tenuto stretto fra il pollice e l'indice, viene usato per colpire le corde in senso ascendente e discendente oppure singolarmente o, ancora a gruppi.

Tale accessorio è denominato **plettro** o **penna**.

Inizialmente suonare con l'ausilio del plettro è indubbiamente più semplice e gratificante, ma in ogni caso, cercate anche di imparare ad usare le dita per fare dei semplici accompagnamenti arpeggiati: le vostre performances ne risulteranno notevolmente arricchite.

USO DEL PLETTRO

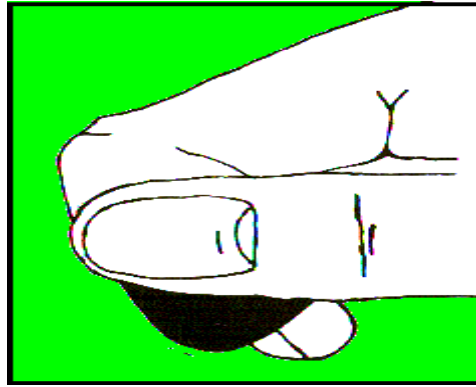
Il plettro per suonare la chitarra può essere acquistato presso qualunque negozio specializzato per la vendita di articoli musicali.

E' solitamente di materiale plastico, e può avere anche uno spessore variabile da modello a modello che ne determina la durezza.

La scelta del plettro dipende da diverse ragioni quali, il tipo di corde utilizzato, il tipo di musica suonato, il tipo di accompagnamento che si deve fare, il modo di suonare del chitarrista ecc.

In linea generale, si può dire che per suonare in maniera ritmica, è consigliabile utilizzare un plettro un po' più duro, mentre per suonare dei pezzi che prevedano l'uso di una corda singola suonata alla volta (ad esempio nelle improvvisazioni), un plettro più leggero può essere più appropriato.

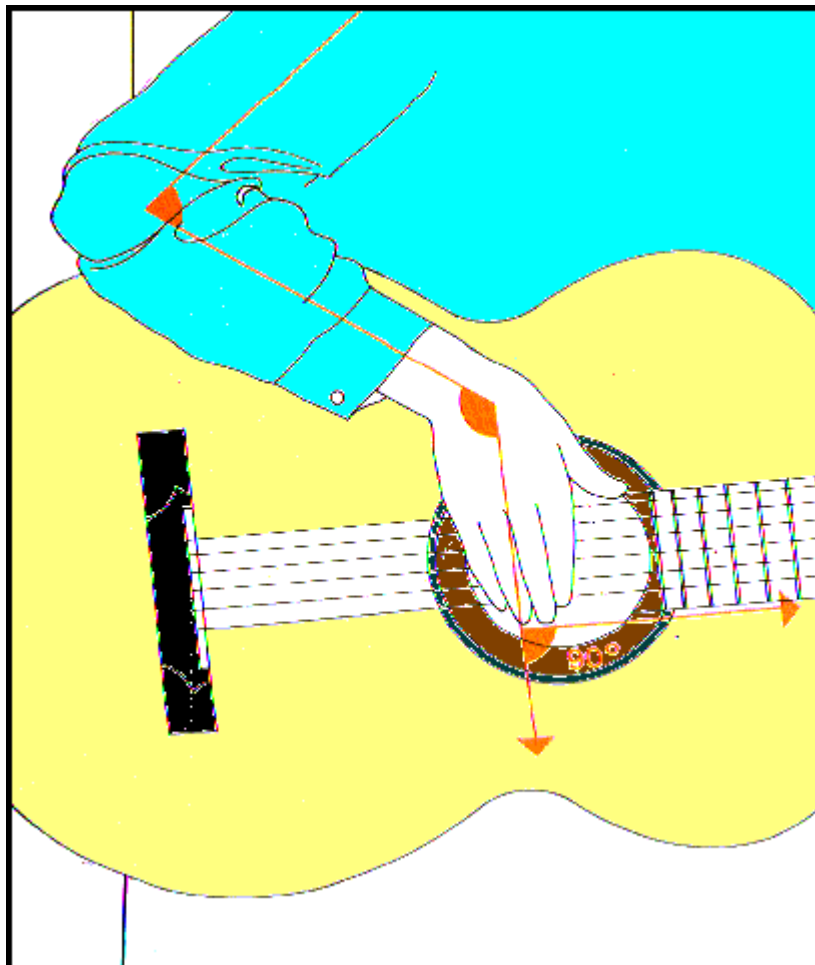
Il plettro viene tenuto stretto fra le dita pollice ed indice della mano destra e viene utilizzato generalmente per "colpire" le corde con movimenti dall'alto verso il basso e viceversa. Tali movimenti, prendono il nome di pennate.



Esistono fondamentalmente due tecniche di suono per il movimento del plettro sulle corde: la prima prevede che le pennate vengono realizzate mediante la torsione del polso con l'avambraccio che risulta essere abbastanza fermo e stabile sulla cassa armonica, l'altra, invece adottata da altri chitarristi, che prevede l'esecuzione delle pennate con un movimento completo dell'avambraccio e con il polso che conseguentemente poco partecipa con la torsione all'esecuzione delle stesse.

L'uso delle dita

Volendo utilizzare le dita per suonare le corde della chitarra in arpeggio, è necessario assumere il più possibile una posizione stabile per la chitarra e, per quello che riguarda la mano destra, una posizione il più corretta possibile che consenta di tenere la mano a 90° rispetto alle corde.



La posizione delle dita deve essere rilassata: evitate di tenere la mano contratta con le dita ricurve nella classica posizione "ad artiglio".

Negli arpeggi classici, le dita hanno le seguenti assegnazioni rispetto alle corde:

- il pollice suona le corde basse (la sesta, la quinta e la quarta);
- l'indice pizzica la terza corda;
- **il medio pizzica la seconda corda;**
- **l'anulare pizzica la prima corda.**

Un po' di teoria...

Prima di iniziare il nostro studio sul manico della chitarra occorre fare un breve e semplice excursus di teoria musicale. Affrontiamo alcuni basilari concetti di notazione musicale e armonia.

Nomenclatura

Può capitare molto spesso di trovare delle sigle straniere per indicare le note o gli accordi. E' bene quindi imparare a memoria questo schema:

Do – C
 Re – D
 Mi – E
 FA – F
 Sol - G
 La – A
 Si – B

Esempio Db = Re bemolle oppure G#7 = Sol diesis settima

Le note sul pentagramma



Ecco come appaiono le sette note musicali sul pentagramma, nella scala di Do in chiave di violino. Sul pentagramma (penta = cinque gramma = rigo) troviamo 5 righe e quattro spazi. **La barra** che attraversa verticalmente il pentagramma divide lo stesso in **battute o misure**. Immediatamente dopo la **chiave di violino** troviamo indicato **il tempo** e l' "armatura di chiave" che indica la **tonalità** del brano. (approfondiremo questi concetti in questo paragrafo e in quelli successivi).

Le corde a vuoto della chitarra sul pentagramma



Le chiavi

Le Chiavi sono segni che indicano come leggere le note sul pentagramma. La piu' usata e' la chiave di **Sol** o di **Violino**, che fissa la posizione del Sol sulla seconda riga. Da li' si puo' determinare la posizione delle altre note.



Per le note esterne al pentagramma si usano dei tagli addizionali, che funzionano da righe.



Altra chiave frequentemente utilizzata e' la chiave di **Basso**, che determina la posizione del Fa sulla quarta riga.



Il Tempo

Il tempo indica il numero di movimenti (o accenti) contenuti all'interno di ogni battuta. E', quindi, l'indicatore metrico-ritmico di un brano musicale. Viene espresso da una frazione posta all'inizio del pentagramma, frazione che indica il contenuto, in termini di valore delle note, di ogni battuta. Il tempo e' **binario** quando all'interno della battuta vi sono due delle unita' assunte come valori base del tempo (es. un tempo di 2/4) e **ternario** se queste unita' sono tre (es. 3/4). Inoltre si distingue tra tempo **semplice** e **composto**. Si ha tempo semplice se l'unita' di base e' assunta di per se', come negli esempi appena citati; composto se, invece, l'unita' di base e' assunta quale multipla di una suddivisione ternaria (es. il tempo di 6/8 e' composto di due movimenti di 3/8 ciascuno; il tempo di 9/8 da tre movimenti ecc.)

Tempi semplici piu' usati

- 4/4 Quattro Quarti** - (Indicato anche con **C**, tempo comune) E' formato da quattro movimenti: uno in battere (accento forte), uno in levare (accento debole), uno in battere e uno in levare, oppure due in battere e due in levare
- 2/4 Due Quarti** - E' formato da due movimenti: uno in battere e l'altro in levare.
- 3/4 Tre Quarti** - E' formato da tre movimenti: uno in battere e due in levare.
- 3/8 Tre Ottavi** - E' formato da tre movimenti.

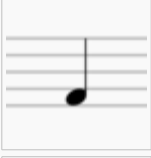
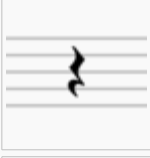
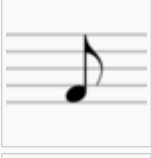
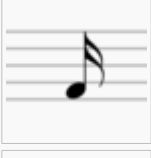
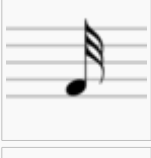
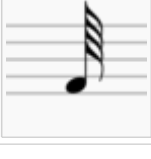
Tempi composti più usati

6/8 Sei Ottavi - E' formato da due movimenti, di tre ottavi ciascuno.

9/8 Nove Ottavi - E' formato da tre movimenti, di tre ottavi ciascuno.

12/8 Dodici Ottavi - E' formato da quattro movimenti, di tre ottavi ciascuno.

Durata delle note e delle pause

Nota	Pausa	Nome italiano	Valore
		Semibreve	$\frac{4}{4}$
		Minima	$\frac{2}{4}$
		Semiminima	$\frac{1}{4}$
		Croma	$\frac{1}{8}$
		Semicroma	$\frac{1}{16}$
		Biscroma	$\frac{1}{32}$
		Semibiscroma	$\frac{1}{64}$

Ottava musicale

Le Alterazioni

Si ha uno spostamento di un tono nel caso del **Doppio Diesis** (simbolo **𝄌**, movimento ascendente) e del **Doppio Bemolle** (simbolo **𝄎**, movimento discendente).

Tono e semitono

Prendiamo a modello la tastiera del pianoforte.



Come possiamo vedere la tastiera è composta da tasti bianchi e tasti neri.

*La distanza che intercorre tra il tasto bianco Do e il tasto nero ad esso successivo Do# (diesis) prende il nome di **semitono**;*

*La distanza che intercorre tra il tasto bianco Do e il tasto bianco ad esso successivo Re) prende il nome di **tono**;*

Attenzione: Come potete notare la presenza di tasti neri sulla tastiera non è costante. Infatti tra Mi e Fa e Si e Do non c'è tasto nero. **Non fatevi trarre in inganno!** si tratta di due **semitoni naturali**. Quindi la distanza tra MI e FA e tra SI e DO è comunque di un semitono. nonostante a prima vista non sembri così.

Scala maggiore o diatonica

Con il termine **scala** si indica una serie di note ordinate in progressione dal basso verso l'alto o viceversa, con inizio da una nota qualsiasi fino a raggiungere la relativa ottava.

Vi sono numerose scale -ad esempio pentafonica (5 note), araba (17 note), a toni interi, ecc.- ma la scala fondamentale del sistema musicale europeo è la scala diatonica (7 note), formata da toni e semitoni in un intervallo di ottava. Tale sistema è il riferimento usato in tutto questo manuale.

I *gradini* della scala prendono il nome di **gradi**, e sono indicati da numeri romani (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII). La prima nota della scala è il primo grado, detto anche **tonica**, e rappresenta il centro tonale della scala. Sulla *tonica convergono* le altre note della scala. La nota al primo grado della scala dà il nome alla scala stessa.

Ogni grado della scala ha anche un nome di origine greca:

Tonica (I),

Sopratonica (II),

Mediante (III),

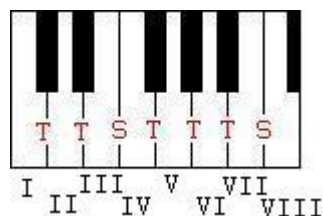
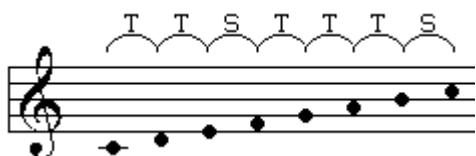
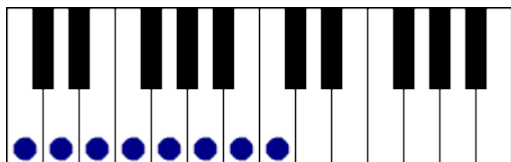
Sottodominante (IV),

Dominante (V),

Sopradominante (VI),

Sensibile (VII),

Ottava (VIII).



La scala che si ottiene suonando 8 tasti bianchi in sequenza a partire dal DO (tonica o I° grado) per finire su un altro DO una ottava sopra, riveste particolare importanza per il caratteristico susseguirsi di toni e semitoni: si tratta della scala di DO Maggiore, o semplicemente scala di DO.

La scala di DO Maggiore -cioè la **Scala Diatonica Naturale**- è un riferimento essenziale per comprendere le regole dell'armonia musicale.

Una qualsiasi Scala Maggiore, indipendentemente da quale sia la nota al primo grado, è caratterizzata dalla sequenza di intervalli **TTSTTTS**, dove **T** indica un intervallo di un **tono** ed **S** un intervallo di un **semitono**.

Questi sono gli intervalli tra I e II, tra II e III, tra III e IV, tra IV e V, tra V e VI, tra VI e VII ed infine tra VII e ottavo grado (o nota) della scala.

La scala costruita con gli intervalli TTSTTTS è anche detta **scala fondamentale**.

La seguente tabella può chiarire la relazione tra gradi e intervalli della Scala Fondamentale:

Da DO a RE vi è un tono intero	I-II	T
Da RE a MI l'intervallo è ancora di un tono	II-III	T
Da MI a FA l'intervallo è di un semitono	III-IV	S
Da FA a SOL l'intervallo è di un tono	IV-V	T
Da SOL a LA l'intervallo è di un tono	V-VI	T
Da LA a SI l'intervallo è ancora di un tono	VI-VII	T
Da SI a DO l'intervallo è di un semitono	VII-VIII	S

Scala cromatica

A differenza delle **scale diatoniche**, composte da toni e semitoni, la **scala cromatica** è composta da **solli semitoni**: essa è formata da 12 suoni all'interno di un'**ottava**. Per comprendere meglio prendiamo di nuovo in esame la nostra tastiera:



Partendo dalla nota Do suoniamo tutti i tasti sia bianchi che neri. Otteniamo quindi una scala di 12 note: Do Do# Re RE# Mi Fa Fa# Sol Sol# La La# Si..

Gli intervalli musicali

In musica si dice **intervallo** la distanza tra due note o suoni.

Tale distanza si può verificare tra due suoni prodotti consecutivamente, e in tal caso si parlerà di intervallo *melodico*, oppure tra due suoni prodotti simultaneamente, e si dirà intervallo *armonico*

Un intervallo *melodico* si distingue anche per la *direzione*, *ascendente* o *discendente*, a seconda che il secondo suono sia rispettivamente più acuto o più grave rispetto al primo.

- Un intervallo *armonico* è caratterizzato anche da **consonanza e dissonanza**, fenomeni legati all'interferenza generata dai due suoni in questione.

Segue una tavola degli intervalli maggiormente usati. Per scelta e per limitare l'esempio, il primo termine non viene mai modificato. Questo comporta che si possono ottenere solo intervalli da *più che diminuito* a *più che eccedente*.

Intervalli

fino a più che diminuiti e più che aumentati

	<i>restringendosi...</i>			nella scala maggiore		<i>allargandosi...</i>		
	più che diminuiti	diminuiti	minori	giusti	maggiori	aumentati	più che aumentati	
Prima								
Seconda								
Terza								
Quarta								
Quinta								
Sesta								
Settima								
Ottava								

Studio del manico

Procediamo per gradi: la *scala musicale* che ognuno di noi ha imparato quando era piccolo è composta da sette note tale scala è definita **scala maggiore** o **diatonica**.

Qui di seguito scriviamo

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si

che si ripetono

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, etc.

La tastiera della chitarra, tuttavia, è composta da una **scala cromatica**; ovvero:

Do, D0#, Re, Re#, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si

Ogni tasto aumenta il valore della nota di un **semitono**, rispetto al precedente.

Le corde della chitarra sono:

Mi (cantino)

Si

Sol

Re

La

Mi

Quindi, prendendo in esame la prima corda: suonando la corda a vuoto otterremo un Mi, premendo il primo tasto avremo un Fa, con il secondo un Fa# e così via. Stesso discorso vale per le altre corde. Continuando nella progressione, ci accorderemo che dal 12° tasto la sequenza di note si ripete esattamente come dalla corda a vuoto al 12° (con l'unica differenza che le note sono spostate un'ottava più in alto).

Dopo aver appreso questo concetto, è importante memorizzare la posizione di tutte le note su ciascun tasto. **E' davvero fondamentale conoscere profondamente il manico della chitarra.**

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI

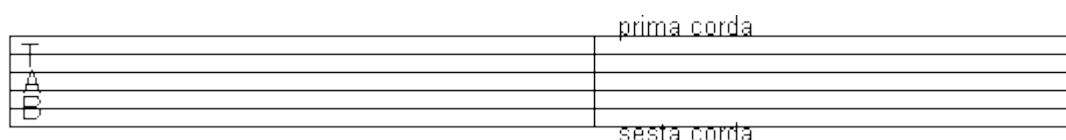
Come leggere le intavolature

Oltre alla notazione tradizionale sul pentagramma, è conveniente conoscere anche un sistema parallelo di scrittura musicale, comunemente definita come **intavolatura**, o anche **tablatura**. Questo tipo di notazione consiste nell'identificare graficamente la posizione delle note sulla tastiera della chitarra, in modo da visualizzarne istantaneamente la posizione. Come si può facilmente intuire, l'intavolatura velocizza in maniera drastica la lettura di uno spartito per chitarra. Lo stesso sistema viene usato anche per il basso.

La differenza sostanziale con il 'fratello' pentagramma è nel fatto che in quest'ultimo la nota scritta non identifica la posizione sulla tastiera, anche se si possono aggiungere numeri per segnalare la posizione delle note sia sui tasti che sulle relative corde. Per quanto riguarda la simbologia (valori di tempo, pause, abbellimenti ecc.), rimane tutto uguale.

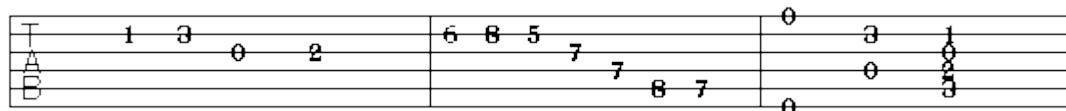
Veniamo ora ad analizzare la parte grafica dell'intavolatura.

Innanzitutto abbiamo sei righe (contro le cinque del pentagramma), le quali identificano le sei corde della chitarra: la prima corda (la più fine, ndr) la troviamo in alto, mentre la sesta (la più grossa, ndr) la troviamo in basso.



Avrete notato la scritta **TAB** in verticale: identifica la tabulatura (cioè l'intavolatura) e serve per riconoscere 'al volo' una notazione ben specifica, appunto l'intavolatura.

I numeri che vengono scritti sulle righe-corde, identificano il tasto che si deve premere sulla tastiera dello strumento, ovviamente sulla corda segnalata. Vediamo l'esempio sotto.



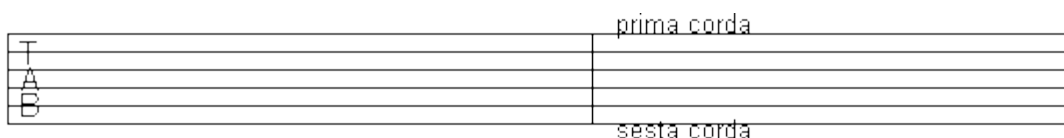
Abbiamo una parte da suonare suddivisa in tre battute. Nella prima battuta suoniamo il 1° tasto sulla seconda corda (nota DO) seguita sull'ottavo seguente dalla nota RE, terzo tasto sempre sulla seconda corda. Lo O successivo identifica una corda a vuoto (la terza), per un valore di un quarto, dopo di che avremo la nota LA, sul 2° tasto della terza corda, per un valore di due quarti.

Nella seconda battuta troviamo una successione di ottavi: 6°, 8° e 5° tasto sulla seconda corda (FA, SOL e MI), seguite dalla nota RE, 7° tasto, terza corda. Si scende al 7° tasto della quarta corda nell'ottavo seguente (LA), poi all'8° tasto della quinta corda (FA), per finire sulla nota MI (quinta corda, 7° tasto) che ha un valore di quarto.

L'ultima battuta mette in evidenza come utilizzare due o più note simultaneamente.

Nel primo movimento si suonano le due corde esterne a vuoto (prima e sesta, entrambe note MI), per un valore di quarto, seguite dalla quarta corda a vuoto simultanea alla seconda corda, 3° tasto (due note RE ad un intervallo di ottava). Infine un accordo da due quarti, formato da quinta corda, 3° tasto, quarta corda, 2° tasto, terza corda a vuoto e seconda corda, 1° tasto (accordo di DO maggiore).

L'intavolatura, nella maggior parte dei casi, viene abbinata al pentagramma. Solitamente, questo sistema grafica (sicuramente il più completo) lo si trova sui libri di trascrizioni per chitarra e sulle riviste specializzate.



A volte può essere necessario aggiungere, sopra o sotto l'intavolatura, dei numeri che identificano le dita della mano sinistra: 1 (indice), 2 (medio), 3 (anulare), 4 (mignolo), 0 (corda a vuoto). Questo viene utilizzato soprattutto a livello didattico, ed è un aiuto in più per la lettura. Lo stesso esempio di sopra lo vediamo abbellito con i numeri delle dita.



La nota DO al 1° tasto viene suonata con il dito 1 (indice), il RE successivo con il dito 3 (anulare). Lo 0 indica la corda a vuoto, anche se il più delle volte non viene segnato, seguito dal 2 sulla nota LA al 2° tasto con il medio (2° dito).

Nella seconda battuta si parte con il 2° dito al 6° tasto e così via. Come vedete il sistema è molto semplice e intuitivo. In molti casi, quando si devono suonare simultaneamente più note, i numeri delle dita sono segnati vicino alle note.



Utilizzando il **capotasto mobile** sulla partitura devono essere fatte alcune considerazioni, più che altro nel modo in cui si deve affrontare la lettura. Infatti l'uso del capotasto mobile prevede lo spostamento dell'intonazione delle corde a vuoto di tanti semitoni quanti sono i tasti in cui viene piazzato il capotasto mobile stesso. Di conseguenza, nella notazione ad intavolatura potrebbero sorgere delle ambiguità relative al fatto che le diteggiature sui tasti dovranno essere considerate calcolandone lo spostamento rispetto ai numeri scritti.

Osservando gli esempi riportati, potrete notare come nel primo caso la parte venga suonata con la chitarra in accordatura normale, con la relativa intavolatura coincidente come tasti. Nel secondo caso la stessa parte, suonata con il capotasto al 3° tasto, traspone ovviamente le note sul pentagramma, ma l'intavolatura rimane invariata: infatti, le corde a vuoto sono ora quelle al 3° tasto e di conseguenza ogni tasto letto sull'intavolatura deve in realtà essere suonato tre tasti avanti.

The image displays two systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a guitar tablature staff.

First System:

- Staff 1 (Treble Clef):** 4/4 time signature. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A#4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Staff 2 (Guitar Tablature):** Corresponds to the melody above. Fret numbers are: 7, 6, 0, 0, 0, 0, 0, 0. A bar line is placed after the fourth measure.

Second System:

- Staff 1 (Treble Clef):** 4/4 time signature. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
- Staff 2 (Guitar Tablature):** Corresponds to the melody above. Fret numbers are: 7, 6, 0, 0, 0, 0, 0, 0. A bar line is placed after the fourth measure.

Capo al III°

Cominciamo a suonare

Tecniche di articolazione

La tecnica più comune per quanto riguarda l'uso del plettro è sicuramente la pennata alternata. Questa consiste nel suonare utilizzando entrambe le direzioni della mano durante il movimento della pennata sulle corde. La pennata può infatti essere di due tipi:

- ▣ la **pennata in giù**, detta anche **pennata in battere**;
- ▽ la **pennata in sù**, detta anche **pennata in levare**.

Solitamente la pennata in battere è ritenuta come principale, in quanto è spesso abbinata ai movimenti forti della battuta o, nel caso di divisioni ritmiche come ottavi e sedicesimi, alle note in posizione pari. La pennata in levare, al contrario, viene a trovarsi sui tempi deboli o sulle note dispari. Come sempre, in ogni caso, una regola ha le sue buone eccezioni, e questo in musica si traduce con: *impara a fare una cosa e anche il suo esatto contrario*. Vedremo infatti come un sapiente uso della pennata, sia essa alternata o meno, porti il chitarrista ad avere un ottimo controllo della mano destra e di conseguenza ad esplorare nuove soluzioni ritmiche e melodiche. Potrete consultare l'apposita sezione dedicata agli studi e agli esercizi sulla [coordinazione e velocità](#). La simbologia adottata per quanto riguarda la pennata alternata è questa:



La serie di esercizi che ci apprestiamo a studiare ha un doppio scopo: da un lato permettono l'apprendimento della coordinazione delle mani durante l'uso della pennata alternata, dall'altro offrono la possibilità di fare ginnastica alle dita della mano sinistra, cosa questa molto importante per chi è agli inizi. Tenete presente che alcuni di questi esercizi sono spesso utilizzati come riscaldamento prima di un concerto o di una sessione di registrazione in studio. La logica di costruzione è molto semplice, tale da permetterne una facile memorizzazione duratura negli anni. Un'ultima raccomandazione: gli esercizi che state per affrontare sono scritti a partire dalla prima posizione. Chi avesse difficoltà con l'apertura delle dita della mano sinistra, può spostarsi in posizione più alta della tastiera, dove, essendo i tasti più stretti, troverà più agevole l'esecuzione.

Esercizio 1

Mantenendo sempre presente il concetto del dito per ogni tasto, che prevede l'utilizzo delle dita della mano sinistra un tasto dietro l'altro, premiamo l'indice sul 1° tasto della prima corda. Suoniamo due volte la nota che abbiamo creato (il FA), dapprima con la pennata in giù e poi con la pennata di ritorno, cioè la pennata in sù. Appoggiamo ora il medio al 2° tasto, sempre della prima corda (nota FA#), e suoniamo due volte, sempre prima giù e poi in sù. **Attenzione:** quando l'indice ha premuto una nota e dopo, sulla stessa corda, interviene un altro dito all'interno dei tasti disponibili nella posizione, il primo dito rimane premuto. Questo è molto importante ai fini della corretta esecuzione. Infatti, se dopo avere diteggiato una nota con un dito (come ad esempio l'indice, appunto) dobbiamo diteggiarne un'altra nei tasti immediatamente vicini (ad esempio il medio sul tasto seguente all'indice) rimanendo con la mano sinistra nella stessa posizione, suoniamo due note. Dovremo perciò fare anche due soli movimenti di dita: il primo, che prevede la pressione dell'indice, il secondo quella del medio. Se, mentre premiamo il medio, alziamo anche l'indice, operiamo in pratica tre movimenti. Sembra banale, ma pensate a quanta energia nei muscoli delle mani viene risparmiata durante un'esecuzione,

oltre al fatto che con questo sistema le note risultano sicuramente più legate.

Proseguendo nell'esercizio, premiamo ora l'anulare al 3° tasto (nota SOL), tenendo sempre premuto l'indice e il medio, e suoniamo due volte come sopra. Infine pigiamo il mignolo (nota SOL#), tenendo sempre giù le altre tre dita e suoniamo due volte con la pennata alternata. In totale dovreste suonare otto note, per poi ripetere in successione le due battute. Subito sotto potete vedere l'esercizio.

Esercizio 2

Prendendo spunto da quanto è stato appena fatto, sviluppiamo la stessa esecuzione su tutte le corde, rimanendo sempre in posizione. Quindi, dopo avere suonato la prima corda (esattamente come nell'ex. 1), ci portiamo sulla seconda, lavorando con lo stesso sistema. Dopo di che scendiamo una corda per volta fino alla sesta, mantenendo un'esecuzione costante e omogenea. Fate molta pratica con questo esercizio, in quanto vi darà le basi per lo studio e lo sviluppo degli esercizi a seguire.

Esercizio 3

Sempre partendo dalla prima corda, suoniamo le note dei primi quattro tasti, una volta sola per ogni nota, scalando di una corda ogni quattro note. Dopo aver suonato le quattro note della sesta corda in prima posizione, avanziamo di un tasto, passando quindi in seconda posizione. L'indice suonerà così al 2° tasto, il medio al 3°, l'anulare al 4° e il mignolo al 5°. Questa volta scaleremo in senso ascendente, dalla sesta corda alla prima. Arrivati a quest'ultima corda passeremo in terza posizione (con l'indice al 3° tasto, il medio al 4° eccetera) scalando di nuovo fino alla sesta corda.

The image displays a musical score for a guitar exercise, consisting of four systems of ascending and descending scales on the first four strings (E, A, D, G). Each system includes a treble clef staff with a 4/4 time signature, a guitar tablature staff with fret numbers, and a rhythmic pattern of quarter notes. The first system is labeled "simile la pennata" and the fourth system is labeled "eccetera".

System 1 (simile la pennata): Ascending scale on strings E, A, D, G (frets 1, 2, 3, 4). Descending scale on strings G, D, A, E (frets 4, 3, 2, 1).

System 2: Ascending scale on strings E, A, D, G (frets 2, 3, 4, 5). Descending scale on strings G, D, A, E (frets 5, 4, 3, 2).

System 3: Ascending scale on strings E, A, D, G (frets 3, 4, 5, 6). Descending scale on strings G, D, A, E (frets 6, 5, 4, 3).

System 4 (eccetera): Ascending scale on strings E, A, D, G (frets 4, 5, 6, 7). Descending scale on strings G, D, A, E (frets 7, 6, 5, 4).

Come avrete oramai intuito, ogni volta che si raggiungono le corde esterne (cioè la prima o la sesta) si avanza di un tasto. Proseguite fino alle posizioni più alte della tastiera, mantenendo sempre costante la pennata alternata e possibilmente suonando a metronomo l'esercizio. Questo sistema di esecuzione verrà mantenuto anche per gli esercizi che seguono, i quali li vedete scritti solo sulle prime corde ma che ovviamente dovreste suonare nel modo appena descritto. Ora sta a voi sviluppare tutto il lavoro.

