C. Wright – Lezione 13

La fuga: Bach, Bizet e Bernstein

Capitolo 1

PCW: Cominciamo con l'argomento di oggi, la fuga. Ogni persona istruita dovrebbe sapere cos'è una fuga. Perché? Perché è un modello, un paradigma intellettuale comune a molte discipline – ad esempio anche in poesia. Se avete dato una sbirciata ai *Quattro Quartetti* di T. S. Eliot, avrete notato molti riferimenti alla struttura della fuga. Potremmo addentrarci nella letteratura e prendere un romanzo scritto nello stesso periodo, *Punto contro punto* di Aldous Huxley. È incorniciato nella forma di una fuga. Potremmo parlare di geologia. A volte i geologi dicono: "Questo cristallo ha una struttura a fuga".
Passiamo alla pittura, ad alcuni pittori del XX secolo. Posso citarne almeno tre, Franz Kupla, Henry Valensi e Joseph Albers, che era il preside della School of Art and Architecture qui a Yale. Hanno tutti dipinto delle fughe, ne vedremo una di Albers – che trovate anche nel libro di testo – al laboratorio di questa settimana, quindi portate il libro – perché ci servirà. Mi interessa la fuga anche a causa di questo libro di Douglas Hofstadter, *Godel, Eschel, Bach*. È pesante. Non ho portato la mia copia. Questa è la copia che Lynda è stata così gentile da tenere da parte. Il mio è un tascabile. Non è pesante, ma è indicativo perché è una lettura impegnativa. Qualcuno ha mai dato un'occhiata a questo libro – bene. Adam?
S: Sì.
PCW: L'hai letto?
S: Me l'ha consigliato un amico.
PCW: Consigliato da un amico. Sono riuscito a leggere le prime venticinque, trenta pagine. Quando comincia a parlare di matematica non è più alla mia portata, ma prova a utilizzare la fuga come mezzo per capire le arti visive, la matematica e la musica. Il musicista messo in primo piano è ovviamente J. S. Bach, il maestro della fuga.

Capitolo 2

Dobbiamo dunque capire come funziona la fuga, vediamola nel dettaglio. Il termine "fuga" deriva dal latino *fuga* che significa "volo" o "volare", in una fuga abbiamo quindi una voce che va avanti, che conduce e un'altra voce la segue. Abbiamo detto "voce". Le fughe possono essere scritte per le voci o per gli strumenti come il violino o il violoncello – sono delle linee indipendenti. Possono essere scritte per degli strumenti che suonano parecchie linee o per più parti insieme. Il pianoforte può farlo. L'organo può farlo. Anche la chitarra e a volte il violino. Alcune fughe sono state scritte per due o poche voci. Potete trovare una fuga a due voci – fino anche a trentadue voci – e, come ho detto, possono essere scritte – e forse sono le migliori – per gli strumenti a tastiera che sono in grado di suonare più linee, più parti, più voci contemporaneamente.
La più grande raccolta di fughe, in cui potreste esservi imbattuti o di cui almeno avrete sentito parlare, è *Il clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach, una raccolta di preludi e fughe. Innanzitutto, che cos'è un preludio? È un brano per pianoforte avvolgente [pianoforte] che rilassa. Vedete le dita, sentite sul pianoforte – sul liuto o su qualsiasi altro strumento – un preludio, una musica introduttiva, un abbraccio per poi arrivare al nocciolo della questione, la fuga.
Perché s'intitola *Il clavicembalo ben temperato*? Qualcuno lo sa? È un termine strano. "Clavicembalo" indica una "tastiera", una "tastiera" ben intonata. Idee? All'epoca di Bach c'erano delle tastiere che – [pianoforte] non avevano un sistema d'intonazione in cui ogni nota distava esattamente di un semitono. Alcune [pianoforte] erano un po' più vicine, altre un po' più distanti. La nota DO [pianoforte] aveva in realtà un suono non molto diverso dal RE [pianoforte], solo nel XVIII e nel XIX secolo siamo passati gradualmente da una tastiera con semitoni ineguali a una

