

C. Wright - Lezione 4

Ritmo: jazz, pop e musica classica

Capitolo 1

PCW: Ora mi piacerebbe fare qualcosa che probabilmente dovremo interrompere per ragioni di diritti d'autore, ma è una sorta di riscaldamento divertente, quindi procediamo con questo e poi potremo iniziare. Ho preparato circa un minuto di riscaldamento ragazzi, e qui abbiamo Lynda Paul che ci farà da presentatrice. Va bene? Lei ci guiderà nel riscaldamento quindi possiamo alzarci e iniziare da subito la nostra esplorazione dei tempi binario e ternario, siamo pronti Lynda.

LP: Bene. Chi è venuto al mio laboratorio conoscerà già questo gioco. Non raccontatelo in giro. Tutti in piedi per favore.

PCW: Non ve ne pentirete.

LP: Ne vale la pena. Bene. Avete due movimenti. Per il tempo binario, usiamo la marcia. Potreste girarvi un po'.

PCW: Bene. Sanno marciare.

LP: Continuate così, sentite i due battiti.

PCW: Quale piede tiene il battere, destro o sinistro?

LP: Sinistro. Sempre il sinistro.

PCW: Bene. Scusa. Non lo sapevo.

LP: E se sentite un tempo ternario, il passo è questo: giù-su-su, giù-su-su, giù-su-su, giù-su-su. Questo serve a distinguere il tempo binario dal ternario. Vediamo cosa sapete fare.

PCW: Potete farlo anche all'esame. [musica]

Lo sentono. [musica]

Bene. Lo abbiamo sentito.[musica]

Bene. Questo era il nostro riscaldamento di oggi. Ora passando dal ridicolo al sublime, veniamo alla nostra prima slide, che ci porta al problema del suono. Non l'abbiamo mai definito con precisione. Non credo. Quando uno strumento - qualsiasi strumento - ad esempio il pianoforte, suona una nota [nota] quello che sentite è una frequenza fondamentale. State inoltre sentendo piccole porzioni di altre frequenze. Di solito, in questo grafico vediamo i cosiddetti armonici, abbiamo 32 parziali o armonici, potete vederli qui sopra [schermo]. L'intensità di ciascuno di questi parziali - che chiameremo ampiezza - varia in relazione alle proprietà acustiche di un particolare strumento. Ciascuno di questi picchi rappresenta un parziale, ma come potete vedere essi non diminuiscono in modo lineare. Alcuni di loro a volte sono più forti - alcuni spingono di più, alcuni hanno più volume. Quindi quando ascoltiamo un suono, stiamo in realtà sentendo un amalgama di molti suoni ed è l'importanza di ciascuno di questi parziali a dare a questo aggregato il suo particolare colore.

Se avete mai lavorato con dei sintetizzatori, avrete visto che in sostanza fanno questo. Possono abbassare il settimo armonico, o innalzare il nono armonico. Possono abbassare il tredicesimo armonico, alzare il quindicesimo e trasformare il suono di un clarinetto in quello di un corno. Giocano con gli armonici di ciascuna nota. Questo è un suono [nota], ma sono tutte queste altre cose mescolate al suo interno che definiscono la qualità o il timbro di un particolare strumento. Bene. Questo è il punto.

Capitolo 2

Ora passiamo oltre e rivediamo alcune cose di cui abbiamo parlato la scorsa lezione. Ricorderete che parlavamo di battito, di pulsazione regolare, vitale, pulsazione della musica, che segue intervalli regolari. Stavamo parlando della suddivisione di questa pulsazione, dell'organizzazione di questa pulsazione all'interno dei metri e di come possiamo indicare il metro attraverso questi numeri: 2/4 e

3/4, per il metro binario e ternario. Vi ricorderete che lo abbiamo provato, ascoltando il *Bolero* di Ravel.

Poi abbiamo visto i ritmi e la loro sovrapposizione. Ne avevamo due importanti. Un ritmo è semplicemente uno schema - che di solito si ripete - uno schema di note lunghe e corte che è sovrapposto al battito fondamentale che sta sotto. Abbiamo anche imparato dal *Bolero* di Ravel che nessuno in realtà suona quel battito - che è troppo semplice - ma la nostra mente, ascoltando tutti quei ritmi complessi, riesce ad estrapolarlo da quella complessità. Bene, questo era un veloce riassunto. Ecco ora altri due termini che abbiamo accennato. Cos'è il tempo in musica? Sì?