Esercizio 4

Exercise 4 musical notation. Treble clef, 4/4 time. Bass system (T, A, B). Fret numbers: 4 3 2 1 4 3 2 1.

Esercizio 5

Exercise 5 musical notation. Treble clef, 4/4 time. Bass system (T, A, B). Fret numbers: 1 4 3 2 1 4 3 2.

Esercizio 6

Exercise 6 musical notation. Treble clef, 4/4 time. Bass system (T, A, B). Fret numbers: 4 1 2 3 4 1 2 3.

Esercizio 7

Exercise 7 musical notation. Treble clef, 4/4 time. Bass system (T, A, B). Fret numbers: 1 3 2 4 1 3 2 4.

Esercizio 8

Exercise 8 musical notation. Treble clef, 4/4 time. Bass system (T, A, B). Fret numbers: 4 2 3 1 4 2 3 1.

Esercizio 9

Sheet music for Esercizio 9, 4/4 time. The score consists of two measures. The first measure contains a melody in the treble clef and a bass line in the TAB system. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G#4, A4, B4, and A4. The second measure continues the melody with eighth notes G#4, F#4, E4, and D4. The TAB system has two staves: the top staff (T) has fret numbers 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2; the bottom staff (B) has fret numbers 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2. Above the first measure, there are two pairs of square and 'v' symbols indicating bowing or breath marks.

Esercizio 10

Sheet music for Esercizio 10, 4/4 time. The score consists of two measures. The first measure contains a melody in the treble clef and a bass line in the TAB system. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G#4, F#4, E4, and D4. The second measure continues the melody with eighth notes C#4, B3, A3, and G3. The TAB system has two staves: the top staff (T) has fret numbers 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3, 4; the bottom staff (B) has fret numbers 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3, 4. Above the first measure, there are two pairs of square and 'v' symbols indicating bowing or breath marks.

Esercizio 11

Sheet music for Esercizio 11, 4/4 time. The score consists of two measures. The first measure contains a melody in the treble clef and a bass line in the TAB system. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G#4, F#4, E4, and D4. The second measure continues the melody with eighth notes C#4, B3, A3, and G3. The TAB system has two staves: the top staff (T) has fret numbers 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3; the bottom staff (B) has fret numbers 1, 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3. Above the first measure, there are two pairs of square and 'v' symbols indicating bowing or breath marks.

Esercizio 12

Sheet music for Esercizio 12, 4/4 time. The score consists of two measures. The first measure contains a melody in the treble clef and a bass line in the TAB system. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G#4, F#4, E4, and D4. The second measure continues the melody with eighth notes C#4, B3, A3, and G3. The TAB system has two staves: the top staff (T) has fret numbers 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1; the bottom staff (B) has fret numbers 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1. Above the first measure, there are two pairs of square and 'v' symbols indicating bowing or breath marks.

Il Barrè

Uno degli aspetti positivi nel suonare la chitarra è quello legato al fatto che in molti casi una diteggiatura, di una scala o di un accordo che sia, può essere trasportata in giro per la tastiera, facendone assumere di volta in volta una tonalità diversa. E' proprio su questa caratteristica che l'uso del barrè sulla chitarra risulta comodo, in quanto conoscendo alcune diteggiature di base è possibile effettivamente suonarle in tutte le tonalità semplicemente trasportandole di posizione.

Sicuramente, tra chi non ha ancora praticato la tecnica del barrè, molti lo conoscono, o per sentito dire o per averlo visto fare da qualche altro chitarrista. Questa sezione è quindi dedicata sia a coloro che vogliono approfondire la tecnica del barrè, sia a chi il barrè non lo ha mai utilizzato. Fondamentalmente, tornando alla domanda di cui sopra, il barrè è un'estensione di un dito della mano sinistra su almeno due corde. In parole povere, il dito deve premere sullo stesso tasto due o più corde simultaneamente. Ora, questa tecnica preclude il fatto che il dito assuma una certa posizione, non sempre uguale, e in più occorre una pressione ben calibrata sulle corde premute dal dito, cosa questa assai complicata e faticosa specialmente per chi è alle prime esperienze con il barrè. Gli esercizi che inizieremo tra breve dovranno essere scrupolosamente eseguiti in successione, allo scopo di assimilare gradualmente le nozioni tecniche sulla costruzione del barrè, ma anche per operare un sorta di allenamento ginnico alle dita della mano sinistra. Non scoraggiatevi se nei primi tempi avrete dolori vari, specialmente ai tendini: è assolutamente normale. Devo però fare presente il fatto che non bisogna oltrepassare la soglia che divide il semplice fastidio dal dolore vero e proprio. E' bene ricordare che quando incominciate ad avere i primi sintomi di stanchezza muscolare, o fastidio, fermatevi un attimo in modo da riposare muscoli e tendini. Tutto questo allo scopo di prevenire eventuali e fastidiose tendiniti. Consigli, questi, che dovrebbero essere osservati in qualunque fase di studio o lavoro sulla chitarra.

Fase 1: l'approccio.

Come primo lavoro impostiamo la diteggiatura dell'accordo di E maggiore, come da figura 1. Le dita che premono sulle corde sono l'indice (terza corda, primo tasto), il medio (quinta corda, secondo tasto) e l'anulare (quarta corda, secondo tasto).

A questo punto cambiamo le dita che premono le corde, in modo da liberare il primo dito (l'indice). Così facendo il medio si trova a premere la terza corda al primo tasto, l'anulare la quinta corda al secondo tasto e il mignolo la quarta corda, sempre al secondo tasto. La diteggiatura è quella riportata in figura 2.

L'azione successiva consiste nel trasportare in avanti di un tasto tutto il blocco dell'accordo, in modo da portare il dito medio dal primo al secondo tasto, mentre l'anulare ed il mignolo si spostano dal secondo tasto al terzo tasto. Le corde, naturalmente, rimangono invariate, come si può vedere dalla figura 3.

L'indice che era stato liberato in precedenza viene usato ora per premere tutte e sei le corde al primo tasto, e qua incominciano i dolori. Infatti questa è la fase più complicata del procedimento, in quanto dovrete controllare che tutte le corde, sia quelle premute dall'indice al primo tasto (prima, seconda e sesta corda), sia le altre premute da medio, anulare e mignolo.

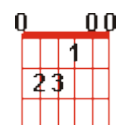


fig. 1

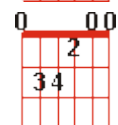


fig. 2

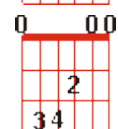


fig. 3

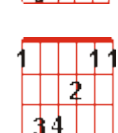


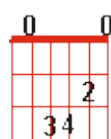
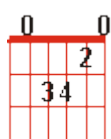
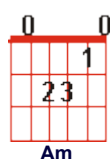
fig. 4

Per controllare che ogni corda vibri potete suonarle una per una arpeggiandole, con il plettro o con le dita. Molto probabilmente qualche steccata la sentirete: non preoccupatevi, in quanto è assolutamente normale, ci mancherebbe altro. L'importante è capirne il procedimento. Ecco una serie di consigli su come adottare una migliore diteggiatura per i barrè della mano sinistra.

- Fate attenzione al fatto che il dito a barrè sia il più possibile dritto, e quindi non piegato sulle corde. Stando dritto sulle corde e, ovviamente, premendo contro di esse, tutte le corde vengono "bloccate" tra il dito e la tastiera. In teoria questo è sufficiente alla perfetta vibrazione delle corde.
- La parte del dito che preme, specialmente nel caso questo sia l'indice, risulta essere leggermente spostata rispetto al centro del dito stesso. Per capire meglio facciamo un esempio. Osservate il palmo della vostra mano sinistra ed in particolare l'indice. Immaginate una linea che lo divida a metà, in senso verticale (parallelo al dito). Bene, il punto dove le corde verranno a toccare, durante l'esecuzione del barrè, dovrebbe trovarsi su di una linea parallela alla precedente ma leggermente spostata verso sinistra. Questo perchè il dito, nella pressione del barrè, dovrebbe stare leggermente inclinato verso la sua parte esterna, e quindi non premere piatto contro la tastiera.
- Osservate la posizione delle altre dita che compongono l'accordo. Una non corretta angolatura di queste potrebbe interferire sulla vibrazione delle corde premute dal barrè. Regolatevi di conseguenza, ricordando il fatto che le dita devono essere il più possibile arcuate sulle corde stesse.

Fase 2: i modelli

Abbiamo visto come creare un accordo con barrè partendo da una diteggiatura base di E maggiore. Questo accordo comprende sei corde, ma nel caso ad esempio dell'accordo di Am, questo di corde da suonare ne comprende cinque. Se operiamo un sistema di lavoro analogo al precedente, trasformando cioè il Am in un accordo a barrè posto un semitono sopra, il dito che si dovrà stendere a barrè sulle corde premerà cinque corde, dalla prima alla quinta. L'accordo così ottenuto in prima posizione prenderà il nome di Bbm. Vediamo il procedimento.



Sono molti gli accordi con corde a vuoto che si prestano ad essere trasformati in accordi con il barrè, come ad esempio il A, il Em, il E7, solo per citarne alcuni. Nella [pagina seguente](#) vedremo infatti come organizzare uno studio che ci faccia conoscere innanzitutto le diteggiature degli accordi con barrè, ma anche e soprattutto come imparare a riconoscere tali accordi in ogni tonalità ed in giro per la tastiera.

Ricordate inoltre che la nota più bassa in un accordo, se non diversamente specificato, è sempre la tonica, cioè la nota che dà il nome all'accordo stesso. Vedrete come questa sarà estremamente utile nel corso dello [studio successivo](#).

Come leggere le tabelle degli accordi

Nei grafici che vedrete in questa pagina rappresentano una sezione di tastiera, con la prima corda sempre in alto, come da disegno. Gli esempi in questa pagina avranno dimensioni più grandi rispetto a quelli che troverete di solito, in modo da essere più facilmente intuibili durante la spiegazione. Saranno analizzati due sistemi di tabulatura degli accordi, il primo verticale, che vedete subito sotto, e il secondo [verticale](#): e proprio quest'ultimo sistema grafico verrà poi utilizzato per sviluppare i tabulati degli accordi sia in questa sezione, ma anche in tutto il resto del sito.

Tabulato orizzontale degli accordi.

	I° tasto	II° tasto	III° tasto	IV° tasto
1ª corda				
2ª corda				
3ª corda				
4ª corda				
5ª corda				
6ª corda				

Le righe verticali indicano i tasti, mentre la doppia riga (verticale) il capotasto. I numeri che vengono scritti sulle righe-corde identificano le dita della mano sinistra, lo 0 la corda a vuoto e la X una corda da non suonare.

0			
0	1		
		2	
X			3

DO

Nell'esempio vediamo l'accordo di DO maggiore. L'indice della mano sinistra preme la seconda corda al 1° tasto, il medio la quarta corda al 2° tasto, l'anulare la quinta corda al 3° tasto. Il numero 0 posto fuori dalla tastiera sulla prima e terza corda segnala che queste siano da suonare a vuoto, cioè libere senza diteggiare. La X sulla sesta corda indica il fatto che questa non venga suonata. Nel caso l'accordo venga diteggiato in zone lontane dal capotasto, viene aggiunta la posizione sulla tastiera, che si può notare dalla presenza di un numero romano.

X			
		4	
		3	
1			
		2	
X			

VI

MI 7/9

Ecco come viene diteggiato l'accordo.

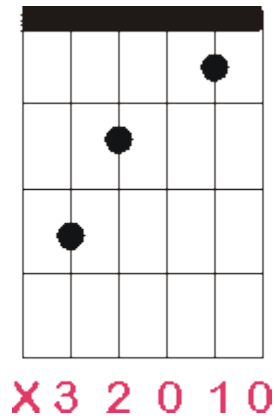
- Il numero romano VI indica che il tasto più a sinistra nel grafico è il 6°.
- L'indice preme la quinta corda al 6° tasto.
- Il medio preme la quinta corda al 7° tasto.
- L'anulare preme la terza corda al 7° tasto.
- Il mignolo preme la seconda corda al 7° tasto.
- La prima e la sesta corda non sono da suonare.

Tabulato verticale degli accordi.

Un altro sistema grafico molto usuale è quello seguente, dove le corde sono disposte in verticale e i tasti in orizzontale, con la prima corda (la più fine, ndr) a sinistra.

6 ^a corda	5 ^a corda	4 ^a corda	3 ^a corda	2 ^a corda	1 ^a corda	
						I° tasto
						II° tasto
						III° tasto
						IV° tasto

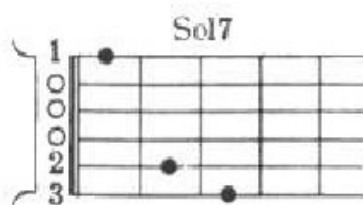
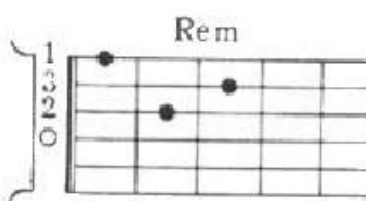
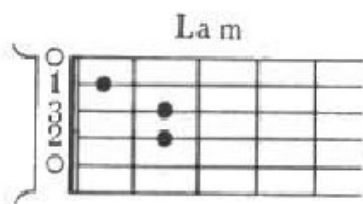
Questo è sicuramente il sistema internazionale più diffuso, ed anche il più moderno. La posizione delle dita è specificata dai pallini sulle corde, sotto le quali i numeri indicheranno quale dito preme sulla relativa corda. Nel grafico che vedete sotto, lo stesso accordo di DO maggiore visto [sopra](#) in orizzontale viene proposto in verticale. Ovviamente tutta la simbologia rimane uguale.



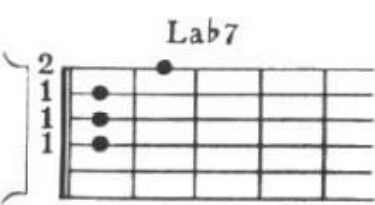
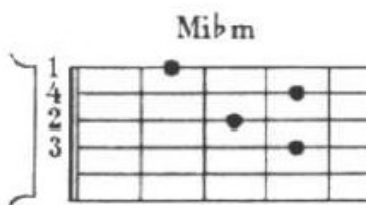
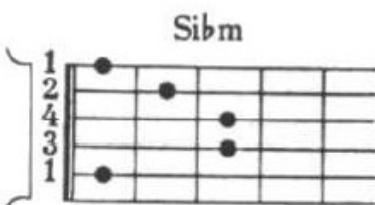
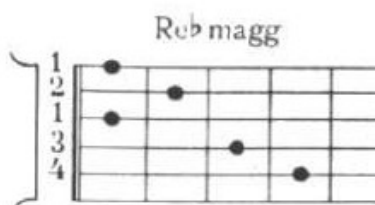
I Giri armonici

I giri armonici sono delle successioni di accordi che seguono uno schema armonico regolare e ben definito. Molti sono i brani di musica leggera che sono costruiti su queste cellule armoniche: risulta quindi molto utile impararli a memoria, al fine di comprendere più rapidamente la struttura armonica di un brano. Sono inoltre utili per esercitarsi con la mano destra, per quel che riguarda la plettatura, e la mano sinistra per quanto concerne la fluidità nel cambio degli accordi.

(DO - LAm - REm - SOL7)



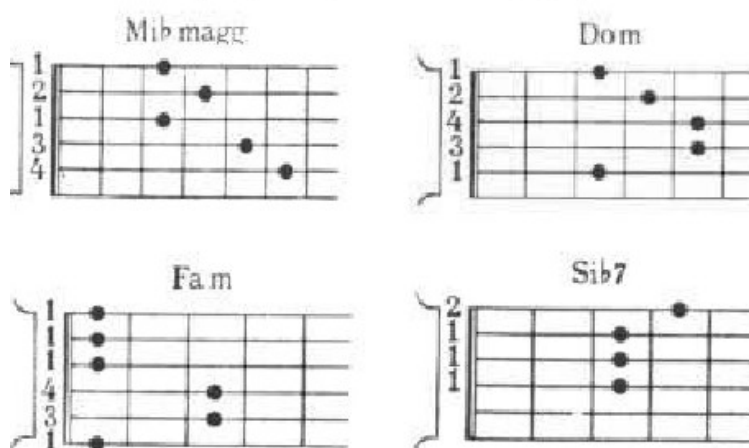
(REb - Sibm - Mibm - Lab7)



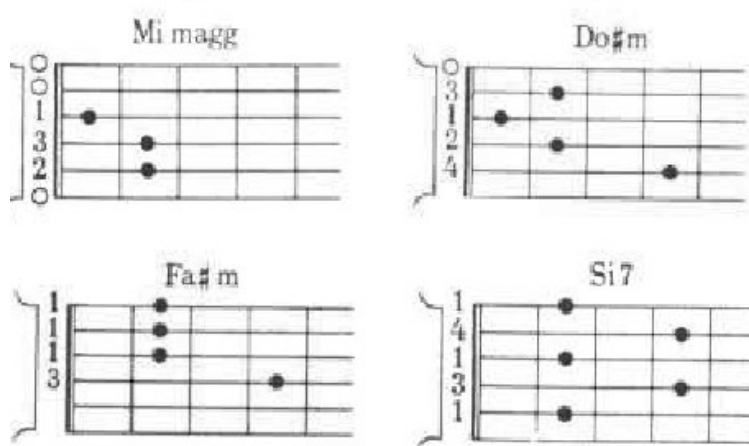
(RE - Sim - MIm - LA7)



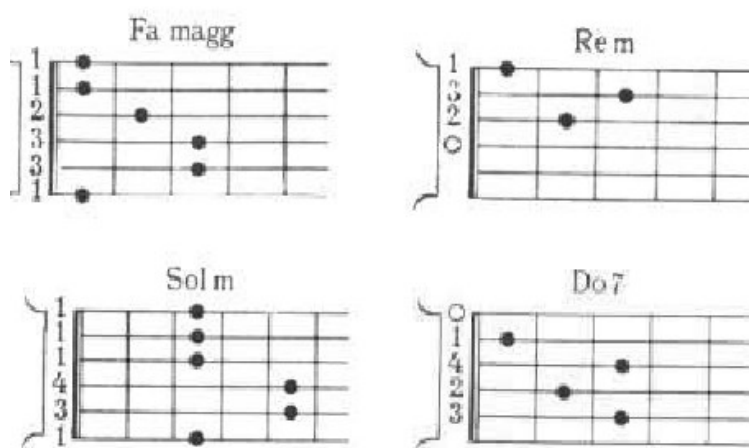
(Mib - D0m - FAm - Sib7)



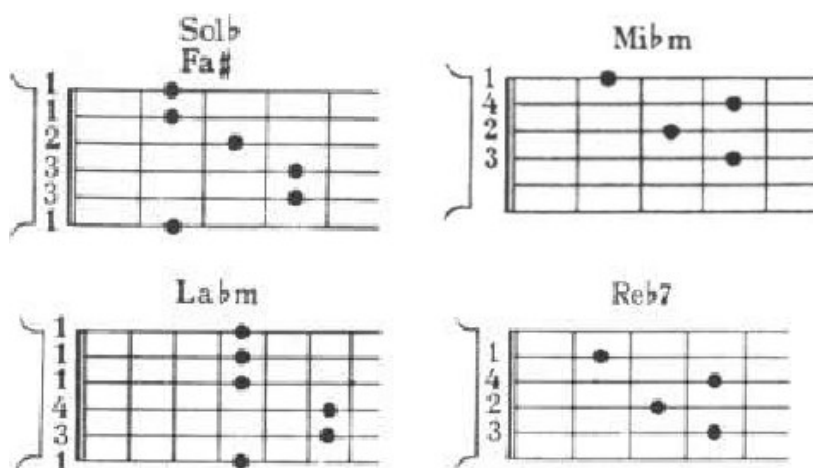
(MI - DO#m - FA#m - Si7)



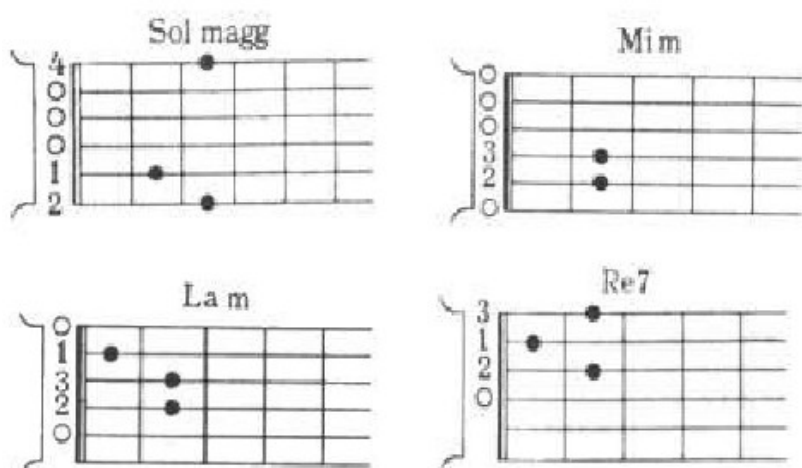
(FA - REm - SOLm - DO7)



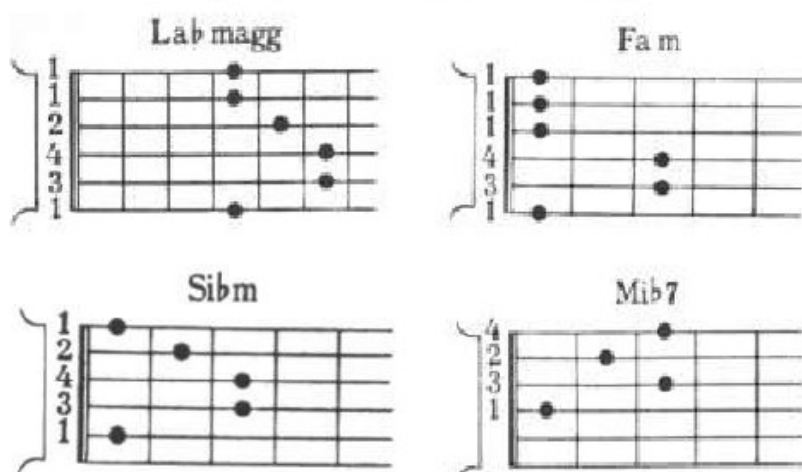
(Solb - Mibm - LAbm - REb7)



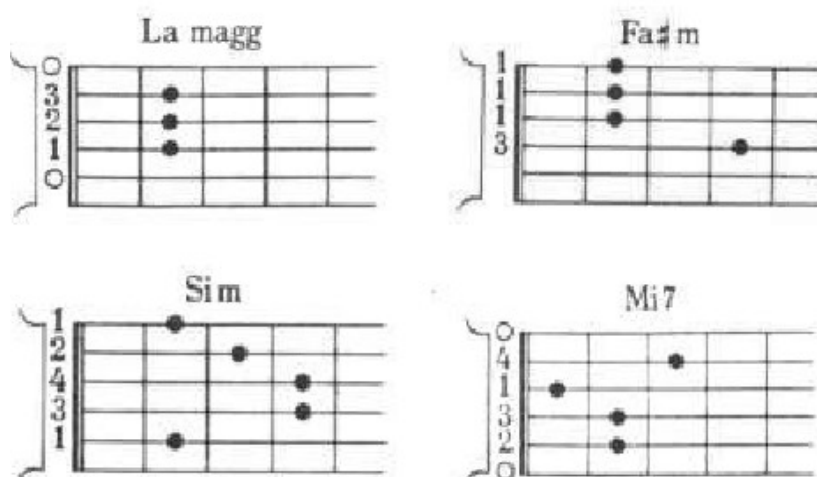
(Sol - MIm - LAm - RE7)



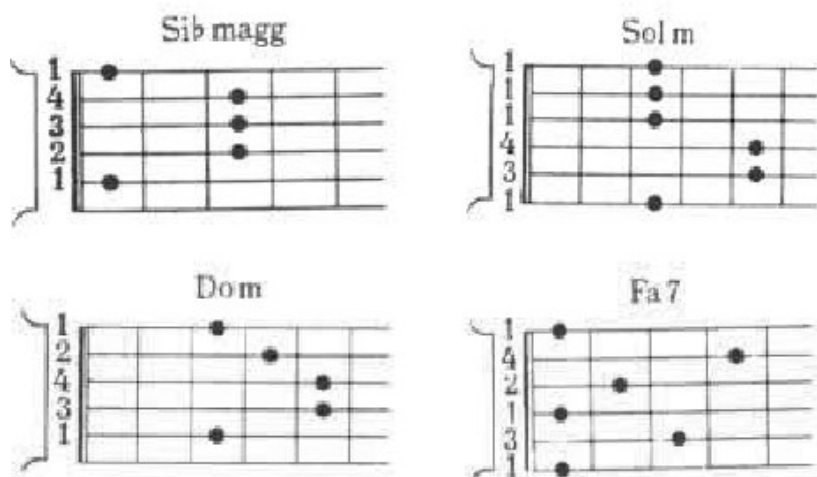
(LAb - FAm - Sibm - Mib7)



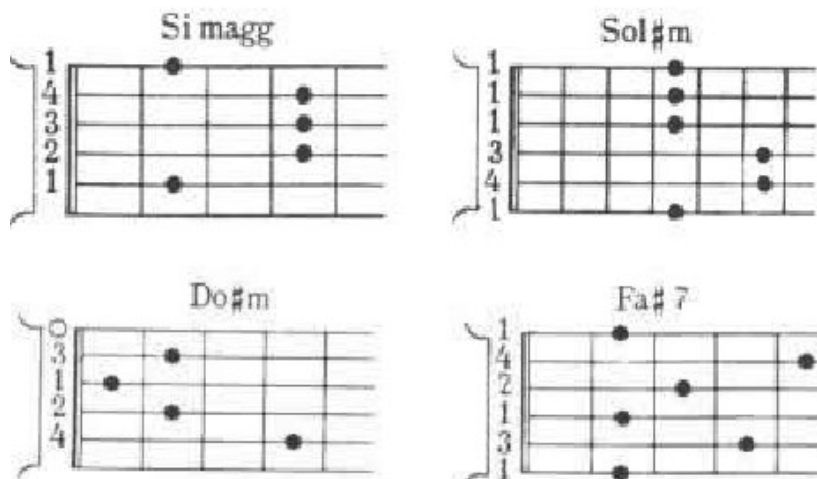
(LA - FA#m - SIm - MI7)



(Sib - SOLm - DOm - FA7)

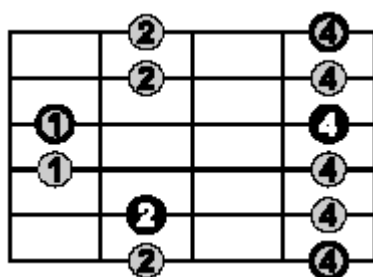


(SI - SOL#m - DO#m - FA#7)

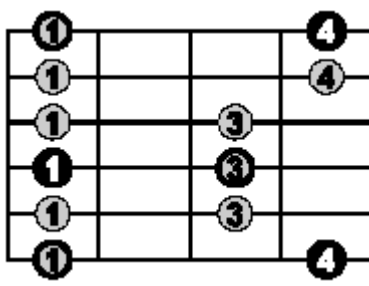


Le scale pentatoniche

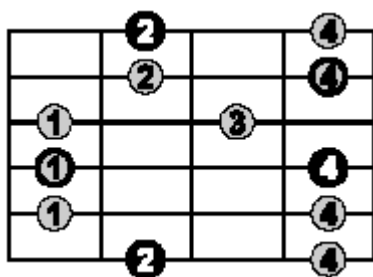
Le scale pentatoniche sono scale composte da cinque note. La loro sonorità *aperta*, data dal fatto di suonare solo 5 delle 7 note della scala maggiore, consente di adattare una sola scala pentatonica a più tipi di accordo. Esistono numerosi tipi di scala pentatonica, ma le più importanti derivano dallo sviluppo modale della scala pentatonica maggiore. Con il termine *scala pentatonica* -o scala pentatonica maggiore- ci si riferisce generalmente alla scala a 5 note costituita da tonica, seconda maggiore (intervallo di un tono), la terza maggiore (intervallo di due toni dalla tonica), la quinta (cioè una terza minore sopra la terza), e la sesta (un tono sopra la quinta) di una scala maggiore. La scala pentatonica in DO sarà quindi: DO, RE, MI, SOL, LA. Mnemonicamente si potrà pensare alla scala pentatonica *per intervalli*, e cioè: tono, tono, terza minore, tono. In queste scale quindi mancano la quarta e la settima, e soprattutto non vi sono intervalli di semitono. Queste scale sono caratterizzate quindi da intervalli più ampi, che offrono l'effetto di un suono più spazioso e che consentono di adattare facilmente una scala pentatonica a molti accordi. I pattern pentatonici si possono inoltre suonare con facilità in modo molto veloce. Come ogni altra scala, la scala pentatonica ha i suoi modi, in questo caso si tratta di cinque scale modali. Il quinto modo è suonato così spesso che ha acquisito un proprio nome: **scala minore pentatonica**



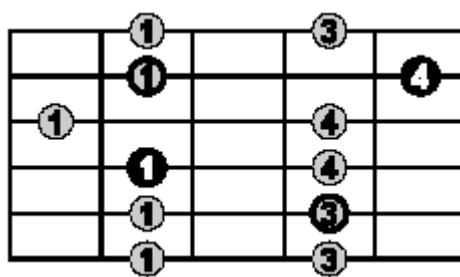
↑ 3° TASTO



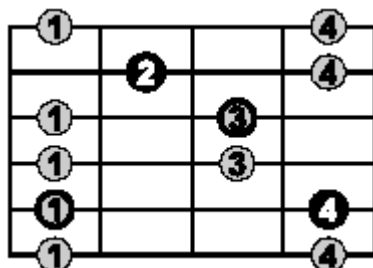
↑ 5° TASTO



↑ 8° TASTO



↑ 10° TASTO



↑ 12° TASTO

Esercizio : fare Terzine , Quartine e salti di terza.

Bendino, il vibrato e il legato

Il Bending

Il **bending** è una tecnica che permette al chitarrista di aumentare in modo progressivo e controllato la tensione di una corda, conferendo al suono una impronta caratteristica, con il conseguente aumento dell'altezza della nota.



Il bending consiste nello *spingere o tirare* una corda, facendola scorrere verticalmente sulla tastiera in corrispondenza della barretta (fret), con le dita della mano sinistra.

La scelta di *spingere o tirare* la corda è del tutto personale, vincolata dai limiti fisici. Infatti, non potremmo pretendere di tirare verso il basso la prima corda, poiché andremmo a lavorare in un punto fuori dalla tastiera.

