

C. Wright - Lezione 6

Melodia: Mozart e Wagner

Capitolo 1

PCW: Bene, ragazzi. Cominciamo. Continuiamo il nostro discorso sulla melodia; martedì scorso abbiamo parlato della melodia riferendoci alle scale: scale maggiori, minori, cromatiche. Abbiamo poi proseguito parlando di come una singola melodia può farci sentire – il modo maggiore e minore e del fatto che il modo è percepibile abbastanza presto in una scala, sul terzo grado. Abbiamo parlato anche di melodie congiunte e disgiunte e concluso con *l'Inno alla Gioia* di Beethoven, dall'ultimo movimento della sua ultima sinfonia, la *Nona Sinfonia*. Abbiamo anche detto che questa ha una particolare sintassi – una struttura costruita con frasi antecedenti e conseguenti. [pianoforte] Si apre [pianoforte] e si richiude. Ho pensato tutto il fine settimana a tutti i brani che funzionano in questo modo. [pianoforte] Antecedente [pianoforte] e conseguente. Poi prosegue con un'estensione, Beethoven va avanti con un'estensione – [pianoforte]. Antecedente – [pianoforte] – conseguente. Pensavo a un pezzo di Mozart – [pianoforte].

È davvero Mozart? Ascoltiamone un pezzetto di ciò che è in realtà. Ok. [musica]

Bene. Basta così. È uno scherzetto stupido. Tutto quello che ho fatto è stato prendere il tema della *Macarena*, togliere tutto il materiale ritmico al di sotto e mettere un basso albertino del XVIII secolo, un basso che Mozart avrebbe potuto utilizzare - [pianoforte] – e così via. Il punto qui è che persino la *Macarena* utilizza una struttura con frasi antecedenti e conseguenti – un qualcosa di così elementare. Dunque il modo con cui le melodie sono costruite è qualcosa di endemico. Ora, stavo pensando – mi piace sempre trovare idee nuove, anche se un po' stupide, per tenere questo corso. Immaginate che abbia qui uno studente – volevo dire una melodia: che cosa rende bella una melodia? Che cosa rende grande una melodia? Qualcuno lo sa? Beh, se lo sapete, ditemelo, perché io non lo so e, a dire il vero, nessuno lo sa. È come dare una specie di definizione della pornografia: la riconoscete quando la vedete o la riconoscete quando la sentite.

Quindi alla ricerca di questo, stavo provando a pensare: “ Bene, forse avrò uno studente che si alzerà e proverà a costruire una melodia sul momento”. Penso che potremmo suonarla, ma poi mi sono detto: “Probabilmente non è una buona idea perché, primo, nessuno vorrà davvero farlo e, secondo, quasi sicuramente occuparsi di tutti i suoi aspetti richiederebbe un tempo troppo lungo”. Così quello che ho fatto – ed erano circa le quattro di ieri pomeriggio – e ho pensato “Craig, inventati una melodia”. Ho cominciato a pensare una melodia e spero di ricordarmi come faceva. [pianoforte]

Una cosa del genere. Che voto mi daresti per questa melodia? Su, Daniel. Cosa mi daresti? B meno, C più?

S: B.

PCW: B? Beh, direi che oggi si regalano i voti. Mi avete regalato una B, ma era piuttosto di C, C meno. Non ero molto ispirato. Mentre la costruivo ho però pensato: “Perché faccio questo qui e non in un altro punto?” Beh, lavoriamo su alcuni confini. Dobbiamo rimanere su una scala. [pianoforte] Alcuni tipi di frase – [pianoforte] – qualcosa che si conclude in questo modo in un brano che finisce in questo punto – [pianoforte] – dovrebbe stare a metà, non può arrivare alla fine. C'è dunque anche una sintassi. Abbiamo già parlato del fatto che le frasi musicali si devono succedere in un ordine preciso per avere un significato.

Capitolo 2

Invece di lavorare con una melodia stupida, utilizziamone una grandiosa. Ci occupiamo di una melodia di Giacomo Puccini, trovate il suo nome alla lavagna, facciamoci un'idea della melodia in questione. È un'aria – parleremo più avanti di cos'è un'aria – un'aria dall'opera *Gianni Schicchi*.

