

# JAZZ HARMONY

SOSTITUZIONI E COLLEGAMENTI 2  
NELL'ARMONIA TONALE

Roberto Spadoni

# Indice

---

	Introduzione .....	VI
<b>1</b>	<b>Il Moto delle Parti</b> .....	1
<b>2</b>	<b>Cadenze V - I in Tonalità Maggiore e Minore</b> .....	4
<b>2.1</b>	Denominazione dei Gradi della Scala .....	4
<b>2.2</b>	Cadenza V - I in Tonalità Maggiore .....	6
	2.2.1 Cadenza V - I .....	6
	2.2.2 L'Accordo di Settima di Dominante e la Cadenza V <sup>7</sup> - I .....	8
	2.2.3 Il Ritmo Armonico .....	12
	2.2.4 Cadenze V <sup>7</sup> - Imaj <sup>7</sup> a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	13
	2.2.5 Cadenze V <sup>7</sup> - I <sup>6</sup> a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	18
	2.2.6 Inserimento e Risoluzione delle Tensioni Armoniche Diatoniche .....	20
	2.2.7 Inserimento e Risoluzione delle Tensioni Armoniche Alterate .....	26
<b>2.3</b>	Cadenza V - I in Tonalità Minore .....	30
	2.3.1 Cadenza V - Imi .....	31
	2.3.2 Cadenza V <sup>7</sup> - Imi a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	32
	2.3.3 Cadenza V <sup>7</sup> - Imi <sup>7(maj)</sup> e V <sup>7</sup> - Imi <sup>6</sup> a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	34
	2.3.4 Inserimento e Risoluzione delle Tensioni Armoniche Diatoniche e Alterate .....	39
<b>3</b>	<b>Cadenze II - V - I in Tonalità Maggiore e Minore</b> .....	45
<b>3.1</b>	Cadenza II - V - I nell'Armonia Tradizionale e nella <i>Jazz Harmony</i> .....	45
<b>3.2</b>	Preparazione e Risoluzione della Dissonanza .....	47
<b>3.3</b>	Caratteristiche dell'Accordo sul II Grado .....	49
<b>3.4</b>	Cadenza IImi <sup>7</sup> - V <sup>7</sup> - Imaj <sup>7</sup> o I <sup>6</sup> in Tonalità Maggiore .....	50
	3.4.1 Cadenze IImi <sup>7</sup> - V <sup>7</sup> - Imaj <sup>7</sup> a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	50
	3.4.2 Cadenze IImi <sup>7</sup> - V <sup>7</sup> - I <sup>6</sup> a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	53
	3.4.3 Inserimento e Risoluzione delle Tensioni Armoniche Diatoniche .....	54
	3.4.4 Inserimento e Risoluzione delle Tensioni Armoniche Alterate .....	57
<b>3.5</b>	Cadenza IImi <sup>7(b5)</sup> - V <sup>7</sup> - Imi in Tonalità Minore .....	60
	3.5.1 Cadenze IImi <sup>7(b5)</sup> - V <sup>7</sup> - Imi o Imi <sup>7(maj)</sup> o Imi <sup>6</sup> a Tre, Quattro e Cinque Voci .....	60
	3.5.2 Inserimento e Risoluzione delle Tensioni Armoniche Diatoniche e Alterate .....	65
<b>3.6</b>	Le Formule V <sup>7sus4</sup> - I o V <sup>7sus4</sup> - V <sup>7</sup> - I in Tonalità Maggiore e Minore .....	70
<b>3.7</b>	Il Ritmo Armonico e le Cadenze II - V - I .....	73
<b>4</b>	<b>Dominanti Secondari e Il Correlati</b> .....	78
<b>4.1</b>	Il Dominante del Dominante: il V del V in Tonalità Maggiore e Minore .....	78
<b>4.2</b>	Scelta delle <i>Chord Scale</i> e Sviluppo dei Relativi Voicing per i Dominanti Secondari .....	81