tastiera con accordatura equabile. Bach è parte di questo passaggio al temperamento equabile. Si è avvicinato molto al temperamento equabile delle tastiere moderne e per questo motivo parliamo di accordatura giusta – accordando in questo modo è possibile modulare su tutte le chiavi, quello che Bach fa in questa raccolta.
Ha scritto due libri – uno nel 1722 quando era a Köthen, l'altro nel 1742 a Lipsia. In ognuno troviamo ventiquattro preludi e fughe: un preludio e fuga in DO maggiore [pianoforte], uno in DO minore [pianoforte], uno in DO diesis maggiore [pianoforte] e uno in DO diesis minore [pianoforte] e così via fino a coprire tutta la tastiera – due libri in tutto. È il pane per chi vuole diventare un musicista. Questo dunque per quanto riguarda *Il clavicembalo ben temperato*.
Abbiamo parlato di Bach e nessuno ha scritto delle fughe migliori delle sue. Alcuni hanno continuato a scrivere fughe. Mozart, Haydn, Beethoven ne hanno scritte alcune e anche qualche compositore del XX secolo, Paul Hindemith, che ha insegnato a Yale, e Dmitri Shostakovich. Hanno composto delle fughe ma, in generale, la fuga ha raggiunto l'apice in epoca barocca, tra Seicento e metà Settecento, nel pieno fulgore di Bach e di Händel. Come funzionano le fughe? Come ho detto – cominciano con una voce principale, poi un'altra voce la imita in modo identico. La voce successiva – il punto è questo. Se la voce successiva imita in modo identico quella principale dall'inizio alla fine, cosa avremo?
S: Un cerchio.
PCW: Un cerchio. Esatto. Avremo un cerchio. Potremmo chiamarlo – la musica usa una parola fantasiosa, "canone". Un canone, un cerchio – è lo stesso, una voce imita l'altra in modo identico dall'inizio alla fine. Nella fuga dopo l'affermazione dell'idea principale – che chiamiamo "soggetto" – le parti successive seguono una loro linea indipendente in modo da creare un contrappunto, ma non sono identiche al soggetto. Non raddoppiano in modo identico i ritmi e le note della linea principale. Lo possiamo visualizzare con questo schema un po' grossolano. Abbiamo una linea principale e una linea secondaria. Quella secondaria ripete la stessa idea, che chiamiamo soggetto, per un certo lasso temporale, poi però c'è come una rottura. Entrano delle voci che ripetono una parte del materiale sonoro per poi distanziarsene e andare per conto loro. Questo è un buon modo per pensare alla parte iniziale della fuga, che chiamiamo "esposizione". Ci tornerò fra un momento.
Notate che ho messo un piccolo stupido alberello qui sopra. Potremmo dire che qui siamo all'interno della polifonia. Abbiamo monofonia, omofonia e polifonia. La polifonia può essere di tipo non imitativo o imitativo e all'interno della polifonia imitativa possiamo distinguere due forme diverse, una dove l'imitazione è molto precisa – il canone – e una polifonia imitativa non così rigorosa – la fuga. Ok? Domande? Bene.
Torniamo alla parte iniziale della fuga. Abbiamo una melodia d'apertura, la sua parte distintiva che chiamiamo "soggetto". "Soggetto" è la parola con cui chiamiamo la melodia di una fuga. Nella fuga tutte le voci, una per volta, interagiscono con il soggetto. Comincia una, poi entra un'altra, poi un'altra ancora. Dopo che sono entrate tutte le voci siamo alla fine dell'esposizione della fuga. Abbiamo già incontrato il termine "esposizione". Quando?
S: [incomprensibile]
PCW: Elizabeth. Ti sento.
S: – forma sonata?
PCW: Nella forma sonata – e cosa significa "esposizione" nella forma sonata? È la sezione in cui sono presentati tutti i temi – il primo tema, il secondo tema e il tema conclusivo. Nella fuga abbiamo solo un tema che però è enunciato da tutti e dopo che tutti l'hanno enunciato – ogni voce ha la possibilità di presentarlo – l'esposizione si conclude. Tutte le voci hanno enunciato il tema nel loro registro.
Dopo abbiamo l' "episodio". Cosa succede in un episodio? C'è una modulazione ed è il mezzo con cui di solito i compositori modulano è la progressione melodica, verso l'alto o verso il basso. In questo modo potete girare intorno. Attraverso le progressioni potete spostarvi in diverse direzioni. Tende ad essere contrappuntistica perché usa piccoli motivi del tema. Modula, gira molto intorno, si

