C. Wright – Lezione 21

Impressionismo ed esotismo musicale: Debussy, Ravel e Monet

Capitolo 1

PCW: Oggi parleremo dell'Impressionismo in musica – la prossima volta del Modernismo, ma oggi ci occupiamo dell'Impressionismo in musica. L'Impressionismo è un periodo della storia della musica che va dal 1880 al 1920. È un fenomeno soprattutto francese sebbene, come vedremo, si sia diffuso anche in Inghilterra, in Italia e in parte negli Stati Uniti. In pittura abbiamo ad esempio l'Impressionismo americano. Guardiamo la lavagna e passiamo in rassegna alcuni nomi e personalità familiari. Conoscete i pittori: Manet, Monet, Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro e – aspetto interessante – una donna americana, Mary Cassatt. Quando un museo ha bisogno di incrementare i guadagni, che tipo di mostra organizza? Una mostra di successo sulla pittura impressionista. Porta visitatori. In qualche modo rappresenta il fulcro di ciò che si pensa sia l'arte. A tutti piacciono le mostre impressioniste, che siano a Boston, New York, Chicago. Questi sono gli artisti. Ci sono anche i poeti – è curioso che non siano definiti poeti impressionisti. Sono chiamati poeti simbolisti e sono sicuro che nei corsi di letteratura e di francese ne abbiate studiato qualcuno: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Sthephane Mallarmé.
Passiamo ai compositori, il più importante in realtà è Claude Debussy. Ha inaugurato lo stile impressionista della musica in Francia. Ne troviamo elencati altri – Maurice Ravel. Abbiamo visto il *Bolero* di Ravel, Gabriel Fauré ha scritto della bellissima musica impressionista. Forse vi sarà già capitato di sentire alcune parti del *Requiem* di Fauré; l'italiano Ottorino Respighi, potete quindi intuire che l'Impressionismo si diffonde anche in Italia, e l'americano Charles Griffes, morto a New York per influenza, ma che ha scritto musica impressionista per il pianoforte e per l'orchestra.
Nell'elenco delle opere di questi autori trovate soprattutto composizioni di Debussy – *Clair de lune*, di cui parleremo oggi, è importante; il *Preludio al pomeriggio di un fauno* – ne ascolteremo una parte e su questa composizione trovate l'esercizio d'ascolto n. 40 – altre opere per orchestra, i *Nocturnes* – brani dall'atmosfera notturna, *La mer*, una grande composizione per orchestra, *Images*, ancora composizioni per orchestra e preludi per pianoforte. Ci soffermeremo sui preludi per pianoforte e su un paio di opere fra quelle elencate alla lavagna: *Ondine* da *Gaspar de la Nuit* di Ravel di cui ascolteremo un'esecuzione verso la fine della lezione e il *Bolero*, che abbiamo ricordato prima. Questi sono i musicisti.
Vediamo adesso la musica. Comincio col suonare qualcosa di un brano che tutti conoscete. Sono sicuro che l'abbiate già sentito: *Clair de lune* (1890) [pianoforte]. Lo riprendiamo fra poco. Ovviamente [pianoforte] abbiamo già parlato di questa generale assenza di tensione provocata dalla discesa di questo motivo che si risolleva [pianoforte] in questo punto. È però anche interessante l'assenza di qualsiasi tipo di metro evidente. Credo che questo sia il punto fondamentale. Avrete difficoltà a battere il piede, a dirigere in qualsiasi modo. Seguiamo le prime quindici, venti battute del brano.
Un diverso tipo di musica. [pianoforte] Fermiamoci un attimo. Ho enfatizzato il fenomeno dei moti paralleli – il parallelismo – e qui ne troviamo un esempio. [pianoforte] Tutti i suoni. Questo accordo è formato da sei note diverse [pianoforte], ma in quello successivo [pianoforte] tutte e sei vanno nella stessa direzione invece di andare in quella opposta. Lo approfondiremo man mano che andiamo avanti. [pianoforte] Ok.
Adesso entra un'altra idea, [pianoforte] incantevole, davvero bella, [pianoforte] potrebbe essere Chopin, ha un suono ricco con questi [pianoforte], sotto sembra quasi esserci l'accompagnamento di una chitarra, ma qui succede qualcosa di molto chiaro. [pianoforte] Abbiamo questo accordo [pianoforte] e dopo quest'altro [pianoforte] – un accordo sorprendente, scioccante, inaspettato. È un altro aspetto dello stile impressionista: accordi inaspettati, nuovi. Normalmente avremmo [pianoforte]. Potremmo quindi avere [pianoforte], un suono nello stile di Beethoven, ma invece