---

<b>4.3</b>	Ilmi <sup>7</sup> e Ilmi <sup>7(b5)</sup> Correlati: Il-V del V in Tonalità Maggiore e Minore.....	85
<b>4.4</b>	Altri Dominanti Secondari nella Tonalità Maggiore e Il Correlati.....	89
	4.4.1 Il V del II e il II Correlato.....	89
	4.4.2 Il V del VI e il II Correlato.....	92
	4.4.3 Il V del III e il II Correlato.....	93
	4.4.4 Il V del IV e il II Correlato.....	94
	4.4.5 Il V del VII e il II Correlato.....	95
	4.4.6 Schema Riassuntivo.....	95
<b>4.5</b>	Altri Dominanti Secondari nella Tonalità Minore e Il Correlati.....	96
	4.5.1 Il V del II e il II Correlato.....	96
	4.5.2 Il V del III e il II Correlato.....	98
	4.5.3 Il V del IV e il II Correlato.....	98
	4.5.4 Il V del VI e il II Correlato.....	99
	4.5.5 Il V del VII e il II Correlato.....	101
	4.5.6 Schema Riassuntivo.....	102
<b>4.6</b>	Sequenze di Dominanti Secondari e Il Correlati.....	103
<b>4.7</b>	Accordi di Settima Diminuita con Funzione di Dominante Secondario.....	105
<b>5</b>	<b>Similitudini Armoniche: le Estensioni Tonalì</b> .....	108
<b>5.1</b>	5.1 Similitudini nella Tonalità Maggiore.....	108
<b>5.2</b>	5.2 Similitudini nella Tonalità Minore.....	111
<b>6</b>	<b>Sostituzioni di Tritono e Il Gradi Correlati</b> .....	116
<b>6.1</b>	Sostituzioni di Tritono: Formula di Cadenza $\flat\text{II}^7 - \text{Imaj}^7$ e $\flat\text{II}^7 - \text{I}^6$ .....	116
<b>6.2</b>	<i>Chord Scale</i> per le Sostituzioni di Tritono.....	120
<b>6.3</b>	Corrispondenza di Voicing tra $\text{V}^7$ e $\flat\text{II}^7$ .....	122
<b>6.4</b>	Sostituzioni di Tritono in Tonalità Minore: $\flat\text{II}^7 - \text{Imi}$ .....	123
<b>6.5</b>	Formula di Cadenza $\text{II}^7 - \flat\text{II}^7 - \text{Imaj}^7$ (o $\text{I}^6$ ).....	124
<b>6.6</b>	Formula di Cadenza $\text{II}^7 - \flat\text{II}^7 - \text{Imi}$ .....	125
<b>6.7</b>	L'Accordo $\text{II}^7$ Correlato al $\flat\text{II}^7$ .....	126
<b>6.8</b>	Sostituzioni di Tritono per i Dominanti Secondari e Il Correlati.....	129
<b>6.9</b>	Schemi Conclusivi.....	132
<b>7</b>	<b>Turnaround</b> .....	133
<b>7.1</b>	Definizioni, Aree Armoniche e Impiego dei <i>Turnaround</i> .....	133
<b>7.2</b>	<i>Turnaround</i> $\text{Imaj}^7 - \text{VI}^7 - \text{II}^7 - \text{V}^7$ : Definizione e Riarmonizzazioni.....	136
<b>7.3</b>	<i>Turnaround</i> $\text{Imaj}^7 - \sharp\text{II}^{\circ 7} - \text{II}^7 - \text{V}^7$ .....	139
<b>7.4</b>	<i>Turnaround</i> $\text{III}^7 - \text{VI}^7 - \text{II}^7 - \text{V}^7$ .....	141
<b>7.5</b>	<i>Turnaround</i> Consecutivi: Utilizzo del $\sharp\text{II}^{\circ 7} - \text{III}^7$ .....	143
<b>7.6</b>	<i>Turnaround</i> $\text{Imaj}^7 - \flat\text{III}^{\circ 7} - \text{II}^7 - \text{V}^7$ e $\text{III}^7 - \flat\text{III}^{\circ 7} - \text{II}^7 - \text{V}^7$ .....	146
<b>7.7</b>	<i>Turnaround</i> $\text{II}^7 - \text{V}^7 - \text{Imaj}^7 - \text{VI}^7$ : Definizione e Riarmonizzazioni.....	149

