SOMMARIO

1 Il sistema temperato ..... Pag 1
1.1 Semitono cromatico e semitono diatonico
1.2 il tono

2 Scala maggiore e scala minore ..... Pag 2
2.1 Definizione di scala
2.2 Scala di C maggiore
2.3 La scala di A minore naturale.
2.4 Denominazione dei gradi della scala maggiore

3 Le alterazioni ..... Pag 3
3.1 Alterazioni semplici
3.2 Alterazioni doppie
3.3 Alterazioni costanti
3.4 Alterazioni occasionali, transitorie o momentanee
3.5 Alterazioni di precauzione

4 Gli intervalli semplici ..... Pag 4
4.1 Gli intervalli semplici
4.2 Classificazione degli intervalli
4.3 Gli intervalli della scala maggiore
4.4 Alcuni consigli per eseguire e riconoscere gli intervalli
4.5 Tavola degli intervalli

5 I suoni omofoni, la scala cromatica ..... Pag 8
5.1 Suoni omofoni
5.2 Scala cromatica o semitonale

6 Le scale maggiori ..... Pag 9
6.1 Costruzione delle scale maggiori
6.2 Il circolo delle quinte
6.3 Schema delle scale maggiori
6.4 Le scale omofone o omologhe

7 Gli intervalli composti, i rivolti degli intervalli ..... Pag 13
7.1 Metodo rapido per classificare gli intervalli
7.2 Intervalli composti
7.3 Il rivolto degli intervalli

8 La scala blues ..... Pag 19

9 Le scale minori ..... Pag 20
9.1 La scala minore naturale
9.2 La scala minore armonica
9.3 La scala minore melodica

10 La tonalità, la struttura della canzone ..... Pag 24
10.1 La tonalità
10.2 Struttura della canzone nella forma cosiddetta A-A-B-A

EMW-DEMO FOR WEB

11 Nomenclatura internazionale degli accordi ..... Pag 26
11.1 Gli accordi
11.2 Nomenclatura internazionale
11.3 I rivolti degli accordi
11.4 Accordi con al basso una nota estranea
11.5 I polychords (policordi)

12 Costruzione degli accordi sulle scale ..... Pag 32
12.1 Accordi costruiti sui gradi della scala maggiore
12.2 Accordi costruiti sui gradi della scala minore armonica

13 Gli accordi nella pratica strumentale ..... Pag 36

14 La modulazione ..... Pag 37
14.1 Accordi estranei alla tonalità
14.2 La modulazione
14.3 Esercitazioni sulla successione armonica, di alcuni brani.

15 Le scale ..... Pag 44
15.1 Le scale modali derivate della scala maggiore
15.2 Le scale modali derivate della scala minore melodica
15.3 La scala jazz melodica
15.4 La scala pentatonica
15.5 La scala esatonale
15.6 La scala diminuita e octofonica o diminuita minore
15.7 Le note dissonanti (wrong notes)
15.8 Le note che non fanno parte dell'accordo
EMW-DEMO FOR WEB
16 Sostituzione degli accordi; accordi e scale ..... Pag 56
16.1 Sostituzione di tritono
16.2 Sostituzione dell'accordo minore sul quarto grado
16.3 Accordi e scale

17 Alcune eccezioni ..... Pag 62
17.1 La successione II-V e II-V-I
17.2 Il blues

18 L'improvvisazione ..... Pag 64
18.1 Il Fraseggio
18.2 Assimilazione dello stile
18.3 L'improvvisazione tematica
18.4 L'improvvisazione modale
18.5 L'improvvisazione armonica

19 Il trasporto e gli strumenti traspositori ..... Pag 67
19.1 Il trasporto
19.2 Gli strumenti traspositori

20 Tabelle di sintesi ..... Pag 70

7 Gli intervalli composti, i rivolti degli intervalli

7.1 Metodo rapido per classificare gli intervalli

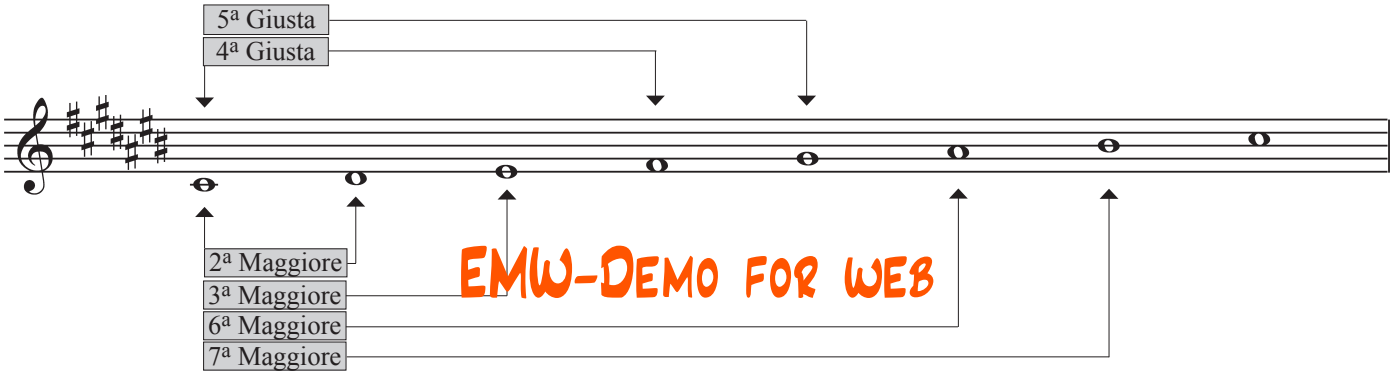
Nel cap. 4 a pag. 4 tutti gli intervalli partono dal **do** considerando come scala di riferimento la scala di C maggiore. Le stesse considerazioni fatte per questa scala, e cioè che **gli intervalli di seconda, terza, sesta, e settima, sono maggiori mentre gli intervalli di quarta e di quinta sono giusti**, valgono per qualunque scala maggiore. Ne consegue che, conoscendo molto bene tutte le scale maggiori (vedi cap. 6 a pag. 9), il riconoscimento di qualunque intervallo risulterà molto rapido, evitando di calcolare i toni e i semitoni che separano una nota dall'altra.