troviamo [pianoforte], andiamo verso accordi che distano non di una quarta o di una quinta, ma di una terza. [pianoforte] Ok.
Qui c'è un altro aspetto interessante. Abbiamo questo suono che comincia con [pianoforte]. Una specie di [pianoforte] e l'accordo successivo è [pianoforte]. Non abbiamo trovato accordi del genere prima. Abbiamo trovato triadi maggiori, triadi minori, triadi diminuite e adesso troviamo invece il rovescio di una triade diminuita – una triade eccedente. È il quarto tipo di triade. Maggiore [pianoforte] – abbiamo una triade maggiore in basso e una triade minore in alto. Minore, [pianoforte] inverte questi intorno, [pianoforte] una triade minore in basso e una maggiore in alto, maggiore [pianoforte] minore. Abbiamo poi questo diesis, un accordo pungente chiamato [pianoforte] diminuito se abbiamo due terze minori. È il più stretto fra le triadi, [pianoforte] ma immaginate che in questo gruppo ci siano due terze maggiori, [pianoforte] un suono di questo tipo. È un po' strano [pianoforte] ed è un nuovo accordo dello stile impressionista – la triade eccedente, [pianoforte] – potremmo impilarle [pianoforte] in questo modo. [pianoforte] È un suono differente, un suono strano. Bene, questo era il *Clair de lune* di Claude Debussy e ci ha permesso di addentrarci nello stile impressionista.

Capitolo 2

Veniamo alla prima composizione orchestrale di Debussy, il *Preludio al pomeriggio di un fauno* che trovate alla lavagna. Nel 1894 a Debussy dà fastidio non aver ancora scritto un capolavoro. Ci riesce con quest'opera. È davvero meravigliosa, una composizione meravigliosa. Dura circa dieci minuti e la trovate integralmente nel cd n. 5.
Cosa possiamo dire su quest'opera? Come prima cosa, *Preludio al pomeriggio di un fauno*: è ispirata a un poema di Stephane Mallarmé. Mallarmé era una guida estetica per Debussy. Erano amici intimi. Una volta a settimana si incontravano a Parigi nella zona del Boulevard Montparnasse e discutevano di estetica. Mallarmé aveva scritto un poema intitolato *Il pomeriggio di un fauno*. Il fauno non è da confondere con il cerbiatto, ma è una specie di satiro lussurioso, mezzo uomo, mezzo bestia, che trascorre il pomeriggio alla ricerca di una gratificazione sessuale sotto i raggi del sole di mezzogiorno – è quindi una storia un po' più sovralimentata, da un punto di vista sessuale, rispetto a quella di Bambi.
Proseguiamo e pensiamo al tipo di musica che stiamo per ascoltare. È un tipo diverso di musica e forse la cosa migliore è sentirla subito. Per noi è difficile immaginare quanto questo suono fosse strano per l'epoca. Siamo abituati a un suono di questo tipo. Abbiamo – forse avete già sentito [pianoforte] delle triadi eccedenti e in Debussy [pianoforte] ci sono molti accordi di settima maggiore, che assomigliano a un accordo jazz, perché i musicisti jazz [pianoforte] amano questo suono. Li hanno sentiti nella musica impressionista e li hanno trasferiti nella loro musica. Non ci sono solo degli accordi strani, ma anche una strana orchestrazione, e dobbiamo sempre ricordare quanto dovesse risultare insolita per l'epoca in cui è stata realizzata.
Ascoltiamo un pezzo del *Preludio al pomeriggio di un fauno*, proviamo a capire – è in forma ternaria. Proviamo a capire qualcosa quando ripete A. Vediamo se riuscite a dirmi qual è il metro. [musica] Ok. Fermiamoci qui per un attimo.
Qualcuno ha capito il metro? No. neanch'io. Ho dovuto guardare sulla partitura e non l'ho mai fatto prima durante il corso. Sembra una truffa. Dovrei essere molto più avvantaggiato rispetto a voi. È difficile da capire. In realtà ho dovuto prendere la musica per capire quale fosse.
Avete sentito in sottofondo come dei glissati dell'arpa. Diremo qualcosa di più su questo modo di suonare dell'arpa, degli arpeggi che tornano, [canto] o [canto], dei piccoli tocchi di colore in sottofondo come un accompagnamento prolungato. Ascoltiamone un pezzetto. Concentratevi sulla linea del flauto. Ha la melodia ma è una melodia un po' diversa rispetto a quelle che abbiamo ascoltato finora. [musica] È passata all'oboe, [musica], ok, fermiamoci qui. Questa melodia [canto] assomiglia a un gorgheggio, a qualcosa di sgrammaticato. È molto bella, ma difficile da cantare. È cromatica. Non ha una struttura regolare e costituisce un esempio del tipico approccio degli

