



# Assodolab

Poste Italiane S.p.A.  
Spedizione in A.P. -  
-70% - S1/BA

## Associazione Nazionale Docenti di Laboratorio

Sede Nazionale - Via Cavour, 76 - 76015 TRINITAPOLI BT - Italy  
Rivista scientifica trimestrale dell'Assodolab - Distribuzione gratuita  
Anno XXIV - n. 4 - 26 Aprile 2023

### Associazione Professionale Disciplinare

Ente accreditato e qualificato che offre formazione al personale della Scuola  
D.M. 177/2000, Direttiva n. 90 del 01/12/2003, confluite nella Direttiva 170 del 21/03/2016  
Decreto del Ministero dell'Istruzione - Ufficio VI - del 29 luglio 2005, Prot. n. 1281  
e successivo decreto di riaccredito del 27/11/2008, Prot. n. 19590

Telmobile del Presidente 339.2661022 - Codice Fiscale e Partita I.V.A. 03039870716 - Associazione iscritta all'Ufficio di Registro  
di Trani e all'Albo delle Associazioni della «Città di Trinitapoli» - IBAN: IT31X0103078680000001097605

Website: [www.assodolab.it](http://www.assodolab.it) - E-mail: [redazione@assodolab.it](mailto:redazione@assodolab.it) - [agostino.delbuono@assodolab.it](mailto:agostino.delbuono@assodolab.it) - [segreteria@assodolab.it](mailto:segreteria@assodolab.it)

04  
2023

© Graphic Design Sergio Del Buono

- Il curriculum dello studente
- Titoli Artistici Musicali
- Concorso Musicale Nazionale



**Pronti per gli  
Esami di Stato  
2023 con un  
curriculum  
certificato  
dall'Assodolab.**

## Il Curriculum dello Studente.



Nella foto, il prof. **Agostino Del Buono**, presidente nazionale dell'Assodolab, esperto in Information Technology, Giornalista pubblicitario, iscritto all'Albo Regionale della Puglia.

Esordisce il giorno 8 del mese di aprile 2023, un nuovo sito di proprietà dell'ASSODOLAB. In realtà sono tantissimi i siti di proprietà dell'Associazione Nazionale dei Docenti di Laboratorio che ha sede a Trinitapoli, città della Sesta Provincia Pugliese.

Alcuni sostengono che sono una trentina, altri una quarantina, altri ancora asseriscono che sono oltre 50 i siti di proprietà dell'Associazione. L'Associazione ha il proprio sito "capofila" che è quello "ufficiale" con il dominio [www.assodolab.it](http://www.assodolab.it) poi ve ne sono altri, ognuno per ogni attività "formativa" o "certificativa". Questa volta, la scelta mirata dei responsabili dell'Ente ac-

creditato e qualificato dal MIUR secondo la Direttiva 170/2016, è andata su [www.ilcurriculumdellostudente.it](http://www.ilcurriculumdellostudente.it)

L'obiettivo principale, ci dicono dall'alto dell'Associazione, è unicamente quello di dare una mano agli Studenti che frequentano il 3°, 4° e 5° Anno degli Istituti di Istruzione Superiore e che si stanno prodigando per "confezionare" o "ampliare" il proprio curriculum, sulle diverse attività svolte almeno in questi ultimi tre anni della Scuola media di II° grado.

Ricordiamo che fanno dell'Istruzione Superiore gli:

- Istituti Professionali;
- Istituti Tecnici;
- Liceo delle Scienze Umane;
- Liceo Scientifico;
- Liceo Musicale e Coreutico;
- Liceo Linguistico;
- Liceo Classico;
- Liceo Artistico.

Sono compresi, nei rispettivi ordini di scuola, qualsiasi indirizzo di studio riconducibile agli Istituti Superiori sopra citati, sia quelli di vecchia istituzione che quelli di nuova creazione.

L'originalità di questo "nuovo sito web" non sta nell'aver acquisito il "dominio" ma sta nel fatto di voler dare una mano agli Studenti che frequentano il secondo biennio e quelli dell'ultimo anno di corso che si accingono a sostenere gli Esami di Stato.

Spesse volte, ha rilevato il prof. Agostino Del Buono, presidente dell'Associazione ASSODOLAB, gli studenti arrivano agli Esami di Stato senza un "Curriculum appropriato" lasciando così al Coordinatore di classe o all'insegnante di turno, di illustrare o spendere positivamente due parole per il giovane candidato.

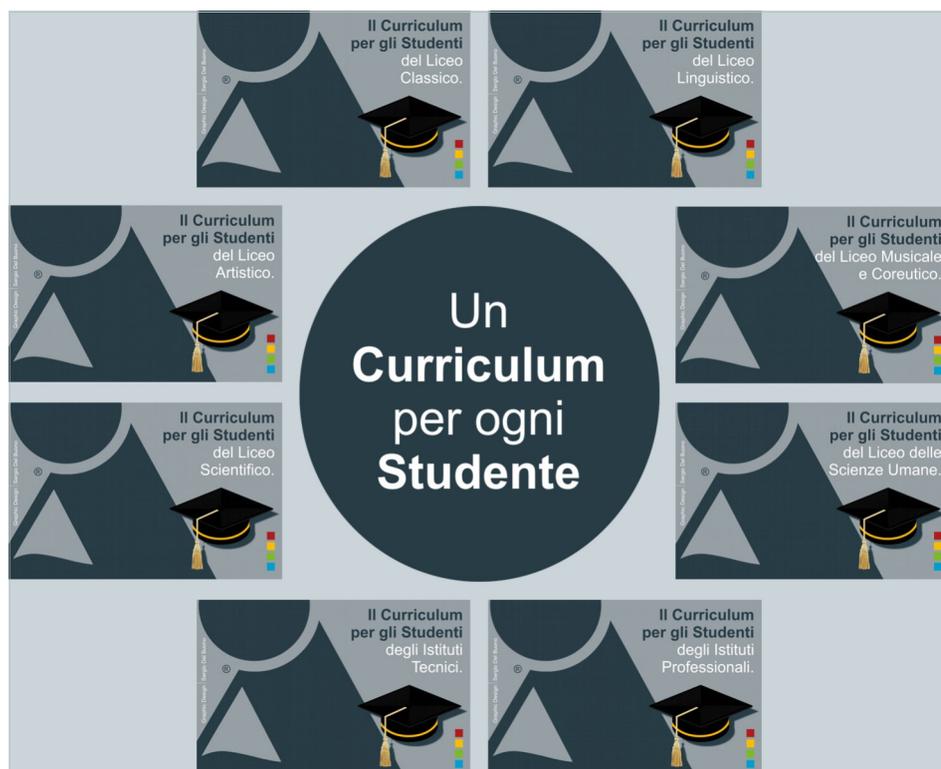
Questo è il terzo anno consecutivo che debutta il "Curriculum dello Studente".

A partire dall'Anno Scolastico 2020/21 è stato introdotto il "Curriculum dello Studente". E' un documento di riferimento importante per l'Esame di Stato e per l'orientamento che accompagna lo studente che deve sostenere gli Esami di Stato del secondo ciclo di istruzione. E' alquanto rappresentativo dell'intero profilo dello studente che riporta al suo interno le informazioni relative al percorso scolastico, le certificazioni conseguite e le attività extrascolastiche svolte principalmente nel corso degli ultimi tre anni.

Il "Curriculum dello Studente" viene rilasciato sia ai candidati interni, sia a quelli esterni, sia agli studenti degenti in luoghi di cura/ospedali, sia quelli in istruzione domiciliare, sia ancora agli studenti rinchiusi negli Istituti penitenziari.

Il MODELLO in uso quest'anno, quindi per l'Anno Scolastico 2022/23, è pressoché uguale a quello utilizzato per i precedenti due anni scolastici, ma come per tutti i documenti esistenti, è sempre possibile da parte del Ministero dell'Istruzione e del Merito, disporre eventuale modifiche ed implementazioni per migliorare ed esaltare l'operato dello studente.

# Il Curriculum dello Studente.



La composizione del documento è strutturato in tre parti:

- la PRIMA PARTE contiene le informazioni relative al percorso degli studi, al titolo di studio conseguito, ad eventuali altri titoli di studio posseduti, alle esperienze svolte in ambito formale ed è a cura dell'Istituto scolastico;
- la SECONDA PARTE riguarda le certificazioni di tipo linguistico, informatico o di altro genere ed è a cura sia dell'Istituto scolastico che dallo studente;
- la TERZA PARTE è relativa alle attività extrascolastiche svolte in ambito professionale, sportivo, musicale, culturale e artistico, di cittadinanza attiva e di volontariato e viene compilata a cura dello studente.

Queste due ultime parti, interessano particolarmente lo Studente e quindi, per poter “confezionare” o “ampliare” il Curriculum, gli Studenti dovranno necessariamente frequentare delle “attività mirate”, ottenere il relativo “Certificato”, “Attestato” o “Documento appropriato” ed inserirlo così nelle varie sezioni del documento. In Italia in questo ultimo periodo pullulano centinaia di Enti, Società per Azioni, Società a responsabilità limitate e quant'altro, che tentano di incarnarsi verso la formazione degli insegnanti, degli alunni e del personale non docente, ma poche sono le Associazioni Professionali che si sono sempre prodigate alla “formazione e aggiornamento” profonda, seria ed autorevole nel mondo della Scuola. Una di queste Associazioni, che ha riscosso e continua a riscuotere un certo riconoscimento, è appunto l'ASSODOLAB, nata agli inizi dell'Anno 2000. Da allora ha effettuato in modo continuativo attività di “formazione e aggiornamento” per tutto il personale della Scuola, senza escludere nessuna categoria, studenti compresi. E' un Ente accreditato e qualificato dal MIUR secondo la Direttiva 170/2016 e quindi, tutte le attività che effettua hanno “credito” nell'ambiente dell'Istruzione e del Merito.

Oggi scende in campo per lo Studente che ha voglia di emergere, di affermarsi, di consolidare le proprie esperienze con corsi, certificazioni e varie attività, con delle proposte alquanto interessanti. Tutte le attività rivolte solo agli Studenti del 3°, 4° e 5° Anno di ogni Istituto di Istruzione Secondaria di II° grado, vengono offerte al solo “contributo per spese di segreteria” di **Euro 10,00** cadauna, tranne quella riferita alla “Pubblicazione dello spartito musicale o della partitura” con il relativo CODICE ISMN, che viene offerto a **Euro 20,00**. Naturalmente, per avere questi sconti occorre essere in possesso del “certificato di iscrizione e frequenza” rilasciato dall'Istituto di Istruzione Superiore, senza il quale non si può accedere alla scontistica appena menzionata. Ma continuiamo il nostro discorso sul “sito web” **IL CURRICULUM DELLO STUDENTE**.

Il sito [www.ilcurriculumdellostudente.it](http://www.ilcurriculumdellostudente.it) è attivo dal giorno 10 aprile 2023 e si

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



3.

**Assodolab**



ISSN 2280-3874

[www.assodolab.it](http://www.assodolab.it)

## ASSODOLAB

Rivista scientifica trimestrale ufficiale della  
Associazione Nazionale Docenti di Laboratorio

Anno XXIV – n. 4  
EDIZIONE

Registrata al Tribunale di Foggia n. 16/2000  
Direttore Editoriale: A. Del Buono  
Direttore Responsabile: A. Del Buono

**Direzione, redazione e amministrazione:**  
Via Cavour, 76 - Tel. 339.2661022  
76015 TRINITAPOLI BT – Italy

**E-mail:**  
[redazione@assodolab.it](mailto:redazione@assodolab.it)  
[agostino.delbuono@assodolab.it](mailto:agostino.delbuono@assodolab.it)  
Sito web: [www.assodolab.it](http://www.assodolab.it)

La rivista **Assodolab** viene inviata gratuitamente ai soci in regola con la quota associativa annuale e versata sul Conto Corrente Bancario IBAN IT 31 X 01030 78680 000001097605 intestato all'ASSODOLAB. I non soci possono richiedere la rivista versando Euro 10,00 per ogni numero stampato.

