

Una guida all'Ear Training

Mirko Caserta

revisione del 16 giugno 2001

Indice

1	Introduzione	1
2	Orecchio assoluto e relativo	2
3	Chi ha paura dell'orecchio?	2
4	Allora, mi hai convinto, quando cominciamo?	3
5	Esercizi	4
5.1	Esercizio 1: pratica	4
5.2	Esercizio 1: spiegazione	4
5.3	Esercizio 2: pratica	5
5.4	Esercizio 2: spiegazione	5
5.5	Esercizio 3: pratica	5
5.6	Esercizio 3: spiegazione	5
5.7	Esercizio 4	5
5.8	Esercizio 5	6
5.9	Esercizio 6	7
6	Riconoscere gli accordi	7
7	Note conclusive	8
7.1	L'autore	8

1 Introduzione

“Ear-training” è un termine inglese ormai di uso comune anche nel nostro paese che sta ad indicare l'allenamento dell'orecchio musicale, ovvero quella particolare capacità dell'essere umano di riconoscere le note e provare godimento nell'ascoltare musica. L'utilità dell'ear-training è evidente per un musicista jazz; durante l'improvvisazione, infatti, ciò che il musicista jazz fa non è altro che “ascoltare” qualcosa che proviene dalla sua immaginazione (che è quasi sempre il risultato dei suoi studi personali) per tradurla in suoni tramite il proprio strumento musicale. È chiaro che l'orecchio musicale è di fondamentale importanza se si vuole permettere alle proprie mani di tradurre in modo corretto (ad esempio sulla tastiera di un pianoforte) tutto quello che ci passa in mente.

Quando in seguito farò riferimento al termine orecchio, è chiaro che sottintenderò “orecchio musicale”.

2 Orecchio assoluto e relativo

Credo che prima di cominciare sia bene fare una distinzione molto importante: quella tra orecchio assoluto ed orecchio relativo. Questi termini spesso generano non poca confusione per cui è bene cercare di capire qual'è la differenza tra i due tipi di orecchio.

L'orecchio assoluto è quasi sempre una dote innata in una persona. Chi è dotato di orecchio assoluto è in grado di dire il nome (l'altezza) di una nota senza avere alcun *punto di riferimento*. Viceversa, una persona dotata di orecchio relativo è in grado di dire il nome (l'altezza) di una nota avendo un punto di riferimento; ad esempio: alla persona viene fatta ascoltare una nota e le si dice: “questo è un do”, poi le si fa ascoltare un'altra nota e la persona è in grado di dire il nome di quest'ultima.

A differenza dell'orecchio assoluto, che è una dote acquisita quasi sempre sin dalla nascita, l'orecchio relativo è una capacità che può essere sviluppata più o meno facilmente, a seconda della predisposizione musicale e della volontà (ovviamente) del soggetto.

L'orecchio relativo inoltre ci permette di trasportare in qualsiasi tonalità un brano, una frase o un qualsiasi concetto musicale con una certa facilità. Qualsiasi jazzista ci insegnerà che quando studiamo una nuova canzone dobbiamo pensare al grado della scala che ogni accordo occupa e non al nome dell'accordo stesso poiché questo ci permette, cambiando il nostro punto di riferimento (ovvero la tonalità della canzone), di suonare con facilità il brano nella nuova tonalità. Ad esempio, se siamo in do maggiore ed il nostro accordo è fa maggiore, sapendo che il fa è il quarto grado della scala di do maggiore, capiremo con molta facilità che nella tonalità di si bemolle maggiore lo stesso accordo sarebbe stato mi bemolle maggiore, senza dover fare il ragionamento di trasportare tutto un tono sotto, il che richiederebbe un'ulteriore sforzo dal quale l'orecchio relativo ci dispensa volentieri.

È chiaro che la capacità di suonare una stessa frase in tutte le tonalità ¹ è di fondamentale importanza per un jazzista. Charlie Parker diceva che i suoi primi risultati ha cominciato a vederli dopo aver imparato a suonare Cherokee in tutte e dodici le tonalità.

3 Chi ha paura dell'orecchio?

Non bisogna pensare che l'orecchio assoluto sia più importante di quello relativo; è vero esattamente il contrario. Non bisogna pensare: “beh, io non sono nato con l'orecchio e quindi non sono portato”. Chiunque di noi è in grado di riconoscere che il suono prodotto da una grancassa è più grave del suono prodotto da un ottavino. Sviluppare l'orecchio significa portare questa capacità ad un livello di raffinatezza maggiore per cui, ad esempio, è possibile riconoscere che tra due note passa mezzo tono.