sposta su diverse tonalità, sembra instabile. Se pensate alla forma sonata e provate a trovare una corrispondenza tra la fuga e la forma sonata, a quale movimento della forma sonata assomiglia la fuga? Roger.
S: Allo sviluppo?
PCW: Esatto – allo sviluppo. Gli episodi della fuga sono come delle piccole sezioni di sviluppo, potete visualizzarlo – abbiamo cominciato con l'esposizione, in cui tutte le voci presentano il soggetto. Poi c'è come un momento di libertà in cui il motivo tratto dal soggetto è enunciato, sviluppato, elaborato in diverse tonalità. Poi il soggetto ritorna in una nuova tonalità perché abbiamo modulato in un episodio, il soggetto ad una sola voce, in una nuova tonalità. Abbiamo quindi un altro episodio con una modulazione, più contrappunto, più movimento. Un'altra affermazione del soggetto in una nuova tonalità, un altro episodio, un'altra affermazione del soggetto, e così via – di solito siamo sfiniti – dopo quattro o cinque minuti in questo modo. A questo punto il compositore riprende il soggetto nella tonica – al basso o al soprano in un registro che spicca – e quindi pensiamo: "È un momento importante, la fuga sta per concludersi". Ancora uno o due accordi ed è finita.
È una forma complessa, ma forse non come la forma sonata. Qual è dunque la sua definizione? State prendendo appunti, qual è la definizione di fuga? Ho scritto una definizione di fuga e ve la leggo. Mi sono reso conto che agli studenti non piace leggere dal libro. Ho però dovuto inserirne una dal momento che ho scritto il libro. Ok? Vi leggo una buona definizione di fuga tratta da qui. Fuga: una composizione con due, tre, quattro parti suonate o cantate da voci o strumenti che comincia con l'enunciazione di un soggetto imitato da ogni linea. L'episodio – scusate. L'esposizione continua con delle modulazioni in contrappunto libero – gli episodi – e con successive enunciazioni del soggetto per concludersi con una forte riaffermazione nella tonalità di tonica.
Potete anche non scriverla, ma se volete potete annotarvi: definizione di fuga, pagina 144 del libro di testo. Come ho detto, per fortuna è più facile ascoltare e vedere una fuga piuttosto che darne una definizione.

Capitolo 3

Bene. Adesso faremo una cosa diversa. È l'unica volta nel corso che entriamo davvero nella musica. Ok? Vi abbiamo distribuito un pezzo completo, un'intera fuga di Bach e idealmente, penso, facciamo come se fossimo ad un seminario e stiamo qui intorno al pianoforte. Per prima cosa vi chiedo: quante voci ci sono in questa fuga? Prendete la prima pagina, guardatela in verticale e verificate qual è il numero massimo di linee che suonano contemporaneamente in un solo momento. Caroline?
S: Tre?
PCW: Tre. Ok? Sì, ne abbiamo tre. Se date una rapida occhiata, vedete che proprio all'inizio c'è una sola voce, poi due voci e dopo tre voci, tre linee. Ma non sono mai più di tre. Qui abbiamo dunque l'esposizione che consiste in tre affermazioni del soggetto. Queste tre voci, tre linee, sono il contralto [pianoforte], il soprano [pianoforte] e il basso [pianoforte] che entra alla battuta sette. L'inizio è dunque così [pianoforte]. Ok. Questa è l'esposizione perché ogni voce, il contralto, il soprano e il basso, è entrata e ha presentato il soggetto. Adesso siamo alle battute nove e dieci. [pianoforte] Se faccio così [pianoforte], cos'è? Jerry?
S: [incomprensibile]
PCW: È una progressione melodica e in quale direzione sta andando? Verso l'alto o verso il basso? Forse è più difficile di quanto pensiate. [pianoforte] Di solito è discendente, non perché la linea scende, ma perché cominciamo con [pianoforte], ogni volta a un registro più basso e questa progressione ci porta [pianoforte]. Cominciamo con questa tonalità [pianoforte] che è minore e prima di arrivare alla battuta dieci e soprattutto alla undici [pianoforte], modula. Abbiamo dunque un piccolo episodio alle battute nove e dieci. Ci permette di spostarci da una tonalità minore a una

