

Francesco Villa

L'orecchio tonale

Teoria e pratica dell'ear training

L'orecchio tonale - Teoria e pratica dell'ear training.

© 2015 Francesco Villa

Pubblicato su piattaforma CreateSpace

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata dall'autore.

La libreria audio è scaricabile dal sito www.francescovilla.org (sezione download).

Indice

1. I gradi della scala
 - 1.1 Tonica e dominante nella coordinazione melodica
 - 1.2 Coordinare i suoni interni ed esterni
 - 1.3 Cantare i gradi della scala
 - 1.4 Inferenza della tonica

2. Gli intervalli come coordinazioni implicite
 - 2.1 Fallacia degli intervalli come distanze tra i suoni
 - 2.2 Esplorazione delle funzioni tonali negli intervalli
 - 2.3 Riconoscere gli intervalli melodici
 - 2.4 Analizzare più suoni simultanei: lo spelling interiore ed esplicito
 - 2.5 Riconoscere gli intervalli armonici

3. I ruoli accordali delle triadi
 - 3.1 Interiorizzare la fondamentale
 - 3.2 Interiorizzare i ruoli accordali della triade
 - 3.3 Riconoscere i contorni in una disposizione accordale
 - 3.4 Inferire una triade da un ruolo accordale
 - 3.5 Arpeggi cantati su successione armonica T - D
 - 3.6 Arpeggi cantati su successione armonica T-S-D-T
 - 3.7 Arpeggi cantati su successione armonica di otto accordi
 - 3.8 Coordinare i ruoli accordali con l'armonia

4. Intermezzo: (ri)costruire il suono
 - 4.1 Melodie a memoria
 - 4.2 Cantare le dita
 - 4.3 Eco diastematica e gestuale
 - 4.4 Riprodurre le frasi empiricamente
 - 4.5 ...ed esplorare!
 - 4.6 Trovare l'armonia
 - 4.7 Analizzare cantando

5. Interiorizzare le triadi
 - 5.1 Riconoscere il tipo di triade
 - 5.2 Interiorizzare le disposizioni della triade

6. Interiorizzare le settime
 - 6.1 Esplorazione melodica delle settime diatoniche
 - 6.2 Arpeggi sulla progressione di quarte
 - 6.3 Coordinare ruoli accordali e armonia nelle progressioni di quarte
 - 6.4 Circolarità fra sintassi armonica, morfologie e andamenti melodici
 - 6.5 Riconoscere le sei settime di base
 - 6.6 Interiorizzare i ruoli accordali delle sei settime
 - 6.7 Interiorizzare le disposizioni vicine delle settime
 - 6.8 Eco sugli arpeggi delle settime vicine - suoni estranei all'armonia
 - 6.9 Altre disposizioni in stato fondamentale delle settime

7. Funzioni armoniche e tempo
 - 7.1 Dinamica armonica e percezione
 - 7.2 Riconoscere gli accordi di tonica-sottodominante-dominante
8. Rivolti delle settime e accordi di sesta
 - 8.1 Rivolti delle settime
 - 8.2 Accordi di sesta
 - 8.3 Approfondimento dei ruoli accordali nelle settime e nelle seste
9. Interiorizzare tutte le funzioni armoniche diatoniche
 - 9.1 Riconoscere I-IV-V rivoltati nelle successioni armoniche
 - 9.2 VI e II grado
 - 9.3 III e VII grado nel modo maggiore - andamenti alla relativa
 - 9.4 Altre funzioni armonico-sintattiche nel modo minore
 - 9.5 Riconoscere tutti i gradi diatonici nelle successioni armoniche
10. Interiorizzare gli accordi alterati e prestati
 - 10.1 Accordi alterati
 - 10.2 Accordi prestati (interscambio modale)
11. Interiorizzare le dominanti secondarie
 - 11.1 Dominanti secondarie
 - 11.2 Riconoscere le dominanti secondarie
12. Le sostituzioni di tritono
 - 12.1 Sostituzione di tritono
 - 12.2 Sostituzione di tritono nelle dominanti secondarie
 - 12.3 I turnaround
13. Sviluppare la comprensione melodica
 - 13.1 Analizzare e comprendere le forme melodiche all'ascolto
 - 13.2 Riprodurre frasi jazz
 - 13.3 Riprodurre frasi della musica classica