Impressionisti alla melodia. Come ho detto, era qualcosa di scioccante per l'epoca. Questa è la risposta di Debussy al poemetto, che avete qui. È sulla fotocopia per la lezione di oggi. L'avete tutti? Non lo leggiamo perché non abbiamo tempo. È comunque un buon esempio.
È un buon esempio di poesia simbolista, dove il significato deriva non dalla corretta presentazione semantica – no – sintattica delle idee, con una parola che segue quella successiva in modo logico, ma inserendo delle parole chiave in punti particolari che stimolano il pensiero. Queste parole hanno un doppio significato. Penso che questo costituisca l'essenza della poesia simbolista, potete quindi darci un'occhiata da soli. Debussy non sta cercando di scrivere della musica a programma. È un'ispirazione e questo è ciò che ha detto all'epoca avvicinandosi a quest'opera. Cito: "La composizione è in realtà una successione di ritratti di umori attraverso cui si muovono i desideri e i sogni del fauno nella calura del pomeriggio". Mallarmè va alla prima esecuzione di quest'opera e questo è ciò che ha detto in risposta sulla musica di Debussy. Cito: "Non mi sarei mai immaginato nulla del genere. La musica prolunga lo stato d'animo del mio poema e ritrae il contesto in modo più vivo di quanto possano fare i colori" – "ritrae", la musica è dunque pittura.
Tenendo conto di quest'identità fra musica e pittura – dato che in realtà non si possono scindere queste due discipline artistiche l'una dall'altra – guardiamo la prima immagine di oggi e vediamo come funziona. Cos'è questo? Qualcuno lo sa? Un quadro impressionista, *La Grenouillère*, dipinto da Monet. Non so quando, forse nel 1874 o nel 1875, credo. Abbiamo un'impressione generale. Se guardiamo la pennellata, soffermiamoci su questo dettaglio, ci accorgiamo – eccolo qui – che in realtà è realizzata con alcuni gesti singoli. C'è un tocco qui, un altro lì e così via, ma quando – passiamo all'immagine successiva – lo guardiamo da lontano abbiamo un'impressione cangiante e un effetto del genere è realizzato anche nella musica. Avete un accordo, ma questo accordo può essere suonato come un arpeggio, con il pedale, può essere suonato molto velocemente e non si riesce a distinguere le singole note. Avete l'impressione di un suono indefinito e quindi, in un certo senso, c'è una somiglianza fra queste due discipline artistiche (la musica e la pittura). Vediamo ora il prossimo che forse chiarisce la questione. No. Bene.
Vediamo una barca a vela. Non c'è bisogno di dire da dove proviene ma è un dipinto di barche a vela che veleggiano in modo un po' fiacco all'ancora in un porto probabilmente vicino ad Argenteuil, qualche miglio ad ovest di Parigi. Con questa immagine sullo sfondo, passiamo al prossimo pezzo di Debussy. Lo trovate nei vostri cd. S'intitola *Voiles*, vele – dai *Preludi* per pianoforte del 1910. Ve lo faccio sentire e dopo diremo qualcosa su quello che sto per suonare. [pianoforte]
Da questo punto la musica è costituita da un nuovo tipo di scala, una scala di cui non abbiamo ancora parlato ma questa è l'occasione adatta. La scala per toni interi. Vi ricordate che quando abbiamo [pianoforte] la nostra ottava [pianoforte] con o – prendiamo una scala maggiore – la nostra scala è composta da sette note diverse, cinque toni e due semitoni. Immaginiamo però di sostituire questi due semitoni con un tono. Invece di andare [pianoforte] da DO a DO in questo modo, avremo [pianoforte] – ho suonato un tono [pianoforte] – questa è dunque una scala per toni interi, un'ottava con solo toni. In tutto sono sei – si sostituiscono due semitoni con un tono. Tutto ciò [pianoforte], corre su e giù lungo una scala per toni interi.
Bene. Eravamo rimasti qui [pianoforte], sotto – sopra sentite la scala per toni interi – ma sotto abbiamo [pianoforte], una specie di ancora che oscilla. Come si chiama in musica – quando sentite qualcosa che si ripete più e più volte? [pianoforte] A. J.
S: Ostinato.
PCW: Ostinato. Grazie. L'ostinato ritorna nella musica del periodo impressionista. C'era nella musica barocca. Durante il Classicismo e il Romanticismo passa di moda. La musica romantica è troppo dilatata per gli ostinato, ma ritornano nell'Impressionismo e sono molto importanti anche per il Modernismo. È un'anticipazione delle cose che si svilupperanno nel Modernismo.
Bene. Andiamo un po' avanti [pianoforte] e sopra sentite di nuovo l'ostinato, questo è un buon esempio di [pianoforte] moto parallelo, tutti gli accordi salgono e scendono contemporaneamente. [pianoforte]