Il procedimento da seguire è il seguente:

1) La prima nota dell'intervallo (cioè il suono inferiore) và considerata, nella valutazione dell'intervallo, come tonica (primo grado) di una scala maggiore che definiremo di riferimento.

2) La seconda nota dell'intervallo deve essere calcolata secondo il grado che rappresenta nella scala maggiore stabilita dalla prima nota dell'intervallo (scala maggiore di riferimento). Se la seconda nota dell'intervallo risulta estranea alla scala di riferimento in quanto modificata da un'alterazione, si calcolerà di quanto questa alterazione modifica la qualità dell'intervallo (la qualità equivale all'ampiezza dell'intervallo) con i criteri già esposti nel cap. 4 a pag. 4. Consideriamo ad esempio di volere classificare l'intervallo **do#-sol**, la scala di riferimento sarà quella di C# maggiore:

Es. 5 (gli intervalli della scala di C# maggiore)

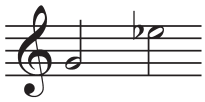
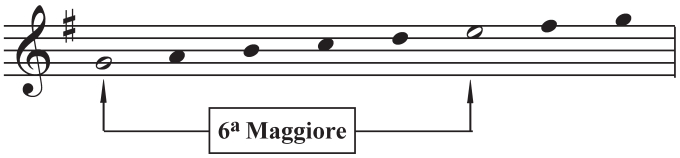
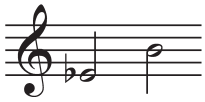
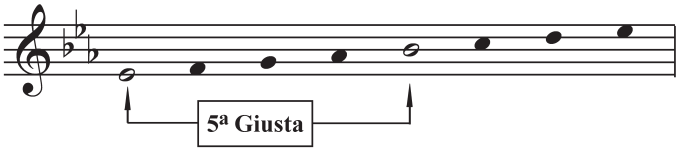


Il **sol** bequadro è una nota estranea alla scala di C# maggiore, ma sapendo che **do#-sol#** è una quinta giusta, l'intervallo da noi ricercato **do#-sol** sarà una **quinta diminuita**, in quanto la qualità dell'intervallo diminuisce di un semitono rispetto a quello giusto.

Esercitazione 1: nel sito *www.wickymusic.com* sono disponibili dei file audio, che hanno lo scopo di educare l'orecchio a riconoscere gli intervalli anche all'ascolto. I file audio sono suddivisi in quattro cartelle per ordine di difficoltà: le prime tre riguardano gli intervalli, la quarta gli accordi, che saranno oggetto di studio nel cap. 11 a pag. 26.

Esercitazione 2: nel file "esercizi e soluzioni" (anch'esso presente nel sito) ristampate l'esercizio proposto a pagina 7 in modo da completare la tavola degli intervalli partendo da tutte le note.

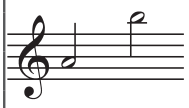
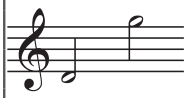
Esercitazione 3: osservate questi due esempi e completate la tabella nella pagina successiva.

Intervalli ascendenti	**Scala maggiore di riferimento** (considera tonica la prima nota dell'intervallo)	**descrizione e classificazione**
		Il **mi♭** riduce l'intervallo di sesta maggiore **sol-mi** di un semitono. **Sol-mi♭** sarà quindi una **sesta minore**
		Il **si♮** aumenta l'intervallo di quinta giusta **mi♭-si♭** di un semitono. **Mi♭-si♮** sarà quindi una **quinta eccedente**

7.2 Intervalli composti

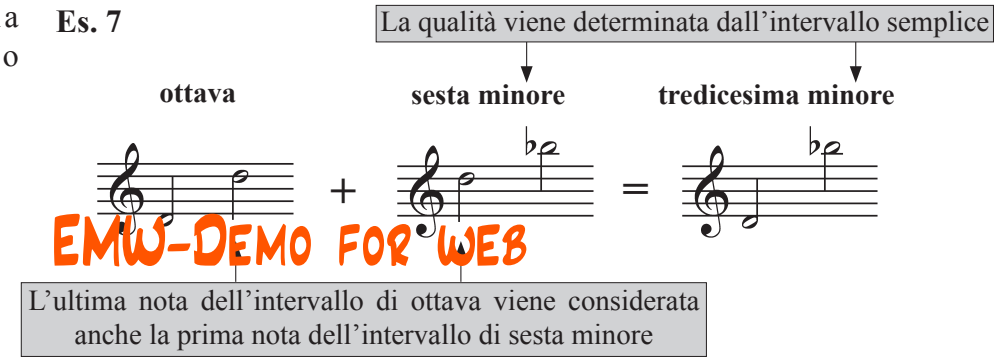
L'intervallo è semplice quando è compreso nel limite dell'ottava; è composto quando oltrepassa l'ottava:

Es. 6

Intervallo	Conteggio delle note che compongono l'intervallo	classificazione
	1 la, 2 si, 3 do, 4 re, 5 mi, 6 fa, 7 sol, 8 la, 9 si	nona (una 8ª + una 2ª)
	1 re, 2 mi, 3 fa, 4 sol, 5 la, 6 si, 7 do, 8 re, 9 mi, 10 fa, 11 sol	undicesima (una 8ª + una 4ª)

