

Forme musicali: rondò, forma-sonata e tema e variazioni

Capitolo 1

PCW: Bene, controllo un attimo il volume – si sente bene, iniziamo. Questa settimana proseguiremo con la nostra discussione sulla forma musicale e la inseriremo all'interno della preparazione per il concerto; sapete quand'è? Sabato. Dove? Alla Battel Chapel. Dovreste trovarlo scritto, è alle 8:00 di sera. La Saybrook Orchestra suonerà per noi. Oggi parleremo della forma musicale chiamata tema e variazioni e vedremo uno dei brani del concerto. Giovedì avremo qui il direttore d'orchestra e diversi solisti che ci parleranno delle difficoltà di questo concerto e di tutte quelle cose alle quali, da critici, dovremmo prestare attenzione. Proseguiremo ovviamente il lavoro anche nei laboratori di questa settimana e nella prossima lezione vi fornirò una sorta di introduzione, di guida ai tre brani che saranno eseguiti al concerto. Al laboratorio avrete invece un promemoria che spiega come scrivere una recensione. È una specie di lista delle cose da fare e da non fare quando si scrive una critica. Con coloro che vengono al laboratorio del lunedì lavoreremo sulla recensione in anticipo. Parleremo di questo giovedì, ma vi consiglio di frequentare anche un laboratorio precedente. Se non riusciste a trovare una soluzione, possiamo riprogrammare questi laboratori del lunedì in modo che siano più comodi per voi. So che ci sono un paio di studenti che non possono essere presenti questo fine settimana. Sono cose che capitano. Ci sarà un concerto in programma più avanti, quindi non preoccupatevi, ma cercate di venire a lezione perché le regole utilizzate per scrivere la recensione a questo concerto valgono per qualsiasi altro che andrete a seguire. Avete delle domande prima di iniziare? Bene.

Se non ci sono domande, seguiamo con il programma del concerto. Pensate, ho iniziato a lavorarci su lo scorso agosto. Volevo che si tenesse un concerto a metà semestre perché penso che ora siate pronti per assistere a qualcosa di un po' più complesso, suonato da un'orchestra di studenti. Un programma comprensibile, quel genere di cose su cui abbiamo lavorato. Così ho contattato un paio di musicisti e il gruppo di Saybrook. Innanzitutto avevano il miglior programma e poi hanno reagito bene quando gli ho proposto alcune cose utili per il nostro corso. Infatti ho suggerito loro uno dei brani, quello di Brahms di cui parleremo, perché avevo bisogno per ragioni didattiche di un buon brano in tema e variazioni. Avevo pensato anche a uno di Beethoven ma non era abbastanza chiaro per lo scopo.

Quindi, come vedete, in questo concerto avremo tre pezzi. Spero che tutti voi abbiate il foglio. Li trovate elencati: l'ouverture alle *Nozze di Figaro* di Mozart. Si tratta di un'ouverture, un'introduzione a quest'opera, *Le Nozze di Figaro*. A proposito... questa primavera la Yale Opera Company, una compagnia universitaria d'opera, metterà in scena *Le Nozze di Figaro*, un'opera meravigliosa. Bella da morire. Oltre che molto divertente, è probabilmente la più grande opera mai scritta. Siamo fortunati a vederla in scena qui. Potremo averne un'anticipazione questo sabato, con l'ouverture che ascolteremo.

Poi avremo un pezzo di Johannes Brahms. Nessuno di voi conosce Brahms? Ci sono personaggi interessanti nella storia della musica. Prendete Wagner: deve essere stato un "figlio di..." ma era comunque un uomo interessante. Mozart ha un fascino infinito. Bach, a suo modo, è interessante, Beethoven - una specie di prototipo di genio romantico, molto interessante. Non posso dire di Brahms che la sua vita fosse così interessante, quindi forse ce ne dimenticheremo. Possiamo solo dire che nacque ad Amburgo, in Germania e morì a Vienna. Credo di avere inserito le date sul foglio che avete davanti. Di sicuro costituisce una delle tre grandi B della storia della musica. Sapete chi sono gli altri due? Bach e Beethoven. Una volta qui ho chiesto chi fossero i tre grandi B della musica e uno studente ha risposto "Bach, Beethoven e Haydn". Sono stato depresso tutto il giorno. Brahms è la terza B quindi non dobbiamo dimenticarci di lui. È un compositore molto serio. Prende tutto molto seriamente. Penso di aver inserito nel foglio – l'ho fatto? – il genere di cose