S: L'andatura o la velocità del pezzo?

PCW: L'andatura o la velocità del -

S: Del pezzo.

PCW: Del pezzo, in particolare del battito. Il battito controllerà il tempo, quindi si tratta dell'andatura o della velocità del battito. Grazie mille. Per esempio, se dirigo in tre: un, due, tre, un, due, tre, un, due, tre, un, due, tre, un, due, tre, ovviamente sto accelerando. Usiamo il fantasioso termine italiano "*accelerando*" per dire questo. Potremmo anche iniziare con un tempo molto veloce, tre, un, due, tre, un, due, tre, un, due, tre, e rallentare. Ovviamente a questo punto staremo ritardando la musica, diremo "*ritardando*" o ritardo. Molto bene.

Detto ciò, passiamo a quelli che potremmo chiamare due espedienti ritmici. Il primo è la sincope. Ci abbiamo lavorato un po' la volta scorsa. Per sincope - andiamo alla lavagna - Se abbiamo un determinato ritmo come questo, qui abbiamo dei battiti e qui sotto è segnato il metro, dovremmo ottenere un, du-e, un, due [canto]. Bene. Ovviamente, questa è la battuta con la sincope - l'abbiamo vista in laboratorio la scorsa settimana - ma potete vedere [canto] che questa è la nota sincopata. Arriva troppo presto. Ci aspettiamo che suoni qui. Quindi la sincope è semplicemente l'inserimento di un impulso, o un colpo se preferite, in un punto metrico in cui non ci aspetteremmo di trovarlo. Di solito l'impulso si trova sul battito. Con la sincope invece l'impulso cade fuori dal battito, e questo crea un piccolo scatto e un effetto jazz nella musica. Ne abbiamo parlato la volta scorsa a proposito di Cole Porter. Mi viene in mente anche questo: un paio di anni fa c'era un negozio di vestiti chiamato T J Maxx. Avevano un piccolo jingle, [canto], basta un piccolo pezzetto come questo e potresti dire "T J Maxx". Me lo ricorderò per sempre grazie alla piccola sincope di questo tizio. È così. Ci ricordiamo sempre queste musiche. Pensate alla vostra infanzia, alle rime dell'asilo, alla capacità del materiale sonoro di essere conservato. Bene. [canto] Qui abbiamo il secondo battito, che arriva troppo presto. Credo che la parola derivi dal greco, "s-y-n-c-o-p-e", sincope. Si pronuncia così? Significa tagliare, accorciare e quindi arrivare un po' in anticipo.

Il signore della sincope in musica è stato di sicuro Scott Joplin, un compositore afroamericano molto attivo nella zona di St. Louis all'inizio del XX secolo. È famoso per brani come *The Entertainer*, quindi proverò a suonarne un pezzetto molto lentamente. La mia domanda è: dov'è la sincope? Sul pianoforte è realizzata dalla mano sinistra o da quella destra? È nel basso o nella melodia? [musica] Dov'è la sincope? Mano sinistra? Mano destra? Mano destra. Il basso suona solo - beh, cosa suona? [pianoforte] In questo modo, uno - suona delle crome (1/8), u-no, du-e; suddivide il battito mentre la sincope [pianoforte] - fa così, [canto] e così via. Provate a battere i piedi. Tenete il battito e sentite quanta musica arriva fuori dal battito. Proviamo a farlo e vediamo se riusciamo a creare qui la nostra orchestra sincopata. Qui abbiamo un esempio organizzato così. Proviamo ad eseguirlo. Vorrei che tutti voi batteste i piedi. Possiamo farlo in quattro, credo che venga meglio, quindi battete tutti i piedi contando quattro. Partiamo. Un, due, tre, quattro, un, due, tre, quattro, forte. Avanti. Fatevi sentire. Bene. Ora tenete la mano sul banco o sul computer e battete una sincope in base a questo schema. Un, due, pronti, via. [canto] Bene. Ottimo. Vedo che Daniel qui davanti l'ha capita bene. Bene. Questa era quindi la sincope, non è poi così difficile.