Per gli intervalli composti valgono le regole trattate nel cap. 4 a pag. 4, ad esempio se diminuiamo l'intervallo di nona illustrato nell'**es. 6** di un semitono (mettendo il **si♭**) avremo una nona minore (una ottava più una seconda minore); oppure se aumentiamo l'undicesima di un semitono (mettendo il **sol#**) avremo una undicesima eccedente (una ottava più una quarta eccedente). **L'intervallo semplice che aggiungiamo a quello di ottava determina la qualità dell'intervallo composto.** Puntualizziamo che l'ultima nota dell'intervallo di ottava viene considerata anche la prima nota dell'intervallo semplice:

Es. 7



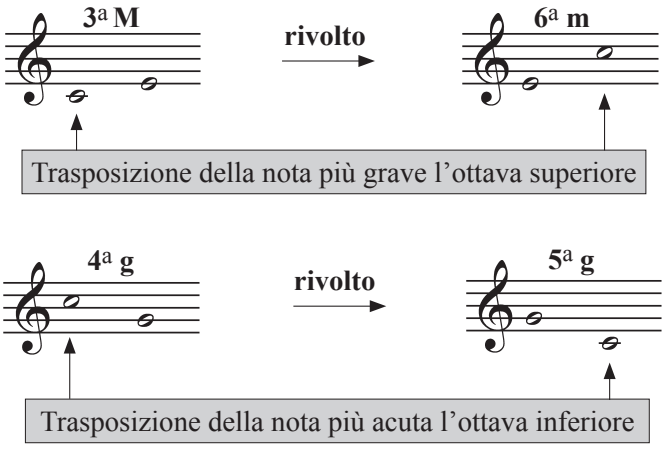
EMW-DEMO FOR WEB

N.B. ricordiamo che è consuetudine diffusa non specificare la qualità dell'intervallo composto quando è maggiore o giusto.

7.3 Il rivolto degli intervalli

Si ottiene spostando la nota più grave dell'intervallo all'ottava superiore oppure spostando la nota più acuta all'ottava inferiore:

Es. 8



N.B. nell'**es. 8** viene abbreviato il termine giusto con la **g** minuscola, maggiore con la **M** maiuscola, e minore con la **m** minuscola.

Nell'(**es.8**) potete notare due importanti caratteristiche dei rivolti:

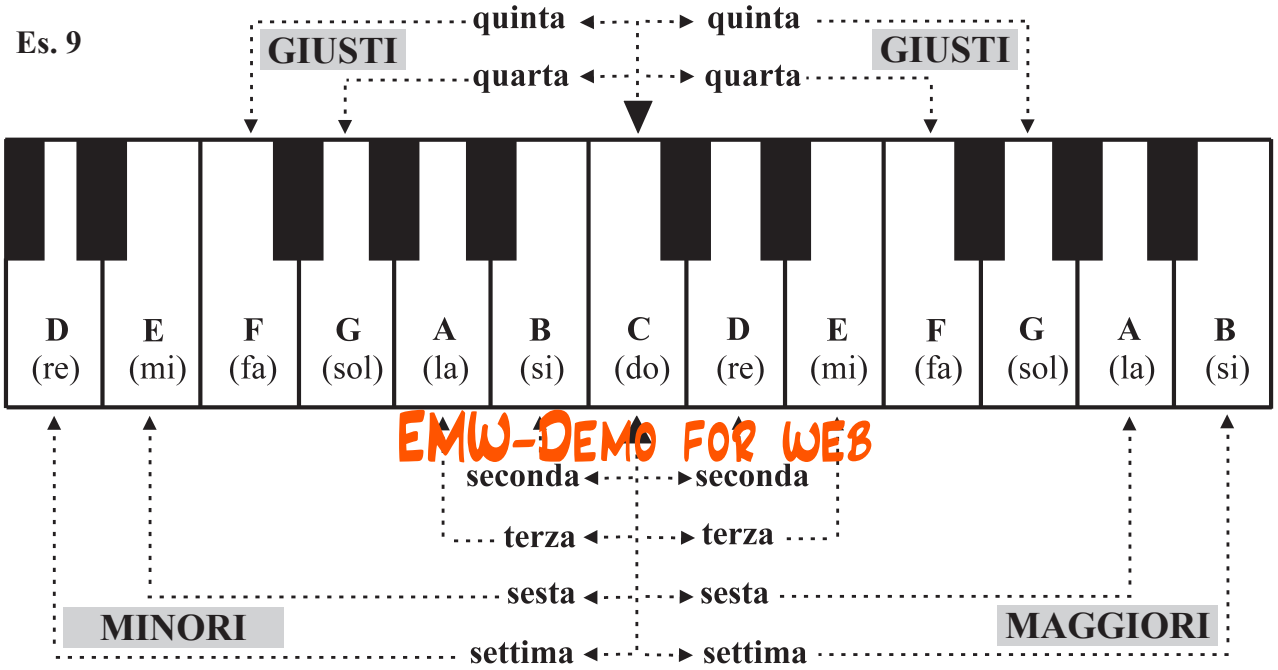
1) la somma dell'intervallo e del suo rivolto dà sempre come risultato 9, ad esempio l'intervallo di quarta diventa di quinta (4 + 5 = 9).

2) l'intervallo giusto rivoltato non cambia qualità, rimane giusto; cambia solo la quantità.

