

METODO COMPLETO DI ARMONIA, TEORIA E VOICING PER CHITARRA JAZZ

Di Bret Willmott

Edizione italiana a cura
di Massimiliano Chiaretti

L'Autore

Bret Willmott è un acclamato professore del Berklee College of Music e un noto insegnante ed esecutore in tutto il mondo. È stato membro della facoltà del College per più di diciotto anni, nonché chitarrista professionista per oltre venticinque. La storia musicale del signor Willmott include studi ed esibizioni con Pat Metheny, Gary Burton, Mick Goodrick, Mike Stern, Bill Frisell, Wolfgang Muthspiel, Jeff Berlin e Steve Smith, oltre ad apparire attualmente su CD che includono i famosi Bob Moses e Mike Stern: Bret è stato anche l'insegnante di molti di loro. Il signor Willmott è uno dei principali autori e collaboratori del programma di studi del Berklee College, compresi molti arrangiamenti e composizioni personali utilizzati nel dipartimento di chitarra. È anche il creatore e l'insegnante principale di due apprezzati corsi offerti al College che trattano lo sviluppo armonico e ritmico sulla chitarra.

Il Curatore

Massimiliano Chiaretti è chitarrista, teorico e didatta di Verona la cui formazione spazia dalla musica classica al jazz, passando dal pop-rock e dalla musica contemporanea. Parallelamente agli studi (diploma di Conservatorio in chitarra, musica jazz e trombone; laurea II° livello in chitarra elettrica; laurea I° livello in chitarra, popular music-chitarra elettrica; T.F.A. in musica e chitarra elettrica) si esibisce in concerti sia di genere classico che moderno anche all'estero e, tra i vari, ha suonato con l'**Orchestra dell'Arena di Verona**, il duo Igudesman&Joo, Eric Udel, Rob Paparozzi e Hillary Klug. Ha registrato con l'orchestra "G. Verdi" di Milano per la **Decca Records** (Universal Music Group) oltre ad aver suonato e collaborato in vari CD per artisti veronesi. Ha insegnato come docente titolare della cattedra di Chitarra e Teoria Musicale presso la scuola musicale provinciale "A. Vivaldi" di Bolzano; Teoria, Analisi e Composizione, chitarra classica e chitarra elettrica presso il Liceo Musicale "Campostrini" ed il Liceo musicale "Montanari" di Verona; chitarra classica ed elettrica in diverse scuole private ed accademie di Verona e provincia. Dal 2013 collabora con il gruppo editoriale **Volontè & Co.** in qualità di autore, traduttore, curatore ed editor nell'ambito della teoria musicale e della chitarra. Oltre ad aver seguito la traduzione, la curatela e la revisione di numerose pubblicazioni per chitarra moderna e classica, è autore dei libri: "Teoria, Analisi e Composizione. Vol.1" (Volontè & Co., 2020), "Teoria, Analisi e Composizione. Vol.2" (Volontè & Co., 2023), Metodo completo per chitarra elettrica. Vol.1 (Rugginenti, 2022).

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti a: Larry Baione, Gary Burton, Larry Monroe, Barrie Nettles, Paul Schmeling, Tony Marvuglio, Dan Bowden, Morris Acevedo, Yasutaka Yoshioka e i molti altri che mi hanno sostenuto e assistito in vari modi.

Un ringraziamento speciale a William Leavitt, il cui ricordo e spirito è presente in ogni riga di testo, e a Dorothy Ours, le cui molte ore extra (nessun gioco di parole¹) di lavoro hanno contribuito a rendere possibile questo libro.

Un ringraziamento personale a mia moglie Kathy e ai miei tre figli, Mathew, Devin e Daniel. Il loro sostegno, la loro pazienza e il loro amore hanno permesso la continuazione e il completamento di questo lavoro.

¹ Il gioco di parole nella lingua originale nasce tra Ours, il cognome della collaboratrice, e hours che significa ore [N.d.C.].

