

C. Wright - Lezione 5

Melodia: note, scale, rudimenti

Capitolo 1

PCW: Buongiorno, iniziamo. Oggi ci allontaniamo dalla prima dimensione della musica di cui abbiamo parlato, la durata, o il tempo, e iniziamo a lavorare con la seconda, che è l'altezza, e con la melodia. Ho una domanda per iniziare. Pensate alla trama musicale e a queste linee di alti e di bassi. Dove si trova la melodia nella trama? In alto, nel mezzo o in basso? Dov'è? Se ci pensate concettualmente, provate a immaginare..., bene, ho questa lavagna, questo arazzo, o qualsiasi altra cosa, dove si trova la mia melodia in questa trama: in alto, in mezzo o in basso? Michael?

S: Dovrebbe essere in alto.

PCW: Sì, di solito è in alto. Ora, ho una domanda interessante per voi, perché di solito è in alto? C'è una ragione acustica per questo. Perché la melodia compare nel registro alto?

S: [incomprensibile]

PCW: Puoi ripetere?

S: È facile da sentire.

PCW: È facile da sentire in un registro alto. Perché è più facile sentire un registro alto? Cosa succede acusticamente? Dipende dalle leggi dell'acustica. Perché è più facile sentire il registro alto? Potrei suonarvi, ad esempio, un pezzetto di Mozart. Dovrebbe essere così. [pianoforte] Vi piace? [pianoforte] Suona meglio quassù, no? Perché? Sì.

S: Forse mettendo quelle note sulle frequenze più alte si riesce a percepirle più velocemente e [incomprensibile]

PCW: Esattamente. In una melodia abbiamo di solito molta attività ritmica. Occorre che ci sia attività affinché venga fuori una melodia. Ma le caratteristiche delle onde sonore fanno in modo che quelle basse impieghino molto tempo per dissolversi.

Le frequenze più alte impiegano molto meno a dissolversi. Sono onde corte. Spariscono velocemente. Dunque, possiamo sentire una melodia molto più chiaramente nel registro alto e quindi avremo di solito dei bassi che suonano lunghe note basse, perché questi suoni impiegano più tempo a dissolversi, mentre le melodie avranno note più veloci, perché questi suoni spariscono subito e noi possiamo così apprezzare la melodia. Bene, questa era solo un'introduzione sul perché le melodie si trovano nella parte più alta della trama musicale.

Capitolo 2

Parliamo ora di melodia e di intonazione. Abbiamo detto che in Occidente abbiamo la notazione musicale e che qui è molto più radicata che nel resto del mondo. In Occidente inoltre l'idea di altezza risale al IX secolo, quando monaci e suore delle abbazie benedettine in Svizzera, Francia, Germania e nord Italia incominciarono a scrivere su pergamena o su tavolette di pietra il percorso di una melodia. Infine separarono queste linee attraverso spazi più definiti, quindi altezze più definite.

Poi intorno al Mille, nel nord Italia, un tizio intraprendente di nome Guido D'Arezzo arrivò e disse: "Sapete che vi dico? Possiamo indicare quanto vogliamo andare in alto scrivendolo su una specie di griglia come questa" e questo - come ho detto, fu il primo grafico nella storia dell'Occidente. In questa griglia di linee orizzontali, sappiamo che se andiamo da qui a qui avremo esattamente una certa frequenza, o perlomeno un certo spazio. Quindi all'inizio usarono quattro linee, poi cinque, persino sei, infine tornarono a cinque nel XV secolo.

Inoltre, quello che fecero intorno all'anno Mille, fu definire - contrassegnare - questi particolari punti - spazi e linee. Così iniziarono a chiamare questo LA e questo SI e questo DO e questo RE e questo MI, questo FA, questo SOL. Quando arrivarono quassù si fermarono. Sapete perché? Perché

non andarono avanti con altre note? Perché oggi non cantiamo usando altre sillabe, altre note? Perché si sono fermati nel nominarle? Qualche idea? [pianoforte] Roger?

S: [incomprensibile]

PCW: Esatto, avevano questa distanza e l'hanno chiamata ottava. Ovviamente si tratta di nuovo di un fenomeno acustico, di cui abbiamo parlato. Che rapporto troviamo in un'ottava? Si produce un'ottava quando una corda vibra esattamente il doppio di un'altra. Quindi loro sentirono questi due suoni, sostanzialmente come un suono solo. Dunque, trattandosi di una duplicazione di suono, duplicammo anche le note. Ma potete notare nei manoscritti dell'XI secolo che i cantanti chiamavano le note aggiungendo anche altre sillabe. Alla fine però tutti si uniformarono a questo sistema chiamato "duplicazione d'ottava".