Che cos'è? È un classico esempio di [pianoforte] glissando. Giusto? Sono molto utilizzati in televisione. Cosa c'è dietro la tenda numero tre? [pianoforte] "Diccelo, Vanna" o cose così. Consiste semplicemente in un arpeggio – un arpeggio che suona molto familiare. [pianoforte] Questo è un'altra specie di glissando, si suonano tutti i tasti bianchi o [pianoforte] tutti quelli neri della tastiera. Abbiamo questo glissando [pianoforte]. Bene.
Vediamo la scala che troviamo qui, perché Debussy ha cambiato le scale. Avevamo [pianoforte] solo toni interi ma adesso abbiamo [pianoforte] una scala pentatonica, fatta solo di cinque note. [pianoforte] Ci siamo già imbattuti nella scala pentatonica. Chi si ricorda quando, tornando indietro all'inizio? Roger.
S: [incomprensibile]
PCW: Non ho sentito. Un po' più forte.
S: [incomprensibile]
PCW: Sì, in parte. È stato durante la lezione in cui ci siamo occupati di blues. Il blues tende ad usare scale con più di sei note, ma è stato in quell'occasione. Che tipo di musica era? Emily.
S: [incomprensibile]
PCW: La musica cinese. Brava. La musica cinese. Abbiamo sentito *Moon Reflected in the Distant Pool* suonata da un ehru. [pianoforte] Qui abbiamo una scala di cinque note che è costituita da toni e da terze minori [pianoforte]. Il modo più semplice è pensarla come se fosse realizzata con i soli tasti neri, che sono quelli che sto usando qui. [pianoforte]
Un altro aspetto interessante è la combinazione [pianoforte] di – ed è ciò che sta facendo qui – moto parallelo e scala pentatonica, perché – [pianoforte] Fa qualche gioco di prestigio – laggiù in fondo Chris sta sorridendo. Perché sorridi Chris? Che cosa ti ricorda?
S: [incomprensibile]
PCW: Cosa?
S: L'Estremo Oriente.
PCW: Bene. L'Estremo Oriente. Certo. Quando ero piccolo se sentivo in un western [pianoforte], vedevo gli Indiani all'orizzonte e inseguire i buoni o i cattivi – era un segno distintivo degli Indiani. Nella musica da film diventa uno stereotipo razziale. C'eravamo "noi" e "noi" eravamo associati a [pianoforte] scale maggiori e minori, poi c'erano queste altre persone [pianoforte] che di solito si muovevano invece su moti paralleli e scale pentatoniche. Con una rapida pennellata a Hollywood creano una distinzione etnica. A Hollywood "noi" corrispondiamo al maggiore, al minore e alle armonie funzionali, "loro" alle scale pentatoniche e al moto parallelo. È un momento interessante della storia della cultura musicale americana. Ad ogni modo, queste sono le caratteristiche di questo brano. Debussy utilizza questi tratti, ci tornerò più avanti, perché è molto influenzato – e possiamo dimostrare dove e perché – molto influenzato dall'Oriente. Sente questi suoni orientali a Parigi all'inizio del 1889. Bene.
Dopo ritorna [pianoforte] ad una scala per toni interi – una scala per toni interi e infine – [pianoforte]. Indica al pianista di sollevare il piede dal pedale di risonanza, quello a destra, il pedale di risonanza, [pianoforte] abbiamo quindi, di nuovo, questo suono più lungo. Ok?
Un altro punto sull'uso dei pedali, mentre ho – sono qui alla tastiera – è il seguente: abbiamo parlato del pedale a destra. [pianoforte] Ci permette di ottenere un suono più lungo. Come è chiamato? Come è chiamato il pedale a destra? Giusto, l'ho sentito laggiù. Chi l'ha detto? Kristen?
S: [musica]
PCW: Ok. Chi l'ha detto?
S: [musica]
PCW: Ok. Grazie. È il pedale di risonanza, giusto, e permette di ottenere un suono più lungo. Cosa fa invece il pedale a sinistra? [musica] Frederick.
S: È quello che permette di muovere [musica]
PCW: Giusto. Sposta l'intera tastiera in modo che i martelletti colpiscano due corde e non tre. Rende il suono più dolce. Anche il pedale in mezzo è interessante. Non è molto usato, ci stavo

