

C. Wright – Lezione 22

Il Modernismo. Mahler

Capitolo 1

PCW: Oggi ci occuperemo del Modernismo. Parleremo principalmente della musica di Igor Stravinsky. Dovrei menzionare anche Schönberg. Così come Verdi e Wagner furono i maggiori compositori d'opera nel XIX secolo, allo stesso modo Schönberg e Stravinsky furono i principali autori – non solo di musica strumentale, ma anche di musica vocale – della prima metà del XX secolo. Per questo ci interessa collocarli con attenzione sulla nostra mappa mentale.

Igor Stravinsky, ovviamente era un compositore russo, nato a San Pietroburgo. Trovate le date lì sulla lavagna. Studiò con Nikolai Rimsky-Korsakov, che scrisse un famoso brano, *Scheherazade* – da bambino lo ascoltavo in continuazione – e in seguito si fece notare da Sergei Diaghilev. Sergei Diaghilev era un impresario. Cosa significa? Chi sa dirmi cos'è un impresario? Una parola divertente per dire – Thaddeus.

S: Un produttore.

PCW: Un produttore. Bene. Pensate allo spettacolo di Broadway *The Producers*. È semplicemente un produttore. Quello che Diaghilev stava producendo e importando a Parigi dalla Russia era l'arte modernista russa – pittura, balletto, musica e opera. Questo è ciò che occorre tenere a mente a proposito di Sergei Diaghilev.

Per Diaghilev, Stravinsky compose, all'inizio della sua carriera, tre importanti musiche per balletto. Sulla lavagna trovate i titoli: *L'uccello di fuoco*, del 1909, *Petrushka*, 1911 e infine *La sagra della primavera*, nel 1913.

Dunque, il balletto che più si presta a mostrare i caratteri del Modernismo, non è tanto *L'uccello di fuoco*, quanto invece il secondo della troika, *Petrushka*. È moderno innanzitutto per il nuovo approccio al ritmo. Nella musica romantica che abbiamo ascoltato, sentivamo queste lunghe, in qualche modo amorphe melodie, amorphe in termini di ritmo. Ora però, con l'avvento del Modernismo nel XX secolo troviamo un tipo di ritmo molto più trainante. Sembra quasi di tornare indietro ai ritmi incalzanti del Barocco, ma con una importante differenza: i ritmi moderni sono molto irregolari. Abbiamo spesso metri irregolari.

Come immaginate che sia un metro irregolare? Qualcuno sa dirmi uno di questi metri irregolari?

Beh, detto semplicemente, non si tratta di una successione di 2/4, 2/4, 2/4, 2/4 oppure 3/4, 3/4, ma 2/4, 5/4, 4/4, 2/4, 6/4, 3/8, e così via. Ogni battuta può avere un metro diverso. Inoltre, abbiamo anche questo fenomeno chiamato polimetria, nel quale si può dire ad esempio a un clarinetto di suonare in 3/4 e a un fagotto di suonare in 4/4, o magari a un violino di suonare in 7/8. Il risultato è qualcosa di molto scomposto, una trama ritmica frammentata, dei ritmi disgiunti.

Il secondo aspetto importante, parlando di Modernismo, riguarda l'orchestrazione. Viene data molta enfasi agli effetti percussivi. All'orchestra vengono aggiunti nuovi strumenti, chiamati xilofono, metallofono, celesta. Se volete vedere delle foto di questi strumenti potete aprire il vostro libro di testo – appuntatevi questo – si tratta delle figure – l'ho scritto qui – figura 10 – no, scusate, capitolo 5, numero 10.

Potete vedere alcune di queste percussioni, ma si tratta in sostanza di bastoncini o barrette di metallo colpiti con delle bacchette, oppure, nel caso della celesta, attivate da una tastiera.

Due elementi importanti quindi: ritmi trainanti ma irregolari e un nuovo approccio all'orchestrazione. Ascoltiamo allora un pezzetto del balletto di Igor Stravinsky del 1911, *Petrushka*. [musica] Riuscite a tenere il tempo? [musica] Jacob ed io stavamo impazzendo con questa musica in sottofondo, cercando di capire quale fosse il metro, per provare ad individuare i diversi cambi, ma loro sono – com'è andata? Non bene. Jacob dice che siamo andati male. Perché senza partitura è difficile sapere in anticipo quale metro sta per arrivare. Avete sentito inoltre l'intensità degli effetti percussivi.