Appendice 1 - Riconoscere le scale

- 1 Scale moderne, modali e pentatoniche
- 2 Utilizzazione delle scale nel jazz

Appendice 2 - Allargare il repertorio accordale

- 1 Accordi
- 2 Riconoscere quaranta accordi

Appendice 3 - Riconoscere le modulazioni

- 1 Modulazioni nella musica classica
- 2 Modulazioni nel jazz

Bibliografia di riferimento

Presentazione e guida all'uso

Questo libro è il frutto di un lavoro decennale di insegnamento e ricerca sull'ear training al Conservatorio di Brescia, con gli allievi del triennio jazz e di altre scuole strumentali. Nel corso del tempo ho sviluppato alcune ipotesi legate in particolare agli aspetti percettivi e coordinativi nel canto, attorno alle quali ho delineato un percorso nel quale le diverse componenti si sono via via allargate, differenziate e trasformate, pervenendo infine all'impianto metodologico qui presentato. Esso non conclude di certo il percorso, ma in qualche modo ne tenta un primo punto di riferimento: occorrerà senz'altro correggere ulteriormente il tiro rispetto ad alcuni agganci agli studi sulla cognitivà musicale, verificare la fondatezza di alcune nuove idee non ancora sottoposte a prove sperimentali, ridurre gli esercizi sugli elementi in parte isolati dai contesti o che comunque riducono artificialmente le variabili in gioco e al contempo espandere il lavoro diretto sulla letteratura musicale. C'è ancora molto da fare, ma si può iniziare a far sentire la propria voce in Italia tra una messe di lavori pubblicati (o tradotti) che spesso hanno in comune una certa autoreferenzialità e l'idea sottintesa che questa disciplina abbia caratteristiche metodologiche imm modificabili.

Il libro è rivolto a insegnanti e studenti che operano nell'ambito della musica jazz e *popular*, con uno sguardo anche a coloro che si occupano di musica colta. In particolare è rivolto a tutte quelle persone che, frequentato un corso di ear training o utilizzato per qualche tempo un software dedicato, alla fine hanno avuto l'impressione di restare con un pugno di mosche in mano o quasi, che hanno cioè avuto l'impressione di una scarsa ricaduta di quegli studi nei termini di uno sviluppo reale della propria musicalità.

Oltre a una buona preparazione teorica di base sono necessarie la padronanza del proprio strumento e una discreta abilità al pianoforte, qualora non sia il proprio strumento principale.

Lo sviluppo dell'orecchio tonale deve basarsi su una distribuzione circolare di attività differenti, sia di ascolto-decodifica sia di esecuzione-codifica, cantando e suonando. Diversificare le modalità di approccio agli elementi percettivo-musicali significa mettere in atto una ridondanza di informazione. Non solo: poiché melodia e armonia sono strettamente collegate, la maggior parte del lavoro deve mettere in gioco la doppia dimensione verticale-orizzontale, parallelamente o in modo del tutto compenetrato. Ad esempio, esplorare sonorionalmente a fondo un accordo significa anche isolare le singole componenti che per così dire si rispecchiano negli andamenti melodici, sia interni al flusso armonico stesso sia in relazione alla melodia, concepita a propria volta esattamente in quel flusso. Una melodia trova nella dimensione armonica, nella propria estensione in quest'ultima, i motivi di una significatività che in caso contrario risulterebbe monca, un po' come il guardare un quadro senza riuscire a coglierne la profondità veicolata dalla prospettiva. Al contempo, i singoli elementi che scorrono nel tempo rimandano a movenze sintattiche e stereotipie, sedimentate nel vissuto nella forma di una competenza spesso inconsapevole, in un gioco di conferme o scarti. È questo movimento circolare fra testo e vissuto – anche in senso tecnico – che mette in moto le azioni analitiche della cognitivà e che permette l'esplorazione, agita dal corpo che ascolta e suona, degli elementi musicali, sviluppandone ulteriormente la comprensione.