Possiamo innalzare la nota di una quantità di semitoni arbitraria, vincolata dalla fragilità delle corde e dalla forza dell'esecutore.

Prima di cominciare è importante fare una precisazione: la forza necessaria per compiere il bending non è esercitata dalle dita; bensì dal movimento dell'avambraccio che imprime forza sulle corde attraverso le dita (che rimarranno semi-rigide). Questo errore ricorre frequentemente tra i principianti, compiendo sforzi inutili e spesso senza raggiungere l'esito desiderato.

Dopo aver impostato la mano sinistra come spiegato nel paragrafo precedente, effettuare un piccolo **movimento rotatorio dell'avambraccio**. Il **pollice** e **indice** devono rimanere ben saldi sulla tastiera, fungendo come *fulcro* di questa leva. Durante questa operazione può venire spontanea la necessità di abbassare leggermente il polso, specialmente quando si effettuano bending ampi. Potremmo dire che durante la posizione base, l'avambraccio è disposto *di taglio* rispetto al chitarrista; con questa rotazione dobbiamo poter vedere (seppure con una piccola angolazione) la parte interna dell'avambraccio.

Il Vibrato

Per vibrato si intende quello fatto con il dito della mano sinistra da non confondere con quello ottenuto con la leva che invece si chiama "Tremolo".

Il vibrato ed il suo corretto controllo sono un'effetto che conferisce feel al solo, più lento lo facciamo più impareremo a controllarlo.

Il dito si muove in senso circolare creando delle piccole inflessioni al suono, sembra facile ma ci farà passare notti insonni. Generalmente si indica con una ondina posta sopra la nota da vibrare.

Le Legature

La possibilità di controllare le caratteristiche timbriche e pratiche di una nota sono innumerevoli. Fondamentalmente l'attacco di una nota è dato dal tocco con la quale viene creata la nota stessa, sia che venga suonata tramite l'uso del plettro che delle dita. Una successione di note comunque suonate risultano avere un momento di inizio, o per meglio dire un attacco, singolarmente ognuna di loro. E' plausibile variare questa situazione allorchè si voglia ottenere un attacco diverso nel suono di una nota. Uno dei sistemi più usati consiste di due particolari tecniche che permettono la congiunzione di uno o più suoni attraverso la legatura, e più precisamente l'**hammer-on** e il **pull-off**.

Le regole che governano l'armonia e la teoria musicale espongono il concetto di legatura come la possibilità di prolungare il valore di tempo di una nota abbinandone un'altra nota con valore di tempo diverso. Legando queste due note, la prima aumenta di valore (come tempo) per un totale dato dalla somma dei valori di tempo di entrambe le note. In questo caso si può parlare di **legature di valore** tra due note di uguale altezza ma di tempo magari diverso. Nell'esempio a fianco si può vedere come possano essere legate le note. Nel primo caso, la nota E del valore di un quarto viene legata al successivo E del valore di un ottavo, quindi per un totale di 1/4 e mezzo. Viene suonato solo il primo dei due E. Nel secondo caso, la legatura è presente tra due sedicesimi: l'ultimo B del secondo movimento viene legato al primo B del terzo movimento. Quest'ultimo, ovviamente, farà parte del valore di tempo della nota precedente.

Esempi di legatura di valore. Il valore di tempo di una nota viene legato al valore di tempo di un'altra nota in modo da prolungarne il suono. Il simbolo grafico usato per indicare la legatura è un arco che congiunge le due note



Hammer On

Osserviamo l'esempio 1 a fianco. Come vedete, il C viene legato a D grazie al simbolo grafico (l'arco tra le due note). La pennata è presente solo sul C, in quanto il D viene suonato dalla mano sinistra: infatti, è proprio il medio, cioè il terzo dito, che crea la nota D. In che modo? Semplicemente cadendo sul tasto interessato, con un movimento che arriva nell'esatto istante in cui cade il valore di tempo della nota stessa. Questo movimento



Es. 1 viene definito **hammer-on**, che, tradotto in italiano, significa martello ascendente.

Ed effettivamente ne ha tutte le caratteristiche. Valutiamo il sistema di esecuzione. Diteggiamo la nota C con il primo dito,

suoniamola e facciamo cadere l'anulare sul settimo tasto della stessa corda, in modo tale da fare suonare la nota D. Deve essere ben chiaro che è proprio il dito anulare che fa suonare la nota D, premendo con forza contro la corda nella caduta a "martello" sul settimo tasto. La nota successiva, cioè il E, viene suonata normale. La sonorità di una nota eseguita con la legatura ascendente (e, come vedremo subito, anche con quella discendente), è senzaltro diversa da una suonata normale. Infatti, la nota legata ha un attacco più morbido e più dolce rispetto all'attacco netto e deciso tipico di una nota pennata. Moltissimi chitarristi, famosi e non, hanno costruito un proprio stile sul tipo di pennata ed è bene impadronirsi di entrambe le tecniche (sia quindi l'uso delle note pennate che legate) per avere un buon bagaglio tecnico ed espressivo a disposizione quando si suona. Per poter essere più chiari, prima di affrontare gli [esercizi sulle legature](#), proviamo ad analizzare l'esempio 2.

Es. 2

La parte, da suonare in seconda posizione, prevede un hammer-on tra il A e il B sull'ultimo movimento della prima battuta e una hammer-on tra il D e il E sul terzo movimento della seconda battuta. Attenzione alla legatura di valore presente tra i due C dell'ultima battuta: ovviamente si suonerà solo il primo di questi, lasciando continuare il suono per l'ottavo del C successivo. Voglio ricordare ancora una volta che la legatura di valore avviene tra due note della stessa altezza, mentre una legatura ascendente o discendente avviene tra due (o più) note di altezza diversa.

Pull.off

Come abbiamo constatato, la legatura ascendente, o per meglio dire l'hammer-on, utilizza un movimento del dito destro che va' a premere sulla nota desiderata. Quindi con una singola pennata unita ad movimento di caduta del dito possiamo suonare due o più note. Ora passiamo a vedere come fare una legatura discendente, in modo tale da legare una nota ad una più bassa. Questa tecnica viene chiamata **pull-off** e si ottiene preparando due note già diteggiate, sulla stessa corda, la più alta delle quali viene pennata e legata a quella più bassa, che rimane nell'ambito dei tasti raggiungibili dalle dita della mano sinistra. Questo movimento si ottiene strappando la corda con il dito che preme la nota più alta in modo tale che la corda stessa venga messa in vibrazione e faccia così suonare la nota più bassa

Es. 3

.Nell'esempio 3 vediamo come passare dalla nota D alla nota C sulla terza corda. Appena la nota superiore (il D) viene suonata, il dito anulare strappa

la corda permettendo così alla nota C di venire a suonare. A seguire le altre note della battuta. Nella seconda battuta troviamo un altro pull-off tra il F# e il E sulla seconda corda: il sistema ovviamente è analogo.

Il Blues

Molto probabilmente nessun genere musicale ha avuto un ruolo di grande importanza come è stato il **blues** per la musica moderna. In poche parole si può infatti affermare che il blues è fondamentalmente il capostipite di qualunque forma musicale moderna, ed infatti, tracciandone una sorta di albero genealogico, lo troviamo senza dubbio alla base. Storicamente il blues nasce nella seconda metà del 1800, quando viene ad essere musicata quella che per molto tempo è stata una parte solamente cantata. Difatti la primaria forma del blues consisteva nei canti fatti dagli schiavi neri nelle piantagioni dove erano costretti a lavorare per il cosiddetto padrone bianco. Canti che il più delle volte erano legati proprio alla loro purtroppo triste situazione sociale. Una delle caratteristiche tematiche trattate nei testi erano (e in parte ancora lo sono) argomenti a sfondo sessuale o inerenti alla diversità tra bianchi e neri, anche se oggi chiaramente in misura minore. L'espansione del blues da forma rurale, e quindi circoscritta a determinate zone, a quello che poi sarà la diffusione a livello mondiale del genere (nei suoi molteplici aspetti), porterà ovviamente dei cambiamenti nei contenuti dei testi, che saranno, per così dire, più moderni e aggiornati agli argomenti attuali del periodo in cui viene scritto un brano.

Fondamentale anche la divisione ritmica all'interno del blues, dovuta soprattutto al tempo [shuffle](#), ottenuto suonando gli ottavi come se fossero terzinati. Vedremo più [avanti](#) come utilizzare la ritmica shuffle.

Melodicamente questi canti potevano essere identificati in una scala pentatonica africana e si sono poi evoluti quando questi vennero poi elaborati, armonicamente e melodicamente, grazie all'impiego di strumenti musicali, inizialmente chitarra, violino e armonica a bocca. Successivamente la divulgazione completa del blues ha fatto in modo che in pratica lo si potesse suonare con qualunque strumento.

Questa introduzione, doverosa data l'importanza dell'argomento, non vuole essere comunque esaudente. Rimandiamo, a chi ne fosse interessato, l'approfondimento ai numerosi testi presenti sul mercato.

La struttura del blues

Inizialmente la struttura tipica del blues si concentrava in una strofa, seguita da una pausa (o da uno strumentale) che veniva ripetuta due volte fino alla risoluzione finale. Nel corso degli anni si è andati ad una forma di standardizzazione che culminano nelle classiche 12 battute. Uno standard blues viene definito in pratica **blues a dodici battute**, con le sue dovute variazioni (nel jazz, ad esempio, è tipicamente di 32 battute), come vedremo tra breve. Le dodici battute compongono un **chorus** (o **giro armonico**): una **song blues** è composta da una serie di chorus che vengono ripetuti uno dopo l'altro. Alcuni sono dedicati al cantato, detto anche **tema**, nel caso questo sia strumentale, altri sono dedicati all'improvvisazione, e cioè ai soli di uno o più strumenti. In questa sezione analizzeremo l'armonia tipica del blues e molte varianti alla struttura stessa, in modo da creare una base armonica sufficiente ad analizzarne poi la costruzione melodica. Importante, ai fini dell'apprendimento, avere ben presente alcune [nozioni teoriche](#), rilevanti soprattutto alla [costruzione delle scale](#), degli [accordi](#) e all'uso degli [intervalli](#). Infatti, da questo punto in avanti, viene dato per scontato l'uso di una determinata terminologia musicale, sia sotto l'aspetto tecnico che teorico.

Blues a dodici battute

La tipica struttura a dodici battute di un blues è caratterizzata soprattutto dalla posizione degli accordi, che si possono raggruppare in tre gruppi:

accordi di **Tonica**, accordi costruiti sul I° della tonalità;

accordi di **Sottodominante**, accordi costruiti sul IV°;

accordi di **Dominante**, accordi costruiti sul V°.

Avremo quindi una composizione strutturale dove gli accordi sono posizionati secondo una precisa forma, come possiamo vedere nel riquadro sottostante.

tonica	
sottodominante	tonica
dominante	tonica

Adattando il tutto ad una tonalità, per esempio quella di C maggiore, possiamo valutarne in modo più preciso la relazione tra gli accordi. Avremo quindi questi tre accordi:

accordo di **C**, Tonica, costruito sul I°;

accordo di **F**, Sottodominante, costruito sul IV°;

accordo di **G**, Dominante, costruito sul V°.

Un particolare di enorme importanza è nella caratteristica armonica di un accordo nel blues che, nella maggior parte dei casi, viene considerato come **accordo di settima**. Che si trovi sul I°, IV° o V°, l'accordo viene sempre denominato come settima: **C7**, **F7** e **G7**. Tutto ciò ha un'influenza fondamentale nell'approccio melodico e armonico al blues. Analizzeremo meglio questo particolare quando tratteremo l'improvvisazione nel blues. Non servirebbe dirlo, ma questo, ovviamente, vale per tutte le tonalità.

Vediamo quindi come viene strutturato un blues in tonalità di C.

C7	
F7	C7
G7	C7

La variazione più usuale, che in fondo è maggiormente utilizzata anche della forma base, prevede l'utilizzo dei gradi in un contesto armonico più ricco, mettendo, ad esempio, la sottodominante nella seconda battuta e variandone il chorus in altri punti, come potete vedere nello schema sottostante. Questa è la struttura del blues a 12 battute più classica. E' anche opportuno prendere confidenza con una determinata terminologia anglosassone, e per questo motivo possiamo definire la struttura seguente con il nome **twelve bar blues**.

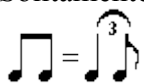
C7	F7	C7	
F7		C7	
G7	F7	C7	G7

Potete ascoltare la base di un chorus blues nei modi visti finora scaricando il [primo](#) o il [secondo](#) esempio in formato midifile.

Il ritmo nel blues

Occorre innanzitutto valutare una delle principali forme ritmiche utilizzate nel blues (ma anche in altri generi, ovviamente), che viene denominata come ritmica **shuffle**. E' molto importante ricordare che anche se nella partitura gli ottavi sono scritti normali, nella divisione ritmica shuffle questi devono comunque essere intesi come ottavi terzinati.

Solitamente in questi casi viene abbinato alla partitura il simbolo:



che indica chiaramente l'obbligo di suonare gli ottavi con la classica cadenza ritmica terzinata, da alcuni chiamata anche "ottavi jazz feel" (quando inerente, appunto, al jazz), da altri chiamata, come già detto, "shuffle" (quando inerente al blues). Vediamo di prendere subito confidenza con questo sistema ritmico utilizzando come fonte di esempio la stessa base armonica del blues [precedente](#), suonata però ad ottavi terzinati. E' utile precisare che il termine "shuffle" è più indicato per l'uso dei bicordi, mentre generalmente durante l'uso ad accordi si predilige il termine "ottavi terzinati".

In pratica basterebbe ascoltare la [base midi](#) del chorus che stiamo per analizzare per avere un'idea di come viene a suonare questa ritmica, anche se consiglio comunque un'occhiata alla sezione dedicata alla [ritmica](#), e più precisamente al capitolo sulle [terzine](#).

Come vedete, la ritmica viene suddivisa ad ottavi suonati con pennata alternata. Questi ottavi devono però essere intesi come ottavi terzinati, e questo grazie alla presenza del simbolo di cui parlavamo [sopra](#), presente all'inizio della partitura. Anche in questo caso, come nella pagina [precedente](#), abbiamo usato accordi sviluppati su tre sole corde, per dare al contesto dell'esecuzione un timbro più compatto. Il passo successivo consiste nello studio di più modelli ritmici, ognuno dei quali viene sviluppato in una sola battuta. A voi il compito di trasportarlo ritmicamente all'interno del chorus. Per capire meglio possiamo vedere il prossimo esempio.



La ritmica della singola battuta che vedete sopra deve essere riportata identica all'interno di ogni battuta del chorus blues che, per ora, verrà suonato con le stesse diteggiature, oramai perfettamente assimilate, viste nell'esercizio [precedente](#). Di ogni esempio consiglio ai meno esperti l'ascolto della base midi allegata, per una migliore comprensione, ricordando che volendo ci si può suonare sopra, in quanto nella base le tracce di basso e chitarra sono rispettivamente sui canali destro e sinistro. Una volta assimilata la parte da suonare potete abbassare il volume del canale sinistro delle vostre casse, in modo che la traccia di chitarra venga abbassata di volume, dopo di che farete partire la base e ci suonerete voi la parte. E' un sistema molto utile e importante ai fini della completa assimilazione di queste (e altre) tecniche.

Di seguito trovate alcuni esempi di ritmiche sulle quali lavorare, uniti anche ai rispettivi midi-file che potrete scaricare. **Attenzione.** Ricordate che in questi esercizi la **divisione ritmica degli ottavi è sempre terzinata**.



es. 1



es. 2



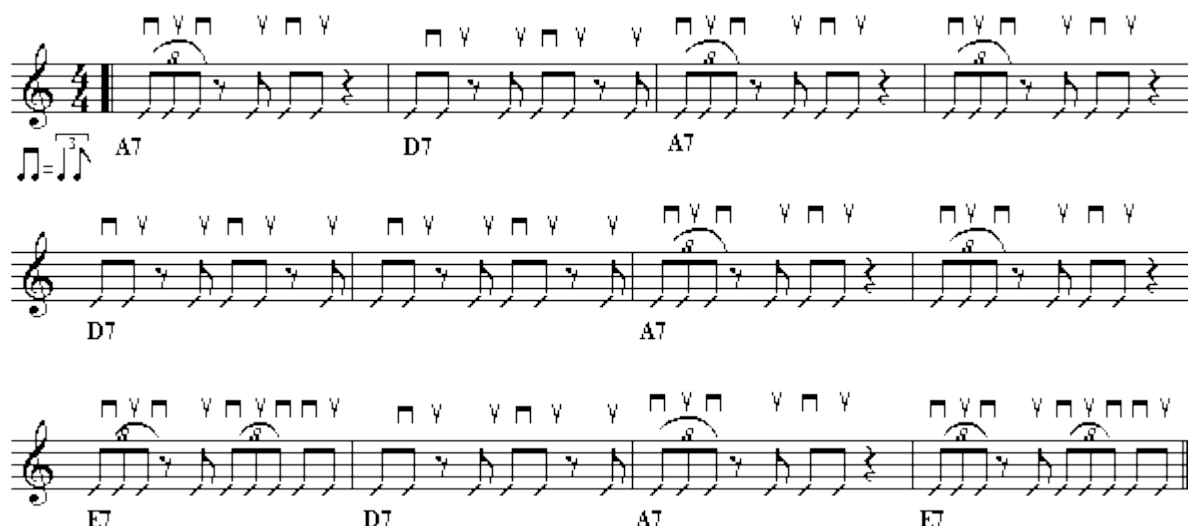
es. 3



es. 4

E' conveniente suonare questi chorus blues molte volte per ogni singolo esempio ritmico, fino a raggiungere un buon controllo della ritmica. Il passo successivo consiste nel fare coesistere all'interno di un chorus più esempi ritmici, allo scopo di creare delle variazioni all'accompagnamento tale da rendere la sequenza di accordi molto varia, sempre ovviamente sotto l'aspetto ritmico. Vediamo il procedimento

Prendiamo spunto dalla [partitura precedente](#), sostituendo la ritmica e inserendo ad esempio la ritmica dell'es. 2 nelle battute di A7, la ritmica dell'es. 3 nelle battute con il D7 e la ritmica dell'es.4 nell'accordo di E7. Potremo ottenere un risultato analogo.

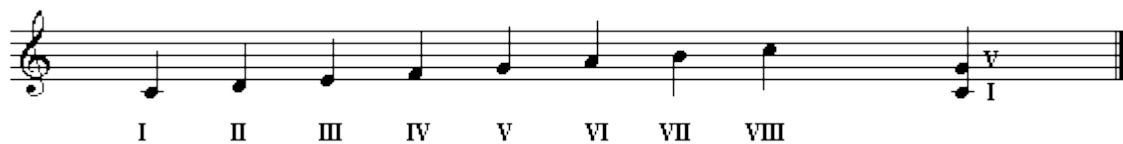


Come potete vedere, la ritmica diventa più varia e complicata. Questo è dato dal fatto che unendo diverse ritmiche gli accordi si presentano con una forma ognuno diversa di interpretazione, rendendone piacevole l'ascolto. Quello visto sopra è solamente un esempio. Vostro compito sarà quello di cambiare le ritmiche, suonando, ad esempio, la battuta in A7 con la ritmica dell'es. 1, oppure la battuta del E7 con la ritmica dell'es. 2 eccetera.

I bicordi

Una delle sonorità che più hanno caratterizzato il blues, specialmente nella seconda metà del secolo scorso, è relativa all'uso dei **bicordi**, in particolare nei riff di chitarra e tastiere. Un bicordo è costituito, come dice la parola stessa, da un gruppo simultaneo di due suoni, che, solitamente, risalgono al 1° e 5° grado di una scala. Se osserviamo l'esempio seguente possiamo vedere come da una scala di C maggiore possiamo estrarre due note, il 1° e il 5° grado appunto, ottenendo il bicordo di C. Secondo le regole di teoria musicale, questo non può essere considerato un accordo, in quanto non contiene tre gradi ma solo due. Ricordiamo che un accordo può essere definito tale quando è formato da almeno tre gradi.

Bisogna considerare inoltre il fatto che in un bicordo, solitamente manca il 3° grado, che ha lo scopo di identificare il modo (maggiore o minore) dell'accordo. L'esatta definizione di un bicordo, prendendo come esempio quello di C, è questa: **C5**, costituito quindi dalle note C (tonica) e G (5° grado).



Un bicordo può essere anche definito in **posizione fondamentale** quando la tonica è al basso, mentre viene definito in **posizione di rivolto** quando la nota al basso è il 5° grado. Possiamo vedere nell'esempio sottostante una serie di bicordi in posizione fondamentale o di rivolto.



Nel rock, solitamente, troviamo l'uso dei **Power Chord**, i quali sono dei bicordi ai quali vengono raddoppiati uno dei due gradi. Supponendo sempre un esempio in C, potremo avere una powerchord formato dalle note C, G e C, oppure G, C e G (rivolto). Ma potremo addirittura raddoppiare entrambi i gradi, suonando in pratica dei bicordi raddoppiati. Nella figura a destra potete osservare i vari Power Chord in C.



Ritmica e bicordi

Dopo il preambolo introduttivo di teoria passiamo a vedere come lavorano i bicordi direttamente all'interno della nostra ormai ben nota sequenza blues, suonando un chorus in tonalità di C. Iniziamo dal bicordo base, quello formato da solo tonica e quinto grado, sviluppato su di una ritmica ad ottavi terzinati e suonato con pennata continua in giù. Come potete vedere dalla partitura, l'esecuzione è molto semplice, in quanto abbiamo solamente tre bicordi diversi sui quali lavorare, inerenti alla tonalità di C, che sono il C5, il F5 e il G5.

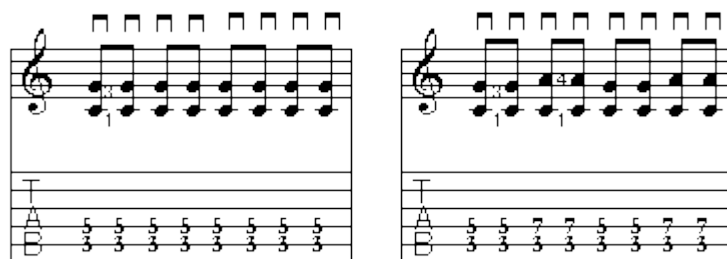
. Le prime volte suonatelo, come sempre, molto lentamente.

[illegible]

Riff blues

La struttura base del bicordo può essere ampliata lavorando sulle note della scala di appartenenza del bicordo stesso. Nell'ambiente armonico tipico del blues, il bicordo viene estratto dalla scala misolidia (in C: C-D-E-F-G-A-B $\flat$ -C), e questo, concettualmente, vale anche per gli altri accordi nell'armonizzazione base del blues. A questo punto possiamo analizzare come si può evolvere la struttura di un bicordo, osservando quello che nel blues, ma anche nel rock e in alcuni casi nel jazz, viene definito **riff**.

Osserviamo una battuta con la ritmica ad ottavi terzinati sul bicordo di C e sostituiamo le note G (5° grado) del secondo e quarto movimento della battuta con la nota A, cioè il 6° grado: il bicordo di C5 viene ora armonizzato in un bicordo di C6. Otteniamo il più classico dei riff blues, costituito dall'uso dei bicordi di quinta, visti nell'esempio a sinistra, o di quinta alternati a quelli di sesta nell'esempio a destra.



Ovviamente, come già detto prima, anche gli altri accordi possono essere variati in questo o nei sistemi che vedremo tra breve. Una delle qualità della chitarra è la possibilità di trasportare le diteggiature lungo la tastiera, variandone quindi le tonalità mantenendo le stesse configurazioni per quanto riguarda la mano sinistra. E così facendo potrete suonare facilmente il blues successivo in tonalità di C, configurato con l'uso dei bicordi di quinta e di sesta.

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

C7 F7 C7

F7 C7

G7 F7 C7 G7

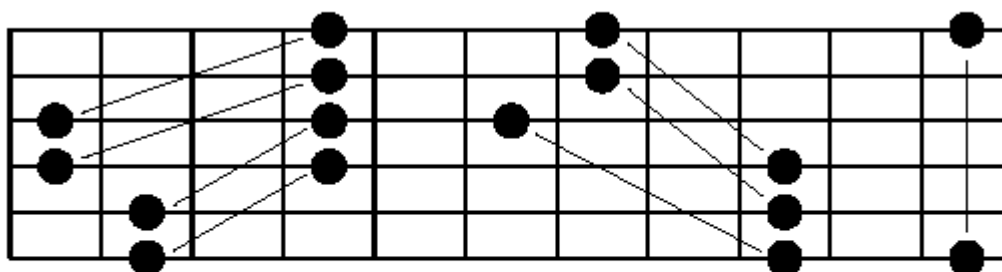
Come al solito potete ascoltare la [base midi](#), per valutare e confrontare il vostro lavoro. Ora dovremo affrontare, nella [pagina successiva](#), lo studio sulla costruzione dei vari riff tipici del blues, anche questi, ovviamente, basati sull'uso dei bicordi.

Le diteggiature degli intervalli

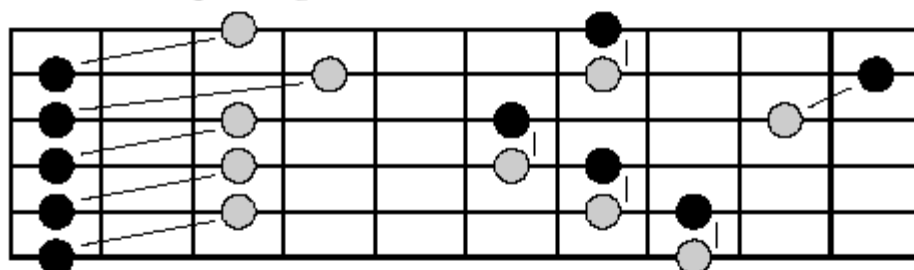
Come già più volte ripetuto la chitarra è uno strumento che si presta molto ad un approccio di tipo schematico. Abbiamo inoltre visto con le scale e gli accordi che certi schemi una volta memorizzati possono essere utilizzati in varie tonalità. In ogni caso è basilare memorizzare gli schemi semplici degli intervalli principali. Sono schemi a coppie di note, la prima è quella di riferimento (evidenziata in nero) mentre la seconda dista dalla prima un certo intervallo. Le coppie di note sono collegate da una linea. Anche in questo caso la diteggiatura è sempre la stessa se la spostiamo avanti o indietro sulla tastiera. Rimane invariata anche se viene spostata dall'alto al basso o viceversa, l'unica eccezione

si ha quando la diteggiatura attraversa la seconda e la terza corda (rispettivamente *Si* e *Sol*). Tali corde adiacenti sono infatti intonate a distanza di terza maggiore mentre tutte le altre a distanza di quarta giusta. In questo caso la nota più alta della diteggiatura va spostata un tasto più avanti. Gli schemi che seguono riportano comunque tutti gli esempi.

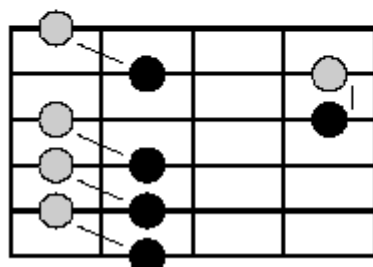
Intervalli di ottava



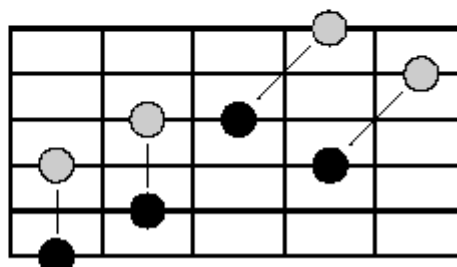
Intervalli di quinta giusta



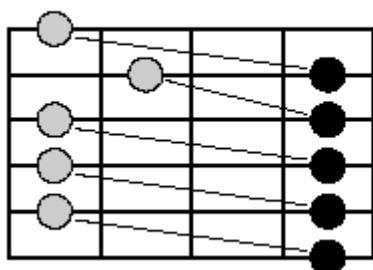
Intervalli di terza maggiore



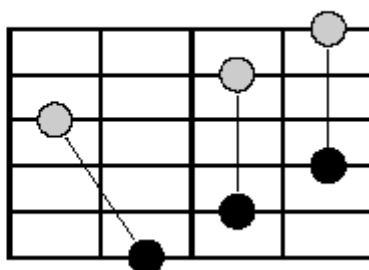
Intervalli di settima minore



Intervalli di seconda maggiore



Intervalli di nona maggiore



In queste diteggiature sono riportati alcuni intervalli di riferimento. Quelli non riportati sono facilmente ricavabili da quelli qui presenti, alzando od abbassando di un semitono la seconda nota. Se ad esempio vogliamo ricavare la diteggiatura della terza minore è sufficiente partire dallo schema della

terza maggiore ed abbassare di un semitono la seconda nota, la tonica ovviamente rimane inalterata. In

questo modo gli schemi da memorizzare sono il minimo indispensabile.

Nelle diteggiature degli intervalli se consideriamo come tonica la seconda nota otteniamo sempre il rivolto di tale intervallo.

Ecco alcuni esempi sull'utilità di queste diteggiature. Se vogliamo ricavare tutte le posizioni di una precisa nota sulla tastiera (ad esempio quando si cercano le posizioni degli accordi) è molto utile lo schema dell'ottava. Una volta trovata tale nota, in una qualsiasi posizione conosciuta, è sufficiente applicare ripetutamente le diteggiature dell'ottava per ricavare tutte le altre.

Un ottimo esercizio è quello di ricavarsi da soli le diteggiature degli accordi. Partendo da una qualsiasi fondamentale è infatti possibile aggiungere gli altri gradi applicando gli schemi degli intervalli che interessano. Se dovessero subentrare difficoltà tecniche nell'eseguire l'accordo occorre spostare le note problematiche su ottave diverse, applicando appunto lo schema dell'ottava. Operando in questa maniera abbiamo il vantaggio di ragionare solo sugli intervalli assoluti senza doversi preoccupare di quale nota sta alla fondamentale e quali negli altri gradi.

LETTURA MELODICA

Nella pagina seguente ci troveremo davanti ad alcuni primi esercizi di lettura melodica sul nostro strumento.

Cerchiamo di eseguire tutto senza errori e atempo di metronomo abbastanza lento.

Infine proviamo a suonare questi temi entro i primi cinque tasti.

Buon divertimento!

AUTUMN LEAVES

The musical score for "Autumn Leaves" is presented in 4/4 time. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line is written in bass clef. The score consists of eight staves, each containing a measure of the melody and a corresponding measure of the bass line. Chords are indicated above the melody and below the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: Melody: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Bass: F#4 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter). Chords: Am7, D9, GMaj7, CMaj7.