scritte da Brahms. Sì, l'ho fatto: quattro sinfonie, due concerti per pianoforte, un concerto per violino, molte ouvertures, molta bella musica da camera. Se siete dei violinisti con esperienza, potete cimentarvi con le bellissime sonate per violino di Brahms. Se siete dei bravi violoncellisti troverete le stupende sonate per violoncello. Brahms ha scritto quindi tanta grande musica. Stranamente però non ha mai composto musica a programma – ne parleremo dopo e spiegheremo cos'è – e non ha mai scritto opere, ma molta musica strumentale complessa.

Capitolo 2

Bene, parliamo di questa composizione. Non sarà il brano di apertura, ma il secondo del concerto. Non aprirà il concerto. Sarà il secondo brano – una serie di *Variazioni su un tema di Haydn*. Beh, probabilmente non è un tema di Haydn, ma quando Brahms l'ha scelto tutti pensavano che lo fosse. Forse è un canto religioso in onore di Sant'Antonio, ma non sappiamo nient'altro.

La forma di questo brano, o tema su cui lavora Brahms ci è familiare. Ora però, invece di segnare A B C B, che potevo scrivere qui, arricchiamo un po' il tutto. Chiameremo questi Antecedente, Conseguente, Estensione, Conseguente. Ma si tratta della stessa forma che abbiamo visto nell' *Inno alla Gioia* di Beethoven quindi è un modo comune di organizzare un tema: apertura, chiusura, estensione e poi nuova chiusura. In questa particolare serie di variazioni Brahms userà questo segno, sapete qual è? È il segno di ripetizione. Quindi lui andrà a ripetere ciascuna di queste due sezioni. In effetti anche Beethoven usa lo stesso sistema di estensione nell' *Inno alla Gioia*. Brahms quindi dà al suo tema molto chiaro questa forma specifica. Ascoltiamo il tema e poi proveremo a capire dove finisce l'antecedente e inizia la conseguente. Oh, prima potremmo però raccogliere altre informazioni. Qual è il metro? Domandatevi mentre ascoltate, qual è il metro, qual è il modo – maggiore o minore? Cosa fa il basso? Quale tecnica d'arco sta usando?

[musica] Bene. Questa è la conseguente. Ora lui lo ripete. [musica] Questa è l'antecedente. [musica] Questa è la conseguente, [musica] ecco l'estensione [musica] con una sequenza melodica ascendente. [musica] Ora lui riporta tutto più in basso, con una sequenza melodica discendente [musica] ed ecco la conseguente. [musica] Bene. Fermiamoci. Facciamo una pausa. A questo punto, Brahms prende questo suono [canto], questa tonica, e lo estende per un lungo periodo di tempo. È un suono basso che viene trattenuto. Si tratta di un espediente della tecnica organistica, usato dai musicisti che mettevano il piede su una nota e la tenevano a lungo, perciò lo chiamiamo "pedale". Quindi Brahms estende questa armonia della tonica attraverso l'uso del pedale. Ascoltiamolo [canto] torniamo all'estensione, [musica] la sequenza torna a salire, ora discende, [musica] e qui abbiamo il pedale. [musica] Bene. Questo è il tema. È davvero chiaro ed è adorabile. Lo strumento solista qui ovviamente è un oboe; è un solo di oboe.

Ora proseguiamo. Non continueremo però con tutte le variazioni della partitura. Che cosa mi dite sul tempo? Potreste usare un cronometro e impostarlo in modo tale che quando ci indica 2 minuti e 19 secondi sta per iniziare la prima variazione del brano? Funzionerebbe? Oscar, perché non funzionerebbe?

S: Perché il direttore decide come interpretare.