L'intervallo giusto è l'unico ad avere questa caratteristica, tutti gli altri intervalli rivoltati variano la qualità nel seguente modo:

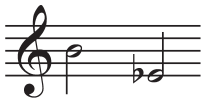
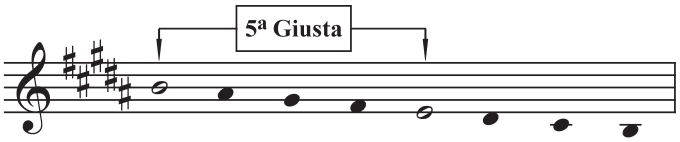
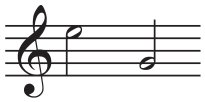
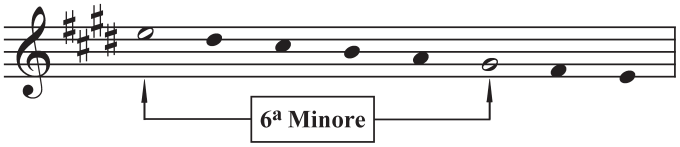
gli intervalli maggiori rivoltati diventano minori
gli intervalli minori rivoltati diventano maggiori
gli intervalli eccedenti rivoltati diventano diminuiti
gli intervalli diminuiti rivoltati diventano eccedenti

E' molto importante ricordare che gli intervalli maggiori rivoltati diventano minori e viceversa. Nell'**es. 4** a pag. 5 abbiamo analizzato gli intervalli ascendenti della scala di C maggiore, considerando ora anche quelli discendenti (che sono i loro rivolti) avremo:



Questo potrebbe essere un ulteriore riferimento nel ricercare un intervallo:
sapendo che tutti gli intervalli discendenti della scala maggiore sono minori o giusti potremo considerare la nota più acuta dell'intervallo come fondamentale della scala di riferimento discendente, per poi considerare la nota di arrivo in rapporto a questa.

Osservate questi due esempi e completate la tabella nella pagina successiva.

Intervalli discendenti	**Scala maggiore di riferimento** (considera tonica la prima nota dell'intervallo)	**descrizione e classificazione**
		Il **mi♭** aumenta l'intervallo di quinta giusta **si-mi** di un semitono. **si-mi♭** sarà quindi una **quinta eccedente**
		Il **sol♮** aumenta l'intervallo di sesta minore **mi-sol#** di un semitono. **mi-sol♮** sarà quindi una **sesta maggiore**

8 La scala blues

Il blues è uno degli stili musicali più semplici per muovere i primi passi nell'ambito dell'improvvisazione. (per gli accordi che ne formano la struttura rimandiamo al cap.17 a pag. 63) Stabilita la tonalità, che coincide con il primo accordo del giro armonico, occorre conoscere gli intervalli che costituiscono questa scala caratteristica che potrà essere eseguita per esteso con qualunque scansione ritmica dettata dalla fantasia.

Il primo modo di identificare gli intervalli è quello che già conosciamo; il secondo prende come riferimento i gradi della scala maggiore, li abbassa con il bemolle e li aumenta con il diesis.

1	I	III minore	IV giusto	IV eccedente	V giusto	VII minore
2	I	III♭	IV	IV#	V	VII♭

Completate la tabella che segue.

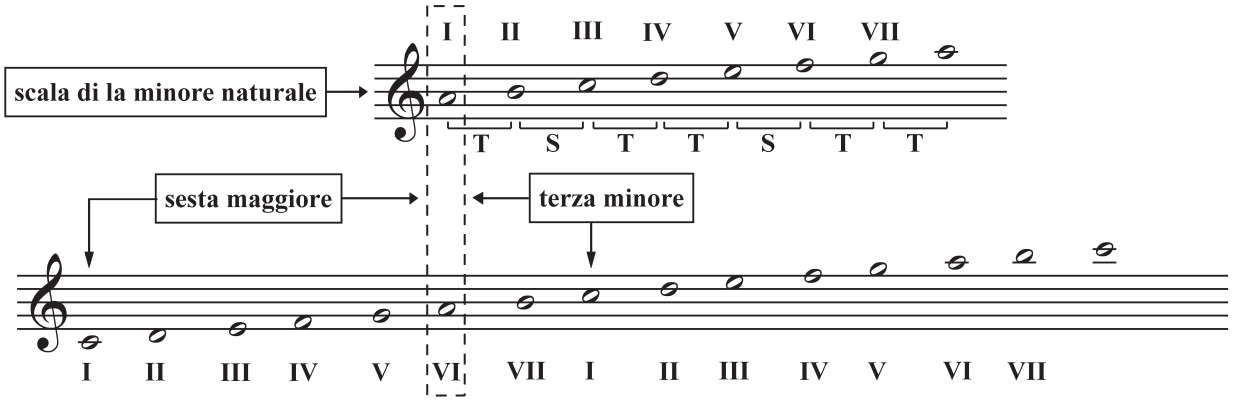
Tonalità	Scala maggiore di riferimento	Scala blues
C		I III♭ IV IV# V VII♭
G		
D		
A		
E		
B		
F#		
F		
B♭		
E♭		
A♭		
D♭		

EMW-DEMO FOR WEB

9 Le scale minori

9.1 La scala minore naturale

Nel cap. 6 a pag. 9 abbiamo analizzato le scale maggiori, ricordiamo che la successione degli intervalli che le caratterizza è T-T-S-T-T-T-S. Se utilizziamo le note della scala ad esempio di C maggiore ma invece del **do** come nota fondamentale consideriamo il **la** (sesto grado), otterremo una scala di A minore naturale caratterizzata da una successione intervallare differente T-S-T-T-S-T-T.



