

The background of the cover is a blurred image of a musical score. It shows several staves with notes and a treble clef, rendered in a soft, out-of-focus style. The colors are muted, with shades of blue, green, and grey.

FONDAMENTI E PRATICA DELLA MUSICA

GIANLUCA BARBARO

Gianluca Barbaro

FONDAMENTI E PRATICA DELLA MUSICA

Indice dei contenuti

Prefazione.....	v
Introduzione.....	vii
1. Cos'è la Musica?.....	1
2. Cenni di teoria musicale.....	3
2.1. La curva d'inviluppo.....	5
2.2. La percezione umana del suono.....	6
2.3. Temperamenti.....	7
2.4. Nomi delle note e alterazioni.....	10
2.5. Intervalli.....	11
2.6. Il circolo delle quinte.....	14
2.7. Dai circoli ai cicli.....	17
2.8. Tempo e ritmo.....	20
3. Introduzione alle Scale.....	23
3.1. Definizione di "Scala".....	25
3.2. Nomi dei modi.....	27
3.3. Scale simmetriche e asimmetriche.....	28
4. Gli accordi.....	29
4.1. Primi passi verso la dissonanza: gli accordi minori e sospesi.....	34
4.2. Alterazioni "finte": gli accordi aumentati e diminuiti.....	35
4.3. Il sistema delle triadi.....	36
4.3.1 Pratica del sistema delle triadi.....	37
4.4. Arriva la settima: il sistema delle quadriadi.....	38
4.4.1 L'accordo perduto di 7 ^a diminuita.....	41
4.4.2 Accordi simmetrici.....	42
4.4.3 Tirando le somme.....	43
4.4.4 Pratica del sistema delle quadriadi.....	45
5. L'anello mancante: le Tensioni.....	47
5.1. Il ciclo infinito fra Accordi & Scale.....	50
5.2. Topologia armonico-scalare.....	51

5.3. Non è una democrazia: le funzioni armoniche.....	54
6. Di nuovo Scale.....	59
6.1. Armonizzazione delle scale tonali.....	62
6.1.1 Pratica delle scale armonizzate.....	63
6.2. Scale più comuni e loro pratica.....	64
6.2.1 La scala maggiore.....	66
6.2.2 La scala minore melodica - Jazz minor.....	68
6.2.3 La scala minore armonica.....	70
6.2.4 La scala maggiore armonica.....	72
6.2.5 La scala diminuita simmetrica.....	74
6.2.6 La scala Bebop dominante.....	76
6.2.7 La scala Bebop maggiore.....	76
6.2.8 La scala Esatonale - a toni interi.....	77
6.2.9 La scala aumentata simmetrica.....	78
6.2.10 La scala pentatonica.....	79
6.2.11 La scala cromatica.....	79
7. Il Ritmo.....	81
7.1. La controparte ritmica dell'armonia.....	83
7.2. Poli-ritmi e cicli ritmici.....	86
7.3. La variazione della pulsazione.....	88
7.4. Tenere la pulsazione.....	90
7.5. L'unità formale di due misure.....	92
7.6. Il senso della forma.....	94
7.7. La griglia ritmica.....	97
7.8. Resolution point.....	100
7.9. Il groove.....	103
8. Musica d'insieme.....	107
Il duo con l'amico immaginario.....	109
8.1. Le dimensioni della musica.....	110
L'improvvisazione del copione.....	112
L'improvvisazione del cursore.....	113
8.2. Il cerchio staffetta.....	114
8.3. Grip, cicli e cellule ritmiche.....	117

Appendici.....	121
A. La pratica dei frammenti melodici.....	123
A.1 Frammenti di 3 note.....	123
A.2 Routine di pratica per i frammenti di 3 note.....	126
A.3 Frammenti di 4 note.....	127
A.4 Routine di pratica per i frammenti di 4 note.....	129
A.5 Frammenti di 5 note.....	130
A.6 Routine di pratica per i frammenti di 5 note.....	136
B. I Grip.....	137
C. Una nota sulla scala alterata.....	141
C.1 Scala Alterata completa.....	143
Bibliografia.....	145
Indice delle Tabelle.....	146
Indice delle Illustrazioni.....	147

2.2. LA PERCEZIONE UMANA DEL SUONO

Per semplicità, definiamo il nostro “orecchio musicale” come il risultato composito della collaborazione fra:

- le nostre orecchie fisiologiche, con tutte le loro parti anatomiche;
- la parte del nostro sistema nervoso che trasporta, elabora e analizza quanto percepito dalle orecchie (ovvero i componenti nervosi delle orecchie, i nervi acustici e la parte della corteccia cerebrale dedicata all'elaborazione degli impulsi provenienti dalle orecchie) e quindi ne presenta il risultato al Sé;
- Il Sé (parzialmente) conscio che “ascolta” i “suoni” presentati al punto b).

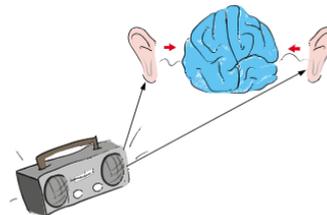


FIG 5: PERCEZIONE SONORA UMANA

Sembra che il nostro *orecchio musicale* sia in grado di identificare (consciamente o meno) anche le più fini strutture nel materiale acustico percepito e, in generale, apprezzi sempre la scoperta di qualche “ordine”. In altre parole, il nostro orecchio adora regolarità e strutture.



FIG 6: ANATOMIA DELL'ORECCHIO UMANO

D'altro canto, è imperativo considerare che il nostro orecchio è ugualmente predisposto alla noia: una volta identificata una struttura (in un ritmo, un'armonia, una melodia, un timbro, una scala o qualunque loro combinazione), ne apprezza la ripetizione solo fino a un certo punto dopo il quale comincia a perdere attenzione. Da questo punto di vista, potremmo dire che un brano musicale sia efficace quando offra all'orecchio quantità ben bilanciate di struttura e ripetizione ma anche variazione e novità.

