

Paolo Anessi

MELAKARTAS

72 MODI DELL'INDIA DEL SUD

fingerpicking.net

INDICE

Biografia	4	38 Jalarnavam	90
Introduzione.....	5	39 Jhalavarali	92
Teoria del sistema modale occidentale....	7	40 Navanitam	94
21 modi: maggiore, minore armonica, minore melodica	10	41 Pavani.....	96
Cosa sono i 72 Melakartas	12	42 Raghupriya	98
Come usare questo manuale	13	43 Gavambodhi	100
Simbologia e avvertenze	15	44 Bhavapriya.....	102
1 KanaKangi.....	16	45 Subhapantuvarali.....	104
2 Ratnangi	18	46 Shadvidha Margini.....	106
3 Ganamurti.....	20	47 Suvarnangi	108
4 Vanaspati.....	22	48 Divyamani.....	110
5 Manavati	24	49 Dhavalambari	112
6 Tanarupi.....	26	50 Namanarayani	114
7 Senavati.....	28	51 Kamavardhani	116
8 Hanumatodi	30	52 Ramapriya	118
9 Dhenuka	32	53 Gamanasrama.....	120
10 Natakapriya	34	54 Visvambhari.....	122
11 Kokilapriya	36	55 Symalangi.....	124
12 Rupavati	38	56 Shanmukhapriya.....	126
13 Gayakapriya	40	57 Simhendra madhyama	128
14 Vakulabharanam.....	42	58 Hemavati	130
15 Mayamalava Gaula.....	44	59 Dharmavati	132
16 Chakravakam	46	60 Nitimati.....	134
17 Suryakantam	48	61 Kantamani	136
18 Hatakambari	50	62 Rishabhapriya.....	138
19 Jhankaradhvani	52	63 Latangi.....	140
20 Nathabhairavi	54	64 Vachaspati	142
21 Kiravani.....	56	65 Mechalyani	144
22 Kharaharapriya	58	66 Chitrambari	146
23 GaurimanoHari	60	67 Sucharitra	148
24 Varunapriya	62	68 Jyotisvarupini.....	150
25 Mararanijani.....	64	69 Dhatuwardhani	152
26 Charukesi	66	70 Nasika bhushani.....	154
27 Sarasangi	68	71 Kosalam.....	156
28 Harikhamboji.....	70	72 Rasikapriya.....	158
29 Dhirasankarabharani	72		
30 Neganandini	74	Kosalam.....	160
31 Yagapriya.....	76	Manavati.....	166
32 Raga vardhani	78	Visvambhari.....	170
33 Gangeyabhushani	80	Jhankaradhvani	176
34 Vagadhisvani	82		
35 Sulini.....	84		
36 Chalanata	86		
37 Salagam	88		

Biografia

Paolo Anessi

23 maggio 1970 (VA)

In casa la musica non manca, grazie anche alla mamma che quotidianamente si dedica al pianoforte studiato fin da ragazzina. Chiudono il cerchio mio padre appassionato di musica classica e lo zio noleggiatore di jukebox, che fin dagli anni '70 mi ha letteralmente ricoperto di dischi provenienti dal ricambio che avveniva settimanalmente.



A quindici anni inizio le prime lezioni di chitarra fino alla leva militare, quando l'incontro con un insegnante jazz mi apre nuovi orizzonti e mi regala una vera passione verso lo studio approfondito, non solo dello strumento, ma della musica in generale.

Sarà il decennio successivo a fare la differenza nella mia preparazione musicale.

Negli anni novanta, oltre ai classici studi di chitarra jazz frequento corsi d'arrangiamento moderno per big band e fiati con Giovanni Tommaso, arrivando a spingermi verso l'armonia dodecafonica con Arline Zollermann. Inizio le prime esperienze in studio di registrazione, attività che da allora continua ad appassionarmi grazie alle infinite opportunità creative che mi offre: anni dopo nasceranno così il Taiko Studio e l'etichetta MS Records, di cui sono produttore.

Costituisco l'associazione culturale Music Secrets, grazie al supporto di uno staff coeso di amici musicisti, che nel tempo si evolve in un vero centro musicale: organizzazione eventi, studio di registrazione audio e video, scuola di musica, management e ufficio stampa.

Frequento per anni la scena milanese praticando solo jazz strumentale con varie formazioni. Ma dall'anno 2000 in poi, la mia evoluzione musicale mi porta a suonare in formazioni con diverse cantanti, fino ad incontrare Simona Grasso, con la quale interpretiamo jazz, swing, gipsy, latin e un po' tutto quello che ci passa per la testa. Nel 2012 esce il nostro terzo album *Sacro & Profano*, che ci porta in tour da nord a sud Italia e in contemporanea c'è l'uscita del libro *La Chitarra Jazz - Suoni e Colori*, scritto a quattro mani con l'amico liutaio Erich Perrotta.

Nello stesso periodo, dopo la pubblicazione di un articolo didattico sulla rivista *Chitarre* e un video che ha spopolato in rete, inizio la mia avventura con la rivista on line *Accordo.it*, di cui sono un autore di parecchi articoli specialistici.

Siamo nel 2014 ed esce il manuale *La Chitarra Jazz per Tutti* (ed. Carisch), che riscuote particolare successo e del quale è prevista l'uscita di un prossimo volume. Intanto un progetto culturale di fusione tra la musica italiana e quella portoghese mi porta a Lisbona, per lavorare con Simona a un disco di fado rivisitato e riadattato in lingua italiana.