A partire da queste premesse, il libro fa riferimento a una tassonomia di abilità distribuite fra le dimensioni del *cantare*, *ascoltare* e *suonare* e cinque categorie di azione specifica: *(ri)produrre*, *esplorare*, *riconoscere-inferire*, *leggere e trascrivere*. Per avere un buon orecchio tonale occorre dunque ad esempio saper...

	(ri)produrre	esplorare	riconoscere e inferire	leggere	trascrivere
suonare	cantare a memoria una melodia senza accompagnamento	esplorare i gradi cantando	inferire la tonica	cantare una sequenza melodica leggendo i gradi	(trascrivere una frase o una melodia)
			riconoscere i ruoli accordali	cantare la melodia e suonare il basso	
	ricostruire sul proprio strumento un pezzo in più tonalità	esplorare le inclusioni tonali degli intervalli	riconoscere gli accordi e i ruoli grave-acuto	suonare la melodia e cantare il basso	(realizzare un dettato melodico a due voci)
ascoltare	ricostruire cantando un pezzo conosciuto dicendo il nome delle note	improvvisare arpeggi cantati su una sequenza armonica	inferire una triade o una settima da un ruolo accordale	cantare sia il basso sia la melodia, anticipando il basso	(trascrivere un brano in tutte le componenti)
cantare	eco diastematica e gestuale sullo strumento	esplorare i rapporti fra melodia e armonia cantando	inferire il suono mancante in un accordo	cantare il basso o arpeggiare gli accordi di un brano durante la sua riproduzione	
			riconoscere le scale		
	memorizzare cantando, riprodurre e trasporre frasi sullo strumento	esplorare le funzioni armoniche al pianoforte	inferire la scala da una melodia		
			riconoscere le funzioni armoniche	(cantare a prima vista una melodia)	

Le abilità elencate fra parentesi vengono affrontate nel libro per lo più indirettamente, in quanto possono essere perseguite autonomamente o con il sussidio di altre pubblicazioni per così dire dedicate: cantare a prima vista una melodia, realizzare un dettato melodico a una o due voci, oppure trascrivere un pezzo completo¹.

Una comprensione operativa degli elementi musicali avviene per mezzo di esercizi mirati e attraverso il loro ritrovamento nella letteratura. Talvolta, anche con la messa a fuoco di alcuni aspetti teorici che cercano di descriverli e sistematizzarli, per ritrovare, focalizzare meglio, mettere in ordine e sviluppare ciò che in parte già si sa e si è in grado di fare, pur intuitivamente. Anche se il libro è essenzialmente operativo, ho scelto di esplicitare sia alcuni temi riconducibili ai meccanismi percettivi, soprattutto all'inizio, sia aspetti più propriamente legati al linguaggio musicale, in particolare quelli relativi alla sintassi armonica², nell'intento

¹ Fermo restando che saper trascrivere è un'abilità specifica, la riproduzione estemporanea di una frase melodica, una delle abilità finali del libro, implica per così dire il saper processare in tempo reale sia i contenuti melodici sia quelli armonici.

² Pur riferendomi implicitamente alla teoria armonica funzionale, essendo essa poco conosciuta e utilizzata in ambito jazz, ho scelto di non censire gli accordi con la cifratura sviluppata in quell'ambito, se non in qualche caso particolare, riformulando invece le funzioni armoniche in modo più vicino ai fenomeni percettivi: riposo, tensione, semitensione, ridondanza, etc. (cfr. cap. 7).

1. I gradi della scala

1.1 Tonica e dominante nella coordinazione melodica

Lo schema cognitivo che presiede la corretta intonazione dei suoni è il *mantenimento della tonalità*, ossia la possibilità di ritenere in modo latente quest'ultima come punto di riferimento costante. Cantare una melodia non significa intonare gli intervalli, bensì coordinarsi con la tonalità, rappresentata in primis dalla tonica.