L'affermazione più radicale del Modernismo in Stravinsky, non arriva però in *Petrushka* ma due anni dopo, ne *La sagra della primavera*. Andò in scena a Parigi nel maggio del 1913 e divenne una specie di icona culturale. Infatti ho qui questo libro, che possiedo da un bel po' di tempo, *Sagra della primavera*, di Modris Eksteins. Lo danno spesso da leggere al dipartimento di storia, è nel programma. Qualcuno ci si è imbattuto, oppure a dovuto leggere qualcosa di Modris Etkins? Beh, il sottotitolo è: *La grande guerra e la nascita dell'età moderna*, ma non è un caso che il titolo sia stato preso dal balletto di Stravinsky, perché quel balletto è una sorta di spartiacque, un punto di riferimento che segna l'inizio del Modernismo e ne offre un metro di misura.

Il pubblico arrivò al Teatro Champs Elysées di Parigi – un teatro ancora esistente. Se scendete lungo Avenue Montagne, dove si trovano Hermes, Gucci e tutti questi negozi stravaganti, lo trovate lì e potete ancora sentire dei concerti. Io ne ho sentito uno e credo possiate ancora andarci. È ancora attivo. Si tratta di una delle maggiori sale da concerto di Parigi. Ad ogni modo, maggio 1913, arriva il pubblico. Tutti sono lì per sentire un balletto russo. Che tipo di musica si aspettano? Beh, ascoltiamo quello che avrebbero potuto aspettarsi. [musica] Di chi è questa musica?

S: Tchaikovsky.

PCW: Tchaikovsky. Leah, conosci il titolo? *Il lago dei cigni*, quindi un sacco di tutù e di *pas de deux*. Questo è ciò che pensavano fosse il balletto russo. Quindi arrivano e si siedono. Le luci calano. Tutti sono vestiti in modo appropriato per l'occasione e questa è la musica che sentono.[musica]

È un suono radicalmente nuovo, un approccio completamente nuovo all'arte moderna, infatti, se chiedete agli storici della cultura di puntare il dito sul momento che costituisce l'inizio del Modernismo vi indicheranno probabilmente la rappresentazione de *La sagra della primavera*.

Capitolo 2

Com'è riuscito Stravinsky a creare questo suono radicalmente nuovo? Beh, lo ha fatto in un paio di modi. Abbiamo già parlato dei metri irregolari. Vediamo come funzionano. La musica che stavate ascoltando – non le note ma la loro durata – le trovate qui sulla lavagna. Come potete vedere sono tutte semiminime, raggruppate però in diversi modi, attraverso questi accenti. Ho chiesto a Jacob che è qui con noi, di prendere la sua viola. Sta per salire a suonarci questa sequenza seguendo gli accenti; dopo si unirà a lui anche un'artista nostra ospite. [musica]

Bene. Ecco, era così. Questo è tutto ciò che il violino, un violista o un violinista, insomma gli archi, suonano. Ripetiamolo ancora una volta insieme alla nostra ospite, aggiungendo una percussione. [musica]. Ah, che duetto virtuoso.[risate] Bene. Jacob non andare via per ora.

Un altro punto: guardate le mani di Jacob mentre suona questo. Non è il modo in cui i violinisti suonano di solito. Suona qualcosa di insolito, che ci dice, tralasciando l'ascolto, che ciò che vediamo quando si suona Tchaikovsky[canto], non vale per quello che si suona ora. [musica] Bene. Allora, cosa sta facendo? Sta suonando tutto con –

S: Arcate in giù.

PCW: Arcate in giù, tutto con l'arco in giù. Questo è contro-intuitivo rispetto a quanto si studia sul violino. Abbiamo preso quindi questi strumenti ad arco e invece di usarli in modo espressivo, pieno di vibrato, abbiamo trasformato la famiglia degli archi in strumenti a percussione. Si tratta di un effetto davvero percussivo. Quindi non ci sono solo nuovi strumenti a percussione, ma anche effetti percussivi ottenuti da strumenti già esistenti.