Qualunque cultura musicale nel mondo - io ne ho parlato con degli etnomusicologi - qualunque cultura musicale nel mondo, cinese, giapponese, indonesiana, indiana, africana, tutte usano nella loro musica questo fenomeno della duplicazione d'ottava. Il modo in cui ciascuno divide questo spazio all'interno dell'ottava può invece variare molto. Mi sembra che la musica araba abbia quattordici gradi all'interno dell'ottava. Ora ascolteremo un pezzo di musica dalla tradizione classica dell'India. Speravo di avere un suonatore di sitar qui. Avevo sentito dire che avremmo potuto avere un musicista indiano nella nostra classe, qualcuno che avesse studiato il sitar e ce lo suonasse, ma non lo abbiamo. Sentiremo quindi qualcosa dal CD di un suonatore di Sitar di fama mondiale, Ravi Shankar. Bene, probabilmente lo avrete sentito. Ora è un po' vecchio. Dovrebbe avere almeno ottant'anni. Era molto famoso quando io ero all'università, migliaia e migliaia di anni fa. Lui resta IL suonatore di sitar per eccellenza. Qui abbiamo uno schema, il *raga*. La chiameremmo una scala. Quella che usa non è in realtà una scala ma un *raga*. Divide l'ottava solo in sei note. [pianoforte].

PCW: Queste sei note seguono – [pianoforte] – questo particolare schema.

Non somiglia a nessuna scala che abbiamo sentito. Quindi, ascoltiamo Ravi Shankar che suona un pezzo di un *raga*, usando una scala di sei note. [musica] Bene, questo era un assaggio, lo trovate ovviamente sul vostro CD numero 6, traccia 15. Era un pezzetto di musica per sitar. Ora andremo a sentire un'altra scala di sei note. Tra un istante Lynda avvia la traccia. Questa, non c'è bisogno di dirlo, è Nora Jones. Come avrete letto dal libro, perché ho nominato Nora Jones? Perché ascoltiamo Nora Jones dopo Ravi Shankar?

S: È sua figlia.

PCW: È sua figlia. Non è interessante? Ogni sabato mattina passo da Stop'N Shop e c'è in sottofondo Nora Jones. Scendo giù al *pasta aisle* o altrove e ho la figlia di Ravi Shankar alle spalle. Curioso no? Dunque, sentiamo qualche secondo di un blues cantato da Nora Jones. [musica] Bene, basta così. Quello che lei sta utilizzando - non sentiremo l'intero brano - è questa scala blues. [pianoforte] E così via. Come funziona? Uno, due, tre, quattro, cinque, sei. Con questo, a volte maggiore e a volte minore. Torneremo su questa cosa. Questa è un'altra scala di sei note, ma secondo uno schema diverso. È un modello di scala blues. Qualcosa a metà tra il maggiore e il minore, di cui parleremo più tardi. Quindi, due diverse forme di scale con sei note. Vediamo quelle con cinque note.

Se avete mai visitato delle regioni dell'Indonesia – io non l'ho fatto – oppure regioni della Cina – io non l'ho visitata – avrete sentito questo tipo di musica. È suonata da uno strumento tradizionale cinese chiamato erhu. L'ho visto e ascoltato in giro per il mondo molte volte. È uno strumento a due corde che produce un bellissimo suono vibrante. Ora ascoltiamo un suonatore di erhu. Credo sia - se volete risentirla - la traccia 16 del cd numero 6. Sentiamo quindi un erhu che suona una melodia di un compositore classico cinese - in inglese lo chiamiamo Abbing e potete leggere di lui sul libro di testo.[musica]

Bene, vediamo, proviamo a suonarle [pianoforte]

Cinque note all'interno della scala. Eccole. Si tratta di quella che chiamiamo una scala pentatonica. È usata in moltissime culture dell'Estremo Oriente. Sono appunto cinque note. Bene, quindi abbiamo - a proposito di duplicazione d'ottava - a volte sei, a volte cinque note. Noi in Occidente

adottiamo una scala di sette note. Perché? Beh, abbiamo quest'idea di scale di sette note, maggiori e minori. Perché sette note? Per rispondere dobbiamo tornare alla teoria musicale dell'antica Grecia. Se leggete qualcosa in merito vedrete che si tratta di cose sofisticate; ma ci crediate o no, su questo argomento tengo addirittura un corso per la specializzazione. Lì leggiamo - la povera Lynda ne sa qualcosa - Aristosseno e altre cose del genere.