Non è un'opera molto conosciuta di Puccini, qualcuno sa dirmi il titolo di una sua opera più famosa?

S: *Tosca*.

PCW: Sì, *Tosca*.

S: *Madama Butterfly*?

PCW: *Madama Butterfly*. Non avete nominato la più famosa – *La Bohème*, ad esempio. *Rent* è basato su *La Bohème*. Ha composto molte opere conosciute; questa è meno nota, ma ha una bella melodia mozzafiato *O mio babbino caro*, dove una fanciulla sta cercando di raggirare il padre. Ed è strano, una melodia così bella – provare a sottrarre del denaro al proprio padre è un pensiero strano. Questa scena si svolge abbastanza presto nell'opera. Da un punto di vista drammatico non ha un grande significato. È soltanto una melodia assolutamente magnifica che avrete sentito molte, molte volte. Un giorno – la riconoscere non appena ve la farò sentire – un giorno la stavo suonando a casa, mio figlio tredicenne arriva e mi dice: “La conosco. È bella.” Mi sono detto: “Ah, mio figlio. Diventerà un grande amante della musica.” “Sì, è il sottofondo di *Grand Theft Auto*.” “Cos'è *Grand Theft Auto*, Chris?” Beh, l'ho scoperto. Questo però vi dimostra come quest'aria cammina con le proprie gambe. È dappertutto. Ascoltiamo un pezzetto di *O mio babbino caro* di Puccini. [musica] Ok, fermiamoci qui. Fermiamoci. [pianoforte] È limpida, all'inizio - [pianoforte] Cos'è questa? Perché, di nuovo, i nostri animi si sollevano in questo punto preciso? Abbiamo un grande salto qui. È il salto di un –

S: Un'ottava

PCW: Di un'ottava. Non mi sarei aspettato che l'avreste riconosciuta, ma è interessante tornarci su, perché ne abbiamo parlato l'ultima volta. Abbiamo dunque questa frase d'apertura, è un distico – andiamo avanti con la frase successiva che completa quella precedente. [musica]

Siamo qui – riuscite a individuare la tonica? È dove vogliamo andare, dove vogliamo andare. Andiamo verso la tonica. Questa è la fine della frase antecedente, la frase di apertura, ma non siamo sulla tonica. Ok? Proseguiamo e potete immaginare di sentire all'incirca la stessa musica. Infine torna indietro sulla tonica, non ce ne siamo allontanati. Ok. [musica]

Di nuovo dall'inizio. [musica] Qui troviamo la nostra ottava. [musica] Ora accade qualcosa di interessante. [pianoforte] Ah, qui c'è la tonica. Dovremmo tornare indietro sulla tonica, ma non accade proprio questo. [pianoforte]

Abbiamo la tonica, ma sotto la accompagna con un'armonia impensata. Ci aspetteremmo di sentire [pianoforte], ma abbiamo [pianoforte]

Siamo stati un po' ingannati. I musicisti chiamano ciò una cadenza d'inganno. Quando tutto è pronto per ritornare alla tonica con l'accordo di tonica al di sotto – [pianoforte] – e troviamo invece qualcosa di diverso dall'accordo di tonica. In musica abbiamo una larga serie di tipologie di cadenze. Abbiamo una cosa tipo – [pianoforte] – o [pianoforte], dove ritorniamo alla tonica che ci aspettiamo. Queste sono chiamate cadenze perfette. Come ho già accennato, abbiamo anche un'altra categoria di cadenze, quelle d'inganno dove troviamo cose tipo [pianoforte].