Quando ad esempio cantiamo il suono di una scala su un bordone di tonica è come se cantassimo due suoni alla volta, ossia il suono corrente (esplicito) e la tonica (ascoltata), ossia attuiamo una coordinazione, e quando passiamo a quello successivo realizziamo un'altra coordinazione³. La centrazione sul salto intervallare lineare ha un valore del tutto secondario dal punto di vista della correttezza di intonazione.



Figura 1 - Coordinazione suono corrente - tonica nella scala

Al contempo, nell'intonare la scala in questo modo, fanno capolino alcune funzioni armonico-tonali paradigmatiche di base, di riposo e tensione, che riconosciamo in quanto le caratteristiche sintattiche della tonalità sono sedimentate nel nostro vissuto. Una tonica esplicita è perciò un primo principale riferimento nelle coordinazioni, per ripercorrere al rallentatore quelle sedimentazioni. Gli intervalli lineari, ripetiamo, sono *l'effetto* del collegamento tra due coordinazioni successive, *non la causa*⁴.

³ Un esito importante di questo approccio è quello di riuscire a coordinare infine un suono corrente della melodia con l'accordo corrente, inscritto a propria volta in un flusso sintattico-temporale, facendo emergere la sensazione del *colore tonale* che quel suono assume nel contesto, e che può essere "preso" senza pensare troppo, sia in fase esecutiva sia in decodifica.

⁴ È impressionante constatare come un soggetto impreciso nell'intonazione, all'atto di cantare una scala e alla richiesta soffermarsi su un suono e di coordinarlo, di "armonizzarlo" con una tonica esplicita, operi un accomodamento repentino di intonazione pervenendo in un istante a quella pienamente corretta. Tale accomodamento viene facilmente constatato da chi ascolta, mentre chi canta per lo più non ne è consapevole. Questo esercizio, che faccio eseguire a studenti già formati e dotati di un discreto orecchio, è analogo a quello che fa un pianista quando, suonando una scala molto lentamente, ripercorre e riesplora al rallentatore i gesti di base.

2. Gli intervalli come coordinazioni implicite

2.1 Fallacia degli intervalli come distanze tra i suoni

Come abbiamo detto, gli intervalli sono dei costrutti teorici che poco hanno a che fare con i reali fenomeni percettivo-cognitivi legati alla tonalità. Sono in un certo senso delle unità di misura fisica e, come sappiamo, le unità di misura fisica e quelle percettive non sono la stessa cosa. Un intervallo sullo strumento non si basa sullo stesso meccanismo di un intervallo cantato o ascoltato.

Un intervallo cantato isolatamente *rimanda a un percorso/rapporto tonale implicito*: per esempio quando cantiamo una 4^a giusta ascendente assumiamo il primo suono come dominante e il secondo come tonica, e al contrario quando cerchiamo di intonarla in senso discendente il primo suono è implicitamente una tonica e il secondo una dominante. Quando tentiamo di immettere quel percorso intervallare in un altro contesto (come nel caso degli esempi appena visti) è evidente che possiamo incontrare delle difficoltà, in quanto si tratta di oggetti qualitativamente diversi.

Se ci si limita all'ottava gli intervalli intesi acusticamente sono dodici, ma nella realtà dei fatti tonali gli oggetti percettivi che chiamiamo 'intervalli' sono molto più numerosi, tutti percettivamente diversi, appunto.

Nell'ambito di do maggiore gli intervalli di quinta giusta ascendente – anche sugli stessi medesimi suoni! – hanno un'identità tonale diversa a seconda delle diverse inclusioni armoniche (ripetiamo qui per comodità un esempio già visto nell'introduzione):

I I I V I III VI V IV I VI III

Esempio 1 - Sei inclusioni possibili della 5^a giusta do-sol in do maggiore

II V° I V IV I I V IV I

Esempio 2 - Esempi di inclusione delle altre 5e giuste in do maggiore

3. I ruoli accordali delle triadi

Riprendiamo qui tre termini già presentati nell'introduzione, che ci servono a focalizzare con maggior precisione un'importante cornice in cui sviluppare l'orecchio tonale.