Dunque, parlando degli antichi Greci dobbiamo pensare al fatto che loro usassero la matematica per spiegare il mondo, in particolare la musica [attraverso i numeri]. Pensavano che questi rapporti fossero fondamentali. Quindi avevano il rapporto di 2:1, che gli dava l'ottava; di 3:2, che gli dava la quinta e il rapporto di 4:3 che gli dava la quarta. Inoltre, dato che rispondeva meglio ai loro scopi, saltarono direttamente al rapporto di 9:8 con cui ricavarono il tono.

Quindi hanno iniziato così e, diciamo, ci hanno lavorato per bene. Hanno fissato l'ottava da qui a qui, poi hanno ricavato la quinta e la quarta. Sono scesi di un tono e poi sono risaliti di una quarta da questo tono e di un'altra quarta da qui. Così hanno riempito il tutto. Interessante. Vi siete mai chiesti - a volte qualcuno da un'occhiata ad una tastiera e dice "Che strano"- vi siete chiesti qual è la grande stranezza della tastiera? Cosa c'è di strano su questa tastiera? È molto asimmetrica, giusto? Marcus?

S: È incompleta.

PCW: Esatto, mancano delle note qui. Manca qualcosa, vediamo com'è successo. Dopo che ebbero ricavato le loro quinte, le loro quarte e i loro toni, ai Greci avanzò una piccola parte. La chiamarono limma. Avevano questo piccolo scarto qui; per questa ragione abbiamo questa piccola distanza tra il SI e il DO. (e tra il MI e il FA) [canto]

Questo è un passo grande. [canto]

Questo è invece un passo piccolo. Quindi la scala non è tutta uguale. Dal LA al SI c'è una distanza più grande, mentre dal SI al DO c'è solo la metà della distanza; questo dipende dal modo con cui i Greci hanno ricavato il tutto dai rapporti 2:1, 3:2 e così via. Comunque, non andremo oltre. I Greci avevano diverse scale che chiamavano misolidia, ipomisolidia, frigia, ipofrigia e cose del genere. Un sacco di modi differenti. Nel corso della storia però, nel XVI e XVII secolo, ci siamo assestati su due modi: il modo maggiore e il modo minore.

Parliamo un istante di questo. Prima però aggiungerei un'altra cosa: com'è che abbiamo queste note quassù? Le chiamiamo note nere - anche se storicamente le tastiere potevano avere i due colori invertiti, quindi il bianco per queste note in alto e il nero per quelle sottostanti. Riempiamo comunque queste. Nel XIV secolo tutte queste erano inserite. Ma tra il SI e il DO e tra il MI e il FA non c'era altro, perché queste note erano già fra loro alla minima distanza richiesta, cioè quella di un semitono. Arriviamo così ad avere un'ottava formata da 12 semitoni uguali, ma continuiamo a dire "scala di sette note" perché abbiamo sette note nella scala maggiore e sette note nella scala minore.

Capitolo 3

Bene, adesso occupiamoci di maggiore e minore. Qui abbiamo questi schemi, li trovate anche nel vostro libro di testo. È un ripasso. Cominciamo con la scala di DO maggiore. Questo è il simbolo per il DO e qui è dove si trova sul pianoforte. Partendo da qui abbiamo questo schema per il maggiore: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono. Cominciamo da DO e saliamo a RE, un tono. Lo scrivo qui. Bene, adesso da RE andiamo a MI, un altro tono. A questo punto ho un semitono, salgo solo di un semitono e arrivo a FA, ma FA dista già di un semitono, quindi va bene. Non ho bisogno di fare altro. Ora mi trovo sul FA. Mi serve un tono, un solo tono. Salgo a SOL e dopo di un altro tono, arrivo a LA e poi di un altro tono e salgo a SI. L'ultimo gradino della scala maggiore è un semitono, da SI a DO. Ci siamo, bene. Questa è la scala maggiore.

