

## C. Wright – Lezione 12

Incontro con un direttore: la Saybrook Orchestra

### Capitolo 1

**PCW:** Cominciamo. La lezione di oggi sarà divertente. Avremo alcuni ospiti e questo particolare esercizio è sempre fra quelli che più mi divertono perché incontriamo dei veri musicisti e scopriamo cosa accade nella loro testa quando si esibiscono in concerto. L'obiettivo di oggi è dunque quello di continuare il nostro percorso per rendervi, in questo caso, dei critici esperti in modo che possiate andare a un concerto di musica classica ed essere capaci di affrontarlo in modo proficuo e consapevole.

Potremmo pensare a molte cose “da fare” e “da non fare” quando giudichiamo un'esecuzione musicale in modo critico; ne affronteremo alcune nel laboratorio che comincia questa sera. Vedremo una lunga lista su “cosa mettere in una recensione e cosa probabilmente è meglio non mettere”. In generale, quando andate a un concerto e lo recensite – sia che lo facciate per voi sia che scriviate le vostre impressioni per pubblicarle in una recensione – dovete fare quanto segue.

In sostanza state recensendo un'esibizione. Com'è andata? Come hanno suonato i musicisti? Non dovete occuparvi del compositore. Non di quando è stato scritto il brano, della sua storia e del contesto. Non vi occupate – può sembrare strano – del suo significato. Nel concerto di sabato ascolteremo tre brani: uno di Mozart, uno di Brahms e uno di Beethoven.

Qual è il significato del pezzo di apertura, quello di Mozart? In un certo senso, è la sua funzione. Prova a dare inizio al concerto. In origine, è ovvio, doveva introdurre l'opera. Stranamente, la musica di quest'ouverture non ha nulla a che fare con la musica dell'opera e la musica dell'opera non è ripresa nell'ouverture. Sono però collegate da un punto di vista psicologico perché è un'ouverture molto intensa, compatta e anche l'opera – se studiate il modo in cui le scene sono collegate e il modo in cui procedono le progressioni armoniche – è molto compatta e intensa. Lo stato psicologico dell'opera è racchiuso nell'ouverture, ma l'ouverture stessa può introdurre altre cose. In sostanza, il significato di Mozart corrisponde alla funzione del pezzo – far entrare dentro le persone, farle stare in silenzio e concentrate, avvisarle, in qualche modo, dell'importanza psicologica dell'opera che sta per cominciare.

Sentiremo anche la *Sinfonia Pastorale* di Beethoven. Quale pensate sia il suo significato? È abbastanza evidente. Qualcuno vuole fare un tentativo? Qualcuno conosce la *Pastorale* di Beethoven? Cosa direste? Cosa ricorda? Un treno distrutto? Il centro di Manhattan? Elizabeth.

**S:** La campagna.

### Capitolo 2

**PCW:** La campagna, è una specie di abbraccio rilassato della campagna – forse una passeggiata nei boschi in un bel giorno di primavera – una cosa del genere. Ogni momento – movimento – la raffigura in modo diverso – c'è come un'introduzione, poi, nel secondo movimento, una presentazione degli uccelli della foresta, di una festa contadina nel terzo, di un temporale nel quarto. Troviamo poi un movimento in più perché Beethoven sta scrivendo della musica figurativa e dopo il temporale c'è nel finale un inno di ringraziamento in forma di rondò. È quindi l'abbraccio di una persona alla campagna.

Qual è il significato di Brahms? Troviamo delle variazioni che sono semplicemente degli schemi sonori. Troviamo schemi, credo, in molti tipi di arte. Pensate ai modelli astratti nei dipinti di Kooning o di Jackson Pollock. Abbiamo un bellissimo Pollock nella Yale Art Gallery. È una specie di astrazione visiva. Allo stesso modo potete avere delle astrazioni sonore. Ne stavo parlando ieri con il nostro ospite – il direttore che vi presenterò tra poco. Parlavamo del significato di Brahms – lui lo vede in modo diverso, e non svelerò il segreto – ma mi sembra che in questo caso abbiamo un

individuo o un'esperienza – abbiamo una stessa cornice di riferimento, uno stesso contesto, in altre parole un tema, ma lo vediamo declinato in sei o sette modi diversi.

Pensate alle volte che vi siete trovati in situazioni analoghe. Potrebbe capitare che andiate in dormitorio e abbiate una giornata terribile e siate furiosi, arrabbiati oppure che abbiate una giornata piacevole o una giornata come altre, emotivamente parlando, senza sentirvi in un modo piuttosto che in un altro. Potete occuparvi di una stessa questione in modi completamente opposti da un punto di vista intellettuale o psicologico. Qui abbiamo uno stesso motivo realizzato musicalmente in modi molto differenti tra loro attraverso la forma di tema e variazioni. Ne parleremo dopo. In genere però non parlate di queste cose in una recensione. Vi occupate di come è stato eseguito un brano – solo se l'esecuzione sembra in qualche modo rovesciare il significato dell'opera come voi lo intendete, se il musicista influisce sul significato dell'opera, potreste dire “quest'esecuzione non è riuscita perché, come ho detto, ha annullato o rovesciato il significato di quest'opera” rispetto a come l'ascoltatore lo percepisce. Non dovete neanche parlare della forma dei brani. Abbiamo parlato a lungo della forma. La forma è un modo che ci permette di entrare in un brano e seguire in maniera intelligente cosa accade all'interno delle composizioni - ma in una recensione non scriviamo “comincia l'orchestra, sentiamo quindi il primo tema e dopo una bella modulazione, quindi passa al secondo tema, mi è piaciuto davvero molto il tema conclusivo, ricco di molti cambi armonici”. Non dobbiamo essere condotti passo passo attraverso la forma del pezzo – ci soffermeremo su queste cose nel laboratorio e vi daremo delle altre linee guida.