maggiore. Il soggetto torna dunque indietro e, come potete vedere, a quale voce è affidato? Quale voce ha il soggetto alla battuta undici? È abbastanza evidente. Qualcuno l'ha detto.
S: Soprano.
PCW: Il soprano. Ok – è al soprano. [pianoforte] C'è una bella affermazione del tema in maggiore al soprano. Cosa succede in questo piccolo episodio? Eravamo qui [pianoforte] e adesso siamo qui [pianoforte], di nuovo in minore, una modulazione alla battuta quindici e dov'è il soggetto? In quale battuta? Chris.
S: Contralto?
PCW: Contralto. Bene. È alla linea di contralto. È un punto interessante perché abbiamo una fuga in tre voci, ma quante mani ha un musicista? Ovviamente due e quindi in alcuni punti le mani devono condividere il soggetto ed è ciò che si verifica in questa voce. Quando suonate questo – guardate l'ultimissima battuta della pagina. Dovrebbe essere la quindici. [pianoforte] Comincia con la mano sinistra che sta suonando [pianoforte], dopo scende e continua il contrappunto al basso mentre la destra prende il soggetto [pianoforte] ed è compito del pianista – del tastierista o di chi sta suonando – affidarsi alla parte interna della mano perché in genere con questi strumenti – sono sicuro che Santana, che è una tastierista migliore di me, può confermarlo – c'è la tendenza a passare da una parte o dall'altra. È più facile suonare il basso e il soprano. Queste voci intermedie sono più difficili e il tastierista deve fare [pianoforte] e dopo [pianoforte], dovete proprio sentirlo. Se non lo sentite, significa che non è una buona esecuzione.
Bene. Questo ci porta alla fine della pagina. Ritorniamo [pianoforte] al modo minore. Alle battute sedici e diciassette, alle battute diciassette, diciotto, diciannove e all'inizio della venti troviamo un punto interessante. Si chiama contrappunto doppio. Cosa significa? C'è un motivo [pianoforte] che chiamiamo motivo A e un altro motivo, il motivo B. [pianoforte] B è al contralto, A al basso e insieme fanno [pianoforte]. Ok? Bello. Le tre battute successive. Cosa succede? Prende B [pianoforte] e lo mette sotto A. Scambia le posizioni. Ora A è [pianoforte]. Entrambi i motivi emergono in una sequenza ascendente. Torniamo alla battuta diciassette e ascoltiamo lo scambio. [pianoforte]
Bene. È molto veloce. Quanto tempo pensate abbia impiegato Bach per realizzarlo? Non lo so. Era un ottimo contrappuntista, forse è stato una specie di "boom" o qualcosa del genere. Sedermi qui e – Santana, quanto tempo ti serve per realizzare un contrappunto doppio, pensare a una melodia, a un'altra melodia che si contrapponga armonicamente, in modo che anche invertendole la musica sia ancora maledettamente bella? Un lavoro del genere richiede molto tempo. È un aspetto evidente della fuga. Ci sono tutte queste linee intrecciate fra loro e l'ascoltatore deve riuscire a orientarsi fra esse a meno che non abbiamo la musica scritta davanti e riusciamo quindi a soffermarci sopra.
Bene. Siamo alla battuta venti, dove torniamo, credo, [pianoforte] alla tonalità d'impianto di DO minore e il tema è al soprano [pianoforte] con un'affermazione finale [pianoforte] – un paio di punti interessanti. Alla fine del pezzo sentiamo [pianoforte]. Cosa c'è di sorprendente in questo? Siamo alla fine di un brano che s'intitola *Fuga n. 2 in Do minore*. Finiamo con [pianoforte]. Sembra un accordo minore? No, no. Un accordo maggiore. Ha dunque cambiato. È una scala standard – uno stratagemma utilizzato dalla fine del XVI fino a tutto il XVIII secolo – l'ultimo accordo. Non piaceva finire i pezzi in minore. Forse era troppo deprimente o altro. [pianoforte] Oh, non voglio questo, quindi metto [canto] [pianoforte] un intervallo di terza maggiore sopra. È chiamata terza piccarda, forse dall' antico francese *picart* che significa acuto, appuntito. Abbiamo un finale acuto. Un finale in maggiore.
C'è un altro punto importante da affrontare, il pedale. Per cosa era conosciuto Bach ai suoi tempi? Era noto per essere un grande compositore? Per cosa era famoso? Come si guadagnava da vivere?
S: Suonava –
PCW: Suonava – ci sei vicino. Allora ?
S: L'organo?
PCW: Suonava l'organo. Era un grande virtuoso dell'organo e penso sia un aspetto interessante per la conclusione di questa fuga. Ha questa linea qui. [pianoforte] All'organo risulterebbe bella e