¹ Che dopotutto sono dodici in totale se si escludono le tonalità omologhe come ad esempio di diesis maggiore e re bemolle maggiore.

Inoltre, se ci pensiamo un attimo, il sistema temperato comprende, nell'arco di un'ottava, tredici intervalli². Dopo tutto, tredici non è un numero così irraggiungibile, specialmente considerato che l'intervallo di unisono e quello di ottava sono semplicissimi da riconoscere (siamo già a undici quindi) e che molti altri intervalli sono già nella nostra coscienza, solo che non sappiamo dargli un nome. Chi di noi è in grado di cantare una melodia è già in grado di discernere tra diversi tipi di intervalli³.

Per quanto riguarda gli intervalli non compresi nell'arco dell'ottava, ci renderemo facilmente conto che essi sono individuabili trasportando mentalmente la nota in questione nella stessa ottava della nostra nota di riferimento.

Il processo di allenamento del nostro orecchio comprende generalmente diverse fasi che potrebbero essere riassunte nei seguenti punti:

- abbiamo appena cominciato ad allenarci; la maggiorparte degli intervalli ci sembra una montagna insormontabile; malediciamo il giorno in cui abbiamo dato fiducia a quel cretino che ci aveva detto che era così facile;
- dopo un po' di esercizio, qualcuno degli intervalli comincia a diventare più facilmente riconoscibile;
- ogni nuovo intervallo acquisito diventa un nuovo punto di riferimento per gli altri intervalli;
- in breve il nostro sistema di punti di riferimento ci permette di riconoscere con facilità tutti gli intervalli presenti nella scala; il quadro di colpo si presenta nella sua completezza;
- dopo un po' che si hanno chiari tutti gli intervalli, il processo mentale di riconoscimento delle note comincia a diventare una attività spontanea;
- ascoltare musica da discoteca produce su di noi sintomi quali: un fastidiosissimo prurito alle orecchie, bruciore di stomaco e fitte interminabili al capo; allo stesso tempo, ci rendiamo conto che trascrivere l'assolo di Coltrane su Giant Steps non è poi così difficile.

Anche se seguendo i miei suggerimenti non arriverai a trascrivere l'assolo di Giant Steps, non preoccuparti, potrebbe essere normale.

4 Allora, mi hai convinto, quando cominciamo?

Quasi subito: lasciami fare qualche ultima nota.

Se sei una/un cantante, procurati un piano per gli esercizi. Anche un volgarissimo piano elettrico, usato e senza grandi pretese, può andare bene, basta che sia sufficientemente intonato. Spesso la più schifosa delle tastere elettroniche è più intonata di un pianoforte su cui non è stata posata una mano anche solo per qualche mese. Assicurati però di selezionare un suono senza particolari effetti (evita i suoni tipici dei sintetizzatori per intenderci) in modo che le note che senti siano intonate e non presentino un effetto simile ad esempio a quello di una sirena che passa e si allontana.

²Se si considerano gli intervalli cromatici compresi tra l'unisono e l'ottava.

³In modo non proprio cosciente ma ne è in grado.

Se sei un chitarrista o comunque uno strumentista che ha bisogno di accordare il proprio strumento da sé, assicurati di dargli una buona intonazione prima degli esercizi. Se è il caso, affidati ad un accordatore elettronico ⁴.

Ad ogni modo, come dice in tono ironico il mio amico Agostino quando accorda la chitarra e non è particolarmente soddisfatto dell'intonazione: “per il Jazz va bene”.

5 Esercizi

5.1 Esercizio 1: pratica

Prendi il tuo strumento e suona lentamente la scala di do maggiore, prima a salire, poi a scendere. Risuonala tante volte, pensando alle singole note che si muovono, fino a quando il suono della scala non ti è perfettamente familiare. Ora canta le note della scala mentre la suoni. A un certo punto, a scala completata, fermati un attimo e suona solo il do di partenza, poi cantalo. Ora, senza suonarlo prima, canta un re, poi suonalo per verificare che la nota che hai cantato corrisponde a quella suonata. Poi passa al mi: cantalo, quindi suona la nota per verifica. Continua così per tutta la lunghezza della scala, sia a salire che a scendere.