**Stampa:**  
Press-Up  
(Stab.) Via Cassia km 36,300 - 01036 NEPI VT  
(Leg.) Via E.Q. Visconti, 90 - 00193 ROMA RM  
Tiratura copie 100  
**26 aprile 2023**  
Graphic Design: © Agostino Del Buono

Copyright © - Assodolab

E' vietata la riproduzione anche parziale di testi, fotografie, grafici e disegni se non espressamente autorizzato in forma scritta dall'autore o dall'Assodolab, per cui, tutti gli articoli contenuti in questo periodico, sono da intendersi a riproduzione riservata ai sensi dell'Art. 7 R.D. 18 maggio 1942, n. 1369.

Vista la **Legge 106 del 15 Aprile 2004**, si dichiara che l'Editore assolve gli obblighi di Legge così come descritto nel **D.P.R. del 3 Maggio 2006, n. 252**, in materia di Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico.

## Pronti per gli Esami di Stato 2023 con un curriculum certificato dall'Assodolab.

comprende le seguenti pagine:

- HOME PAGE
- Il Curriculum dello Studente
- Cosa evidenziare nel Curriculum dello Studente
- Le FAQ sul Curriculum dello Studente
- Modulo di iscrizione alle varie attività
- Un Curriculum per ogni Studente
- Informativa, Cookie policy, Privacy policy.

Nella HOME PAGE è stato inserito il titolo, un'ampia descrizione con il suo benvenuto al sito, lo slogan "Come confezionare il proprio curriculum in 10 giorni" ed un FORM a fondo pagina per chiedere le prime informazioni "a volo". Mi sembra opportuno evidenziare che la "richiesta di informazione" potrà essere compilata dallo Studente, dopo aver letto tutte le pagine dello stesso sito, in modo di avere una prima visione dei vari punti inseriti sullo stesso. Nella pagina IL CURRICULUM DELLO STUDENTE viene messo in risalto le attività da attivare presso l'ASSODOLAB, riconducibili al "buon curriculum". Nella pagina COSA EVIDENZIARE NEL CURRICULUM DELLO STUDENTE viene messo in rilievo un esempio di curriculum già compilato, passo dopo passo, con i "Certificati", gli "Attestati" e la "Documentazione appropriata" rilasciata dall'ASSODOLAB. Fanno parte di questa pagina web anche i tre prospetti con le relative attività da svolgere, gli adempimenti da parte degli Studenti che si iscrivono e l'importo del contributo.

Si tratta delle:

- 10 Certificazioni

## Il Curriculum dello Studente.

- 22 Attestati
- Diverse Dichiarazioni appropriate per altre attività da inserire nel proprio curriculum (Concorso Musicale Nazionale; redazione e pubblicazione di articoli sulla rivista cartacea e/o sul "Supplemento di Informazione on-line"; dichiarazione di avvenuta pubblicazione di "Spartito musicale o partitura").

Nella pagina LE FAQ SUL CURRICULUM DELLO STUDENTE vengono evidenziate le domande ricevute e le risposte date dal nostro "Staff tecnico professionale". Nella pagina MODULO DI ISCRIZIONE ALLE VARIE ATTIVITA' vi è un modulo da compilare per l'iscrizione a qualsiasi attività offerta dall'ASSODOLAB. Se le attività sono due o più, occorrerà compilare due o più moduli con altrettanti bonifici bancari. E' escluso un bonifico bancario cumulativo per una serie di attività da eseguirsi. Nella pagina UN CURRICULUM PER OGNI STUDENTE sono stati inseriti i diversi ordini di Scuola Superiore esistenti in Italia ed un link di rimando a LE ATTIVITA' CHE E' POSSIBILE FREQUENTARE. E' bene sottolineare che tutte le attività "formative", "certificative" e le altre indicate nel sito, possono essere frequentate da tutti gli Studenti di qualsiasi Scuola Secondaria Superiore che frequentano il 3°, 4° e 5° Anno. Nelle pagine seguenti: INFORMATIVA, COOKIE POLICY e PRIVACY POLICY vengono evidenziate quella serie di opzioni definiti dalle Leggi in materia, senza tralasciare nulla. Il contatore che si trova in basso su di ogni pagina, segnala le visite on-line del momento, le visite del giorno, il numero delle visite, le pagine del giorno ed il totale delle pagine viste dal giorno di attivazione. Il sito web in questione è stato elaborato tenendo presente i diversi dispositivi in uso dai giovani: computer, tablet, i-phone, cellulari, quindi è un sito "responsive" a tutti i livelli. E' ovvio che un sito appena nato, non può dirsi "finito" perché gli aggiustamenti vengono man mano che si utilizza. E' un punto di inizio agli Studenti di tutta Italia che allo stato attuale hanno un "Curriculum povero" o "non voluminoso" di contenuti ed attività svolte nel corso del quinquennio dell'Istituto di Istruzione Superiore e che dovranno sostenere a breve gli Esami di Stato. L'attivazione di queste attività formative e certificative e del nuovo sito web IL CURRICULUM DELLO STUDENTE, è stato fatto, inviando una mail ai Dirigenti Scolastici di tutte le Scuole Secondarie Superiori. La lettera porta il protocollo dell'ASSODOLAB, numero 410/2023 del 10 aprile 2023.

 **Sergio Del Buono**

*Di seguito, riportiamo alcune TABELLE riepilogative delle diverse attività offerte dall'ASSODOLAB, al termine delle quali viene rilasciato il "CERTIFICATO", "ATTESTATO", "ALTRA DOCUMENTAZIONE" a corredo dell'attività svolta. Per ulteriori informazioni, oltre a visionare il sito [www.ilcurriculumdellostudente.it](http://www.ilcurriculumdellostudente.it), ci si può rivolgere alla segreteria dell'Associazione: [segreteria@assodolab.it](mailto:segreteria@assodolab.it)*

N. La Certificazione rilasciata dall'ASSODOLAB.	
01	LIM CERTIFICATE BASIC © - Certificazione base nel campo della LIM
02	LIM CERTIFICATE INTERMEDIATE © - Certificazione intermedia nel campo della LIM
03	LIM CERTIFICATE ADVANCED © - Certificazione avanzato nel campo della LIM
04	SWA CERTIFICATE © - Certificazione nel campo dei Siti Web Accessibili
05	INFORMATION TECHNOLOGY CERTIFICATE © - Certificazione nel campo della suite di Office e dell'Information Technology
06	DEVICE TOUCH CERTIFICATE © - Certificazione nel campo del TABLET
07	INFORMATION TECHNOLOGY CERTIFICATE © - Certificazione nel campo della suite di Office
08	UT-RE-MI CERTIFICATE BASIC © - Certificazione base nel campo musicale
09	UT-RE-MI CERTIFICATE INTERMEDIATE © - Certificazione intermedia nel campo musicale
10	UT-RE-MI CERTIFICATE ADVANCED © - Certificazione avanzato nel campo musicale
11	WEBMASTER CERTIFICATE © - Certificazione Webmaster

# Il Curriculum dello Studente.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



5.

**Assodolab**

**Pronti per gli  
Esami di Stato  
2023 con un  
curriculum  
certificato  
dall'Assodolab.**

## N. Gli Attestati rilasciati dall'ASSODOLAB.

01	CORSO LIM BASIC - Corso base nel campo della LIM
02	CORSO LIM INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo della LIM
03	CORSO LIM ADVANCED - Corso avanzato nel campo della LIM
04	CORSO TABLET BASIC - Corso base nel campo del TABLET
05	CORSO TABLET INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo del TABLET
06	CORSO TABLET ADVANCED - Corso avanzato nel campo del TABLET
07	CORSO CODING ADVANCED - Corso avanzato nel campo del CODING
08	CORSO BES BASIC - Corso base nel campo dei Bisogni Educativi Speciali
09	CORSO BES INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo dei Bisogni Educativi Speciali
10	CORSO BES ADVANCED - Corso avanzato nel campo dei Bisogni Educativi Speciali
11	CORSO DSA BASIC - Corso base nel campo dei Disturbi Specifici dell'Apprendimento
12	CORSO DSA INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo dei Disturbi Specifici dell'Apprendimento
13	CORSO DSA ADVANCED - Corso avanzato nel campo dei Disturbi Specifici dell'Apprendimento
14	CORSO BULLISMO E CYBERBULLISMO BASIC - Corso base nel campo del Bullismo e Cyberbullismo
15	CORSO BULLISMO E CYBERBULLISMO INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo del Bullismo e Cyberbullismo
16	CORSO BULLISMO E CYBERBULLISMO ADVANCED - Corso avanzato nel campo del Bullismo e Cyberbullismo
17	CORSO DIRITTO TRIBUTARIO BASIC - Corso base nel campo del Diritto Tributario
18	CORSO DIRITTO TRIBUTARIO INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo del Diritto Tributario
19	CORSO DIRITTO TRIBUTARIO ADVANCED - Corso avanzato nel campo del Diritto Tributario
20	CORSO COMPETENZE PEDAGOGICHE, DIDATTICHE E VALUTAZIONE BASIC - Corso base nel campo delle Competenze Pedagogiche, Didattiche e Valutazione
21	CORSO COMPETENZE PEDAGOGICHE, DIDATTICHE E VALUTAZIONE INTERMEDIATE - Corso intermedio nel campo delle Competenze Pedagogiche, Didattiche e Valutazione
22	CORSO COMPETENZE PEDAGOGICHE, DIDATTICHE E VALUTAZIONE ADVANCED - Corso avanzato nel campo delle Competenze Pedagogiche, Didattiche e Valutazione

## N. Altra documentazione rilasciata dall'ASSODOLAB.

01	Attestato di avvenuta partecipazione al <b>CONCORSO MUSICALE NAZIONALE</b> (Consultare il sito <a href="http://www.titoliartistici.it">www.titoliartistici.it</a> - Progetto #02)
02	Dichiarazione di avvenuta pubblicazione degli articoli giornalistici pubblicati sulla rivista cartacea ASSODOLAB o sul Supplemento di Informazione on-line <a href="http://www.lasestaprovinciapugliese.it">www.lasestaprovinciapugliese.it</a>
03	Dichiarazione di avvenuta composizione e pubblicazione di "Spartiti musicali" e/o "Partiture" con il <b>CODICE ISMN</b> , assegnato allo studente compositore.

**Un  
Curriculum  
per ogni  
Studente**

**ASSODOLAB**

Ente accreditato e qualificato dal  
MIUR che offre formazione al  
personale della Scuola.  
Direttiva 170 del 2016.

Via Cavour, 74 - Tel. 339.2661022  
76015 TRINITAPOLI BT - Italy



**ASSODOLAB**

**LABORATORIO MUSICALE**



**2023**

**2024**

# Concorso Musicale Nazionale Quando i concorsi sprigionano «Titoli Artistici».

© Graphic Design Sergio Del Buono

Quando l'onda musicale echeggia  
nelle volte ed entra nei nostri cuori.