Adesso occupiamoci un po' della scala minore. Ha uno schema diverso. Ha uno schema diverso. Amano melodie che vanno in "questo" modo. Amano melodie che vanno in "questo" modo. Cominciamo dalla stessa nota, il DO. Saliamo di un tono. Qual è il tono sopra il DO? RE. A questo

punto, in base al nostro schema, abbiamo bisogno di salire di un semitono. Qual è il semitono sopra il RE? Beh, dobbiamo pensarci. Dobbiamo occuparci di queste note scure, che posso essere chiamate diesis o bemolli. Si chiamano diesis se sono sopra la nota di riferimento. Questo sarebbe un RE diesis. Si chiamano bemolli se sono sotto. Dunque, i bemolli stanno sotto, i diesis invece vi fanno salire di un semitono. Allora, dobbiamo andare da DO a RE. Abbiamo bisogno di questa nota qui. Come la chiamiamo?

S: [incomprensibile] [MI bemolle]

PCW: Ok, la chiamiamo RE diesis? Potremmo chiamarla MI bemolle. La potremmo chiamare MI bemolle e metterla sopra il MI perché esiste una specie di regola per cui in una scala devono esserci i nomi di tutte e sette le note, di tutte e sette le note. Non possiamo fare DO, RE, RE diesis, FA. Dobbiamo fare DO, RE, un qualche MI, FA. Dove seguire la scala. Bene, ci siamo, fra RE e MI c'è un semitono? Ci serve un semitono. Troviamo scritto un tono e quindi dobbiamo indicare che qui c'è un semitono, in questo modo, da RE a MI bemolle. Ora, cosa c'è sopra il MI bemolle? Un tono – c'è un semitono, un altro semitono che ci porterebbe a FA, un tono sopra il FA ci porta a SOL. Che cosa devo scrivere qui? Dal SOL ho bisogno di un semitono. Questo – no – questa è la figura che si trova qui sopra. Lo vedremo. Ho bisogno di un semitono sopra il SOL. Qual è il semitono sopra il SOL?

S: [incomprensibile]

PCW: LA bemolle. Ok, bene, ora ho bisogno di un tono sopra il LA bemolle. Forte e chiaro per favore. Edward?

S: [incomprensibile]

PCW: SI bemolle, bene. Alla fine trovo un altro tono da SI bemolle a DO e questo completa la mia ottava in questo modo. Ok, credo sia abbastanza. Se avete dubbi, riguardate il capitolo tre del libro, dove trovate questi concetti. Bene, abbiamo parlato di scale, di scale maggiori e minori. Diciamo che ci sono 7 note in ciascuna scala, 12 semitoni in un'ottava. Nella scala però le note non hanno tutte la stessa importanza. C'è una nota che è una nota fondamentale, ok? Come si chiama la nota fondamentale, la nota attorno alla quale gravitano tutte le altre?

S: [incomprensibile]

PCW: La tonica, ok? Ce n'è un'altra che dobbiamo tenere a mente, la sensibile. Quello che fa è condurre alla tonica. Diciamo che siamo nella tonalità di DO. La sensibile è sempre il settimo grado della scala. È sempre un semitono – sempre un semitono – il settimo grado, sotto, sotto la tonica. Potreste dire: “Un attimo. Pensavo che la tonica fosse sotto.” Bene, avete uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette e otto. L'ottava nota è una duplicazione della prima. L'ottava e la prima corrispondono alla tonica. La settima nota si avvicina all'ottava, alla tonica. [pianoforte e canto] È la sensibile. Dove vuole andare?

S: [incomprensibile]

[pianoforte e canto]

PCW: Potete sentire che si avvicina qui. I cantanti d'opera amano questo. Amano crogiolarsi nella possibilità di mettere in mostra la propria voce sulla sensibile, costruire aspettativa, farvi aspettare quanto più possibile la tonica. Ascoltiamo Luciano Pavarotti cantare una sensibile e, per coincidenza, questa settimana fa un anno dalla morte di Pavarotti. Dunque, questo è Pavarotti che canta una sensibile. Il tempo è molto lento e rallenta ancora di più per poi tenere fino in fondo, questa ampia e meravigliosa voce, la nota sensibile.

[canto Pavarotti]

PCW: Bene, potete sentire, non fa [canto], ma [canto].

Potete sentire che, in questo caso, porta la voce su fino alla tonica. Ok, abbiamo parlato un po' della tonica e della sensibile. Facciamo delle toniche? Sappiamo cos'è una tonica? [pianoforte] Cantatela.