La cosa più importante però, qui è l'accordo, la musica che Stravinsky sta esprimendo. È uno strano accordo, qualcosa di inatteso. Si tratta di una innocua triade di Mi maggiore.[pianoforte] La suono un'ottava più in basso.[pianoforte] In cima a questa triade lui aggiunge un accordo di settima iniziando sul MI bemolle. [pianoforte]. Ciascuno dei due accordi [pianoforte] da solo sarebbe piuttosto consonante, lui però li unisce insieme [pianoforte].

Questa è un'altra delle caratteristiche del Modernismo in musica, ossia l'uso di policondi. È un punto interessante. Ora proietteremo alcune diapositive, perché è esattamente a questo punto della

storia dell'arte, che i pittori iniziano a fare lo stesso tipo di cose. Vediamo allora la nostra prima diapositiva. Chi ha dipinto questo?

S: [incomprensibile]

PCW: Parlate forte. L'ho sentito a malapena.

S: Picasso.

PCW: Picasso. Bene. *I tre musicisti* di Pablo Picasso. Quello che vediamo è l'immagine sfasata di un musicista – ad un musicista ne segue un altro in posizione leggermente irregolare rispetto al primo. Ecco la prossima diapositiva: questo è Georges Braque, *Donna con violino*, la donna è un po' difficile da vedere tra i molti frammenti di questo violino. Ora andiamo avanti con Juan Gris, *Violino* e procediamo con una immagine presa da un libro pubblicato nel 1916 da Albert Gleizes. Qui arriviamo al punto. Sulla sinistra abbiamo un semplice quadrato. Poi questo quadrato viene fatto ruotare su se stesso. Compie una rotazione che lo porta in un'altra posizione, poi ancora in un'altra. Si tratta della stessa cosa che stanno facendo in musica. Prendono una triade e poi ne prendono un'altra vicina, così le triadi si trovano leggermente sfasate una rispetto all'altra. Alla fine questo produce una configurazione piuttosto dissonante. Va bene. Non abbiamo più bisogno delle diapositive.

Dunque, la prima de *La sagra della primavera* fu dissonante come quei dipinti. Infatti fece scandalo. La folla esplose. Ci fu la più famosa sommossa della storia della musica, di cui per fortuna abbiamo – contenuti nel libro di Modris Ekstein, alcuni resoconti dei testimoni diretti – persone che erano presenti all'esibizione e raccontarono cosa accadde. Ecco alcune citazioni. “Poi seguirono una serie di urla a cui replicarono degli applausi. Si guerreggiò sull'arte.” Mi piace questo: “Si guerreggiò sull'arte”. “Ossia su quello che alcuni consideravano arte ma che per altri non era tale.” “Una quarantina di persone fu costretta dalla polizia a lasciare il teatro, ma questo non riportò la calma. Le luci nell'auditorium furono accese completamente, ma non si placò il vocìo di una folla di donne e uomini rabbiosi.” Fine della citazione. Qui ne ho un'altra: “Ero seduto in una tribuna nella quale avevo acquistato un posto. Tre donne erano sedute davanti a me e dietro di me c'era un giovanotto. Lui si alzò in piedi durante il balletto per vedere meglio. Mi accorsi dell'agitazione che la potenza della musica gli aveva trasmesso, quando iniziò a battere ritmicamente i suoi pugni sulla mia testa.” [risate] Fine della citazione.

Bene, cosa c'è di particolare nella musica di Stravinsky, in grado di causare questo tipo di reazione? Lasciate che vi elenchi cinque elementi. Primo: una pesante dissonanza. Se ascoltiamo un po' [pianoforte] questo tipo di suono, troviamo quasi un ammasso di dissonanza, una pesante dissonanza creata da policondi in cui abbiamo triadi distanti solo un semitono le une dalle altre. Quindi primo: forti dissonanze. Secondo: grande affidamento sulle percussioni: timpani, metallofono, celesta, queste cose. Terzo: come abbiamo visto con Jacob, gli archi usati come percussioni, quindi un nuovo impiego di questi strumenti tradizionali, incluso il pianoforte; si picchia sul pianoforte. Il pianoforte tecnicamente è uno strumento a percussione, ma di tipo particolarmente lirico. Ebbene, nel linguaggio moderno non è usato in modo così lirico. Quarto: un maggior impiego dei legni. Gli archi passano in secondo piano. I legni, con il loro suono brillante, luminoso, sono ora in primo piano. Quinto: l'idea di ritmo; ritmi incalzanti, ma irregolari. Le polimetrie e i metri irregolari creano nell'insieme questo effetto di disgiunzione.