Essere produttore è quasi secondario al mio essere musicista, grazie a uno staff coeso. Trovo che lo studio di registrazione sia la giusta soluzione da alternare a tanti chilometri macinati suonando su e giù per tutta la penisola. La passione per la didattica e nella ricerca musicale mi portano a viaggiare attraverso clinic e masterclass specialistiche, facendomi conoscere tante realtà diverse di scuole e associazioni in tutta Italia. Questa stessa passione per la ricerca mi ha dato lo spunto per la mia ultima pubblicazione *Melakartas - 72 modi dell'India del sud per chitarra* (ed. fingerpicking.net).

Introduzione

In questo libro ci sono due parti distinte. La prima parte è un riepilogo progressivo filologico diviso in tre punti: il blues, le progressioni diatoniche e lo sviluppo modale; la seconda parte del manuale ti presenta e ti mette a disposizione i settantadue Melakartas con diteggiature chitarristiche.

Hai quindi la possibilità di mettere concretamente le mani e le orecchie su alcune sonorità, che normalmente non sono contemplate nel nostro sistema occidentale.

Questo manuale è decisamente pensato per chi ha già un livello avanzato di conoscenze teoriche e armoniche e, non da meno, di pratica sulla chitarra. Con questo non voglio affermare che un neofita non possa comprendere o apprendere delle competenze musicali tratte da questo manuale, anzi, le spiegazioni principali della prima parte sono pensate come una guida proprio per il neofita.

Ci sono manuali fatti per imparare e altri pensati per espandere le proprie conoscenze e questo libro vorrebbe occuparsi proprio di espandere il vocabolario musicale e l'orizzonte sonoro.

Avrai quindi la possibilità di attingere alla codifica e al controllo dei settantadue modi del sistema musicale dell'India del sud: qualcuno è identico ad alcuni dei nostri ventuno modi (di questi ricordo un eolio, un lidio alterato e il frigio maggiore), ma sicuramente ce ne sono altri.

Considera quindi che l'argomento trattato non è il parallelismo tra i ventuno modi e i settantadue Melakartas, ma scoprire e attingere a nuove sonorità.

Questo metterà in gioco le tue capacità di controllo melodico, attraverso frasi coerenti all'armonia e allo stile in cui è inserito il soloing che starai suonando: la tua personalità musicale dovrà comprendere, accettare e collocare melodicamente queste nuove sonorità.

Come dicevo sopra, la prima parte di questo manuale è un riepilogo di percorso per i neofiti: si parte dal blues (accennato solo nei video), passando per alcune spiegazioni sulle principali cadenze e progressioni dell'armonia diatonica e chiudendo il cerchio con l'applicazione del modale, della sua possibile armonia e dei vari campi d'azione.

Tutto ciò sarà una sintesi di un percorso sonoro e linguistico dal punto di vista della chitarra elettrica.

Troverai una delle scuole di pensiero per utilizzare il sistema modale fatto di ventuno sonorità, ma lo ripeto ancora una volta, è una semplice sintesi, altrimenti avrei dovuto scrivere un manuale specifico sul modale.

La mia premessa, quindi, è di dare per scontato che tu abbia già un certo potere di fraseggio, che tu sappia cosa sia un approccio melodico e che tu conosca lo sviluppo di una frase e la sua risoluzione.

Detto ciò, puoi attingere dalle tue conoscenze sviluppate sulla chitarra e adottare liberamente alcune di queste sonorità indiane: certe le troverai ovvie e banali, ma ti assicuro che altre saranno davvero interessanti e quasi liberatorie.

Se sei già avvezzo a questo percorso sonoro e al fraseggio, potrai partire direttamente dai Melakartas: ti basterà creare un loop con un pedale di A e in pochi minuti, sperimentando su un'ottava, puoi cominciare a sentire come suona la nuova sonorità. Credo che questo sia un modo molto divertente e proficuo per allargare i propri orizzonti sonori, nell'improvvisazione tanto quanto nella composizione.

Il neofita potrà invece seguire l'intero percorso filologico, che attraverso i trentatré video lo porteranno progressivamente all'uso dei Melakartas. Ad ogni modo, se incontrerai difficoltà, avrai dubbi o carenze, prenditi il tempo necessario per rafforzare gli argomenti trattati, per affrontare al meglio il percorso necessario all'uso di queste nuove sonorità.

In questo manuale non ci sono fraseggi da studiare: puoi trovare alcuni esempi di applicazione di queste sonorità nel mio canale YouTube, nella sezione "Melakartas".

Buona fortuna e buone sperimentazioni musicali attraverso i Melakartas!

Simbologia e avvertenze

Quando incontri questo simbolo nel testo consulta i file video.



Troverai poi 12 file denominati **DRONI** per allenarti appunto nelle 12 tonalità, mentre un interessante coincidenza che in tutti e 72 i Melakartas il rapporto tra la tonica e il quinto grado è sempre un intervallo di quinta giusta, ho quindi confezionato una semplice base denominata **Backing Track CADENZA V I** che ti permetterà di allenare i Melakartas con una cadenza armonica al posto del pedale armonico come nel caso dei file Droni 12 tonalità.