Dove ci aspettiamo di andare così [pianoforte], andiamo invece [pianoforte]. Più curiosamente possiamo andare anche [pianoforte] o qualcosa del genere. Avete la stessa tonica nella melodia, ma cambiate la melodia al di sotto. Questo è ciò che Puccini fa qui. [pianoforte] Invece di andare qui, va [pianoforte]. Un'analogia ridicola. Una volta ero in volo verso Minneapolis: “Allacciate le cinture, su i vassoi”, etc, etc, etc...; siamo arrivati, vedete l'asfalto e all'improvviso l'aereo si solleva “Zoom”. Non atterra, inizia ad avvitarci verso destra e a girare tutto intorno, annunciano che la pista è occupata e la stanno sorvolando. Nella musica accade più o meno la stessa cosa. Il compositore ha preparato tutto per andare dove vi aspettate [pianoforte] e non ci arriva, ma va – [pianoforte]. Non possiamo concludere in questo modo. Non possiamo. Abbiamo bisogno del continuo sostegno della tonica. Quello che facciamo è un sorvolo musicale. Ci voliamo intorno e poi torniamo indietro e questa volta atterriamo sulla tonica. Ascoltiamo il sorvolo. [musica] Qui c'è la nostra tonica. È però così bello che non può fermarsi. Ci dà una piccola reminiscenza dell'inizio - [musica]. Qui c'è l'ottava. [musica] C'è dunque una piccola reminiscenza dell'inizio, ma torna di

nuovo indietro e poi, ovviamente, chiude sulla tonica. Questa è la struttura dell'aria di Puccini, un'aria molto ben articolata.

Capitolo 3

Ora vorrei parlare di un'aria che è strutturata diversamente, l'autore è Richard Wagner. Prima però occorre soffermarsi su un altro processo musicale che riguarda la cosiddetta sequenza melodica. Stranamente nel corso degli anni alcuni studenti hanno avuto difficoltà nel comprendere e ascoltare le sequenze melodiche. In realtà si tratta di una cosa semplice. La sequenza melodica non è altro che la ripetizione di un motivo ad un successivo livello, più alto o più basso, della scala.

Quindi, se prendo un motivo – qualcuno può cantarmi un motivo? Daniel canteresti un motivo? Dammi quattro note. [pianoforte]

Allora, abbiamo appena creato una sequenza melodica discendente. Se invece io facessi questo? [pianoforte]

Ovviamente questa è una sequenza melodica ascendente. Ecco cosa accade. In generale, possiamo dire che il moto discendente rilassa; quello ascendente invece crea tensione. Bene.

Quindi, le sequenze melodiche funzionano così. Ora andiamo a lavorare con – per il momento la chiamiamo così – un'aria di Wagner che invece di essere strutturata in unità, evolve continuamente in nuova musica, usando però un motivo che viene accresciuto di continuo attraverso sequenze melodiche. Si tratta quindi di un tipo di struttura melodica leggermente diversa. Anche se non fu una bella persona, Richard Wagner fu un compositore spettacolare e scrisse grandi cose. Una di queste, probabilmente la migliore, è l'opera *Tristano e Isotta*. È stata scritta nel 1865, come potete vedere alla lavagna.

Dovremmo conoscerla, perché qui a Yale abbiamo il pianoforte su cui Wagner scrisse il *Tristano*, o almeno una parte. La prossima volta che passate dal DUH, lo studio medico al 17 di Hillhouse Avenue, fate caso a quell'edificio con una forma un po' inquietante. All'interno trovate una straordinaria collezione di strumenti a tastiera. Entrate a vedere il Bechstein, il pianoforte tedesco che Wagner ha usato per lavorare al *Tristano*.

Vediamo quest'opera; iniziamo con una sintesi della trama. È la storia di un cavaliere inglese, Tristano, e della sua principessa irlandese, Isotta. Il compito di Tristano è quello di andare in Irlanda, prendere la ragazza e portarla in Cornovaglia dove è promessa come sposa a Re Marco. Durante il viaggio però, i due bevono per errore una pozione e si innamorano. Ora andiamo quindi a sentire un pezzetto dell'ouverture. Wagner lo chiama in realtà preludio – poco importa – ecco la musica d'apertura di *Tristano*. Ho due domande per voi, dopo. Quali strumenti stanno suonando? E quale processo musicale sta usando Wagner? [musica]

Bene, fermiamo la musica. Quali strumenti stavano suonando in questo piccolo dialogo – tra due famiglie di strumenti? Archi, e? Fiati.