pensando stamattina. Guardavo il mio Steinway nel mio ufficio che non ha il pedale centrale. Questo perché non si utilizza spesso. Quando però si utilizza, lo si fa per ottenere effetti speciali.

Capitolo 3

Voglio illustrarvi un buon esempio in un altro preludio di Debussy. È un po' – oh – credo sia un po' forzato, ma s'intitola *La Cathédrale Engloutie*, la cattedrale inghiottita, sommersa. Monet ha dipinto una cattedrale diverse volte, in diversi momenti della giornata. Qual è la cattedrale? Notre Dame a Parigi? No. Qualche studente di arte? Certo, Jacob, qual è la cattedrale che Monet – la prossima diapositiva per favore.
È una rappresentazione della Cattedrale di Rouen, che dista circa 160 km risalendo – no – discendendo verso la foce della Senna, quindi seguite la Senna verso Harfleur e arrivate a Rouen. Monet l'ha dipinta e Debussy ne ha realizzato un equivalente musicale. Fa così. [pianoforte] Notate il moto parallelo. [pianoforte] Bene. Il sole si solleva sulla cattedrale. Vediamo se riusciamo a far sorgere un pochino il sole sulla nostra cattedrale. Ci siamo, un po' più soleggiato, e abbiamo questa musica ottenuta utilizzando il pedale centrale. [pianoforte]
Adesso Debussy riproduce il suono delle campane nella cattedrale. Come per la maggior parte delle cattedrali in Francia, c'è solo una campana. È chiamata *bourdon*, una campana enorme, grande, dal suono profondo, e Debussy prova a darci l'impressione del suono del *bourdon* indicando di utilizzare il pedale tonale. È un pochino controintuitivo rispetto al pedale di risonanza a destra. Anche il pedale tonale al centro prolunga il suono, ma lo prolunga in modo diverso. Quello tonale permette di premere un tasto [pianoforte], di mantenere il suono [pianoforte] e di suonare altre note che possono essere definite con il pedale di risonanza mentre quell'altra nota continua a risuonare sotto. Lo utilizza per ottenere l'effetto del suono di questa grande campana [pianoforte] con sopra il suono delle altre campane [pianoforte], infine si dissolve in questo punto. [pianoforte]
Ok. Questo ci porta al finale di questo preludio e ci sarebbero molti altri aspetti della musica impressionista su cui mi piacerebbe soffermarmi, questioni molto interessanti. Vengo comunque al punto mostrandovi qualche immagine, perché abbiamo un'ospite con cui parlare ed è arrivata e voglio quindi passare alla sua esibizione. Potete leggere tutte queste cose nel capitolo dedicato all'Impressionismo sul libro di testo – andiamo avanti Jacob, la prossima diapositiva. Il punto qui riguarda l'associazione di colori.
Vediamo questo punto. I musicisti della tradizione occidentale, Bach, Beethoven e Mozart si sono sempre ricollegati al colore. Durante un laboratorio, credo fosse Roger – dov'è Roger – mi ha chiesto – è lì dietro – "Come riconosciamo una melodia?" Un criterio con cui all'interno della musica riconosciamo la melodia è che nei pezzi per orchestra quando è il momento della melodia il compositore introduce un nuovo strumento. È come se vi dicesse, tenendo un cartello: "Hey, qui c'è la melodia". Gli strumenti rimangono in silenzio. Cominciano quindi a suonare la melodia e ascoltiamo un famoso passaggio da *Romeo e Giulietta* di Tchaikovsky preceduta in modo grazioso dagli archi. Quando arriva il momento della melodia, entra il flauto che la suona, quindi il corno che lo accompagna. [musica] Ecco la melodia. [musica]
Questo è un tipo di approccio, ma Debussy comincia a fare qualcosa di un po' diverso. Comincia a lavorare con i colori – vediamo un attimo un pezzo orchestrale in cui Debussy impiega un nuovo strumento. La voce umana. Cosa canta questo strumento? [musica] Niente, canta solo "ah". Debussy vuole ottenere un suono caldo, il suono caldo e solido della voce umana e – come ha detto Thomas Mann – inserisce un piccolo tocco di colore, un piccolo tocco di colore. Non gli interessa la linea ma solo il colore.
Allontana il colore dalla linea, come accade nella pittura di quel periodo. Cominciano a intensificare il colore e a separare il colore dalla linea. Questo è un dipinto di Matisse del 1909, *La danza*. È una versione. Forse non sapete che ha dipinto questo soggetto due volte. Nella prima versione notate il color carne e la posizione delle ginocchia. Adesso vediamo la seconda, molto più intensa, realizzata due anni dopo. La posizione delle gambe e del tendine del ginocchio è molto più piegata e abbiamo

una reazione molto più viscerale a causa dell'utilizzo del colore rosso. Il rosso diventa un colore molto importante per i pittori dell'epoca che cominciano ad utilizzarlo e giocano con il colore fuori dalle linee, esattamente come fa Debussy.
Vediamo la prossima immagine. Ad esempio in *Studio rosso* di Matisse vediamo come il colore rosso cominci a invadere tutto e in riferimento alla musica vediamo il quadro *Violino rosso* di Duffy dove la vernice rossa del violino supera i contorni dello strumento. Credo che questo sia un aspetto interessante – queste due arti che in quest'epoca procedono insieme.