PCW: Il direttore può interpretare il brano come preferisce. Sabato sera avremo sia un uomo che una donna alla direzione dell'orchestra. Direttori diversi hanno idee diverse sul tempo. Brahms potrebbe scrivere "*allegro assai*" o cose del genere. Significa "piuttosto veloce", ma quanto? Non ci sono indicazioni precise, questi tempi sono approssimativi ma ci danno il senso della velocità con cui dovrebbero andare le cose. Ora passiamo alla quinta variazione, che dovrebbe trovarsi approssimativamente a 8 minuti e 36 secondi. Si tratta della più difficile tra le variazioni suonate dall'orchestra. Dal punto di vista ritmico è molto complessa. Non vanno tutti insieme. C'è molto contrappunto.

Il contrappunto, rispetto all'omofonia, è sempre molto più difficile da suonare in orchestra, perché ci sono molte parti diverse da coordinare. Ascoltiamolo. Se c'è una parte che può risultare poco

chiara nell'esecuzione di questo brano, credo sia questa. Ne sentiamo un frammento affinché possiate notare la complessità della costruzione e quanto Brahms riesce ad allontanarsi dal tema.

[musica] Bene. Fermiamoci qui. Anche per me è difficile capire ritmicamente dove cada la pulsazione, perché ci sono molte sincopi. Penso sia un uno-due molto veloce, con una suddivisione ternaria all'interno, ma verrebbe da dire "Accidenti, non ricordo cosa ho ascoltato" [canto] "Dove va a finire il tema? È difficile da sentire." Infatti a questo punto Brahms lo ha cambiato così tanto da mascherarlo completamente.

Continuiamo ascoltando un frammento della variazione 7, più o meno a 11:03. Questa è la mia preferita, ma sentite e ditemi se piace anche a voi. [musica] Qui abbiamo la sezione A. [musica] Qui arriva C, [musica] e si torna ad A. [musica]

Bene. Fermiamoci. Cosa sto facendo ora? Che cos'è? Sto provando a indicare il cosiddetto "metro composto". Si tratta di un metro in cui avete due movimenti, ma ciascuno è suddiviso in tre accenti. Il direttore, se i due movimenti sono abbastanza lenti, può scandirli così "un-due-tre, quattro-cinque-sei", "un-due-tre, quattro-cinque-sei", sarebbe interessante da vedere. Forse dovremmo chiedere al direttore giovedì – non ricordo quali brani dirigerà ciascun direttore – come lui o lei intendono scandire questo metro. Se fa così [canto] con due movimenti lenti, o se mostrerà con precisione le suddivisioni. Se mostra le suddivisioni, potrebbe suggerirci che non ha molta confidenza con l'orchestra e vuole mostrare con chiarezza il battito. Al contrario chi ha molta esperienza con un gruppo può mostrare ai musicisti suddivisioni più larghe perché è sicuro che loro riusciranno a coordinarsi.

Ora siamo arrivati a questo punto. Troviamo l'estensione ed è divertente vedere cosa fa Brahms. È ossessionato dal ritmo e ti fa diventare matto se sei un esecutore di questa musica. Innanzitutto è ossessionato dalle variazioni, poi dal ritmo. Cambia tutto anche quando non ne ha bisogno. Ricordo che accompagnando mio figlio nella sonata per violoncello di Brahms [in Mi minore] dovevo continuamente cambiare le posizioni della mano senza motivo – forse solo per la ricerca di una sottile differenza di suono; suono che a Beethoven e a Mozart doveva bastare ma che per Brahms non era sufficiente.

Era ossessionato dalle variazioni e dal ritmo. Ascoltando questo passaggio sentiamo questo "un-due-tre,quattro-cinque-sei", "un-due-tre,quattro-cinque-sei", poi improvvisamente cambia, "un-due" "tre-quattro" "cinque-sei", "un-due" "tre-quattro" "cinque-sei" accentando questa divisione. In musica questo è detto emiolia. Deve avere una radice greca che ha a che fare con il due e il tre. Non ne sono certo, ma come vedete avevamo due unità da tre, mentre ora abbiamo tre unità da due. Ricordo che Leonard Bernstein - non so se in *West Side Story* [canto] dico bene?

S: *West Side Story*.