[www.titoliarartistici.it](http://www.titoliarartistici.it)

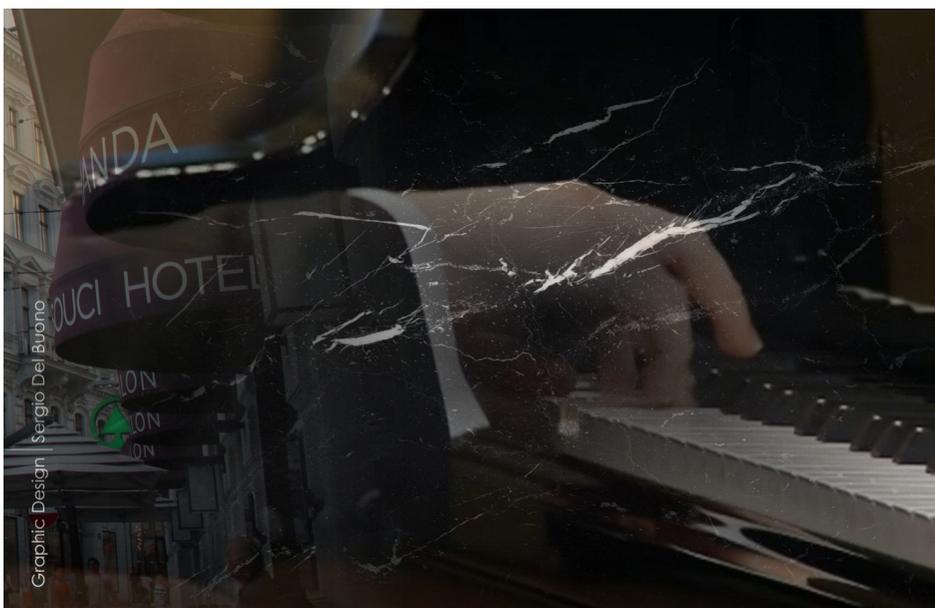
Un andamento lirico e passionale.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



7.

**Assodolab**



**Fryderyk  
Chopin:  
La ballata n. 1  
in Sol minore  
per pianoforte.**

La Ballata n. 1 in Sol minore per pianoforte, Op. 23 di Fryderyk Chopin dedicata al barone Nathaniel Von Stockhausen fu composta tra il 1831 ed il 1835.

E' costituita dai seguenti andamenti:

- Introduzione: 4/4, La bemolle maggiore - Largo
- Sezione I: tema A 6/4, Sol minore - Moderato
- Sezione II: tema B 6/4, Mi bemolle maggiore - Meno mosso
- Sezione III: tema B 6/4, La maggiore - Scherzando
- Sezione IV: tema B 6/4, Mi bemolle maggiore
- Sezione V: tema A 6/4, Sol minore
- Coda: 2/2, sol minore - Presto con fuoco.

La melodia di Chopin, intrecciata di danza e di lirismo soggettivo e di nostalgia della lontana patria polacca, si configura come la più perfetta incarnazione dell'anima romantica. Di origine romantica, il titolo di «Ballata», dato da Chopin a quattro sue composizioni, era passato alla musica dalla poesia letteraria, offrendo un esempio di quella tendenza ai rapporti tra le varie arti in cui si riflette uno dei maggiori ideali del Romanticismo. Nelle ballate, affini alle romanze, i poeti romantici evocano leggende d'amore, d'armi, di cavalleria, vagheggiate in un favoloso Medioevo, con ricchezza di elementi fantastici. Molte di esse furono poste in musica sotto forma di «Lieder» per canto e pianoforte. La ballata per pianoforte si configura in un trasferimento, nei domini propri della musica, del mondo poetico predominante di quel genere letterario. Il tono narrativo, leggendario e cavalleresco, appunto, delle «Ballate» per pianoforte di Chopin, trassero l'ispirazione, nella loro ideale concezione, alle «Ballate lituane» del poeta polacco Adam Mickiewicz. Non si tratta di musica a programma, anche se di fronte ad essa è complicato sfuggire all'idea di ascoltare fantastici racconti in una lingua d'incanto. Gli stessi arabeschi sono di un decorativismo spiritualizzato, facente tutt'uno con l'idea poetica. Un grandioso preambolo dà inizio alla «Ballata in sol minore op. 23», che procede con un tono narrativo pieno di passione. Di un'inattesa drammaticità è la sua conclusione: una vera tempesta sonora che può paragonarsi alla paurosa fine dei fatti evocati in un racconto poetico. F. Chopin fu il primo ad attribuire il nome di "ballata" ad un brano strumentale. Le quattro ballate, infatti, hanno in comune, oltre all'adozione del metro fluido di 6/8 o 6/4, il contrasto fra due principali idee tematiche; esse si collegano così alla dialettica attribuita della forma-sonata dell'epoca classica; ma essendo esclusi gli sviluppi tematici di tipo beethoveniano - rimodulano l'opposizione del doppio tema in modo libero, molto originale e specifico per ciascuna ballata. Questa ballata vide 4 anni di gestazione che iniziò a Vienna nel 1831 e terminata a Parigi nel 1835. La ballata in sol minore è introdotta da un «Largo» con un tema in ottava che conclude in maniera aspramente dissonante. Questo brano presenta due temi principali ben distinti, con l'inserimento di brillanti elementi di carattere diverso; la coda che è molto aggressiva, e l'inquietudine dell'armonia impiegata, ben giustificano l'appellativo di «opera selvaggia e caratteristica» che ne enunciò Schumann.



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

■ **Alfonso Maria Catalano**

## Fryderyk Chopin: Lo Scherzo n. 1 in Si minore per pianoforte.



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

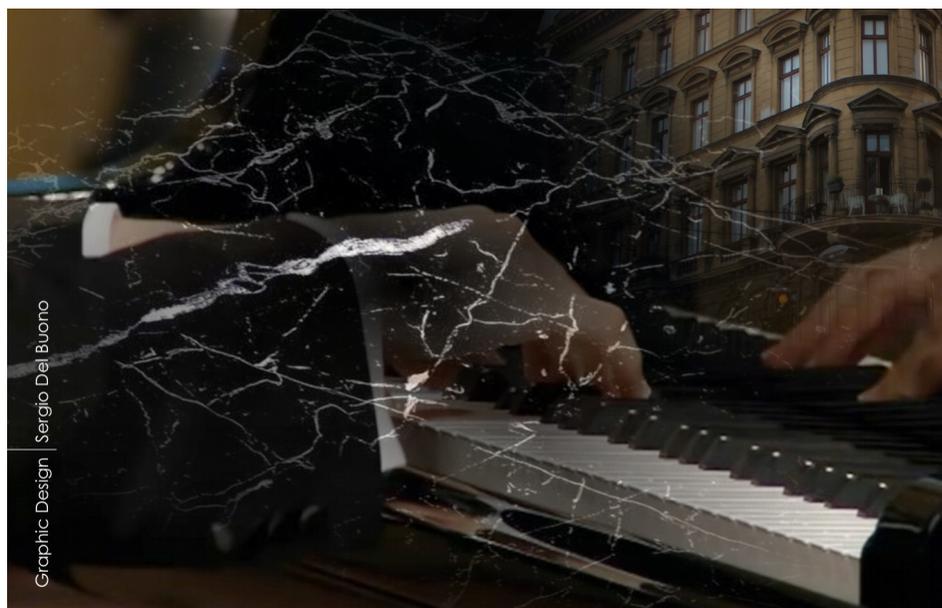
Lo Scherzo n. 1 in Si minore per pianoforte, op. 20 di Fryderyk Chopin fu composto tra il 1831 ed il 1832 e fu dedicato a Thomas Albrecht.

L'andamento è un Presto con fuoco. L'edizione inglese dello "Scherzo in si minore op. 20", indicato "Presto con fuoco" appare con il titolo di "Banchetto infernale".

Un allievo di Chopin, Karol Mikuli, rimembra che l'autore continuava a stringere il tempo prima della Coda, di modo che l'opera sfociava in maniera angosciosa.

Gli uditi del tempo ascoltavano Chopin con stupore, sgomenti: per l'ampiezza delle violenze dinamiche, il

L'emozione che supera la maestria.



Graphic Design | Sergio Del Buono

frequente, repentino mutare dell'atmosfera narrativa, la libertà delle invenzioni armoniche. La poetica dei contrasti irrisolti e coesistenti traccia qui il proprio apogeo: il passaggio dalla "Berceuse del Molto più lento" al conclusivo "Risoluto e sempre più animato", nella sua perfetta organizzazione, appare involontario come un flusso di coscienza che, mentre procede, trattiene quello che è stato e mentre sta per svanire, tenta di persistere.

Ridondanze di canti natalizi polacchi, dolcemente ossessivi, sopraffatti da un primo accordo secco e acuto, da un secondo al grave. Non aveva alcun bisogno delle scene, dei costumi, dell'evidenza del gesto teatrale: la drammaturgia chopiniana è scritta per le due mani.

Lo scherzo n.1 in si minore fu pubblicato nel 1835 e sembra che risalga a cinque anni prima, e sia quindi collegato alla caduta di Varsavia. Esso conta fra le pagine più laceranti, byroniane, di Chopin, e le novità folgoranti del suo pianismo narrativo gli assicurarono immediatamente un eccezionale successo. La forma di stampo beethoveniano è qui stravolta dalla sua compostezza dialettica. Il ritmo spinto al parossismo non è che una armonizzazione a fitte note di passaggio, potremmo dire a cluster, di un appello scandito dal basso.

Lo Scherzo op. 20 presenta la forma ABA più la Coda, forma per la quale la consuetudine vuole che si adatti ad uno scherzo. Viene introdotto da due violenti accordi in fortissimo, instabili dal punto di vista armonico che sembrano «un grido che erompe da profonda disperazione» a cui fa seguito una melodia improvvisa che sembra voler salire al cielo.

La marcatura del tempo della sezione A scritta nella tonalità di si minore è "Presto con fuoco". Il carattere è oscuro, impetuoso e drammatico. Vi è inoltre la presenza di un certo grado di complessità dal punto di vista tecnico. La sezione centrale B, "Molto più lento", in si maggiore, introdotta da un ponte modulante che progressivamente rischiarava lo svolgersi dell'azione musicale rivela un'atmosfera diametralmente trasfigurata: qui viene presentato il tema della placida ninna nanna natalizia polacca, seguita immediatamente da un tema originale dal carattere leggermente più lirico, animato e malinconico.

Quattro battute di transizione, in cui i due epici accordi introduttivi ricompaiono sovrapposti alle armonie della sezione centrale, riportano rapidamente alla riesposizione della sezione A.

La Coda, estremamente virtuosistica, "Risoluto e sempre più animato", viene raggiunta attraverso una sezione di sutura simile a quella che aveva introdotto alla sezione B, ma con intenzione opposte: intensificare ancora di più il carattere drammatico e tumultuoso per raggiungere il clima di massima tensione del brano.

Una velocissima ascesa cromatica di quattro ottave in ambedue le mani conduce infine alla cadenza conclusiva.

La passione, la poesia, il talento.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



9.

**Assodolab**

## Fryderyk Chopin: Lo Scherzo n. 2 in Si bemolle minore per pianoforte.

Lo Scherzo n. 2 in Si bemolle minore per pianoforte, op. 31 di Fryderyk Chopin fu composto tra la primavera e l'estate del 1837 e fu dedicato alla contessa A-dèle de Fürstenstein che era allieva di Chopin.

L'andamento indicato è:

- Presto

Si tratta di un'Opera tra le più straordinarie partorite dal genio di Chopin. Gli scherzi di F. Chopin riflettono un tipo di composizione dalla fisionomia tutta particolare, dove la fantasia dispiega la propria libertà di espressione nei modi e nelle forme più opportune. Secondo l'opinione di qualche autorevole critico, gli Scherzi di Chopin presenterebbero alcune connessioni stilistiche e formali con le Ballate in funzione di quel carattere rapsodico e dai sentimenti contrastanti che caratterizza questa "forma" pianistica chopiniana.