Capitolo 4

Bene. Mi fermo qui e vi presento la nostra ospite, Naomi Woo. Naomi vieni qui. Non ci siamo mai incontrati, ma è un piacere conoscerti. Grazie di essere venuta oggi. Sei una pianista a Yale e – c'è Naomi, accendiamo le luci. Raccontaci qualcosa di te, forte e chiaro per favore. Sei una studentessa di musica?
NW: Non lo so ancora. Sono al primo anno –
PCW: Sei al primo anno.
NW: Sì. [incomprensibile]
PCW: Interessante. Perché non sei andata alla Julliard o a Eastman?
NW: In realtà ho scelto di venire qui perché vorrei una laurea in ambito umanistico [incomprensibile] Julliard e dopo ho capito che non volevo frequentare un istituto focalizzato su un ambito preciso [incomprensibile]
PCW: È una mossa intelligente. Io ho sbagliato. Sono andato – è stato terribile frequentare la School of Music di Eastman e dopo andare ad Harvard perché ci si sente davvero stupidi. Alla fine ci sono riuscito quindi va bene. Hai fatto nel modo giusto. Penso che in generale, qualunque sia la vostra scelta professionale, all'inizio è bene avere una formazione artistica vasta, poi ci si concentra sempre di più su una specializzazione e su tutti i suoi sottolivelli. Stai prendendo lezioni di pianoforte. Con chi studi?
NW: Con Wei-Yi Yang.
PCW: È docente della School of Music qui di fronte dove i nostri studenti più talentuosi vanno per prendere lezioni ed esercitarsi. Quante ore al giorno ti eserciti?
NW: Cerco di allenarmi due ore al giorno ma di solito non ci riesco per più di due volte a settimana.
PCW: Ok. Bene. È dura. È questo l'aspetto bizzarro dei conservatori. Stanno in queste aule ad esercitarsi e dopo sei ore escono. Stanno lì tutto il tempo. È come se si studiasse per diventare dei bravi idraulici. Non è un'esperienza di ampio respiro. Ok. Ti eserciti due ore al giorno. Non dà fastidio alle persone intorno a te?
NW: Beh, loro [incomprensibile]
PCW: Ok, ma come – penso che questo valga solo per gli studenti della School of Music.
NW: Per gli studenti che prendono lezioni – [incomprensibile]
PCW: Capisco. Fai quindi parte di un gruppo speciale. Se Daniel decidesse di esercitarsi lì, non gli lascerebbero la chiave del tesoro. Ok, è qui dall'altro lato della strada. Cosa stanno costruendo laggiù? Il nuovo dipartimento di musica e quindi ci saranno più strutture nel piano interrato soprattutto per gli studenti.
Bene. Questo è un aspetto che mi ha sempre interessato. Non abbiamo molto tempo per parlarne. Quanto è buono il tuo – questi ragazzi sono molto bravi con la musica e lo sono per una ragione. Perché hanno talento e spesso anche un talento uditivo. Quanto è buono il tuo orecchio? Non voglio interrogarti su questo. Mi piace fare domande alle persone su questo argomento, ma dimmi.
NW: Il mio orecchio è davvero buono e non so se sia innato o se perché ho ascoltato molta musica fin da piccola. I miei genitori ascoltavano sempre musica –
PCW: Sono musicisti?
NW: Non sono musicisti. Loro –
PCW: Cosa fanno?