[canto]

Dunque, dato il contesto, un senso di smarrimento, sapete, qual è la tonica – la nota attorno cui si gravita. La maggior parte della musica pop, musica folk e cose di questo tipo, sono scritte in metro

binario e in tonalità maggiore. A volte, potete trovare qualcosa in metro ternario e in tonalità minore – in minore. [pianoforte]

Questo è Gershwin, *Porgy and Bess*, in minore. Una canzone folk - [pianoforte]. Una vecchia canzone della Guerra Civile. Avanti così. A volte, potete imbattervi in pezzi pop, canzoni folk in minore, ma la maggior parte sono in maggiore – probabilmente l’ottanta per cento. Lo stesso in ambito classico. Lynda, secondo te qual è la percentuale di musica classica in tonalità minore?

S: Molto piccola.

PCW: Beh, un numero.

S: Cinque per cento.

PCW: Solo cinque?

S: Classica?

PCW: Classica, forse un po’ più di così ma non molto

S: [incomprensibile]

PCW: Non lo so, una volta o l’altra dovremmo fare un sondaggio. Passare in rassegna la critica, vedere cosa – ma per lo più, per la maggior parte, è in minore – maggiore. A volte si sceglie una tonalità minore. Un buon esempio è costituito dal secondo movimento della *Terza Sinfonia* di Beethoven. [pianoforte] Da Mozart, uno in maggiore – una differenza fra maggiore e minore. [pianoforte] Un maggiore delizioso. [pianoforte] Inoltre siamo abituati ad attribuire sensazioni opposte a maggiore e minore. Maggiore: felice, luminoso, ottimista, un giorno come questo. Minore: scuro. [pianoforte]

Perché è così? C’è una qualche ragione nella scienza della musica? A dire il vero, no. Non c’è nulla nelle leggi dell’acustica che provochi questo. Se guardate indietro, non c’era una distinzione fra maggiore e minore nella musica occidentale fino al XVI secolo, quando poi le persone cominciano a scrivere delle composizioni chiamate madrigali, legate a dei testi. E si diffonde l’uso, ogni volta che avevano un testo allegro, sereno, di attribuirgli un modo o una tonalità maggiore, mentre ogni volta che il testo è triste, di intonarlo in minore. Ci siamo abituati a questo, è una specie di – ogni volta, sapete che Schumann voleva raccontare di un contadino allegro. [pianoforte][maggiore]

Ma ogni volta che Chopin voleva scrivere una marcia funebre - [pianoforte][minore] e c’era anche la tendenza – minore, basso; maggiore, alto. Dunque, ci siamo abituati a questo. Questo punto – che riguarda la cultura piuttosto che l’acustica – mi è risultato chiaro una volta parlando con uno studente di Yale che mi ha detto: “Sì, ma al Slifka Center, noi ebrei abbiamo molte melodie allegre in minore – che diremmo essere in minore”. Ho riflettuto su questo e probabilmente è vero. Anche - [pianoforte] non è l’inno d’Israele? Mi sembra di sì. Cos’è questo? Cos’è? Sì o no?

S: Sì.

PCW: Ok, ma potrebbe – quanti inni nazionali sono in tonalità minore? E cosa ci suggerisce questo sulla tradizione della musica ebraica? È una musica occidentale, europea o è influenzata da quella asiatica? È una questione interessante. – una questione da chiarire. Potete incontrare un’ambiguità di questo tipo anche nella musica klezmer. Cos’è la musica klezmer? La musica folkloristica della tradizione ebraica, di cui una buona parte viene dall’Europa orientale. Ascoltiamo una versione truccata o rock di un pezzo di musica klezmer; hanno sotto un basso elettrico forte. Ascoltiamolo [pianoforte]

Una melodia in minore con una sensibile inserita dentro che dà un tocco esotico e poi passa in maggiore. Ascoltiamo un pezzetto di questa musica klezmer che va indietro e poi avanti tra maggiore e minore. [musica]

Ok, questa è l’introduzione. Ora, andiamo al punto in cui passa in maggiore, un altro pezzetto. [musica]

Questo è in maggiore. Ascoltiamone un altro frammento, torna indietro al minore e poi, mi sembra, si sposti sul maggiore. Dovremmo riuscire a sentire il passaggio. Abbassa un pochino Lynda, per favore. [musica] Maggiore o minore? Se pensate minore, alzate la mano sinistra. Questo: maggiore o minore? Mano destra se maggiore, sinistra se minore. È maggiore. [fine musica]

Ok, c'è un po' di ambiguità nella distinzione fra maggiore e minore in questo brano di musica tradizionale ebraica. Vediamo, abbiamo parlato – concentriamoci sull'ascolto, su come ascoltiamo queste melodie. Il motivo per cui le sentiamo così chiaramente distinte, penso, è da cercare all'inizio della scala. Pensiamoci un attimo. Qui vediamo una scala. [intonazione scala]