Bene, si alternano. Gli archi erano al registro più basso – [pianoforte] – e i fiati rispondono – [pianoforte] – poi gli archi – [pianoforte] E così via. Quale processo melodico stavano usando? Una sequenza melodica ascendente. Molto bene, sembra che montino fino ad arrivare a – [pianoforte]

Cos'è questa? Ne abbiamo parlato a proposito di Richard Strauss. Questo suono? È un suono dissonante che risolve in consonante. Questa sequenza è quindi impiegata per raggiungere il culmine della tensione, toccare una dissonanza e risolvere in una consonanza. Sentiamo un piccolo pezzo che segue nel preludio. [musica]

Ora, attraverso una sequenza, questo vortice sale; ogni livello porta i violini sempre più in alto. [musica] Una dissonanza. Bene, fermiamoci qui. Avete sentito le trombe entrare qui – [pianoforte] – con questa figura cromatica, una sorta di serpente che attraversa il tutto. Non si tratta solo di una sequenza melodica ascendente. È una musica molto cromatica, per questo produce tensione. Come si rende l'amore in musica? Beh, abbiamo un volume crescente, sequenze ascendenti che fanno salire l'eccitazione fino ad un culmine dove c'è dissonanza e poi sollievo. Sto usando di proposito questo linguaggio piuttosto suggestivo. Non si tratta di *Mary Poppins* o *Tutti insieme*

appassionatamente o Biancaneve e i sette nani, questa e l'appassionata storia di *Tristano e Isotta*: brama, desiderio, conoscenza carnale, questo genere di cose. Come fa Wagner a rendere questo? Come ce lo comunica? Appunto, con questa sequenza che sale fino a raggiungere un apice con una dissonanza, quasi dolorosa, infine una risoluzione; la musica ricalca in maniera curiosa la vita.

Il culmine dell'opera, il vero culmine, arriva comunque non prima di tre ore. Abbiamo Tristano agonizzante per via di una ferita mortale. Isotta lo culla tra le sue braccia e canta un'aria. Noi la chiamiamo così. Wagner la chiama in un modo diverso, *Liebestod*. Lei sta cantando come immagina la loro vita nell'aldilà, nell'altro mondo, nel regno celeste. Per questo si chiama "Amore-morte", *Liebestod* appunto; credo sia tipico del periodo romantico. Siamo nel XIX secolo, questa è una storia d'amore, *Tristano e Isotta*. Ora andremo a prendere questa parte più o meno dalla metà del *Liebestod* di Isotta e sentiremo ancora una volta questi piccoli frammenti, questi motivi. [rumori esterni]

Io non ho l'orecchio assoluto. Quando avete del tempo e non sapete che fare o siete un po' giù, provate qualche volta, per divertirvi, ad indovinare il nome di una nota mentre la state ascoltando. Questo era in FA, anche se era un suono un po' chiuso. Bene, torniamo pure alla metà del *Liebestod*, dove abbiamo questi frammenti. Non ci sono parti che precedono o seguono; si tratta di un motivo spinto di volta in volta sempre più in alto, fino al culmine. Sentiamo.[musica]

Bene, dobbiamo fermarci solo un secondo. È un suono glorioso. Davvero glorioso.

Non è bello quando il nostro impianto audio funziona bene? Questo è davvero il primo giorno in cui funziona correttamente. Infatti suona benissimo. È glorioso. È un punto davvero glorioso, questo apice a cui Wagner ci fa giungere dopo tre ore di musica; ora ci siamo arrivati. Adesso però sta per capovolgere tutto. L'intero sentimento sta per cambiare. Penso che dovremmo riuscire a contare fino a quattro diverse maniere con le quali Wagner rovescia le nostre emozioni di 180 gradi. Torniamo quindi indietro e andiamo a riascoltare ancora questo culmine, per sentire come la musica cambia.

Vorrei che pensaste a questo: "Cosa sta facendo qui?" Siete il compositore: come rendete il passaggio da un abbraccio consolatorio alla visione di un mondo nell'aldilà? Pensate alle dinamiche, pensate al tempo, pensate a queste sequenze, alle consonanze e dissonanze, etc. etc. Bene, sentiamo. [musica]

Bene, spero vi sia piaciuto. Davvero bello. Iniziamo da qui. Cosa avete sentito? In che modo Wagner rallenta questo treno? Sì?

S: Diventa leggero.