Quando andate a un concerto aiuta un po' sapere qualcosa sul compositore. Ok? Cosa sapete su Beethoven? Cosa pensate di conoscere? Sì?

**S:** È il vertice della musica.

**PCW:** Il vertice della musica. Bene. È un'espressione interessante e a dire il vero se guardate nel vostro libro di testo trovate un intero capitolo dedicato solo a Beethoven. Nei libri di storia della musica Beethoven è un po' una chiave di volta. Vi concentrate su Beethoven e dopo ve ne allontanate. Nel XIX secolo Beethoven era un'icona – il culmine di tutto quello che un musicista doveva essere. Non solo come artista musicale. Beethoven rappresentava molto di più di questo.

Era un tipo tranquillo e ordinato? Un conservatore? Portava la cravatta e seguiva le leggi del sistema? Io sono un tipo in giacca e cravatta. Lo era anche Beethoven? No. Come appariva? Appariva come il prototipo del genio.

Sulla base di come Beethoven appariva e si comportava, nel XIX secolo le persone cominciarono ad elaborare il concetto di genio. Beethoven era il riferimento su come un genio dovesse essere – su come si credeva dovesse comportarsi, su come non dovesse necessariamente rispettare i principi comuni nel relazionarsi con le altre persone. Se bisognava essere disonesti, lo era. Beethoven non era un disonesto. A volte lo è stato Richard Wagner con la scusante di essere un genio. Quest'idea comincia però nel XIX secolo con Beethoven.

Che cosa ha scritto Beethoven? Come potete vedere sul foglio – l'avete preso tutti? Mi sembra che ogni tanto sia utile dare delle linee guida su Beethoven, una lista delle composizioni principali – se volete comprare un brano o esplorare il repertorio di Beethoven, potete fare in questo modo. Qui trovate tutto quello che dobbiamo sapere su Beethoven. Abbiamo parlato di Brahms e dei suoi brani. Ci siamo occupati di Mozart in più di un'occasione.

Adesso girate il foglio – cosa dovete fare? Potreste fare un paio di cose. Prima del concerto uno studente volenteroso potrebbe andare su iTunes e fare cosa?

**S:** [incomprensibile]

**PCW:** Acquistare i brani per 99 centesimi – forse non quelli di Beethoven, che forse costano di più?

**S:** [incomprensibile]

**PCW:** Giusto, dovete pagare ogni movimento. [risata] È un modo per vendervi questa musica e li chiamano canzoni? Giusto? Ogni –

**S:** [incomprensibile]

**PCW:** Chiedo scusa. Potete andare alla biblioteca di musica poiché Lynda ha fatto mettere da parte questi brani. Potete prendere il foglio e occuparvi di questi argomenti prima di sentire i pezzi.

Nessuno di questi brani è nel set di cd. Ci sono migliaia – un’infinità di brani di musica classica. Non possiamo metterli tutti nel set di cd. Ad esempio troviamo tutta la *Quinta Sinfonia* di Beethoven ma non la *Sesta Sinfonia*, se volete potete però scaricarla da iTunes. Potete procedere in questo modo e porvi queste domande quando ascoltate una registrazione prima di un concerto. Una preparazione di questo tipo sarebbe molto rigorosa.

In caso contrario, potreste semplicemente portarvi dietro questo foglio e seguirlo con discrezione durante il concerto, porvi queste domande e prendere degli appunti. Sarebbe però molto utile che non ci fosse un centinaio di persone a comportarsi così, se a metà concerto cambia il brano o qualcosa nel movimento, provate a – ho visto anche studenti seduti e prendere appunti con il computer durante il concerto – mi sembra sia un po’ fuori luogo [risata]. Sarebbe davvero fantastico che qualcuno –

Sapete che cosa faccio io quando vado a un concerto? Devo leggere le vostre recensioni. Giusto? Devo leggerle e devo sapere cosa succede. Quello che faccio è prendere il programma, una matita e segnarmi qualche appunto sul mio programma in modo da ricordarmi cosa l’orchestra ha fatto ad un punto preciso e, in generale, dopo uno spettacolo, prima scrivete la recensione, meglio è. Avete domande su questo? Ne parleremo di più durante il laboratorio che comincia questa sera. Daniel.

**S:** Quanto [incomprensibile]

**PCW:** Quanto deve essere lunga una recensione? Cinquecento parole – due pagine. Un’ottima domanda. Vi daremo delle informazioni. Non sono molto lunghe ma, mentre scrivete, vi obbligano a pensare a cosa è importante e cosa non lo è. Roger.

**S:** [incomprensibile]

**PCW:** In sostanza dovete concentrarvi sull’esecuzione. Nella conclusione potete inserire qualche commento inerente alla rispondenza dell’esecuzione rispetto alle vostre aspettative e al significato del brano per come l’ha inteso il compositore, ma non mi soffermerei troppo sul significato dell’opera. Qui trovate cinque pezzi e ne esamineremo ancora qualcuno durante il laboratorio e vi illustreremo il repertorio man mano che procediamo. Altre domande prima di introdurre il nostro primo ospite? Sì.