Quando hai difficoltà ad andare avanti, riparti dal do. Non esitare a soffermarti sugli intervalli che ti sembrano più ostici. Cerca di familiarizzare con il loro suono e pensa che quell'intervallo non cambierà mai, sarà sempre lì: ogni volta che suonerai ad esempio l'intervallo la-si, il suono ottenuto sarà sempre uguale. Inoltre, cerca di visualizzare mentalmente il suono di un intervallo sul tuo strumento; ad esempio, se suoni il piano, cerca di visualizzare mentalmente la tastiera e pensa che stai schiacciando il tasto del do, poi quello del re, e così via. A questa visualizzazione mentale devi far corrispondere il suono della scala che hai appena imparato.

5.2 Esercizio 1: spiegazione

Il fatto di aver scelto la scala di do maggiore per il primo esercizio ha il vantaggio che chiunque riconosce facilmente il suo suono e generalmente non ha grossi problemi a familiarizzare con essa. La scala maggiore di do, inoltre, sul piano-forte è particolarmente facile da suonare e visualizzare poiché essa è composta unicamente da tasti bianchi.

Il senso del discorso della “visualizzazione mentale” è che, essendo il mondo dei suoni un mondo fondamentalmente astratto (ovvero i suoni li sentiamo ma non li vediamo), dobbiamo cercare di dare una parvenza di concretezza a ciò che il nostro orecchio ci offre. Il fatto di associare ai suoni una visualizzazione mentale ci facilita nel far corrispondere ai suoni che il nostro orecchio ascolta qualcosa che la nostra mente ha già assimilato, ovvero la tastiera di un piano-forte, il manico di una chitarra, ecc. Questo tipo di “visualizzazione mentale” dovrà essere applicata a tutti i nostri esercizi.

Sappiamo che la scala maggiore è composta da intervalli misti di tono e semitono. Il risultato di imparare la scala maggiore è dunque anche quello di imparare gli intervalli di seconda minore (es: mi-fa) e di seconda (es: do-re).

⁴Personalmente li odio ma possono essere utili a chi è proprio agli inizi.

5.3 Esercizio 2: pratica

Ora che hai familiarizzato con la scala maggiore di do, soffermati per un attimo a riflettere sulla qualità dei suoi intervalli. Suona prima tutti gli intervalli di un tono che sono compresi nella scala (C-D; D-E; F-G; G-A; A-B), poi suona quelli di mezzo tono (E-F; B-C).

5.4 Esercizio 2: spiegazione

Dovrebbe esserti chiaro dopo un po' che questi intervalli (rispettivamente quello di tono e quello di semitono) fanno parte della stessa famiglia, cioè hanno un suono simile in termini di "distanza".

5.5 Esercizio 3: pratica

Sempre sulla scala di do maggiore, parti dalla tonica (la prima nota della scala, quella che le dà il nome, nel nostro caso *do*) ed aggiungi una nota alla volta. Ogni volta che aggiungi una nota, dopo aver suonato la scala fino alla nota appena aggiunta, suona insieme la tonica e l'ultima nota. Ad esempio: comincia suonando do-re, poi suonali insieme, quindi suona do-re-mi, poi suona insieme do e mi, ecc, fino ad arrivare all'intervallo di ottava (do-do).

5.6 Esercizio 3: spiegazione

Questo esercizio serve a farti familiarizzare ulteriormente con i vari intervalli che si trovano sulla scala maggiore, presi singolarmente. Gli intervalli in questione sono quello di seconda, terza, quarta, quinta, sesta, settima e ottava.

5.7 Esercizio 4

A questo punto dovresti avere una discreta coscienza della scala maggiore e di un cospicuo numero di intervalli. Ora devi ripetere gli esercizi dall'1 al 3 nelle rimanenti 11 tonalità. Segui il circolo delle quinte: in questo modo troverai di volta in volta una scala maggiore con una alterazione in chiave in più rispetto alla precedente fino ad arrivare a sette; poi, in modo simile, il numero di alterazioni in chiave diminuirà di uno alla volta fino a tornare a do maggiore che non ne ha. Questo è più semplice che passare direttamente da do a do diesis o re bemolle. Per tua comodità riporto di seguito la serie di tonalità che si ottiene seguendo il circolo delle quinte (ovvero passando da una tonalità a quella che si trova prendendo come nuova tonica la nota che si trova una quinta sopra la tonica dell'ultima tonalità⁵).

⁵Capisco che inizialmente può sembrare un po' disorientante come discorso ma vedrai che è più facile metterlo in pratica che leggerlo.

con bemolle	senza alterazioni	con diesis
	Cmaj	
		Gmaj
		Dmaj
		Amaj
		E:maj
Cbmaj		Bmaj
Gbmaj		F#maj
Dbmaj		C#maj
Abmaj		
Ebmaj		
Bbmaj		
Fmaj		

5.8 Esercizio 5

Ripetere l'esercizio 4 anche con le altre scale che si usano nel bebop. Quello che segue è uno specchietto di tutte le scale usate nell'armonia bebop.