raffinata perché si mette il piede su questo DO basso [pianoforte] [pianoforte] e si continua a tenere la tonica, ma se si scrive ciò per un clavicordo, un arpicordo o un pianoforte, cosa succede al suono una volta prodotto? Svanisce. Credo che alla fine di questo pezzo Bach avesse il suono dell'organo (nelle orecchie). Non è che pensasse: "Oh, se fosse per arpicordo, sarebbe meglio se lo scrivessi come - [pianoforte] in modo da avere un bel suono di tonica nel finale". Poteva avere il suono dell'organo nelle orecchie, ma forse qui il punto importante è il concetto di pedale perché ne abbiamo già parlato in riferimento alle *Variazioni su un tema di Haydn* eseguito sabato. Cos'è il pedale? Qualcuno sa darne una definizione? Hm? Di cosa si tratta? È abbastanza semplice. Roger.
S: Il basso tiene la nota [incomprensibile].
PCW: Sì. Il basso tiene una nota e al di sopra ci sono una o forse due armonie, ma tutto suona consonante. Deve esservi chiaro che si tratta di una nota al basso tenuta per molto, molto tempo.
Ok. Domande su questa fuga di Bach? Qualcuno vuole chiedere qualcosa? Marcus, tutto chiaro? Ugonna? Thaddeus, domande? Frederick.
S: Nel finale è un insieme di cosa? Quattro note suonate contemporaneamente?
PCW: Oh, ok. Bene, grazie per averlo tirato fuori. Alla fine potremmo avere – hai ragione – quattro, forse cinque note suonate insieme, l'idea che una volta che trovi tre parti puoi averne di più o che nel caso di una fuga a cinque voci, non puoi averne più di cinque – non è valida per il finale. Frederick, perché secondo te un compositore dovrebbe fare una cosa del genere?
S: [incomprensibile] pezzi in una volta.
PCW: Non proprio, non è così complesso perché – una volta che hai capito cos'è una triade di DO maggiore tu – un musicista guarda il finale e dice: "Ho una triade di DO maggiore. Continuo a ripeterla". Non è così difficile a livello tecnico o teorico, ma – hai sollevato una questione interessante. Perché un compositore dovrebbe voler aggiungere più note alla fine? Penso che sia un concetto evidente. David? Michael.
S: Lo rendono più forte.
PCW: Sì, lo rendono semplicemente più forte, più risonante, come un grande botto per suggerire all'ascoltatore che è qualcosa di particolare e che probabilmente siamo alla fine. Bene. Ascoltiamone un pezzetto. Ne sentiamo una versione particolare. Ascoltiamo suonare un complesso jazz contemporaneo. Comincia con una chitarra elettrica, un pianoforte e vedremo quali altri strumenti. Una versione jazz della fuga di Bach. [musica] Quale strumento sta suonando la linea del basso? [musica] Ok. Siamo alla battuta tredici, [musica], quindici, il soggetto alla voce interna. [musica] Qui c'è il contrappunto doppio, [musica] lo scambio, [musica] il soggetto al soprano, [musica] ora modula da una tonalità a quella successiva. [pianoforte] In realtà ripetono la tonica, [canto]. Ok [musica]. Dopo se ne distanziano e improvvisano. È interessante questa somiglianza fra lo stile jazz e la musica barocca. Perché? La musica barocca ha al proprio interno un ritmo trainante, un ritmo regolare e anche il jazz ha una specie di ritmo regolare, pulsante. Vi ho chiesto quale strumento stava suonando la linea del basso, Daniel hai cominciato a fare così, cosa stavi facendo?
S: [incomprensibile]
PCW: Un contrabbasso – ma con l'arco? No. È pizzicato, un contrabbasso pizzicato, ma è uno strumento tipico in un quartetto jazz, in un gruppo jazz. È un basso molto forte; ci sono molte somiglianze fra il jazz contemporaneo e la musica barocca. A volte i gruppi jazz amano riprendere la musica barocca e riproporla con un linguaggio moderno. Bene.