PCW: Viene da *West Side Story*? Bene. È un buon esempio di emiolia. Mi sembra s'intitoli *America* o qualcosa del genere. L'emiolia si verifica quando vi trovate in una di queste suddivisioni e improvvisamente passate all'altra, alternandole. Ascoltiamo allora questo adorabile sei che muta in tre gruppi da due. [musica]- un-due-tre, quattro-cinque-sei, un-due-tre, quattro-cinque-sei, un-due-tre, quattro-cinque-sei, uno. Rifacciamolo. Mi serve un attimo per trovare il sesto battito. Torniamo indietro di un po'. [musica] Qui c'è un MI [musica] tre-quattro, cinque-sei, un-due, tre-quattro, cinque-sei, un-due, tre-quattro, cinque-sei, e poi torna a quattro-cinque-sei, un-due-tre, quattro-cinque-sei. Bene. Si tratta di un piccolo rovesciamento ritmico, ma è il genere di cosa che rende interessante la musica di Brahms.

Ora passiamo all'ultima variazione, interessante per due aspetti. Ha un tema e poi ha quello che in musica chiamiamo ostinato. Qualcuno ricorda – credo che ci siamo già imbattuti in questo termine – cos'è un ostinato? Cosa fa un ostinato? Roger.

S: [incomprensibile]

PCW: Bene. Esatto. Dall'italiano *ostinare*, significa ripetere la stessa frase ancora e ancora, più volte. Quello che lui fa ripetere, stranamente è nel basso [pianoforte] C'è la tonica. [pianoforte]. E questo continua a ripetersi più volte, mentre in alto abbiamo una variazione molto diversa del tema. Non suona come il tema. Ascoltiamoli, questo ostinato e questo tema più acuto variato. [musica]

Sentite il basso? [canto] [musica] Fermiamoci qui. Notate anche [canto] quello che Brahms inserisce in opposizione al battito di base? [canto] Che cos'è? Ne abbiamo già parlato. Abbiamo [canto] uno, due, uno e due e uno e due e [canto]. Cos'è? Terzine. Chiaro? Le abbiamo già incontrate. Quindi Brahms sta ritmicamente complicando il tutto, non solo usando emiolia e sincope, ma anche attraverso dei gruppi simultanei di tre e di due e inserendo delle terzine nella melodia più in alto.

Bene. Andiamo ancora un po' avanti. [musica] A questo punto direte: "Cosa diavolo succede al mio tema?" [canto] "Non lo riconosco più". Ne troviamo una specie di traccia confusa mentre questo basso ostinato continua a lavorare sodo in sottofondo. Brahms però prende questo ostinato e lo porta gradualmente fino al registro più acuto dell'orchestra per poi trasformarlo lentamente, come per magia, nel tema.

[musica] Suona molto confuso, ma se ascoltate il registro più alto potete sentire [musica] e poi [musica] il tema che ritorna ai fiati più acuti, [musica] su un pedale. Bene. Ora sentiamo che il brano è finito, lentamente il tempo rallenta, [musica] il suono diminuisce, potrebbe finire così. [musica]. Quell'ultimo pezzetto alla fine si chiama –

S: Coda.

PCW: Coda, esatto. Chiaro? Nella forma tema e variazioni, se non viene data agli ascoltatori una coda, questi si aspetteranno l'inizio della prossima variazione. Quindi occorre inserire una coda affinché tutti sappiano che quella è veramente la fine, non ci sono scherzi.

Domande su questo? Queste di Brahms erano quindi le *Variazioni su un tema di Haydn*. Non si tratta di un brano bellissimo, ma è un pezzo molto serio e utile per voi. Quello di quest'anno è un gruppo molto serio. Sono impressionato dalla serietà con cui vi siete presentati qui e con la quale prendete tutto questo. A volte noto che siete molto più interessati a cose di musica classica che non a quelle del pop. Non è una cosa che capita tutti gli anni, lavorando con gli studenti di Yale. Bene. Domande. Sì. Daniel.

S: Le sue variazioni seguono sempre lo schema A-B-C-B?

PCW: Sì. Comunque venga mascherata. La domanda è: la struttura del tema è sempre questa A-B-C-B? Non importa quanto la melodia si allontani dal modello iniziale e quanto sia complessa in termini di contrappunto e variazioni ritmiche, tutto resta contenuto all'interno di questa stessa struttura A-B-C-B, sebbene dobbiamo ammettere che a volte sia molto difficile da ascoltare. Sì, David.