Staff 2: Melody: E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter). Bass: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter). Chords: F#m7b5, B7, Em7, E7.

Staff 3: Melody: B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter). Bass: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Chords: Am7, D9, GMaj7, CMaj7.

Staff 4: Melody: F#6 (quarter), G6 (quarter), A6 (quarter), B6 (quarter). Bass: E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter). Chords: F#m7b5, B7, Em6.

Staff 5: Melody: C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter), F#7 (quarter). Bass: B6 (quarter), C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter). Chords: F#m7b5, B7, Em7.

Staff 6: Melody: G7 (quarter), A7 (quarter), B7 (quarter), C8 (quarter). Bass: C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter), F#7 (quarter). Chords: Am7, D9, GMaj7.

Staff 7: Melody: D8 (quarter), E8 (quarter), F#8 (quarter), G8 (quarter). Bass: G7 (quarter), A7 (quarter), B7 (quarter), C8 (quarter). Chords: F#m7b5, B7, Em7, Eb9, Dm7, D9.

Staff 8: Melody: A8 (quarter), B8 (quarter), C9 (quarter), D9 (quarter). Bass: D8 (quarter), E8 (quarter), F#8 (quarter), G8 (quarter). Chords: CMaj7, F#m7b5, B7, Em7.

BLUE BOSSA

The musical score for "Blue Bossa" is written in 4/4 time and consists of eight staves. The piano part is in the upper staves, and the guitar part is in the lower staves. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Staff 1: Chords: Cm7, Fm7. The piano part starts with a whole rest, followed by a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a whole rest, followed by a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 2: Chords: Dm7b9, G7, Cm11, Cm9. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 3: Chords: Ebm9, Ab7, Db6. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 4: Chords: Dm7b9, G7, Cm, Dm7, G7+. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 5: Chords: Cm9, Fm9. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 6: Chords: Dm7b9, G7+, Cm9. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 7: Chords: Ebm9, Ab7, Db6. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb.

Staff 8: Chords: Dm7b9, G7, Cm7, Dm7, G7+. The piano part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The guitar part starts with a quarter note Bb, then a quarter note Eb, and a half note Gb. The staff ends with a repeat sign and the instruction "3X".

(UP) 52ND STREET THEME TH. MONK 93.

Handwritten musical score for "52ND STREET THEME" by Th. Monk. The score is written on ten staves, with the first staff in treble clef and the others in bass clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with handwritten chord symbols above and below the staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a first ending and a second ending marked "1. C" and "2. C" respectively.

Chord symbols and musical notation details:

- Staff 1 (Treble): Chords C, A^{mi}7, D^{mi}7, G7, C, A^{mi}7.
- Staff 2 (Bass): Chords D^{mi}7, G7, C, A^{mi}7, D^{mi}7, G7.
- Staff 3 (Bass): Chords C, E^b, D^{mi}7, 1. C, 2. C.
- Staff 4 (Bass): Chords C⁺, F, C⁺.
- Staff 5 (Bass): Chords F, D⁺.
- Staff 6 (Bass): Chords G7, C, A^{mi}7.
- Staff 7 (Bass): Chords D^{mi}7, G7, C, A^{mi}7, D^{mi}7, G7.
- Staff 8 (Bass): Chords C, A^{mi}7, D^{mi}7, G7, C, E^b, D^{mi}7.
- Staff 9 (Bass): Chords C.

ALL THE THINGS YOU ARE

- HANAUERSTEN/KERN

Handwritten musical score for "All the Things You Are" by Hanauerstew/Kern. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It includes various chords and musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The chords are: F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, G7, Cmaj7, C-7, F-7, Bb7, Ebmaj7, Abmaj7, D7, Gmaj7, A-7, D7, Gmaj7, F#-7, B7, Emaj7, C+7, F-7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, Db-7, C-7, Bb7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, (G7 C7). The score ends with the word "FINE".

SONNY ROLLINS - "SONNY MEETS HANK"

I “modi” greci

Quando si suona uno strumento e, in particolar modo si esegue un assolo, spesso occorre dare un *sapore* particolare alla esecuzione del brano. In parole povere, ferma restando la tonalita' si possono cambiare alcune note della scala su cui stiamo improvvisando, evitando ovviamente di cambiare proprio le tre relative all'accordo "principale" (quello relativo al primo grado della tonalita'). Ad esempio, se la tonalita' e' DO maggiore, possiamo sostituire nelle sue sette note (do re mi fa sol la si) il fa con il fa#: otteniamo cosi' il "modo lidio". Se sostituiamo il si con il sib otteniamo il "modo misolidio". Chi suona la chitarra ha la possibilita' di suonare i vari "modi" relativi ad una tonalita' senza dover ricordare quale grado deve modificare (negli esempi sopra, abbiamo sostituito prima il quarto grado, quindi il settimo).

Per fare cio', ho sviluppato un metodo che consiste nel memorizzare delle figure di diteggiatura (shape) ognuna delle quali e' relativa ad un modo. In tale maniera e' sufficiente individuare la tonica in un qualunque punto della tastiera, quindi applicarvi lo "shape" con la corretta diteggiatura, facendo riferimento al dito che corrisponde alla tonica ed il gioco e' fatto.

Diteggiature dei modi

The image displays seven Greek modes with their corresponding fingerings on a six-line staff. The modes are arranged in three rows:

- IONICO** (Circled number 10): Fingering: 1, 2, 3, 4, 4, 4.
- DORICO** (Circled number 9): Fingering: 1, 1, 2, 2, 3, 4.
- FRIGIO** (Circled number 5): Fingering: 1, 2, 3, 4, 4, 4.
- LIDIO** (Circled number 6): Fingering: 1, 2, 3, 4, 4, 4.
- MISOLIDIO** (Circled number 8): Fingering: 1, 2, 3, 4, 4, 4.
- EOLIO** (Circled number 10): Fingering: 1, 2, 3, 4, 4, 4.
- LOCRIO** (Circled number 12): Fingering: 1, 2, 3, 4, 4, 4.

Handwritten notes and markings are present around the notation, including "EOLIA 3", "DORICO 30", "FRIGIA 30", "LIDIO 30", "MISOLIDIO = LADIA 30", and "LOCRIO 30".

Esercitarsi con terzine, quartine e salti di terza

Lettura ritmica

Sofeggiamo aritmicamente i seguenti patterns:

Ex #1 - Iniziamo a sviluppare la divisione a semicrome.



Ex #2



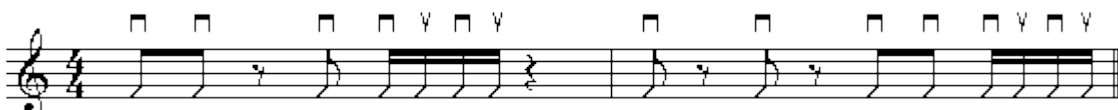
Ex #3



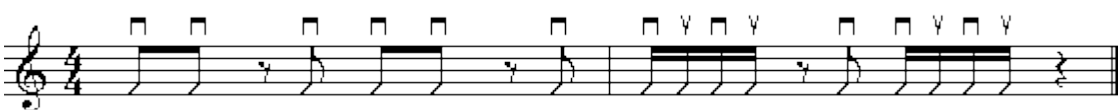
Ex #4



Ex #5 - Attenzione all'uso delle pause.



Ex #6



Ex #7



Chitarra Ritmica

Con il termine ritmica presente nel titolo viene spesso intesa la forma più comune con cui la chitarra viene suonata soprattutto da chi inizia a fare pratica con lo strumento. Effettivamente questo termine non propriamente esatto, in quanto il ritmo fa parte di qualunque forma musicale, sia esso l'accompagnamento piuttosto che un assolo. E sì, in quanto anche un buon assolo, come d'altronde un buon accompagnamento, deve essere costruito anche ritmicamente. Quindi, se da un lato il termine non è esatto, è anche vero che è in uso oramai da decenni proprio ad indicare la chitarra cosiddetta di accompagnamento, quella che, per usare un aggettivo comune, "fa la ritmica". E credo sia logico mantenere questo termine al quale era giusta una dovuta precisazione. Quante volte si è sentito nominare, magari durante la presentazione dei musicisti alla fine di un concerto o sulle credits di un CD: alla chitarra ritmica ...Tizio, alla chitarra solista ...Sempronio. E il grosso degli applausi a chi va? Immaginatelo. Mettiamo un poco d'ordine in questa ferrea disputa tra ritmica e solista, dando a Cesare cio' che è di Cesare e quindi la giusta gloria anche alla chitarra ritmica.

Come spesso succede, andiamo a vedere cosa fanno i grandi e scopriremo che, tralasciando i possibili atti di bravura più evidenti alla massa del pubblico, i migliori hanno tre caratteristiche principali che sono:

- la **tecnica**: chi più e chi meno, non ha importanza quanta uno ne ha, ma quanto la sa doverosamente sfruttare;
- il **feeling**, il **groove**, l'**espressività**... definitelo come volete, ma è importantissimo;
- il **senso del ritmo**, che si può esprimere in ogni momento della musica, dalla singola nota ad una parte di ritmica, da un semplice arpeggio ad un solo mozzafiato.

E poi, vediamo sul lato pratico anche del lavoro del chitarrista. Avete mai avuto a che fare con un turno in sala di incisione oppure una serie di concerti di musica pop, rock, fusion, jazz e chi più ne ha più ne metta? In un caso o nell'altro, il 90% del lavoro è dato dalla ritmica.

Rimane il fatto che quella percentuale rientra nella media del lavoro che un comune chitarrista svolge durante una sessione di lavoro. Ecco perchè bisogna dare grande spazio allo studio del ritmo applicato un po' a tutto quello che fa' parte dello strumento.

I maggiori problemi che si incontrano all'inizio dello studio su questo tipo di argomento sono fondamentalmente basata sulla capacità di capire il tempo.

Infatti, la divisione ritmica è paragonabile alla matematica (come molti altre regole musicali) e questa non è una materia ben voluta da tutti.

Di conseguenza le fatiche più grandi saranno proprio nell'assimilare non tanto i concetti e le regole che vedremo, quanto interpretarle correttamente sullo strumento. Ma non è un'impresa impossibile, e tutta questa sezione ben si adatta sia ai principianti, sia a quelli che hanno già una buona dimestichezza con lo strumento. Ma andiamo con ordine.

Impostazione

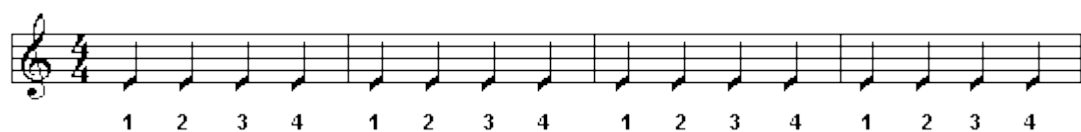
Bisogna precisare una novità che compare nella notazione per chitarra: per indicare la divisione ritmica, si utilizza un sistema di scrittura delle note sul pentagramma preso a prestito dalla notazione per batteria.

In pratica, al posto del "pallino" di una nota compare un "rettangolino", che sta a indicare appunto solamente il valore di tempo della nota, indipendentemente dall'altezza a livello di intonazione. La posizione che questo rettangolino occupa sul pentagramma non identifica quindi la nota. In questo caso può venire abbinato sotto al rigo il nome dell'accordo a cui il simbolo di tempo fa riferimento e, a volte, anche la diteggiatura visualizzata da un grafico degli accordi. Vediamone un esempio, dove per maggiore chiarezza si è volutamente affiancato al rigo della ritmica il suo cugino in chiave di violino per far vedere come sia semplicemente logica la lettura in chiave ritmica.



Esercizi fondamentali di divisione ritmica

Ex #1 - Nel primo esercizio suonate un accordo a piacere (ad esempio quello di C maggiore) utilizzando una ritmica fissa di quarti (vi ricordo che la definizione tecnica del quarto è **semiminima**), suonati tutti a pennata in giù. I numeri sottostanti il pentagramma indicano lo scorrere del tempo di quattro movimenti per battuta, che corrispondono al click del metronomo. Suonando a quarti, dovrete far coincidere le pennate sugli accordi con il click stesso. Nella sua semplicità di esecuzione, provate a controllare il tocco del plettro sulle corde, ascoltando anche il suono e il timbro che scaturisce da dinamiche diverse. Con questo termine si vuole indicare il volume dato dal tocco più o meno leggero (o più o meno pesante).



Ex #2 - Sempre contando sul tempo, suonate due accordi da un quarto e poi uno da 2/4. che dura sul terzo e quarto movimento.



Ex #3 - Attenzione all'accordo da 2/4 che suona sul secondo movimento della battuta.



Ex #4 - Proviamo a fare dei cambi di accordo. In questo caso, il C maggiore viene suonato sulla prima e terza battuta, mentre sulla seconda e la quarta troviamo il Em. Mantenete costante la ritmica e anche la pressione della mano destra quando colpisce le corde. Provate a fare i cambi di accordo anche sull'esercizio 2 e 3.



La Croma

di Dividendo in due parti la nota da quarto, otteniamo due note del valore di un ottavo (definito anche **croma**). La prima di queste è coincidente con il **battere** del movimento (cade in pratica sul tempo forte), mentre la seconda viene nel cosiddetto **levare**. Risulta fondamentale importanza capire come suddividere il quarto non solo a livello teorico (che poi è il primo passo), ma soprattutto a livello pratico.

Negli [esercizi precedenti](#), dove le note avevano al massimo valori di quarto, veniva utilizzata la pennata in giù, e quindi si suonava anche sempre in coincidenza del movimento di metronomo. Se fate caso al movimento fatto dalla mano nel suonare una pennata in giù, potete osservare che esistono due parti del movimento stesso: la prima, che opera la pennata in giù, mentre la seconda consiste nel ritorno in su della mano, la quale "salta" sulle corde in modo da portarsi ancora alla fase iniziale. Automaticamente avete sempre suonato la pennata alternata ad ottavi in quanto il movimento di ritorno tende a dividere (con buona approssimazione, è bene dirlo) il quarto in due ottavi. Si tratta quindi di controllare il movimento, regolarizzandolo nella divisione ritmica. Possiamo aiutarci in questo anche con la voce. Pronunciate, ad esempio, con regolarità di scansione sillabale questa frase:

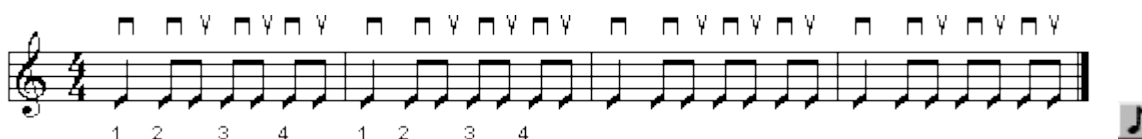
giu	su	giu	su	giu	su	giu	su
battendo	le	mani	quando	pronunciate	la	sillaba	<u>giu</u> .

Se paragoniamo le sillabe agli ottavi, avremo diviso il tempo dando alla sillaba giu il movimento in battere, coincidente anche con la pennata in giù, e alla sillaba su il tempo in levare, cioè la pennata in su. Ad alcuni sembrerà semplice, ad altri meno. Per questo è fondamentale l'ausilio audio che trovate allegato agli esercizi, in quanto facilita molto la comprensione di questi (e molti altri) argomenti.

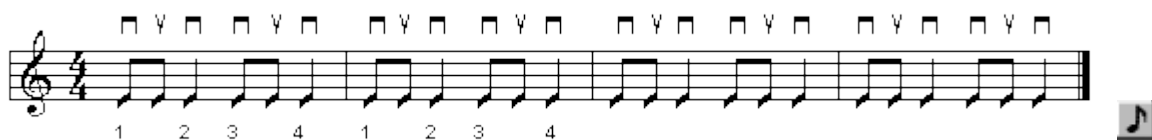
Ex #5 - In questo esercizio abbiamo modo di prendere confidenza con gli ottavi suonando alternatamente una nota da quarto e due da ottavo. Notate come un gruppo di due ottavi successivi vengono uniti da una linea orizzontale. Anche l'occhio vuole la sua parte ed infatti si capisce subito, osservando le note da suonare, la divisione ritmica.



Ex #6 - Un quarto viene seguito da tre movimenti suonati ad ottavi.



Ex #7 - L'inversione dell'esercizio 5, con le coppie di ottavi sul primo e terzo movimento.



Potete suonare ora gli esercizi 5, 6 e 7 cambiando accordi ad ogni misura, scegliendo delle diteggiature inizialmente semplici, in modo da tastare sul campo quello che avete finora appreso.

La Semicroma

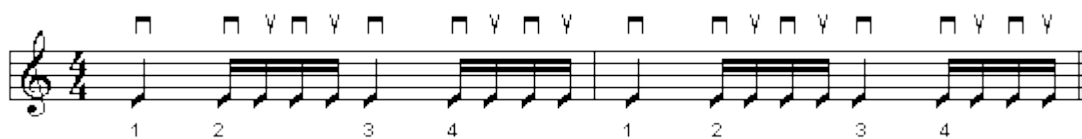


Dividendo in due parti la nota da ottavo, otteniamo due note del valore di un sedicesimo (definito anche **semicroma**). Solitamente i sedicesimi sono uniti a gruppi di quattro, quando sono in sequenza, ed hanno la fama di essere visti come note veloci. Questo può essere anche vero, ma in fondo tutto dipende dal tempo metronomico sul quale si deve suonare. Se il timing (termine che indica la velocità metronomica di un brano) è basso, anche i sedicesimi possono essere lenti. Quello che non cambia mai è il rapporto tra i valori di tempo: un sedicesimo, a qualsiasi velocità lo si suona, vale sempre metà di un ottavo, che è sempre la metà di un quarto eccetera. Una successione di sedicesimi prevede

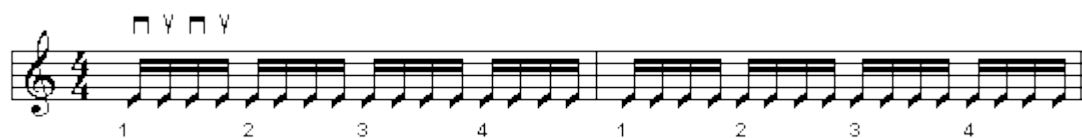
l'utilizzo della pennata alternata, nello stesso modo in cui viene utilizzata dagli ottavi in rapporto con i quarti. Questo significa che la presenza dei sedicesimi obbliga gli ottavi a suonare la pennata in giù, in quanto coesiste un rapporto di battere e levare anche tra crome e semicrome.

Potete osservare nella figura a fianco il rapporto che intercorre tra una nota del valore di quarto, due da ottavo e quattro da sedicesimo. Numerando le note, il primo sedicesimo coincide con il primo ottavo e il quarto, tutte da suonare con pennata in giù. La pennata in su la troviamo sul secondo sedicesimo (detto anche il levare). Di nuovo la pennata in giù sul terzo sedicesimo, che coincide anche con il secondo ottavo. Infine, la pennata in su suona il quarto sedicesimo. Non è difficile da capire, ma, come tutte le cose, è solo la pratica e l'abitudine che ne permetteranno l'assimilazione.

Ex #8 - Veniamo quindi a lavorare sulla pratica, alternando il quarto ad un gruppo di quattro sedicesimi. Come sempre, l'ascolto vale più di mille parole. Fate attenzione che l'ultimo sedicesimo della quartina cade subito sul quarto seguente: l'impressione che se ne ha è quella di avere cinque note consecutive, ed effettivamente è così. Suonate inizialmente l'esercizio molto lentamente, calcolando ogni singola pennata e valutando dove la nota (pardon, l'accordo) cade all'interno della battuta.



Ex #9 - In questo esercizio dovete solamente suonare delle quartine di sedicesimi in successione. Per evitare di perdervi durante l'esecuzione, potete accentare la prima nota di ogni quartina.



Ex #10 - L'importanza del controllo sulla pennata è fondamentale. In questo caso, come già detto sopra, gli ottavi devono essere suonati con pennata in giù.



Ex #11 - Un "riassunto" delle divisioni ritmiche viste finora e che precludono allo studio degli esercizi successivi.

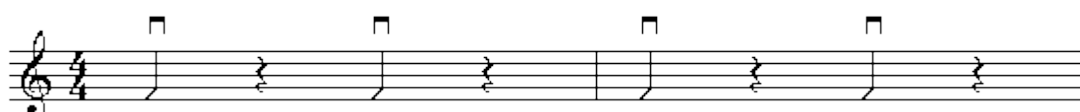


Le pause

Le pause svolgono un ruolo fondamentale a livello ritmico in quanto permettono lo sviluppo di momenti muti all'interno di una serie di note suonate. In questo modo è possibile variare ulteriormente il ritmo inserendo, appunto, delle pause. La loro importanza è pari a quella delle note suonate e perciò è consigliabile sfruttarne tutti i risvolti possibili. Tre sono i sistemi con i quali è possibile ottenere delle pause, e li vediamo immediatamente.

1. **La mano destra stoppa il suono delle corde** appoggiando la parte interna del palmo sulle corde stesse. Al momento in cui deve suonare la pausa, la mano si appoggia sulle corde facendo in modo di bloccarne la vibrazione con un movimento secco e preciso. Questo sistema è utile lavorando con accordi che utilizzano corde a vuoto.
2. **La mano sinistra stoppa il suono delle corde** rilasciando leggermente la pressione delle dita sulle corde durante la diteggiatura di un accordo. In questo caso occorre alzare le dita dalle corde, in modo da arrestarne la vibrazione, senza però staccare completamente le dita stesse dalle corde. Inoltre, se la pausa viene a trovarsi tra due diteggiature uguali sullo stesso accordo, le dita della sinistra rilasciano leggermente la pressione, rimanendo con la stessa diteggiatura sopra le corde stesse. E' un modo di fare le pause tipicamente usato quando si suonano accordi senza l'uso delle corde a vuoto.
3. **Entrambe le mani stoppano le corde.** Si uniscono i due modi precedenti per fare una singola pausa. Questo sistema è quello maggiormente utilizzato.

Ex #1 - Nel primo esempio dovete prendere confidenza con il sistema di lavoro dedicato all'esecuzione della pausa, in questo caso del valore di una semiminima. Come vedete dalla partitura, vengono alternate note da quarto con pause da quarto. Per eseguire correttamente l'esercizio, suonate il primo accordo (uno a vostra scelta, anche se negli esempi audio viene suonato quello di C maggiore) sul primo movimento, dopo di che appoggiate il palmo della mano per fermare la vibrazione delle corde. Questa azione viene fatta esattamente sul secondo movimento della battuta. Sul terzo movimento si suona ancora l'accordo, mentre sull'ultimo di nuovo la pausa. Ripetere nella battuta successiva.



Ex #2 - Ora suonate ad ottavi sul primo e terzo movimento (utilizzando, come vedete, la pennata alternata), operando la pausa di semiminima sul secondo e quarto movimento.



Ex #3 - A questo punto vediamo di lavorare sugli ottavi. Rispetto ai due esercizi precedenti, occorre prestare molta attenzione al fatto che bisogna operare il movimento di stoppaggio delle corde in un tempo più breve: può capitare quindi di perdere il ritmo facendo la pausa. Per ovviare a questo inconveniente, esercitatevi battendo con il piede il metronomo, facendo in modo di suonare al pausa in levare sul movimento stesso.

Ex #4 - Purtroppo, come avrete notato, non è molto semplice utilizzare questa tecnica sugli ottavi, ma è estremamente importante che vi adiate all'uso delle pause, che offrono molte possibilità sotto l'aspetto ritmico dell'esecuzione. Nell'esercizio 4 lavoriamo in al contrario rispetto al precedente, mettendo la pausa in battere sul movimento e l'accordo in levare, suonato con la pennata in su

Ex #5 - Utilizzando i sedicesimi la ritmica diventa ovviamente più veloce, sempre comunque a seconda della velocità impostata sul metronomo. In ogni caso, il sistema di lavoro non cambia fino a quando le pause sono da quarto, come nell'esempio a fianco.

Ex #6 - Più complesso è l'uso delle pause di ottavo all'interno di una ritmica di sedicesimi. Più che altro è la coordinazione delle mani a creare le difficoltà a livello di esecuzione, e quindi sarebbe opportuno lavorare a velocità ridotte, almeno per le prime volte.



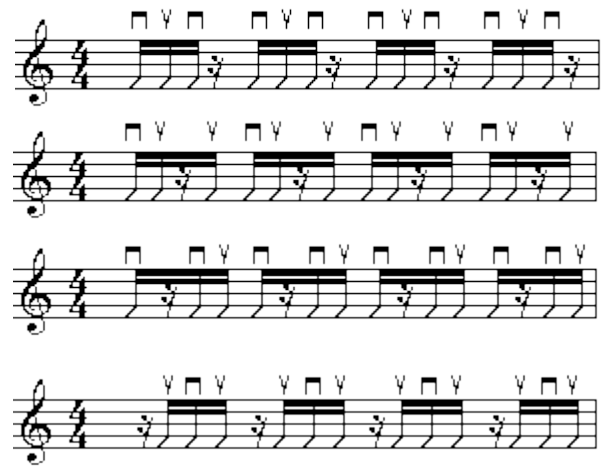
Passiamo ora a vedere come sviluppare le pause di semicroma all'interno di una quartina di sedicesimi. Per ottenere una pennata regolare, è conveniente sviluppare sempre la divisione ritmica di semicrome con la mano destra. In questo modo viene mantenuto inalterato il senso del ritmo, in modo da suonare solo le note (o gli accordi, come negli esempi) che ci interessano. Con questo sistema suoneremo delle pennate cosiddette "fantasma". Queste non sono altro che pennate a vuoto che suonano sulla pausa: ovviamente non devono toccare le corde, ma semplicemente sfiorarle. La mano sinistra deve provvedere invece a stoppare la vibrazione delle corde quando intercorre la pausa, rilasciando la pressione delle dita sulle corde, senza però staccarle dalla tastiera. Basta solo allentare la pressione per smorzare la vibrazione delle corde e di conseguenza interrompere il suono. Le dita torneranno a premere quando ci sarà da suonare il sedicesimo successivo.

Ex #7 - Nel primo esempio, la pennata fantasma viene a trovarsi sull'ultimo sedicesimo, esattamente sulla pausa di semicroma.

Ex #8 - La pausa di semicroma si trova ora sul terzo sedicesimo, dove suonerebbe la pennata in giù, la quale deve essere fatta a vuoto.

Ex #9 - Ci spostiamo ora con la pausa al secondo sedicesimo. La pennata fantasma è in su.

Ex #10 - Per finire, la pausa di semicroma viene vista ora sul primo sedicesimo. La partenza della quartina viene eseguita con la pennata fantasma in giù.



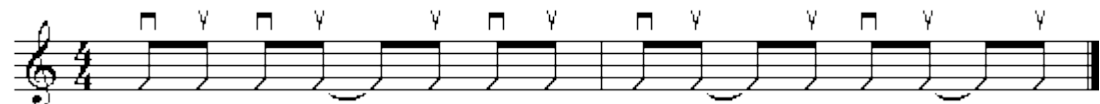
Legature di valore

Non dobbiamo sicuramente dimenticare un aspetto molto interessante sull'uso delle legature di valore all'interno della notazione ritmica. Per quanto riguarda il lavoro della mano destra, sostanzialmente riprendiamo lo stesso discorso già analizzato per le pause di sedicesimo, in quanto dovreste suonare delle pennate a vuoto (che abbiamo definito pennate "fantasma"), mentre la sinistra dovrà mantenere la pressione delle dita durante la legatura. Così facendo, il suono delle corde non viene smorzato, ma lasciato vibrare per il valore di tempo che nasce dalla somma del primo accordo legato al secondo.

Ex #1 - Iniziamo con un classico esempio di legato tra l'accordo posto sull'ultimo movimento della prima battuta, del valore di una semiminima, ed il primo accordo della seconda battuta, anche questo del valore di un quarto. Entrambi sono lo stesso tipo di accordo (nell'esempio audio è C maggiore), ed in pratica si suona quello presente sull'ultimo movimento della prima battuta, lasciando risuonare quindi l'accordo per il valore di tempo anche di quello seguente.



Ex #2 - In questo caso potremo legare le note tra un ottavo in levare e quello successivo in battere, che non verrà suonato dalla pennata (la quale, come sempre, attraversa le corde senza toccarle).



Ex #3 - Osserviamo la legatura tra l'ultimo sedicesimo della quartina ed il primo di quella successiva, sul quale la pennata, pur venendo fatta, non viene a suonare. Così facendo, il valore di tempo del sedicesimo finale della quartina si somma al valore del primo seguente.



Lo stoppato

Un buon sistema per variare l'esecuzione di una ritmica, a prescindere dalla divisione in essa adottata, è sicuramente quello dello stoppato. Con questa tecnica è possibile abbellire il ritmo con delle note (o accordi) di carattere percussivo. La tecnica dello stoppato si ottiene rilasciando leggermente la pressione delle dita della mano sinistra sulle corde mentre queste vengono pennate. E' bene far notare che il fatto di rilasciare la pressione delle dita non implica assolutamente l'allontanamento di queste dalle corde. Infatti le dita devono appoggiare sulle corde stesse, in modo che quando vengono suonate dalla pennata risultino stoppate. Dovete inoltre prestare attenzione al fatto che il volume di una nota stoppata è di gran lunga inferiore al volume di una nota suonata. Inizialmente questo potrà dare dei problemi a livello sonoro. Per ovviare a questo inconveniente si possono adottare due sistemi. Nel primo caso, puramente tecnico, occorre dare maggiore forza alla pennata sullo stoppato rispetto a quella sulle note, per così dire, normali. L'altro sistema consiste nell'adottare un compressore, a pedale o a rack che sia non importa. Importa invece il risultato sonoro che questi è in grado di fornire, in quanto il compressore è in grado di comprimere il segnale audio portandolo ad un livello stabile, sia che si suoni in pennata normale, sia che suoni con lo stoppato. Ovviamente non è questa la sede per parlare di effettistica. Se volete, potete approfondire questo argomento consultando la sezione dedicata all'[effettistica](#). Suonando senza amplificazione, ovviamente, il tutto rimane nelle proprie mani.

Ex #1 - Iniziamo l'analisi dello stoppato su note da quarto. Per indicare la nota che viene stoppata, questa è tagliata da una linea diagonale.



Ex #2 - In questo caso lo stoppato viene eseguito su pennata in levare. La tecnica è praticamente la stessa, con la sola ovvia differenza nel tempo di esecuzione.



Ex #3 - Esecuzione degli stoppati sui sedicesimi. In questo primo caso, troviamo lo stoppato sul secondo, terzo e quarto sedicesimo, mentre il battere è dato da una pennata normale. Ricordate di marcare bene la pennata stoppata, in modo da darle maggiore volume.