Ascoltiamo un passaggio de *La sagra della primavera* di Stravinsky. Ne abbiamo sentito uno. Ora ne ascoltiamo un altro in cui questi cinque elementi suonano insieme. [musica] Cosa ne pensate? Vi piace questa musica? Brian, tu sei stato un buono studente. Direi che eri presente ad ogni lezione. Ti vedo sempre lì. Che ne pensi di questa musica?

S: Beh, è diversa

PCW: Diversa?

S: Diversa da Mozart, molto più veloce.

PCW: Molto più veloce, molti battiti in levare, simile a uno schiaffo. A chi non piace? Niente – va bene. Caroline, ecco una persona onesta. A lei non piace. Alla fine della giornata andreste a casa e mettereste questa musica per rilassarvi? Probabilmente no.

A me piace questa musica? Sì, mi piace moltissimo. Adoro questa musica, ma l'ho sentita molte volte. La prima volta in cui l'ho ascoltata non mi piaceva. Per le orecchie è come dover mangiare gli spinaci. Bisogna prenderci l'abitudine con gli anni; un po' come per i funghi o cose del genere. Ho sentito questo pezzo per la prima volta nel 1967, quando ero un assistente. Dovevo insegnarlo ma non lo conoscevo bene; poi però ho avuto l'onore e il piacere di assistere ad una sua esecuzione a Parigi nel 1970. È stata davvero una rivelazione. Ero seduto lì – me lo ricordo perfettamente – Eravamo in un'arena da pugilato – incredibile – su cui però avevano elevato un palco. I ballerini sono venuti fuori e hanno iniziato con [canto], cose del genere e l'intera arena ha iniziato a scuotersi. Mi sono detto: “Accidenti, Ora capisco che senso ha. Non si tratta solo di musica. La musica è solo una parte di questa esperienza artistica totale. È una specie di vibrazione simpatetica unita all'esperienza cinetica del balletto, con la quale tutto questo prende vita.”

La musica è una sorta di catalizzatore per il balletto e per iniziare ad apprezzare davvero una cosa come questa, ossia l'approccio di Stravinsky al Modernismo, abbiamo bisogno anche di vederla, di averne un'esperienza completa. Cercheremo di fare questo più avanti. Lo faremo nel laboratorio che inizia oggi. Abbiamo un video meraviglioso della ricostruzione de *La sagra della primavera*, poiché la coreografia iniziale, che era una parte importantissima, è andata perduta. Una coreografa, Millicent Hodson, ha proceduto a ricostruire tutta la coreografia di questo balletto e l'ha filmata, così abbiamo questa straordinaria opportunità di vederla. Ne parleremo nel laboratorio che inizia oggi. Bene, abbiamo concluso la nostra sintesi introduttiva sul Modernismo, quindi a che punto del nostro corso ci troviamo? Beh, ovviamente siamo quasi alla fine. Cosa dovete fare - cosa vi rimane da fare? Zach, cosa devi fare?

S: La mia ultima relazione.

PCW: Devi fare l'ultimo compito. Ogni assistente assegnerà un'ultima relazione. Che altro dovete fare?

S: Prepararci per l'esame finale.

PCW: Prepararvi per l'esame finale. Vi invieremo un promemoria. L'esame finale credo sia mercoledì, il 17, alle 2 del pomeriggio; si terrà in quest'aula. C'è altro?

S: [incomprensibile]

PCW: Sì, gli ultimi sei esercizi d'ascolto, credo riguardi questo. Ovviamente ci sarà anche un laboratorio di ripasso che io e uno o due assistenti terremo qui tra una settimana.

Capitolo 3

Abbiamo finito per oggi? No, non ancora. Ci resta ancora una buona mezz'ora e mi piacerebbe lavorare su un brano e su un compositore in particolare. Alla fine del corso vorrei affrontare un pezzo che davvero io adoro. Si tratta di qualcosa che non vi insegna niente di particolare. È una sensazione strana. Spesso ci sono dei brani stupendi che vorrei incorporare al libro di testo o in generale al programma, ma non posso farlo perché sono brani che non ci insegnano davvero qualcosa. Ne stavamo ascoltando uno in laboratorio l'altro giorno, un pezzo introduttivo di Samuel Barber. Qualcuno lo conosce o sa il nome del famoso brano di Samuel Barber? Thaddeus, Elizabeth, Raoul.