NOTA BENE: Ho dato grande importanza al percorso sonoro. La prima volta che segui il testo, usa i video seguendo la numerazione progressiva per ascoltare di cosa ti parlo: saranno un chiaro riferimento sonoro e didattico. Ne ho poi confezionato una versione in un unico video: in meno di un'ora potrai allargare la tua percezione sonora attraverso la chitarra, nell'uso di note che forse prima consideravi semplicemente "stonate" o non collocabili melodicamente.

Teoria del sistema modale occidentale

La diatriba sull'impiego o sulla visione del modale è una battaglia persa portata avanti solitamente dalle ultime generazioni, soprattutto finché non si dirada la confusione che questo sistema può comportare nelle prime fasi di studio. Vorrei fare velocemente chiarezza sui principali linguaggi in una visione tipicamente chitarristica.

Il **primo linguaggio** contemplato è il **blues** (▶ **TRACK 1**): la sua armonia fatta di accordi di dominante, le pentatoniche farcite di *blues note*, ma soprattutto questo continuo scivolare tra maggiore e minore, ne fanno un *sound* diretto e facilmente riconoscibile. Si comincia con le pentatoniche e volendo non ci si ferma mai di evolvere e sperimentare.

Il **secondo linguaggio** è quello derivato dall'**armonia diatonica** (▶ **TRACK 2**): la sua prima caratteristica è l'incedere inesorabile dell'accordo di settima di dominante verso un accordo maggiore, che faccia da risoluzione. In poche parole, l'armonia diatonica porta inevitabilmente a una sintesi di alternanza tra tensione e relax, ovvero del movimento del fraseggio direzionato a una risoluzione. Possiamo avere qualche possibile evasione con le dominanti secondarie, con le introduzioni, con le sostituzioni di tritono, piuttosto che con gli accordi diminuiti, ma inesorabilmente il cambiamento di tensione è la caratteristica dell'armonia diatonica. Di conseguenza i principali movimenti melodici sono dati dagli arpeggi degli accordi che seguono l'armonia e non dalle scale (tonalità) che contengono gli accordi: quest'ultima è già una concezione più modale dell'armonia diatonica.

Arriviamo quindi al **terzo linguaggio**, cioè quello **modale** (▶ **TRACK 3**) che involontariamente, viste le sue molteplici possibilità d'impiego, può creare confusione, miti e leggende.

Per semplificarne il concetto ti propongo questa prospettiva: se il colore del modo è al centro della composizione, soloing, improvvisazione o porzione di brano, senza movimenti di cadenze diatoniche, rientrerà in una delle seguenti opportunità d'utilizzo.

Pedale (▶ **TRACK 4**) - Si ottiene come situazione d'accompagnamento, con l'esecuzione di una singola nota che funge da centro modale. Il modulo ritmico applicato a questa nota crea un sistema d'accompagnamento minimalista, ma assolutamente funzionale, sul quale si costituisce e si sviluppa la melodia e il fraseggio melodico.

Ostinato (▶ **TRACK 5**) - Lo troviamo nel momento in cui pochissime note creano una cellula melodica facilmente riconoscibile, accattivante e subito riconducibile alla sonorità del modo proprio, perché oltre al contenuto armonico è contenuta anche la caratteristica modale. Possiamo pensare all'ostinato come a un accompagnamento fatto a *riff*.

Accordo modale (▶ **TRACK 6**) - Nell'accordo modale ci sono tutti i contenuti per esprimere e confermare l'armonia dell'accordo in concomitanza della caratteristica modale: per esempio, Cm6 è indubbiamente dorico, mentre Cmaj7\#11 potrà sicuramente assoggettare la sonorità lidia.

Armonia modale (▶ **TRACK 7**) - Abbiamo una prima soluzione di armonia modale ogni qualvolta l'accordo di dominante risolve verso un accordo che non sia il primo grado, grazie a una soluzione d'arrangiamento. Questo accordo di dominante potrà essere preparato dal secondo o dal quarto grado della tonalità, tanto quanto possono essere validi e funzionali i sistemi conosciuti per costruire un'armonia che sia funzionale all'accordo che dà vita al modo.

Un'altra possibilità largamente diffusa d'impiego delle sonorità modali è la **Superimposition**: su una progressione blues o su una diatonica potremmo, infatti, imporre e a volte forzare una nuova sonorità. Prendiamo la progressione Dm7 - G7 - Cmaj7 (▶ TRACK 8). Come spiegato precedentemente, il naturale sviluppo di fraseggio è dato dall'utilizzo degli arpeggi, pensando ai colori che è possibile ottenere con l'utilizzo delle scale. Sul Dm7, per esempio, suonando la scala di C maggiore e direzionando all'arpeggio di D minore, potremmo ottenere la sonorità dorica (▶ TRACK 9).

Ma l'evoluzione nel fraseggio jazz, il subentro della *fusion* e chi sa cos'altro, hanno portato i chitarristi a capire che quel Dm7 è il terzo grado di Bb maggiore e quindi suonando questa scala diatonica, sempre direzionando all'arpeggio di D minore, si poteva ottenere la sonorità frigia (▶ TRACK 10). Ovviamente il Dm7 continua a essere concatenato nella progressione diatonica in C maggiore.

Ma non finisce qui: possiamo anche considerare che il Dm7 è l'accordo che si forma sul sesto grado di F maggiore, in modo da ottenere la sonorità Eolia (▶ TRACK 11), sempre sul primo accordo di questa progressione II-V-I.