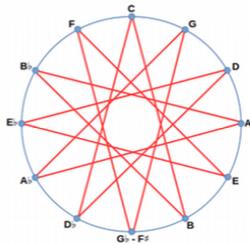


FIG 10: CICLO C1 - CROMATICO

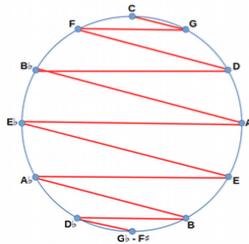


FIG 11: CICLO C4 - NUMERO DI ALTERAZIONI

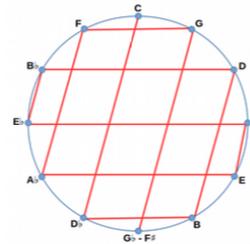


FIG 12: CICLO C5 - CROMATICO SU/GIÙ

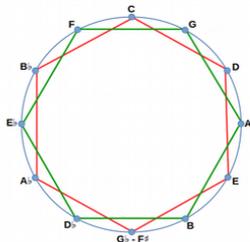


FIG 13: CICLO C6 - SECONDE MAGGIORI

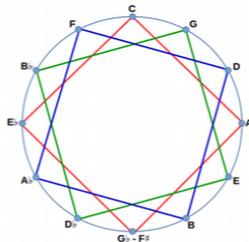


FIG 14: CICLO C7 - TERZE MINORI

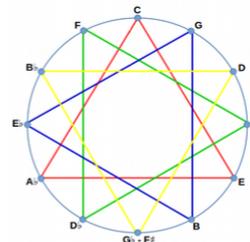


FIG 15: CICLO C8 - TERZE MAGGIORI

5.1. IL CICLO INFINITO FRA ACCORDI & SCALE

Adesso possiamo enunciare una proprietà chiave del nostro sistema:

Una scala è una sequenza di note generate prendendo un accordo più una scelta di tensioni, così da avere almeno cinque note a una distanza massima di una quarta giusta fra gradi congiunti.

Per esempio (Fig. 38), se prendiamo una triade di Do maggiore e “riempiamo i buchi” fra Do e Mi con un Re e con un La fra Sol e l’ottava di Do, otteniamo una scala di cinque gradi (una **pentatonica maggiore** di Do). Oppure, se consideriamo un CΔ, aggiungiamo un Re, un Fa e un La per riempire gli spazi vuoti, ordiniamo le sette note e otteniamo una scala maggiore di Do.

D’altro canto, potremmo vedere un accordo di settima come qualcosa generato da una scala scegliendo un punto di partenza (fondamentale) e muovendoci per intervalli di terza (maggiori o minori). Per esempio, in una scala maggiore di Do partiamo dal Do stesso, saliamo di una terza e aggiungiamo un Mi, quindi un’altra terza per un Sol e infine un’altra terza per un Si, ottenendo un CΔ: le rimanenti note della scala serviranno da tensioni dell’accordo. Quindi abbiamo che:

Un accordo è un insieme di note generato da una scala meno una scelta di gradi, in maniera tale da avere almeno tre note rimanenti a una distanza massima di quarta aumentata.

Come già suggerito nel Capitolo 3, accordi e scale sono come uovo e gallina: possiamo derivare gli uni dalle altre e viceversa. Ma è veramente così?



FIG 38: ESEMPI DI GENERAZIONE DI SCALE TRAMITE L'AGGIUNTA DI TENSIONI A UN ACCORDO.

Esaminiamo il movimento di una palla che rimbalza, come mostrato in Figura 91. Tutti sappiamo che la velocità verticale dopo un rimbalzo diminuisce gradualmente a causa della forza gravitazionale contraria, fino a quando raggiunge un punto nel quale la palla smette di ascendere e comincia a discendere. La velocità verticale questa volta aumenta gradualmente perché la forza di gravità è a favore durante la caduta.

Come essere umani ci siamo evoluti nella gravità e sappiamo molto bene come valutarne gli effetti sui corpi in generale e sul nostro corpo in particolare: a pensarci, praticamente tutti i giochi/sport di palla (e molti degli altri) sono basati sulla nostra conoscenza innata della gravità. Osservando la traiettoria di una palla siamo in genere capaci di prevederne lo sviluppo e fare delle previsioni su dove atterrerà e quanta forza avrà.

Tornando alla nostra coppia di note adiacenti, il momento nel quale rilasciamo la prima nota corrisponde al picco della palla che rimbalza: se arriva al punto giusto, siamo in grado di prevederne la “caduta” sulla nota seguente. Considerando che l’ascesa dura più della discesa a causa degli effetti della gravità, abbiamo una spiegazione del perché spesso nella musica da ballo troviamo l’ineguaglianza (si veda la sezione 7.7): l’asimmetria fra battere e levare riprende l’asimmetria fra il sollevamento e la caduta di un piede o di una gamba, facendoci così meglio accompagnare i passi dei ballerini.

Se rilasciamo la prima nota troppo presto o troppo tardi rispetto al punto “naturale”, diamo al cervello degli ascoltatori un’informazione diversa e le loro previsioni sullo “impatto” seguente varieranno di conseguenza.

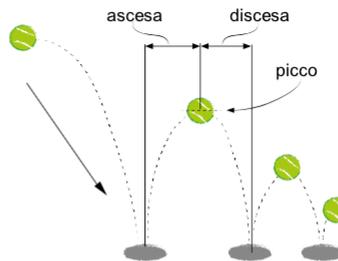


FIG 91: UNA PALLA CHE RIMBALZA