S: L'Adagio.

PCW: *L'Adagio per archi* di Samuel Barber, americano – è bellissimo. Per 99 centesimi merita di sicuro di essere scaricato. È stupendo, ma non ci insegna davvero nulla. Beh, questo che stiamo per sentire è un brano che non ci insegna niente a parte l'idea di un Lied orchestrale.

Sto per tornare indietro ad uno dei miei compositori preferiti, Gustav Mahler. Abbiamo parlato un po' di lui durante la nostra lezione sulla sinfonia del XIX secolo. Abbiamo detto che era di origini ebraiche; veniva da quella che ora è una parte della Repubblica Ceca e andò a Vienna a studiare musica. Iniziò come pianista, divenne direttore e in sostanza si guadagnò da vivere con quella professione.

Svolse anche dei piccoli incarichi fuori, nelle province, ma lavorò fondamentalmente a Vienna, dove divenne direttore della *Staatsoper*. Se vi capita di andare a Vienna – dovrete andarci. È una città incredibilmente musicale. Ovunque andiate vedete delle immagini di Mozart. Da non credere – non potete camminare per un isolato senza vedere Mozart. Incredibile.

Lì c'è la *Ringstrasse* con il grande *Staatsoper* in cui Gustav Mahler dirigeva. Egli non era però una perso dal carattere facile. Penso che spesso i grandi artisti, i genii, siano così. Tendono ad essere autoreferenziali; forse ne hanno motivo, ma in alcuni casi egli fu un vero tiranno per l'orchestra. I suoi musicisti non suonavano con piacere e dopo dieci anni non rinnovarono il suo contratto. A Vienna fu quindi licenziato, ma per sua fortuna – all'epoca c'erano dei posti a New York – riuscì a venire a New York e a condurre prima la Metropolitan Opera e circa un anno dopo, quella che sarebbe diventata la Filarmonica di New York.

Qui è diventato il principale direttore d'orchestra di New York. Dovete sapere che in due occasioni Mahler è venuto a New Haven. La prima volta che venne in questa città fu nel 1910, quando ci portò la Filarmonica di New York. Sapete cosa suonarono?

Cosa pensate abbiano suonato? Pensate alla Woolsey Hall, va bene? Woolsey Hall. Questa sala fu costruita per Gustav Mahler. No, non è del tutto vero, ma il punto è questo: la Woolsey Hall fu costruita come sala per ospitare quello che Mahler rappresentava, ossia l'apoteosi, il massimo vigore – anche se all'epoca non lo sapevano – di questo grande strumento che è stata l'orchestra del XIX secolo. Così Mahler portò la Filarmonica di New York alla Woolsey Hall. La prossima volta che ci andate pensate a Mahler in piedi su quel palco. Ancora una volta la fortuna lo premiò e il concerto ebbe una recensione incredibile, come potete vedere dall'articolo che avete oggi, «*The Yale Daily*».

Chiaro? Che ve ne pare? Lo *Yale Daily* [risate] recensisce Gustav Mahler, incredibile.

Già, incredibile. Io non ho – accidenti – non ho portato i miei occhiali oggi, ma potete dare un'occhiata alla recensione che parla del repertorio. Cosa dicesse Mahler? Innanzitutto fecero un piccolo errore scrivendo il suo nome. Non ci sono “e” nell'ortografia del nome Gustav, ma non importa. Cosa suonarono in questo concerto diretto da Mahler alla Woolsey Hall? Cosa ci dice l'articolo? Elizabeth.

S: *Sinfonia fantastica*

PCW: Bene, *Sinfonia fantastica*, che è la base di cosa? Dell'esercizio d'ascolto n. 34. Chiaro? Era uno dei grandi pezzi, in cui vi siete imbattuti. Che altro?

S: Suite di Bach

PCW: Bene. Una suite orchestrale di Bach. Non dice quale. Non importa. Che altro?