Lo "Scherzo in Si bemolle minore op. 31 che è tra le pagine più popolari di Chopin", è suddiviso in quattro sezioni principali: la prima, basata su due temi: interrogativo e poi drammatico il primo, in si bemolle minore, intensamente cantabile il secondo, in re bemolle maggiore, dopo la ripetizione della prima parte, segue la seconda, anch'essa basata su due temi: quasi un corale il primo, in la maggiore, una sorta di valzer lento e triste, in do diesis minore, che si va animando in una malinconica girandola, in mi maggiore, conclusiva; dopo aver ripetuto anche la seconda sezione, Chopin introduce una terza sezione in cui il tema in do diesis minore viene ripreso e sviluppato in un clima di crescente tensione che dopo aver raggiunto il fortissimo si va verso un pianissimo gradualmente; dopo una brevissima sospensione inizia la quarta sezione, dove, dopo la ripresa dei primi due temi, una Coda drammatica pone tempestosamente fine a questo "Scherzo". Nella sezione A, con un contrastante «botta e risposta» tra il pianissimo di fugaci arpeggi terzinati e il fortissimo di perentori stacchi accordali esiste un'inquietudine iniziale, che si stempera in un Sali e scendi di scale che porta a un canto dolce e appassionato in modo maggiore. Nella sezione B, Chopin porta alle estreme conseguenze una concezione dell'andamento ritmico che non si limita alla regolare scansione degli accenti, ma che diviene flusso di energia palpitante in continua mutazione. L'inizio è quindi statico, costituito da pochi accordi che sostengono una melodia mossa eseguita nel registro centrale.

La tematica musicale sembra animarsi leggermente lasciando intuire l'arrivo di qualcosa di nuovo, per tornare poi sui suoi passi, cioè allo spunto iniziale, riuscendo poi, con il secondo tentativo, a liberarsi in una struggente melodia in modo minore. Successivamente si ha una veloce modulazione al modo maggiore dove Chopin fa passare ulteriormente il discorso musicale in un flusso leggero e rapidissimo della mano destra sotto il quale si distinguono le marcate scansioni del basso. Ma non è finita, dopo il ritornello della seconda sezione vi è una sorta di Sviluppo che contiene elementi di entrambe le sezioni, A e B.

All'inizio vi è un prolungamento del precedente arpeggi che sfocia a una travolgente ripresa del tema cantabile di B con indicazione Agitato. Poi vengono ripresi alcuni elementi di A che aumentano in un concitato e turbolento crescendo



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

portando a un'ulteriore ripresa del cantabile di B, in un infuocato fortissimo che si stempera attraverso un'ostinata ripetizione degli incisi conclusivi fino a spegnersi del tutto. La ripresa di A da capo e una vigorosa coda conclusiva completano infine la composizione.

Dal punto di vista espressivo lo "Scherzo" è sereno e brillante e forse riflette lo stato d'animo del musicista che in quel periodo pensava di sposare Maria Wodzinska il cui padre negò le nozze, forse in considerazione delle precarie condizioni di salute del grande artista polacco.

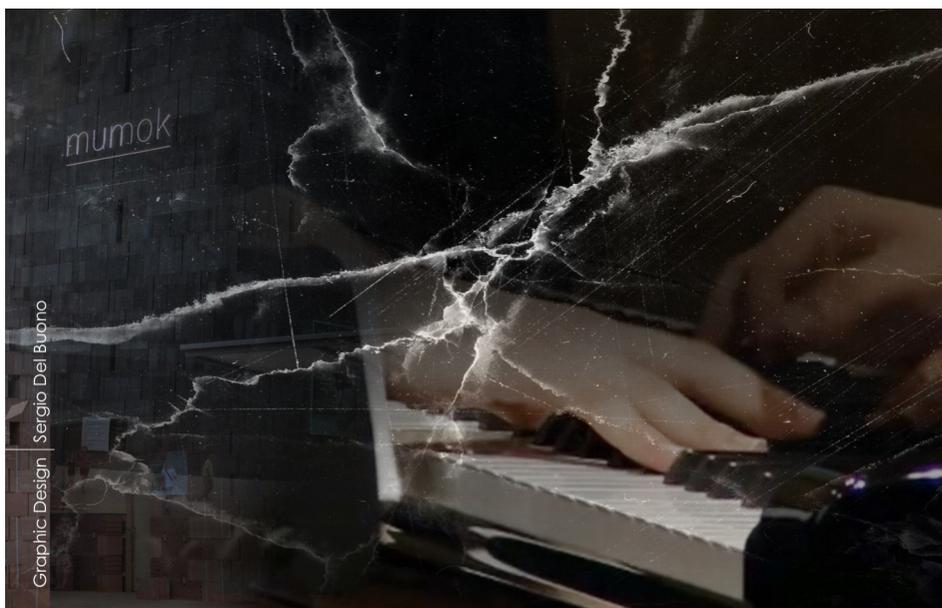
**Alfonso Maria Catalano**

**Fryderyk  
Chopin:  
Lo Scherzo n. 3  
in Do diesis  
minore per  
pianoforte.**



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

Uno stupendo turbinio di dita.



Lo Scherzo n. 3 in Do diesis minore per pianoforte, op. 39 di Fryderyk Chopin fu composto tra la primavera e l'estate del 1837 in parte a Maiorca e in parte a Nohant, residenza di George Sand, nella regione del Berry. Fu dedicato ad Adolphe Gutmann, uno degli allievi prediletti di Chopin. L'andamento è "presto con fuoco". Dopo un'enigmatica introduzione costituita di movimenti rapidi appare il tema della prima sezione A formato da vigorose ottave staccate in modo minore. La tematica si intreccia ad arabesque a un accompagnamento fatto di accordi li-brandosi in un lungo crescendo. Successivamente si torna poi alla forma iniziale a ottave staccate con alcune varianti conclusive. In netto contrasto con la prima parte, l'episodio centrale B presenta invece un tranquillo corale al quale fa da controcanto una delicata pioggia di arpeggi spezzati. Da questo stesso controcanto prende spunto una serie di frasi ad arpeggi che portano nuovamente al corale, riproposto con alcune varianti, e con sequenze accordali che conducono alla ripresa di A. La sezione B viene a sua volta riesposta, ma trasportata di tonalità similmente a un secondo tema di forma sonata, per poi essere rielaborata con la trasposizione in modo minore e con la sovrapposizione contemporanea dei suoi due elementi, ovvero: gli arpeggi alla mano sinistra e gli accordi alla destra, mossi in un accalorato crescendo che confluisce in una travolgente coda conclusiva. A partire dall'introduzione viene creato un clima di angoscia musicalmente elaborato con la ripetizione di un frammento in ottave nella parte grave della tastiera L'esposizione del primo tema in do diesis minore e in ottave doppie, rende aggressiva questa attesa. Questa, inizia nella seconda parte in Re bemolle maggiore, con un motivo di corale che suscita una liberazione. Tutto ciò si basa su un percorso a ritroso sul materiale dei due temi, che mira a rafforzarne il carattere contrastante, radicalizzandone nello stesso tempo le prospettive. Con grande effetto, nel momento in cui sembrerebbe che l'atmosfera del primo tema si affermasse in tutta la sua aggressiva disperazione, il secondo tema fa esplodere, nella tonalità di Do diesis maggiore, la melodia del Corale dove viene celebrata una vittoria dello Spirito che la Coda vorticoso annoterà con strepitosi inni di lode. Lo Scherzo n.3 ha suscitato a suo tempo varie interpretazioni in chiave letteraria e la più famosa rimane quella fornita dallo studioso chopiniano Ippolito Valletta, il quale così ha scritto: «Per la landa brulla e desolata nella quale ci introducono le prime battute di colore fosco risuonano tre appelli di potenti Fa diesis; una frase imperiosa sembra chiamare a raccolta gnomi e folletti che non tardano a comparire, danzando tumultuosamente. Mentre un uomo, calmata la ciurma, sta per parlare si ode di lontano un corale religioso, la scena si rischiarà, le arpe con tocchi leggeri accompagnano una visione di angeli e di beati. La turba infernale rimane attonita, il corale risuona più alto e armonizzato e si alterna con arpe lontane che man mano si dileguano. I due temi, il demoniaco e il celestiale, sono lumeggiati con arte squisita, finché con un procedimento più sinfonico che pianistico la schiera degli spiriti infernali si anima e si abbandona alla ridda».

Una atmosfera fiabesca, luminosa.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



11.

**Assodolab**

**Fryderyk  
Chopin:  
Lo Scherzo n. 4  
in Mi maggiore  
per pianoforte.**



Graphic Design | Sergio Del Buono

Lo Scherzo n. 4 in Mi maggiore per pianoforte, op. 54 di Fryderyk Chopin fu composto nel 1842.

L'andamento è "Presto". In questo scherzo non c'è traccia alcuna di dolore e di senso epico e ci troviamo di fronte a una pagina luminosissima e traslucida, dalla leggerezza quasi smaterializzata, in cui la ricerca di Chopin non è tanto sul piano formale, quanto su quello timbrico. Si tratta di un'opera fascinosissima e geniale, il Quarto Scherzo fu pubblicato nel 1843 a Lipsia da Breitkopf & Härtel e a Parigi.

Capolavoro fra i più alti in assoluto nella produzione chopiniana, proiettato decisamente verso il futuro, lo "Scherzo" in Mi maggiore è paradossalmente il meno noto ed eseguito dei quattro. E' stato accolto in maniera fredda dalla critica, rispetto alla fortuna degli altri tre precedenti. Si distingue per il carattere pacato, alieno da violenze visionarie. Si tratta di una composizione di poche note e molti silenzi. Unico, fondato principalmente su una chiave maggiore, lo Scherzo op. 54 occupa un posto a parte rispetto ai tre precedenti che presentano, nei momenti di intensa energia, un carattere di grande impeto e vemenza quasi "demoniaca".

Questo scherzo in Mi maggiore, nonostante abbia anch'esso un'indicazione di "Presto", non è frenetico e fu scritto con una mano molto più leggera, a tratti esuberante, ma con una espressione "giocosa". L'ispirazione è quasi fiabesca, anche se non mancano alcuni momenti più appassionati e intensi. Per questo modo di comporre, molto sereno, si avvicina maggiormente allo Scherzo come era inteso in tempi precedenti e cioè come pezzo che aveva la funzione di alleggerire l'importanza e la gravità di alcuni movimenti delle sonate e delle sinfonie. Per quanto riguarda la struttura lo Scherzo in Mi maggiore si riallaccia alla divisione in tre parti già usata in passato dal musicista nell'op. 20, portandola qui a una completa realizzazione.

All'espò dei due temi principali fa inizio lo sviluppo del primo tema che presenta però, inaspettatamente, l'incipit di una nuova idea variata, prima della riesposizione della stessa tematica. Quindi viene esposto il Trio, in tonalità di Do diesis minore, che espone un'ampia melodia dal carattere sentito. Anche la ripresa accoglie continue novità di diverse varianti che portano alla Coda finale di una grande velocità.

Le melodie di questo scherzo presenti sono molte, difficilmente classificabili fra principali e secondarie e il fattore timbrico assume in questo brano una grande rilevanza; la ricerca timbrica in tal senso diventa fondamentale per il musicista; l'identificazione delle note passa infatti in secondo piano rispetto a come vengono eseguite le melodie, ora iridescenti, ora immateriali, quasi aeree dalla caratteristica che anticipa una modalità impressionistica. Una delle pagine più alte nella produzione del musicista polacco, lo Scherzo in Mi maggiore è un'opera proiettata decisamente verso il futuro.



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

**Il compositore  
Salvatore Aute-  
ri Manzocchi e  
la sua acco-  
glienza presso i  
Teatri fiorentini.**



Nella foto, il Maestro di violino, Direttore d'Orchestra **Alan Magnatta**.