Indice dei contenuti

Prefazione all'edizione italiana - glossario dei termini stranieri.....	7
Introduzione	8
1. I voicing in drop 2	10
a) Costruzione delle disposizioni in drop 2 sulle quattro corde centrali della chitarra	
b) Costruzione degli accordi a quattro parti (accordi di 6 ^a e 7 ^a)	
c) Notazione dei drop 2 e condotta delle voci	
2. Condotta delle voci	16
Compresi numerosi pattern di condotta delle parti	
3. Considerazioni sui voicing	19
Regole e considerazioni che governano le varie possibilità dei voicing.	
Compreso il limite inferiore di intervallo	
4. Notazione delle sigle accordali	21
Problemi e suggerimenti ai problemi di notazione degli accordi	
5. Tensioni	23
a) Teoria alla base della scelta delle tensioni – tabella delle possibili tensioni	
b) Formule di aggiunta delle tensioni e delle sostituzioni dei voicing alle strutture base a 4 parti	
c) Strutture incomplete ottenute dall'aggiunta delle tensioni e dalle sostituzioni	
6. Sostituzione dell'accordo di dominante	29
7. Tensioni: 9 ^a	31
a) Sostituzioni enarmoniche ottenute tramite l'aggiunta della 9 ^a in una struttura a 4 parti	
b) Introduzione dei voicing non drop 2: 9(omit5), 9(omit3)	
c) Accordi di 9 ^a in successioni II-V-I	
d) Tensione di 9 ^a nelle diverse corde	
e) Accordi di 9 ^a in esempi musicali più estesi	
8. Tensioni: 11 ^a	47
a) Sostituzioni enarmoniche ottenute tramite l'aggiunta dell'11 ^a in una struttura a 4 parti	
b) Accordi di 11 ^a in successioni II-V-I	
c) Accordi di 11 ^a in esempi musicali più estesi	
9. Tensioni: 13 ^a	58
a) Accordi di 13 ^a (e 6 ^a) in successioni II-V-I (includere le sostituzioni enarmoniche)	
b) Accordi di 13 ^a in esempi musicali più estesi	
10. Due tensioni	65
9^a e 13^a: Teoria / Successioni II-V-I / esempi musicali estesi	
9^a e 11^a: Teoria / Successioni II-V-I / esempi musicali estesi	
11^a e 13^a: Teoria / Successioni II-V-I / esempi musicali estesi	
11. Condotta delle parti	81

12. Tre tensioni: 9 ^a , 11 ^a e 13 ^a	83
Teoria / Successioni II-V-I / esempi musicali estesi	
13. Tensioni di 9 ^a alterata (b9 ^a e #9 ^a) sugli accordi di dominante	93
Teoria / Successioni II-V-I / esempi musicali estesi	
14. Sostituzioni enarmoniche	101
Un approccio organizzato alle realizzazioni enarmoniche negli capitoli precedenti sulle tensioni	
15. Ulteriori sostituzioni enarmoniche	115
Nuove possibilità enarmoniche. Alla fine del capitolo è inclusa una lista degli accordi SubV incompleti prodotti dalla relazione con gli accordi di dominante, trattati nei capitoli sulle tensioni	
16. Relativo maggiore-minore	120
a) Analisi dei relativi maggiori-minori-min7b5 di specifici accordi	
b) Nuovi accordi e funzioni sono elencati e presentati in vari esempi II-V-I	
17. Ulteriori sostituzioni nei II-V-I	136
Le nuove scoperte in materia di accordi, esposte nel capitolo “ulteriori sostituzioni accordali enarmoniche”, sono presentate in vari esempi II-V-I	
18. Nuovi voicing	144
Completamento dei voicing disponibili sulle quattro corde centrali, all'interno del quadro stabilito in questo testo.	
19. Sostituzioni enarmoniche degli accordi di 9 ^a con terza o quinta omessa	146
Analisi delle varie funzioni in questi voicing di tipo non-drop 2	
20. Note di tensione sugli accordi di settima diminuita	148
Approccio simmetrico e diatonico all'aggiunta di tensioni sugli accordi diminuiti ed esame delle varie funzioni	
21. Movimento armonico a struttura costante	151
a) Esame multifunzionale di un singolo voicing e tipo di accordo	
b) Esempi musicali comprendenti alcuni II-V-I	
22. Sostituzioni simmetriche di dominante	158
Funzioni dominanti della scala esatonale e diminuita	
23. Dominanti alterate	163
Disamina delle armonie derivate dalla scala alterata: 1 b2 #2 3 b5 #5 b7	
24. Voicing di approccio	166
Analisi approfondita delle tecniche di approccio cromatico, diatonico e di dominante relative ai voicing a quattro note	
25. Voicing quartali	172
a) Approcci modali e diatonici all'armonia quartale	
b) Analisi di diverse scale e del loro potenziale armonico quartale	
c) Forma canzone di 32 battute che dimostra i vari impieghi dei voicing quartali	
d) Diverse funzioni dei voicing quartali derivati dalla scala pentatonica	