Il secondo espediente ritmico, a cui dobbiamo fare attenzione poiché ricorre spesso in musica, è la terzina. Gran parte della musica che stiamo ascoltando - e qui abbiamo un buon esempio in cui si sente chiaramente nella melodia - gran parte della musica che stiamo ascoltando prende il tempo - uno, due, uno, due - e lo suddivide in due: un-e, du-e, - i musicisti amano questa cosa - un-e, du-e,

un-e, du-e - quindi per ogni semiminima abbiamo due crome. Potremmo anche prendere due crome e dividerle in due semi-crome e avremmo e-un-o-o, e-du-e-e, e-un-o-o, e-du-e-e, qualcosa del genere. [piano] [canto] Non tutta la musica però segue questa divisione. Spesso – a volte – il battito è diviso in tre. Qui ne ho scritto un esempio. Lo conosciamo come *My country 'Tis of Thee* credo, [canto], fa così. Penso che sia stata riarrangiata da molti compositori nel corso degli anni. Beethoven la riarrangiò con il titolo di *God Save the King*, Giorgio III o qualcun altro. No, Giorgio III probabilmente era già morto. Chi era il re d'Inghilterra nel 1810? Chi lo sa? Io non lo so. Giorgio III mi pare fosse morto. Bene, comunque sia, arriviamo fino alla fine. [pianoforte] Sentite quindi [canto], che viene inserita una terzina; la terzina è semplicemente l'inserimento di tre note al posto di due, niente di difficile. Questo è ciò che avevamo [canto], invece ora abbiamo [canto]. La cosa interessante è che il basso continua a suonare con uno schema binario. Il basso suona [pianoforte] mentre la voce più alta suona [pianoforte]. Beethoven avrebbe potuto far suonare le terzine anche al basso. In effetti verrebbe naturale. [pianoforte] Entrambi, melodia e basso potrebbero suonare delle terzine [pianoforte] ma lui ha scelto di dare al basso due note e una terzina alla voce alta. [pianoforte] Vediamo se riusciamo a farlo, si tratta di una piccola sfida per il musicista. Provate a battere con la mano sinistra un gruppo binario, uno, due, uno, due, e poi con la mano destra gli opponete una terzina, uno, due, pronti, via, [canto], uno, due, uno, due. È più difficile di quanto crediate, ma questo è il tipo di cosa che i musicisti, in particolare i percussionisti devono saper suonare.

Capitolo 3

Bene. Ora un'aggiunta, una sorta di *discursus*. Diremo qualcosa sulla trama musicale. Un tema che trovate nel sesto capitolo del libro di testo. La trama musicale riguarda la disposizione delle linee musicali. Stamattina cercavo di trovare un'analogia e credo di averne trovata una abbastanza buona. Ha a che fare con arazzi, tappeti e cose di questo genere dove più fili si intrecciano in diversi modi. Da qualche parte, nei recessi nella mia mente, pensavo a parole come "deformare" o simili. Vi – vi suggerisce qualcosa? No. Va bene. Credo non abbia nulla a che fare con la tessitura. Ho dovuto tirarne fuori qualcosa. Ho provato a fare una rapida ricerca su Google ma non ne è emerso nulla, comunque penso che un arazzo sia realizzato all'incirca in questo modo. In ogni caso, nella musica troviamo questi fili che possono essere organizzati in modi differenti. Possiamo semplificare dicendo che ci sono tre trame musicali fondamentali: trama monofonica, trama omofonica e trama polifonica. Per far capire queste tre trame musicali, ho pensato bene di prendere una melodia che tutti conoscono, *Amazing Grace*, e di arrangiarla in diversi modi. Troviamo questo sui materiali per la lezione di oggi. Avete tutti il foglio e vorrei che tutti insieme cantassimo solo "la". Non cantiamo il testo. Cantiamo *Amazing Grace* e cominciamo con questa nota [canto] [pianoforte]. Oh, abbastanza buono. Ok? Dunque cominciamo con questa nota e al due cantiamo "la" e otteniamo una trama monofonica. Andiamo, uno, cantate [canto]. Bene, questo è ciò che dovevamo fare.

Non avete bisogno di leggere le note perché avete il suono nelle orecchie, è parte della vostra memoria uditiva. Dunque questa è una monofonia, solo una linea. In realtà è davvero una linea sola? Che cosa pensate? Quante linee? Ripetiamolo, cantiamo di nuovo. Quante frequenze produciamo? Uno, cantate [canto]. Quante linee produciamo? In realtà due. I ragazzi cantano in un'ottava. Cantiamo sotto il DO centrale [pianoforte] e le ragazze cantano un'ottava sopra [pianoforte], ma questa è una monofonia – quelle note hanno lo stesso nome. Stavamo cantando [pianoforte] [canto], dunque finché le note si chiamano con lo stesso nome e suonano allo stesso modo, anche nel caso ci sia un'ottava che raddoppia la linea, abbiamo una monofonia.