- **Maggiore:** abbiamo un totale di 12 scale maggiori (tolte le tonalità omologhe, cioè con nomi diversi ma stessi suoni);
- **Minore:** abbiamo tre tipi di scala minore: naturale, armonica e melodica; dal nostro punto di vista però la scala minore naturale non è di alcun interesse visto che in realtà è solo una scala maggiore a partire dal suo sesto grado; la scala minore melodica inoltre, nel bebop è generalmente suonata con sesta e settima alterate sia a salire che a scendere e prende il nome di scala minore-maggiore per via del fatto che questa scala differisce dalla scala maggiore solo per la presenza della terza minore; nella musica classica questa scala viene generalmente chiamata scala bacchiana (per via di J. S. Bach); alla fine quindi, le scale minori che ci interessano sono di due tipi: armonica e minore-maggiore;
- **Aumentata:** le scale aumentate sono due: quella che parte da do e quella che parte da do diesis; tutte le altre sono sempre una delle precedenti scale ma partendo da una diversa nota;
- **Diminuita:** similmente al sistema aumentato, quello diminuito comprende tre sole scale: una che parte da do, una da do diesis e una da re; tutto il resto è sempre compreso in una delle precedenti scale partendo da una diversa nota; alcuni dividono le scale diminuite tra quelle che partono con un intervallo di semitono e quelle che invece partono con un intervallo di tono; anche in questo caso si tratta di scale riconducibili ad un unico modello basilare da cui si può partire da un grado piuttosto che un altro; per questo motivo a noi interessano i tre sistemi diminuiti basilari cui tutto il resto si può facilmente ricondurre; personalmente, quando penso ad una scala diminuita, mi riferisco per comodità sempre a quella che inizia con l'intervallo di semitono; questo per via del fatto che su un accordo di settima suoniamo la scala diminuita che parte dalla tonica dell'accordo ed inizia proprio con un intervallo di semitono; ad esempio, la scala diminuita

che suoniamo generalmente su G7 è G, G#, A#, B, C#, D, E, F; quella che qualcuno chiamerebbe “scala diminuita W/H di sol diesis”⁶ altro non è che la scala dell’esempio su G7; non stiamo facendo altro che chiamare *acqua calda* qualcosa che già conosciamo molto bene come *acqua*; il fatto che essa sia *calda* non apporta alcun beneficio ai nostri studi.

A questo punto possiamo tirare un paio di somme: 12 sistemi maggiori + 24 minori⁷ + 2 aumentati + 3 diminuiti = 41 sistemi. Questo numero non deve spaventare poiché, in fondo, se ci si pensa realisticamente, 41 non è un numero irraggiungibile. Teniamo presente inoltre che gli intervalli di nostro interesse sono in realtà solo 11 (tutti gli intervalli cromatici compresi tra la seconda minore e la settima), i quali si ripresentano sotto varie forme all’interno dei 41 sistemi che andremo a studiare.

5.9 Esercizio 6

Avendo studiato approfonditamente tutti i sistemi armonici di nostro interesse (maggiore, minore, aumentato e diminuito), abbiamo già preso in esame tutti gli intervalli compresi all’interno di un’ottava. Di grande importanza a questo punto è la necessità di visualizzare sul nostro strumento (o sulla sua rappresentazione che abbiamo nella nostra mente) un qualsiasi intervallo in tutte le possibili forme sotto le quali si può presentare. Un intervallo di terza minore ad esempio può essere compreso tra do e mi bemolle, così come tra re diesis e fa diesis.

Questo esercizio consiste quindi nel suonare tutti gli intervalli compresi nell’arco di un’ottava (dalla seconda minore alla settima, ma anche oltre se si vuole) in tutte le loro possibili forme. Si cominci dall’intervallo di seconda minore (ovvero un semitono) e si suoni la nota più bassa sul nostro strumento seguita dalla nota all’intervallo scelto e si proceda prima verso l’alto e poi verso il basso cromaticamente (esempio: do-do diesis, do diesis-re, re-re diesis, ecc, quindi, a scendere: do-si, si-si bemolle, si bemolle-la, ecc). Poi si passa all’intervallo di seconda e quindi suoneremo: do-re, re-mi, mi-fa diesis, e così via.