Ex #4 - Un esempio di come si possa variare una ritmica utilizzando lo stoppato. E' in questi casi che la sonorità percussiva dello stoppato viene maggiormente esaltata, identificandone l'andamento ritmico.



Coordinazione mano destra e mano sinistra

In questa sezione ci occuperemo della coordinazione delle due mani. L'importanza di questa serie di esercizi è vitale per il perfetto controllo della mano destra in contemporanea ai movimenti che dovrà operare la mano sinistra sulla tastiera. Non dimentichiamo anche un fattore importante: mentre le due mani sono addette a determinati movimenti, dovremo anche pensare alle note che dobbiamo suonare, e quindi impegnare ulteriormente le nostre risorse celebrari, già duramente provate dal controllo delle diteggiature e delle pennate. Il consiglio è di suonare questi esercizi in successione e ad una velocità rigorosamente bassa, imparandoli a memoria e suonandoli con regolarità tutti i giorni. E' indispensabile l'abitudine quotidiana all'esercizio, specialmente chi è all'inizio, anche se non si deve sforzare oltre al dovuto. Nel momento stesso in cui si notano dolori muscolari o affaticamento della mano, fermiamoci qualche istante, cercando di rilassare gli arti. Ma anche il cervello ha bisogno di riposo, e quindi stacchiamo ogni tanto, magari appoggiando la chitarra e facendo due passi.

Esercizio 1

La parte fondamentale di questa sezione di studio si risolve nell'impadronirsi perfettamente della tecnica in questo esercizio, in quanto, una volta assimilato il procedimento relativo all'esecuzione, si avranno le basi pratiche per l'analisi e lo studio di tutta la serie di esercizi a seguire. Chi nutre dei dubbi sul corretto uso della tecnica inerente alla pennata alternata, può consultare l'apposita sezione che tratta appunto l'apprendimento della [pennata alternata](#). In questa pagina viene anche spiegato il corretto uso delle [dita della mano sinistra](#), che devono in molti casi rimanere pigiate per fluidificare la successione delle note. Vediamo quindi il primo esercizio.

The image shows musical notation for Exercise 1. It consists of a treble clef, a 4/4 time signature, and a guitar tablature below. The notation is divided into two measures. The first measure contains a sequence of notes with fingerings 1 3 4 3 and 1 2 4 2. The second measure contains a sequence of notes with fingerings 1 2 4 2 and 1 3 4 3. The tablature below the notes shows the fret numbers for each note: 5 7 0 7 5 7 0 7 7 0 10 0 7 0 10 0 for the first measure and 4 5 7 5 4 5 7 5 7 0 10 0 7 0 10 0 for the second measure.

Lavoriamo su di una singola corda, e più precisamente la prima. Posizioniamo l'indice della mano sinistra al 5° tasto: in questo modo lavoriamo in quinta posizione.

Ora suoniamo in successione le quattro note (LA, SI, DO, SI), mantenendo l'accento sulla nota in battere (il LA), utilizzando la pennata alternata (giù, su, giù, su).

Queste quattro note insieme formano un **pattern**, che verrà suonato due volte. Il termine '*pattern*' indica una sequenza di note che può essere ripetuta più volte.

Nella seconda parte della battuta vediamo un altro pattern, costituito dalle note SI, DO, RE, DO. Il sistema con cui dobbiamo suonare queste note è identico al precedente, ricordandoci di mantenere costante l'andamento ritmico e sequenziale della mano destra.

La seconda battuta vede la mano sinistra in quarta posizione, per i primi due movimenti. Negli ultimi due movimenti la parte da suonare ritorna in settima posizione.

Mettendo in ciclo continuo le due battute, otteniamo l'esercizio completo. Inizialmente suoneremo lentamente, con il bpm (battito per minuto del metronomo) impostato a 60. Scandite bene il tempo sia col piede (il destro è preferibile per il momento, in quanto è facilmente sincronizzabile con la mano

destra), sia con la pressione del plettro sulla corda, in modo da sviluppare la nota accentata accentata sul battere del movimento.

Suonate l'esercizio per qualche minuto, poi fermatevi rilassare le mani, e ripetete più volte l'esecuzione.

Esercizio 2

Quando avete assimilato perfettamente l'esercizio 1, potete passare al secondo. Il pattern di quattro note viene suonato una sola volta, seguito dagli altri all'interno di una sola battuta. In questo caso la tecnica di esecuzione è la stessa, ma bisogna cambiare corda alla fine di ogni sequenza (che dura appunto una battuta), scalando di una corda per volta, dalla prima alla sesta, per poi ridiscendere alla prima. Questa è una caratteristica di lavoro che verrà usata spesso nell'esecuzione dei vari esercizi.

Esercizio 3

Cambia la successione delle note, anche se il concetto è lo stesso visto nell'esercizio 1. Attenzione alla diteggiatura, che ovviamente è cambiata. Per il resto valgono i consigli dati precedentemente.

Esercizio 4

Sviluppate l'esercizio 3 su tutte le corde. Da questo punto tutti gli esercizi a seguire imposteranno varie sequenze di esecuzione, verranno scritti su di una sola corda, ma ricordate di eseguirli su tutte le corde e sempre a tempo. L'uso del metronomo deve essere parte costante del lavoro, e vi permetterà di assimilare sempre più confidenza con il timing. Buon lavoro.

Esercizio 5

Esercizio 6

Esercizio 7

Gli esercizi che troverete ora vengono sviluppati in due battute, le quali andranno poi ad essere suonate sempre su ogni corda, e sono leggermente più complicati rispetto ai [precedenti](#). Prestate molta attenzione alla diteggiatura abbinata alle note, in quanto la corretta posizione delle dita è vitale per il buon esito dello studio. Questi esercizi si prestano anche ad essere utilizzati all'interno di un assolo, e per questo motivo vi consiglio di memorizzarne il più possibile. La scala che viene usata in questa serie di esercizi è la [scala minore armonica](#). Sulla prima corda e sulla sesta la tonalità della scala è LA, mentre sulla seconda corda useremo la scala di MI minore armonica, sulla terza DO, sulla quarta SOL e sulla quinta RE.

Esercizio 8

1 3 4 3 1 2 4 2 1 2 4 2 1 3 4 3 1 2 4 2 2

5 7 0 7 7 0 10 0 0 10 12 10 10 12 13 12 12 13 16 13 13 16 17 16 16 17 19 17 19

Esercizio 9

1 4 3 4 1 4 2 4 1 4 3 4 1 4 2 4 1 4 3 4 1 4 2 4 1 4 3 4

17 20 19 20 16 19 17 19 13 17 16 17 12 16 13 16 10 13 12 13 0 12 10 12 7 10 0 10 5 0 7 0

Esercizio 10

4 2 1 2 4 3 1 4 eccetera

7 5 4 5 0 7 5 7 10 0 7 0 12 10 0 10 13 12 10 12 16 13 12 13 17 16 13 16 17

Esercizio 11

17 19 20 19 16 17 19 17 13 16 17 16 12 13 16 13

10 12 13 12 0 10 12 10 7 0 10 0 5 7 0 7

Esercizio 12

Musical score for "The Wind" by The Beatles. The score is in 4/4 time, key of D major (one sharp). It features a guitar melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The guitar melody consists of eighth and sixteenth notes, with a key signature change to D major in the second measure. The bass line is a simple eighth-note pattern. The score is divided into two systems, each with a measure rest in the bass line.

Un consiglio che voglio dare è quello di provare a scrivere dei propri pattern, seguendo le idee che sono state sviluppate in queste pagine. E' sicuramente di grande aiuto, in quanto vi permette di creare delle frasi personali che servono ad affinare il proprio stile musicale

Da questa pagina gli esercizi vengono proposti su vari modelli di scale e di tonalità, al fine di arricchire quel vocabolario tecnico e teorico che ogni chitarrista deve avere. Inoltre, questi sono anche ricchi di spunti da potere essere analizzati per inserirli, opportunamente elaborati, nei propri soli. In molti casi sono costituiti da pattern su più corde.

Esercizio 13

In questo pattern, nella tonalità di G, vengono ad essere ripetute le prime tre note di una sequenza basata su quattro accordi tipici da giro armonico.

....Un po di classica...

Canción del Emperador

(sobre „Mille Regretz“ de Josquin)

Luys de Narváez
1538

3ª en Fa# Despacio

The musical score is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Despacio'. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'p - - -'. There are also some markings like 'C/B' and 'C/B' with Roman numerals II, III, and VII, which likely refer to specific chords or positions on a lute or similar instrument. The score is written in a single system with eight staves.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp). The notation includes various fret numbers, fingerings, and dynamic markings like 'p' and 'p-'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Giochi proibiti

Anonimo

MM (♩ = 132)

58

1. TEMPO

1. A - ritardando
2. A - tempo

VII

IX

roll.

II

1. Finale 2. Finale

Arr. by JOHN W. DUARTE

DOMENICO SCARLATTI

Larghetto

Molto legato $\text{♩} = 69$

Longo 7

This musical score is a piano arrangement of a piece by Domenico Scarlatti, titled 'Larghetto'. The tempo is marked 'Molto legato' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a circled number 5. The second staff includes fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents). The third staff features a piano (*p*) dynamic and a circled number 1. The fourth staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a circled number 1. The fifth staff includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a circled number 1. The sixth staff features a forte (*f*) dynamic and a circled number 1. The seventh staff includes a piano (*pp*) dynamic and a circled number 1. The score is marked with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Country stile

Tra le tante tecniche e gli stili chitarristici in voga negli ultimi decenni, una notevole influenza hanno avuto le tecniche e i licks derivati dal **country**. Considerando che il [blues](#), elemento base in tutti gli stili moderni, è molto legato al country sotto il profilo armonico, è facile intuire come lo stesso country diventa un punto di riferimento per i più svariati generi musicali. Tanti chitarristi diversi tra loro come stile utilizzano nelle proprie composizioni e improvvisazioni tecniche e licks country. E si può dire che se il blues è universale come stile di esecuzione, in quanto può essere abbinato a qualunque strumento, il country è legato propriamente agli strumenti a corda, come il violino, banjo, mandolino e, ovviamente, la chitarra. A prescindere da questo, il country si può definire un genere tipicamente americano, nato agli albori del vecchio "far west". E mentre il blues rimane, di base, un genere per così dire semplice, che certamente non richiede una particolare predisposizione tecnica, il country si differenzia dal blues fondamentalmente proprio sotto l'aspetto tecnico, in quanto nell'affrontare un brano country la capacità tecnica del musicista è spesso messa a dura prova. Come in tutti generi musicali, nel suonare il country è possibile utilizzare anche tecniche basilari abordabili anche ai neofiti dello strumento. Questo, sotto il profilo didattico, ci permette di seguire un percorso di studio che gradualmente ci porterà a conoscere i molteplici aspetti di questo genere così amato da molti chitarristi e utile in qualsiasi situazione lo si possa adottare. Cerchiamo di affrontare lo studio analizzando innanzitutto le [tecniche fondamentali](#) con le quali si suona il country, sia sotto l'aspetto ritmico, sia sotto quello melodico e armonico. In questo modo ci faremo una solida base di preparazione tecnica che ci permetterà in seguito di approfondire lo studio a quelle tecniche avanzate tanto care ai chitarristi "tecnici", e di sicuro impatto durante l'improvvisazione.

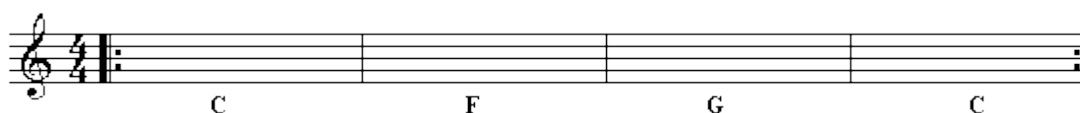
Tecniche fondamentali

Come già accennato in precedenza, il country è molto legato, armonicamente, al blues e, in alcune forme, utilizza anche armonie e cadenze tipiche del blues (come ad esempio l'uso dei tre accordi di I°, IV° e V°), anche se magari disposti in modo diverso a seconda del genere. La differenza, in ogni caso, è dovuta a due fattori principali, cioè la tipologia degli accordi e l'uso delle scale nell'improvvisazione.

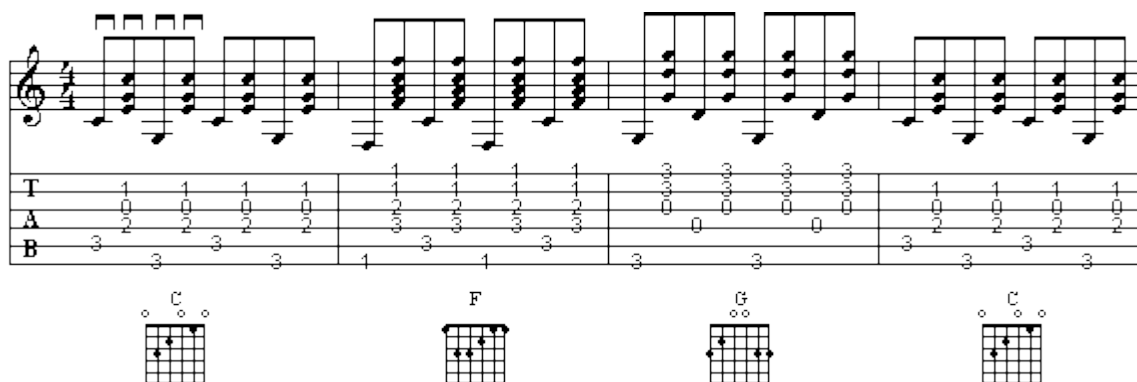
- Gli **accordi**, nella sua forma base, sono semplicemente maggiori o minori, mentre nel blues prevedono sempre l'uso della settima, particolare, questo, che ne contraddistingue anche poi l'uso melodico delle scale pentatoniche minori. Nella sua forma più evoluta, il country prevede armonizzazioni via via sempre più complesse, che si avvicinano, in casi estremi, alle armonizzazioni tipiche del jazz. Cosa, questa, comune anche alle armonizzazioni tipicamente jazz-blues.
- La **scala** utilizzata maggiormente nel country è la [scala pentatonica maggiore](#). Nel blues la [pentatonica minore](#). Questa è la differenza sostanziale. Nelle sue forme più elaborate armonicamente, entrano in gioco altre scale, specialmente quelle [modali](#).

Molte altre piccole differenze separano i due generi, che rimangono comunque legati spesso in modo evidente. Ad esempio, la **velocità di esecuzione**, che nel country è spesso portata a livelli vertiginosi, mentre nel blues è molto contenuta (basti pensare ad un certo Mister SlowHand...). Tutte caratteristiche, comunque, che verranno analizzate in seguito.

Per cominciare a sviluppare l'uso delle tecniche relative allo stile country possiamo incominciare a lavorare direttamente su di un brano tipico di questo genere, la cui base la costruiamo appositamente per poi lavorarci sopra a livello melodico. E proprio dalla base, più precisamente dall'accompagnamento, inizieremo a lavorare, considerando un giro armonico molto semplice, basato su di un chorus di quattro battute ripetute in modo ciclico. Una base che sarà solo un esempio di accompagnamento e che verrà più avanti elaborata e analizzata sotto molteplici aspetti che ne faranno un brano molto utile sotto l'aspetto didattico. Osserviamo la struttura della base armonica.



Come vedete, l'armonia è semplicissima. Volutamente semplice in modo da sviluppare l'accompagnamento secondo le regole più comuni del country. E partiamo subito a vedere un primo accompagnamento, basato ad esempio sull'uso delle pennate sui bassi alternati. In pratica, su ogni accordo possiamo suonare sia il basso standard, cioè la tonica dell'accordo stesso, sia un altro basso che possiamo aggiungere o trovare già dicitato. Nell'accordo di C maggiore possiamo aggiungere il dito anulare sulla sesta corda al terzo tasto, alternando i due bassi (note C e G, rispettivamente su quinta e sesta corda al terzo tasto). Nell'accordo di F maggiore alterniamo la tonica F su sesta corda al primo tasto con la nota C della quinta corda. Nell'accordo di G maggiore alterniamo la sesta corda, cioè la tonica, con la quarta corda a vuoto. In pratica, su ogni accordo alterniamo il I° con il V° dell'accordo (se non conosci perfettamente le regole che gestiscono i gradi degli accordi, vedi la sezione di teoria relativa agli [intervalli](#), oppure quella relativa alla [costruzione degli accordi](#)...). Ecco un primo esempio di **accompagnamento a bassi alternati**.



Come potete vedere, la pennata (sempre in giù) si alterna tra i bassi dell'accordo e l'accordo vero e proprio. Ed è possibile notare come sull'accordo vengano scelti alcuni gruppi di corde rispetto ad altri. Nel C maggiore, l'accordo viene suonato su quarta, terza e seconda corda, tralasciando la prima. Anche se l'accordo viene dicitato per intero. Nel F e nel G vengono suonate le prime quattro. Questo sistema è molto utile per dare "colore" ad una dicitatura, senza cambiare note interne all'accordo.

Una prima variazione la possiamo ottenere sostituendo, ad ogni accordo, il primo e il secondo movimento della battuta. In pratica suoniamo delle pennate, a sedicesimi, sull'accordo e non sul basso. Una variazione banale, ma che cambia drasticamente la sonorità dell'accordo. Notare come venga usata la pennata alternata sull'accordo, mentre quando "giocano" i bassi la pennata rimane fissa in giù. Si tratta sempre, comunque, di bassi alternati.

Rivoltiamo l'esempio precedente, mettendo la ritmica a sedicesimi su terzo e quarto movimento. Anche in questo la sostituzione è semplice, ma l'effetto sonoro si fa sentire. Ovviamente vale quanto detto sopra...

Nell'esempio che andremo ad analizzare ora, sostituiamo la diteggiatura a barrè completo dell'accordo di F maggiore con quella, sempre di F, che trovate nel grafico a lato. Ci servirà per agevolare l'uso di particolari tecniche di accompagnamento. La diteggiatura del C e del G rimangono uguali.



Una delle tecniche più comuni nell'accompagnamento country è senza dubbio l'uso dell'**hammer-on** all'interno dell'accordo, ottenuto aggiungendo una o più note al voicing della diteggiatura. Si tratta di unire due note con una legatura ascendente, in modo tale da creare un passaggio armonico che arricchisce il sound dell'accordo stesso. Solitamente, l'hammer-on lega il II° con il III° dell'accordo, anche se possono esserci numerose varianti, ottenute lavorando con gradi diversi. Osserviamo l'esempio seguente.

Analizziamo la partitura.

Nell'accordo di C maggiore, abbiamo la nota D (II°), suonata sulla quarta corda a vuoto, che viene legata alla nota E (III°), posta sul 2° tasto della stessa corda. Alla base dello stesso ragionamento si suona l'accordo di G. Ovviamente, i gradi (II° e III°) relativi al G maggiore sono le note A e B.

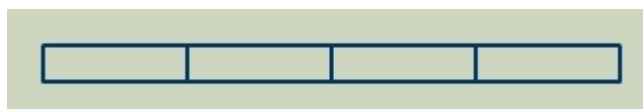
Anche l'accordo di F viene trattato allo stesso modo, utilizzando le note G e A, rispettivamente II° e III° del F maggiore. Come già detto, abbiamo adeguato la diteggiatura per ottenere questo passaggio. Alla fine della battuta verrà inoltre aggiunta la nota C sulla quinta corda, per ottenere il caratteristico basso alternato.

Il funky

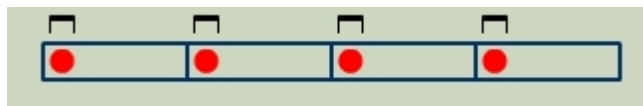
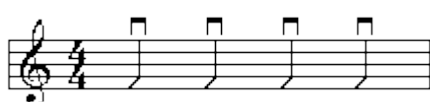
In questa sezione viene analizzata una delle qualità più importanti richieste ad un chitarrista: l'uso della ritmica. Più precisamente lavoriamo su di un particolare modo di intendere, appunto, la ritmica, e cioè il **funky**. Perchè proprio questo? Facciamone una breve introduzione. Considerando il fatto che leggendo queste pagine abbiate già delle buone conoscenze base relative alla ritmica (che in caso contrario è possibile approfondire nell'[apposita sezione](#)), la **ritmica funky** sembra quella più completa da un punto di vista esecutivo, più che altro per il fatto che subisce le influenze anche di svariati generi musicali, dal jazz al rock, dalla musica latina al pop, e che proprio grazie a questo se ne riconoscono le caratteristiche in brani magari così diversi fra loro. Una precisazione. Sebbene trattiamo l'argomento da un punto di vista prettamente chitarristico, il funky è, o comunque deve essere, uno standard nella tecnica strumentale di qualunque musicista. La successione degli esercizi a seguire è molto selettiva. Vedremo infatti l'uso della ritmica funky utilizzando più tecniche di esecuzione, al fine di risultare i più completi sotto tutti gli aspetti esecutivi, in modo tale da adattarsi anche a tutte le possibilità, armoniche e melodiche, anche relative determinati stili di esecuzione.

Interpretare la ritmica

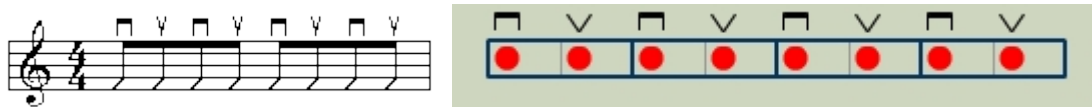
Una delle difficoltà maggiori in cui ci si imbatte spesso, è l'interpretazione del ritmo scritto in partitura, di cui spesso e volentieri su carta e a mano, con la non semplice "traduzione" di parti scritte con calligrafia...quasi da medico (leggi: irriconoscibile), cosa che capita il più delle volte durante le sedute di registrazione in sala di incisione, quando ti passano delle parti scritte magari al momento e in fretta. Ma a volte anche una parte scritta, o a computer a a mano (fatta bene), può essere di difficile interpretazione. Come ovviare ad un eventuale problema simile? Vorrei brevemente esporre un sistema che ritengo utile per chi si trova ad affrontare le prime volte la lettura ritmica. In pratica si tratta di ragionare sulla base del calcolo a caselle. L'idea è semplice: si identifica la divisione ritmica più piccola della parte da suonare, e si espone un casellario simile a quello che vedete subito sotto:



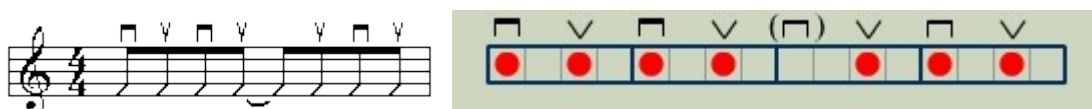
In questo caso ho diviso una singola battuta da 4/4 nei quattro movimenti. Ogni casella ha quindi un valore da 1/4. Se suonassi a quarti otterrei questo:



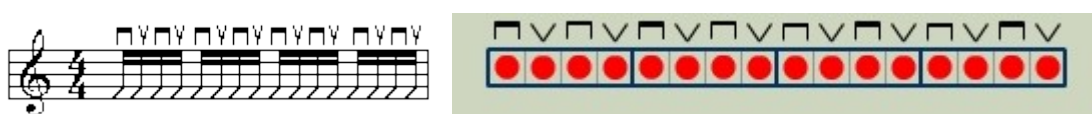
Come avrete notato, ho semplicemente identificato nel grafico a destra come sviluppare la ritmica. La pennata in giù coincide anche con la nota (o l'accordo) da suonare in battere su ogni movimento. Ogni nota (o accordo, lo ripeto) da suonare viene identificata con un pallino rosso. Vediamo ora una ritmica ad ottavi. Nel grafico, essendo proprio gli ottavi la divisione ritmica più piccola, ogni casella da 1/4 viene suddivisa in due caselle di 1/8.



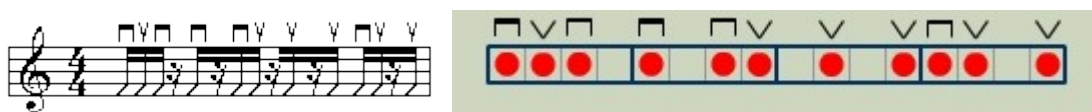
Volessimo usare una legatura tra il secondo e il terzo movimento, la pennata in battere sul terzo movimento la dovremo fare a vuoto (indicata tra parentesi per chiarezza), in quanto il suono continua dalla nota precedente. Questo è un sistema molto utile per tenere il tempo, e cioè dare alla mano sempre il movimento con la scansione ritmica di base. Otterremo quindi:



Utilizziamo i sedicesimi come divisione ritmica più piccola. Ecco una battuta completa a sedicesimi:



Vediamo come sviluppare una ritmica a sedicesimi più complessa utilizzando in questo esempio delle pause di sedicesimo. Le pennate non indicate devono essere comunque fatte dalla mano destra che, chiaramente, non le suona.



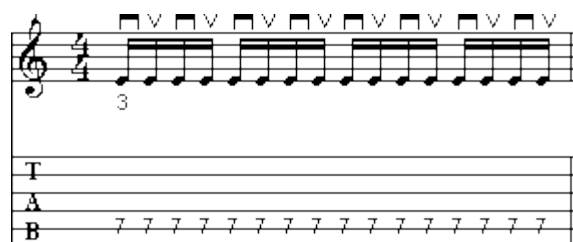
Prendete confidenza con questo sistema. In pratica, ogni volta che trovate delle difficoltà ad analizzare una ritmica, fatevi un grafico a caselle simile a quello di cui abbiamo parlato, battuta per battuta, dopo di che scrivetene la "traduzione": vedrete che il lavoro di apprendimento verrà molto facilitato.

Iniziamo a questo punto lo studio vero e proprio della ritmica funky, iniziando lo studio sulle [single](#).

L'uso delle note singole risulta fondamentale nell'approccio ritmico al funky, in quanto ne caratterizza in modo più esplicito anche lo stile esecutivo. Per questo motivo è doveroso iniziare ad analizzare propriamente questa tecnica esecutiva. In pratica, nei primi esercizi si lavora prevalentemente su di una nota fissa, che per scelta è il E al settimo tasto della quinta corda. Scelta puramente indicativa, non certo perchè più (o meno) importante rispetto alle altre note. L'impostazione per l'esecuzione di questi esercizi a note singole è fondamentale per la riuscita degli esempi proposti. Fondamentalmente, dovremo comportarci come una drum-machine in quanto lo scopo finale di questa prima serie di esercizi è la precisione ritmica, come dovrebbe comunque sempre essere.

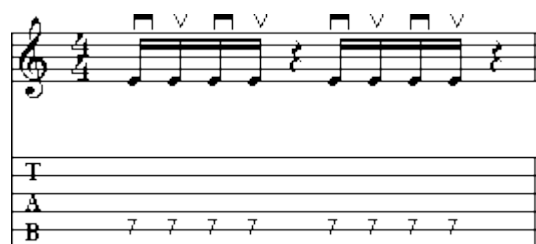
Ex. 1

Innanzitutto, una serie di sedicesimi a pennata alternata. Impostate il metronomo ad una velocità bassa, circa 70bpm, ed eseguite cercando di mantenere la massima pulizia del suono, facendo attenzione a suonare con lo stesso identico volume ogni singola nota, per poi aumentare la velocità di esecuzione non appena si abbia raggiunto una buona precisione ritmica, per poi aumentare la velocità di esecuzione non appena si abbia raggiunto una buona precisione ritmica. La battuta a fianco deve essere ripetuta, senza interruzioni, a vostra scelta.



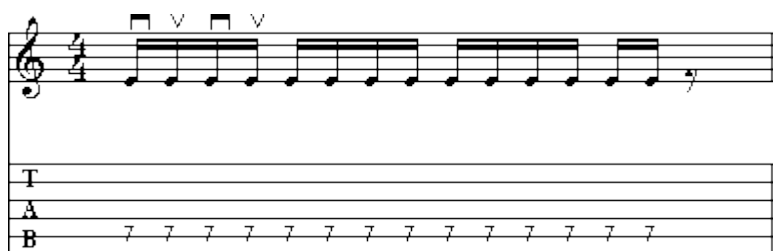
Ex. 2

Utilizzo della **pausa** da un quarto. Seppure una linea ritmica banale, questa deve comunque essere valutata anche in merito alla [pausa](#), in quanto occorre fermare il suono nell'esatto momento di attacco della pausa. Ricordate l'estrema importanza che ha la pausa nell'esecuzione musicale.



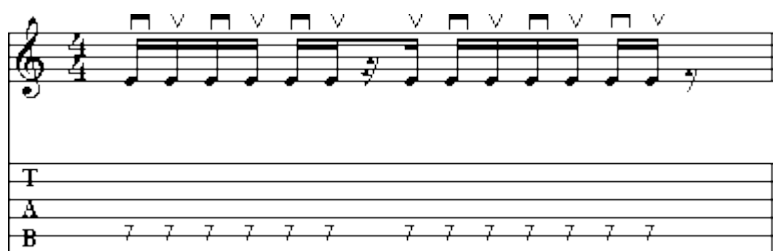
Ex. 3

Pausa da un ottavo posta sul finale della battuta. Il particolare può essere interessante in merito al controllo della dinamica già citato nell'esercizio 1, unito all'uso, appunto, della pausa.



Ex. 4

Una pausa da sedicesimo posta all'interno del secondo movimento cambia in modo drastico il sound dell'esercizio precedente. di conseguenza, anche la pennata dovrà adeguarsi all'esecuzione, come indicato nella parte da suonare.



Ex. 5

In questo caso vediamo l'uso delle pause di sedicesimo, caratteristico dell'esecuzione funky. Seguite obbligatoriamente la pennata indicata, in quanto aiuta a mantenere il ritmo.

The musical notation for Ex. 5 consists of two staves. The top staff is a treble clef in 4/4 time, showing a melody with eighth notes and sixteenth-note rests. Above the staff, there are sixteenth-note flags and 'v' marks indicating a specific phrasing. The bottom staff is a bass clef with three lines labeled T, A, and B. The A and B lines contain fret numbers (7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7) corresponding to the notes in the melody above.

Le triadi(teoria)

Chiunque suoni la chitarra, sia esso un chitarrista che lo fa' per hobby, oppure un professionista che con lo strumento deve a fine mese portare a casa lo stipendio (buona la rima, eh? - ndr), ha quasi sicuramente iniziato a suonare strimpellando due o tre accordi, nella maggior parte dei casi imparati dall'amico o dai classici libretti tipo chitarristi in '24 ore'. E' anche ovvio pensare che questi accordi, uniti a quelli successivamente imparati ad esempio tramite i giri armonici, siano di per se stessi semplici e banali da un punto di vista armonico.