**S:** Se voglio fare un commento sul tempo del pezzo – è troppo lento o troppo veloce, è una nostra interpretazione –

**PCW:** Questo è da incoraggiare. In altre parole, se nell’ouverture sentite [canto], è troppo lento. Non provo un senso di compressione. Non mi sento agitato. Non sono stimolato dal tempo. Dovreste quindi scrivere – “Penso che in questo punto il tempo fosse troppo lento”. Va bene. La musica non aveva energia, non stimolava l’ascoltatore perché il tempo d’apertura era troppo lento. Altro?

### Capitolo 3

Se non c’è altro, introduciamo il nostro primo ospite – Bradley Naylor. Il nome è qui. Bradley è – vieni qui Bradley. Bradley è il primo direttore di domani sera. Ascolteremo la Saybrook Orchestra. Il resto della lezione di oggi è in sostanza fra voi e Bradley con me che alimento le domande a Bradley. Sto provando a pensare a cosa potreste volergli chiedere, ma non esitate a farvi avanti – alzate la mano e fategli domande in qualsiasi momento. Allora Bradley, tu sei uno studente della School of Music, giusto?

**BN:** Giusto.

**PCW:** Raccontaci qualcosa della tua formazione musicale. Quando hai cominciato?

**BN:** Cantavo nei cori. Avevo circa otto anni quando ho cominciato a cantare nei cori ma solo dal ginnasio ho cominciato a prendere la cosa sul serio. Il mio insegnante di musica del ginnasio mi ha detto: “Hey, Brad, perché non fai un provino per il coro regionale?” Ho pensato, bene, mando una registrazione. Arrivo lì e mi ritrovo in una stanza con venticinque tenori quindicenni, stavano cantando le stesse note nello stesso momento e ho pensato: “È un miracolo”. A quel punto ho capito di aver trovato quello che volevo fare davvero – sono andato alle superiori, da studente mi sono

specializzato in musica a Providence. Poi ho fatto un master in direzione di coro tra i campi di granoturco alla Indiana University e adesso sono ritornato nel New England per prendere una specializzazione in musica e direzione di coro all'Institute of Sacred Music.

**PCW:** La tua preparazione è dunque un po' insolita rispetto alla maggior parte dei direttori perché penso che raramente, o solo in casi eccezionali, troviamo persone che hanno cominciato a studiare musica attraverso la musica vocale per poi passare a quella orchestrale. Per dirigere un'orchestra questo non ti mette in una condizione di svantaggio? Mi verrebbe da pensare che per un direttore d'orchestra sarebbe meglio aver cominciato con il violino o con il corno per quanto riguarda le questioni d'intonazione e cose di questo genere.

**BN:** Sì, sarei d'accordo. Non riesco – forse con la sola eccezione di Robert Shaw – non riesco a pensare a nessun grande direttore che abbia cominciato come direttore di coro e che adesso diriga una grande orchestra sinfonica. La maggior parte dei direttori sono violinisti, pianisti – pochi suonano un fiato o un ottone – ma non ho dovuto lavorare molto per integrare quella che può sembrare una lacuna di conoscenza. Quando ero ancora studente ho frequentato un corso di orchestrazione per cercare di capire quali fossero le capacità e i limiti di ogni strumento. Un paio di estati fa sono stato al Bard College di New York per un mese, a un seminario di direzione strumentale dove ho lavorato con alcuni direttori. Ho provato a integrare la mia iniziale propensione vocale.

**PCW:** Uh huh. Uh huh. E il pianoforte? Mi sorprende sempre come i direttori siano anche dei bravissimi pianisti. Avrai dovuto esercitarti al pianoforte – prendere delle (lezioni).

**BN:** Ho studiato pianoforte – non in modo approfondito – ma comunque con regolarità durante la mia giovane carriera –

**PCW:** Per capire la musica hai dovuto – ne parleremo – imparare a fare cosa con la partitura?

**BN:** Bisogna essere in grado di suonare – o seguire – la partitura completa.

**PCW:** Giusto, potremmo prendere una partitura con venti linee e metterla al pianoforte e Bradley sarebbe in grado di leggere e seguire tutte queste linee simultaneamente, una cosa che può non sembrare troppo difficile, a parte il fatto che per molte di queste linee le note scritte non corrispondono a quelle suonate perché alcuni strumenti sono traspositori, ad esempio il clarinetto in SI bemolle o la tromba in SI bemolle – è dunque molto difficile.

**BN:** E infatti nel pezzo di Brahms ci sono dei corni in MI bemolle, SI bemolle e DO che suonano contemporaneamente.

**PCW:** Colpisce proprio. È come leggere un testo in quattro lingue. Una parola è scritta con l'alfabeto cirillico, la successiva con quello latino e la parola dopo con quello ebraico, la vostra mente deve quindi essere in grado di passare molto velocemente da uno all'altro – è davvero complicato. Richiede anni ed anni di studio. Qual è il tuo obiettivo? Cosa vorresti fare e dove vorresti essere tra quindici anni?

**BN:** Oh, Dio. Beh, non so se esista un limite, ma mi piacerebbe insegnare all'università, dirigere dei cori, occuparmi di composizioni orchestrali, forse della *Creazione* di Haydn o qualcosa del genere, un'altra opera contemporanea a questa sinfonia di Beethoven. Lavorare in un'università di livello e dirigere un coro o un'orchestra professionali.

**PCW:** Ok. Adesso una domanda per te. Potrebbe sembrare sgarbata – ma è il mio corso; se voglio, posso essere sgarbato. Cosa ti fa pensare che tu possa farlo meglio di chiunque altro? Chi dice che devi essere il capo, il migliore? Non c'è un po' di arroganza da parte tua?