6 Riconoscere gli accordi

Ogni intervallo può essere pensato melodicamente, cioè suonando le due note dell’intervallo una successivamente all’altra, oppure armonicamente, ovvero suonando le due note insieme. Con i precedenti esercizi dovremmo aver imparato a riconoscere abbastanza facilmente entrambi i tipi di intervallo: melodico e armonico. Riconoscere un accordo a questo punto è questione di riuscire a discernere le diverse voci/note che lo compongono. Inizialmente bisogna pensare ai singoli intervalli tra le note dell’accordo, quando poi si avrà un minimo di dimestichezza non dovrebbe risultare molto difficile distinguere un accordo maggiore da uno minore o un accordo maggiore settima da uno maggiore.

Di fondamentale importanza nel riconoscimento degli accordi è il ruolo che gioca il basso, ovvero la nota più grave dell’accordo. La nota di basso deve esserci di riferimento per le altre note poiché, partendo da essa, possiamo riconoscere i singoli intervalli tra le note che compongono l’accordo. Inoltre dobbiamo

⁶W/H significa che inizia con un tono invece che con un semitono (W/H è in inglese e sta per Whole/Half, ovvero Intero/Metà).

⁷12 per la minore armonica + 12 per la minore-maggiore.

esercitarsi a riconoscere i rivolti, ovvero accordi non al loro stato fondamentale (esempio: l'accordo C6 è composto dalle note C, E, G, A – il primo rivolto è E, G, A, C, il secondo è G, A, C, E ed il terzo è A, C, E, G; il quarto non esiste poiché equivale all'accordo nel suo stato fondamentale).

Faccio un esempio pratico: nel riconoscere l'accordo C6 (do sesta, il carattere maggiore dell'accordo è sottointeso), una volta stabilito che la nota di basso è C, la terza (E) è abbastanza facile da riconoscere poiché conferisce all'accordo il modo (maggiore o minore) che possiamo associare ad una sensazione allegra, contrariamente alla sensazione negativa e più cupa del modo minore, il quale presenta un intervallo di terza minore⁸. L'intervallo di quinta (G) è particolarmente consonante, ovvero ha un suono gradevole all'orecchio ed è senz'altro uno dei più semplici da riconoscere. Se volessimo complicarci la vita, potremmo anche prendere E come punto di riferimento e cercare di capire che tra E e G c'è un intervallo di terza minore. La sesta (A) è un intervallo tutto sommato consonante in questo contesto e possiamo riconoscerlo abbastanza facilmente una volta capito che G è la quinta di C e tra G e la nota in questione c'è un intervallo di un tono. Sempre per complicarci la vita potremmo, allo stesso modo, pensare ad A sia rispetto alla tonica (C) che rispetto alla terza (E) di cui A è, rispettivamente, sesta e quarta.

Come possiamo capire dall'esempio, se un intervallo non ci è di particolare aiuto nel capire una nota di un accordo, possiamo sempre usare una delle altre note come riferimento e, quindi, risalire alla nota incognita sfruttando un altro intervallo.

7 Note conclusive

Non mi dilungo oltre nel discorso del riconoscimento degli accordi poiché esso richiederebbe troppo spazio (e troppa competenza anche). Credo inoltre che chi sia arrivato a padroneggiare tutti gli intervalli non avrà particolari difficoltà ad inoltrarsi nel mondo dell'armonia.

Spero che questo piccolo documento sia utile. Se hai dei dubbi su qualcosa o pensi di aver trovato un errore o ancora vorresti contribuire a migliorare questo documento, non esitare a scrivermi.

Questo documento è liberamente riproducibile in ogni sua parte ed è stato scritto originariamente per CiaoJazz.com (cui vanno le mie lodi per essere il primo sito di Jazz interamente in italiano e con un occhio di particolare riguardo al mondo del Jazz nel nostro Paese) ma puoi trovarne una copia sempre aggiornata in vari formati sul mio sito personale all'indirizzo <http://www.mcaserta.com/>

7.1 L'autore

Mirko Caserta si spaccia per un pianista bebop, per non parlare della sua pretesa di suonare il sassofono! Vive attualmente a Roma dove si occupa di tutto tranne che di musica. Puoi ascoltare e scaricare gratuitamente il suo album *"In the Flow"* da <http://mp3.com/mcaserta> anche per accertarti se dice un mucchio di baggianate o se effettivamente vale la pena di esercitare l'orecchio.

⁸Chiunque si rende facilmente conto che "Fra' Martino Campanaro" è una canzone allegra e "Bella Ciao" è invece una canzone più cupa e seria, proprio per via del fatto che la prima è composta in modo maggiore mentre la seconda in modo minore.