Bisogna dire che comunque non è giusto parlare di accordo semplice o difficile, ma tutt'al più si può dire che esiste l'accordo base e l'accordo abbellito. In pratica, partendo da un accordo maggiore si può arrivare a qualsiasi tipo di accordo solo conoscendo a fondo sia le regole di teoria che di armonia musicale. Al limite ci si può imbattere in diteggiature semplici, tipo quella di Em in prima posizione, o più complicate, come può essere ad esempio un Bbmaj7/6/9 in terza posizione. Si tratta perciò di una questione prettamente fisica, pratica, e sono dei problemi sostanzialmente risolvibili con lo studio tecnico dello strumento.

Cercheremo in queste pagine di analizzare come vengono costruiti gli accordi, partendo chiaramente dalla struttura basilare che compone l'accordo: la **triade**.

Un accordo è una combinazione di più suoni che sommati tra loro danno luogo ad una sovrapposizione armonica. Per essere definito tale, l'accordo deve avere al suo interno almeno tre note, più precisamente tre gradi della scala da cui l'accordo deriva. Infatti la base da cui si parte per costruire un accordo è la scala che, come visto nella sezione dedicata alla costruzione delle scale, è composta da una serie di note comunemente definite gradi. Sovrapponendo tre (o più) di questi gradi si forma appunto l'accordo, mentre sommando due soli gradi (solitamente il I° e il V°) abbiamo una sovrapposizione armonica comunemente chiamata **bicordo** (utilizzati spesso nei riff di chitarra rock, nel qual caso vengono definiti **powerchord**). Dobbiamo ora capire con che criterio operare questa conformazione armonica, utilizzando come esempio la tonalità di C maggiore. Da questo punto, inoltre, è bene utilizzare la notazione anglosassone per quanto riguarda la scrittura. Se non siete pratici con questo genere di notazione, è bene che vi esercitate nell'uso di questo genere di scrittura nelle pagine dedicate alla notazione anglosassone.

La partenza è la scala maggiore, divisa nei suoi otto gradi.



La regola base è unica e molto semplice: dalla scala si prelevano tre note, esattamente quelle che si trovano sul I°, III° e V°. Dalla tonalità di C estraiamo quindi le note C, E e G che, sovrapposte, formano la triade. Questa è identificata anche come modo, e nel caso specifico abbiamo formato una **triade maggiore**.



Come stabilire il modo? Apparentemente si può dire che essendo estratta dalla scala maggiore in automatico la triade deve obbligatoriamente essere maggiore. Questo effettivamente è vero, ma la strada migliore per capire il modo della triade è quella di analizzarne gli intervalli. Ricordo a chi non abbia dimestichezza con gli intervalli di vederne le regole nell'apposita sezione sugli intervalli. E' un piccolo sacrificio di studio consigliato che darà non poche agevolazioni nell'apprendimento dei

svariati argomenti inerenti alla musica.

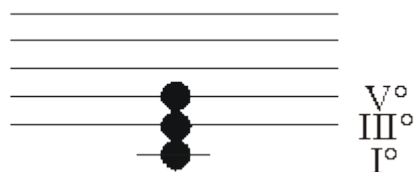
Vediamo di apprendere ora quali sono le regole che governano la costruzione dei vari tipi di triade.

- **L'intervallo che separa il I° e il III° indica il modo della triade.**
Se la distanza tra il I° e il III° è di una terza maggiore, cioè due toni, la triade potrà essere considerata maggiore (se comprende anche una Va giusta) o aumentata (se la Va è aumentata). Se la distanza è invece di una terza minore, quindi di un tono e mezzo, la triade potrà essere minore (se è presente anche la Va giusta) o diminuita (se la Va è diminuita).
- **Il V° identifica il tipo di triade.**
A seconda della distanza tra il III° e il V° avremo una triade maggiore (o minore), aumentata o diminuita.

Come sempre, gli esempi pratici servono a rendere bene l'idea di un testo scritto, e perciò vediamo subito graficamente i concetti espressi nelle righe precedenti.

Triade Maggiore

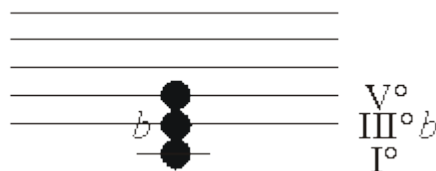
La struttura di partenza è composta dai tre gradi estratti dalla scala maggiore. Questi vanno a formare la **triade maggiore**, composta da **tonica**, **terza maggiore** e **quinta giusta**. Nel formare questa triade dobbiamo quindi sovrapporre alla tonica un intervallo di terza maggiore (tra il I° e il III°) e un di terza minore (tra il III° e il V°). Ricordo ancora una volta che questi termini nascono grazie alle regole che governano la formazione degli intervalli.



I° = **tonica**
III° = **terza maggiore**
V° = **quinta giusta**

Triade Minore

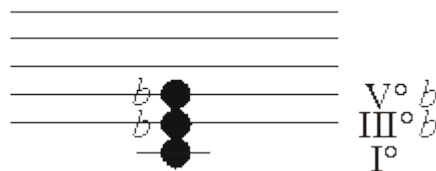
Abbassando di 1 semitono il terzo grado, questo diventa minore, formando così l'intervallo di terza minore tra il primo grado e il terzo grado. L'intervallo tra il terzo grado e il quinto grado diventa ora di terza maggiore. In questo modo la triade è definita come **triade minore**, composta da **tonica**, **terza minore** e **quinta giusta**.



I° = **tonica**
III°b = **terza minore**
V° = **quinta giusta**

Triade Diminuita

Se anche il quinto grado viene abbassato di 1 semitono, abbiamo la **triade diminuita**. Questa si forma sovrapponendo alla tonica due intervalli di terza minore, ottenendo così un intervallo di terza minore tra il I° e il III° e un intervallo, sempre di terza minore, tra il III° e il V°. La triade risulta composta da **tonica**, **terza minore** e **quinta diminuita**.

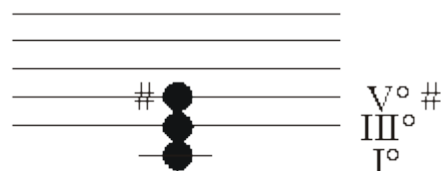


I° = **tonica**
III°b = **terza minore**
V°b = **quinta diminuita**

Triade Aumentata

Alla triade maggiore possiamo alzare di 1 semitono il V°, ottenendo la **triade aumentata**. Questa è una sovrapposizione di due intervalli di terza maggiore, uno tra il I° e il III° e l'altro tra il III° e il V°.

In questo modo la triade risulta composta da **tonica**, **terza maggiore** e **quinta aumentata**.



I° = tonica

III° = terza maggiore

V° = quinta aumentata

Come avrete ben intuito, la triade è una sovrapposizione di due intervalli di terze, che variano secondo la tipologia stessa della triade. Possiamo così riassumere che:

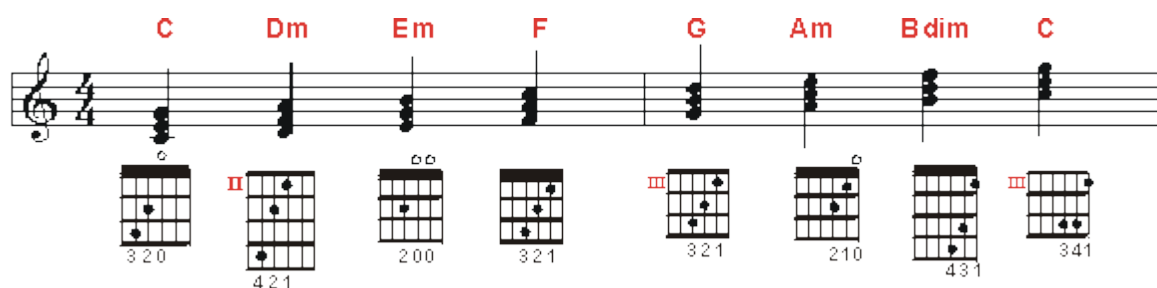
- la triade maggiore è formata da un intervallo di terza maggiore più un intervallo di terza minore;
- la triade minore è formata da un intervallo di terza minore più un intervallo di terza maggiore;
- la triade diminuita è formata da un intervallo di terza minore più un intervallo di terza minore;
- la triade aumentata è formata da un intervallo di terza maggiore più un intervallo di terza maggiore;

Tabella riassuntiva delle triadi

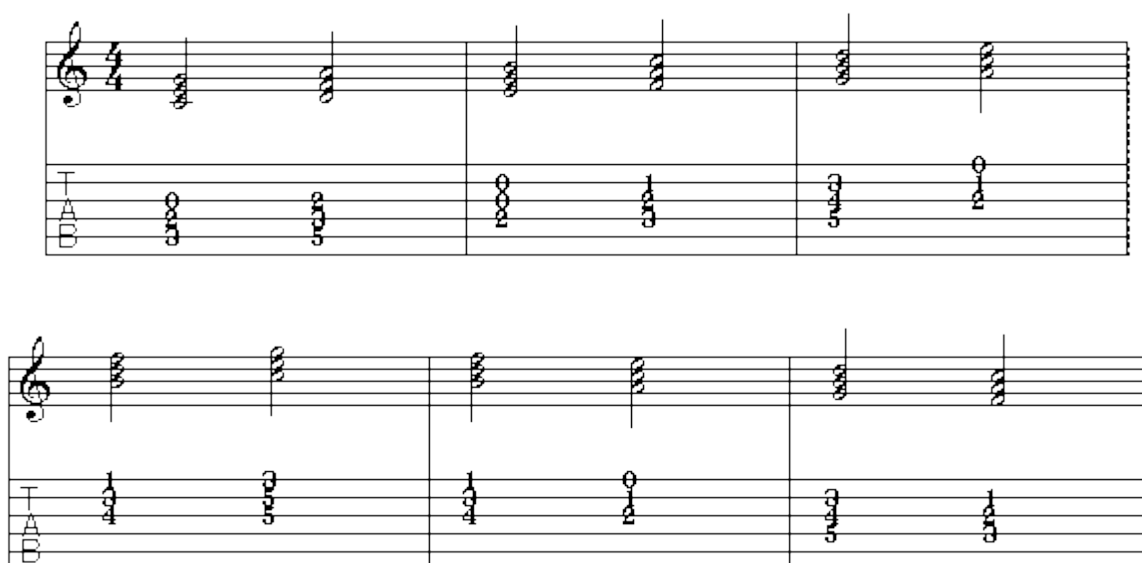
Triade Maggiore		Triade Minore		Triade Diminuita		Triade Aumentata	
I	tonica	I	tonica	I	tonica	I	tonica
III	terza maggiore	IIIb	terza minore	IIIb	terza minore	III	terza maggiore
V	quinta giusta	V	quinta giusta	Vb	quinta diminuita	V#	quinta aumentata

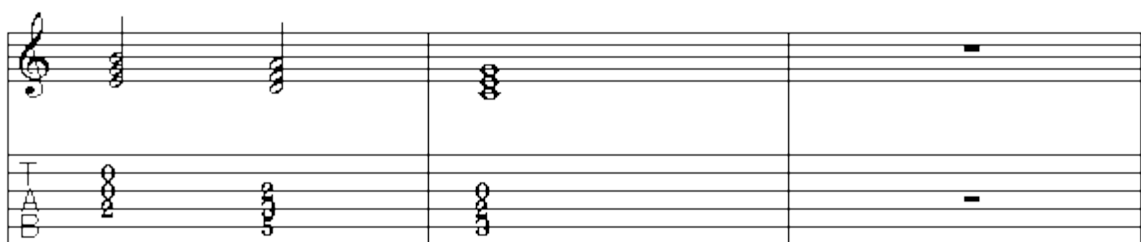
Diteggiatura delle triadi

Fondamentalmente, essendo la triade un gruppo di tre note verrà sempre sviluppata su tre corde, posizionando i tre gradi verticalmente uno per corda. Di base questa è la diteggiatura standard, anche se in alcuni casi le triadi vengono costruite anche a livello orizzontale su due corde (ma questo è un discorso che vedremo dopo). Come abbiamo visto, i modelli delle triadi sono quattro, ma quelli che useremo per ora saranno le diteggiature della triade maggiore, minore e diminuita. Queste diteggiature le porteremo sulla tastiera utilizzando gruppi di tre corde per volta armonizzando una scala maggiore, diversa per ogni gruppo di corde, in senso orizzontale. L'armonizzazione di una scala, le cui regole le potete vedere nella sezione di teoria sull'armonizzazione delle scale, permette la costruzione all'interno di una tonalità di una serie di accordi legati fra di loro nella tonalità stessa. Questi accordi, infatti, possono avere quindi un preciso ruolo nel creare gli arrangiamenti necessari alla stesura di un brano, ma anche alla scelta delle note durante l'esposizione di una linea melodica. Iniziamo con il vedere l'armonizzazione della scala di C maggiore fatta in 1a posizione.



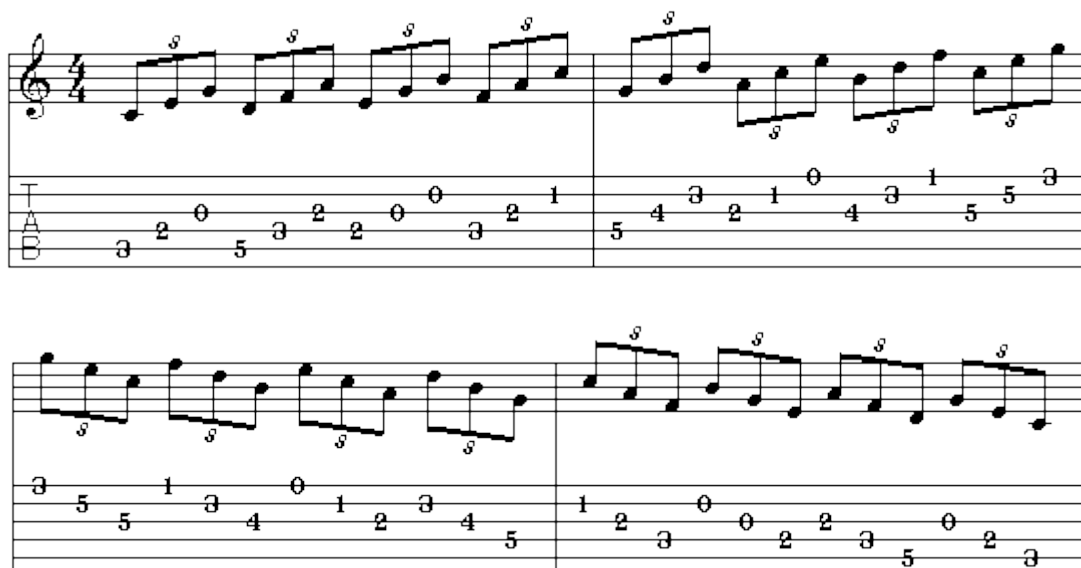
Come vedete, le triadi vengono diteggiate su tre corde, ed in 1a posizione questo preclude anche l'uso delle corde a vuoto. Fate attenzione alle triadi di Dm, che verrà suonata in 2a posizione, a quella di G (3a posizione) ed infine a quella di C (un'ottava sopra, 3a posizione). Le altre triadi risultano in 1a posizione. Per prendere confidenza con l'uso di queste diteggiature, suonate il seguente esercizio. Attenzione al tempo di esecuzione, molto lento e con una scansione omogenea della distanza tra un accordo e l'altro. La pennata è in battere.





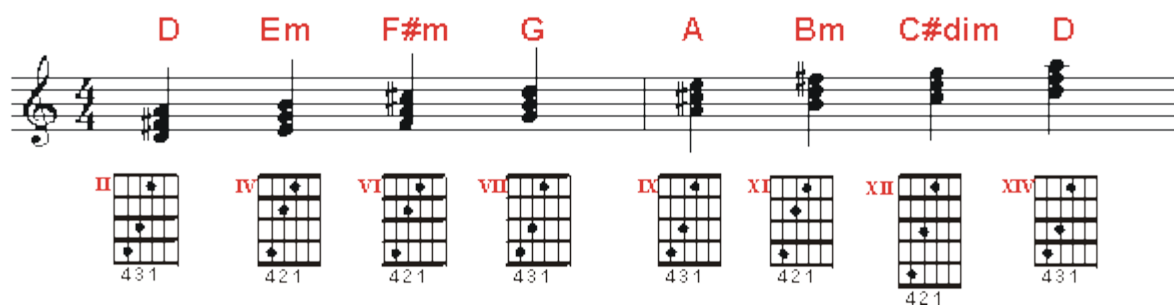
Nell'esercizio seguente, arpeggiamo le singole note della triade, sia in senso ascendente che in quello discendente. Provate varie tecniche con la mano destra, sia con il plettro che con le dita, secondo il seguente schema.

- **ascendente:** □ ▽ □
- **discendente:** ▽ □ ▽
- **ascendente:** p i m
- **discendente:** m i p



Eseguite questi due esercizi varie volte, sempre ad una velocità abbastanza lenta. Oltre a memorizzare le diteggiature, cercate di 'sentire' il suono, specialmente negli intervalli tra il 1° e il 3° delle triadi per abituarvi alla differenza tra il modo maggiore e il modo minore. Un altro fattore importante nell'esecuzione è quello di equilibrare la dinamica del suono fra le varie note all'interno della triade. Questo è possibile ottenerlo con un buon controllo della pressione del plettro, o delle dita, sulle corde quando le percuotono. La risposta che ogni singola corda dà al contatto con la mano destra, varia in merito alla grandezza delle corde stesse. Di conseguenza, una pressione simile su tutte le corde enfatizza generalmente le corde basse (più grosse) rispetto quelle alte (più fini). Questo potrebbe sembrare un discorso un po' troppo pignolo, ma vi accorgerete in molte occasioni quanto può essere importante dosare la pressione a seconda del sound richiesto. Ora, nella [pagina successiva](#), passeremo ad analizzare le diteggiature in varie tonalità per tutta estendendole a tutta la tastiera.

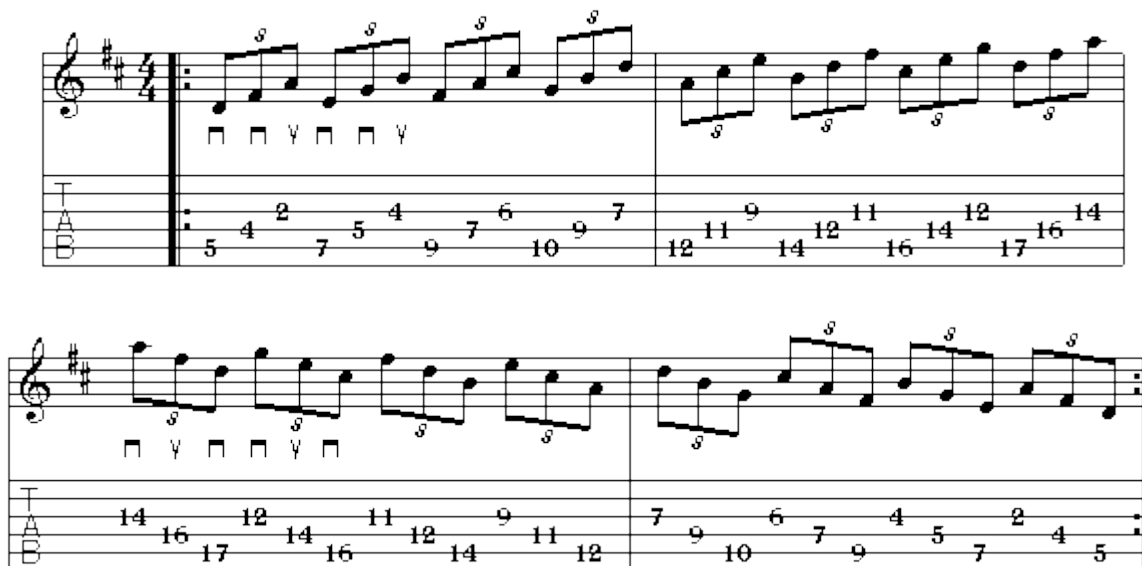
Come già accennato nella [pagina precedente](#), iniziamo lo studio vero e proprio per la memorizzazione delle triadi. Useremo diteggiature su tre corde, armonizzando la tonalità in successione orizzontale sulla tastiera. La prima tonalità, D maggiore, la analizziamo su quinta, quarta e terza corda. Le triadi risultanti devono essere diteggiate nel modo seguente.



Queste saranno le diteggiature sulle quali ora dovremo lavorare. Valgono le regole di sempre, e cioè il suonare inizialmente su un tempo lento, aumentando gradatamente la velocità. Prima di passare agli esercizi, suonate a tempo libero le diteggiature almeno fino a quando non le avrete memorizzate. In questo modo sarà più facile lavorare.

Esercizio #1

Nel primo esercizio lavoriamo nello stesso modo visto in tonalità di C, cercando di ottenere un buona fluidità di esecuzione. Con questo termine intendo indicare una serie di note che siano il più possibile legate fra loro, quindi senza stacchi improvvisi e non voluti soprattutto nel cambio tra una diteggiatura e l'altra. Essendo inoltre note singole, le dita della mano sinistra devono rilasciare la pressione sulle corde che diteggiano, senza per questo staccarsi dalle corde ma semplicemente alzando le dita di quel poco che basta a fermare la vibrazione della corda una volta che questa è stata suonata. Per ottenere la fluidità di cui parlavo sopra, il momento del rilascio della pressione del dito deve coincidere con l'attacco della nota successiva. La pennata da utilizzare è giù giù su (prima e seconda battuta) e su su giù (terza e quarta battuta). Nel caso lo vogliate suonare con le dita (è consigliabile farlo in entrambi i modi), la successione della diteggiatura della mano destra sarà pollice, indice e medio (prima e seconda battuta) e medio, indice e pollice (terza e quarta battuta).



Esercizio #2

In questo secondo esercizio, la parte da suonare risulta invertita rispetto all'esercizio #1. Pur essendo semplice da capire, risulta complicato nell'esecuzione, specialmente per quanto riguarda l'uso della pennata che, come vedete, utilizza una successione **su su giù** (prima e seconda battuta) e **giù giù su** (terza e quarta battuta). Suonando con le dita la successione della diteggiatura della mano destra sarà **medio, indice e pollice** (prima e seconda battuta) e **pollice, indice e medio** (terza e quarta battuta). Valgono ovviamente le regole viste sopra.

Musical score for "The Rose Tree" on guitar. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has two measures. The second system has two measures. The guitar part is written on a six-line staff with a treble clef. The melody is played on the first four strings. The bass part is written on a four-line staff with a bass clef. The bass line is played on the fifth and sixth strings. The score includes fingerings (1-4) and a key signature of one sharp (F#).

Esercizio #3

La logica di costruzione degli esercizi dovrebbe risultare chiara. Prestate comunque molta attenzione alle diteggiature di entrambe le mani. In questo caso la pennata è in successione **giù su su** (prima e seconda battuta) e **su giù giù** (terza e quarta battuta). Utilizzando le sole dita la successione della diteggiatura della mano destra sarà **pollice, medio e indice** (prima e seconda battuta) e **medio, pollice e indice** (terza e quarta battuta). Valgono ovviamente le regole viste sopra.

The image displays a musical score for the song "The Wind" by The Beatles. It consists of two systems of music, each with a guitar part (top staff) and a bass part (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The guitar part features a melodic line with slurs and accents, while the bass part provides a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes. The tablature for the guitar is shown below the staff, indicating fret numbers and string numbers.

System 1:

- Guitar:** The first measure contains a melodic phrase starting on the 2nd fret of the 1st string, moving up stepwise to the 7th fret, then down to the 5th fret, and finally up to the 7th fret. The second measure continues this phrase, ending on the 9th fret. The third measure starts on the 12th fret, moving down to the 11th, then to the 12th, 14th, and finally the 16th fret.
- Bass:** The first measure contains a rhythmic pattern of eighth notes: 5, 2, 4, 7, 5, 9, 6, 7, 9. The second measure continues this pattern, ending on the 10th fret. The third measure starts on the 12th fret, moving down to the 11th, then to the 12th, 14th, and finally the 16th fret.

System 2:

- Guitar:** The first measure contains a melodic phrase starting on the 14th fret, moving down to the 12th, then to the 11th, 12th, and finally the 9th fret. The second measure continues this phrase, ending on the 11th fret. The third measure starts on the 7th fret, moving down to the 6th, then to the 7th, 4th, and finally the 2nd fret.
- Bass:** The first measure contains a rhythmic pattern of eighth notes: 14, 17, 16, 12, 16, 14, 11, 12, 9, 11. The second measure continues this pattern, ending on the 12th fret. The third measure starts on the 7th fret, moving down to the 6th, then to the 7th, 4th, and finally the 2nd fret.

Esercizio #4

Ora provate ad eseguire l' esercizio che altro non è se non il contrario del precedente. La pennata è in successione **su giù giù** (prima e seconda battuta) e **giù su su** (terza e quarta battuta). Utilizzando le sole dita la successione della diteggiatura della mano destra sarà **medio, pollice e indice** (prima e seconda battuta) e **pollice, medio e indice** (terza e quarta battuta).

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of two systems, each with a treble clef staff and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system has two measures. The first measure has a melody starting on D4, moving up to E4, F#4, G4, A4, B4, then down to A4, G4, F#4, E4, D4. The second measure has a melody starting on C5, moving up to D5, E5, F#5, G5, A5, then down to G5, F#5, E5, D5, C5. The second system also has two measures. The first measure has a melody starting on B4, moving up to C5, D5, E5, F#5, G5, then down to F#5, E5, D5, C5, B4. The second measure has a melody starting on A5, moving up to B5, C6, D6, E6, F#6, then down to E6, D6, C6, B5, A5. Below each staff is a bass line with fret numbers. The first system's bass line starts on 2, 4, 4, 6, 7, 9, 7, 7, 9, 10, 9, 12, 11, 11, 12, 12, 14, 14, 16, 17, 16. The second system's bass line starts on 14, 16, 12, 14, 11, 12, 9, 11, 7, 9, 6, 7, 4, 5, 2, 4, 10, 9, 9, 7, 7, 5, 5, 4.

E' bene che vi soffermiate ad analizzare e memorizzare il sistema con cui sono scritti questi esercizi, spendendo tutto il tempo necessario affinché non otteniate un buon risultato. Nella [pagina seguente](#), infatti, troverete le diteggiature delle triadi sugli altri gruppi di corde, ognuna dei quali sviluppa una propria tonalità. Trasportate gli esercizi appena svolti anche nelle tonalità risultanti, mantenendo le procedure di esecuzione sopra descritte.

Quello che ci apprestiamo a fare ora è l'analisi completa delle forma triadiche, sviluppandole su tutti i gruppi di corde. Abbiamo visto il primo gruppo di corde (quinta, quarta e terza) e anche i [relativi esercizi](#). E' proprio utilizzando il sistema di studio visto con questi esercizi che lavoreremo anche sulle altre diteggiature.

Per ogni gruppo di corde vi consiglio di memorizzare le diteggiature, suonandole lentamente a tempo libero, per poi svilupparle in ognuno dei quattro esercizi. Come potete notare, alcuni modelli di triadi sono invariati e si spostano solo sulle corde, mentre altre diteggiature sono nuove. Ovviamente le tonalità servono solo di esempio e vengono usate per comodità in quanto possono partire da posizione basse sulla tastiera della chitarra.

Tonalità di A maggiore.

Corde 6a, 5a e 4a.

A musical exercise for the A major scale using fretboard diagrams. The scale is written on a treble clef staff in 4/4 time, with notes A, Bm, C#m, D, E, F#m, G#dim, and A. Below the staff are eight fretboard diagrams for the 6th, 5th, and 4th strings, labeled with Roman numerals II through XIV. Each diagram shows the fingerings for the notes: II (4 3 1), IV (4 2 1), VI (4 2 1), VII (4 3 1), IX (4 3 1), XI (4 2 1), XII (4 2 1), and XIV (4 3 1).

Tonalità di G maggiore.

Corde 4a, 3a e 2a.

A musical exercise for the G major scale using fretboard diagrams. The scale is written on a treble clef staff in 4/4 time, with notes G, Am, Bm, C, D, Em, F#dim, and G. Below the staff are eight fretboard diagrams for the 4th, 3rd, and 2nd strings, labeled with Roman numerals III through XV. Each diagram shows the fingerings for the notes: III (3 2 1), V (3 1 1), VII (3 1 1), VIII (3 2 1), X (3 2 1), XII (3 1 1), XIII (4 2 1), and XV (3 2 1).

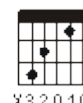
Tonalità di C maggiore.

Corde 3a, 2a e 1a.

A musical exercise for the C major scale using fretboard diagrams. The scale is written on a treble clef staff in 4/4 time, with notes C, Dm, Em, F, G, Am, Bdim, and C. Below the staff are eight fretboard diagrams for the 3rd, 2nd, and 1st strings, labeled with Roman numerals III through XV. Each diagram shows the fingerings for the notes: III (3 4 1), V (3 2 1), VII (3 2 1), VIII (3 4 1), X (3 4 1), XII (3 2 1), XIII (4 3 1), and XV (3 4 1).

Il risultato che abbiamo ottenuto da questa serie di esercizi è stato quello di conoscere la vera componente essenziale degli accordi, e cioè la triade. Un accordo, comunque, può essere composto da più note. Queste possono essere le tre note base della triade che forma l'accordo più l'aggiunta di altri gradi della scala a cui l'accordo stesso fa riferimento, oppure il raddoppio di una o più note della triade stessa. Per vedere come si formano gli accordi con questa regola, ci aiutiamo con gli esempi che seguono.

La diteggiatura più classica dell'accordo di **C maggiore** in 1a posizione. Come vedete dal pentagramma, le note C e E sono state raddoppiate un'ottava sopra. In questo modo l'accordo risulta più pieno e corposo, adatto per arpeggi e accompagnamenti.



X3 2 0 1 0

L'accordo di **Cadd9** che vedete a fianco si ottiene aggiungendo alla triade di base la nota D, che nella scala di C maggiore è appunto la nona (cioè la seconda un'ottava sopra).