**BN:** Penso che ogni direttore abbia un po' di arroganza dentro di sé. Credo che la risposta più breve è che ogni volta che sono a teatro uso le orecchie – ogni volta che sono seduto a teatro e non sto dirigendo con le orecchie provo a giudicare cosa sento ed elaboro una mia opinione. Questo avrebbe potuto essere più forte, questo più dolce, voglio sentire questo più di quest'altro. Solo davanti a un'orchestra puoi raggiungere questo obiettivo.

**PCW:** Sì. Stranamente è quello che loro devono fare durante il concerto. Dovete ascoltare e dire: "Oh, perché non – mi piaceva la linea del flauto in questo punto. Perché è così forte?" Lui è dunque

una specie di critico, ma applica la sua facilità critica all'interpretazione in modo da imporre la sua concezione della musica a beneficio degli altri –

**BN:** E uno di voi potrebbe provarci la prossima settimana –

**PCW:** Bene, che cosa devono dirigere? Cosa pensi sia necessario per essere un buon direttore? Avere una profonda conoscenza della musica? Anch'io penso di avere una profonda conoscenza della musica pari alla tua, Bradley, ma non penso che sarei un bravo direttore e credo di sapere perché. Quali caratteristiche deve avere un buon direttore d'orchestra?

**BN:** Penso che richieda diverse abilità. Credo – però non ditelo ai miei colleghi – che in fondo il direttore d'orchestra sia in qualche modo un vigile urbano glorificato.

**PCW:** Un vigile urbano?

**BN:** Devi assicurarti che non si verifichino incidenti. Non vuoi che gli oboi si scontrino con i fagotti; nessuno lo vuole. Devi assicurarti che le persone diano la precedenza. Se bisogna sentire la linea della viola, devi fare in modo che i violini diano la precedenza. Devi inoltre assicurarti che tutti arrivino a destinazione senza incidenti e nel modo più fluido possibile.

**PCW:** Ok. Bene. Penso ci sia un altro aspetto. Ho sentito parlarne in questi termini: “Ho un assoluto senso del ritmo. Sono capace di definire un particolare tempo, di identificarlo e mantenerlo. Per questo motivo ho voluto diventare un direttore”. Mettiamo che tu stia dirigendo – mi è capitato di dirigere il Collegium qui a Yale ma mi trovavo in difficoltà quando sentivo che qualcosa era stonato e dicevo “Questo non suona bene” ma non ero in grado di spiegare il perché o dire cosa fare per correggere il suono. Il mio orecchio non era abbastanza buono. Quanto deve essere buono il tuo orecchio per fare il direttore?

**BN:** Penso che l'orecchio non serva solo per l'intonazione – soprattutto con un orchestra – ma anche per il timbro, la proprietà che permette di distinguere ad esempio il suono di un oboe da quello di un clarinetto. Ovviamente, se si suona al pianoforte, [pianoforte] non è possibile variare il timbro di ciascuna nota, ma se è suonata con un clarinetto, questa risulterà molto diversa rispetto a quella emessa da una tromba. Bisogna quindi essere in grado di bilanciare i timbri. Penso che prima del battere della prima prova un direttore debba avere il suono del brano nelle proprie orecchie, devo quindi sapere cosa bisogna sentire. Forse il clarinetto è un pochino troppo acuto e quindi devo dire “Terzo clarinetto controlla che il tuo SI bemolle non sia troppo acuto”. Penso dunque che si debba avere il pezzo nella propria testa. C'è un vecchio mantra per direttori: “Devi avere sempre la partitura nella tua testa non la tua testa sulla partitura”.

**PCW:** Ok. Ci sarebbero ancora moltissime cose da chiedere su questo. Che cosa farai? Sei il primo direttore. Dirigerai due dei tre pezzi in programma. Ti occuperai della prima metà del concerto, i brani di Mozart e Brahms, quindi toccherà a Lauren Quigley. Non è potuta venire oggi, ma Lauren Quigley dirigerà Beethoven. Proverai a dirigere qualcosa senza la partitura e quali sono i vantaggi e gli svantaggi – a volte un recensore lo nota a un concerto. In generale, cosa significa vedere un direttore dirigere senza la partitura?

**BN:** Beh, penso sia sempre molto impressionante vedere dirigere senza la partitura. L'anno scorso Helmuth Rilling, un famoso direttore tedesco, ha lavorato con alcuni organici e hanno eseguito l'*Elia* di Mendelssohn, un oratorio del periodo romantico di due ore e mezza. Alla prova generale ha messo la sua partitura sul leggio e ha diretto per tre ore senza aprirla e noi eravamo lì a pensare: “Wow, sa la partitura a memoria”. La mia sfida è provare a ricordare tre o quattro minuti di Mozart senza aprire la partitura. Vedremo domani se ne sarò capace – ma è il mio obiettivo.

**PCW:** Bisogna quindi avere un po' di talento e un po' di capacità nel combinare una memoria fotografica e una memoria fonografica per racchiudere tutto questo qui dentro. Sentire qualcosa una sola volta e tenerlo a mente. Mozart ne era capace, prima o poi ne parleremo – ma la tua orchestra ti rispetta di più se hai memorizzato tutto. Cosa sei libero di fare se dirigi senza la partitura?

**BN:** Credo che essenzialmente dirigere significhi comunicare alle persone davanti a te e qualsiasi cosa tu riesca a togliere fra te e i musicisti è un vantaggio. Penso che qualsiasi cosa che faccia emergere la musica, togliere la partitura, assicurarti che tu possa vedere sempre le persone che stanno suonando, sia un vantaggio.