Se salite sopra questa scala. [intonazione scala]

Suona scura? Non lo so. Cinquecento anni fa non avrebbe dato un'impressione di oscurità. Adesso a noi sembra scura, inquietante. [intonazione scala]

Questa cupezza si colloca proprio all'inizio della scala. Come potete vedere qui, sul terzo grado. Parleremo dell'intervallo di terza, che abbraccia un gruppo di tre note, un po' più avanti. Dunque, la terza minore appare molto presto all'interno della scala. È un punto critico in ogni scala, determina come la percepiamo. Con questo solo intervallo possiamo cambiare completamente il modo in cui percepiamo una melodia. Questo è un canto cristiano – credo sia [pianoforte] *Joy to the world, the Lord has come*, non lo canteremmo come canto natalizio o qualcuno potrebbe? [pianoforte] Non c'è molta gioia. Vi piace? Come - [pianoforte] il mio preferito è [pianoforte].

Vedete, potete trasferirlo in un bar mitzvah ebraico o in un posto simile, cantarlo con i fratelli Coen da qualche parte, in Appalchia. Qual è il film dei fratelli Coen con tutta quella grandiosa musica folk americana? *You Are My Sunshine* o *Brother, Where Art Thou?* Come s'intitola? *Brother, Where Art Thou?* (*Fratello, dove sei?*) Un piccolo passaggio. Potete creare grandi cose con il cambio di modo. Abbiamo quindi scale in modo maggiore e scale in modo minore. Quando ci sono più di sette note in una scala, abbiamo invece delle scale cromatiche. Usiamo tutte le note, tutte e dodici. “*Cromia*” in greco vuol dire “colore”. Questa è quindi una scala più scala più colorata. Cosa ci suscita? [scala]

Bene, questa è una scala cromatica. Ne abbiamo sentito un esempio l'altro giorno con Mozart – cos'era? Nel *Requiem*. Sì, mi ricordo che avevamo – Mozart arriva a una scala minore. [pianoforte] Quando poi è in cima, passa a una scala cromatica. Qui c'è la partitura. [pianoforte] Minore. [pianoforte] Ora cromatica. [pianoforte]

Cosa ci provoca? Cosa ci suscita? Beh, il cromatismo aggiunge tensione alla musica, in particolare i cromatismi ascendenti. Le scale ascendenti aggiungono tensione. Di solito la musica aumenta la tensione – ma se potete raddoppiare questo, combinato con della musica cromatica, ottenete una specie di incredibile battuta d'arresto della tensione. Questo è ciò che fa qui, cercando di aumentare la tensione nel punto in cui gli eletti escono dalle tombe. Raramente intere composizioni sono scritte in una scala cromatica. È come un tocco di colore che ogni tanto si butta lì per creare effetti particolari. Dunque abbiamo scale maggiori e minori; scale cromatiche. Abbiamo anche quelle che si chiamano melodie congiunte [pianoforte], melodie che salgono e scendono dalla scala – note vicine. [pianoforte] Questi sono due canti natalizi che sono molto congiunti. Un buon esempio – l'abbiamo usata poco fa – di melodia disgiunta è [pianoforte]

La cantiamo? Andiamo. Pronti, cantate “Take me out the ballgame. Take me out to the park, etc...”. È incredibile che questa melodia sia diventata così popolare, nonostante sia molto difficile da cantare. È una melodia disgiunta. Ha tutte questi strani balzi. [canto]

Sembrano quasi di Schoenberg. In termini di disgiunzione, non ha una struttura. Nonostante ciò, impareremo tutto questo. Le melodie possono essere congiunte e disgiunte.

Capitolo 4

Forse, una delle più famose melodie congiunte della storia della musica, a cui abbiamo accennato nella prima lezione, è il famoso *Inno alla Gioia* di Beethoven.

Ora, Ludwig van Beethoven aveva più o meno cinquant'anni mentre lavorava alla sua ultima sinfonia, la *Nona* e probabilmente era alle prese con questa melodia già dal 1803, quindi da circa vent'anni. La *Nona Sinfonia* è del 1823-1824. Già dal 1803, sappiamo che lui lavorava su [pianoforte].