Lynda, avvicinati. Ora facciamo un esempio di omofonia e vorrei che tu cantassi la melodia e intanto proveremo a fare le parti al di sotto. L'omofonia si ha quando tutte le parti sono organizzate e cambiano insieme. Uno, cantiamo [canto]. Un'altra volta e intoniamo una terza. Pronta, cantiamo [canto]. Oh, è dolce. Ok. Questa è un'omofonia molto dolce, per lo più solo note sovrapposte. Grazie Lynda.

Adesso prendiamo questo e concentriamoci su qualcosa decisamente più complicato – cantare più linee che procedono in modo indipendente. È quello che chiamiamo polifonia. Usiamo anche la parola ‘contrappunto’ che è una sorta di sinonimo. La parte numero tre al fondo del foglio [mostra il foglio] è un esempio di polifonia; ho ripreso il brano e, in un certo senso, l’ho messo un po’ contro sé stesso [pianoforte]. Dunque è molto più complicato, ci sono più linee indipendenti che proseguono qui sopra. Pensate a una linea sola. Pensate a un gruppo di linee. Qui c’è un suono. [pianoforte] Qui un gruppo di suoni, [pianoforte], linee diverse, per la precisione qui sono tre, opposte solo a una linea – una linea; ci sono tre o quattro linee che vanno in direzioni diverse, note simultanee indipendenti ritmicamente. Queste sono dunque le differenze tra monofonia, omofonia e polifonia.

Ora passiamo – concentriamoci un po’ di più sulla polifonia perché ne esistono di due tipi. La prima è chiamata polifonia imitativa, ad esempio qui in *Amazing Grace* abbiamo una polifonia imitativa perché – come potete vedere, abbiamo il basso – alla battuta due – il basso che imita la linea superiore [pianoforte] e verso la fine, alla battuta tredici, [pianoforte] ho aggiunto una nota al basso. Potrei prendere un tema e di girarlo al contrario contro sé stesso e potrebbe andare. [pianoforte] Sì, questo è un esempio di inversione musicale. A Bach sarebbe piaciuta; gli piaceva fare questa specie di giochi intellettuali con la musica. La polifonia e il contrappunto sono concetti complessi. Questo è quindi un esempio di contrappunto imitativo perché non troviamo un’idea che ci riporta sempre indietro.

L’altro tipo di contrappunto è chiamato contrappunto libero e presenta linee molto indipendenti che non si imitano fra loro. Ascoltiamo una parte di questo. Dovreste averlo. È Louis Armstrong, ne parleremo un po’ più avanti nel corso. Ascoltate questo esempio di polifonia non imitativa. [musica]. Bello, vero? Di dov’era Louis Armstrong?

S: Chicago.

PCW: Chicago? A dire il vero, questa registrazione è stata realizzata a Chicago ma lui non era di Chicago. Dove si trova l’anima e il corpo del jazz in America? New Orleans, giusto. Per questo motivo è culturalmente così importante per la storia degli Stati Uniti.

Capitolo 4

Adesso dobbiamo cominciare a pensare a come contare le battute e facciamo rimanendo su questo brano di Louis Armstrong; dobbiamo riuscire a contare le battute in modo da capire la sintassi della musica. La musica è un linguaggio ed è costruita su una sua sintassi e la sintassi, come sapete, è fatta di frasi e riguarda l’ordine con cui queste frasi si costruiscono. Forse però, prima di poter riconoscere la sintassi della musica, dobbiamo capire cos’è una frase.

Per fare questo, dobbiamo saper contare le battute. Come facciamo? I musicisti hanno sviluppato questa specie di metodo. A volte vediamo i musicisti di un’orchestra seduti senza suonare, devono dunque saper contare le battute per un lungo periodo di tempo. Fanno una cosa di questo tipo – mettiamo che sia binario – un-due, due-due, tre-due, quattro-due. Aggiungono semplicemente l’interno a ogni battere. È un concetto molto semplice. Faremo questo anche noi. Pensate ai poveri suonatori di corno in un’orchestra. Suonano molto raramente ed è molto importante quando suonano, arrivano a contare settantotto-due, settantanove-due, ottanta-due, ottantuno-due... Dovete contare per sempre. Non dobbiamo contare così a lungo e prima di cominciare a contare dobbiamo capire qual è il metro della musica. Cominciamo da questo. Quale – torniamo indietro o credo proprio dall’inizio. Qual è il metro di questo brano? Quindi andiamo avanti e contiamo le battute. [musica] È in metro binario. Il nostro cervello recepisce tutta questa roba e probabilmente ci concentriamo sul basso, “boom, boom”, qui sta suonando la tuba. Andiamo avanti. Ascoltiamo Louis Armstrong. Quale strumento suonava Louis Armstrong?