S: Michael

PCW: Michael. Chiedo scusa.

S: Quello che Brahms [incomprensibile]

PCW: Riguarda solo questo pezzo. Se consideriamo altri compositori, ad esempio Rachmaninov e le sue *Variazioni su un tema di Paganini*, in cui la lunghezza delle variazioni può essere molto diversa, riesce difficile considerare il tutto contenuto in una specie di garage, come amo chiamarlo. Tuttavia la struttura resta qualcosa di simile a un garage, nonostante possa cambiare quello che ci viene messo dentro. Due buone domande. Grazie. Molto Bene.

Capitolo 3

PCW: Avendo completato per ora l'argomento tema e variazioni, passiamo a parlare del rondò, r-o-n-d-ò, rondò. Giusto? Beh, viene chiamato con nomi diversi. In inglese è la forma rondò. Lo stesso in tedesco, infatti Mozart lo scriveva - ho potuto vedere molti suoi spartiti originali- r-o-n-d-ò. *Si nous allions en France, on y va dire «rondeau» - «C'est un rondeau, monsieur»* - ma se andaste in Italia, lì lo chiamerebbero «ritornello». *Lo chiamo ritornello*. Adorabile – queste lingue latine sono meravigliose, non trovate? Sentite come giocano con le vocali – *ritornello*.

Si tratta comunque della stessa idea. *Rondò, rondeau e ritornello*, il principio è lo stesso. Stranamente questo principio riprende ciò di cui abbiamo parlato con la presentazione di Frederick, l'idea di strofa e ritornello. Si tratta di una idea musicale, un grande tema che ritorna più e più volte.

Tutto questo risale al Medioevo, quando dei solisti cantavano la nuova strofa e poi tutti intonavano il ritornello, che è appunto ciò che resta impresso. È la parte più importante, la cosa che cantano tutti, quella che continua a tornare ancora e ancora. Per questo credo che si tratti della forma musicale più facile da ricordare.

Se ascoltate un brano in cui sentite della musica, poi qualcos'altro e poi di colpo nuovamente quella stessa musica, poi qualcos'altro, poi di nuovo la stessa musica, poi ancora altro e ancora la stessa musica, si tratta probabilmente della forma rondò. Potete dare a questa forma diversi nomi in diverse lingue ma l'idea è la stessa e come dicevo è primordiale. Potete vederlo dallo spartito che vi ho dato. Vi ho aggiunto anche il testo, si tratta di un rondò di Guillaume Du Fay (1397-1474) che risale al XV secolo. In realtà non occorre andare così indietro nel tempo, infatti oggi finiremo con un rondò di Sting. Insomma, questa è una forma musicale in uso da molto tempo.

Passiamo ad introdurre questa forma ascoltando un brano molto conosciuto di Jean-Joseph Mouret, un compositore al servizio della corte di Re Luigi XV a Versailles e a Parigi, nei primi anni del XVIII secolo. Probabilmente conoscete questa musica perché per anni è stata il tema di fondo per la pubblicità di *Masterpiece Theatre* alla televisione pubblica. Ascoltiamone un pezzetto. Ora cancello questo materiale e faremo una tabella. Vi chiederò qual è il metro di questo brano – qual è il metro – e quante battute ci sono nel nostro ritornello, nel tema principale, quello che chiamiamo “A” – quante battute abbiamo nel nostro tema.

[musica] Due. Bene. [musica] Bene. Fermiamoci qui. Cosa ne pensate? Qual è il metro? Beh, l'ho un po' dato a vedere. A volte quando ascoltiamo musica non riusciamo a stare fermi. È come nella fine del *Dottor stranamore*. Avete mai visto quel film? Comunque sì, è un pezzo in metro binario. Quante battute abbiamo nel nostro tema? Quante battute contiamo? Beh, ascoltiamolo – ascoltiamolo ancora, di nuovo dall'inizio Lynda. [musica] Che ne dite? Otto? Bene. Scriviamo otto qui sopra e ascoltiamo ancora. Avanti per favore. [musica] Fermiamoci pure qui. Quante battute abbiamo qui?

S: Otto.

PCW: Di nuovo otto. Quindi in musica tutto è sempre in quattro e in otto?