Con *colore tonale* indichiamo genericamente la forma percettiva che un elemento – un suono, un accordo, una successione – assume in un contesto: per esempio, come abbiamo visto, un intervallo può assumere colori tonali diversi a seconda di dov'è collocato; allo stesso modo un accordo isolato ha un certo colore tonale, immesso in un particolare contesto può assumerne un altro, etc.

Utilizzeremo inoltre il termine *ruolo accordale*, per indicare uno dei suoni dell'accordo: fondamentale, 3^a, 5^a, 7^a, etc. Il *colore del ruolo accordale* è perciò il particolare colore tonale che ciascun suono appartenente a un accordo assume nell'interagire con gli altri. Un unico suono in un tessuto tonale, sia quest'ultimo pur minimo, come nel caso di un accordo, è già di per sé una *coordinazione tonale che dà luogo a una sensazione specifica*.

Come abbiamo sottolineato, è necessario superare la nozione di intervallo, in quanto insufficiente a descrivere la varietà di oggetti percettivi determinati dalla loro inclusione in un contesto tonale.

3.1 Interiorizzare la fondamentale

Saper riconoscere la fondamentale di un accordo cantandola è essenziale sia per coordinare i suoni melodici con l'armonia sia per decodificare le successioni armoniche. Questa abilità deve essere perciò sviluppata a un alto livello di precisione e con un tempo di risposta pressoché istantaneo. Per uno sviluppo corretto è necessario esercitarsi su disposizioni dell'accordo in cui la fondamentale sia mascherata nelle parti interne. Se la fondamentale è al grave o all'acuto possono verificarsi delle *false risposte corrette*, ossia delle risposte che, pur corrette, sono dovute alla centrazione su un suono che emerge in quanto disposto nella parte più grave o più acuta e non perché rilevato come fondamentale in quanto tale. Occorre perciò disporre l'accordo con la fondamentale in una posizione interna e non esterna. Ecco alcune disposizioni della triade di do maggiore adatte allo scopo:



Esempio 3

Per conseguire questa abilità è possibile seguire una delle seguenti tre strategie.

1. A partire da una triade maggiore o minore suonata armonicamente con una delle disposizioni elencate sopra, provare subito a riconoscerne la fondamentale: se si possiede già questa abilità basta allenarsi per migliorare la velocità di risposta. Può essere utile la seguente strategia.
 - *Suona una triade maggiore o minore con una delle disposizioni viste sopra e canta immediatamente la fondamentale. Se la triade è maggiore pensa al primo suono di Fra Martino, se è minore pensa a Bésame mucho. Continua a cambiare tipo di triade e tonalità, finché non riesci a isolare la fondamentale. Per esempio:*

Esempio 4 - J. Fuld - Fra' Martino; C. Velázquez - Bésame mucho

Se si fanno molti errori si possono provare le strategie che seguono.

2. Partire, cantando, da un suono qualsiasi dell'accordo e arpeggiare in su e in giù, mantenendo una sorta di sospensione del giudizio, finché non si sente che uno dei suoni è più "importante" degli altri.
3. Cantare un suono qualsiasi della triade e arpeggiare quattro suoni verso l'alto: la fondamentale è il suono dopo l'intervallo di 4^a.

Esempio 5

- *Suona delle triadi maggiori/minori e canta la fondamentale. Utilizza solamente le disposizioni viste sopra.*

In tutti i casi, alla fine del percorso la fondamentale dovrà essere intonata direttamente, senza pensare né a intervalli né all'incipit di canzoni. Se ne dovrà cioè interiorizzare il suo specifico *colore tonale*. Non solo, essa dovrà essere rilevata in un tempo brevissimo (circa un secondo di ritardo al massimo).