26. Toni-guida cromatici	186
Analisi del movimento cromatico in ogni voce o voci di strutture armoniche a quattro parti. Varie combinazioni di moto cromatico parallelo e/o contrario sono sovrimposte su varie combinazioni di corde	
a) Linee guida cromatiche su un singolo accordo: (una linea) / (due linee) / (tre e quattro linee)	
b) Linee guida cromatiche sui cambi d'accordo: (una linea) / (due linee) / (tre e quattro linee)	
c) Movimento contrario: varie combinazioni cromatiche contrarie sono presentate in esempi II-V-I e alcune successioni di accordi estesi	
27. Voicing per gli slash chord	205
a) Organizzazione di triadi maggiori e minori su varie note al basso	
b) Possibilità enarmoniche di ogni struttura	
c) "Sovrastrutture triadiche": triadi su diversi accordi di settima e sesta	
d) Triadi su tensioni	
e) Triadi su arpeggi del basso	
f) Movimento simmetrico	
g) Movimento diatonico	
h) Movimento contrario	
i) Semitoni non disponibili	
j) Raddoppi	
k) Riarmonizzazione	
28. Brani d'esempio	232
Varie combinazioni delle tecniche di voicing e sostituzioni presentate in questo libro saranno usate per riarmonizzare varie successioni di accordi in diverse canzoni	
29. Ritmo	243
a) Vari ritmi e omissioni di accordi (pause) sono suggeriti per essere usati negli esempi presenti in tutto il testo	
b) Vengono esaminati diversi ritmi e combinazioni di corde	
30. Conclusione	248
Suggerimenti per continuare lo studio dell'armonia, dei voicing e del <i>comping</i>	

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

Il termine completo è un aggettivo che si trova con una certa frequenza nei titoli dei metodi, ma mai come questa volta credo sia stato utilizzato a ragion veduta! Bret Wilmott grazie alla sua grande esperienza di insegnamento di alto livello presso il Berklee College of Music imbastisce un percorso di studio di armonia, teoria e voicing estremamente dettagliato e accurato, senza lasciare nulla di inesplorato.

Di fronte ad una mole di informazioni di queste dimensioni, mi sento di consigliare un approccio a piccoli, anzi, piccolissimi, passi: dopo aver esplorato teoricamente nel testo anche un breve concetto vale la pena di provare a contestualizzarlo immediatamente in un brano del proprio repertorio, standard od originale che sia. Consolidare nelle dita le conoscenze teoriche apprese e di trasformare in musica applicando i concetti ai propri brani preferiti è il lavoro veramente fondamentale da applicare a questo tipo di manuale. Il rischio altrimenti è quello di studiare una moltitudine di concetti, ma di non averli pronti nelle dita nel momento in cui si suona.

È il lavoro di una vita, ed è il lavoro più bello!

Prima di concludere questa breve prefazione vorrei evidenziare alcune scelte di traduzione.

Sebbene in molti manuali jazz il termine *progression* venga tradotto con *progressione*, ho preferito tradurlo con *successione*, in quanto il termine *progressione* indica una successione accordale, dove vi è un disegno melodico e/o armonico che viene ripetuto ad una diversa altezza (diatonicamente o cromaticamente). La sequenza di accordi, per esempio, delle 12 misure blues non è di per sé una *progressione*, bensì una normale successione armonica.

Nella traduzione di questo volume si è preferito lasciare in inglese, sempre in corsivo e al singolare, i termini di uso molto comune nel gergo chitarristico, come ad esempio *comping* e *pattern*, dei quali si è ritenuto opportuno riportare di seguito (vedi *Glossario dei termini stranieri* a seguire) una breve spiegazione del significato. I termini inglesi di uso frequente di cui comunque esiste una diretta ed utilizzata traduzione, sono usati talvolta in una lingua, talvolta nell'altra, laddove possa servire ad evitare noiose ripetizioni. Il termine inglese *voicing* viene riportato in lingua originale e non in corsivo, per due motivazioni. La prima di carattere estetico: il termine è così frequente che un reiterato corsivo appesantirebbe la lettura. Infine, perché il termine è divenuto ormai di uso comune anche nella lingua italiana, sebbene ne esista una efficace traduzione (*disposizione*).