**PCW:** Grandioso. Vorrei tornare sulla questione dell'orecchio perché credo sia un punto cruciale. Hai fatto l'esempio del terzo clarinetto troppo acuto. Bene, sono qui – “chi sta sbagliando a suonare?”. Mi chiedo – forse è l'oboe – forse il clarinetto non è troppo acuto ma è l'oboe ad essere grave. Sento che c'è un problema. Non so dove sia – quindi credo che tu debba avere una buona percezione dell'altezza. Hai l'orecchio assoluto?

**BN:** Non ho l'orecchio assoluto. Ho un buon orecchio relativo.

**PCW:** Ok. Mi piace fare un gioco con i musicisti e con le persone in genere, un esercizio di allenamento per l'orecchio. Mi serve qualcuno – Mike? Ho bisogno di qualcuno che venga qui a suonare il pianoforte. Chi – Daniel sai il fatto tuo sul pianoforte. Sei un chitarrista, qualcuno sa – il ragazzo lì. Vieni, ok, vieni qui.

**BN:** Devo spostarmi per non vedere i tasti.

**PCW:** Ci mettiamo lì, Adam vieni anche tu a fare questo gioco e Lynda, se vuoi venire. Il tuo nome?

**S:** Rahul.

**PCW:** Rahul. Jacob, vieni anche tu. Comincia dal DO centrale e vediamo se qualcuno riesce a capire – Lynda non vuoi giocare? Vorrei qualche fanciulla qui. Santana, vieni a giocare al gioco delle note. Parleremo dell'orecchio assoluto e dell'orecchio relativo. Suona una nota e vediamo se ci riusciamo. [pianoforte]

**PCW:** Ok. Possiamo sentirla un po' più bassa? [pianoforte] Qualcuno pensa di aver individuato la nota? Qualcuno ci è riuscito?

**S:** Vorrei provare ma [incomprensibile]

**PCW:** Bradley, l'hai riconosciuta?

**BN:** Ho due ipotesi e qualsiasi dica, sbaglierò. Credo sia SOL o SOL diesis.

**PCW:** Tu cosa pensi?

**S:** Avrei detto LA bemolle.

**PCW:** Ok. Notate come sono evasivo. Non ho detto niente. All'inizio ha suonato la nota e dopo cosa ha fatto? L'ha suonata un'ottava sotto. Dunque pensiamo che sia un LA bemolle o un SOL diesis, giusto?

**S:** Sì.

**PCW:** Ok. Partendo da qui, suona un'altra nota. Avanti, Rob [pianoforte]. Qualcuno l'ha riconosciuta? [risata] Il punto è perché questo tipo tiene questo corso? [risata] No? [risata] Perché fa questo mestiere? Perché è tutta la vita che combatte con questo problema e si chiede “Perché non ci riesco?” e ha provato a risolverlo, a usare altri trucchi per aggirarlo, per superare la sua incapacità e frequentare i musicisti, spigare quello che fanno, come ci riescono velocemente e in modo intuitivo, tormentarli e farsi spiegare cosa stanno facendo. Bradley sembra non avere difficoltà con l'altezza. Non so cosa sia – credo un SOL. Sì. Giusto. Sono fuori, ho sbagliato, che nota è?

**BN:** DO diesis.

**PCW:** DO diesis. Bene. Sappiamo che è un DO diesis e vediamo se – un po' più rapidi, non voglio perdere troppo tempo – un'altra nota. Chi la sa? Bradley? Jacob? Avremmo dovuto farglielo scrivere. Chi l'ha riconosciuta? Santana?

**S:** Suonala di nuovo. [pianoforte]

**PCW:** Qualcuno lo sa? Cosa dite?

**S:** SOL.

**PCW:** Tu cosa pensi?

**S:** SOL anch'io.

**PCW:** Ok. [risata] Bene. cos'era? Un SOL? Ok. Mi sembra che Bradley abbia vinto. È interessante. Forse è il motivo per cui è un direttore. Io sono fuori. Gli altri – c'è come una negoziazione tra voi e forse avete seguito quello che diceva Bradley – ci fermiamo ma

**BN:** Se posso solo aggiungere –

**PCW:** Ok.

**BN:** Per una persona che come me non ha l'orecchio assoluto – quando sento una nota qualsiasi mi chiedo quale pezzo comincia con quella nota o se c'è un accordo o una sonorità che mi è familiare e che conosco. Per esempio – posso suonare un attimo?

**PCW:** Certo.

**BN:** Ad esempio la prima nota [pianoforte] era un SOL diesis e so che la prima aria del *Messiah* di Händel [pianoforte] comincia con [pianoforte] [incomprensibile] un SOL diesis nella melodia e quindi so che è [pianoforte] e in questo modo riesco a capire che è un SOL diesis. La seconda nota era [pianoforte] un DO diesis o RE bemolle. C'è un bellissimo pezzo di Fauré [pianoforte] che comincia con [pianoforte] questo grandioso RE bemolle. Provo quindi a trovare un pezzo che riesca a ricordare.