S: La tromba.

PCW: La tromba, aveva un suono così meravigliosamente ricco, un suono ampio, vasto, il tipo di trombetta che ti lascia senza parole. Ascoltiamo un assolo di Louis Armstrong e contiamo non

appena comincia la frase. Vi aiuto a iniziare e poi contate le battute. Andiamo. [musica] Andiamo. Pronti [musica] Uno-due, uno-due. Andate avanti. Poi svanisce. Quante battute avete contato? Quanto è lunga la frase suonata da Louis Armstrong?

S: Otto battute.

PCW: Otto battute? Tutti d'accordo? Qualcuno pensa sette? In musica, meglio otto. L'assimetria non è la norma in musica [musica], quindi qui otto sarebbe una buona scommessa. Torniamo indietro e ascoltiamo un altro assolo. È un magnifico assolo di Johnny Dodds – morto da molto tempo – ed è uno degli assolo per clarinetto più belli e incredibili che potreste sentire. Quanto dura questo assolo? Quanto è lunga questa frase di Johnny Dodds? [musica] Cominciamo: uno-due, due-due. [musica]

S: Sedici.

PCW: Sedici, dunque lunga il doppio, in qualche modo una buona notizia. Molta musica è fatta di questi gruppi di 2/4 e 4/4. Andiamo avanti a sentire la fine di questo dove tutti sono dentro. È di nuovo difficile capire qual è la melodia e qual è la frase. Stanno suonando tutti. Ricordate stanno usando della musica scritta? Stanno leggendo della musica? Non si sa bene se questo gruppo ne fosse capace. È – sono sicuro che Louis Armstrong leggesse un po' di musica, ma si immergeva dentro quello che stava facendo. Tutto questo è stato trasmesso e acquisito a orecchio.

Ascoltate la fine. È intitolato *Willie the Weeper*. Lo trovate nei vostri esercizi di ascolto. Ascoltate la fine di questo. [musica] Seguiamo la nostra frase. [musica] La chiamiamo – ricordate quando – qualcuno ha suonato nella banda della scuola? Come chiamiamo il “boom” alla fine? Lo chiamate ancora ‘pungiglione’, una specie di rimbalzo sincopato nel finale? Quanto è lunga questa frase? Di nuovo sedici battute ed è un esempio perfetto di contrappunto libero. Avete il trombone, il clarinetto, la tromba. Fanno la propria parte nel contesto armonico che stanno suonando e credo sia davvero incantevole. Che musica allegra. Vero? Come si può essere tristi ascoltando una musica del genere? Suonano questo genere di musica tornando dai funerali. La si balla verso il paradiso. Una cosa di questo tipo. Scommetto che esista una musica paradisiaca di questo tipo. Ok. Ora andiamo avanti con un'altra cosa di cui vorrei occuparmi e credo che abbia un po' a che fare con il dettato ritmico, scrivere alcuni semplici ritmi. Come facciamo? Perché vogliamo farlo? Perché vogliamo ricordarci le cose. Wolfgang Amadeus Mozart aveva un'ottima memoria musicale. Ci sono molti aneddoti sulla memoria musicale di Mozart. Nel 1777 era a Mannheim. Sente un quartetto di Cambini. Non era mai stato pubblicato. Non esistevano le registrazioni. Mozart va a Parigi. Circa sei mesi dopo si imbatte in Cambini e gli dice: “Oh Cambini. Mi ricordo di Lei. Noi – ho ascoltato il suo quartetto per archi a Mannheim”. Si mette al pianoforte e suona il brano. Non lo stava studiando, non stava cercando di memorizzarlo. L'aveva sentito solo una volta. Sei mesi dopo era in grado di ricordare (quasi) l'intero movimento del quartetto.