<b>7.8</b>	<i>Turnaround</i> $IIImi^7 - V^7 - IIIImi^7 - VIImi^7$ : Definizione e Riarmonizzazioni.....	152
<b>7.9</b>	<i>Turnaround</i> $IIImi^7 - \#III^{\circ 7} - IIIImi^7 - VIImi^7$ e $IIImi^7 - V^7 - IIIImi^7 - bIII^{\circ 7}$ .....	154
<b>7.10</b>	<i>Turnaround</i> in Tonalità Minore: $IImi - bVIImaj^7 - IIImi^{7(b5)} - V^7$ .....	155
<b>7.11</b>	<i>Turnaround</i> in Tonalità Minore: $IImi - VIImi^{7(b5)} - IIImi^{7(b5)} - V^7$ .....	157
<b>7.12</b>	<i>Turnaround</i> in Tonalità Minore: $IIImi^{7(b5)} - V^7 - IImi - bVIImaj^7$ e $IIImi^{7(b5)} - V^7 - IImi - VIImi^{7(b5)}$ .....	158
<b>7.13</b>	Altre Formule di <i>Turnaround</i> .....	159
<b>8</b>	<b>La Cadenza di Inganno e la Cadenza Plagale</b> .....	161
<b>8.1</b>	La Cadenza di Inganno in Tonalità Maggiore: Formula $V^7 - VIImi$ .....	161
<b>8.2</b>	La Cadenza di Inganno in Tonalità Minore: Formula $V^7 - bVI$ .....	163
<b>8.3</b>	Dominanti Secondari con Risoluzioni Ascendenti.....	164
<b>8.4</b>	Le Cadenze Plagali: Formule $IV - I$ e $IVmi - I$ .....	166
<b>9</b>	<b>Formule di Cadenza</b> .....	168
<b>10</b>	<b><i>Phrygian Sound</i>: Costruzione e Funzioni dell'Accordo Frigio</b> .....	172
<b>10.1</b>	Note Introduttive al Modo Frigio.....	172
<b>10.2</b>	L'Accordo Frigio.....	172
<b>10.3</b>	Modo Frigio $\natural 3$ e Frigio $\flat 6$ .....	177
<b>11</b>	<b>Interscambio Modale: Esplorazione dei Mo(n)di Paralleli</b> .....	179
<b>11.1</b>	Definizione di Interscambio Modale.....	179
<b>11.2</b>	Interscambio Modale con la Scala Parallela Minore.....	180
	11.2.1 Interscambio Scala Maggiore – Minore Naturale.....	180
	11.2.2 Interscambio Scala Maggiore – Minore Armonica.....	187
	11.2.3 Interscambio Scala Maggiore – Minore Melodica.....	189
<b>11.3</b>	Interscambio con Scale Modali Parallele (Polimodale Polimodale).....	192
	11.3.1 Interscambio Polimodale sul I Grado.....	194
	11.3.2 Interscambio Polimodale sul II Grado.....	196
	11.3.3 Interscambio Polimodale sul III Grado.....	198
	11.3.4 Interscambio Polimodale sul IV Grado.....	199
	11.3.5 Interscambio Polimodale sul V Grado.....	202
	11.3.6 Interscambio Polimodale sul VI Grado.....	203
	11.3.7 Interscambio Polimodale sui VII Grado.....	203
<b>11.4</b>	Interscambio Modale con Scala Maggiore Armonica.....	206
<b>12</b>	<b>Area Armonica del Sottodominante Minore</b> .....	209
<b>13</b>	<b>L'Armonia Appesa alla Lead</b> .....	214
	Ringraziamenti.....	224
	Biografia.....	225

# Introduzione

---

In questo testo ho raccolto quello che ho appreso in trenta anni di attività didattica, compositiva e concertistica: sono tre polarità fondamentali per la vita artistica e professionale di un musicista. È una questione etica: nelle arti applicate non si può insegnare quello che non si fa o non si sa fare. Scrivere musica o suonare in concerto sono le fondamentali esperienze che assicurano quel bagaglio di informazioni che successivamente il musicista propone ai suoi studenti. Allo stesso tempo l'insegnamento permette di organizzare e comunicare le conoscenze acquisite sul campo, assicurando un'ulteriore crescita anche al maestro.

Insegnando discipline compositive durante questo lungo periodo, mi sono trovato a costruire e affinare un metodo che possa permettere agli studenti di penetrare nel mondo della *jazz harmony* con consapevolezza: un sistema estremamente pratico, utile alla attività da strumentista-improvvisatore o arrangiatore-compositore. Più e più volte mi è stato chiesto: "Maestro, dove posso reperire fonti attendibili sui vari argomenti sviluppati nelle sue lezioni?". Questo libro è la risposta a quella domanda.

Il risultato è un testo da studiare alla tastiera. Non quella del computer ... quella del pianoforte! Il fraintendimento che aleggia sulle discipline cosiddette teoriche è diffuso, ma infondato: solo l'applicazione diretta permette di acquisire le conoscenze utili a sviluppare un proprio linguaggio personale. L'armonia è una scienza inesatta e contraddittoria, ma allo stesso tempo meravigliosa e piena di varianti. Approfondendone i vari aspetti, le certezze delle nozioni di base possono venir meno per lasciare spazio ad ampi territori tutti da esplorare.