Per non appesantire la lettura del *testo* e lasciare trasparire lo stile originario, si è deciso di mettere a piè di pagina gli approfondimenti e le spiegazioni ulteriori ritenute utili, mentre si è intervenuto nel corpo del testo, tra parentesi e specificando l'intervento del curatore, laddove fosse d'aiuto all'immediata comprensione. Inoltre, nella traduzione si è preferito usare la nomenclatura internazionale per le sigle accordali e quella italiana per le singole note.

GLOSSARIO DEI TERMINI STRANIERI

Comping: nel gergo jazzistico si intende accompagnamento.

Pattern: modello melodico, armonico o ritmico.

Upper structure: trattasi solitamente di una triade maggiore o minore sovrapposta ad un accordo di settima. La triade sovrapposta contiene tensioni e/o note dell'accordo.

Voice leading: letteralmente condotta delle voci o parti. In genere si intende lo studio con cui le note si muovono tra un accordo e l'altro o, più in generale, come una voce si muove in relazione ad un'altra voce. In questo testo come si vedrà ci si riferisce ad esso in specifiche situazioni.

Voicing: disposizione delle voci di un accordo.

Si ringraziano Daniele Rotunno ed Erica Salomoni per la preziosa collaborazione.

Massimiliano Chiaretti

INTRODUZIONE

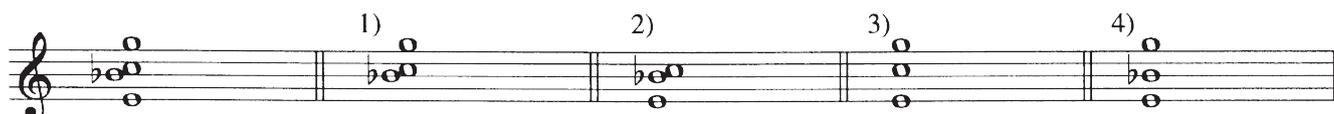
Questo manuale tratta contemporaneamente di armonia, teoria e voicing con un'enfasi sul tema della condotta delle parti. Il moto armonico e la sua comprensione sono elementi imprescindibili per un *comping* efficace negli idiomi jazz e pop moderni. Attraverso la conoscenza e l'ascolto gli studenti scopriranno e comporranno nuovi voicing e sonorità.

Molti chitarristi possiedono un particolare approccio all'armonia basato sulla visualizzazione e sul movimento fisico attraverso la tastiera, a causa della natura complessa di questo strumento e della mancanza di formazione musicale tradizionale. Il materiale di questo libro verterà su una conoscenza musicale comune condivisa da tutti i musicisti e non sarà quindi l'ennesimo approccio all'armonia per soli chitarristi. Si spera che questo testo fornirà una modalità di approccio e avvierà un processo che continuerà ben oltre le sue pagine.

L'obiettivo principale di questo testo sarà quello di presentare ed esaminare i voicing a quattro note sulle quattro corde centrali (2^a, 3^a, 4^a, 5^a) della chitarra. Eliminando le corde superiori e inferiori (1^a e 6^a), i voicing prodotti si trovano in un registro relativamente sicuro per l'accompagnamento, confliggendo raramente con le linee di basso e le melodie (o gli assoli). L'approccio iniziale alla costruzione dei voicing utilizzerà le cosiddette disposizioni "drop 2", includendo tensioni e sostituzioni accordali enarmoniche. La nota superiore di ogni voicing di tipo drop 2 sarà annotata in partitura e di conseguenza si presenterà sempre sulla seconda corda, eliminando la necessità di indicazioni di posizione. Gli studenti diventeranno consapevoli della nota superiore di ogni voicing, che si tratti di una nota accordale o di una tensione, e delle diverse possibilità di movimento lineare o di condotta delle parti, che la seconda corda produce su vari cambi di accordo. Ciò rappresenta un aiuto indiretto per gli studenti che si trovassero alle prese con la costruzione di melodie e assoli tramite gli accordi. Nelle sezioni successive le rimanenti corde (3^a, 4^a, 5^a. [N.d.C.]) verranno esaminate in termini di condotta delle parti così come fatto per la 2^a. Gli studenti impareranno a riconoscere la relazione tra le note e l'accordo (verticale) e il movimento lineare di ogni nota rispetto all'accordo successivo (orizzontale).