Il maestro Salvatore Auteri Manzocchi [1] godette in vita di una fama tutt'altro che trascurabile come compositore, confermata dal fatto che molti celebri cantanti del tempo amarono e interpretarono spesso le sue opere, e che il numero complessivo delle rappresentazioni di quest'ultime si aggirerebbe, secondo un recente calcolo approssimativo, intorno alle duecento unità. Nacque molto probabilmente ad Auteri il fatto che i suoi rapporti con i tre principali editori del tempo (Ricordi, Lucca e Sonzogno) risultarono fallimentari, pro-

**Dolores, il Negriero, Stella, Graziella ...**



prio in un periodo in cui questi ultimi rappresentavano il principale piedistallo su cui un artista doveva contare per il proprio successo [2]. Oltre a ciò egli si dimostrò abbastanza negligente nella scelta dei propri libretti da musicare: lo sviluppo delle trame di «Dolores», della «Stella» e del «Conte di Gleichen» fu oggetto di critiche da parte della stampa e, in alcuni casi, di pungenti ironie: a quanto pare, egli non si preoccupò mai di trovare un collaboratore letterario noto a livello internazionale e ben cinque libretti gli vennero preparati dallo zio Michele Auteri-Pomà: "troppi perché non si pensasse a cose "fatte in famiglia", e quindi frutto di una certa limitazione, di carattere quasi provinciale," [3]; nonostante questo, uno degli aspetti che gli assicurò la stima e la considerazione dei contemporanei fu la spiccata individualità dello stile che, secondo il famoso direttore Angelo Mariani, "... fa sì che una di lui frase la si distingua fra mille.", soprattutto in virtù delle "tinte patetiche" dominanti nelle sue opere, "non prive di un certo sentimentalismo che si trasforma in languore" [4]. Il teatro Pagliano di Firenze, oggi Teatro Verdi, rappresentò in "prima" assoluta la sua «Marcellina»: opera di cui si dettero solo tre rappresentazioni, ma che riportò un buon esito: cinque o sei pezzi riuscirono di bellissimo effetto [5] e l'esecuzione si valse di importanti artisti quali Maddalena Mariani-Masi, Luigia Bendazzi e Victor Maurel. La cosa abbastanza sorprendente è che la recente pubblicazione di Nunzio di Bella dedicata ad Auteri non riporta la notizia di questa rappresentazione. E' invece certo che due anni più tardi, nella stagione di Carnevale del 1874, «Marcellina» avrebbe dovuto essere allestita anche alla Pergola, ma l'impresario non riuscì a pagare i cantanti, così che essa poté approdare solo fino alla prova generale: fu però in quella occasione che Isabella Galletti-Gianoli, presente alla prova, chiese al maestro di scrivere un'opera per lei. Auteri si mise subito al lavoro e in pochi mesi portò a termine la prima stesura della «Dolores», opera in cui trasferì alcuni brani della «Marcellina». La "prima" ebbe luogo alla Pergola il 23 febbraio 1875 e due rappresentazioni straordinarie si tennero anche al Pagliano: del personaggio di «Dolores», per giudizio unanime, la Galletti operò una portentosa incarnazione e portò l'opera al successo, malgrado un po' tutti avessero criticato l'eccessiva lunghezza dello spartito. Il maestro, accolte comunque di buon grado le critiche, per le successive rappresentazioni alla stessa Pergola lo riaccorciò e lo corresse in qualche parte, finché non pervenne alla stesura definitiva, in occasione delle recite al teatro Dal Verme di Milano: in essa egli aveva perfezionato la strumentazione, accorciato ancora qualche parte e aggiunto due pezzi nuovi che erano, a detta di Filippi, i più belli dell'opera [6]. Fu in questa definitiva versione che «Dolores» venne rappresentata per otto volte ancora al Pagliano, nella stagione autunnale del 1876: le lodi della critica seguite alla prima rappresentazione al Dal Verme si ripeterono anche qui, sebbene il corrispondente della "Gazzetta musicale di Milano" ebbe modo di notare che una tinta un po' monotona dominava la composizione, e questo a lungo



**Il compositore  
Salvatore Aute-  
ri Manzocchi e  
la sua acco-  
glienza presso i  
Teatri fiorentini.**

andare ingenerava un senso di stanchezza in parte dell'uditorio [7].

Le rappresentazioni della successiva opera di Auteri, «Stella», furono abbastanza "turbolente": essa fu trasferita al Pagliano con tutto l'allestimento e gli interpreti che l'avevano vista trionfare per la sua "prima" al teatro Comunale di Piacenza. Tale fu l'entusiasmo suscitato da quest'opera che gli impresari piacentini ritennero giusto portarla subito nella città in cui il maestro era cresciuto ed era stato educato, allievo del celebre Teodulo Mabellini: contrariamente alle aspettative però, l'arrivo di orchestra e coro da un'altra città suscitò, a quanto sembra, dei malumori; oltre a questo una parte del pubblico vide in questo arrivo della «Stella», pubblicata e sostenuta dall'editore Sonzogno, una sfida all'applaudita «Gioconda» di Ponchielli, edita dall'avversario Ricordi, che pochi giorni prima era stata rappresentata. Fu così che alla "prima" fiorentina, con il teatro quasi vuoto, gli esponenti del partito avverso ad Auteri e Sonzogno si misero a disapprovare accanitamente chi applaudiva ed alla fine riuscirono a far prevalere un clima di generale freddezza [8]. Le cose sembrarono rimettersi per il meglio alla seconda rappresentazione, cominciata subito con applausi fragorosi ad ogni pezzo; dopo il primo atto, però, la recita venne troncata per indisposizione, si disse, della protagonista Teresina Singer e le rappresentazioni terminarono: solo qualche mese più tardi si venne a sapere dal corrispondente della "Rivista Teatrale Melodrammatica" Orlando Viviani che il motivo di quella indisposizione fu "una lettera insolentissima e insultante" consegnata all'artista durante l'intervallo dello spettacolo, e inviata dal direttore del "Corriere Italiano" [Cav. Biraghi], il quale - come si può ben immaginare - era fra quelli che alla prima rappresentazione di «Stella» si permise di fischiare chi applaudiva [9].

Con questo incidente gli oppositori di Auteri e Sonzogno sembrarono averla vinta, ma non poterono nulla in occasione del secondo allestimento della «Stella» al Pagliano, sette mesi più tardi: stavolta l'esito fu brillante e l'esecuzione ottima in ognuna delle cinque rappresentazioni. Non altrettanto lusinghiero fu il giudizio del pubblico del Pagliano sul «Conte di Gleichen», successiva opera del maestro siciliano: se di successo si può parlare in questo caso, esso fu senz'altro un "successo di stima", come lo definì "Il Sistro", ottenuto in virtù della buona accoglienza di alcuni pezzi, della magistrale esecuzione e della magnifica messa in scena curata da Sonzogno, piena di "magnificenza e buon gusto" [10]: nondimeno le rappresentazioni furono solo tre e la critica ebbe modo di evidenziare i limiti di quest'opera, unanimemente riscontrati nella discontinuità dello stile e nell' "assurdità" del libretto, in cui si riscontravano alcune paradossali situazioni psicologiche dei personaggi.

■ Alan Magnatta

[1] Salvatore Auteri-Manzocchi nacque a Palermo nel 1845; dedicatosi in un primo tempo allo studio delle belle arti, cominciò a coltivare la musica a ventitré anni. Nella città natale ebbe come maestro Pietro Platania; quindi completò i suoi studi a Firenze sotto la guida di Teodulo Mabellini. Ottenne il suo primo successo con l'opera Dolores, rappresentata nel 1875 alla Pergola di Firenze. Seguirono Il negriero (1878), Stella (1880), Il conte di Gleichen (1887), Graziella (1894) e Saverio Torelli (1903). Scrisse inoltre numerose romanze da camera che furono molto in voga specialmente fra i dilettanti per la loro facile e fluida struttura melodica. Fu insegnante di canto al Conservatorio di Parma, dove morì nel 1924.

[2] Cfr. N. DI BELLA, Il compositore Salvatore Auteri-Manzocchi, Parma, Palatina Editrice, 1997, p. 16.

[3] Ivi, pp. 267-268.

[4] Ivi, p.273.

[5] Fra questi Biaggi ricorda soprattutto il primo preludio strumentale, i pezzi concertati che chiudono il II e III atto e il duetto per soprano e tenore che chiude il I atto.

[6] Cfr. N. DI BELLA, Il compositore Salvatore Auteri-Manzocchi cit., pp. 71-72; i pezzi a cui si fa riferimento sono il duetto fra tenore e soprano che chiude il primo atto e la romanza del tenore nell'ultimo atto.

[7] V. M[EINI], Corrispondenze, in "Gazzetta musicale di Milano", 7 dicembre 1876, p. 415.

[8] Cfr. "Gazzetta musicale di Firenze", 30 giugno 1880, p.6.

[9] Cfr. N. DI BELLA, Il compositore Salvatore Auteri-Manzocchi cit., p. 145-146.

[10] "Il Sistro", 6 marzo 1889.

## Interpretazione delle opere di Mozart nel secondo Ottocento in Italia.



Nella foto, il Maestro di violino, Direttore d'Orchestra **Alan Magnatta**.

In questo studio tratto da una mia ricostruzione storica del repertorio del Teatro Pagliano (oggi Verdi) di Firenze, uno dei due teatri più importanti della città insieme alla Pergola, intendo analizzare quelle che erano le consuetudini interpretative più diffuse nel secondo Ottocento delle opere di Mozart, le quali rientravano tutte nella più grande categoria riassunta nel termine "vecchio repertorio", con il quale si intendevano all'epoca tutte quelle opere scritte dai compositori antecedenti a Rossini. In questo periodo il grave handicap

## Il caso del Don Giovanni al Teatro Pagliano di Firenze.



di queste composizioni sulle scene italiane ed estere era costituito da esecuzioni che erano globalmente ritenute scadenti, salvo qualche rara partecipazione di rinomate celebrità canore che, tuttavia, raramente riuscivano a nascondere i problemi presenti nell'insieme.

Si vedano, a tal proposito, le testimonianze dell'illustre critico Francesco D'Arcais, apparse sulla "Nuova Antologia".

*I cantanti che sappiano cantare davvero diventano più rari ogni giorno, in Italia e fuori. E ne consegue che, quando si riproduce qualche opera antica, il pubblico non sa spiegarsi gli entusiasmi che suscitavano quando furono udite la prima volta. [1]*

I principali imputati di questa situazione erano secondo la critica i cantanti, ma è necessario ricordare che le opere scritte in questo periodo seguivano indirizzi differenti da prima.