PCW: Allora, tutto si alleggerisce. Partiamo proprio dalle basi, questo dovrebbe essere al primo posto della mia lista: tutto si alleggerisce. Che altro accade? Non solo leggero. Anche se la voce finisce piuttosto in alto, come sono gli ultimi suoni che sentiamo? [pianoforte]

Finiscono più in basso. Abbiamo già parlato di movimenti verso l'alto o il basso, questo tipo di cose.

Più leggero quindi, di solito anche più basso in termini di trama o di registro. Che altro? Chris?

S: Il tempo rallenta.

PCW: Esatto. C'erano dei punti in cui il tempo rallentava. Ne parleremo tra un istante, prima c'è ancora qualcos'altro. Che altro? Elizabeth?

S: Ci sono meno strumenti?

PCW: Beh, non stavano suonando così forte, questo è ovvio, ma non sono sicuro che stessero suonando meno strumenti. Penso che se potessimo leggere la partitura troveremmo molti strumenti che continuano a suonare insieme. Il fatto è che tutto risultava più leggero perché tutti stavano suonando più piano. Che altro – Roger?

S: [incomprensibile]

PCW: Esatto, lui usa delle dissonanze. Per esempio, prendiamo quest'idea del serpente, un serpente nell'Eden: [pianoforte]

Si sta contorcendo, ma poi sale ancora di due livelli e viene incorporato in una consonanza, quindi alla fine tutto è molto consonante. Cosa aggiungere sulla sequenza? Era un – [pianoforte]. Saliva su,

saliva, saliva, ma qui alla fine iniziava a fare: [pianoforte]. Si tratta di una ripetizione delle stesse note più e più volte. Vengono meno anche l'equilibrio e l'idea di sequenza. A questo punto è tutto statico. Abbiamo staticità, siamo arrivati, c'è stabilità. Cos'è che non abbiamo menzionato in termini di tonalità? [pianoforte]

Qui alla fine – cos'è quest'ultimo suono? Molto forte, la tonica. [pianoforte] Si conclude così. C'era poi un'altra cosa interessante. Sto provando a ricordarmi come fa – [pianoforte] Sentite questo genere di accordi – [pianoforte] Immaginiamo di suonare – [pianoforte] Cosa vi ricorda? [pianoforte] Dove siete se sentite questo suono? Hmmm? [pianoforte]

Forse all'inizio dell'anno accademico di Yale, quando si cantano gli inni, oppure in chiesa o in luoghi del genere. Si tratta della cosiddetta cadenza dell'Amen. Ha l'effetto di suggerire quasi una benedizione divina. Pensiamo a quanto fosse dolorosa la vita nel XIX secolo.

[pianoforte]

Eppure alla fine si ha come la sensazione che loro stiano vivendo un'esistenza beata in paradiso; questo perché Wagner ha aggiunto sotto la superficie, in modo quasi subliminale, questa cadenza. Abbiamo una cadenza d'inganno e un altro tipo di cadenza, quella dell'Amen, che porta un'ulteriore risonanza – un ulteriore simbolismo – a questo finale. È un brano meraviglioso e dovremmo riuscire – forse abbiamo tempo – ad ascoltarne ancora una volta gli ultimi secondi che riassumono alcuni dei punti che abbiamo trattato. [pianoforte]

Qui abbiamo il serpente che striscia via. Ecco la consonanza. Bene, ottimo. Questo era il *Liebestod* di Richard Wagner. Avete domande? Osservazioni? Qualche commento su questo?

Capitolo 4

Molto bene, se non ci sono domande, passiamo a parlare un po' di Mozart. Stiamo per ascoltare un'altra aria di Mozart. Si tratta di qualcosa di un po' di diverso, una combinazione di quanto abbiamo studiato finora. È un'aria dalla struttura complessa che contiene inoltre un esempio di sequenza melodica ascendente. Oggi abbiamo come ospite l'artista Lauren Libaw. Vieni Lauren. Alcuni di voi la conoscono; lei è all'Università di Davenport. Io la conosco da anni perché è una studentessa di musica. L'ho vista cantare in molti spettacoli – come quello del Conservatorio, *Orfeo all'inferno*, circa un anno fa. Lauren, so che hai cantato con la Los Angeles Opera, e mi ricordo che hai lavorato anche con David Stern a Brussel – era a Brussel o a Parigi, o entrambi?