NW: Mia madre è medico e mio padre economista.
PCW: Ok. In qualche modo hanno a che fare con un ragionamento di tipo quantitativo e questo non è casuale, le persone –
NW: Sto prendendo in considerazione l'idea di laurearmi in matematica.
PCW: Sì. Sapevo che saremmo arrivati a questo. Non hai un orecchio assoluto. Forse non hai un orecchio assoluto. Giusto?
NW: No.
PCW: Forse hai però un ottimo orecchio relativo. Cosa accadrebbe se cominciassi – il pianoforte è stato il tuo primo strumento?
NW: Sì.
PCW: Ok. Immaginiamo che tu abbia cominciato – a che età hai cominciato?
NW: A cinque anni.
PCW: Cinque. Ok. Hai cominciato tardi. No. [risata] A volte – Kensho, che è venuto qui – cosa aveva detto? Ha cominciato a tre anni a suonare il violino. Se avessi cominciato con il violino, pensi che avresti avuto un orecchio assoluto?
NW: Credo che di certo l'avrei avuto. Suono il violino. Suono nella YSO e –
PCW: Un attimo. Suoni [risata] anche il violino. [risata] Davvero?
NW: Sì –
PCW: Suoni nella YSO. Guardate che è davvero difficile entrare nella YSO. Sono molto competitivi. Oh. Ok. Quanti anni avevi quando hai cominciato con il violino?
NW: Ho cominciato violino a dieci anni e – il mio orecchio non si era sviluppato per il violino –
PCW: Ok. Cosa hai capito e quale conclusione hai tratto da questa esperienza? Quale sarebbe stato l'ordine corretto con cui studiare questi strumenti per sviluppare un orecchio assoluto?
NW: Prima il violino.
PCW: Prima il violino perché ti obbliga a pensare continuamente all'intonazione, come per le lingue orientali – molte sono lingue tonali. Bisogna pensare prima all'altezza e statisticamente – qualcuno ha scoperto che i violinisti asiatici o che vengono dalla School of Music di Eastman per il 64% hanno un orecchio assoluto, e credo sia una combinazione di esercizio con un arco e di lingua tonale, in molti casi. È un fenomeno molto interessante e credo sia un grande aiuto quando si suonano questi strumenti perché non dovete – se unite la musica, non avete vuoti di memoria e cose del genere. Adesso suonerai per noi un brano, *Ondine* di Ravel, dall'inizio alla fine. È basato su un altro poemetto. Vi abbiamo dato la poesia per oggi ma non è rilevante – o così rilevante. Di cosa parla, Naomi? L'hai mai letto?
NW: Sì.
PCW: Di cosa parla?