**PCW:** Molto interessante. Da quando faccio questo lavoro, non ho mai sentito una spiegazione di questo tipo. La maggior parte delle persone che hanno un orecchio assoluto, “boom”, lo sentono in modo intuitivo. Forse qualcuno qui ha l'orecchio assoluto, ma non voglio soffermarmi. Si ha un caso di orecchio assoluto ogni diecimila, un riconoscimento istantaneo. Lui ci riesce, ma in modo diverso. Deve avere una memoria assoluta di singoli pezzi che sono impressi intenzionalmente nella sua memoria uditiva e li mette a confronto. È un curioso modo di procedere, ma, come ho detto, non ne ho mai sentito parlare prima. Ok. Questo è un punto importante. Dovete avere un orecchio buono come questo per poter dire alle persone “sei troppo acuto o basso”. Immaginiamo che a metà qualcosa vada storto. Percepisci – sai che il clarinetto è po' troppo basso. Non puoi sollevare un cartello o una freccia in questo modo, no? Forse puoi. Ma come fai, in tempo reale – mentre dirigi un pezzo in pieno svolgimento – come fai a far in modo che un musicista corregga qualcosa dal punto di vista dell'intonazione?

**BN:** Credo che in questo stia la differenza tra una prova generale e un concerto. Nella prova puoi dire “Fermi” fare una pausa e dire “Il clarinetto qui, correggi questo”. Durante un concerto spero di aver inculcato nei tuoi musicisti il senso dell'intonazione e del loro ruolo in un accordo e se qualcosa va storto lo puoi solo guardare per dire “Sì, sai che stai sbagliando. Correggiti”, non puoi fermarti. Il vigile urbano – non vede che la Subaru laggiù sta per andare contro un albero – non può occuparsi di tutti – ma piuttosto del tipo che sta saltando lo stop, deve occuparsi innanzitutto delle persone.

**PCW:** Ti faccio un'altra domanda. Spesso ai concerti, in particolare a quelli di non professionisti, alla fine di un movimento si fermano e si accordano. Se sentiamo delle accordature fra i movimenti di Beethoven significa che l'intonazione del movimento precedente non era corretta?

**BN:** Penso che sia uno dei problemi più grossi con gli strumenti antichi che tenevano meno l'accordatura, ma sicuramente se si fermano a metà e sentite Gabriel Ellsworth darci un [canto] e ci riaccordiamo, [pianoforte], sarebbe –

**PCW:** In realtà non –

**BN:** Stavo solo sentendo il SOL diesis di prima ed è un semitono sopra. Nessun problema. [risata]

**PCW:** Ok. Puoi dunque fare alcune cose sul momento e per altre sperare di averle ben preparate e fare attenzione se si accordano fra i movimenti.

#### Capitolo 4

Adesso dovremmo avere altri ospiti che ci dimostreranno altre cose. Penso che ci sia Katie Dryden, una violista o la prima violista. Katie vieni qui e non so se ci sia anche Elana Kagan. È arrivata la flautista?

**S:** Non l'ho vista.

**BN:** Conoscendola, ho qualche dubbio.

**PCW:** Cosa?

**BN:** Non credo si sia addormentata. [risata]

**PCW:** Credo – forse sono solo le cinque. Occupiamoci di Mozart. Abbiamo un suo pezzo in apertura. Innanzitutto, quale dei due brani ti spaventa di più? Sei il direttore. Cosa ti preoccupa? Cosa ti spaventa quando devi cominciare?

**BN:** Uh huh. Cosa c'è di semplice in Mozart? Il tempo non cambia. Bene, tutto il pezzo mantiene lo stesso tempo. Problema: se non dai il tempo giusto, resti fuori tempo per quattro minuti e mezzo. Devo [canto] fare in modo che tutti sappiano esattamente quale sia il tempo.

**PCW:** Ok. Mettiamo che sbagli alla prima coppia di battiti. Puoi correggere?

**BN:** Penso che un buon critico, come sarete voi, direbbe: “Questa è musica classica Signor Naylor e non c'è niente nella partitura che dica *rit* o *accelerando* e quindi deve mantenere il tempo stabilito all'inizio”.

**PCW:** Non sei quindi tentato di uscirtene fuori e fare “uno, due, uno, due, uno, due” in questo modo. Mi impressiona sempre quando i direttori arrivano, danno un'occhiata all'orchestra e cominciano senza alcun battito all'inizio, è un rischio no?

**BN:** Uno dei miei insegnanti di direzione mi ha detto che non c'è una parte della partitura indicata con “direttore” e non devi fare altro che far suonare le persone davanti a te. Non c'è nessun punto all'inizio con scritto “Uno, due, tre, quattro” [canto] perché non ci sono due battute solista per il direttore sulla partitura.

**PCW:** Vediamo. Katie, vieni qui, c'è un leggio? Sono sicuro che ne abbiamo uno da qualche parte. Lynda, forse – oh, no, no. Oh, ne hai portato uno? Ok. Tiralo fuori perché sentiremo l'ouverture de *Le nozze di Figaro*. Potremmo far sentire un CD o forse – occupiamoci di Lynda mentre – ti dico cosa. Mentre Katie si prepara, occupiamoci di Lynda. Deve fare la parte del fagotto. Bradley, com'è la trama all'inizio: monofonica, omofonica o polifonica?

**BN:** Monofonica.

**PCW:** Perché?

**BN:** Perché tutti gli strumenti – sono molti ma suonano tutti la stessa linea contemporaneamente.

**PCW:** Ok. Non è però un po' fastidioso? Alcuni strumenti suonano più veloci rispetto ad altri. sono strumenti che possono suonare con grande agilità – cosa fanno?

**BN:** Mi sembra che per i violini sia più semplice, mentre per i violoncelli e i fagotti è più difficile perché gli strumenti più bassi richiedono più tempo per emettere il loro suono.

**PCW:** Uh huh. I violoncelli, i contrabbassi e la parte grave dei fiati potrebbero avere delle difficoltà con il tempo. Lynda è stata così gentile da accettare di essere il nostro agnello sacrificale per oggi e ha portato il suo fagotto. L'altra sera mi ha mandato una mail dicendo: “Un disastro, ho rotto la mia unica buona ancia e non posso portare il mio fagotto; non funziona”. Ecco quindi Lynda con il suo fagotto rotto – ciao, sei Elana?