S: Strauss [incomprensibile]

PCW: Sì, esatto. *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*. È un altro poema sinfonico, come *Zarathustra* e come *Morte e Trasfigurazione*, di Strauss. C'era anche una pianista, sapete dirmi cosa ha suonato, Olga Samaroff?

S: Grieg [incomprensibile]

PCW: Esatto, il *Concerto per Pianoforte* di Grieg. Non c'è nessuna musica di Mahler, perché ai suoi tempi Mahler sentiva di essere un direttore più che un compositore. Ci torneremo su tra un attimo. La seconda volta che Mahler venne a New Haven fu l'anno successivo, nel 1911.

Venne in quello che fu poi chiamato New Haven Hospital. Perché? Perché aveva problemi cardiaci. Da quello che ho capito – abbiamo qui tra noi oggi uno specialista che può parlarvene meglio di me – si trattava di una infezione da streptococco, un'insistente infezione nell'area del cuore che aveva compromesso gravemente quest'organo, così i dottori del New Haven Hospital dissero: “Non c'è davvero nulla che possiamo fare per lei”. Lui tornò a New York e partì immediatamente per Vienna, dove morì dopo sei settimane a causa di questa patologia. Qui abbiamo – sono felice di dirlo, il Dottor James Hines che rimarrà con noi tutto il semestre. Jim, grazie per la tua presenza – lui è un cardiologo. È stato qui con noi. Potreste pensare che sia qui per caso – ma se dovesse servire – Ci stavo pensando stamattina al fatto che non vi avevamo informato della sua presenza – se il vostro cuore inizia a palpitare mentre state ascoltando tutta questa musica stupenda e diventate afasici o

cose simili, abbiamo qui qualcuno che è pronto a soccorrevvi, il dottor Hines. Siete quindi in buone mani. Grazie Jim per essere qui con noi.

Diamo ora un'occhiata ad alcune delle composizioni di Mahler, credo che dovremmo averne una lista qui alla lavagna. Bene. Sinfonie: nove sinfonie. Com'è che tutti compongono nove sinfonie e poi muoiono – [risate] – fermatevi a otto! No, scherzo.

Anche lui compose nove sinfonie. Ne ha composte nove e se vi piace Mahler – e io spero arrivate ad apprezzarlo – penso ci sia una via d'accesso a queste sinfonie. Iniziate dalla numero quattro. È molto più semplice della numero uno. Abbiamo sentito due estratti dalla numero uno durante la lezione sulla sinfonia, quindi sapete che anche quello è un brano grandioso. Poi la *Sinfonia n. 5*, che vale il prezzo del biglietto, davvero, fosse anche soltanto per il movimento che si trova a metà composizione. Quell'*Adagietto* è così bello da spezzare il cuore e da non farsi più lasciare. Infine le sinfonie un po' più complesse, le più grandi: la numero otto e la numero nove. Mahler ha scritto inoltre, come potete vedere quassù, due collezioni di canzoni. Sono chiamate *Lieder* orchestrali. Abbiamo qui un *Lied* orchestrale. Significa semplicemente canzone orchestrale. Abbiamo già incontrato un *Lied* durante il nostro corso. Dove? Infatti, qual'era il nome del *Lied* con cui abbiamo lavorato? Nome del compositore, nome del brano?Hm?

S: [incomprensibile]

PCW: Esatto. È quello. Qual è il nome del pezzo?

S:[incomprensibile]

PCW: *Il re degli elfi*. Grazie, Frederick. Chi era il compositore?

S: [incomprensibile]

PCW: Franz Schubert. Bene. Era un *Lied* per pianoforte, ora invece abbiamo un *Lied* per voce e orchestra, che tende ad essere molto più grande e appariscente. Si tratta di un nuovo genere. È più lungo, molto più variopinto, anche se il testo viene affidato ad una singola voce. Ci concentreremo quindi – ora – su uno dei *Lied* orchestrali di Gustav Mahler; il libro di testo ne parla appena prima dell'Impressionismo. Non ci sono esercizi di ascolto su questo brano ma come ho detto, si trova lì perché è bello da morire e mi piacerebbe provare a fare dei proseliti riguardo alla musica di Mahler. Qui ho il testo.