Un altro celebre episodio. Nel 1770 Mozart va a Roma, alla Cappella Sistina. È la Settimana Santa. Va a sentire il famoso *Miserere* di Allegri, Gregorio Allegri. Non dovete pensare che si potesse copiare quest'opera perché si presumeva che fosse eseguita solo nella Cappella Sistina. Mozart va e la ascolta. Lui e suo padre tornano alla locanda dove alloggiavano e Mozart scrive nota per nota questi quattro, cinque minuti di musica in un'unica sessione. È mostruoso, no? Io – siete completamente su un altro pianeta dal punto di vista della vostra abilità di rielaborare materiale sonoro, ma no – io non sono in grado di farlo. Non posso cominciare a farlo. Quanto posso ascoltare? Due, tre, quattro secondi. Probabilmente posso ricordare più o meno questo. Mozart, inoltre, stava ascoltando più parti, non soltanto una melodia.

Di conseguenza dobbiamo inventarci – noi mortali – dobbiamo inventarci qualche altro espediente e il nostro espediente per ricordarci le cose è provare a metterle per iscritto, dato che il mio presupposto è che, se sapete scrivere la musica evidentemente la state ascoltando, evidentemente, e avrete una migliore opportunità di ricordarla. Questo ci aiuta a focalizzarci su questi eventi isolati. In musica non dobbiamo provare a ricordare tutto – è troppo difficile. Dobbiamo concentrarci sulle cose semplici, salienti – potrebbe essere uno strumento o un ritmo importante.

Adesso ascoltiamo un pezzo di Mussorgsky, di Modest Mussorgsky. L'altra volta abbiamo sentito un pezzo interessante, *Bydlo*, dove ricorre al principio dei suoni gravi che producono onde sonore che perdurano e sentiamo questi suoni gravi per primi e per ultimi. Ora ascoltiamo un altro brano tratto da *Quadri di un'esposizione*. S'intitola *La grande porta di Kiev*, ascoltiamone un pezzetto, del 1874, mi sembra, sicuramente di quel decennio, ascoltiamone un pezzetto e concentriamoci sul ritmo. [musica] Ok, cominciate a dirigere. [musica] Bene. Molto interessante. Ci sono due spiegazioni possibili. Alcuni di voi seguivano un tempo molto lento: uno-due, uno-due. Altri non si trovavano a proprio agio con questo. [canto] Seguivano un tempo due volte più veloce. Qual è corretto? Beh, per i nostri scopi, entrambi e capiremo come risolverlo per gli esami. Diciamo che - se qui avete due battute e scrivete determinati simboli, vuol dire che l'avete suddiviso più lentamente. Se avete invece quattro battute e altri simboli, state ovviamente suddividendo il battito ma sentite questo come battito. Mi interessa davvero molto la percezione che abbiamo del metro binario.

Detto questo, ammettiamo di avere a che fare con il tempo più lento. Ne suono un pezzo al pianoforte. [pianoforte] La mano dovrebbe muoversi piuttosto lentamente. Cantiamolo tutti insieme. [canto] Ok. Questa è la musica. Senza avere questo schema, se ci pensate, pensate al fatto che - quale valore rispecchia il battito nella nostra direzione - una semiminima (un quarto). Ogni movimento della mano corrisponde a una semiminima. Qual è la nota di partenza? [canto] La minima. Questo è un movimento, questo è un altro. [canto] Ok? È qua che volevo arrivare.

Prendete un foglio. Se volete canticchiare piano il brano a voi stessi, va bene. Se sento molti ronzii, significa che ci siete dentro, canticchiate fra voi *La grande porta di Kiev*, *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky e vedete se riuscite a scrivere questi simboli. [musica] Ok. Cantiamo di nuovo. Andiamo. Pronti, via. [canto] Concentriamoci [canto] solo su questa unità, su questa battuta. [canto] Qualche problema? Guardate. [canto] Un movimento, due note. [canto] Quale sarà il valore ritmico di queste due note? [canto] Sì, due per un battito e abbiamo delle crome. Ok. Smontiamolo ancora una volta. Andiamo. Pronti, via. [canto] Cosa dovremmo scrivere? Ho perso il mio pennarello nero, ma non importa. [canto] Cosa scriveremmo dopo? Bene, sono due crome, ne abbiamo parlato. [canto] Dopo? [canto] Una nota per ogni movimento e abbiamo il dettato ritmico dell'inizio di *La grande porta di Kiev* da *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky.