A questo punto il passo per suonare minore armonico (▶ TRACK 12) e minore melodico (▶ TRACK 13) o uno dei modi derivati (▶ TRACK 14) è davvero brevissimo, contando che questo concetto in determinati generi o pratiche improvvisative si applica per ogni accordo della progressione (▶ TRACK 15).

Personalmente definisco questo modo di suonare modale come **Superimposition**, in quanto avverto una sorta di forzatura alla sonorità diatonica, data dal susseguirsi degli accordi all'interno della progressione, impiegandola sia sull'armonia diatonica tanto quanto su un unico centro modale.

Nella maggior parte dei casi, l'armonia modale e la relativa espressività sonora sono al centro dell'attenzione della composizione e non sovrimposta, come spiegato precedentemente.

Ciò vuol dire che il colore dorico non è più solo un colore, ma domina funzionalmente e coerentemente lungo il dipanarsi del brano. Poi ovviamente in una composizione possono coesistere più modi, tanto quanto delle parti diatoniche alternate con progressioni modali o più semplicemente un pedale che dia fulcro al modo.

Del modale è stato fatto largo impiego nella musica strumentale rock, jazz e fusion, senza dimenticare la musica hard e metal, ma anche tutto il versante acustico: di fatto, molte volte l'accordatura del brano è già di per sé un accordo modale sul quale si costituisce la composizione.

In un brano difficilmente si troverà espresso solo e unicamente un modo per tutta la sua durata: questo accade principalmente nella pratica didattica, per spiegare al meglio ogni singolo concetto.

Nell'arte si è poi liberi di esprimere il pensiero musicale, utilizzando la tavolozza di colori che si dispone al momento: allargando la nostra percezione, amplieremo gli orizzonti sonori necessari all'immaginazione, per fissare nuovi obiettivi e opportunità melodiche e conseguentemente di fraseggio.

L'utilizzo del modale può essere inteso come un allargamento delle sfumature sonore dei due modi principali, quello maggiore e quello minore: un possibile sviluppo applicativo dei modi derivati potrà contemplare questa logica di distinzione fra maggiore e minore.

Un buon sistema per esercitare i modi è quello di applicarli a un pedale, che rappresenta una situazione armonica ambigua e dà molta libertà melodica: sarà così possibile scivolare da un modo all'altro, grazie anche a una certa visione di continuità tra un dorico, un eolio e un frigio.

Andando ancor più in profondità nella cultura modale, consideriamo anche che certe popolazioni al mondo hanno sistemi musicali non temperati. Se pensiamo quindi a un'ottava musicale non determinata in maniera restrittiva da dodici semitoni, ma immaginandola come una corda di violino in cui l'intonazione delle note viene fissata dal nostro orecchio, potremmo teoricamente trovare infinite toniche che fungono da infiniti centri modali, generando a loro volta infiniti sistemi modali.

Quest'ultimo concetto è una pura teorizzazione, in quanto contempla delle soluzioni infinite, ma fa comprendere quanto ancora resta da scoprire. Fortunatamente c'è sempre chi insegue nuove sonorità e produce nuove composizioni facendo ricerca e libera sperimentazione: uno

di questi potresti essere tu.

Per approfondire brevemente il sistema modale occidentale, partiamo dal diatonico che prevede lo sviluppo di sette successioni di intervalli, ognuna di queste derivata da una nota della scala maggiore (▶ TRACK 16). Quest'ultima genera sul sesto grado una scala minore relativa (▶ TRACK 17), che però non ha sostegno armonico, dato che l'accordo che si forma sul suo quinto grado dell'armonizzazione è privo del tritono (▶ TRACK 18) e di quel potere risolutivo così tanto riconoscibile e confortante nel modo maggiore (▶ TRACK 19). Di conseguenza, alterando il settimo grado di questa minore naturale si ottiene una minore armonica (▶ TRACK 20), che nella sua armonizzazione al quinto grado assoggetta un accordo di settima di dominante (▶ TRACK 21), perfettamente funzionale alla risoluzione verso il primo grado. La minore armonica genera a sua volta sette modi, che ovviamente si differenziano da quelli della scala maggiore, dato che abbiamo alterato una nota e che questa genererà accordi diversi in fase di armonizzazione.


Questa storia prosegue con un problemino di melodicità da parte di questa nuova sonorità minore armonica (▶ TRACK 22). Vi è infatti l'inesorabile permanenza dell'intervallo di tono e mezzo che si viene a formare tra il settimo grado maggiore e il sesto minore (interessante, esotico, ma rischioso di ripetitività e noia musicale), unitamente alla difficoltà d'intonazione vocale di questo intervallo discendente. Per questo motivo, alzando di un semitono il sesto grado della scala minore armonica, si va a ridurre questo salto troppo ampio tra sesto e settimo grado, facendo nascere così un'altra scala diatonica: la minore melodica (▶ TRACK 23).