Per affrontare questo viaggio è importante avere le spalle forti: acquisire un'ottima tecnica di base nella costruzione degli accordi e nella gestione del moto delle parti rende liberi nella ricerca del nuovo. Il percorso proposto è iniziato nel primo volume di quest'opera "Jazz Harmony - Le Basi della Teoria e dell'Armonia" (Volontè & Co., 2013). Tutto ciò che riguarda la costruzione delle scale tradizionali e di quelle modali o simmetriche, degli accordi a tre, quattro o cinque voci, delle disposizioni accordali (i cosiddetti voicing) è stato trattato in quel libro e in questo è solo sommariamente accennato in qualche punto. Qui si analizzano i principali collegamenti armonici in tonalità, dalle cadenze semplici a quelle più articolate, fino ai cicli denominati *turnaround*: l'apprendimento del corretto moto delle parti sotteso a queste successioni è sempre articolato con riferimento alla struttura del suono che è alla base del linguaggio musicale, quella degli armonici naturali. Sono esposti i procedimenti meccanici che fanno funzionare le successioni armoniche, e solo nell'ultimo capitolo si introduce un più libero approccio alla costruzione e al collegamento dei voicing.

Nell'enunciazione dei vari argomenti è diffuso l'utilizzo di anglicismi per indicare termini tecnici di uso comune anche in italiano: i più diffusi sono scritti normalmente (jazz, voicing, blues) mentre quelli più strettamente attinenti all'universo del jazz sono indicati in corsivo (come per esempio: *lydian sound* o *drop 2*). Nella siglatura degli accordi, pur cercando di mantenere una certa coerenza, sono spesso alternati simboli di utilizzo comune come la dicitura "maj7" o il piccolo delta ( $\Delta$ ) per indicare la quadriade formata da triade maggiore e settima maggiore.

Ringraziandovi della fiducia accordatami, vi auguro buon lavoro.

# 1

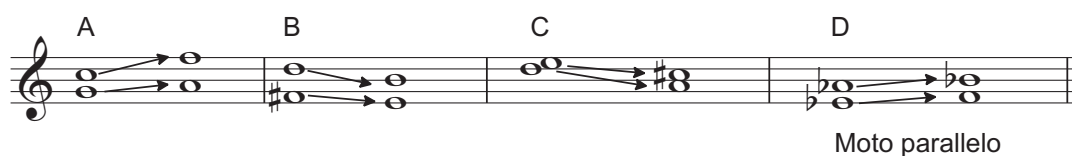
## Il Moto delle Parti

Nei collegamenti armonici il moto delle parti è espresso con tre meccanismi:

- moto retto (e parallelo)
- moto contrario
- moto obliquo.

Si definisce **moto retto** il movimento di due voci nella stessa direzione, ascendente o discendente.

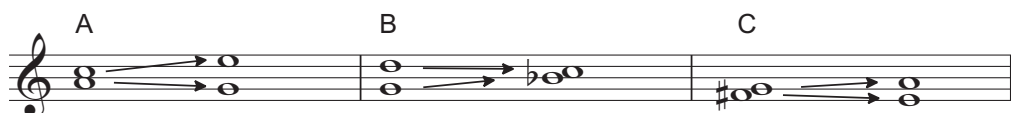
### Esempio 1.1



Quando due voci si muovono nella stessa direzione con lo stesso intervallo, creano un **moto parallelo**, come illustrato nell'esempio 1.1 (D). Nel moto parallelo - che è una forma particolare di moto retto - l'intervallo in ogni coppia di suoni è lo stesso: in questi casi la definizione può essere anche terze parallele, quarte parallele etc.

Si definisce **moto contrario** il movimento di due voci in direzione opposta. Si osservi l'esempio 1.2.

### Esempio 1.2



Si parla di **moto obliquo** quando è solo una delle due voci a muoversi in direzione ascendente o discendente. Nell'esempio 1.3 la legatura tratteggiata indica un legame armonico, ma non necessariamente di valore: è una legatura immaginaria, che si scrive a scopo di analisi o di studio, per evidenziare eventuali suoni in comune. Sarà il contesto musicale e la scelta personale a suggerire se farne una vera e propria legatura di valore.

### Esempio 1.3