*Al canto propriamente detto si sostituisce ognor più la declamazione. E' invalsa l'opinione nei teatri, e quel ch'è peggio anche nella maggior parte delle scuole, che la così detta espressione drammatica non si ottenga col canto corretto e senza gli scatti improvvisi della voce e l'ansia epilettica. Le opere drammatiche che si scrivono presentemente son quasi tutte fondate su questo pregiudizio. [...] Eppure le opere antiche che rispettavano le ragioni del canto erano drammatiche anch'esse. [...] In quelle opere il dramma vuol essere cantato; la declamazione non basta, anzi nuoce; l'abilità dell'attore non è sufficiente compenso alla deficienza del cantare. Fra qualche anno non avremo più cantanti neanche per le opere di Donizetti. [...] Non vi sarebbe che un modo di ritornare ai capolavori antichi con diletto del pubblico e utilità dell'arte; converrebbe a tal uopo che quei capolavori servissero davvero di fondamento agli studi nelle scuole di canto. Sventuratamente è scarso il numero degli insegnanti che seguono questa via; l'arte è, per così dire, subordinata alle esigenze del commercio teatrale, e i maestri di canto, pochi eccettuati, si preoccupano solamente di somministrare artisti i quali rispondano ai bisogni della più volgare industria. Con ciò non intendiamo togliere ogni merito agli artisti di canto che oggi tengono il primato. E' vero, ad ogni modo, ch'essi, in generale, dell'arte propria conoscono solo quel tanto che si riferisce al repertorio contemporaneo, e non vanno più in là. [2]*



Accanto alle responsabilità dei cantanti bisogna però anche far menzione di quelle di alcuni direttori d'orchestra che in questo periodo ricevettero molte critiche per la cattiva riuscita di alcuni allestimenti di opere "vecchie", dal momento che mentre le opere del più moderno repertorio eran poste "sotto il patronato di qualche editore di musica che ne aveva la proprietà", per le opere del repertorio antico era opinione comune che spettasse al concertatore e direttore d'orchestra tutelare il rispetto dovuto alla memoria dei loro autori. [3] Così non avvenne, a quanto pare, per alcune esecuzioni del «Don Giovanni» di Mozart, rappresentato nella stagione estiva dell'86 al Teatro Costanzi di Roma e posto sotto la direzione di un artista affermato come Franco Faccio; all'indirizzo del quale, nondimeno, furono indirizzate aspre censure. Evidentemente, -scrive D'Arcais- "trattandosi di un'opera antica per la quale mancavano gli elementi adatti e forse anche il tempo di fare le necessarie prove l'egregio maestro ha creduto che la responsabilità del concertatore fosse, come suol dirsi, coperta da quella dell'impresario e degli artisti". [4] Da quanto detto finora dovrebbero risultare evidenti le difficoltà che molti capolavori antichi dell'arte musicale incontravano sulle scene italiane e le ragioni dello scarso numero delle loro rappresentazioni. Non fa eccezione il Teatro Pagliano di Firenze (oggi Teatro Verdi) che nel corso di tutto il ventennio 1870-1890 allestì solo una volta, nella stagione di Quaresima del 1872 e con scarsa attenzione da parte della stampa il «Don Giovanni» di Mozart, per di più con poche repliche.

In verità, secondo quanto rileviamo da uno studio di Pierluigi Pietrobelli sulla fortuna di quest'opera in Italia, Firenze fu la città italiana in cui «Don Giovanni» fu eseguito il maggior numero di volte durante tutto l'Ottocento, sebbene si tratti di apparizioni sporadiche nel contesto generale delle programmazioni teatrali. [5]

Questa ripresa del 1872, effettuata al Pagliano, si inserisce comunque in un periodo di particolare intensità di rappresentazioni del capolavoro mozartiano: probabilmente sulla scia di un'esecuzione molto celebrata che si tenne sempre al Pagliano e che registrò il trionfo del baritono Francesco Steller, giudicato dal corrispondente del periodico musicale "Sistro" un "Don Giovanni insuperabile". Nella sua «Rassegna musicale» Biaggi parlò allora di un "esito felicissimo e compiuto", con gran concorso di pubblico, richieste di «bis» e chiamate al proscenio per i cantanti. Questi ultimi, -secondo il giudizio di Francesco D'Arcais che risale a venti anni più tardi, "erano, salvo lo Steller, tutti mediocri, ma; sapevano adoperare la propria voce e piegarla alle esigenze del dramma cantato. [...] Perciò a Firenze, un maestro concertatore intelligente [M.o Cortesi] e che conosceva bene lo spirito della musica mozartiana, poté compiere l'ardua impresa di educare quei «cantanti» allo stile del Mozart". [6]

Data la scarsa quantità di notizie a disposizione, non è possibile sapere con esattezza se questa stessa impresa venne compiuta dal M. Usiglio, concertatore e direttore al Pagliano nel marzo 1872, ma quel che sembra certo è che il successo di sei anni prima non si ripeté in questa occasione nelle medesime proporzioni.

*L'impressione che in questa stessa opera e nello stesso teatro, or sono pochi anni, lasciò lo Steller non si è punto dileguata; tutti lo rammentano, e lo rammentano come quello che era un Don Giovanni insuperabile.*

*Di qui i confronti, sempre nocivi a coloro che sono confrontati. Noi... senza esaminare il rispettivo metodo di Steller e Maurel, confessiamo che quest'ultimo nel Don Giovanni non appare quell'egregio artista che veramente è, ciò perché i cantabili di Mozart non si confanno alla sua voce, inclinata assai più al dolcissimo canto italiano che al canto un poco compassato della scuola tedesca; di più poi, che il modo di sentire di Maurel è tutt'altro che brioso, secondo noi, e vivace, come viene richiesto dal carattere del dissoluto spagnolo.*

*A parer nostro, Maurel ha giudicato male dei propri mezzi; ha creduto che l'arte potesse vincere la natura, ma si è ingannato: l'impassibilità del pubblico, che si mantenne freddo verso di lui, eccetto che nel duo "Là ci darem la mano" e nella canzone "Deh, vieni alla finestra", di cui volle la replica, gli avrà certo fruttato esperienza e mostrato che l'impeto giovanile non basta a superare certe difficoltà, superabili soltanto da chi è maturo nell'arte. [8]*

In verità lo stesso Maurel seppe trovare, negli anni, delle ragioni molto più convincenti per spiegare il suo insuccesso nel «Don Giovanni», rispetto a quelle che venivano fornite dalla rivista fiorentina.

Dopo aver assistito, infatti, ad una rappresentazione di quest'opera nel piccolo Teatro del Fondo di Napoli, egli riuscì a cogliere quei particolari della scrittura mozartiana, soprattutto strumentale, che gli erano altrimenti sfuggiti in tutte le altre occasioni, maturando poi sempre di più la convinzione che in teatri molto vasti, come lo stesso Pagliano di Firenze, l'opera non potesse essere apprezzata convenientemente, anche perché qui i cantanti, dovendo "lottare" contro un'orchestra numerosa, non possono riuscire a far apprezzare tutte le sfumature richieste da Mozart, come, ad esempio, certe frasi che richiedono di esser cantate leggermente e «du bout de lèvres». [9]

Ma ecco come si esprime il cantante francese nella sua descrizione della regia del capolavoro mozartiano.

**Interpretazione  
delle opere di  
Mozart nel  
secondo  
Ottocento in  
Italia.**

## Interpretazione delle opere di Mozart nel secondo Ottocento in Italia.

### Il caso del Don Giovanni al Teatro Pagliano di Firenze.

*Don Giovanni n'est pas fait pour les grandes scènes. L'oeuvre fourmille de détails qui sont le régal des esprits délicats, et ces détails ne peuvent être mis en valeur que par des conditions spéciales d'optique et d'acoustique théâtrales impossibles à réaliser quand l'oeuvre est présentée dans un cadre trop grand. [10]*

Di qui Maurel tira tutte le conseguenze: "è necessario presentare l'opera nell'ambiente adatto, e naturalmente con l'organico strumentale adatto, seguendo il più possibile la volontà dell'autore". [11]

Ritornando all'allestimento del 1872 al Pagliano, dobbiamo dunque concludere che l'interpretazione generale dell'opera venne probabilmente equivocata: vista, cioè, come opera seria italiana ottocentesca, (in cui esistono nette distinzioni gerarchiche fra i personaggi) piuttosto che come "dramma giocoso", (nato e concepito nella tradizione dell'opera buffa, secondo la quale sono distribuiti i timbri vocali). Era questo però un equivoco che, sempre secondo Petrobelli, perdurava nell'800, e che sembra confermato dai tagli che si ritrovano nel libretto usato per le rappresentazioni del 1866 e che probabilmente venne usato anche per quelle di sei anni più tardi.

Innanzitutto i due atti originali vengono suddivisi in quattro parti (schema certo più vicino alle opere italiane ottocentesche), quindi i tagli ai pezzi a solo di Masetto tolgono a quest'ultimo quasi la statura di personaggio, così come la mutilazione dell'aria di Donna Elvira "Fuggi il traditore" fa perdere importanza a questa figura di primo piano nella partitura originale.

Inoltre, seguendo la prassi tipicamente ottocentesca, l'opera venne allestita con il taglio dell'ultima scena che prevede il pistolotto finale: ciò che assegna all'opera quella tinta tragica aliena dallo spirito del dramma giocoso.

■ Alan Magnatta

[1] F. D'ARCAIS, Rassegna musicale, in "Nuova Antologia", 16 novembre 1880.

[2] Ivi, 1 luglio 1886, pp.155-156.

[3] Cfr. ivi, p.144.

[4] Ivi, p.155

[5] P. PETROBELLI, Don Giovanni in Italia, in Colloquium "Mozart und Italien" (Rom 1974), Köln, Arno Volk - H. Gerig 1978 ("Analecta Musicologica", 18), pp. 35-36 e 39.

[6] F. D'ARCAIS, Rassegna musicale, in "Nuova Antologia", 1 luglio 1886, p.156.

[7] "La Nazione", 11 marzo 1872.

[8] "Il Sistro", 12 marzo 1872.

[9] Cfr. V. MAUREL, À propos de la mise en scène de Don Juan. Réflexions et souvenirs, Paris, Dupont, 1896, p.64.

[10] Ivi, p.10

[11] Cfr. P. PETROBELLI, Don Giovanni in Italia cit., p.43.

### Il Don Giovanni, l'Opera lirica in due atti.

Titolo	Don Giovanni, dramma giocoso in due atti
Libretto	DA PONTE, Lorenzo
Musica	MOZART, Wolfgang Amadeus
1 <sup>a</sup> Assoluta	Praga, Teatro Reale, 29 ottobre 1787
1 <sup>a</sup> Italiana	Roma, Teatro Valle, 11 giugno 1811
Interpreti	Carlotta Carrozzi-Zucchi (Donna Anna), Maddalena Mariani (Donna Elvira), Amalia Rizzi-Marzi (Zerlina), Victor Maurel (Don Giovanni), Edoardo Maurel (Don Ottavio), Paolo Medini (Commendatore), Armando Castelmarty (Leporello)
Realizzatori	Emilio Usiglio (direttore d'orchestra)
Calendario	8 mar., 9 mar., 10 mar., 12 mar., 21 mar.
Complemento	21 mar. G. Verdi, Don Carlo, duetto, ["Dio, che nell'alma infondere"]: Angelo Masini (tenore), Victor Maurel (baritono), G. Verdi, Don Carlo, aria, ["Per me giunto è il dì supremo"]: Victor Maurel (baritono).
Impresario	Luciano Marzi
Note	21 mar. Serata a beneficio di Victor Maurel (baritono).

Una composizione ineccepibile.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



17.

**Assodolab**

## Franz Liszt: Il concerto n. 1 in Mi bemolle maggiore per pianoforte.



Il Concerto n. 1 in Mi bemolle maggiore per pianoforte e orchestra, S 124 di Franz Liszt, dedicato ad Henry Litolf, fu composto nel 1849 ed è costituito dai seguenti movimenti:

- Allegro maestoso
- Quasi Adagio
- Allegretto vivace. Allegro animato
- Allegro marziale animato

L'organico, è il seguente: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, triangolo, piatti, archi. La Prima esecuzione avvenne a Weimar il 17 febbraio 1855 sotto la direzione di Hector Berlioz, con Liszt al pianoforte. Agli inizi della residenza di Liszt a Weimar, Liszt finì di comporre i due concerti per pianoforte e orchestra, che aveva iniziato nel 1839 e che furono destinati ad essere eseguiti parecchi anni dopo, nel 1855 e nel 1857. I primi schizzi del "Concerto n. 1" risalgono al 1830, ma lo spartito fu completato solo nel 1849, e successivamente rivisto nel 1853 e nel 1856.

Liszt che fino a quel tempo aveva composto solo musica per pianoforte, e aveva scarso approccio con l'orchestrazione, si fece aiutare, dal suo allievo Joachim Raff. In questi due musiche, Liszt inglobò il trascendentale patrimonio tecnico. La difficoltà trascendentale non era concepita come pura esibizione acrobatica ma come rifondazione di uno strumento che doveva rivelare aspetti non conosciuti ed a introdurre l'ascoltatore alla concezione e comprensione di nuovi mondi sonori. In questo concerto Liszt volle Trasportare al pianoforte il virtuosismo che Paganini aveva applicato al violino. Quindi si è in presenza in presenza di "poemi sinfonici" senza un programma dichiarato, Il "Concerto in Mi bemolle" di Liszt, configura una svolta nella storia del concerto per pianoforte e orchestra. Infatti, questo concerto segna l'abbandono dello schema del concerto in tre movimenti con l'introduzione di uno "Scherzo" dopo il tempo lento come avviene nella sinfonia.