Capitolo 4

In genere la fuga è un pezzo a sé stante oppure si può trovare un interno movimento scritto nella forma della fuga. Haydn a volte la usa nei movimenti finali dei suoi quartetti, si può trovare in una sonata di Beethoven, ma di solito è una forma a sé stante.
A volte può capitare di imbattersi in una fuga racchiusa dentro un altro movimento. Ad esempio per la sezione di un movimento in forma sonata, mettiamo quella dello sviluppo, il compositore

potrebbe pensare: “Bene, per lo sviluppo voglio scrivere una fuga”. Quando ciò accade abbiamo un fugato: un fugato è dunque una fuga inserita all’interno di un’altra forma.
Ascoltiamone un esempio tratto da Georges Bizet, un compositore del periodo romantico. Aveva la vostra età quando lo scrisse. A diciannove anni Bizet scrisse questa sinfonia. Il suono degli archi è romantico, un suono che vi spezza il cuore, seguito da un passaggio armonioso. C’è una specie di transizione romantica quando cambia l’atmosfera, quindi la fuga emerge e comincia alla voce più bassa. Soffermiamoci su questo.
Ho una domanda per voi: qual è l’ordine? Vi dico questo. Qui troviamo una fuga a quattro voci. Siete in grado di indicare l’ordine con cui entrano? Sapete che ne abbiamo quattro. Possiamo trovare basso, tenore, soprano e contralto – o basso, tenore, contralto, soprano oppure soprano, contralto, tenore e basso. Possono entrare con una qualsiasi delle quattro – beh, forse più di quattro combinazioni ma l’ordine potrebbe essere contralto, basso, soprano, tenore o basso, contralto, tenore, soprano o ancora soprano, contralto, tenore e basso. Non lo sappiamo e dovete vedere se riuscite a individuare il soggetto. Andiamo. [musica] Cominciamo. [musica]
Ok. Fermiamoci un attimo. Ci fermiamo qui. Ci sono tutte e quattro le voci. C’è qualcuno in grado di dirmi il loro ordine dopo un solo ascolto? Ok. Qualcuno che non ha parlato. Robert, non ti ho ancora chiamato questa mattina.
S: [incomprensibile]
PCW: Ok. Comincia con il basso [pianoforte] o forse un’ottava sotto. [pianoforte] Ok. Poi?
S: Contralto.
PCW: Sì, in realtà passa al contralto [pianoforte] e dopo dove va? Al tenore [pianoforte] e infine – sì [musica] lassù in alto ai primi violini. [pianoforte] A questo punto troviamo un episodio in cui c’è solo un motivo, poi ritorna il soggetto. Vi chiedo due cose. A quale voce è affidato il soggetto quando ritorna e cosa gli è successo? È cambiato in qualcosa. Continuiamo. [musica] Ok. Fermiamoci qui. Qualche volontario? Se stessimo facendo un esame, ve lo avrei fatto sentire tre o quattro volte. Quale voce riprende il soggetto? [pianoforte] Thaddeus.
S: [incomprensibile]
PCW: Non male. Diremmo così perché sto suonando nel registro di tenore. Penso che siano soprattutto violoncelli – con i fagotti – forse diremmo che è una parte di basso, comunque tenore va bene e cosa gli è successo? [pianoforte] Roger. Minore. [musica] Ha modulato verso un’altra tonalità ed esposto il soggetto in una tonalità minore e questo è un po’ il modo con cui funzionano le fughe, hanno un episodio in cui cambia la tonalità in modo che il soggetto ritorni in una tonalità diversa. Bene. Abbiamo quindi visto una fuga del XIX secolo, anche se è più corretto dire fugato perché è racchiusa nel bellissimo movimento di una sonata.
Passiamo a una fuga del XX secolo e occupiamoci di Leonard Bernstein, potete vedere l’elenco dei brani alla lavagna. New Haven era di solito la città prescelta per le prove dei musical di Broadway. C’era un musical intitolato – non è mai andato in scena. S’intitolava *We Bombed in New Haven*, a suggerire che le prove [risata] di un musical non erano state un successo. Dove provavano a New Haven? In quale grande teatro? Hm?
S: Nel teatro di repertorio?
PCW: Lo Yale Rep Theater? Altre idee? Lo Shubert Theater. In realtà in quel periodo lo Yale Rep Theater era un luogo di culto, era una chiesa. Dunque allo Shubert Theater. Chi è stato qui per molto, molto tempo? Leonard Bernstein venne qui nel 1952 per provare uno spettacolo intitolato *Wonderful Town*; fu un successo e prese la strada per Broadway. Escluse però un po’ di musica che riteneva essere troppo complicata per la coreografia che voleva realizzare e in seguito riprese quel materiale e ne fece una composizione indipendente intitolata *Prelude, Fugue and Jazz Riff*.
Ci soffermiamo sulla parte della fuga che è molto interessante. È una fuga molto complessa. Cominciamo con questo e poi lo interrompiamo. Ascoltiamo e ci fermiamo, ascoltiamo e ci fermiamo in modo da focalizzarci su dei punti precisi. Non appena cominciamo l’ascolto cercate di capire quante voci ci sono nella fuga di Bernstein. Provate a farvi un’idea generale sul registro:

soprano, contralto, basso. Cos'altro? Sì. Quali sono gli strumenti impiegati? [musica] Bene. Questa è l'esposizione con un pezzetto dello sviluppo. Quali sono gli strumenti? Hm? Che dite?
S: Sassofoni?
PCW: Sì, i sassofoni. Ok. Kneeland ha detto sassofoni ed è giusto. Ci sono i sassofoni. Più o meno quanti? Due, tre, quattro? Forse quattro, quattro sassofoni diversi, nel registro di contralto; forse anche di baritono. Ce n'è uno – lo vediamo, è una fuga piuttosto sincopata, una specie di [canto]. Ascoltiamola di nuovo. No, non ne abbiamo il tempo, ma succede una cosa, [pianoforte], un suono di questo tipo, [pianoforte]. Dopo un episodio uno dei sassofoni ripropone il soggetto. [pianoforte] Cosa sta facendo? Cos'è? Che tipo di relazione è?
S: Lo capovolge?
PCW: Sì, lo capovolge. Prende gli intervalli e li rivolta e questo è ciò che ai compositori piace fare con le fughe, vi parlerò di parti intercambiabili, di relazioni reciproche in rapporto all'essenza matematica delle fughe. Questo è ciò che accade qui. Abbiamo un momento con un'inversione melodica. A volte nelle fughe – Bach lo fa – si può prendere il soggetto della fuga e farlo correre all'indietro dall'inizio alla fine in modo da avere questi scambi matematici degli intervalli. La fuga è una questione molto intellettuale. C'è un momento in cui Leonard Bernstein scrive una piccola inversione.
Quello che ascoltiamo subito dopo è una piccola sorpresa perché troviamo un secondo soggetto della fuga. È un soggetto diverso; non è sincopato. È piuttosto lirico, [canto] [pianoforte] una cosa di questo tipo. È bello e lirico. Vediamo come svolge questo secondo soggetto della fuga. Una fuga di questo tipo è detta doppia fuga. Ha un'esposizione con un soggetto della fuga. Adesso ci mostra un'esposizione completamente diversa con un secondo soggetto della fuga, [musica] quindi torna il primo. [musica] Bene, ci fermiamo qui perché sta per fare qualcosa di molto interessante che anche Bach utilizzava.
Bernstein era un musicista navigato, aveva studiato Bach, Bach gli usciva dalle orecchie e conosceva questo particolare trucchetto. È chiamato "stretto". Potete ideare il soggetto di una fuga non solo in modo che vada al contrario, ma anche con gli intervalli che invece di entrare in successione, siano impilati uno sull'altro. All'inizio organizza tutto con questo, questo, forse questo e poi questo, ma nella sezione successiva procede con questo, questo, questo e questo. Gli intervalli si sovrappongono uno sull'altro dato che sono stati arrangiati in modo da essere consonanti nei punti chiave. Questo procedimento è definito con la parola italiana "stretto" – sono delle entrate vicine. Un contrappunto fantasioso di Bernstein di nuovo molto rapido. [musica]
Lo sentite? [musica] Adesso riprende i due soggetti insieme. Abbiamo il primo e il secondo insieme, [musica] l'episodio, [musica] l'episodio sincopato, [musica] uno, [musica] due, [musica] e così via. [musica] È una piccola fuga di Leonard Bernstein molto ingegnosa con un contrappunto intricato. Bene.
Torniamo su Bach e prendiamo una fuga per organo scritta nel 1710 a Weimar, quando era giovane. Questo è il soggetto della fuga [canto] e va avanti sempre così. Cosa c'è d'interessante nel soggetto? Due cose. Innanzitutto ho cantato [canto], cos'è? [canto] È un –
S: Arpeggio.
PCW: Un arpeggio. Sì, ma un arpeggio di cosa? [canto] [pianoforte] È una triade, una triade minore. [canto] Primo, quinto, terzo, primo, se salto questa nota. [canto] In corrispondenza di ogni battito forte del tema ho un elemento della triade, SOL, SI bemolle o RE. Le triadi, come abbiamo già detto, costituiscono la struttura, lo scheletro, su cui i compositori come Bach inseriscono il soggetto della fuga. È basato sulla triade e per questo (motivo) suona così stabile.
C'è un'altra cosa che fa il soggetto di questa fuga e che fanno molti altri soggetti nelle fughe. Comincia con delle semiminime, [canto] semiminima, semiminima, semiminima, la battuta successiva, croma, croma, croma, croma, croma, croma, poi arriviamo qui, croma, croma, croma, [canto]. Prende velocità. Ovviamente, la pulsazione non accelera. Il tempo è lo stesso. Utilizza semplicemente valori musicali più brevi che a livello psicologico hanno l'effetto, come abbiamo