No, non esattamente. Se contiamo ad esempio le battute in Brahms. Il suo tema a volte ha cinque battute, ma questo invece sembra essere diverso e molto più comune – otto più otto, anche se in realtà questo è leggermente diverso dal primo otto. La fine di questo è lievemente diversa dal primo otto. Quindi ecco, abbiamo il nostro ritornello o il nostro tema, la nostra grande idea A. Proseguiamo ora con il materiale successivo. [musica] Fermiamoci qui. Quante battute abbiamo qui? Beh, di nuovo otto. Chiaro? Quindi potremmo chiamare questo – [canto] una diversa specie di ritmo. Potremmo chiamarla idea B oppure chiamarla X, qualcosa di diverso che viene mantenuto per otto battute. Riprendiamo da – Lynda, ti dispiacerebbe farci tornare a questa B e poi proseguire con la prossima A.

[musica] Va bene. [musica] Qui abbiamo la nostra idea B. [musica]

Bene. Fermiamoci qui. Cosa succede questa volta alla nostra A? Quanto dura? Sempre otto. Viene ripetuta? No. Viene enunciata solo una volta. Perché non si ripete? Beh forse il compositore non aveva bisogno di farcela risentire. È come quando lanciano uno spot pubblicitario in tv, sapete cosa succede un paio di mesi dopo a questi spot? Cosa fanno? [incomprensibile] Esatto, li accorciano. Fanno una versione da sessanta minuti – che dico, sessanta minuti. Sarebbe infinita. Una versione da sessanta secondi, poi una da trenta secondi. Psicologicamente, in maniera subliminale colmerete le informazioni mancanti. State attenti a questo tipo di cose, perché i compositori fanno lo stesso. Loro lo sanno e qui lo abbiamo sentito chiaramente. Si tratta quindi di rendere la forza psicologica di un'intera cosa, offrendone però solo la metà. Bene. [musica] Bene. Ora dobbiamo contare [musica] Due-due, tre-due, quattro-[due]. [musica] Fermiamoci qui. Quanto durava questa sezione?

S: Venti?

PCW: Venti. Esatto, erano venti battute. Era un lungo periodo con altro materiale. Poi, come potete sentire ritorna il nostro tema A. Vediamo se viene ripetuto. Proseguiamo. [musica] C'era una coda

li? No. Come ha fatto questo particolare gruppo di musicisti a far suonare il brano come se stesse finendo? Daniel o Angela, è un – ? Esatto

S: [incomprensibile]

PCW: Hanno ritardato – [canto] – hanno rallentato il tutto, quindi ora sapete che c'è un altro modo, diverso dall'inserimento di un mattone aggiuntivo, per dare il senso della fine, per dire armonicamente che qualcosa si è concluso.

Capitolo 4

Molto bene. Questo è un rondò. Vediamone uno più sofisticato. Proseguiremo con uno di Vivaldi. È nella forma di ritornello come vedrete leggendo il libro di testo, ma il principio è lo stesso. Abbiamo un tema che continua a tornare ancora, ancora e ancora; tutti voi lo conoscete. L'avete probabilmente sentito da Starbucks o da Au bon Pain un'infinità di volte. Giusto? Qualcuno lo canta? Qualcuno ricorda come suona la *Primavera* di Vivaldi? Bene. Angela, questa mattina è il tuo momento, quindi forza, non essere timida.

S: [canto]

PCW: Buono. Bene. [canto] Poi abbiamo una seconda idea, [canto] quindi c'è una sorta di tema principale, in realtà si tratta di due idee, A e B, ma per ipotesi chiameremo tutto questo con una grande A. Bene. Questo è quindi il tema. Ascoltiamone un pezzetto. Anzi, no. Non dobbiamo neanche sentirlo perché Angela ci ha cantato il ritornello. Passiamo alla prima X qui. Abbiamo qualcos'altro che arriva qui, è il tentativo di Vivaldi di scrivere il cinguettio degli uccelli in una bellissima mattina di primavera. Ascoltiamo quindi questi uccelli.[musica]. Dopo il cinguettio, ritorna la nostra A [musica] Bene. Ora stiamo per fare una passeggiata attraverso una bellissima foresta in questo giorno di primavera e vediamo un ruscello gorgogliante che scorre impetuoso con la sua spuma. Questo è quello che abbiamo davanti. [canto] [musica] Cos'era quello che abbiamo appena sentito? [canto] Era quel qualcos'altro o era il nostro ritornello? Jerry, alza la voce.