Voleva che funzionasse. E alla fine, dopo un periodo di vent'anni ce l'ha fatta. Ora giro la lavagna. Questa è la famosa melodia.. L'ho scritta in una tonalità – qui vedete la cosiddetta chiave di basso – in una tonalità maggiore. Non ci occorre sapere che note sono, ma osserviamo tutto questo perché è un buon esempio di melodia. Qui accade qualcosa di comune a molte melodie.

Prima di tutto, come potete vedere da questa traiettoria, è un moto congiunto, tutte le note sono vicine. Se leggete il testo tedesco, ha a che fare con [tedesco]. Abbracciatevi, milioni.

Questo credo sia l'inno delle Nazioni Unite. Si tratta di qualcosa che dovremmo poter cantare tutti e se abbiamo un moto congiunto siamo facilitati. È anche molto simmetrico. Come vedete, non è altro che uno schema di quattro battute, più quattro, più quattro, più quattro. Inoltre, come abbiamo detto, la musica ha una sua sintassi quindi queste frasi sono strutturate in modo da creare un senso. Dunque, iniziamo con la prima frase. [canto] Questa è la tonica?

S: No.

PCW: Qualcuno riesce a cantare la tonica?

S: [incomprensibile]

PCW: Sì, esatto.

[canto]

PCW: La tonica si trova qui. Un po' più in basso. Era una domanda molto difficile. Sono sorpreso che qualcuno l'abbia trovata. Complimenti. Quindi, quella che abbiamo qui è una prima frase che chiameremo A – i musicisti amano nominare le cose con queste etichette alfabetiche per semplificarle. Chiameremo questa frase A. Una specie di frase d'apertura, antecedente. La frase successiva, la B – [canto] è molto simile, ma qui prende una deviazione - [canto] e ci riporta indietro alla tonica. A questo punto potremmo fermarci, giusto? [canto]

Sentiamo un certa stabilità tonale. Potrebbe bastarci per il resto della giornata e sarebbe comunque una breve e bella melodia. Quello che invece viene dopo è un'estensione. La chiameremo C.[canto] Molto interessante. Mettiamo un asterisco qui. Beethoven in un certo senso ha salvato questa melodia. Una melodia che rischiava di diventare troppo squadrata. Come ha fatto? Pensate se fosse stata - [canto]

Cos'ha fatto invece Beethoven? Ne abbiamo parlato la volta scorsa, è un espediente ritmico.

La sincope. Ha anticipato di un battito questa nota d'inizio, questo FA diesis. Pensateci, qui dovremmo avere una minima e questa nota dovrebbe iniziare in battere, qui sotto. Lui però anticipa questa nota di un battito, così dà un po' di brio a questo punto. E cosa succede dopo? [canta ancora] Beh, ovviamente è una ripetizione di B. Alla fine arriviamo sulla tonica. Tutti i brani, classici o pop, in un modo o nell'altro, finiscono sulla tonica. Bene, aggiungiamo ancora una fermata qui. Proviamo ora a cantarlo tutti insieme. Penso che ci riusciate – non dobbiamo leggere le note. Non dovete cantare nessun testo; dobbiamo solo cantare “la”. Io dirigerò in quattro, distendetevi. [canto] Tutti pronti a cantare? Andiamo. Contiamo uno, due, pronti, via. [canto] Più forte, forte. [fine canto] Bene. [canto]

Qui abbiamo inserito un gran *ritardo*. Dunque, volevamo evidenziare questa sincope e qui infatti non c'è molto suono sul battere, proprio per fare sentire l'anticipo. Ecco com'è questa melodia. Sembra semplice, ma a Beethoven è servito molto tempo per sistemare il tutto e creare questa melodia perfetta, la melodia per eccellenza. Poi, all'inizio degli anni Venti dell'Ottocento lui ha deciso di inserirla come tema principale dell'ultimo movimento, ossia il finale della sua ultima sinfonia. Quella che stiamo per sentire è quindi una delle ultime musiche scritte da Beethoven. Ascolteremo – credo che Lynda l'abbia preparata – l'inizio di questa melodia che viene poi ripresentata in una serie di variazioni. Questa è quindi la prima presentazione della nostra melodia. [musica] Alzerei un po' il volume.

[musica]

S: [incomprensibile]

PCW: Così va bene.

[musica]

PCW: E poi ripete C e B.[musica]

Bene, fermiamoci un istante. Puoi fermare la musica. Stiamo per passare alla seconda presentazione del tema e ho tre domande per voi. A chi passa ora il tema, la melodia? È un motivo o un tema?