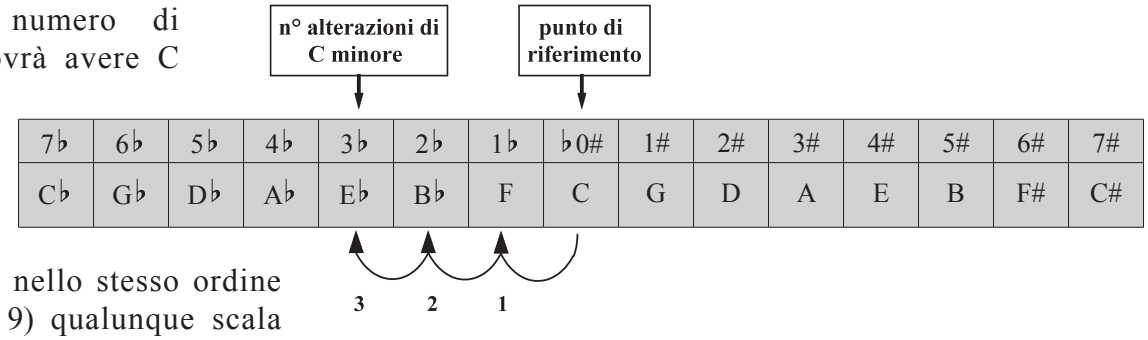
Ogni scala maggiore corrisponde una scala relativa minore posta una sesta maggiore sopra o una terza minore sotto. I criteri sono gli stessi già analizzati nel cap. 6 a pag 9: salendo di quinte giuste da A avremo le scale minori con i diesis mentre discendendo di quinte giuste (o salendo di quarte giuste) otterremo le scale con i bemolli:

Schema delle tonalità minori

7♭	6♭	5♭	4♭	3♭	2♭	1♭	♭0#	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
A♭	E♭	B♭	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#	G#	D#	A#

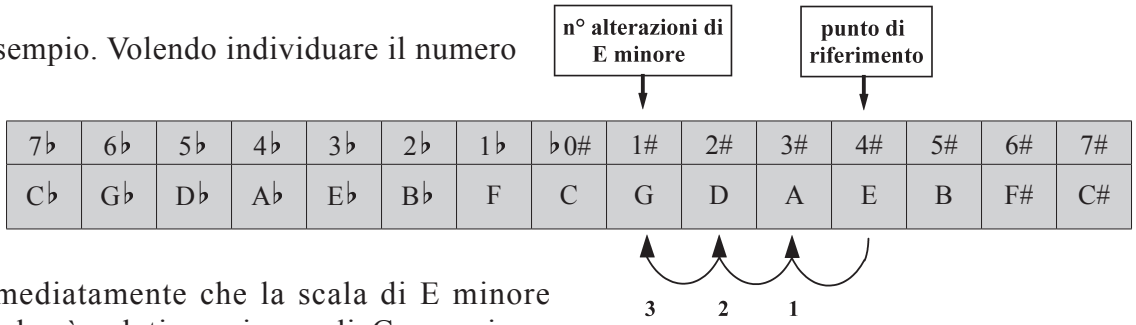
EMW-Demo for web

Se memorizzare anche questo schema comporta delle difficolta, potete individuarle rapidamente adottando una logica differente: prendendo in considerazione lo schema delle scale maggiori, supponendo di ricercare con quest'altro metodo la scala di C minore, prenderemo come punto di riferimento C maggiore dopodichè ci sposteremo tre posizioni a sinistra individuando il numero di alterazioni che dovrà avere C minore:



Le alterazioni ovviamente si presentano sempre nello stesso ordine (vedi cap 6 a pag. 9) qualunque scala prendiamo in considerazione.

Facciamo un'altro esempio. Volendo individuare il numero di alterazioni della scala di E minore avremo:



Scopriamo così immediatamente che la scala di E minore avrà 1# (il **fa#**) e che è relativa minore di G maggiore, difatti potremo verificare che scendendo di una sesta maggiore o salendo di una terza minore da **mi** incontreremo **sol**.

9.2 La scala minore armonica

La scala minore armonica si ottiene alzando di mezzo tono il settimo grado della scala minore naturale.

Quindi supponendo di voler ottenere la scala di la minore armonica, prima individueremo le alterazioni presenti nella scala naturale:

La scala di A minore è la relativa minore di C maggiore e non ha alterazioni.

Quindi si presenterà nel seguente modo:

n° alterazioni di A minore — Punto di riferimento

7♭	6♭	5♭	4♭	3♭	2♭	1♭	♭0#	1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#
C♭	G♭	D♭	A♭	E♭	B♭	F	C	G	D	A	E	B	F#	C#

3 2 1

Scala di A minore naturale →

Alterando il settimo grado otteniamo la scala minore armonica →

I II III IV V VI VII♯

9.3 La scala minore melodica

Questa scala ha la particolare caratteristica di avere note diverse a seconda del senso nel quale viene suonata, per la precisione differisce dalla minore naturale solo in senso ascendente dove sesto e settimo grado si presentano alzati di mezzo tono, mentre discendendo queste due alterazioni occasionali vengono eliminate riprestinando così la scala minore naturale.

Quindi, ad esempio, la scala di A minore melodica sarà:

EMW-DEMO FOR WEB

I II III IV V VI♯ VII♯ I VII♮ VI♮ V IV III II I

Osservate questi esempi e completate le tabelle nelle pagine successive. Si consiglia di eseguire col proprio strumento le scale per controllarne la correttezza e sensibilizzare l'orecchio a distinguere la qualità degli intervalli che le caratterizzano.

Tonalità	n° alterazioni	disporre le alterazioni costanti in chiave e costruire la scala minore armonica
Am	0	
D#m	6#	