Gli studenti sono incoraggiati a trasporre tutte le informazioni presentate per le quattro corde centrali, per quanto possibile, sulle quattro corde superiori ed in misura minore alle quattro inferiori. Considerate inoltre che ogni voicing di quattro note include quattro voicing di tre note:

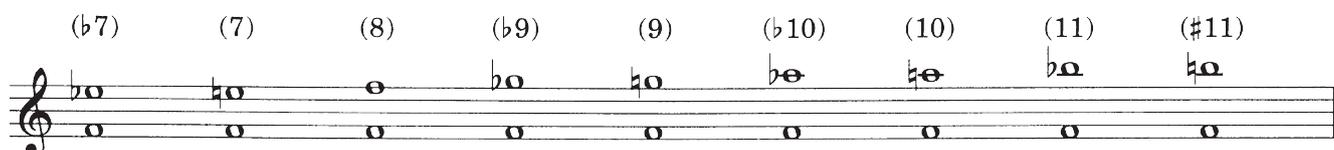
Consideriamo l'accordo di C7:



Osservate come i due ultimi voicing abbiano la medesima estensione (la distanza tra le due note esterne) dell'accordo a quattro voci originario.

La maggior parte degli studenti troverà gli accordi a tre o a quattro voci particolarmente appropriati per il *comping* in ambito jazz e pop.

L'estensione dei voicing è determinata da limitazioni fisiche e di diteggiatura. Supponendo come limite fisico la distanza di cinque tasti, i seguenti intervalli diventano eseguibili tra la seconda e la quinta corda.



Gli intervalli di ottava (8) e la nona minore ($\flat 9$) sono stati temporaneamente omessi in quanto per ora dobbiamo evitare i voicing che li contengono. Essi riappariranno nei capitoli successivi dove la loro sonorità distintiva risulterà più appropriata. Ciò fa sì che si crei una sorta di salto tra l'intervallo di 7 ed il successivo, ottenendo così delle potenziali problematicità di condotta delle parti. Per questa ragione i voicing che possiedono un intervallo di ampiezza di 7 saranno evitati, con alcune eccezioni. I voicing in drop 2 utilizzeranno opportunamente gli intervalli rimanenti a livello di estensione: 9, $\flat 10$, 10, 11 e $\sharp 11$. Questo manuale inoltre esplorerà alcune sostituzioni accordali utilizzando voicing non in drop 2, ma sempre con le estensioni sopra menzionate, permettendo loro di inserirsi dolcemente nella condotta delle parti insieme ai tradizionali voicing in drop 2. Nel tentativo di essere esaustivi e di includere la maggior parte dei voicing concepibili all'interno di questo contesto prestabilito, alcuni voicing fisicamente difficili e/o "dal suono insolito" appariranno occasionalmente. In questi casi si potranno utilizzare dei voicing sostitutivi più appropriati, e certamente si dovrebbero usare, se si ritiene che alcune voicing isolati "rovinino" un esercizio o una canzone dalla sonorità altrimenti piacevole.

L'alterazione e l'aggiunta di tensioni sull'accordo base a quattro parti (accordi di 7 e di 6) talvolta producono delle sovrastrutture triadiche (*upperstructure triad*) o accordi ibridi. Quando ciò avviene, essi vengono classificati come tali. Le sovrastrutture triadiche e gli accordi ibridi sono specificatamente affrontati in un capitolo successivo dal titolo **voicing per gli slash chord**.