Il concerto si apre con il tema principale eseguito dagli archi all'unisono in "fortissimo": esso si basa su un motivo delineato nei suoi contorni sotto l'aspetto ritmico: tale motivo è poi ripetuto un tono sotto venendo così a formare la prima frase del tema principale. Il tono dei movimenti è solenne, epico, battagliero, ma verrà smentito subito dopo. L'orchestra prova, a contenere il pianoforte e inquadralo in un discorso comune, ma con scarso successo. Al pianoforte, i temi proposti dagli strumenti non interessano molto. Il motto ricorrente, ad esempio, che apre il concerto, è molto severo. L'orchestra assume quindi una funzione di cornice. Dopo che il primo movimento è stato finito in "pianissimo", il secondo movimento, "Quasi adagio", inizia con l'esecuzione di una frase fatta da violoncelli e contrabbassi che il pianoforte amplifica e dilata in un notturno. Questa bellezza è spezzata da un energico recitativo pianistico. L'atmosfera diventa magica, incantata, di una leggerezza fiabesca annuncia «l'Allegretto vivace».

Dopo un inatteso ricordo del "Quasi adagio", tutto si oscura in un fremito e in una raffica di terzine pianistiche che porta ad un ritorno del motto iniziale, nel registro basso del pianoforte: questi lo passa all'orchestra in un'amplificazione monumen-



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

tale. Ma si tratta solo di un'ammonizione passeggera, come mostra l'ultimo movimento, "Allegro marziale animato". Il titolo è ingannevole: questo non è un pezzo di carattere militare, ma una marcia leggera, guizzante, festosa nel suo sventolio di trilli. Un corteo di soldatini di piombo, interrotto dal motto iniziale del primo movimento che si riaffaccia in orchestra. Dopo una reazione del pianoforte, si riprende la danza brillante, le corse frenetiche, il tintinnare del registro acuto, il suono del triangolo e tutto si conclude nell'espressione di una leggerezza incantata.

**Alfonso Maria Catalano**

**Sergej  
Rachmaninov:  
Il concerto per  
pianoforte n. 1  
in Fa diesis  
minore.**



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

Il Concerto per pianoforte n. 1 in Fa diesis minore, op. 1 di Sergej Rachmaninov fu composto nel 1891 e la prima esecuzione del solo primo movimento avvenne a Mosca il 29 marzo del 1892. Fu dedicato a Alexander Siloti. L'organico è il seguente: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, piatti, triangolo, archi. Gli andamenti sono 3: 1 Vivace, 2 Andante, 3 Allegro vivace. Questo concerto è la prima pagina che il compositore, ritenne degna, su suggerimento dell'editore Gutheil, di licenziare come "opus 1" delle proprie composizioni. Nel 1890, Rachmaninov, ancora allievo al Conservatorio di Mosca, compo-

L'anima, la cura, la perfezione.



se il primo tempo, che venne eseguito in una specie di saggio scolastico a Mosca nel marzo 1892, dove fu solista lui stesso, e direttore Vasilij Safonov. Nel frattempo, Rachmaninov aveva completato la partitura scrivendo i due movimenti mancanti. La primissima completa esecuzione ebbe luogo a Londra il 4 ottobre 1899. In quest'opera il compositore intende esprimere gratitudine e rendere omaggio da un lato al maestro, quell'Alexander Siloti dall'altro ai maestri ideali, coloro i quali hanno ispirato il suo stile, che furono, Rimskij-Korsakov e Cajkovskij più di tutti. La composizione viaggiò con lui in America e venne modificata, lievemente il primo tempo, radicalmente il secondo e il terzo, e riveduta completamente nell'orchestrazione. E fu in questa veste definitiva, che è quella normalmente eseguita nelle sale da concerto che questo Concerto ricevette il battesimo esecutivo a New York, il 29 gennaio 1919, diretto da Modest Altschuler, dove fu solista lo stesso Rachmaninov. Per quanto riguarda all'architettura formale, quello che si evidenzia nel "Concerto n. 1" è la sostanziale estraneità alla prassi. I tempi sono tre, lento il secondo tra due veloci che possiedono un grado alquanto elevato di virtuosismo. Ma la costruzione è solo leggermente legata allo schema della forma-sonata, se è vero che ognuno dei tre tempi risulta costruito mediante successione di segmenti diversi per tempo, colore ed espressione, uniti però dalle sostanziali affinità dei motivi che costituiscono l'ossatura tematica del lavoro: si tratta di una forma che superficialmente si può definire rapsodica, dal momento che tutto il materiale del Concerto prende vita dallo sfruttamento di due tetracordi compresi nello spazio di un intervallo di quarta eccedente/quinta diminuita. In funzione del tradizionale sviluppo, il Concerto esibisce una continua modificazione del materiale armonico melodico. In questo concerto si ha una forte connotazione espressiva - e di qui la scarsa fortuna di questa pagina a confronto con quella delle due opere congeneri successive - il "Concerto n. 1" è paradossalmente il più oggettivo e astratto tra i quattro Concerti per pianoforte e orchestra dell'autore, il più complesso, oltre che il più estraneo a quell'estetica che anni dopo dettò allo stesso Rachmaninoff la celebre dichiarazione secondo cui: «La musica deve esprimere il paese di nascita del compositore, i suoi amori, la sua religiosità, i libri che l'hanno influenzato, le pitture che ama; la somma delle sue esperienze». Questo concerto rivela le tipiche caratteristiche dello stile di Rachmaninov: mentre l'orchestra presenta una scrittura sinfonica particolarmente elaborata dove la parte solistica è concepita secondo i criteri di un virtuosismo esecutivo a tratti trascendentale, che trova soprattutto nei movimenti veloci ampio spazio per esprimersi. Durante il primo tempo, al principale movimento "Vivace" si alterna un "Moderato espressivo" in cui viene esposto un tema evocante un canto popolare. L' Andante centrale meditativo è un breve movimento occupato da episodi solistici di carattere rapsodico. Molto complesso e capriccioso è «l'Allegro vivace» finale, che presenta frequenti mutamenti di tempo, dai 9/8, ai 12/8, ai 2/4 e che, prima di concludere in maniera brillante, lascia spazio a un "Andante ma non troppo", in cui il solista si abbandona a un lirismo confortato dagli archi.

L'onda musicale che entra nei cuori.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



**19.**

**Assodolab**



Graphic Design Sergio Del Buono

## Sergej Rachmaninov: Il concerto per pianoforte n. 2 in Do minore.



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

Il Concerto per pianoforte n. 2 in Do minore, op. 18 di Sergej Rachmaninov fu iniziato nell'autunno del 1900 per essere portato a compimento il 4 maggio 1901. Fu dedicato a Nikolai Dahl e la prima esecuzione completa avvenne presso la Società Filarmonica di Mosca il 9 Novembre 1901. L'organico del concerto è il seguente: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, archi.

Gli andamenti sono:

- Moderato
- Adagio sostenuto
- Allegro scherzando

La prima esecuzione vide l'autore al pianoforte ed Alexander Siloti alla direzione per il Concerto n. 2 per pianoforte ed orchestra in do minore op. 18, dedicato allo psichiatra Nikolaj Vladimirovich Dahl che ebbe in cura Rachmaninov.

Il concerto n. 2 di Rackmaninov si configura come la sua prima opera matura di. Si tratta di pagine di un pathos tipiche post-romantiche che uniscono ad una scrittura solistica trascendentale, una tematica di notevole espressività, ricca di enfasi e di lirismo.

Nel Tempo I, "Moderato", si ha dopo un'introduzione di accordi a piene mani, la comparsa del primo tema. Negli arpeggi del pianoforte il tema viene affidato prima a violini e viole che vengono raddoppiati dal clarinetto, poi ai violoncelli ed infine a tutti gli archi con l'accompagnamento dei fiati. Questo gruppo tematico è riecheggiato dal solista che poi propone un conciso episodio, "Un poco più mosso", culminante in un accelerando-crescendo a piena orchestra. Una frase eseguita dalla viola fa iniziare il secondo tema esposto dal pianoforte al quale si affiancano archi, clarinetto e fagotto.

A partire dal secondo tema inizia una terza idea melodica. Relativamente alla fine dell'esposizione, quest'ultima è un episodio di agilità solistica per il pianoforte. Lo sviluppo è introdotto dall'orchestra che introduce nuovi elementi, tra cui un tema di marcia scandito da bassi e timpani. Segue un brillante episodio, "Più vivo", con l'elaborazione del primo tema e che prosegue in tempo ancora più mosso con un rapido gioco delle mani nel registro acuto. Il culmine dello sviluppo viene raggiunto dall'orchestra con una combinazione del secondo tema e del motivo di marcia sostenuta dagli accordi a piene mani del pianoforte. La velocità di quest'ultima parte è concepita in crescendo ed in accelerazione fino al grandioso allegro che prepara la ripresa.

La ripresa inizia in tempo "Maestoso, Alla marcia", con gli archi che espongono il primo periodo del primo tema con il commento degli accordi pesanti del pianoforte. Il secondo periodo, "Meno mosso", è eseguito dal solista con il sostegno di legni, corni ed archi e sfuma in un ritardando-diminuendo.

Il secondo tema, Moderato, che ricompare col corno solo sulle note tenute dei clarinetti e dei fagotti, viene sviluppato dal pianoforte con una riproposta degli arpeggi che abbiamo ascoltato in vari punti del brano. Una coda virtuosistica in ritmo di marcia ed il ritorno del primo tema affidato ai violoncelli ci porta al finale.

Il Tempo II è un "Adagio sostenuto". Il brano inizia con un'introduzione orchestrale sulla quale entra il pianoforte che avvia la prima parte. Il tema è un dialogo prima tra flauto e clarinetto su arpeggi del pianoforte e poi passa al solista con una inversione delle parti e quindi nella chiusa ai violini primi.

La parte centrale, "Un poco più mosso", si apre con un'elaborazione pianistica del tema cui si duetta con un controcanto dei legni. Quindi segue una transizione, Più animato, per pianoforte solo.

Successivamente si ha un episodio virtuosistico, "Più mosso", che elabora alcuni motivi tematici con accompa-

**Sergej  
Rachmaninov:  
Il concerto per  
pianoforte n. 2  
in Do minore.**

L'onda musicale che entra nei cuori.

A Monsieur N. DAHL. 3

**Second Concerto.**

I.

S. Rachmaninoff, Op. 18.

Moderato. (♩ = 66.) rit. - - a tempo

2 Flauti.  
2 Oboi.  
2 Clarinetti in B.  
2 Fagotti.  
I. II.  
4 Corni in F.  
III. IV.  
2 Trombe in B.  
3 Tromboni  
e Tuba.  
Timpani in G. As. C.

Moderato. (♩ = 66.) rit. - - a tempo  
con passione

Pianoforte.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
Basso.

Moderato. (♩ = 66.) rit. - - a tempo

Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A. for all countries  
All rights of reproduction in any form reserved B.&H. 16674 Printed in England

Una pagina della partitura del **Secondo concerto** di **Sergej Rachmaninov**, *Op. 18*, dedicata a **Nikolai Dahl**.

gnamento orchestrale. Il concerto si conclude con una coda in cui la frase cantabile dei violini è accompagnata da accordi e arpeggi eseguiti al pianoforte, note tenute eseguiti dai corni e bassi e ancora arpeggi eseguiti da flauti e clarinetti.