Questa è una melodia grandiosa e non si dimentica. C'è però un'altra ragione per cui non la possiamo dimenticare, se vi concentrate su questo aspetto. Quando più avanti ci occuperemo di sinfonie e cose di questo tipo potreste appuntarvi piccoli frammenti musicali, piccoli frammenti ritmici da tenere a mente. Bene. Ascoltiamo un altro pezzetto di Mussorgsky e poi andiamo avanti, solo un piccolo pezzo dell'estratto successivo e ho una domanda per voi. Ascolterete dei violini suonare una scala veloce [canto]. Se il nostro battito è questo, [canto] quali sono i valori ritmici dei violinisti in questo punto preciso? Non avete bisogno di guardare la partitura. Potete dedurlo. [musica] Ok. Quali note stanno suonando?

S: Semicrome.

PCW: Semicrome, abbiamo infatti quattro impulsi per ogni battito. Andiamo avanti con il prossimo - potremmo porci due domande. Il tema arriva dopo. Lo sentiremo di nuovo. A quale tecnica ricorrono i violini in questo passaggio e poi [musica] quale espediente ritmico utilizza la tromba? Prima concentriamoci sugli archi. Potremmo ascoltarlo due volte. [musica] Ok. Cosa stanno facendo? Cosa stanno suonando?

S: Un tremolo?

PCW: Un tremolo, una specie di riempitivo. Giusto? Abbiamo bisogno di un suono molto grande qui. Facciamo riempire lo spazio sonoro ai violini. È una specie di - potrebbe essere come quando in cucina si usa l'amido di mais o qualcosa che riempia - non lo so - solo per fare - solo per dar corpo a qualcosa. Questo è un modo per dar corpo alla musica. Non è di particolare interesse melodico. Ora, quando entra la tromba accade qualcosa di interessante. Quale espediente ritmico è

introdotta dalla tromba? Andiamo. Notate anche che qui il tempo rallenta un pochino. [musica] Cosa introduce la tromba, quale espediente ritmico?

S: Le terzine.

PCW: Le terzine. [canto] Dunque, concentrarci sul ritmo ci permette di osservare molti dettagli della musica, della musica pop ma soprattutto della musica classica.

Capitolo 5

Ora, mi piacerebbe concludere – penso di avere ancora qualche minuto – con un brano particolare. Prima abbiamo parlato di Mozart e ci ritorniamo per parlare del *Requiem* di Mozart. È una messa da Requiem. Cos'è una messa? È un genere della musica. Ovviamente è anche una funzione religiosa, ma è un genere della musica come la sinfonia o il concerto. Bach ha scritto delle messe, Mozart ha scritto molte messe, Beethoven ne ha scritte due molto importanti e così via. È un genere musicale. La messa da Requiem è un tipo particolare di messa. È una messa, ovvio, per i defunti, per commemorare i defunti. Diversamente dalle messe in genere, la messa da Requiem ha un movimento molto particolare, proprio di questo tipo di messa. D'intitola *Dies irae* – il “giorno dell'ira”. È un testo lungo, un testo lungo messo in musica; il testo è però preso dal *Libro dell'Apocalisse*, le immagini dell'apocalisse. Se avete letto il *Libro dell'Apocalisse* – o *Rivelazione* – sapete tutto della punizione del fuoco infernale, il giorno del giudizio, della dannazione - dell'elezione nel gruppo dei beati e così via. È un testo molto intenso. Volevo mostrarvi il testo sulla lavagna e, ad essere onesto, ho dimenticato di farlo, quindi provo a vedere se me lo ricordo.

Ora ci soffermiamo su due parti di quest'opera, il *Confutatis* e il *Lacrimosa dies illa*. Entrambi fanno parte del *Dies irae*. Il testo del *Confutatis* è “Confutatis maledictis, voca – voca – me cum benedictis”. Dunque da un lato, abbiamo “confutatis maledictis”, sono i dannati, dall'altro “voca – voca me cum benedictis”, sono gli eletti. Ok? Siete mai stati in una cattedrale medievale? Entrate dalla porta principale, vedete Cristo trionfante, a sinistra ci sono i dannati che si contorciono, a destra gli eletti che appaiono parecchio più sereni.

Mozart deve aver avuto in mente quest'immagine dei dannati a sinistra ed è riuscito a rendere in musica questo testo attraverso due espedienti. Il primo è ritmico, dunque credo che possiamo spegnere le luci e vedere un paio di slide. Diamo un'occhiata al ritmo che associa ai dannati. Che tipo di ritmo abbiamo con in riferimento ai dannati? Dove ci aspettiamo di trovarli? Nel registro alto o in quello basso? In uno basso, molto in basso nel ventinovesimo canto dell'inferno o giù di lì. Troviamo questo e come potete vedere – il ritmo del basso è lento o veloce? Molto veloce. È tipo [pianoforte] e così via. Cosa fa ancora? Va in alto o in basso?