S: [incomprensibile]

PCW: Bene. Questa era la domanda successiva. Sei saltato avanti. Era quindi il ritornello. La mia prossima domanda è: che cosa cambiava in questo ritornello? Beh, la prima volta avevamo questo [canto]. Ora abbiamo [canto]. È in una tonalità più bassa quindi c'è stata una modulazione. Infatti siamo giù sulla dominante. Non ci serve sapere questo. Non ci occorre sapere se è sulla tonica o sulla dominante, ma penso che sarebbe buono se riuscissimo a sentire che questa volta è un po' diverso. È più basso, forse un po' più scuro del suono luminoso che avevamo quassù. Ecco cos'era, vediamo ora che succede. Non arriva una tempesta a spaventarci in questa bellissima foresta? [musica] Molto tremolo, molta agitazione, [musica] molta insicurezza.[musica] Ora che succede? [musica]. Bene. Fermiamoci qui. Sì, arriva di nuovo il nostro ritornello – il nostro tema ritorna – ma che cosa cambia?

Bene. Esatto, è in modo minore. [canto] [pianoforte] Quindi ha cambiato di nuovo tonalità. Anche questa volta non ci serve sapere qual è. Se foste un uomo o una donna che scommette a Las Vegas, su quale tonalità direste che finisce? La relativa minore, perché la metà delle volte questo è ciò che succede. Infatti in questo caso specifico tutto scende di una terza, fino alla relativa minore, anche se a noi basta sentire che è in modo minore. Questa era una tonalità minore e da qui poi prosegue. Non ci occorre ascoltare tutto fino alla fine. Già questo vi dà il senso di come la forma ritornello *informi* questo particolare rondò.

Vediamone un altro di Mozart. Sì, penso che ne abbiamo il tempo. Cancelliamo questo. Dunque, si tratta di un concerto di Mozart per corno, scritto negli anni Ottanta del Settecento, facciamolo partire e ascoltiamo il primo tema. [canto] È la base dell'esercizio di ascolto numero 26, a cui arriveremo tra circa una settimana.[musica] Bene. Fermiamoci. Perché è un tema facile da ricordare? Perché è pieno di [canto]. Sono un sacco di note della stessa intonazione, [musica]. In realtà inizia sulla dominante [canto] e prosegue così. Teniamone uno schema mentale con le nostre X. Dunque – poi l'orchestra lo ripete. Poi in un secondo arriva il tema B ed è davvero molto

diverso. [canto] Cos'è questo? Un arpeggio. Chiaro? Quindi invece di usare note ribattute, segniamo la sezione B usando un sacco di salti. Quindi avremo un sacco di spazi tra le nostre X [canto]. Poi ci sono un paio di diversi motivi qui, ma sono molto veloci; molto disgiunti. Sono questi salti disgiunti che segnano la sezione B. Proseguiamo. [musica] Ancora più salti. [musica] [canto]

Ora ascoltiamo il basso. Abbiamo un altro pedale, [canto] fermo sulla dominante, [canto] [musica] Cos'è questo? [musica] Bene. Fermiamoci qui. Arrivati a questo particolare punto notate che ogni volta che il corno suona il tema, poi l'orchestra lo ripete. Ora, appena entriamo in questa sezione avremo un nuovo tema... È la C e sarà caratterizzata da un interessante sviluppo.