Indipendentemente dal suo utilizzo prima o dopo Bach, questa sonorità diatonica genera a sua volta sette opportunità modali, una per ogni grado della scala. Eccoli

Diatonico maggiore	Diatonico minore melodico	Diatonico minore armonico
Ionico 1 2 3 4 5 6 7maj	lidio #5 1 2 3 4# 5# 6 7maj	Ionico #5 1 2 3 4 5# 6 7maj
dorico 1 2 3b 4 5 6 7	lidio 7dom 1 2 3 4# 5 6 7	dorico #4 1 2 3b 4# 5 6 7
frigio 1 2b 3b 4 5 6b 7	misolidio b13 1 2b 3 4 5 6b 7	frigio maggiore 1 2b 3 4 5 6b 7
lidio 1 2 3 4# 5 6 7maj	locrio maj9 1 2 3b 4 5b 6b 7	lidio #2 1 2# 3 4# 5 6 7maj
misolidio 1 2 3 4 5 6 7	superlocrio 1 2b 3b 4b 5b 6b 7	misolidio b9 b13 1 2b 3 4 5 6b 7
eolio 1 2 3b 4 5 6b 7	minore melodico (ipoionico) 1 2 3b 4 5 6 7maj	minore armonico (ipoionico 13) 1 2 3b 4 5 6b 7maj
locrio 1 2b 3b 4 5b 6b 7	dorico b9 1 2b 3b 4 5 6 7	Super locrio diminuito 1 2b 3b 4 5b 6b 7dim

N.B. Ho volutamente espresso i sette modi della scala maggiore, della minore armonica e della minore melodica senza passare dalla relativa minore naturale: questo perché ho preferito il confronto diretto, per poter individuare più rapidamente le differenze e le caratteristiche modali. Un'ulteriore specifica: per il numero 7 intendo la settima di dominante, distante quindi un tono dall'ottava.

21 modi: maggiore, minore armonica, minore melodica

Ripassiamo velocemente la derivazione del sistema modale dalle tre sonorità: maggiore, minore armonico e minore melodico. Premesso che lo sviluppo è identico per tutte e tre le sonorità, prenderò come esempio il sistema maggiore, cominciando dalle sette successioni intervallari ( **TRACK 24**).

Ionico : C D E F G A B C
T T ST T T T ST

Dorico: D E F G A B C D
T ST T T T ST T

Frigio: E F G A B C D E
ST T T T ST T T

Lidio: F G A B C D E F
T T T ST T T ST

Misolidio: G A B C D E F G
T T ST T T ST T

Eolio: A B C D E F G A
T ST T T ST T T

Locrio: B C D E F G A B
ST T T ST T T T

Ottenute queste sette successioni intervallari, ovviamente tutte diverse tra loro, possiamo già sentire le sette sonorità modali del diatonico maggiore. Ma dato che il centro di gravità di questi sette modi è inesorabilmente C maggiore, per sentire davvero le differenze fra i diversi modi è più semplice applicare questi intervalli a una successione di sette suoni con al centro sempre la stessa nota, in modo da distinguere meglio le singole differenze sonore (**TRACK 25**).

Ionico : C D E F G A B C scala o tonalità di C maggiore
T T ST T T T ST

Dorico: C D Eb F G A Bb C scala o tonalità di Bb maggiore
T ST T T T ST T

Frigio: C Db Eb F G Ab Bb C scala o tonalità di Ab maggiore
ST T T T ST T T

Lidio: C D E F# G A B C scala o tonalità di G maggiore
T T T ST T T ST

Misolidio: C D E F G A Bb C scala o tonalità di F maggiore
T T ST T T ST T

Eolio: C D Eb F G Ab Bb C scala o tonalità di Eb maggiore
T ST T T ST T T

Locrio: C Db Eb F Gb Ab Bb C scala o tonalità di Db maggiore
ST T T ST T T T

A questo punto hai due possibilità per padroneggiare le sonorità modali: puoi imparare le sette scale modali (**TRACK 26**) e muoverle cromaticamente lungo il manico, tanto quanto puoi pensare al modo come a un grado della tonalità di appartenenza e quella tonalità è ciò che ti interessa per padroneggiare il modo. Faccio un esempio: su Cm7 puoi ottenere la sonorità dorica applicando la scala modale che contiene le note C,D,Eb,F,G,A,Bb oppure puoi applicare la scala di Bb maggiore

(**TRACK 27**), in quanto contiene gli stessi suoni. Se poi ragioni anche sui gradi, ti accorgerai istantaneamente che Cm7 si forma sul secondo grado dell'armonizzazione di Bb maggiore.

Espandendo questo concetto, la **Superimposition** vede applicazione nell'armonizzazione della scala maggiore, in quanto abbiamo tre accordi m7, due maj7, l'accordo di dominante (7) e il settimo grado m7/b5. Questi ultimi due accordi hanno un naturale contenuto tensivo dato dall'intervallo di tritono, che si viene a formare tra il terzo e il settimo grado, col vantaggio di sostenere di buon grado tantissime sonorità più o meno ricche di tensioni diatoniche e non.

Questo sistema ti permette di vivere una sorta di dualità d'utilizzo del modale.

Da una parte lo puoi intendere come centro di gravità sonora, per esempio impiegando il pedale, l'ostinato o anche l'armonia modale: potrai caratterizzare la tua composizione, che come centralità avrà la sonorità del modo esposta. Oppure lo puoi applicare all'interno di progressioni diatoniche, valutando accordo per accordo le varie possibilità modali da poter impiegare.