S: [incomprensibile]

PCW: È un tema, non un motivo. È troppo lungo. È un buon esempio di tema. Troppo lungo per essere un motivo. Un motivo impiega quattro, cinque, sei note. Quindi, qui abbiamo questo bellissimo tema che sentiremo nella prossima presentazione. Dove passa questa melodia? Quali strumenti la suonano? Quale tipo di trama abbiamo? Quante linee riuscite a sentire in questa trama? Quante parti musicali riuscite a cogliere? E terzo, come chiamiamo questa trama? Abbiamo detto la scorsa volta che ci sono tre tipi di trama musicale che sono: la monofonia, l'omofonia e la polifonia. Di che tipo è questa trama? Bene, andiamo.[musica] Quindi, cosa ne dite? Quante linee, ma prima ditemi, a chi va la melodia ?

S: [incomprensibile]

PCW: La melodia sale un po'. Quali strumenti la suonano? Esatto, archi, violini, violini, ma non quelli più alti della famiglia, piuttosto i secondi violini, il registro medio degli archi. Quante parti sentite? Quante singole linee musicali? Marcus?

S: Tre.

PCW: Tre. Dicci qualcosa di queste tre. Abbiamo parlato di una di loro, la melodia dei violini più in alto. Sai dirci qualcosa sulle altre?

S: [incomprensibile]

PCW: Bene, suonano qualcosa tipo un contrappunto, giusto. Stanno facendo – sì, scusate forse è troppo facile – stanno suonando un contrappunto – ma proprio per questo motivo siamo di fronte a quale trama – Marcus?

S: Polifonica.

PCW: Esatto, polifonica. Quindi questa è una polifonia. Qual era la terza voce? Se abbiamo, come ha detto Marcus, una melodia in alto in una specie di contrappunto, qui, nel mezzo, abbiamo un'altra parte, qual era? Bene, ascoltiamo di nuovo. Abbiamo identificato la melodia. Vediamo se riusciamo a cogliere qual è la terza linea. Abbiamo un fagotto che suona la linea di contrappunto.[musica]

PCW: Allora, qual è la terza parte? Il basso, esatto. Di solito avete una melodia e un basso, un basso che fa delle cose [pianoforte], l'accompagnamento. Qui c'è una melodia in alto, un fagotto che suona il contrappunto nel mezzo e quindi il basso che suona queste note d'accompagnamento. È un po' difficile da ascoltare. Avremo comunque tempo. Andiamo ancora un po' avanti. [musica] Sentite il basso ora? [musica] Questo è il contrappunto del fagotto. [musica]

Bene, fermiamoci qui e sentiamo ora un pezzetto della terza presentazione del tema. A chi passa ora il tema? Quante parti abbiamo ora nella trama? [musica]

Che mi dite? Beh, è un po' difficile dirlo con esattezza, no? Difficile da dire. Cosa possiamo dire per certo? Avete una melodia. Dove passa ora? Sale. È tutta suonata dai primi violini. Che altro?

S: [incomprensibile]

PCW: Il basso, esatto, abbiamo un basso. E ora – che altro? Altre cose nel mezzo, giusto? E questo è tutto ciò che potremmo aggiungere a riguardo, me compreso. Potrei sedermi qui e provare a tracciare le linee, ma dovrei riascoltare più volte. Quindi penso che se riusciamo a dire che c'è una melodia, che c'è un tema, che c'è un basso e che ci sono una serie di altre cose in mezzo, va molto bene. Ma il fatto che queste linee siano indipendenti ci indica ancora una volta che siamo di fronte ad una trama polifonica. Ascoltiamo la fine di questa trama polifonica di Beethoven e concludiamo. Beethoven era una specie di generale ed è interessante vedere come operava, come preparava queste battaglie. Infatti, ha scritto un'opera chiamata *La vittoria di Wellington*, in cui vediamo in che modo ha schierato queste particolari forze per produrre certi effetti in precisi momenti. Soffermiamoci sull'artiglieria pesante. Chi costituisce l'artiglieria dell'orchestra? Gli ottoni e a volte le percussioni. Quindi sono gli ottoni quelli che lui sta per inserire a questo punto.

Ascoltiamo allora la fine della terza presentazione del tema, con il contrappunto dominato da archi, melodia, bassi e altre cose nel mezzo, fino al punto in cui lui fa entrare gli ottoni per l'affermazione

finale del tema. Penso che il nostro tempo sia scaduto, quindi ascoltiamo ancora questa parte con la quarta affermazione del tema e poi potete andare. [musica]