Il testo che ora vedremo è scritto da un poeta romantico tedesco, Friedrich Ruckert. Ora parleremo di questo *Ich bin der Welt abhanden gekommen* di Friedrich Ruckert, raccolto in una collezione di cinque canzoni, del 1902. Diamo un'occhiata al tedesco per un istante, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, “Sono ormai perduto al mondo.” Ho pensato che sarebbe stato bello se un tedesco madrelingua o qualcuno che parla tedesco correttamente ci avesse letto questo testo, così ho chiesto a uno studente, David Narosky, di aiutarci. Alzati pure. David sta provando ad entrare alla scuola di medicina. Dico bene? Sta andando in giro per tutti i tipi di scuole a fare colloqui, ma stamattina indosserà per noi il suo cappello da tedesco. Per favore, leggi pure la prima strofa, David.

S: [tedesco]

PCW: Bene. Saltiamo all'ultima, andando un po' più lenti – dato che rallenta. Leggi un po' più lentamente.

S: [parla tedesco]

PCW: Bene. Ottimo. Grazie mille. Come potete vedere, si tratta in un certo senso della musica di un vecchio signore, in cui abbiamo un individuo che si sente ormai perduto - è stanco delle difficoltà e delle tribolazioni di questo mondo. C'è questo senso di “*Ich bin der Welt abhanden gekommen*” – sono ormai perduto al mondo e anche se non ha saputo più niente di me, non mi importa – perché come dice nell'ultima strofa “*Ich bin gestorben dem Weltgetummel*” – sono morto rispetto al tumulto del mondo – “*und ruh in einem stillen Gebiet*”- e riposo in un luogo silenzioso – “*ich leb' allein*” – vivo solo nel mio cielo – “*in meinem Lieben, in meinem Lied*”, inoltre c'è interessante gioco con la parola *Lied*, perché non è intesa come canzone. Si tratta di una metafora per indicare tutta la sua musica, quindi abbiamo un individuo che si sente perduto nel mondo terreno e vuole semplicemente vivere nel mondo della musica. Ascoltiamone un pezzetto. Inizia con

il corno inglese. Qualcuno ha voglia di spiegarci cos'è un corno inglese – ne abbiamo già parlato. Jerry.

S: [incomprensibile]

PCW: Un oboe più basso. Esatto, un oboe più basso. Suona un po' più triste, anche un po' nostalgico. Sentiamo un'adorabile arpa in sottofondo e poi il corno inglese inizia a suonare una frase che inizia a crescere. È una specie di frammento o motivo che si dispiega in una melodia più lunga, come abbiamo già visto all'inizio del corso.

È una canzone interessante – vorrei soffermarmi ancora un momento. Inizia con un'arpa in sottofondo e con un corno inglese; nel movimento non c'è alcuno strumento degli ottoni. Credo che ora si capisca. Questo non vuole essere un movimento agitato, ma piuttosto un movimento di riflessione.[musica] Bene. Ci fermiamo un istante. Ora sentiremo un po' di materiale dal momento più concitato di questa canzone, attraverso un'anteprima. Stiamo passando al minuto 4:47, per chi volesse saperlo, dove viene raggiunto il picco di questo testo, "*Ich leb' allein in meinem Rimmel, in meinem Lieben, in meinem Lied*" [musica] C'è un po' di dissonanza, [musica] qui si torna alla tonica, il corno inglese rientra e sviluppa la melodia. [musica]

Bene. Ci fermiamo un attimo qui perché c'è un altro punto che vorrei toccare; ha a che vedere con quella che chiamano una sospensione. Una sospensione è qualcosa che i compositori inseriscono nella musica per trasmettere una particolare sensazione, iniziano con delle note consonanti [pianoforte] ma poi portano l'armonia dell'accompagnamento [pianoforte] ad una dissonanza [sospendendo la nota più alta in intervallo dissonante] e poi [pianoforte] risolvono il tutto in maniera consonante tipo questa o magari [pianoforte]. Più si soffermano sulla dissonanza, più aumenta la forza di questa sensazione trasmessa. Alla fine del Romanticismo i musicisti si sono trattenuti su queste dissonanze all'interno delle sospensioni, per tempi molto lunghi.

Stiamo per sentire gli archi che salgono e suonano una sospensione seguita poi dal corno inglese che fa la stessa cosa. Ecco [musica]. Ora ecco il corno inglese che resta sospeso, [musica] c'è una dissonanza [musica].