Quando delle tensioni vengono aggiunte all'accordo base a quattro parti, la possibilità di sostituzioni enarmoniche cresce enormemente. Le possibili sostituzioni enarmoniche di ogni accordo saranno elencate man mano che l'aggiunta delle tensioni le renderanno esplicite. Gli studenti diverranno abili nella comprensione enarmonica di svariati gruppi di note (voicing accordali) per ciascun accordo. Per esempio¹:

$$C6 = A-7 = F\text{maj}9 \text{ (F. omit)} = D9\text{sus}4 \text{ (F. omit)} = B\flat\text{maj}7 \text{ (13/\sharp 11/9)} \text{ (F. omit)} = \text{ecc.}$$

La maggioranza degli esempi di voicing inclusi in questo testo presenta pochissima varietà ritmica ed è quindi fortemente consigliato di applicare le idee esposte nel capitolo **Ritmo**, verso la fine del libro, agli esempi musicali contenuti in ciascun capitolo. Il capitolo **Conclusione** contiene informazioni aggiuntive su diverse combinazioni di corde e voicing che possono essere applicate agli esempi musicali presenti nel testo. La combinazione fra questi due ultimi capitoli con il resto del libro ne sprigionerà appieno il contenuto.

¹ Nella siglatura si è deciso di indicare l'assenza della fondamentale con F. omit, dall'inglese "no root", dove la lettera F sta per "fondamentale".

CAPITOLO 1

I voicing in drop 2

Abbassando di un'ottava la seconda nota dall'alto di un accordo a parti strette si viene ad ottenere un accordo con una sonorità più aperta: tale disposizione viene detta drop 2. Questi voicing in drop 2 sono fisicamente più facili da realizzare sulla chitarra rispetto ai voicing originari a parti strette.

Questo volume esplora tutte e quattro le possibili posizioni dei voicing in drop 2 e la loro collocazione sulle quattro corde centrali (2, 3, 4, 5) della chitarra.

Cmaj7 = Do Mi Sol Si
F 3 5 7

I voicing di tipo drop 2
disposti per posizione:

3 7 5 R	5 R 7 3	7 3 R 5	R 5 3 7
------------------	------------------	------------------	------------------

Le seguenti forme accordali maj7 sono realizzate sulle quattro corde centrali della chitarra dai voicing dell'esempio sovrastante (le linee verticali sono le corde, quelle orizzontali i tasti):

	Pos. F.	1° riv.	2° riv.	3° riv.
	corde 5 4 3 2			
Drop 2				
	R 5 7 3	3 7 R 5	5 R 3 7	7 3 5 R

Le precedenti forme possono essere trasposte in qualsiasi tonalità.

Abbiamo ora quattro posizioni dell'accordo Cmaj7 sulle quattro corde centrali della chitarra.

CAPITOLO 2

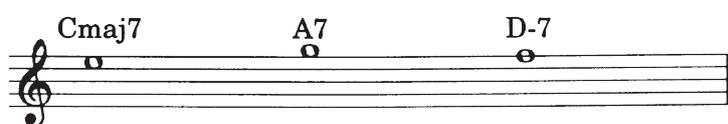
Condotta delle parti

Con il termine *condotta delle parti*¹ si intende il concetto di far muovere dolcemente le voci da un accordo a quello successivo. Permettendo alla voce superiore (la seconda corda) di muoversi per grado congiunto da un accordo all'altro, si ottiene una sonorità fluida nell'intera successione armonica.

Nel concetto di condotta delle parti una voce ha tre possibilità nel passaggio da un accordo al successivo:

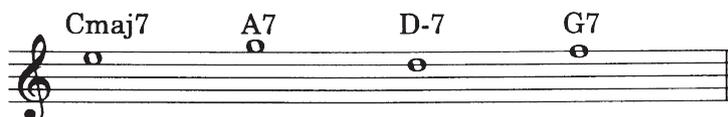
- 1) salire per grado congiunto
- 2) scendere per grado congiunto
- 3) rimanere sulla medesima nota

Nel caso dovesse esserci un salto di terza od oltre, prova a far risolvere la nota su una delle note saltate nell'accordo successivo.



Un'eccezione a questa regola si presenta quando due o più voicing si susseguono sul medesimo accordo (spesso in diverse posizioni accordali). In questo caso il salto è accettabile e talvolta desiderabile, in quanto l'armonia è stagnante. Viceversa, la condotta è spesso desiderabile quando cambiano gli accordi.

L'esempio di cui sopra potrebbe essere catalogato come condotta indiretta (da un punto di vista melodico si parla di risoluzione indiretta), in quanto la nota Mi non risolve per grado sul Fa, ma sul Sol che ritarda la risoluzione. Il *voice-leading* indiretto potrebbe essere esteso su più voci, ma ciò inizierebbe a compromettere il funzionamento generale del concetto di condotta delle parti. Nel prossimo esempio la nota Mi risolve per grado sul Fa, ma la risoluzione viene ritardata di due accordi.