4. Intermezzo: (ri)costruire il suono

4.1 Melodie a memoria

Una melodia tonale si basa su un decorso armonico – implicito o esplicito – che la sorregge e ne informa-completa il senso. La memorizzazione di una melodia comporta perciò inevitabilmente l'introiezione anche della sua armonia, in quanto ciascun suono melodico ricopre un certo ruolo nell'accordo corrente (sarà cioè un ruolo accordale o un suono estraneo all'armonia) assumendo di conseguenza uno specifico colore tonale. Come abbiamo visto la coordinazione melodia-armonia è essenziale per sviluppare l'orecchio melodico.

- *Prova a cantare a memoria la melodia di un pezzo di una-due pagine che sai già suonare, oppure una canzone che hai sentito mille volte e che conosci... Lo sai fare con precisione? Spesso, dal punto di vista melodico e armonico, quando suoniamo constatiamo che ciò che stiamo eseguendo è corretto, ma non sappiamo anticipare con precisione le immagini musicali... Lavora su una decina pezzi sufficientemente lunghi, scegliendoli con cura in modo che siano via via adeguati al tuo livello. All'inizio, per focalizzare con precisione i contenuti armonici di ciascuna melodia associa pure l'armonia ascoltandola o suonandola tu. Alla fine dovrai memorizzarla e cantarla senza spartito e senza accompagnamento, senza dire il nome delle note. Per esempio puoi utilizzare alcuni pezzi del Libro di Anna Magdalena Bach come i minuetti in sol maggiore n.4 e sol minore n.5 di Christian Petzold, la marcia in re maggiore n.16 di C.P.E. Bach o la musette in re maggiore n. 22 (compositore sconosciuto). Oppure degli standard jazz non troppo complicati, come All the things you are (Hammerstein - Kern), Beautiful love (Young), Bluesette (Thielemans), But beautiful (Van Hensen - Burke), Stella by starlight (Young). Quando hai delle difficoltà di intonazione significa che non hai ancora ben compreso le implicazioni armoniche di quel passaggio, per cui ripercorri lentamente, ascoltando bene il colore che i suoni melodici assumono coordinandosi con l'armonia¹. Per focalizzare meglio le coordinazioni più difficili utilizza sistematicamente la tecnica dell'analisi cantilenata (cfr. più avanti, 4.7).*
- *Prendi due pezzi sui quali hai lavorato e cantali dicendo il nome delle note senza lo spartito davanti; successivamente trasportali in almeno due tonalità ciascuno.*
- *Scegli alcuni pezzi facili che conosci (Tanti auguri a te, Astro del ciel e così via) e ricostruiscili senza strumento dicendo il nome delle note. Trasportali in più tonalità. Fai questo lavoro con una decina di pezzi. Trasportare un pezzo non significa semplicemente allenarsi in tutte le tonalità ma soprattutto (ri)costruire le coordinazioni focalizzando le armonie implicite.*

¹ Se non si sa riprodurre correttamente una melodia a memoria significa che non è stata ancora del tutto compresa. Tale comprensione è evidentemente legata agli aspetti armonici, i quali interagendo con i suoni della melodia li colorano dando uno specifico colore tonale. È per questa ragione che insistiamo sul mettere la lente di ingrandimento su alcuni passaggi melodici nei termini di mettere a fuoco il loro colore tonale.

6. Interiorizzare le settime

6.1 Esplorazione melodica delle settime diatoniche

Come abbiamo detto più volte, l'orecchio tonale necessita di una piena integrazione fra aspetti melodici e armonici. È perciò necessario fare un lavoro di esplorazione melodica anche delle settime attraverso gli arpeggi, per interiorizzarne sia la morfologia sia il colore dei ruoli accordali². Le settime diatoniche di un modo sono quelle costruibili utilizzando i suoni della scala.

	I MA7	II mi7	III mi7	IV MA7	V7	VI mi7	VII mi7(b5)
settima →	7M	7m	7m	7M	7m	7m	7m
tipo di triade →	M	m	m	M	M	m	dim

Figura 3 Settime diatoniche nel modo maggiore³

	I mi(MA7)	II mi7(b5)	III MA7(b5)	IV mi7	V7	VI MA7	VII di mi7
settima →	7M	7m	7M	7m	7m	7M	7dim
tipo di triade →	m	dim	ecc	m	M	M	dim

Figura 4 Settime diatoniche nella scala minore armonica

Il modo minore può essere concepito a partire da una tavolozza scalare di nove suoni, dove il VI e VII grado possono essere alzati o abbassati. Di conseguenza gli accordi utilizzabili sono potenzialmente tredici.