S: Entrambi

PCW: Entrambi. Allo Chatelet di Parigi? Sì. Il teatro Chatelet, c'è anche una fermata della metro. Dunque, lei è una cantante molto esperta, davvero un'ottima cantante. Ma dicci, Lauren, quali sono i tuoi progetti? Ora sei qui a Yale; potresti diventare una cantante d'opera oppure studiare legge e lavorare per Skadden Arps a New York o a Los Angeles, dove vuoi. Cosa farai?

S: Vorrei seguire la carriera operistica; la giurisprudenza non fa per me, anche se mi piace dibattere. Scusate, mamma e papà.

PCW: E quest'anno, dopo la laurea, prenderai un anno sabbatico? O inizierai subito la scuola di specializzazione in canto? E in questo caso sai già dove vuoi studiare?

S: A dire la verità credo che tornerò a lavorare con David Stern a Parigi.

PCW: Quindi è già deciso?

S: Sì. Lui è stato molto gentile a propormelo.

PCW: David Stern si è laureato qui a Yale. È il figlio di chi? Sapete chi è il padre di Stern? Non vi dice niente? Isaac Stern, famosissimo, uno dei più grandi violinisti del XX secolo. David si è laureato qui da noi, probabilmente una quindicina di anni fa; poi ha iniziato una carriera come direttore d'orchestra, soprattutto in Europa.

S: Credo mi abbia detto di essere stato assistente in questo corso.

PCW: È venuto qui qualche volta e abbiamo lavorato su alcune cose. Ma dato che non aveva la specializzazione non credo fosse un assistente. Comunque è stato direttore dell'Orchestra sinfonica di Yale per un paio d'anni. È venuto qui ogni tanto e abbiamo collaborato insieme. Allora, come vi

dicevo Lauren è una cantante esperta e adesso ci farà sentire una piccola aria dalle *Nozze di Figaro* di Mozart, del 1786. S'intitola *Voi che sapete*. Lauren, puoi dirci qualcosa su quest'aria? Chi la canta?

S: Quest'aria è cantata da Cherubino che è un giovanotto, io indosso i pantaloni per questa ragione. Si dice "Ruolo Pantaloni" quando una parte maschile è cantata da una donna.

PCW: Perché si fa così? Nello strano mondo dell'opera amano i travestiti, o cose del genere? No, in realtà ci sono altre regole come questa; è una specie di convenzione nell'opera.

S: Lui è un giovane, forse dipende dalla voce acuta.

PCW: È un adolescente, quattordicenne, cosa sta provando?

S: Il primo amore, le prime voglie.

PCW: Lui non ne è sicuro.

S: Non ne è sicuro. Sta cantando alla Contessa di cui è innamorato – con un piccolo aiuto da parte di Susanna.

PCW: Susanna? Quindi, lui pensa di essere innamorato della Contessa, ma forse è innamorato di Susanna, o di Barbarina o di quel manico di scopa laggiù. È molto difficile per lui sapere di chi è innamorato, dato che ha quattordici anni. La confusione deriva proprio da questo. Se di sicuro ci sono queste palpitazioni che lui prova di volta in volta, che qui sono volute – e che danno un senso di agitazione e frustrazione –, non si capisce invece che cosa siano queste sensazioni. Lauren sta per cantarci tutto questo. Ma per fare in modo che questa non sia solo un'esibizione, vorrei che ci concentrassimo su diverse questioni didattiche. Parliamone un momento. All'inizio dell'aria – e voi ragazzi avete la partitura di fronte; ce n'è un'altra qui sul leggio, tutti ne avete una, dategli un'occhiata – che cosa vediamo? Marcus? Cosa vedi sulla partitura che hai davanti?

S: Che è divisa in due diverse parti. Anzi, tre.

PCW: Tre parti. Sono contrassegnate con "Antecedente" e "Consequente". Dunque, Mozart inizia con questa frase strutturata in antecedente e conseguente. [pianoforte]

Questa era l'antecedente, ecco invece la conseguente. [pianoforte] Quindi antecedente/consequente. Poi c'è una cosa interessante, cosa succede Lauren quando entra la voce? Cosa fa Mozart? Ora lo canterai e non ti limiterai a ripetere quello che ho suonato, vero?