[musica] Cosa succede al modo? [musica] Cosa accade qui al brano? [pianoforte] Passa al modo minore – qui andiamo un po' più velocemente. Stiamo facendo tutto questo in un solo ascolto. Dunque – la nostra sezione C è segnata dal modo minore. Proseguiamo. [musica]. Qui c'è una sequenza ascendente, una sequenza melodica. [musica] Ora una sequenza discendente. [musica] Ora un tono sotto [musica] e ancora un tono sotto [musica], poi A si inserisce, [musica] ripetuto dall'orchestra [musica] e qui arrivano i nostri salti, quindi torniamo a B. [musica] C'è una piccola cadenza d'inganno [musica]. Fermiamoci pure qui. Cantate la prossima nota. [canto]

Non solo [canto] ma quello che qualcuno di voi ha iniziato a cantare [canto]. Sapete già cosa succede dopo. Venite trattenuti con questa lunga pausa sulla dominante [canto] e poi tutto prosegue. [musica]. Dunque, abbiamo avuto la nostra A ripetuta poi dall'orchestra, ma non avevamo mai sentito questo tipo di cosa prima. Dove pensate si vada a finire – cos'è quello che stiamo sentendo ora? Una coda. Vado avanti qui, abbiamo quindi una coda e potete notare che il basso suona – non ricordo la tonalità. [pianoforte]

Mozart ancora una volta sta lavorando in questa sezione con l'armonia di *Duke of Earl*. Ascoltiamone un pezzetto. [musica] Si tratta di un riempitivo, di arpeggi riempitivi. [musica] Questa invece è di nuovo la nostra coda, che ci indica che il brano è alla fine. È possibile chiudere un rondò in un paio di modi, ma la cosa importante è notare la forma che Mozart ha creato e che ancora sopravvive. Penso che abbiamo il tempo di mostrare una slide ma Jason oggi non c'è. Volevo che lo facesse lui. Dovrei però riuscire ad accendere da solo l'impianto, così ascoltiamo – per favore Lynda fai partire Sting.

Capitolo 5

[musica]

Bene. Fermiamoci un momento. Cosa abbiamo qui nella foto? Qualcuno l'ha mai visto prima? Qualcuno c'è mai stato? Cosa pensate che sia? È in Francia, è il Castello di Chambord, C-h-a-m-b-o-r-d. L'ho scattata dal finestrino di un autobus. Potete vedere che sulla sinistra abbiamo un'idea A, un'idea di contrasto, un ritorno all'idea A, un'idea di contrasto più grande lì nel mezzo, un ritorno all'idea iniziale, un nuovo contrasto che si abbina a quello precedente sulla sinistra e infine l'idea iniziale. Quello che troviamo in questa forma palindroma A-B-A-C-A-B-A è esattamente la stessa cosa che abbiamo nel concerto di Mozart per corno e la stessa cosa con cui Sting e i Police hanno strutturato il loro rondò. Di questo ne avete una stampa. Tornerei ad accendere le luci, tanto non ci serve più la slide.

Passiamo ad ascoltare – dunque – Avevamo quest'idea iniziale [pianoforte] Vediamo, qual era la tonalità? Il LA – [pianoforte] Ancora una volta I,VI,IV,V,I – lo stesso di *Duke of Earl*, ma è interessante vedere che qui [pianoforte] – una volta su due non torna indietro. [pianoforte] Muove verso, che cosa? Una cadenza d'inganno! [pianoforte] Quindi alterna una cadenza perfetta con una d'inganno. Ascoltiamone un pezzetto, se sfioriamo ci fermiamo. [musica] I,VI,IV,I [musica]. Va bene, meglio fermarsi qui o avremo addosso quelli dei diritti d'autore.

Poi prosegue con la sezione B, “Oh, can't you see” in cui abbiamo due diversi accordi, [pianoforte] “That you belong to me, my poor heart breaks” [canto] Bene. Possiamo proseguire con l'ascolto. [musica] Siamo in questa sezione. [musica] Molto bene. Spostiamoci sulla prossima A. Anzi,

passiamo a C. Sai che ti dico, dritti a C. Quello che fa qui è fantastico. Si trova in questa tonalità [pianoforte] e ci da questo suono, [pianoforte] una specie di accordo spiazzante proprio nel mezzo del brano. È quella che dovremmo chiamare una settima diminuita. Vediamo se riusciamo a sentire questo shock tonale e poi ci fermiamo.[musica] Poi con un salto ritorna alla tonica [musica] e da qui alla fine continua con I,VI,IV,V,I in questa sezione solo con gli strumenti. Poi ritornano la sezione B e la A fino alla fine [musica]. Abbiamo finito. Penso che abbiamo sfiorato. Grazie per essere rimasti un po' di più, ci vediamo giovedì. [musica]