NW: È incentrato su una ninfa dell'acqua che prova a sedurre un uomo mortale, canta e gli chiede di entrare con lei in un lago e di essere con lei re del lago, ma lui alla fine dice: "No, non posso. Amo una donna mortale." Lei finge di piangere un po' e dopo ride e dice: "Beh, comunque non ti amavo", ma è una storia che continua, è resa bene dalla musica –
PCW: Uh huh. Mentre suoni pensi – dato che abbiamo il testo – pensi a qualche punto della poesia?
NW: Certo.
PCW: Oh, davvero.
NW: La maggior parte del –
PCW: Vuoi suonarne uno e – sì.
NW: Certo. L'acqua è un riferimento continuo di tutto il brano, un sottofondo costante – [pianoforte]
PCW: Interessante, quell'accordo era una triade eccedente. Ho barato. Dovete saper riconoscere una triade eccedente? No. Ho guardato sulla partitura perché non conoscevo molto bene questo brano. Dunque – no. Non vi si chiede di riuscire a riconoscere una scala per toni interi da una scala pentatonica, forse di riconoscere se c'è qualcosa di diverso, ma è interessante da sapere. Comincia in fondo a destra con una triade eccedente ed è l'acqua che –

NW: È l’acqua che verso la fine diventa molto movimentata – quando si appassiona. Volete che suoni –
PCW: Sì, suonane un pezzetto. Sarebbe grandioso. [pianoforte]
NW: Questo si riferisce a quando lei si appassiona molto e lo implora di entrare nell’acqua –
PCW: Sì. Vi sembra facile o difficile da suonare? [risata] C’è una ragione se è lei a suonare e non io, perché questo è – io suono cose semplici, grandi accordi, non – no. Potete guardare sulla partitura e un altro punto interessante è che la mano – la posizione degli accordi cambia ogni volta che sale di un’ottava ed è davvero difficile. Invece di ripetere un arpeggio, salendo di un’ottava, di ripeterlo, con la mano nella stessa posizione, un’ottava sopra, le posizioni delle mani cambiano man mano che si sale da un’ottava all’altra. Altri aspetti – io – proprio all’inizio, ho notato – se vuoi suonare la linea della mano sinistra in modo che possiamo sentire la sola melodia dell’inizio – [pianoforte]. Ok. Abbiamo delineato una scala pentatonica e la sentirete all’inizio e alla fine. La forma, come spesso capita con questi compositori impressionisti, è ternaria, A-B-A, con la seconda e conclusiva sezione A leggermente diversa. Ascoltiamo integralmente questo brano, Naomi Woo che suona *Ondine* di Ravel. [pianoforte]
Meraviglioso. Grazie mille. È stato meraviglioso. Mentre *Ondine* vola via, voi potete volare verso la vostra prossima lezione. Grazie.