detto più volte, di suggerire il senso del movimento, una velocità crescente. È come stare su un treno che esce dalla stazione. Comincia a correre solo dopo cinque battute.
È un soggetto decisamente ingegnoso, ascoltiamolo di nuovo e mi piacerebbe che riuscissimo a fare questo. Ascoltiamo l'intero pezzo. Pensate alle voci, a dove entrano. Riuscite a descrivermi la traiettoria delle voci nell'esposizione? Voglio spegnere la luce perché a volte è bello ritirarsi nel proprio mondo interiore, chiudere gli occhi, vorrei riuscire a fare questo. Rilassatevi, mettetevi comodi, chiudete gli occhi, ma ogni volta che sentite il soggetto della fuga – [pianoforte] e così via – alzate la mano in modo che io possa capire che avete riconosciuto il soggetto.
Ascoltare una fuga significa sostanzialmente una cosa: saper distinguere i passaggi in cui compare il soggetto e quelli in cui non c'è.
Ok. Dura tre minuti e venti secondi e l'ascoltiamo tutta, ma alzate la mano quando sentite il soggetto. [musica] Abbiamo il soprano, il contralto, il tenore e adesso il basso. [musica] In questo punto. È a una voce intermedia. È un po' mascherato ma c'è. [musica] Una bella e lunga sequenza qui [musica] quindi l'episodio. Tutto al soprano. [musica] Un altro episodio, questa volta una progressione discendente. [musica] Qui una progressione crescente, [musica] una progressione discendente [musica] al basso. [musica]
Ok, una fuga meravigliosa di Bach – ci ritorneremo durante il laboratorio, sull'idea di come funzionano le fughe e di come si possono ordinare. Potete pensare a queste costruzioni da un punto di vista matematico o musicale, ma state comunque lavorando sempre con lo stesso materiale. Mentre uscite, una fuga di Glenn Gould che cantando vi insegna "come scrivere una fuga". [musica]