S: In alto

PCW: In alto. Si solleva. Crea tensione. Ok? Sono felici le persone che stanno cantando? Bene, hanno una musica di questo tipo. [pianoforte] È lineare o saltellante? Abbastanza saltellante. È una musica consonante o dissonante? [pianoforte] Molto dissonante. Maggiore o minore? [pianoforte] Minore.

Ok, direi che qui lavora su quattro cose. Il ritmo è molto importante. Infine arrivano gli eletti. Il loro ritmo – dove sono? In alto o in basso? In alto. Li trovate nei soprani e nei contralti qui sopra [pianoforte] e si collocano su questo registro – una nota lunga: uno, due, tre, quattro. [pianoforte] Non ho la pagina seguente. [pianoforte] Fanno questo. È consonante, in maggiore, alto e, cosa più importante, il ritmo è molto lineare. Le note sono lunghe e lente.

Ascoltiamo il ritratto dell'inferno e del paradiso che Mozart dipinge. [musica] Il paradiso. [musica] Poi scende all'inferno e risale al paradiso – va avanti e indietro tra queste due idee ritmiche differenti. Mozart muore nel dicembre del 1791. Non l'aveva pianificato. In realtà, muore abbastanza improvvisamente e stava lavorando a un *Requiem* che gli avevano commissionato in circostanze piuttosto misteriose e comincia a pensarci come se fosse il suo requiem e in realtà non l'ha concluso.

Dalla Austrian National Library, dove sono stato l'estate scorsa ho trascorso un bellissimo periodo e fatto alcune foto, l'ultima pagina di Mozart – l'ultima che ha scritto. È il *Lacrimosa* e una specie di punto in sospeso – non ha concluso questo movimento. Non è l'ultimo movimento a cui ha lavorato, ma ha dato alcune indicazioni e forse anche qualche appunto su come portarlo a termine a un suo studente, Franz Xaver Süssmayr. Mozart era dunque in grado di concluderlo e il risultato – o – scusate. Süssmayr era in grado di concluderlo e questo è il risultato.

Qui abbiamo una partitura completa dell'opera e vorrei farvi notare un paio di dettagli. Comincia con quella che mi è sempre sembrata un'idea per un corteo funebre. Ovviamente è in minore [pianoforte] ed entrano le voci, ma il basso procede [pianoforte] lento su un metro binario ma con una suddivisione ternaria. Nelle parole potete sentire – forse non proprio sentire – ma il testo dice “In questo terribile giorno” – dunque troviamo le parole – dov'è? – “Qua resurget ex favilla” – “ da cui torneranno i risorti” – “risorgeranno dalle ceneri”. “Homo reus” – “la persona da giudicare” e notate come qui sembri una bara che si aprì ed entra la linea dei soprani. [pianoforte] Wow, che corsa, ma rispecchia il testo.

Nella pagina successiva Mozart riprende la stessa linea ascendente e la trasferisce ai bassi. Qui troviamo un cambiamento nel testo. “Huic ergo parce, Deus”, “Perciò salvaci, Dio”. “Parce” – è un imperativo – “salvaci”. “Pie Jesu, Jesu Domine” e in questo punto del testo Mozart passa da uno scuro minore [pianoforte] sulla parola “Jesu” a [pianoforte] un dolce maggiore, poi ritorna verso [pianoforte] il minore con il procedere del corteo funebre e questa volta, invece di salire, scende. Va avanti così per un po'.

Cominciamo – cominciamo ad ascoltare l'intero movimento. Ci prenderà qualche minuto, abbiate pazienza. Sforeremo di trenta secondi con l'ascolto del *Lacrimosa* dal *Dies irae* dalla *Messa da Requiem* di Wolfgang Amadeus Mozart, composta a Vienna nel 1791. [musica] Ok, andiamo. [musica] Il corteo. [musica] I bassi. [musica] La preghiera sommessa. [musica] Passa a maggiore. [musica] Ora la modulazione – cambia la tonalità, da maggiore ritorna minore con i bassi, come se il corteo ricominciasse a muoversi. [musica] Bene. Adesso il finale, la cadenza. [musica]

Dunque, questa è l'ultima musica composta da Mozart e dal suo pupillo, Süssmayr, e – per non lasciarci con un'atmosfera cupa – mentre usciamo, ascoltiamo Louis Armstrong. Ok? [musica] Danzando verso il paradiso.