	I mi7	I mi(b7)	II mi7(b5)	II mi7	III MA7	III A7(##5)	IV mi7	IV7	V mi7	V7	VI A7	VI mi7(b5)	VII7	VII di mi7
settima →	7m	7M	7m	7m	7M	7M	7m	7m	7m	7m	7M	7m	7m	7dim
tipo di triade →	m	m	dim	m	M	ecc	m	M	m	M	M	dim	M	dim

Figura 5 Tutte le settime diatoniche nel modo minore

² Per allargare l'interiorizzazione dei ruoli accordali delle settime è sufficiente in genere aggiungere solamente la settima, perciò quattordici ruoli teorici, tra modo maggiore e minore (ad esempio la settima sul III grado del modo minore si può escludere).

³ Se non si conoscono le sigle degli accordi si faccia riferimento al paragrafo 4 di questo capitolo.

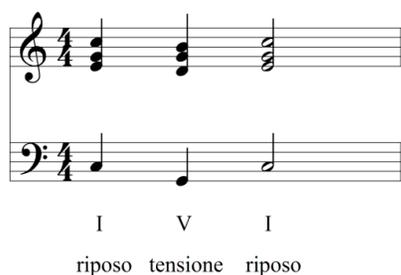
7. Funzioni armoniche e tempo

7.1 Dinamica armonica e percezione

La dimensione armonica in musica si basa essenzialmente su alternanze di riposo e tensione. Per tale motivo può essere efficace pensare a una *dinamica dell'armonia*, che descrive le diverse sfumature di tensione e riposo che gli accordi assumono nel tempo. I diversi accordi costruiti sulla scala, pur avendo una funzione teorica di riferimento, si colorano in modo diverso in base al contesto temporale in cui sono collocati. Questo significa che lo stesso grado armonico, ossia l'accordo costruito su un certo grado della scala, assume una funzione diversa – e perciò un particolare colore – a seconda di diversi fattori, i più importanti dei quali sono due: 1. il contesto sintattico, in particolare l'accordo precedente e quello seguente, 2. i fattori ritmici: durata dell'accordo e posizione metrico-fraseologica.

Per avere una prima comprensione di come un accordo agisca sintatticamente – perciò percettivamente – determinando una certa dinamica armonica, partiamo da tre funzioni principali: riposo, tensione e semitensione; a queste ne vanno aggiunte due, ridondanza e vicarietà, che prolungano o sostituiscono le tre principali; inoltre tutte le funzioni appena elencate possono essere in relazione alla tonica principale o in relazione al grado che coincide con la tonica relativa, nel qual caso possiamo parlare di andamento alla relativa. L'andamento alla relativa (o andamento relativo) è perciò una sorta di metafunzione, che approfondiremo in seguito. Esplicheremo perciò tutte queste funzioni man mano che introdurremo accordi e contesti.

Vediamo subito qualche esempio per capire come agiscono questi fattori. Ascoltando la successione I-V-I, l'avvicendamento di riposo - tensione - riposo è piuttosto chiaro:



I V I
riposo tensione riposo

Esempio 6

Nel prossimo esempio la sottodominante agisce in modo analogo alla dominante dell'esempio precedente. In genere la sottodominante ha una funzione di semitensione, ossia di una tensione più attenuata rispetto a quella della dominante. È per tale motivo che nelle prime fasi di esercitazione dominante e sottodominante vengono a volte confuse.