	Superimposition tensioni diatoniche tonalità maggiori	Superimposition tensioni non diatoniche tonalità minori armoniche	Superimposition tensioni non diatoniche tonalità minori melodiche
Cmaj7	Ionico: scala di Cmaj Lidio: scala di Gmaj	Ionico #5: scala di Am ar. Lidio #9: scala di Ebm ar.	Lidio #5: scala di Am melo.
Dm7	Dorico: scala di Cmaj Eolio: scala di Fmaj Frigio: scala di Bbmaj	Dorico #11: scala di Am ar. Misolidio b9 b13: s. di Gm ar. Ipoionico b13: s. di Dm ar.	Dorico b9: scala di Am melo. Ipoionico: scala di Dm melo.
Em7	Frigio: scala di Cmaj Eolio: scala di Gmaj Dorico: scala di Dmaj	Misolidio b9 b13: s. di Am ar. Dorico #11: scala di Bm ar. Ipoionico b13: scala di Em ar.	Dorico b9: scala di Bm melo. Ipoionico: scala di Em melo.
Fmaj7	Lidio: scala di Cmaj Ionico: scala di Fmaj	Lidio #9: scala di Am ar. Ionico #5: scala di Dm ar.	Lidio #5: scala di Dm melo.
G7	Misolidio: scala di Cmaj	Superlocrio 7dim: s. di Am ar.	Lidio b7: scala di Dm melo. Superlocrio: s. di Abm melo.
Am7	Eolio: scala di Cmaj Dorico: scala di Gmaj Frigio: scala di Fmaj	Ipoionico b13: scala di Am ar. Dorico #11: scala di Gm ar. Misolidio b9 b13: s. di Cm ar.	Ipoionico: scala di Am melo. Dorico b9: scala di Gm melo.
Bm7/b5	Locrio: scala di Cmaj	Locrio maj13: scala di Am ar.	locrio maj9: scala di Am melo.

Do per scontato che tu conosca già il funzionamento dei modi della minore armonica e melodica.

Le differenti alterazioni della minore armonica e melodica rendono diatonicamente disponibili delle tensioni, che risulterebbero invece tensioni non disponibili nel modo minore naturale.

Grazie alla tabella sopra potrai facilmente comprendere come lo stesso accordo può accettare sonorità molto diverse.

Questo concetto sviluppato sull'armonizzazione della scala maggiore, si può esattamente applicare all'armonizzazione della minore armonica (**TRACK 28**) e della minore melodica (**TRACK 29**): puoi infatti decidere di impiegare le scale modali sugli accordi della scala maggiore e viceversa, sugli accordi ricavati dall'armonizzazione della scala armonica e melodica.

Cosa sono i 72 Melakartas

Dato che tutto si sviluppa all'interno dell'armonia enarmonica, ti capiterà di trovare sigle come Cb, B# o anche Fx (F bequadro): anche il sistema indiano, così come quello occidentale, è diatonico, cioè non ripete mai due volte il nome di una nota. Troverai, inoltre, scale che contengono # e b contemporaneamente.

Il sistema modale Melakartas si basa su altre logiche di possibili combinazioni delle sette note, eccole:

1	A	Bb	Cb	D	E	F	Gb	A	37	A	Bb	Cb	D#	E	F	Gb	A
2	A	Bb	Cb	D	E	F	G	A	38	A	Bb	Cb	D#	E	F	G	A
3	A	Bb	Cb	D	E	F	G#	A	39	A	Bb	Cb	D#	E	F	G#	A
4	A	Bb	Cb	D	E	F#	G	A	40	A	Bb	Cb	D#	E	F#	G	A
5	A	Bb	Cb	D	E	F#	G#	A	41	A	Bb	Cb	D#	E	F#	G#	A
6	A	Bb	Cb	D	E	Fx	G#	A	42	A	Bb	Cb	D#	E	Fx	G#	A
7	A	Bb	C	D	E	F	Gb	A	43	A	Bb	C	D#	E	F	Gb	A
8	A	Bb	C	D	E	F	G	A	44	A	Bb	C	D#	E	F	G	A
9	A	Bb	C	D	E	F	G#	A	45	A	Bb	C	D#	E	F	G#	A
10	A	Bb	C	D	E	F#	G	A	46	A	Bb	C	D#	E	F#	G	A
11	A	Bb	C	D	E	F#	G#	A	47	A	Bb	C	D#	E	F#	G#	A
12	A	Bb	C	D	E	Fx	G#	A	48	A	Bb	C	D#	E	Fx	G#	A
13	A	Bb	C#	D	E	F	Gb	A	49	A	Bb	C#	D#	E	F	Gb	A
14	A	Bb	C#	D	E	F	G	A	50	A	Bb	C#	D#	E	F	G	A
15	A	Bb	C#	D	E	F	G#	A	51	A	Bb	C#	D#	E	F	G#	A
16	A	Bb	C#	D	E	F#	G	A	52	A	Bb	C#	D#	E	F#	G	A
17	A	Bb	C#	D	E	F#	G#	A	53	A	Bb	C#	D#	E	F#	G#	A
18	A	Bb	C#	D	E	Fx	G#	A	54	A	Bb	C#	D#	E	Fx	G#	A
19	A	B	C	D	E	F	Gb	A	55	A	B	C	D#	E	F	Gb	A
20	A	B	C	D	E	F	G	A	56	A	B	C	D#	E	F	G	A
21	A	B	C	D	E	F	G#	A	57	A	B	C	D#	E	F	G#	A
22	A	B	C	D	E	F#	G	A	58	A	B	C	D#	E	F#	G	A
23	A	B	C	D	E	F#	G#	A	59	A	B	C	D#	E	F#	G#	A
24	A	B	C	D	E	Fx	G#	A	60	A	B	C	D#	E	Fx	G#	A
25	A	B	C#	D	E	F	Gb	A	61	A	B	C#	D#	E	F	Gb	A
26	A	B	C#	D	E	F	G	A	62	A	B	C#	D#	E	F	G	A
27	A	B	C#	D	E	F	G#	A	63	A	B	C#	D#	E	F	G#	A
28	A	B	C#	D	E	F#	G	A	64	A	B	C#	D#	E	F#	G	A
29	A	B	C#	D	E	F#	G#	A	65	A	B	C#	D#	E	F#	G#	A
30	A	B	C#	D	E	Fx	G#	A	66	A	B	C#	D#	E	Fx	G#	A
31	A	B#	C#	D	E	F	Gb	A	67	A	B#	C#	D#	E	F	Gb	A
32	A	B#	C#	D	E	F	G	A	68	A	B#	C#	D#	E	F	G	A
33	A	B#	C#	D	E	F	G#	A	69	A	B#	C#	D#	E	F	G#	A
34	A	B#	C#	D	E	F#	G	A	70	A	B#	C#	D#	E	F#	G	A
35	A	B#	C#	D	E	F#	G#	A	71	A	B#	C#	D#	E	F#	G#	A
36	A	B#	C#	D	E	Fx	G#	A	72	A	B#	C#	D#	E	Fx	G#	A