**S:** Sì.

**PCW:** Ok, vieni. Bene, vieni qui e prendi il tuo flauto così fra un attimo potremo suonare. Possiamo sentire l'inizio del *Figaro*? Vuoi dirigere?

**BN:** Oh Dio. Siamo in una sala da concerto.

**PCW:** Ok.

**BN:** Vi do solo il tempo. Ok –

**PCW:** Ringrazio di nuovo Lynda per suonare in una situazione non proprio ideale. [musica]

**BN:** Bene. Questo è un tempo tranquillo tempo consueto, questo [canto] più veloce. Uno, due. [musica] [canto] Ok. [musica]

**PCW:** Bravo, fantastico. [applausi] Grandioso, l'orchestra Music 112. Adesso direte “Un tranquillo tempo comune”

**BN:** Sì.

**PCW:** Cosa succede se non dai il tempo corretto? Quale disastro si verificherebbe?

**BN:** Penso che in questo caso non sarebbe un disastro. Non sarebbe veloce come stabilito ma ho una registrazione, mi sembra sia di James Levine con la Metropolitan Opera Orchestra – l'orchestra più pagata del paese – e tiene un tempo rapidissimo, [canto] davvero veloce. Vediamo quanto riusciamo ad avvicinarci. No. [risata]



**PCW:** La velocità con cui si può tenere un tempo a volte è condizionata dal contesto acustico in cui vi trovate, forse ci torneremo su parlando dell'acustica del Battell. Adesso vediamo. Katie, tu sei una violista, la prima violista e vorrei chiederti – in un certo senso devi maltrattare le altre viole e come ci riesci? È come un gruppo di serpenti a sonagli o qualcosa del genere? Immaginiamo che tu voglia che la tua sezione sia precisa e ordinata e che tutti gli archetti si muovano in alto e in basso simultaneamente, che il movimento sia esattamente come dovrebbe. Come fai – sei il punto di riferimento per gli altri, ma come fai a farti seguire dalle altre viole durante l'esibizione vera e propria?

**KD:** Devi trovarti molto a tuo agio con il pezzo da suonare e non cambiare idea. Devi sapere quando bisogna entrare, cosa suonare, in quale direzione si sta muovendo l'archetto e mostrare tutto questo mentre suoni. Non per sembrare banale, ma si tratta solo di essere a proprio agio, gli altri conoscono le proprie parti molto bene – vengono dietro e hanno quel tocco di sicurezza in più quando entrano.

**PCW:** Grandioso. Come fai a sapere che conoscono bene le loro parti? Quale potrebbe essere un indizio? Sei a un concerto, stai guardando cosa succede. Quale indizio potrebbe suggerire che in realtà non conoscono bene le proprie parti? Stanno seduti a guardare la musica piuttosto che il direttore. Più l'orchestra guarda il direttore per avere indicazioni e per l'interpretazione, più ciò significa che lo ricordano – possono andare oltre le note ed entrare nella questione dell'interpretazione. Un'altra cosa, ed è un punto fondamentale che Katie ha citato, è controllare – credo che i suoi movimenti con l'archetto debbano spiccare in modo che tutta la sezione sia sincronizzata. Se vedete questo nei movimenti degli archetti, ciò significa che non stanno andando tutti insieme. Ogni sezione dovrebbe andare allo stesso modo. Giusto?

**BN:** Sì, soprattutto gli archi perché il suono è diverso se l'archetto si muove verso l'alto o verso il basso. Un'arcata verso l'alto comincia con un suono molto piccolo, una verso il basso può cominciare con uno più burbero. Fa dunque la differenza.

**PCW:** Katie ti chiedo anche questo. In programma i violisti non hanno delle parti soliste. Quale sarà la cosa più difficile da suonare al concerto di sabato? Cosa ti spaventa?

**KD:** Cosa mi spaventa? Come ha detto, non abbiamo delle parti soliste ma siamo importanti perché in qualche modo teniamo insieme gli archi più acuti e quelli più gravi dell'orchestra. Penso che le altre sezioni siano abituate a sentirci suonare e quando non ci siamo si sentono perse. Questo è vero non soltanto per i violisti, ma un po' per tutti.

**PCW:** Sì. È un punto importante. Sei come un collante soprattutto, penso, da un punto di vista ritmico. Se tieni un tempo e gli altri estremi, alto e basso, si accorgono se sono fuori tempo rispetto a quello che tu hai stabilito. C'è un punto in cui la musica ti trascina? Qual è il tuo momento preferito, il momento più bello per te? Puoi suonarcene un pezzetto?

**KD:** Certo. C'è una parte nell'ultimo movimento di Beethoven, nel finale, dove abbiamo la melodia. Ci mettiamo un po' ma infine ci arriviamo. [viola] È divertente suonare qualcosa che le persone riconoscono.

**PCW:** [risata] Credo che forse sia un po' come i *guards* nel football. Nessuno lo nota ma ha una funzione fondamentale. Ok.

## Capitolo 5

Grazie Katie, adesso abbiamo come ospite anche la prima flautista, Elana Kagan. Hai un ruolo impegnativo soprattutto nel secondo movimento di Beethoven, ricco di molte parti soliste. Ho una domanda. Con tutti questi assoli da suonare non ti senti mai nervosa?