Alterando i gradi accordali o aggiungendo delle tensioni si possono ottenere diversi *pattern* lineari mentre si passa da un accordo all'altro di una successione armonica in voice-leading. La successiva successione armonica viene elaborata con diverse idee di condotta delle parti, che vanno da concetti tradizionali (grado congiunto, cromatismi e nota comune) a *pattern* lineari che di fatto infrangono i precetti base del voice-leading, ma allo stesso tempo forniscono spunti apprezzabili di comping in schemi "prevedibili".

Suona le seguenti linee utilizzando **qualsiasi** voicing che accompagni la nota superiore. In alcuni casi, i voicing di tipo drop 2 non sono appropriati e potrebbe essere più desiderabile un voicing più convenzionale che metta la fondamentale al basso. Assicurati di capire quale tensione produce la nota principale sull'accordo originale. Mentre tutte le linee sono destinate alla realizzazione con il canto solo sulla seconda corda, l'esempio "salti" può essere realizzato sia sulla prima che sulla seconda corda, consentendo meno movimenti. Questo esempio avente la parte superiore spezzata (si muove per grado disgiunto, N.d.C.) serve come dimostrazione di un utilizzo conveniente di diversi set di corde. Dopo aver preparato queste linee, gli studenti devono comporre le proprie seguendo la successione di accordi data.

¹ *Voice-leading*. Il termine condotta delle parti verrà talvolta abbreviato in "condotta". Così come sarà talvolta presente in lingua inglese per evitare noiose ripetizioni (vedi prefazione).

CAPITOLO 3

Considerazioni sui voicing

Vi sono varie considerazioni che si possono fare nel definire la forza o la debolezza di un voicing in una determinata situazione. Ovviamente la “buona sonorità” è la considerazione primaria e diversi fattori che vi contribuiscono possono essere isolati. Le sostituzioni possibili ed il voice leading sono altre considerazioni molto importanti nel determinare il valore di un voicing e saranno discusse nei successivi capitoli.

Abbiamo già parlato della necessità di evitare l'intervallo di $b9$ e continueremo ad evitare i voicing che lo contengono. Qualsiasi accordo contenente due note distanti un semitono l'una dall'altra formeranno in uno dei rivolti un intervallo di $b9$. Ci sono otto diversi possibili semitoni che potenzialmente potrebbero produrre in rivolto tale intervallo:

(F - $b9$)	-	dom7($b9$)
(9 - $b3$)	-	min7(9)
($\#9$ - 3)	-	dom7($\#9$)
(11 - $b5$)	-	min7 $b5$ (11)
($\#11$ - 5)	-	maj7($\#11$) / dom7($\#11$)
(5 - $b13$)	-	dom7($b13$)
(13 - $b7$)	-	dom7(13)
(7 - F)	-	maj7 / maj7 $b5$ / maj7 $\#5$ / min. maj7 / etc.

Rimangono due importanti considerazioni sulla costruzione dei voicing:

- 1) limite inferiore intervallare (LIL¹).
- 2) difficoltà fisiche di diteggiatura.

Il limite inferiore intervallare riguarda il posizionamento più grave possibile di una nota accordale o di una tensione in un voicing. Al di sotto di questo limite la sonorità originale dell'accordo inizia a deteriorarsi e perde la sua funzione primaria. Il LIL si applicherà alle note accordali e alle tensioni sulla 5^a corda. Una nota “brillante” e/o una corda di calibro leggero potranno ospitare tensioni e note accordali più gravi, mentre una nota “scura” e/o una corda di calibro maggiore non lo farebbe con altrettanta facilità.

La seguente lista determinerà “in generale” quanto può apparire una tensione o un grado accordale al grave sulla quinta corda.

F	-	senza limiti
$b9$	-	Mib
9	-	Fa (evita la tensione di 9 ^a sulla quinta corda)
$\#9$	-	DA EVITARE (produce l'intervallo di $b9$ con la 3M)
$b3$	-	Do
3	-	Do
4 [11]	-	Re
$b5$ [$\#11$]	-	Do
5	-	senza limiti
$\#5$ [$b13$]	-	Do
6 [13]	-	Re
$b7$	-	Do
7	-	Mi

¹ Si è volutamente mantenuta l'acronimo inglese originale.