X3 2 0 4 0

Rivolti delle triadi

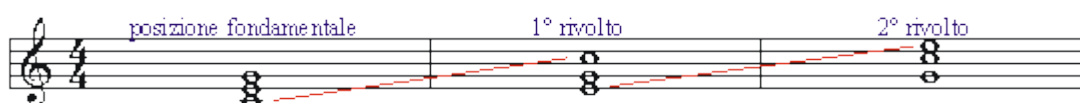
Un accordo viene spesso valutato in merito alla sua tonica, nel senso che se ad esempio osserviamo l'accordo di C maggiore, pensiamo alla nota C come sua fondamentale ed è anche la nota che, istintivamente, verrebbe tenuta come basso all'interno della diteggiatura. E' possibile, però, mettere altre note al basso, creando così gli accordi con note diverse al basso. Ne è un esempio palese l'accordo C/G: il simbolo / indica che all'accordo (il cui nome è segnato a sinistra della linea diagonale) viene sovrapposto un basso diverso, identificato dalla nota scritta a destra della linea diagonale. Nell'esempio che abbiamo fatto, l'accordo di C maggiore ha la nota G al basso, e si legge *C basso G*.

L'accordo che ha come nota al basso la tonica, viene definito come **accordo in posizione fondamentale**.

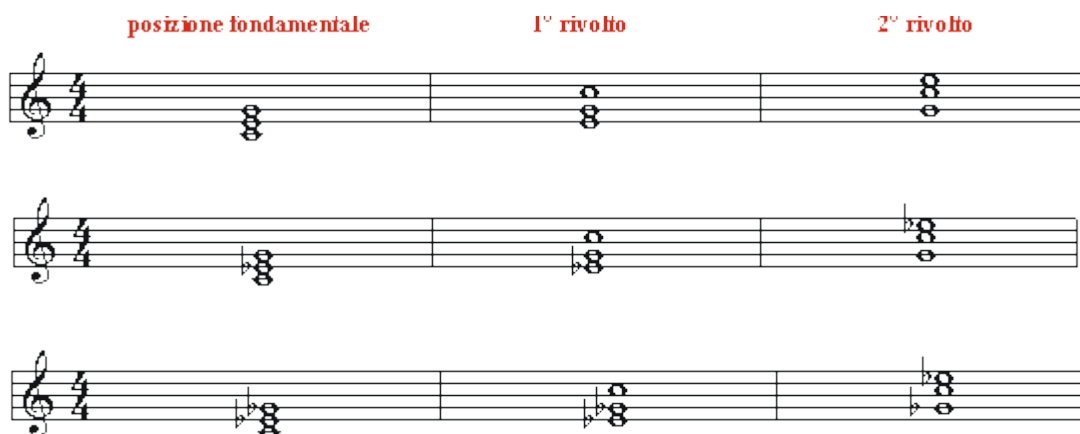
Il termine **rivolto** indica un accordo a cui viene cambiata la nota al basso, che comunque appartiene all'accordo stesso. Un accordo può avere tanti rivolti a seconda di quante note, oltre alla tonica, compongono l'accordo stesso.

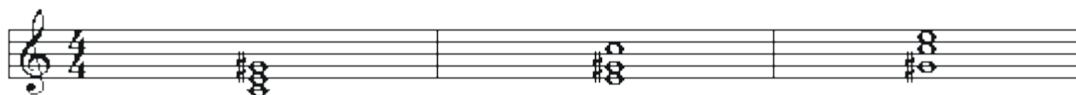
Per analizzare il concetto di rivolto, elaboreremo degli esercizi sulle triadi. I rivolti sulle triadi, infatti, sono molto usati sia nell'accompagnamento che nello sviluppo di ritmiche ricche dal punto di vista armonico. Nell'esempio che vedete sotto, potete notare come una semplice triade di C maggiore viene rivoltata, ottenendo così altre due triadi. L'accordo a tre voci può avere quindi:

- la **posizione fondamentale**, dove la nota al basso è la tonica;
- il **primo rivolto**, dove la nota al basso è il terzo grado;
- il **secondo rivolto**, dove la nota al basso è il quinto grado.



Il concetto è sicuramente semplice. Al contrario, le difficoltà arrivano nel dovere imparare le posizioni delle diteggiature: come avrete probabilmente intuito, alla diteggiatura di ogni triade vista nella sezione precedente corrispondono due nuove diteggiature. Probabilmente questo fatto può creare un attimo di panico, in quanto la lista di accordi da imparare risulta lunga, ma vi assicuro che il gioco vale la candela. Come già detto, la padronanza delle tecniche teorico-pratiche sulle triadi porta il musicista ad avere delle possibilità creative molto elevate. Vediamo come organizzare le diteggiature dei rivolti sulle triadi. Nella tabella sottostante, le triadi vengono viste nei quattro modelli: **maggiore, minore, diminuita e aumentata**.

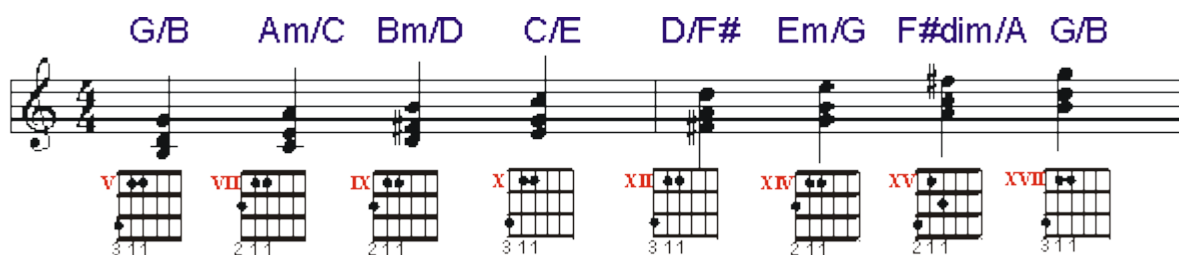




Passiamo ora a vedere quali sono le diteggiature per le triadi in 1° rivolto, sui vari gruppi di corde, facendo riferimento allo sviluppo modale già visto in varie tonalità. Le tonalità che vedete sono ovviamente a titolo esemplificativo.

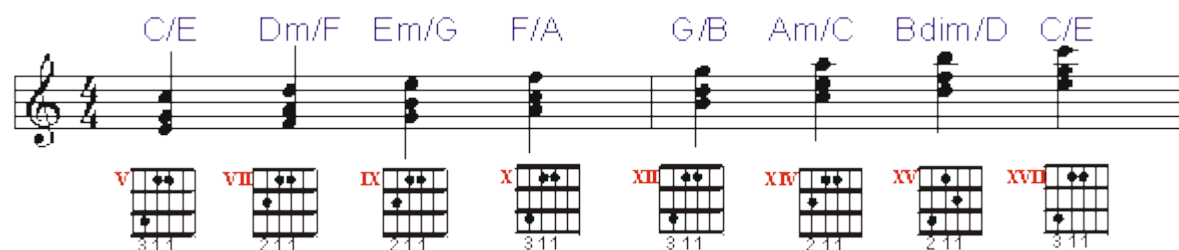
Tonalità di G maggiore: triadi in 1° rivolto.

Diteggiatura su 6a, 5a e 4a corda.



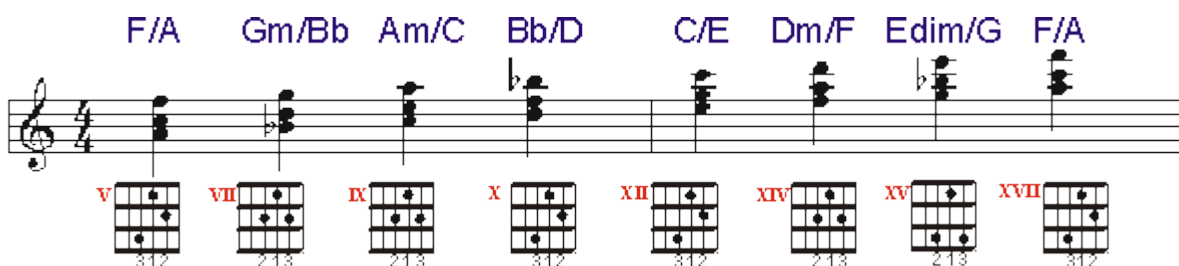
Tonalità di C maggiore: triadi in 1° rivolto.

Diteggiatura su 5a, 4a e 3a corda.



Tonalità di F maggiore: triadi in 1° rivolto.

Diteggiatura su 4a, 3a e 2a corda.



Tonalità di A maggiore: triadi in 1° rivolto.

Diteggiatura su 3a, 2a e 1a corda.

A/C# Bm/D C#m/E D/F# E/G# F#m/A G#dim/B A/C#

Ora potete analizzare le diteggiature delle triadi in 2° rivolto. Vale quanto detto sopra.

Tonalità di D maggiore: triadi in 2° rivolto.
Diteggiatura su 6a, 5a e 4a corda.

D/A Em/B F#m/C# G/D A/E Bm/F# C#dim/G D/A

Tonalità di G maggiore: triadi in 2° rivolto.
Diteggiatura su 5a, 4a e 3a corda.

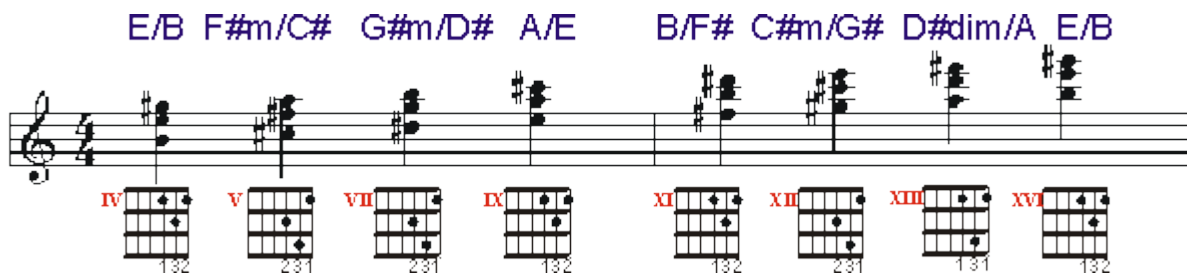
G/D Am/E Bm/F# C/G D/A Em/G F#dim/C G/D

Tonalità di Bb maggiore: triadi in 2° rivolto.
Diteggiatura su 4a, 3a e 2a corda.

Bb/F Cm/G Dm/A Eb/Bb F/C Gm/D Adim/Eb Bb/F

Tonalità di E maggiore: triadi in 2° rivolto.

Diteggiatura su 3a, 2a e 1a corda.



Il grosso del lavoro è da fare ora, in quanto il sistema di studio visto negli esercizi a riguardo delle triadi in posizione fondamentale. Per sfruttare questi esercizi anche alle triadi in stato di rivolto, occorre solamente utilizzare le diteggiature appena viste al posto di quelle sulle quali (si presume, ndr) avete già fatto pratica. Nell'eseguire questi esercizi, vorrei ricordare che conviene far pratica su di una tonalità (e quindi un modello) per volta, memorizzandolo perfettamente prima di passare a quella successiva. Una volta eseguiti tutti i modelli di diteggiature, è bene ripetere ancora fino alla completa e sicura assimilazione delle diteggiature. Come avrete notato, tutte le armonizzazioni in queste pagine di esercizi erano diteggiate partendo dal modo ionico e proseguendo in senso orizzontale sulla tastiera fino all'ottava superiore. Questo è stato fatto puramente a livello didattico per far meglio intendere le diteggiature. Sviluppate voi stessi le altre tonalità: queste, chiaramente, utilizzano le stesse diteggiature, rapportate ai gruppi di corde, che si troveranno in tasti diversi.

Power chords

In questa “lezione” affrontiamo un argomento caro a tutti i chitarristi che riguarda cioè l’esecuzione dei cosiddetti *Power Chords* (o accordi di quinta per dirla all’italiana). La loro realizzazione è tanto semplice quanto utile in quanto rappresentano uno strumento estremamente versatile che trova applicazione in quasi tutti i generi musicali.

Questa lezione sarà divisa in tre parti: dapprima un’introduzione **teorica** che, sebbene non sia indispensabile dal punto di vista strettamente “esecutivo”, può aiutare a collocare questi accordi nel loro giusto contesto; quindi passeremo alla **pratica** vedendo la loro realizzazione; infine, una breve appendice cercherà di fornire **ulteriori suggerimenti** e spunti di riflessione.

La Teoria

Secondo le regole dell’armonia un accordo, per potersi definire tale, deve essere costituito da almeno tre note diverse. Senza scendere nei dettagli delle regole che stanno alla base della formazione degli accordi, possiamo dire che i *Power Chords* sono degli accordi anomali e, a ben guardare, non sono nemmeno degli accordi (bensì dei semplici *bicordi*). Vediamo perché:

Questi accordi sono costruiti utilizzando il *primo* ed il *quinto grado* (cioè la prima e la quinta *nota*) di una determinata scala. Ragionando, per esempio in DO (e quindi riferendosi alla scala di DO) si ottiene quanto segue:

Scala di DO: DO RE MI FA SOL LA SI

Power Chord di DO: DO SOL

L’accordo che si ottiene utilizzando appunto queste due note (DO, SOL) è il *Power Chord* di DO. Quest’ultimo viene normalmente siglato come **DO5** (oppure **C5** usando una notazione maggiormente “internazionale”).

Proprio per il fatto di avere due sole note, questo non è definibile veramente come “accordo” (dovrebbe avere tre note in base a quanto detto prima) e, sempre secondo la teoria musicale, dovrebbe essere definito come *bicordo* (che sta a significare due note diverse suonate insieme).

Un’ulteriore aspetto importante da sottolineare è che questi “accordi” *non sono né maggiori né minori*. Ciò accade in quanto nell’accordo non è presente il *terzo grado* (cioè la terza nota della scala che, nel nostro esempio, sarebbe il MI). Si ricordi che è il terzo grado che identifica il *modo* di un accordo e cioè se questi sia maggiore o minore. Questo punto è abbastanza importante perché, dal punto di vista dell’improvvisazione e/o della creazione di melodie, *su questi accordi possiamo (almeno in linea di principio) utilizzare indifferentemente scale maggiori o minori* (e anche pentatoniche maggiori o minori).

Infine vi potrà capitare (generalmente su spartiti più datati) di trovare questi accordi siglati in modo abbastanza particolare. Per esempio, al posto di **C5** potreste trovare **C omit3**. Queste due “sigle” sono totalmente equivalenti e identificano quindi entrambe il nostro *Power Chord* di DO.

La pratica

Vediamo ora in pratica come possiamo realizzare i nostri *Power Cords*.

Innanzitutto una distinzione: vi sono posizioni per la realizzazione di tali accordi che prevedono l'uso di corde vuote e altre che invece utilizzano soltanto corde "tastate". Queste sono in realtà quelle più utili perché ci permettono di realizzarli ovunque sul manico della chitarra. Inoltre, le posizioni che saranno illustrate sono sviluppate su set di corde adiacenti, benché questa non sia l'unica possibilità (nonostante sia in ogni caso la più utilizzata). Ma passiamo a qualche esempio pratico...

Cominciamo a vedere una posizione (che utilizza le corde 6, 5 e 4) e vediamo in dettaglio tutta la simbologia utilizzata. Una volta compresa questa le altre posizioni saranno di comprensione pressoché immediata.



Lo schema dovrebbe essere abbastanza familiare in quanto è quello normalmente usato per siglare gli accordi. Si ricordi soltanto che la prima corda della chitarra è quella più in alto nello schema, mentre la sesta corda (la più grave) è quella più in basso.

Il **pallino grigio** è particolarmente importante perché indica la **tonica dell'accordo**, ovvero la nota che dà il nome all'accordo stesso. Eseguendo l'accordo al **primo tasto** avremo l'accordo di **FA5** (poiché la nota che si ha in corrispondenza del pallino grigio è la nota FA). Se però scendiamo lungo il manico, l'accordo cambierà nome poiché la nostra tonica si sposterà di conseguenza. Così al terzo tasto avremo un accordo di **SOL5** (al terzo tasto sulla sesta corda si ha la nota SOL infatti), al quinto tasto avremo un **LA5**... e così via.

Ovviamente questo presuppone che conosciate (o sappiate ricavare) le note che avete sulla chitarra. Per molti questo sembra un ostacolo non indifferente ma è un ostacolo che conviene imparare a superare... ed è molto più semplice di quanto possa sembrare!

Continuando con lo schema, il **pallino giallo** indica una **nota opzionale**. Questa nota può essere tranquillamente omessa. Essa infatti non aggiunge niente all'accordo in quanto è un *raddoppio della tonica*...

Detto in parole più semplici la nota con il pallino grigio e la nota con il pallino giallo sono la stessa nota e quindi si può tranquillamente togliere quella indicata in giallo.

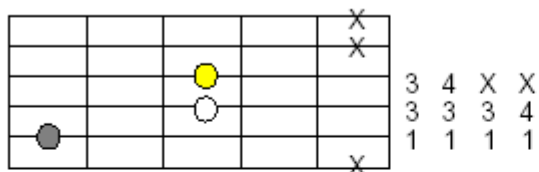
Sulla destra sono indicate le varie **diteggiature** con cui è possibile eseguire l'accordo. La prima (1/3/3) è quella formalmente più corretta. Le ultime due (1/3/X e 1/4/X) sono da usarsi quando la nota opzionale

(gialla) non viene usata (infatti abbiamo la X al posto del dito indicando che la corda non va suonata).

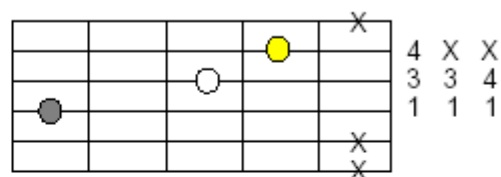
Infine le "X" disegnate direttamente sulle corde indicano che tali corde non devono mai essere suonate.

E questo è tutto per lo schema. Vediamo ora i restanti schemi:

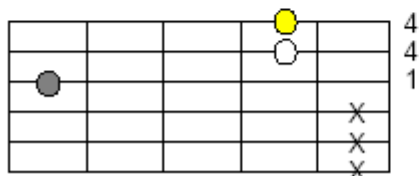
Tonica in quinta corda



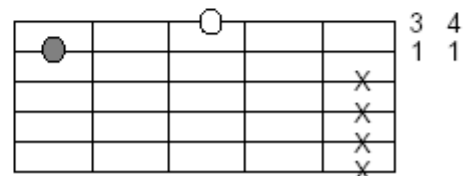
Tonica in quarta corda



Tonica in terza corda



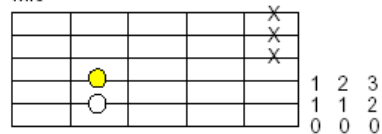
Tonica in seconda corda



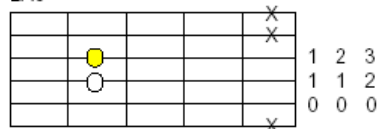
Completiamo infine gli schemi aggiungendo quelli per i *Power Cords* che prevedono l'uso delle corde vuote.

Quelli più utilizzati sono indicati di seguito:

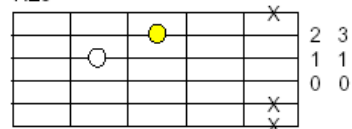
MI5



LA5



RE5



Come per gli schemi precedenti, anche in queste posizioni con corde vuote le note “gialle” possono essere omesse (e quindi la loro corda non verrà suonata).

Rock stile

ZOMBIE The Cramberries

This song consist of 4 chords: Em, C, G, D/F#

▼= move down with the plectrum

▲= move up with the plectrum

h= hammer on

p= pull of

s= slide

Intro:

	Em	C	G	D/F#
	▼▼▼ ▼▲▼ ▼▲▼	▼▼▼ ▼▲▼ ▼▲▼	▼▼▼ ▼▲▼ ▼▲▼	▼▼▼ ▼▲▼ ▼▲▼
E	-----	-----	-----	-----
B	--000-0000-000--	--111-1111-111--	--000-0000-000--	--333-3333-333--
G	--000-0000-000--	--000-0000-000--	--000-0000-000--	--222-2222-222--
D	--222-2222-222--	--222-2222-222--	--000-0000-000--	--000-0000-000--
A	--222-2222-222--	--333-3333-333--	--222-2222-222--	--000-0000-000--
E	-----	-----	-----	-----

Guitar 1:

	Em	C	G	D/F#
E	-----	-----	-----	-----
B	-----	-----	-----	-----
G	--00000000--	--00000000--	--00000000--	--22222222--
D	--22222222--	--22222222--	--00000000--	--00000000--
A	--22222222--	--33333333--	--22222222--	--00000000--
E	--00000000--	--00000000--	--33333333--	--22222222--

play this 2x
ends 2nd time
after
D/F#, with Em.

Guitar 2:

(only 2nd time)

	Em	C	G	G
E	-----0-----	-----0-----	-----0-----	--0-----0--
B	--0-0---0---0---	--1-1---1---1---	--0-0---0---0---	---3---3---
G	-----0-----0--	-----0-----0--	-----0-----0--	-----0-----
D	-----	-----	-----	-----
A	-----	-----	-----	-----
E	-----	-----	-----	-----

Bridge:

E	--7h8-5h7-3h5---2h3p2-----	
B	-----5-----3-3-----	
G	-----4--	guitar 1 plays chords Em, C, G, D/F#
D	-----	
A	-----	
E	-----	

Verse 1 and 2:

	Em	C	G	G	
E	--0--	--0--	--3--	--0-----	
B	--0--	--1--	--3--	---3---3--	
G	--0--	--0--	--0--	-----0----	play this 4x
D	--2--	--2--	--0--	-----	
A	-----	-----	-----	-----	
E	-----	-----	-----	-----	

Chorus:

	Em	C	G	D/F#	
E	-----	-----	-----	-----	This is what Noel
B	-----	-----	-----	-----	Hogan plays, but
G	--00000000--	--00000000--	--00000000--	--22222222--	you can also play
D	--22222222--	--22222222--	--00000000--	--00000000--	full chords, if
					you
A	--22222222--	--33333333--	--22222222--	--00000000--	want, with your
E	--00000000--	--00000000--	--33333333--	--22222222--	own rhythm.

Solo:

E	--7h8-5h7-7-7-7---7h8-5h7-7-7-7---7h8-5h7-7-7-7--
B	-----
G	-----
D	-----
A	-----
E	-----
E	--7h8-5h7-2222--2-3-5-2222--2-3-5-2222--2-3-5-2222-0-2s5-5-7-7-5555--
B	-----0000--0-0-0-0000--0-0-0-0000--0-0-0-0000-0-0---0-0-0-0000--
G	-----
D	-----
A	-----
E	-----
E	--5-7-7-5555--5s2-2-2-0-0-22--2-3-5-2222--2-3-5-2222--2-3-5-2--2-0-0--
B	--0-0-0-0000--0---0-0-0-0-00--0-0-0-0000--0-0-0-0000--0-0-0-0--0-0-0--
G	-----
D	-----
A	-----
E	-----

Song structure:

Intro
 Bridge
 Verse 1
 Chorus 4x (ends with Em)
 Bridge
 Verse 2
 Chorus 4x
 Solo

Smoke On the water

Deep purple

Riff: A C D A C Eb A C D C A 6x

Am
We all came out to montreux
C D Am
On the lake geneva shoreline
Am
To make records with a mobile
C D Am
We didn't have much time
Am
Frank zappa and the mothers
C D _____ repeat D'chord on "Around"!
Were at the best place around
Am
But some stupid with a flare gun
C D Am
Burned the place to the ground
D F Am C Am
Smoke on the water, fire in the sky
D F
Smoke on the water...

RIFF 2X

They burned down the gambling house
It died with an awful sound
Funky claude was running in and out
Pulling kids out the ground
When it all was over
We had to find another place
But swiss time was running out
It seemed that we would lose the race
Smoke on the water, fire in the sky

We ended up at the grand hotel
It was empty cold and bare
But with the rolling truck stones thing just outside
Making our music there
With a few red lights and a few old beds
We make a place to sweat
No matter what we get out of this

I know we'll never forget
Smoke on the water, fire in the sky

Hotel California

Eagles

Bm F#
On a dark desert highway, cool wind in my hair
A E
Warm smell of colitas rising up through the air
G D
Up ahead in the distance, I saw a shimmering light
Em
My head grew heavy and my sight grew dim
F#
I had to stop for the night

Bm F#
There she stood in the doorway; I heard the mission bell
A E
And I was thinking to myself this could be heaven or this could be hell
G D
Then she lit up a candle, and she showed me the way
Em F#
There were voices down the corridor, I thought I heard them say

Chorus :

G D
Welcome to the Hotel California.
Em Bm7
Such a lovely place, such a lovely face
G D
Plenty of room at the Hotel California
Em F#
Any time of year (any time of year) you can find it here

Vita spericolata

Vasco Rossi

DO DO5+ DO DO5+ DO7

FA [sol](#)
Voglio una vita maleducat
DO DO5+
di quelle vite fatte fatte così
FA SOL
voglio una vita che se ne frega
DO DO5+
che se ne frega di tutto sì
FA SOL
voglio una vita che non è mai tardi
DO DO5+
di quelle che non [dormi](#) mai
FA SOL DO MI-
voglio una vita di quelle che non si sa mai
LA- MI-
e poi ci troveremo come le [stars](#)
FA DO MI-
a bere del whisky al Roxy [bar](#)
LA- MI-
o forse non ci incontreremo mai
FA DO MI-
ognuno a rincorrere i suoi guai
LA- MI-
ognuno col suo viaggio ognuno diverso
FA FA- SOL
e ognuno in fondo perso dentro i fatti suoi
FA SOL9
Voglio una vita spericolata
DO DO7
voglio una vita come quelle dei film
FA SOL9
voglio una vita esagerata
DO DO7
voglio una vita come Steve Mc [queen](#)
FA SOL9
voglio una vita che non Š mai tardi
DO DO7
di quelle che non dormi mai
FA SOL7 DO MI-
voglio una vita la voglio piena di guai
LA- MI-
e poi ci troveremo come le stars
FA DO MI-

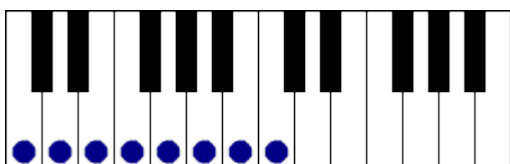
a bere del whisky al Roxy Bar
 LA- MI-
 oppure non ci incontreremo mai
 FA DO MI-
 ognuno a rincorrere i suoi guai
 LA- MI-
 ognuno col suo viaggio ognuno diverso
 FA FA- SOL
 ognuno in fondo perso dentro i fatti suoi
 FA SOL9
 Voglio una vita maleducata
 DO DO7
 di quelle vite fatte cos ^
 FA SOL9
 voglio una vita che se ne frega
 DO DO7
 che se ne frega di tutto s ^
 FA SOL9
 voglio una vita che non Š mai tardi
 DO DO7
 di quelle che non dormi mai
 FA SOL7 DO SOL
 voglio una vita vedrai che vita vedrai
 LA- MI-
 noi ci troveremo come le stars
 FA DO MI-
 a bere del whisky al Roxy Bar
 LA- MI-
 oppure non ci incontreremo mai
 FA DO MI-
 ognuno a rincorrere i suoi guai
 LA- MI-
 e poi ci troveremo come stars
 FA DO MI-
 a bere del whisky al Roxy Bar
 LA- MI-
 o forse non ci incontreremo mai
 FA DO MI-
 ognuno a rincorrere i suoi guai
 FA SOL9

 Voglio una vita spericolata
 DO DO7
 voglio una vita come quelle dei film
 FA SOL9
 voglio una vita esagerata
 DO DO7
 voglio una vita come Steve Mc Queen
 FA SOL9
 Voglio una vita maleducata

DO DO7
di quelle vite fatte fatte così
FA SOL9
voglio una vita che se ne frega
DO DO7
che se ne frega di tutto sì

Circolo de quinte e concetto di “tonalità”

Per indicare in quale tonalità è scritta una composizione (in altri termini quale è la nota che funge da *centro tonale* su cui convergono le altre sette note) si usa segnare accidenti non ogni volta che si incontrano nel corso del brano, ma nell'armatura della chiave, tra il simbolo della chiave e l'indicazione del tempo.



Nella tonalità di DO si suonano solo tasti bianchi, corrispondenti alle linee ed agli spazi del pentagramma. La sequenza di intervalli della scala costruita sul primo grado (DO=I grado) è TTSTTTS.



Le 7 note della tonalità (tasti bianchi) coincidono con le linee e gli spazi del pentagramma.



Non sono presenti alterazioni in chiave.



Le sette note che compongono la scala o chiave o tonalità di RE si ricavano tenendo presente gli intervalli tra i gradi della scala fondamentale TTSTTTS.

Le note sono: RE (I), MI (II), FA# (III), SOL (IV), LA (V), SI (VI), DO# (VII).



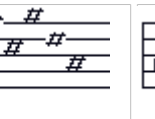
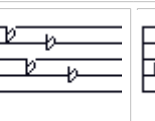
E' qui importante notare che FA e DO sono in diesis, ed i tasti bianchi corrispondenti a FA e DO non appartengono alla tonalità di RE.



I due diesis in **chiave**, in corrispondenza di un FA e di un DO significano che, salvo indicazioni contrarie, ogni FA (cioè non solo la nota sul quinto rigo ma implicitamente anche la nota sul primo spazio) ed ogni DO che si incontrano nel corso della partitura vanno considerati diesis. In altre parole, se in chiave c'è un diesis su FA, il FA non verrà mai suonato perchè al suo posto viene suonato il FA diesis.

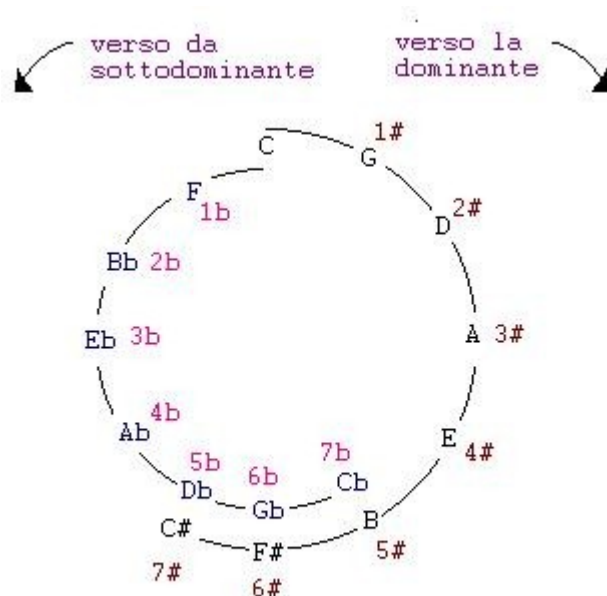
La tonalità di DO è l'unica a non avere alterazioni in chiave. E' sufficiente contare il numero di diesis ovvero di bemolle riportati in chiave per capire in quale tonalità è scritto il brano, senza preoccuparsi della loro posizione nel pentagramma, cioè di sapere quali siano effettivamente queste note.

La tavola seguente riporta la corrispondenza tra notazione in chiave, numero alterazioni e tonalità.