S: Già, infatti Mozart trasforma la struttura aggiungendo ulteriore materiale nel mezzo.

PCW: Quindi lui ha una parte A e una B, ma la sua mente è così - non credo che riuscirò mai a spiegarlo - lui dice: "Bene, posso aprire questo materiale, metterci dentro dell'altra musica stupenda e poi richiudere con la mia frase conseguente."

Così abbiamo questo. Ascoltate cosa viene fuori. Partiamo da quando entri tu, Lauren, con "Voi", va bene? [pianoforte e voce]

Ora passiamo ad una serie di frasi, appena le sentite provate a contare quante battute durano. Posso dirvi che di solito sono tutte di quattro battute.

Mozart è il tipo di persona che mette sulla carta questa idea di melodia perfettamente strutturata. Struttura e simmetria sono davvero importanti nelle sue composizioni. Andando avanti vedrete che la trama diventa sempre più interessante. Iniziamo parlando di sentimenti, qui alla quinta riga. "Sento un affetto"- come lo tradurresti, credo abbiamo anche una traduttrice.

S: "Sento un affetto." "I feel"- "affetto" in italiano, significa "qualcosa."

PCW: Emozioni?

S: Esatto.

PCW: A volte lui è davvero felice, mentre altre volte è in preda alla disperazione. Sentite che bello quando passiamo a quest'idea di disperazione qui sul pianoforte – [pianoforte]. Siamo qui, e passiamo qui – [pianoforte]

Lui inizia a bruciare come una fiamma e poi a raggelarsi come se fosse un cadavere; quindi vengono fuori delle strane armonie mentre lui oscilla tra il fuoco e il gelo. Ascoltiamo solo un pezzetto, magari da dove dice "Sento un affetto" va bene? [pianoforte e voce]

Bene. Ora passiamo un po' oltre – adorabile, davvero adorabile. Andiamo avanti ancora un po'. Provate a seguire sulla vostra parte “Sospiro e gemo senza voler, palpito e tremo senza saper” e così via. Cosa fa qui Mozart in termini di struttura?

S: Una sequenza. Ripete la stessa serie di note sempre più in alto per trasmetterci – via via che sentiamo le note salire – un senso di angoscia.

PCW: Esatto, agitazione. Partiamo allora da questo SI bemolle, da cui proverò a salire. [pianoforte e voce] Bene, man mano che procediamo verso la fine, tutto sale attraverso delle sequenze melodiche ascendenti. Lauren arriva a questa nota in alto e poi va via – questo è il culmine, il picco dell'intera aria – poi il basso, sapete cosa fa? È una sorta di vaga discesa verso la tonica. Non appena ci arriviamo, ritorna in tema. Riprendiamo da lì. Lauren, riprendiamo a cantare e appena arriviamo a [canto] resta su “cor” così domanderemo a loro cosa succede lì. Vediamo se riesci a fermarti su “cor”. Partiamo da “voi.” [pianoforte e voce]

PCW: Bene. Allora, cosa fa qui Mozart? Cos'era questa?

S: Una cadenza d'inganno.

PCW: Una cadenza d'inganno – bene, Marcus fa molti punti oggi.

Siamo fermi su questo [pianoforte] Dovremmo finire su [pianoforte]. Invece andiamo su [pianoforte]. Questo è il “cor”. Poi stiamo sorvolando [pianoforte e voce] e tutto finisce così. Quindi siamo tornati alla tonica, vero? Siamo arrivati. Siamo atterrati. Molto bene, penso che abbiamo il tempo per sentire l'intera aria dall'inizio alla fine e rimettere in ordine i pezzi. Allora, Lauren Libaw ci canta *Voi che sapete* tratto da *Le nozze di Figaro* di Mozart. [pianoforte e voce] [applausi]

Stupendo, davvero adorabile. Non siamo fortunati ad avere studenti così bravi qui a Yale?

Bene, grazie a tutti voi. Sentite ancora un po' di Puccini mentre uscite. Spero abbiate apprezzato tutta la stupenda musica che abbiamo sentito quest'oggi.