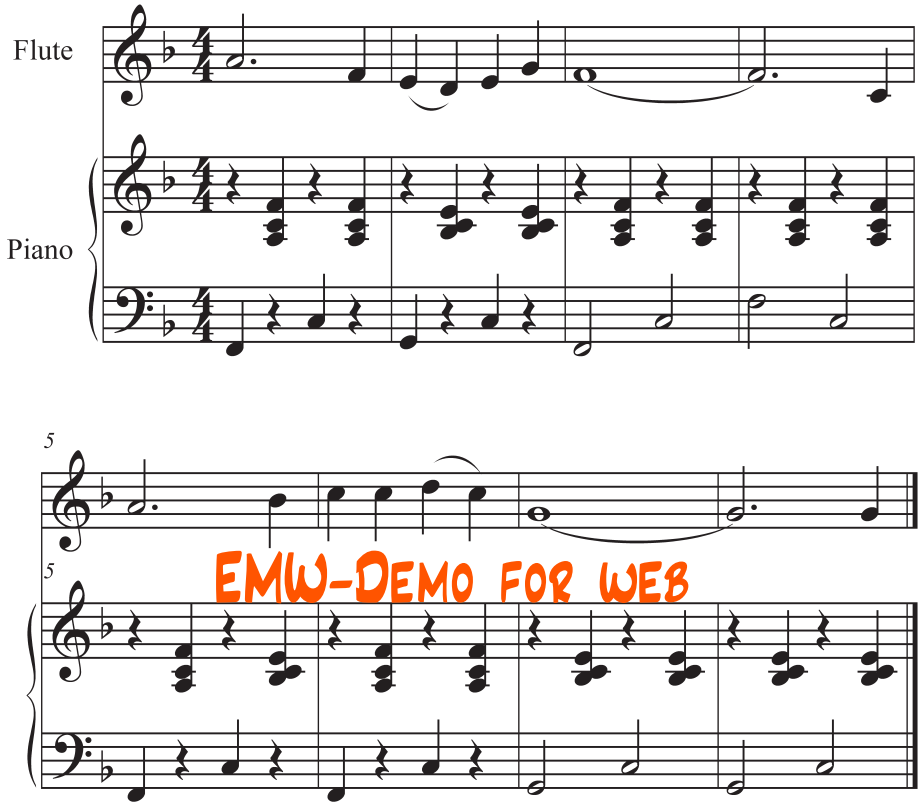
Tonalità	n° alterazioni	disporre le alterazioni costanti in chiave e costruire la scala minore melodica
Am	0	
A#m	7#	

10 La tonalità, la struttura della canzone

10.1 La tonalità

Per tonalità si intende un insieme di suoni strettamente legati ad una scala.
Il nome e il modo della tonalità e della scala saranno uguali.
Consideriamo ad esempio le prime otto battute di “Careless Love”

Es. 10



Si può notare come tutte le note presenti in questa partitura, nella linea melodica come nell’accompagnamento pianistico, fanno parte della scala di F maggiore; si può quindi dire che questa composizione è in tonalità di F maggiore.

Nel caso in cui il brano che stiamo esaminando presenta note estranee alla tonalità occorre una analisi degli accordi e della melodia per capire se l’alterazione ha un senso rispetto alla tonalità oppure ne prelude un cambiamento.
Il passaggio da una tonalità ad un’altra viene definito modulazione (argomento che approfondiremo nel cap. 14 a pag. 37).
In un brano possono essere presenti una o più modulazioni che vengono determinate in partitura da alterazioni occasionali, non viene (tranne in rari casi) modificato il numero di alterazioni poste in chiave che determinano la **tonalità di impianto** della composizione.

10.2 Struttura della canzone nella forma cosiddetta A-A-B-A

Una caratteristica che molte canzoni hanno in comune è costituita dalla divisione in quattro periodi generalmente di otto battute ciascuno:

A1	**tema principale** caratterizzato dalla affermazione della tonalità di impianto
A2	**ripetizione di A1** con una piccola variazione nell'ultima battuta o misura per introdurre la parte B
B	**inciso o ponte**, caratterizzato dalla modulazione ad un'altra tonalità, o comunque da una variazione melodica e armonica rispetto alla parte precedente
A3	**ripresa del tema principale** concludentesi nuovamente nella tonalità di impianto

Questa struttura viene detta comunemente A-A-B-A; vi sono composizioni in cui la frase A non viene ripetuta e si passa direttamente all'inciso. Questa struttura viene chiamata A-B-A, ma risulta una eccezione come anche ad esempio la struttura A-A-B dove viene a mancare la ripresa del tema.

EMW-Demo for web

Alcuni termini utili

Modulazione: raramente una composizione rimane sempre nella stessa tonalità. Il passaggio da una tonalità all'altra nell'ambito di una composizione viene definito modulazione.

Tonalità di impianto: si intende per tonalità di impianto la tonalità determinata dal numero di alterazioni costanti poste in chiave.

Ritornello: non trattandosi del segno grafico che indica la ripetizione di un periodo musicale, si intende per ritornello una struttura musicale completa come ad esempio **A-A-B-A** oppure le varie eccezioni.

Chorus e refrain: equivalente in inglese e francese di ritornello.

Inciso: come già descritto è la parte centrale ed è chiamata anche ponte.

Bridge o middle part: equivalente inglese di inciso.

Introduzione (in inglese intro): breve frase di due o quattro battute fuori dallo schema, che servono appunto a introdurre il brano.

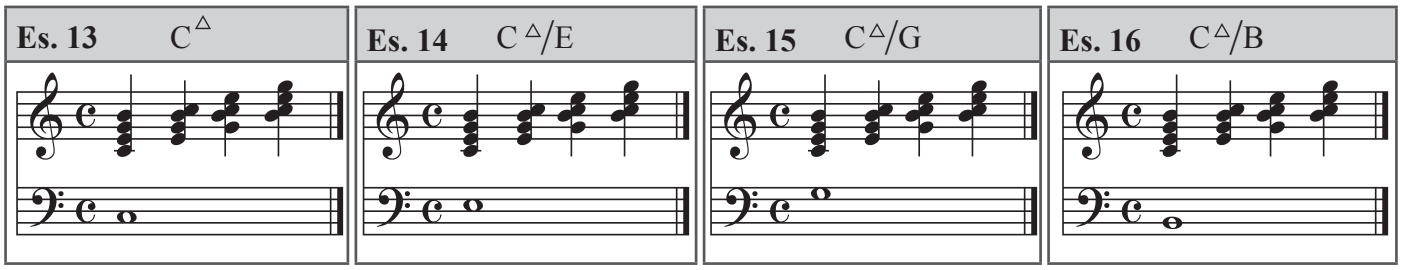
Coda: breve frase finale, al di fuori della struttura, che serve a concludere il brano.