**EK:** [incomprensibile] Certo. [risata] Come no. Voglio dire, quando hai un assolo tra le mani e non sei nervoso, è molto più divertente; se non ci pensi troppo, suoni meglio. Proverò sicuramente a non agitarmi ma più è difficile, più mi agito.

**PCW:** Come si suona quando si è nervosi? Da cosa capiamo che sei nervosa? [risata]

**EK:** Per fortuna non potete capirlo, ma spesso il disordine è segno di nervosismo, molti musicisti fanno tutto bene alla prova generale ma la notte prima del concerto –

**PCW:** Succede a me. Ho sempre detto che sarei stato il pianista più entusiasmante del mondo, [risata] ma poi arriva il momento di suonare e i nervi ti tradiscono – tutte le piccole differenze negli strumenti diventano una questione di vita o di morte. Se tutto non è chiaro nella mente – immaginate cosa accadrebbe a un violinista nell' eseguire un grandioso vibrato – come verrebbe? [risata] OK. Vediamo Elana se possiamo sentire qualcosa della bellissima imitazione del canto degli uccelli nel secondo movimento della sinfonia. Che cosa vorresti suonare? Scegli qualcosa che ti piaccia. Ascoltate il secondo movimento, tema e variazioni e –

**EK:** C'è una parte verso la fine dove –

**PCW:** Mi sembra che ci sia un interessante duetto con il clarinetto o qualcosa del genere – è quello a cui ti riferisci?

**EK:** Fra il clarinetto e l'oboe. Ci sono molti intrecci tra i fiati – dialogano fra loro – posso suonare qualcosa di questo. [flauto]

**PCW:** Sentirete quindi molte linee discendenti tra i fiati come Katie – scusa – Elana ha detto, rispetto a cui si oppone il dialogo fra l'oboe e il clarinetto. L'intonazione – provate singolarmente? Avete delle sessioni in cui vi esercitate a gruppi o lo fate solo con l'orchestra completa?

**EK:** In realtà non abbiamo delle sessioni. È sicuramente frequente con le orchestre ma questo semestre ci siamo esercitati da soli e con l'orchestra completa.

**PCW:** Uh huh. Un'altra cosa. Se gli strumenti non sono accordati è un – cosa pensi Bradley? Succede spesso ai fiati?

**BN:** Non voglio incolpare nessuno senza motivo, ma credo che a volte sia più semplice per gli strumenti che richiedono di premere un tasto e sapere più o meno quale nota viene emessa, ma nel caso di un arco, dove non ci sono i tasti – la chitarra ad esempio ha i tasti sulla tastiera, ma il violino e la famiglia degli archi no – si fanno delle ipotesi, quindi è più difficile soprattutto nei passaggi molto veloci suonare come Katie ha fatto prima per ottenere un'intonazione uniforme per l'intera sezione.

**PCW:** Uh huh. Abbiamo ancora due minuti per affrontare un'altra questione. Una delle cose a cui devi fare attenzione per il bilanciamento è il ruolo dei corni e, dato che questo è uno strumento sovrastante, probabilmente spiccheranno nelle salite e il loro suono tenderà a squillare all'interno del Battell. Fate dunque attenzione ai corni. Spiccheranno moltissimo. Vorrei sviluppare un altro punto ma vorrei – qualcuno ha qualche domanda per Bradley, Katie o Elana? Bene. Faccio io una domanda. Dove dovremmo sederci? Quali sono i difetti acustici del Battell? Dobbiamo sederci da dove possiamo vedervi? Non sarebbe male. Potreste dire: “ Mi metto quanto più vicino possibile in modo da vedere quest'enorme orchestra, questa grandiosa macchina, con tutti i suoi cilindri in funzione”. O dobbiamo stare in fondo, trascurare la visuale e godere solo della musica? Spesso infatti nelle sale da concerto non è davanti che il suono si sente meglio. Davanti il suono passa sopra la testa per fondersi in fondo alla sala. Dove dovremmo sederci?

**BN:** Ai concerti il mio posto preferito è quello da cui posso vedere le interazioni fra i diversi ingranaggi della macchina. Non mi siederei subito dietro il direttore ma in un punto da cui posso vedere i musicisti perché in fondo sono loro a produrre la musica.

**PCW:** Ok. Se vuoi sederti nel punto più lontano della seconda balconata, puoi trovarti dietro il direttore. In questo modo sei quasi dentro l'orchestra. Vorrei ancora soffermarmi sull'acustica del Battell. È buona? Non ha importanza. Avete problemi a sentire?

**KD:** Ovviamente ci sono delle differenze tra la sala delle prove, dove facciamo la prova generale e possiamo correggere l'intonazione in base all'acustica del luogo in cui suoniamo. Credo che nel Battell ci sia un buon riverbero, ciò significa che il suono dura più a lungo dopo –

**PCW:** È risonante. C'è un lungo riverbero. Come possiamo ridurlo? Come potete aiutare l'orchestra? Cosa pensate? Qual è la cosa migliore che potreste fare per aiutare l'orchestra a rendere il suono limpido e permettere loro di suonare più velocemente, di fare in modo che il tempo di

Mozart sia più veloce? Se nella sala il riverbero dura a lungo, il tempo sarà più lento. Come potete contribuire? Nadav, cosa ne pensi? Cosa faresti?

**S:** Indosserei un maglione.

**PCW:** Indossare un maglione. Portare un orsacchiotto. Portare un amico. Tua mamma, tua nonna. Portare quanta più gente possibile. Portare quanti più corpi che assorbono il suono. Grazie ai nostri ospiti, ci vediamo sabato alle otto. [applausi]