7.2 Riconoscere gli accordi di tonica-sottodominante-dominante

- ◀ **7A/modo maggiore.** Riconosci la successione dei gradi di ogni stimolo. Ciascuno stimolo è formato da una successione di sette accordi, dei quali il primo e l'ultimo sono di tonica. Devi riconoscere perciò i cinque gradi intermedi. Fai attenzione: a volte viene ripetuto lo stesso grado con disposizioni diverse. Cerca di aiutarti riconoscendo le fondamentali degli accordi, che in questo caso si trovano al basso, ma rileva anche e soprattutto le funzioni.

1	I						I
2	I						I
3	I						I
4	I						I
5	I						I
6	I						I
7	I						I
8	I						I
9	I						I
10	I						I

(soluzioni)

1	I	V	I	IV	I	V	I
2	I	IV	V	I	IV	V	I
3	I	IV	I	IV	V	V	I
4	I	IV	I	V	I	IV	I
5	I	V	I	V	I	IV	I
6	I	I	V	V	I	IV	I
7	I	IV	V	V	I	V	I
8	I	V	I	I	IV	V	I
9	I	I	IV	V	I	V	I
10	I	IV	V	IV	I	IV	I

13. Sviluppare la comprensione melodica

13.1 Analizzare e comprendere le forme melodiche all'ascolto

Riprodurre con lo strumento delle sequenze melodiche appena ascoltate significa comprendere con la massima velocità un'immagine musicale, con la mente e con le dita. Abbiamo già affrontato la riproduzione in eco di brevi sequenze di una misura (cfr. cap. 4), ora possiamo sviluppare questa abilità con sequenze più lunghe. Tutte le abilità melodiche e armoniche viste in precedenza convergono perciò verso quest'ultima, costituendo una sorta di verifica e rinforzo finale della comprensione di numerosi elementi, sia melodici sia armonici.

Per decodificare una frase melodica estemporaneamente occorre processare più variabili al fine di formare delle unità, costituite da componenti armoniche e melodiche. Il lavoro fatto nella prima parte del libro sui ruoli accordali e l'esplorazione melodica degli accordi sotto forma di arpeggi è funzionale a due aspetti cruciali. Il primo è collegare strettamente i suoni di una melodia all'armonia: il colore tonale di un ruolo accordale è tale esattamente in quanto coordinato con un'armonia (con una fondamentale) quindi il suono melodico è per così dire già portatore di un'armonia e viene *compreso* sinteticamente nella sua doppia componente, melodica e armonica. La seconda abilità è funzionale al raggruppamento dei suoni arpeggiati in unità anch'esse sintetiche. Sappiamo riconoscere con facilità una serie di suoni per grado congiunto e la stessa cosa occorre fare quando vi è un arpeggio; di ciò ci siamo occupati in particolare nei capp. 5 e 6.

Le componenti di altezza in una melodia possono essere raggruppate in tre categorie: gli andamenti per grado congiunto di tipo scalare, gli arpeggi (anche di due soli suoni) e i suoni estranei all'armonia.

Per comprendere e memorizzare una frase occorre attuare un processo di analisi-sintesi, segmentandola-raggruppandola in unità locali (*chunk*), corrispondenti a diversi elementi linguistici, in relazione innanzitutto alla decodifica dell'armonia e a una prima bozza complessiva del profilo (cfr. fig. 31):

- profili melodici locali (ascendenti/discendenti..), formati da arpeggi, frammenti di scala, andamenti con suoni estranei (diatonici o cromatici),¹ che possono formare unità più ampie (ripetizioni immediate, progressioni, etc.) o tracciare relazioni a distanza (un motivo ripetuto in modo non immediato, ad esempio). Spesso l'isolamento di questi elementi, associato alla ritmica, determina già di per sé una segmentazione funzionale alla comprensione.
- gradi della scala oppure ruoli accordali dei suoni più significativi, tipicamente il primo, l'ultimo e quelli contestualmente più lunghi; si può far riferimento ai gradi della scala in particolare quando la funzione espressa è quella paradigmatica; ad esempio la sensibile è per lo più *già* sedimentata come terza dell'accordo di dominante; allo stesso modo, in una frase che inizia con l'accordo di tonica e la

¹ Cfr. cap. 6 par. 8, p. 101.