11.3 I rivolti degli accordi

Quando un accordo non presenta al basso la nota fondamentale (ma un'altra nota che lo caratterizza) si dice rivolto. Questi vengono siglati esemplificando l'accordo dopo il quale si trova una barra trasversale o orizzontale con segnato il basso:

$C^{\triangle}/G$ oppure $\frac{C^{\triangle}}{G}$ = C maj7 con al basso il **sol**

Quando la nota posta al basso è il terzo il quinto o il settimo grado dell'accordo si tratterà di un rivolto; **la funzionalità rimane quella dell'accordo di** $C^{\triangle}$:



Nell'**es. 13** viene illustrato un accordo di C **allo stato fondamentale** $C^{\triangle}$

Nell'**es. 14** l'accordo si presenta in posizione di **primo rivolto** (accordo di terza quinta e sesta) $C^{\triangle}/E$

Nell'**es. 15** l'accordo si presenta in posizione di **secondo rivolto** (accordo di terza quarta e sesta) $C^{\triangle}/G$

Nell'**es. 16** l'accordo si presenta in posizione di **terzo rivolto** (accordo di seconda quarta e sesta) $C^{\triangle}/B$

Negli **es. 13**, **14**, **15**, **16** è stato impiegato un solo tipo di accordo di settima (maggiore con settima maggiore) ma le stesse regole valgono per qualunque altro accordo di settima; si può inoltre notare che qualunque posizione abbiano le note che lo compongono, (raffigurate dalle semiminime) ciò che ne determina il rivolto è la nota del basso (raffigurata dalla semibreve)

EMW-DEMO FOR WEB

11.4 Accordi con al basso una nota estranea

Spesso si usano per dare un maggiore colore accordi con al basso una nota che non fa parte dell'accordo stesso. Ad esempio: Dm^7/G

Significa che l'accordo Dm7 è sostenuto dal basso di **sol**. Questa scrittura può generare confusione coi policordi (vedi paragrafo seguente) ma sarà l'esperienza e il contesto musicale a chiarire la esatta interpretazione nei casi dubbi.

11.5 I polychords (policordi)

I policordi sono caratterizzati dalla coesistenza di due accordi contemporaneamente: $D/C^{\triangle}$

Valgono le regole esposte sopra, in questo caso al basso non c'è una singola nota ma un accordo $C^{\triangle}$, in questo polychords coesistono un accordo di $C^{\triangle}$ con un accordo di D maggiore, che aggiunge al $C^{\triangle}$ la nona l'undicesima aumentata e la tredicesima. Lo stesso accordo può essere indicato anche: $C^{\triangle\,9/\#11/13}$

Nei polychords l'accordo sottostante, per non generare confusione con D^7/C (accordo di re settima in posizione di terzo rivolto, con al basso la settima) deve presentare delle caratteristiche adatte a identificarlo come accordo, vediamo alcuni esempi:

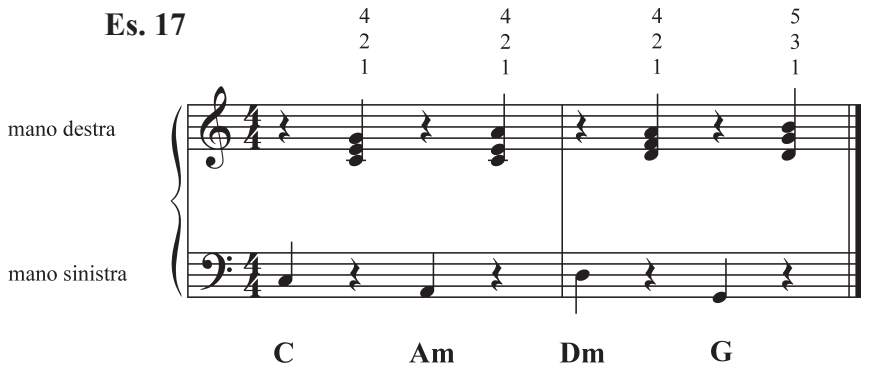
$C^7/B\flat$	=	C^7 in posizione di terzo rivolto, (C con al basso la settima minore)
$C/B\flat^{\triangle}$	=	polychords il C diventa rispetto al $B\flat^{\triangle}$ nona undicesima aumentata e tredicesima. Lo stesso accordo può essere indicato anche nel seguente modo: $B\flat^{\triangle\,9/\#11/13}$
$C/B\flat m^{\triangle}$	=	polychords dove il C rispetto al $B\flat m^{\triangle}$ aggiunge, nona undicesima aumentata e tredicesima. Lo stesso accordo può essere indicato anche nel seguente modo: $B\flat m^{\triangle\,9/\#11/13}$
$B\flat/Cm$	=	polychords dove il $B\flat$ rispetto al Cm aggiunge, settima minore, nona e undicesima naturale. Lo stesso accordo può essere indicato anche nel seguente modo: $Cm^{7/9/11}$

13 Gli accordi nella pratica strumentale

Quanto illustrato nei capitoli precedenti deve essere oggetto di studio con uno strumento armonico (pianoforte, tastiera, chitarra ecc.) in modo da poter verificare praticamente la sonorità della successione di accordi che stiamo esaminando. Isolare le note di ogni singolo accordo eseguendole singolarmente e poi insieme è un ottimo esercizio per addestrare l'orecchio a riconoscere la qualità degli intervalli che caratterizzano la sonorità di ogni singolo accordo. Questo studio comporta un notevole impegno ma sviluppa una consapevolezza della struttura armonica del brano in esame che difficilmente è possibile maturare in altro modo.
Vediamo come, in modo semplice, possiamo imparare questa pratica strumentale su uno strumento come il pianoforte o una tastiera, dotata di un'estensione di almeno quattro ottave.