Capitolo 4

Bene. Questo era quindi il brano. Ora andremo a fare qualcosa che abbiamo sperimentato solo in un'altra occasione qui in classe, cioè l'ascolto dell'intero brano dall'inizio alla fine. Vorrei farlo anche se può sembrare un po' una forzatura, ma non importa. Sto per spegnere tutte le luci, o almeno ci provo, perché vorrei dare senso alla domanda – almeno per come la vivo io – che cosa fa la musica per noi?

Bene, ne abbiamo parlato all'inizio del corso. Ci permette di rilassarci, concentrarci. Siete sottoposti a molto stress in questo periodo. È una specie di picco, un momento molto critico nel mondo accademico, quindi questa è un'occasione per distrarsi, entrare all'interno del vostro *Gebiet*, del vostro luogo musicale interiore e magari pensare a cose del passato, creando con la musica nostalgia, oppure pensare a cose possibili, perché la musica ci dà anche una visione di un mondo migliore. Qualunque cosa preferiate – comunque la mettiate, ora stiamo per – ciascuno di noi sta per andare nel nostro luogo interiore per circa sette minuti, mentre ascoltiamo questo Lied orchestrale, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* di Gustav Mahler. [musica]

Bene. Questo era l'ultimo brano di *Listening to Music*. Ora posso dirvi qual era il vero argomento del corso. [risata] Non era l'ascolto della musica. Era la salvezza della musica classica. Perché? Perché dovremmo voler salvare la musica classica? Potremmo passare ore a discutere di questo.

Dovremmo volerla salvare, probabilmente perché è una delle cose che danno valore alla cultura occidentale.

In che modo? Ci stavo pensando stamattina. Abbiamo avuto delle elezioni importanti. Giusto? Noi valorizziamo la democrazia. Valorizziamo la libertà religiosa. Valorizziamo l'uguaglianza tra i sessi, tra i generi. Che altro? Crediamo nei giusti processi. Ma valorizziamo anche Shakespeare.

Valorizziamo Leonardo da Vinci e le sinfonie di Mozart per esempio; sono cose molto importanti per cui vale la pena combattere e provare a difenderle.

Recentemente qualcuno ha dato alla School of Music, quanto denaro? Cento milioni di dollari per tenere in vita la musica classica. Sono un sacco di soldi. Io ho fatto la mia parte venendo qui ogni giorno, senza perdere un minuto.

Ora è il momento per voi di fare la vostra parte. Qual è la vostra parte? Dovete fare questo genere di cose. Continuate a comprare CD e scaricate musica classica da iTunes o simili. Non rubate queste cose. Perché? Se prendete queste cose senza pagarle, sapete cosa state facendo? State togliendo i mezzi di sostentamento a Jacob, a Santana e a Lynda; i mezzi di sopravvivenza dei musicisti. Loro mettono il loro lavoro e voi lo prendete in cambio di nulla. Scaricate quindi queste cose. Non costano così tanto. Secondo: fatevi coinvolgere. Fate parte di gruppi vocali amatoriali, tenete lezioni di pianoforte, se avete mai fatto queste cose, continuate a farle, cantate nei gruppi vocali, qualsiasi cosa. Portate tutto fuori da Yale. Come? Salite sui palchi di queste istituzioni artistiche, nel vostro gruppo sinfonico locale, nella vostra società di corale, nella vostra compagnia d'opera, nella scuola di musica del vostro quartiere. Collaborate con loro e aiutatele, partecipate a queste attività.

Molto importante, date lezioni di musica ai vostri figli, adottati o naturali. Perché? Gli insegnerete a lavorare duro, a pensare sequenzialmente; gli insegnerete varie forme di ragionamento quantitativo, impareranno ad essere disciplinati e ad essere fieri del lavoro che alla fine hanno prodotto. Questo è il tipo di cose che potete fare.

Vi ringrazio per la vostra attenzione. Grazie. Ringrazio gli assistenti per quanto di straordinario hanno fatto – abbiamo avuto ottimi assistenti quest'anno. Vorrei concludere citando Gustav Mahler per dire insieme a voi “*meinem Lieben, un meinem Lied*” perché è davvero così. Grazie mille. [applausi].