						
DO						
						
SOL	RE	LA	MI	SI	FA#	DO#
1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
						
FA	SIb	MIb	LAB	REb	SOLb	DOb
1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b

La tavola è costruita sulla base di uno specifico calcolo chiamato "circolo delle quinte".

Il circolo delle quinte



I diesis in chiave



Si procede per quinte ascendenti.

La tonalità DO non ha alcuna alterazione in chiave.

La quinta del DO diventa la chiave della nuova scala.

Si aggiunge un diesis in chiave, precisamente alla settima nota della nuova scala: il SOL (quinta) diventa la chiave, il FA è diesis, e in chiave c'è quindi un solo diesis.

Continuando allo stesso modo da SOL, la quinta del SOL è il RE, che diventa la chiave della nuova scala, e si aggiunge un diesis in corrispondenza della settima nota della nuova scala: il RE diventa

chiave, il DO è diesis, e in chiave si trovano due diesis (questo DO ed il precedente FA).

Proseguendo così si costruisce la sequenza dei diesis in chiave della tabella precedente.

I bemolle in chiave

La sequenza dei bemolle in chiave è costruita individuando le quinte in senso discendente. Dato che le quinta discendente (sotto la tonica) e la quarta ascendente (sopra la tonica) indicano la stessa nota, può risultare più semplice procedere per quarte.

Si trova quindi la quarta del DO (il FA), che diventa la nuova scala, e si bemollizza (si aggiunge un bemolle) alla settima della scala precedente (il SI).

continuando, si trova la quarta di FA, che è il Sib e si bemollizza la settima della scala precedente (MI).

Una chiave differisce dalla successiva (in senso ascendente) e dalla precedente (in senso discendente) per una nota soltanto.

Si è visto che in tonalità DO si può costruire una scala partendo dal **V° grado** (SOL misolidio), che differisce dalla scala maggiore (costruita a partire dal I° grado, o scala DO Ionica) solo per l'intervallo di **settima**.



Va da sé che è sufficiente alzare di un semitono (apporre un diesis in chiave) la settima minore della scala SOL misolidio per ottenere una vera e propria scala maggiore nella nuova tonalità SOL (SOL Ionico).

Analoghe considerazioni si possono fare in senso discendente. La scala costruita partendo dal **IV° grado** della tonalità DO (FA Lidio) differisce dalla scala DO Maggiore (DO Ionico) solo per il fatto di avere la **quarta eccedente**.



Va da sé che è sufficiente abbassare di un semitono (apporre un bemolle in chiave) la quarta eccedente per ottenere una quarta giusta, e quindi una vera e propria scala maggiore nella nuova tonalità (FA Ionico).

Il circolo delle quinte mostra la relazione tra la tonalità ed il numero di alterazioni in chiave. Da notare che C# e Db indicano *enarmonicamente* la stessa nota, così come Gb ed F# ed anche Cb e B.

Una particolarità del circolo delle quinte è che procedendo per quinte in modo ascendente si ritorna alla chiave di DO (enarmonicamente SI#) con 12 diesis in chiave, così come procedendo per quinte in modo discendente si ritorna alla chiave di DO (enarmonicamente REbb) con 12 bemolle in chiave.

Pentatonica Blues

La scala blues non è altro che una scala pentatonica con l'aggiunta di un'altra nota che forma un cromatismo tra il II° e III° grado della scala pentatonica, chiamata blue note;

Es. in tonalità di "C":

scala pentatonica:

C – D – E – G – A – C

Scala blues:

C – D – Eb – E – G – A – C

Come per la scala pentatonica anche nella scala blues avremo 5 diverse scale (ribadisco che la diversità deve essere intesa come posizione delle scale sulla tastiera della chitarra e quindi diverse diteggiature e non come diversità di note) l'unica differenza tra la scala pentatonica e la scala blues è che non esiste nessun modo che parta dalla nuova nota aggiunta (nel caso della tonalità di "C", dalla nota "Eb" non parte nessun modo).

Modi della scala blues:

- 1) I° MODO = C – D – Eb – E – G – A – C
- 2) II° MODO = D – Eb – E – G – A – C – D
- 3) III° MODO = E – Eb – G – A – C – D – E
- 4) IV° MODO = G – A – C – D – E – Eb – G
- 5) V° MODO = A – C – D – E – Eb – G – A

Scale blues diteggiature (ES. in tonalità "G"):

Legenda:

1 = indice

2 = medio

3 = anulare

4 = mignolo

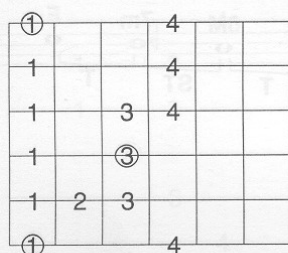
- numeri romani = indicano i tasti della tastiera

- numeri cerchiati = indicano la tonica

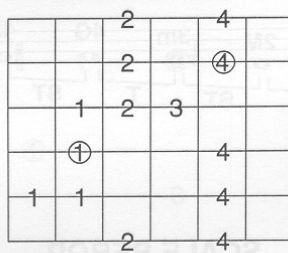
prima di utilizzare queste scale consiglio a tutti di imparare a memoria i 5 modi sia delle scale pentatoniche che delle scale blues;

a presto con qualche dritta su come utilizzarle.

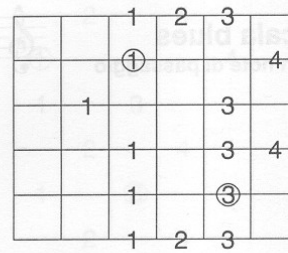
SCALA BLUES¹ diteggiature tradizionali DO - MI $\flat$ - FA - FA $\sharp$ - SOL - SI $\flat$ - DO



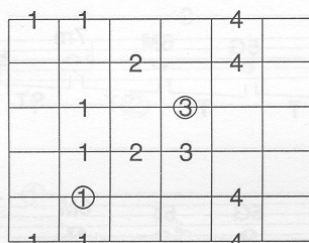
MOD. A



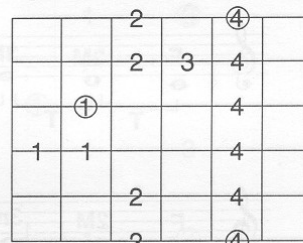
MOD. B



MOD. C



MOD. D

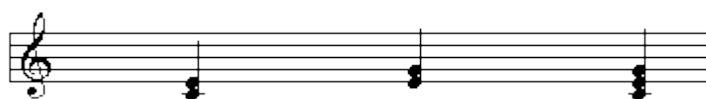


MOD. E

1. Confrontare con le diteggiature tradizionali delle scale pentatoniche minori pag. 30

Armonizzazione della scala maggiore

Per costruzione di un accordo si intende l'armonizzazione dei gradi di una scala, sviluppati in sovrapposizione secondo la regola della costruzione per terze. Questo sistema, trattato nella sezione delle [triadi](#), è usato già dai secoli scorsi nelle opere dei grandi compositori e può essere adattato ai modi della scala. Quindi l'accordo risulta un insieme di note sovrapposte, e quindi suonate simultaneamente, che hanno affinità tra loro. Le leggi dell'armonia classica indicano la costruzione di un accordo per intervalli di terza, che di base creano quattro tipi di **triade** (**maggiore, minore, diminuita e aumentata**). Esercitatevi a fondo sulla [costruzione delle triadi](#) le quali, specialmente nella musica moderna (di qualunque genere essa sia), vengono utilizzate non solo a livello armonico (e quindi di accordi), ma anche nell'esposizione di temi melodici e assoli strumentali. La **triade viene formata dal I°, III° e V° della scala**. Questo accordo è anche definito "**a tre voci**" (da qui il termine *triade*) ma, come vedremo, l'armonizzazione permette anche di costruire accordi "a quattro voci" (quadriadi) o più. Per ora ci interessa vedere come potere armonizzare a tre voci la scala diatonica maggiore di C, utilizzandone i modi. Dobbiamo sempre tenere presente che, partendo dalla tonica bisogna sovrapporre le note ad intervalli di terza. Se osservate il rigo subito sotto, potete verificare il procedimento. Alla nota C, primo grado del modo ionico di C maggiore, viene sovrapposta la sua terza, che in questo caso è la nota E. L'intervallo che intercorre tra le due note è di terza maggiore. Alla nota E dobbiamo sovrapporre la sua terza, rimanendo sempre nell'ambito del modo ionico, ottenendo così la nota G. Raggruppando tutte e tre le note, formiamo la triade di C maggiore.



Ora possiamo armonizzare la scala di C maggiore, suddivisa nei sette modi che abbiamo visto nella [pagina precedente](#). Il sistema di armonizzazione è ovviamente per terze, e creeremo quindi un accordo a tre voci, cioè la triade, per ogni modo della scala. Nella tabella, vedete (ogni riga è un modo):

- il **grado** da cui viene costruito il modo;
- il **rigo** con le note della scala e il relativo accordo;
- le **note** dell' accordo;
- gli **intervalli** che caratterizzano la struttura dell'accordo;
- la **sigla** in notazione anglosassone.

grado	scala	acc	note	intervalli	sigla
I°			C - E - G	I° - III° - V°	C
II°			D - F - A	I° - bIII° - V°	Dm
III°			E - G - B	I° - bIII° - V°	Em

IV°		F - A - C	I° - III° - V°	F
V°		G - A - B	I° - III° - V°	G
VI°		A - C - E	I° - bIII° - V°	Am
VII°		B - D - F	I° - bIII° - bV°	Bdim

Le sigle degli accordi maggiori sono visualizzate nel nome della nota tonica (C = accordo di C maggiore), mentre in un accordo minore troviamo accanto al nome della tonica una *m* minuscola (Dm = accordo di D minore). E' possibile trovare anche la dicitura dell'accordo minore con il simbolo - (meno, che indica appunto il minore) accanto al nome della tonica. Il termine *dim* significa *diminuito*, e può anche essere scritto come *mb5*.

Avrete senz'altro notato che armonizzando a tre voci la scala maggiore, si ottengono tre modelli di accordo:

- **triade maggiore**

posta sul modo ionico (primo grado della scala), lidio (quarto grado) e misolidio (quinto grado);

- **triade minore**

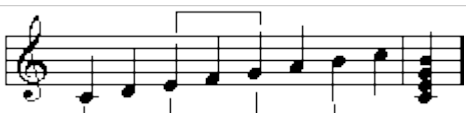
posta sul modo dorico (secondo grado), frigio (terzo grado) ed eolio (sesto grado);

- **triade diminuita**

posta sul modo locrio (settimo grado).

Armonizzazione degli accordi a quattro voci

La costruzione di un accordo per terze può essere ampliata aggiungendo ai tre gradi che formano la triade un'ulteriore nota, superiore di un intervallo di terza al quinto grado. L'armonizzazione dell'accordo risulta in questo sistema a '**quattro voci**'. Prendendo come esempio il modo ionico e la sua triade (C, E e G), possiamo quindi sovrapporre la nota che nella scala di C ionico si trova una terza sopra la nota G, e quindi la nota B, settimo grado del modo ionico. Questo ragionamento vale ovviamente per tutti i modi. L'accordo che ne risulta avrà una sigla diversa, secondo la tabella vista sotto.

grado	scala	acc	note	intervalli	sigla
I°		C-E-G-B	I°- III°-V°-VII°	Cmaj7	
II°		D-F-A-C	I°-bIII°-V°-bVII°	Dm7	
III°		E-G-B-D	I°-bIII°-V°-bVII°	Em7	

IV°		F-A-C-E	I°-III°-V°-VII°	Fmaj7
V°		G-A-B-F	I°-III°-V°-bVII°	G7
VI°		A-C-E-G	I°-bIII°-V°-bVII°	Am7
VII°		B-D-F-A	I°-bIII°-bV°-bVII°	Bm7b5

Occorre analizzare ora le sigle degli accordi a quattro voci, in modo da comprenderne appieno anche la loro costruzione armonica. L'aggiunta del settimo grado alla triade porta a quattro le famiglie di accordi ottenibili dall'armonizzazione modale della scala maggiore, ognuna delle quali è identificata come **specie**. Nella sigla dell'accordo troviamo il numero sette, che indica appunto la settima.

1) Quando la settima è maggiore (nel senso che crea un intervallo di settima maggiore con la tonica), accanto al nome dell'accordo viene aggiunta la denominazione **maj7**, che è un'abbreviazione del termine inglese major, cioè maggiore. Bisogna soffermarci a fare un po' di chiarezza a causa di alcune controversie nate proprio sulla denominazione dell'accordo maj7. Infatti, dopo la seconda guerra mondiale, iniziarono a circolare in Italia le partiture americane sulle quali si poteva trovare la traduzione letterale della sigla dell'accordo. Il termine maj venne così associato al + e la sigla veniva tradotta, facendo l'esempio in C, come DO7+ oppure DO+7. Il simbolo + indica però il # e quindi, erroneamente, quando si trovava sulla parte originale la sigla C+7 (che in inglese indica l'accordo di C7 con la quinta diesis), questa veniva poi tradotta uguale, e chi suonava l'accordo lo suonava come Cmaj7, creando così delle stonature non proprio indifferenti al resto della song. Ricordate quindi che il termine + accanto al nome dell'accordo indica l'alterazione del quinto grado. Purtroppo ci sono in commercio ancora molte partiture con questo genere di errore e sta all'esecutore capirlo.

2) Quando la settima è minore, e per questo crea un intervallo di settima minore con la tonica, viene aggiunto alla sigla dell'accordo il solo numero 7. Nella scala maggiore, la settima è quindi minore (o bemolle) sia sui tre accordi m7 (modo dorico, frigio ed eolio), sia sul modo misolidio (accordo di settima), sia sul m7b5 (modo locrio).

3) La sigla maj7 a volte è sostituita dal simbolo $\triangle$.

E' possibile che negli accordi minori il termine **m** possa essere sostituito da **min** (ad esempio Dmin7) o da -7 (per esempio A-7), anche se il significato è lo stesso.

Nell'accordo min7b5, la sigla può essere anche il simbolo $\ominus$, che si legge **semidiminuito**.

Possiamo riassumere il tutto nella tabella seguente, dove sono elencate le quattro specie di accordo che nascono dall'armonizzazione a quattro voci della scala maggiore. Notate come l'accordo di settima più importante sia quello che nasce sul modo misolidio: la sua caratteristica è quella di trovarsi armonicamente al centro della tonalità (su questo accordo è possibile avere il maggior numero di armonizzazioni possibili), quindi di dominare rispetto alle altre specie di accordo. Da qui il termine "settima di dominante". Queste le quattro specie di settima:

Specie	Sigla (in ton. di C)	Gradi sui quali è posto l'accordo	Scala di derivazione	Modo
I	G7	V°	Misolidio	SDM
II	Dm7 Em7 Am7	II° III° VI°	Dorico Frigio Eolio	SDM
III	Bm7b5	VII°	Locrio	SDM
IV	Cmaj7 Fmaj7	I° IV°	Ionico Lidio	SDM

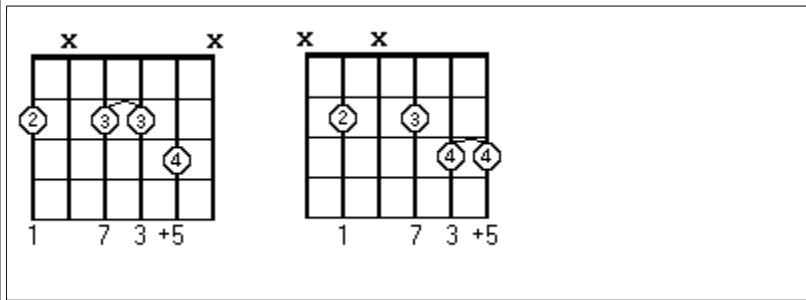
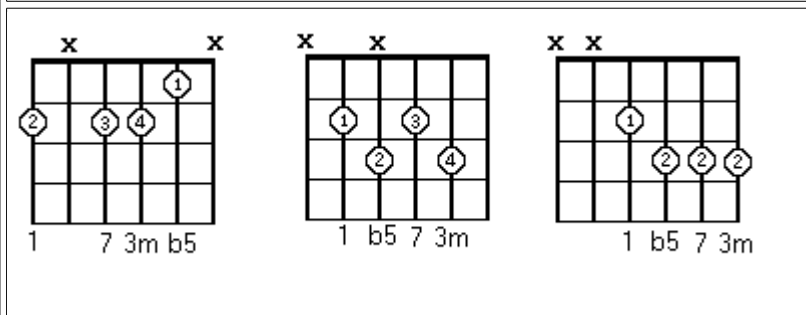
Accordi di Settima

ACCORDI DI SETTIMA E ABBELLIMENTI

Aggiungendo una terza diatonica ad una triade si forma un accordo di settima (le note sono: prima, terza, quinta e settima). La settima crea una dissonanza che rende l'accordo più ricco e completo.

Si tratta ora di memorizzare poche posizioni comode, mobili, e con la radice (tonica) sulla nota più bassa. Pur trattandosi di poco più di 10 posizioni, peraltro alcune molto semplici ed intuitive, con la loro combinazione è possibile ottenere una grande varietà di suoni e un buon controllo dell'improvvisazione.

1 7M 3M 5 1 5 7M 3 5 1 5 7M 3	Ma 7 Accordo di Settima Maggiore (Modo Ionico)
1 7 3 5 m7 1 7 3 5	mi7 Accordo di Settima Minore (Modo Dorico)
1 7M 3M 7M +11 1 5 7M 3M +11 1+11 7M 3M	Ma7 (+11) Accordo di Settima Maggiore con undicesima aumentata (Modo Lidio)
1 7 3 5 1 5 7 3 5 1 5 7 3	Dom7 Accordo di Settima dominante (modo Misolidio)

	mi7 (+5) Accordo di Minore Settima con quinta aumentata
	mi7 (b5) Accordo di minore settima con quinta diminuita

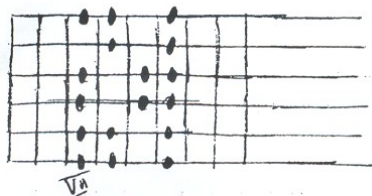
- Gli accordi di settima costruiti sulla scala Ionica (I grado) e Lidia (IV grado) sono del tipo Ma7, quindi entrambi caratterizzati da terza e settima maggiore. Se ad un accordo di tipo Ma7 si aggiunge l'undicesima (quarta), si scoprirà che l'accordo costruito sulla scala Ionica avrà una quarta giusta, mentre l'accordo relativo alla scala Lidia avrà una quarta aumentata, da cui la notazione Ma7(+11). Ciò detto, l'accordo Ma7 suona ottimamente anche su una scala Lidia.
- Gli accordi di settima costruiti sulla scala Dorica (II grado), Frigia (III grado) ed Eolia (VI grado) sono del tipo mi7: hanno la terza e la settima minore. Anche qui è possibile individuare sottili differenze tra gli accordi corrispondenti ai tre modi:
 - Nel modo Frigio la nona è minore, in notazione mi7(b9).
 - Nel modo Eolio la sesta è minore, che in notazione è espressa come mi7(b6), o anche mi7(+5).
 Detto questo, si può tranquillamente suonare un accordo mi7 su una scala Frigia piuttosto che su una scala Eolia ottenendo un ottimo risultato. Per semplicità è stata omessa la tavola per l'accordo di tipo mi7(b9).
- L'accordo costruito sulla scala Locria (VII grado) è del tipo semidiminuito, in notazione mi7(b5).

Un accordo di settima può essere ulteriormente abbellito aggiungendo la nona, l'undicesima e la tredicesima. Per approfondire tali posizioni si rimanda alle tavole dei tipi di accordo Ma7, mi7, Ma7(+11), Dom7, mi7(+5) e mi7(b5).

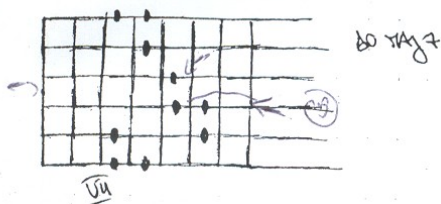
Arpeggi a quattro voci

l'arpeggio è l'esecuzione successiva delle note facenti parte dell'accordo

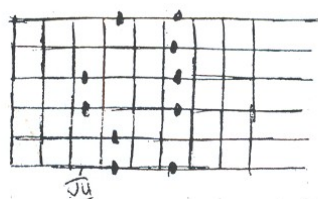
ARMONIZZAZIONE DELLA SEGA DI DO MAGGIORE CON ARPEGGI NELLA DISTEGGIATURA 7/1



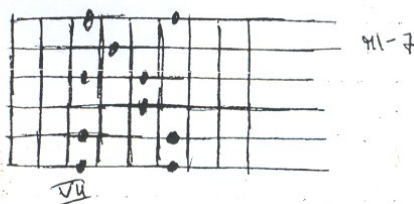
Dir. 7/1



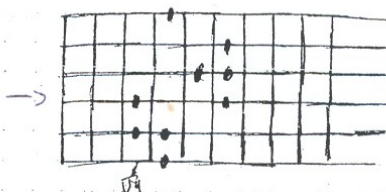
DO MAG 7



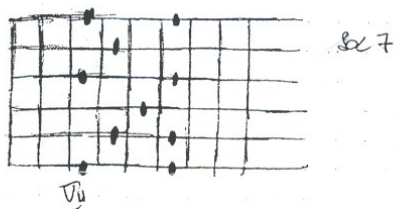
RE-7



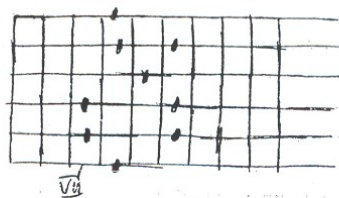
MI-7



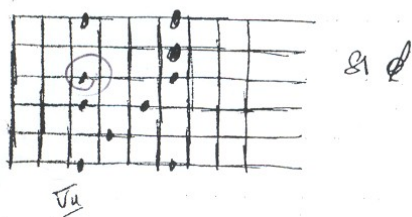
FA MAG 7



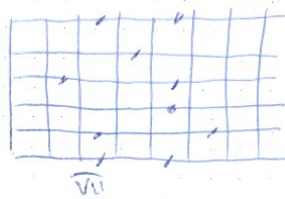
SE 7



LA-7

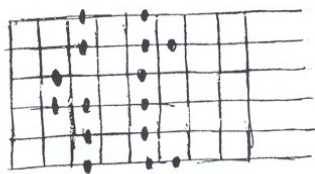


SI 7

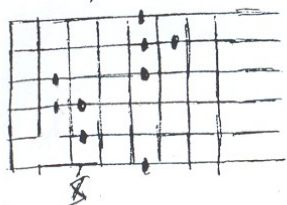


E AUT

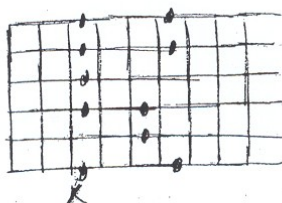
ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA DI DO MAGGIORE CON ARRETTI NELLA DIT. 2



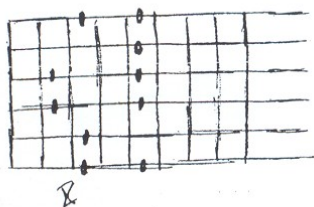
Disegnatore 2



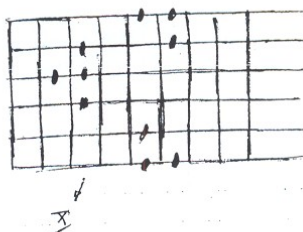
DO MAJ 7



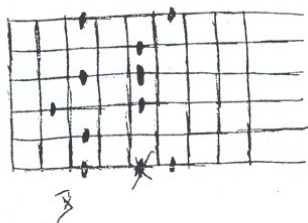
RE-7



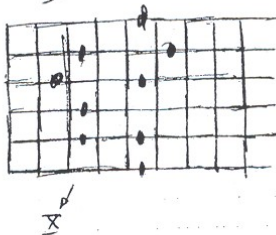
MI-7



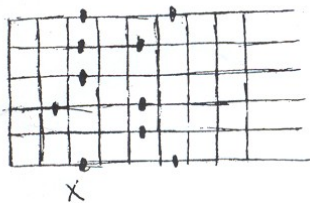
FA MAJ 7



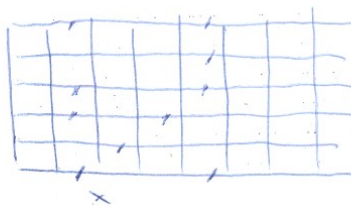
SOL 7



LA-7

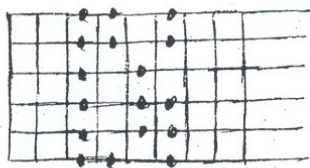


SI 7

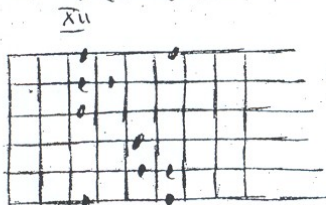


DO MAJ 7

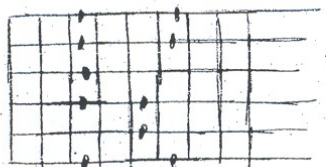
FRONTEZZIONE DELLA SCALA DI DO MAGGIORE CON ARREGGI IN DIS. 3/4



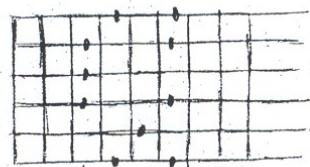
pos. 3/4



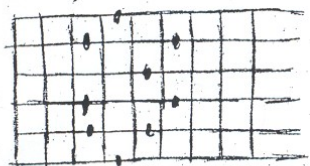
DO MAGGIORE



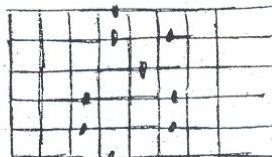
MI-7



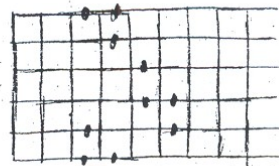
SO-7



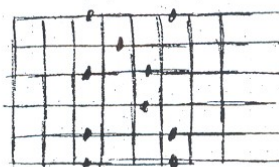
FA-7



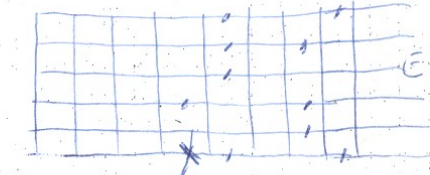
RE-7



FA-MAGGIORE

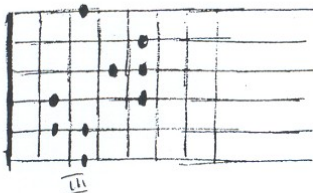


LA-7

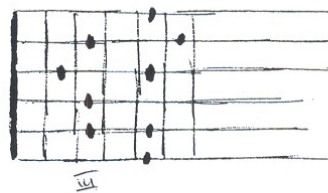


AL-7

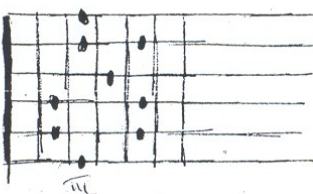
ARMONIZZAZIONE DELLA SCALE DI DO MAGGIORE CON ARPEGGI IN 5^a POSIZIONE
5^a POSIZIONE



DO MAJ 7



RE-7



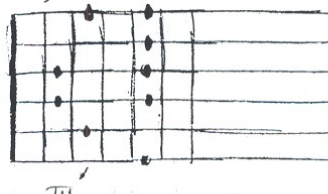
MI-7



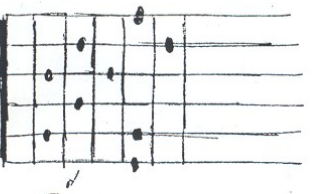
FA MAJ 7



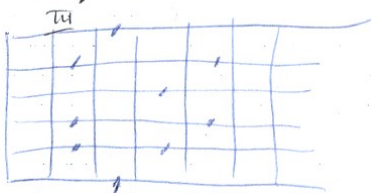
SOL 7



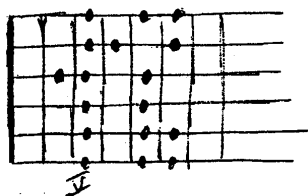
LA-7



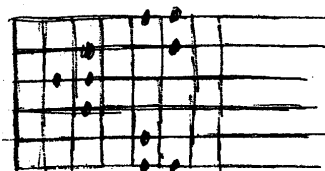
SI ϕ



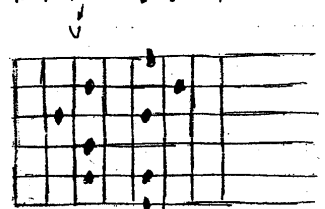
ARMONIZZAZIONE DELLA SCALA DI DO MAGGIORE CON ARPEGGI IN 6ª POSIZIONE



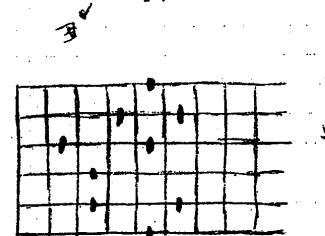
6ª posizione



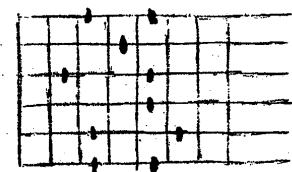
DO MAG



M-2

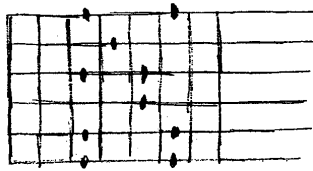


V

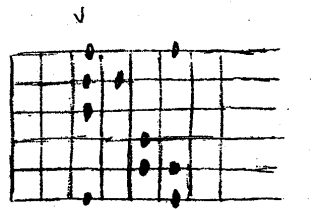


V

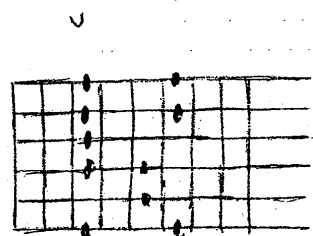
SI



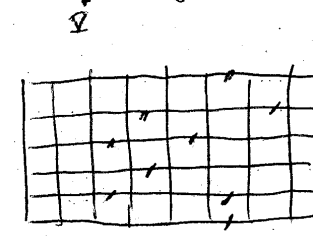
RE-7



FA MAG



LA-7



E AD

4 / 5 / 3 / 6 / 7 / 7 - / 1

suonare suonare

scuola popolare di musica

Manuale di chitarra
BEGINNER



OSTIA ANTICA - Via Gesualdo 1
suonaresuonarescuola@gmail.com
tel. 340 2388443
myspace.com/suonaresuonare