Supponiamo di volere ascoltare la sonorità del cosiddetto "giro di C", un giro armonico che tocca in ordine **I**, **VI**, **II**, e **V** grado della tonalità di C maggiore.
Affidando alla mano sinistra la nota fondamentale dell'accordo e alla destra l'accordo completo otterremo l'**es. 17** illustrato a fianco.

Es. 17

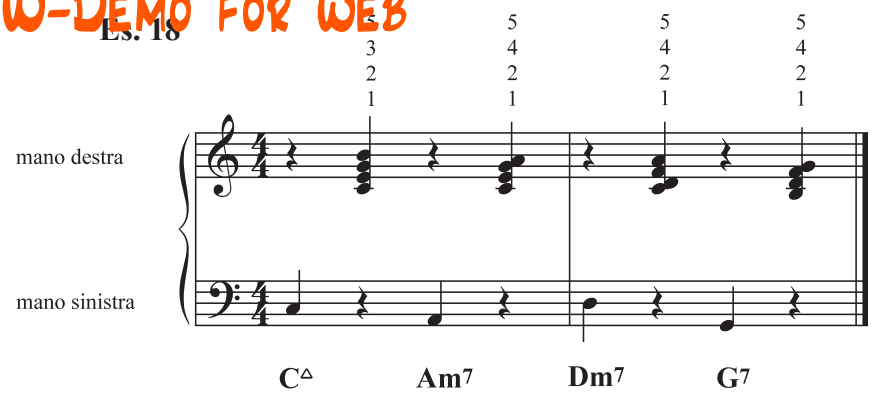


Le note dell'accordo assegnate alla mano destra procedono come si può vedere con piccoli intervalli al fine di rendere i passaggi più semplici tecnicamente.
I numerini posti sopra l'accordo indicano la diteggiatura da impiegare (per diteggiatura si intende l'ordine con cui si devono disporre le dita sulla tastiera), il numero 1 si riferisce al pollice, il numero 2 all'indice ecc.

EMW-Demo for web

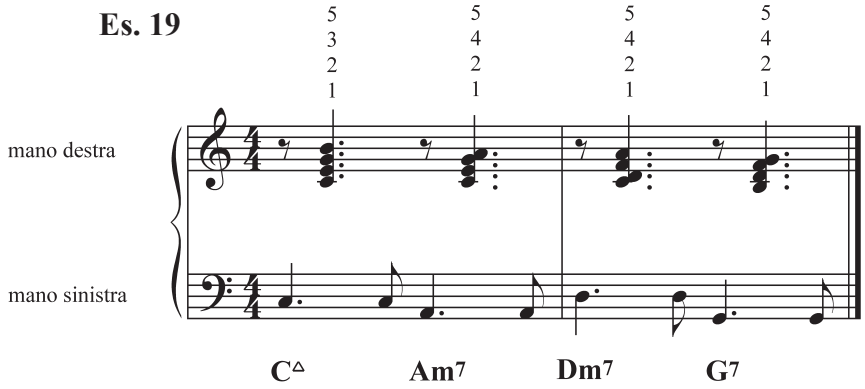
Aggiungendo le settime ad ogni accordo aumenterà leggermente la difficoltà di diteggiatura ed otterremo l'**es. 18**:

Es. 18



Quando sarà sicuro il movimento delle dita ad ogni passaggio armonico, potrete eseguire la stessa successione di accordi con una ritmica più complessa, come illustrato ad esempio nell'**es. 19**.
E' consigliabile inizialmente studiare isolatamente la parte assegnata alla mano sinistra, che sarebbe il basso. Quando questa verrà eseguita con sicurezza potrete coordinare entrambe le mani.

Es. 19



N.B. Questo studio (come abbiamo già accennato) vi renderà più consapevoli della sonorità degli accordi e delle singole note che li compongono.
Per verificare la vostra abilità ascoltate i file audio contenuti nella cartella "4 gli accordi più utilizzati" presente nel sito *www.wickymusic. com*

Pag. 58 Accordi e scale

Tipo di accordo	siglatura in C	scale	note
maggiore	C oppure C△	maggiore	I della tonalità maggiore
		lidia	IV della tonalità maggiore
minore	Cm oppure Cm△	armonica	lunghi periodi in tonalità minore (1) vedi pag. 58
		melodica	I della tonalità minore
		jazz melodica	I della tonalità minore
settima di dominante	C7	misolidia	V della tonalità maggiore (2) vedi pag. 58
		misolidia ♭6	V della tonalità minore
	C7sus4	misolidia	vedi cap. 15.7 pag 54
	C7 oppure C7#11	misolidia #4	si utilizza in diversi casi (3) vedi pag. 58
	C7(♭9) oppure C7(#9)	ottofonica	vedi cap. 15.6 **es. 30** pag 54
	Calt oppure C7/♭5/#9	superlocria	vedi cap. 15.2 **es. 23** pag. 49
	C+7 oppure C7(#5)	esatonale	vedi cap. 15.5 **es. 26** pag. 52
minore settima	Cm7	dorica	II della tonalità maggiore
		frigia	III della tonalità maggiore
		eolia	VI della tonalità maggiore
semidiminuito	Cø	locria	VII della tonalità maggiore e II di quella minore
		locria#2	II/V/I della tonalità maggiore (4) vedi pag. 58
diminuito	C° oppure C dim	diminuita	vedi cap. 15.6 **es. 29** pag.53

EMW-DEMO FOR WEB

Pag. 54 Le note dissonanti (wrong notes)

Grado dissonante	scala	tipo di accordo	siglatura in C
II →	locria	semidiminuito	Cø
III →	misolidia	settima di dominante con quarta sospesa	C7sus4
IV →	ionica	maggiore con settima maggiore	C△
	misolidia	settima di dominante	C7
	locria	semidiminuito	Cø
	locria#2	semidiminuito	Cø