Video on line: esempi di composizione didattica, arrangiamento, integrazione con lo stile occidentale e libera improvvisazione con l'utilizzo dei Melakartas:

5 Manavati (chitarra acustica baritona) 19 Jhankaradhvani (chitarra semi-hollowbody) 71 Kosalam (chitarra solidbody) 54 Visvambhari (chitarra hollowbody)

Come usare questo manuale

Sarai tu a capire come utilizzare le conoscenze del sistema modale indiano per arrangiare e comporre la tua musica o quantomeno per integrare queste conoscenze nel tuo modo di suonare: io posso solo suggerirti alcuni modi di studiare che su di me funzionano. Eccoli:

Studio sul pedale loop

La cosa più semplice da fare per cominciare a capire come suonano i settantadue modi è quella di provare le sonorità su un semplicissimo pedale con tonica di A, dato che tutti i modi fanno riferimento a questo centro tonale. Memorizzare la singola scala a un'ottava non sarà difficile. Personalmente sperimento da subito la sonorità degli intervalli facendo sempre riferimento alla tonica, in modo da capire la possibilità melodica funzionalmente agli intervalli compresi nella scala.

Se di un certo modo ne apprezzi particolarmente il colore e il carattere, puoi approfondire mappando tutto il manico con i cinque modelli di quella scala, per espandere le tue conoscenze lungo tutta la tastiera.

Lettura armonica

Imparare nuovi voicing di accordi: ecco un'altra applicazione. Difatti, armonizzando a quadriadi le settantadue scale del sistema modale indiano, ho ottenuto voicing alterati e in alcuni casi molto particolari: avrai così motivo di confrontarti con sonorità magari distanti da ciò che abitualmente suoni. Prenditi del tempo nella pratica di queste scale, senza dimenticare che sarai tu a decidere cosa adottare di tutto questo nel tuo modo di suonare.

Ho incluso per ogni modo tre progressioni di accordi: in certi casi sarà una vera sfida da contorsionisti, a causa di diteggiature molto difficili, che sapranno però ricompensarti con sonorità eclettiche e originali.

Composizione armonica

Assimilati nuovi accordi, la naturale conseguenza è quella di scrivere e arrangiare nuova musica. L'armonia non ha un genere d'appartenenza e prescinde quindi dal suonare jazz, rock, metal o altro, tanto quanto è vero anche che esistono cadenze, progressioni e accordi, che stilisticamente appartengono più a un genere piuttosto che a un altro.

Queste sonorità possono diventare ciò che vuoi e puoi applicarle a diversi linguaggi e strumenti.

Il suggerimento che mi sento di darti è quello di scegliere un modo del quale hai già verificato la piacevolezza musicale, di apprenderne gli accordi con molta accuratezza e di praticare le progressioni proposte. In quest'ultimo caso potresti cimentarti nell'applicazione delle regole dell'armonia classica occidentale, tanto quanto potresti suonare a orecchio, a seconda di cosa ti suggerisce la tua immaginazione. Arrivati a questo punto, si potrebbe chiudere il lavoro di apprendimento di una nuova sonorità con un arrangiamento originale e la composizione di una nuova melodia.

Composizione melodica

Parlare di composizione melodica in poche righe, potrebbe sembrare riduttivo e pretenzioso da parte mia. Difatti non voglio parlare di composizione melodica per come è regolamentata dalla sua grammatica e dalle molteplici opportunità che offre: qui vorrei suggerirti semplicemente un metodo per testare la composizione melodica modale.

Ti suggerisco di cominciare da un pedale armonico, perché ti permette di mantenere lucido il colore del modo. Ti ricordo, inoltre, che non essendoci una progressione armonica con delle cadenze che aiutano il processo di preparazione, tensione e risoluzione, questa responsabilità di conduzione delle parti è affidata principalmente al tuo fraseggio. Generata la prima cellula melodica, ferma le mani e chiedi alla tua immaginazione cosa sceglierebbe, facendole ascoltare le diverse opportunità.

Sperimentazione e ricerca

Ora che hai davanti l'opportunità di esplorare nuovi orizzonti sonori, sentiti libero di muoverti oltre le regole che la didattica ti insegna. In questo libro ci sono delle improprietà armoniche, inaccettabili per il nostro sistema musicale: difatti ho armonizzato a quadriadi un sistema musicale incentrato principalmente sul pedale e che soprattutto non ha mai sviluppato tutte queste forme di accordi. Volendo il percorso è ancora lungo e si potrebbe fare altra ricerca,

sviluppo e applicazione.

Per scelta ho mantenuto un'analisi molto formale nelle sigle degli accordi, ma ricordo che anche un semplice Cmaj7 (formato dalle note C E G B), al primo rivolto (con le note E G B C) potrebbe essere analizzato e soprattutto contestualizzato come un Em/b6.

Così come al secondo rivolto (G B C E) oltre al classico e ovvio C/G si potrebbe pensare a un G4/6 no5th e in ultimo con il terzo rivolto (B C E G), si arriva al quasi impronunciabile accordo Bb2/4/b6 no3rd/5th. Indubbiamente chiamare un C/B in quest'ultimo modo potrebbe sembrare un'inutile formalità teorica, ma quando ero in procinto di sviluppare il grosso lavoro di armonizzazione dei Melakartas, mi sono posto il quesito di come analizzare gli accordi. E qui ho preferito appunto l'analisi formale di ciò che le note sul pentagramma indicavano e nel caso dei Melakartas in certi punti troverai più facilmente un Bb2/4/b6 no3rd/5th, piuttosto che un C/B.

Se lo vorrai, sarà tuo compito operare d'analisi armonica e trovare sigle di accordi più semplici per memorizzare e utilizzare questi accordi.

Ma tutto ciò dipende tantissimo dalle tue conoscenze armoniche, a prescindere da questo manuale.

La ricerca musicale e stilistica nell'utilizzo dei Melakartas è un mondo di sonorità e possibilità ancora da esplorare a fondo. Troviamo parecchie contaminazioni ascoltando i Beatles, i Led Zeppelin, Steve Vai, senza dimenticarci del mondo del jazz e della musica contemporanea, ma c'è ancora tantissimo da esplorare nel mondo del sistema modale indiano per trovare nuovi campi di applicazione.

Conclusione: prima di tuffarti nelle sonorità dei Melakartas...

Con questo manuale ho voluto redigere la codifica di un sistema musicale fondamentalmente monodico e di concezione modale, che ruota quindi intorno a un unico perno armonico o centro modale. Come ho scritto precedentemente, l'applicazione dei Melakartas sarà per qualcuno un'ignorante azione di stravolgimento culturale mentre altri apprezzeranno l'opportunità di mettere mani e orecchie su nuove possibilità e orizzonti sonori musicali. Gli ultimi quattro esempi sono composizioni didattiche o meglio esercitazioni di stile, in cui mi sono divertito a veicolare sonorità prese dai Melakartas, miscelandole con frasi o tratti di progressioni tipicamente di stampo diatonico occidentale. Qui ho principalmente curato l'esposizione del tema (melodia principale), in maniera che fosse strutturato intorno al colore del modo indiano, deducibile dal titolo stesso della composizione.

Arrivati alla fine di questa prima parte, in cui espongo diversi tratti di linguaggi distinti e precisi (il blues e le sue molteplici implicazioni, le progressioni diatoniche, l'ossatura dello swing evoluto nel pop, piuttosto che contaminato dal blues), le progressioni diatoniche hanno confezionato un ulteriore grandissimo linguaggio: il jazz nelle sue molteplici sfaccettature. Senza contare l'evoluzione dello swing contaminato da un blues più ritmato al punto di scatenare il rock and roll evoluto e a sua volta contaminato fino ai giorni nostri.

La musica diatonica copre indubbiamente una grandissima parte di ciò che musicalmente ci circonda, ma non è meno importante il terzo binario, cioè la musica modale, capace di inglobare sonorità esotiche orientali, piuttosto che africane o tribali.

Concludendo, con questo manuale non ho mai avuto la presunzione di insegnare i Melakartas o di comprendere, analizzare, codificare e quindi re-interpretare la musica indiana. Ritengo che questo sia tutt'altro tipo di lavoro: ho semplicemente pescato sulla superficie, limitandomi a rubare il loro alfabeto, che ho poi tradotto e codificato per lo strumento chitarra. Ho voluto mettere a disposizione sonorità e cinque modelli di scale comunemente confrontabili con le basi che ogni chitarrista moderno dovrebbe conoscere. In seguito ho poi fatto una sorta di riepilogo sui linguaggi principali della musica moderna riprodotta attraverso lo strumento chitarra, augurandomi che, chi non è avvezzo a questi linguaggi si soffermi nella prima parte del libro (da cui potrà comunque trarne una sorta di guida, per magari colmare lacune o addirittura avanzare nella propria conoscenza di linguaggi) e dall'altra parte chi invece è già un veterano della sei corde, in poche pagine potrà semplicemente delucidare l'ormai semplice percorso, per sperimentare e implementare qualche sonorità dei settantadue Melakartas nel proprio fraseggio.

Ho semplicemente ritenuto inutile cercare di scrivere fraseggi a caso per ogni modo: credo che le quattro composizioni siano già sufficientemente esplicative di cosa ci si potrebbe fare e di quale sia il grande potenziale di avere a disposizione nuovi colori e modalità.

Il futuro sei tu, concretizzando le tue sperimentazioni attraverso l'improvvisazione e chissà, ti auguro anche con la composizione.