Nel Tempo III che è un "Allegro scherzando" si ha un'introduzione orchestrale dove compaiono motivi di marcia ed accordi a pieno organico. Alla fine di una cadenza del pianoforte, la ripresa dei motivi di marcia accompagnati da flauti, clarinetti ed archi pizzicati sfocia nel primo tema, esposto dal solista con pirotecnico virtuosismo. Un episodio pianistico

accompagnato da legni, corni ed archi, si chiude con la scansione a pieni accordi del primo tema.

Ricompare nuovamente la transizione pianistica che apre la ripresa del secondo tema affidato a flauto e primi violini ed al pianoforte, e del motivo di marcia. Il ritorno "dell'Allegro scherzando" porta entrate successive di legni ed archi che sembrano aprire un nuovo episodio mentre invece i rapidi arpeggi del solista ci portano ad una specie di coda.

Questa, "Alla breve-Agitato", si fonda sulla testa del primo tema, flauto con controcanto dei violoncelli, e culmina con una reminiscenza a pieno organico, della prima entrata del pianoforte.

Una breve cadenza pianistica introduce la ripresa del secondo tema intesa come grande climax a piena orchestra, con massicci accordi del pianoforte, prima che il movimento concluda con una chiusa eroica nei tempi, "Più vivo" e poi "Risoluto".

La solida tecnica virtuosistica.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

21.

Assodolab

## Sergej Rachmaninov: Il concerto per pianoforte n. 3 in Re minore.



Il Concerto per pianoforte n. 3 in Re minore, op. 30 di Sergej Rachmaninov dedicato a J. Hofmann è formato da 3 movimenti:

- Allegro ma non tanto
- Intermezzo: Adagio
- Finale: Alla breve

L'Organico è costituito da: pianoforte solista, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tamburo, archi. Fu composto nell'estate del 1909 e la Prima esecuzione fu a New York, Metropolitan Opera House il 28 Novembre 1909. Grande pianista, Sergej Rachmaninov ha faticato non poco a farsi riconoscere come compositore, soprattutto dal pubblico e dalla critica occidentali. Il pubblico trovava in lui, l'ultimo dei grandi pianisti-compositori di stampo ottocentesco e voleva ascoltare sempre e soltanto le sue composizioni pianistiche meglio se suonate da lui stesso - mentre accoglieva senza alcun entusiasmo i suoi lavori più ambiziosi, come le sinfonie.

La criticagli attribuiva l'appellativo di retrogrado rappresentante di un romanticismo ormai ridotto a sentimentalismo oppure non lo prendeva nemmeno in seria considerazione, considerandolo come un piccolo compositore, che si ostinava a scrivere musica senza rassegnarsi al destino che ne aveva fatto uno straordinario pianista ma non un grande creatore. Invece Rachmaninov era un artista completo, che però riuscì a esprimersi pienamente soltanto fino a quando non tagliò il cordone ombelicale con la terra e la cultura russe: la sua vena creatrice s'inaridì quando, dopo la rivoluzione del 1917, scelse d'andare in esilio in America, paese che non amava affatto, perché il pubblico americano, al di sotto delle fragorose manifestazioni d'entusiasmo, era sostanzialmente freddo e la vita americana era dominata dalla fissazione del guadagno.

Nell'età moderna, da qualche anno si comincia a valutare più attentamente la musica di Rachmaninov e di conseguenza ci si sta rendendo conto che è un compositore più complesso di quanto si fosse creduto. Il Rachmaninov più eseguito e popolare resta quello pianistico, che si affida ad una vena melodica gonfia e ad un lirismo espanso, che cerca l'espressione immediata delle emozioni, che non disdegna di rafforzare l'effetto con esibizioni virtuosistiche, che ritiene secondari i problemi della forma e dello stile. Nel 1909 Rachmaninov era da poco uscito da un grave esaurimento nervoso quando, si rifugiò nella tenuta della famiglia di sua moglie a Ivanovka, nel sud della Russia, per liberarsi dagli ultimi strascichi del male e per recuperare le forze in vista della sua prima tournée americana, che l'avrebbe impegnato a partire dal mese di novembre di quell'anno.

Ritrovò così la serenità e la fiducia in se stesso e si mise al lavoro con grande fervore creativo: il risultato fu il "Concerto n. 3 in Re minore per pianoforte e orchestra, op. 30", uno dei suoi lavori più felicemente riusciti. Nonostante si volesse farlo eseguire in Russia, Rachmaninov volle riservarne la prima esecuzione alla sua tournée americana e lo presentò a New York il 28 novembre, con Walter Damrosch come direttore; il 16 gennaio successivo, quando la sua tournée stava per concludersi, ne diede una seconda esecuzione newyorchese, questa volta diretta da Gustav Mahler. L'accoglienza del pubblico fu molto calorosa, ma la critica fece numerose riserve, che riguardavano soprattutto gli aspetti formali: «Il Concerto è troppo lungo e



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

non ci sono i necessari contrasti ritmici e armonici tra il primo movimento e il resto dell'opera. Ha le caratteristiche di un'improvvisazione dal linguaggio poco studiato e imprevedibile ma anche molto incline alle ripetizioni. Ma in Russia la critica dimostrò una maggiore affinità col mondo espressivo di Rachmaninov e una comprensione più acuta della tutt'altro che debole struttura di questo suo concerto, in cui riconobbe «gli aspetti migliori del suo potere creativo, sincerità, semplicità e chiarezza del pensiero musicale» e anche «una forma nitida e laconica e un'orchestrazione semplice e brillante». In realtà Rachmaninov utilizza in questo concerto

un'ampia orchestra tardo-ottocentesca, ma, tranne che nei punti culminanti, ricerca sonorità delicate e quasi cameristiche.

Anche la scrittura pianistica alterna pagine dense e complesse ad altre chiare e trasparenti: soltanto un grande virtuoso può valorizzare tutta la versatilità richiesta da Rachmaninov al suo strumento, dalla cantabilità lirica all'agilità fulminante, dalla delicata limpidezza alla preponderante potenza. L'architettura di questo ampio lavoro è sicura, complessa, solida e rappresenta un po' il punto d'arrivo di tutto quanto Rachmaninov aveva sperimentato nelle opere precedenti.

L'intero Concerto si evolve da un'idea principale, che si sviluppa nel corso del primo e del terzo movimento, mentre il secondo è un ampio momento di respiro che serve come intermezzo. L'idea alla base dell'intero Concerto è il tema in ritmo puntato affidato all'inizio «dell'Allegro ma non tanto» a clarinetti, fagotti e violoncelli sull'accompagnamento degli strumenti ad arco. Per la sua spontaneità e naturalezza questa melodia tranquilla, quasi esitante, fu scambiata da qualcuno per un canto tradizionale russo, ma Rachmaninov intervenne a spiegarne l'origine:

«Semplicemente si è scritta da sola. Se avevo in mente qualcosa nel comporre questa melodia, stavo pensando semplicemente al suono. Volevo che il pianoforte cantasse la melodia come l'avrebbe cantata un cantante. Il tema è subito ripetuto da corni e viole sugli arpeggi del pianoforte e quindi si avvia una transizione, che comprende una breve cadenza solistica. Il tempo diventa più moderato per preparare il secondo tema, in si bemolle maggiore, consistente in un motivo dal carattere di fanfara che si trasforma in una melodia triste e raccolta del pianoforte solo. Il ritorno delle battute iniziali segna l'inizio della parte centrale del movimento, consistente in gran parte nello sviluppo del primo tema: il culmine di questa fase è segnato dall'accelerazione del tempo iniziale, che diviene prima Allegro e poi "Allegro molto, alla breve" e dalla parallela intensificazione della dinamica, che giunge fino al "fortissimo molto marcato", per poi trasformarsi improvvisamente in "pianissimo", senza però rallentare il tempo fino all'inizio della cadenza del pianista, eccezionalmente ampia e



À Mr. Joseph Hofmann.

3

9  
1910

Aufführungsrecht vorbehalten.

3<sup>ème</sup> Concerto.

I.

S. Rachmaninow, Op. 30.

Allegro ma non tanto.

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Clarinetti in B.

2 Fagotti.

I. II.

4 Corni in F.

III. IV.

2 Trombe in B.

Timpani in D.C.A.

Pianoforte.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Allegro ma non tanto.

A. Guthell, Moscou.

A. 3086 G.

Copyright 1910, by A. Guthell.  
Gravure et Impression de Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Una pagina della partitura del **Terzo concerto** di **Sergej Rachmaninov**, Op. 30, dedicata a **Joseph Hofmann**.

complessa. In una prospettiva totalmente nuova rispetto alle regole formali classico-romantiche, Rachmaninov elimina la ripresa della parte iniziale e la sostituisce con questa cadenza, che ne svolge le funzioni: infatti nella prima parte è basata sul primo tema, mentre nell'ultima parte si ricollega al secondo gruppo tematico. Il movimento si conclude con una coda, che suona come una ricapitolazione dei motivi principali del movimento.

«L' Intermezzo (Adagio)» comincia con un soffice tema di tre note, appena esposto dagli archi e subito ripreso dall'oboe e dal clarinetto. In questa atmosfera melanconica tipica di Rachmaninov l'entrata del solista con una frase fortemente cromatica introduce un elemento di sotterranea agitazione, per poi intonare nella lontana tonalità di Re bemolle maggiore una melodia fervida e nostalgica, cui l'orchestra risponde evocando il tema iniziale del primo movimento. In una successiva tonalità lontana (fa diesis minore), in tempo "poco più mosso", il clarinetto e il fagotto introducono un motivo malinconico, avvolto dal pianoforte in tempo leggero e trasparente di terzine. Il ritorno delle prime battute di «quest'Intermezzo» ha la funzione di una transizione al "Finale, Alla breve", una danza frenetica in re minore, che riserva al pianoforte difficoltà quasi impossibili. La ripresa di alcuni temi lega questo terzo movimento al primo: il marcato ritmo iniziale è infatti una versione arricchita delle due battute iniziali del Concerto.

Passaggi veloci ed immediati.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

23.

Assodolab



Sergej

## Rachmaninov: Il concerto per pianoforte n. 4 in Sol minore.

Il Concerto per pianoforte n. 4 in Sol minore, op. 40 di Sergej Rachmaninov fu composto fra Gennaio e Agosto del 1926 e la prima esecuzione avvenne a Philadelphia il 18 marzo 1927. Fu dedicato a N. Medtner. L'organico è costituito da: pianoforte solista, ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, basso tuba, timpani, piatti, grancassa, tamburo, triangolo, tamburello, archi.

I movimenti sono e seguenti:

1. Allegro vivace, Alla breve, in Sol minore
2. Largo in Do maggiore
3. Allegro vivace in Sol minore - Sol maggiore.

Sul finire degli anni Dieci, Rachmaninoff iniziò a diminuire sempre di più la sua attività creativa, giungendo presto ad interromperla completamente. Al Concerto n. 4 in Sol minore per pianoforte e orchestra op. 40 spetta il Guinness dei primati relativamente come lavoro dalla gestazione più sofferta e tormentata e allo stesso tempo non tanto compreso dai critici e dal pubblico.

Questo concerto fu portato a termine nel 1926, 17 anni dopo il Terzo. In realtà, il Concerto in Sol minore ha una storia che parte da ben più lontano, addirittura dagli anni in Russia prima della guerra. Fu comunque nel gennaio del 1926 a New York che Rachmaninoff iniziò a lavorare con assiduità al Concerto, per poi completarlo a Weisser Hirsch, nei pressi di Dresda.

In una lettera da Cannes dell'8 settembre all'amico e collega Nikolaj Medtner, Rachmaninov, scriveva sostanzialmente di avere dato un'occhiata alle dimensioni del concerto e che si era spaventato. Infatti constava di 110 pagine affermando che bisognava eseguirlo come se si fosse su di un ring. Il vero problema, affermava il compositore sta nel terzo movimento.

Inoltre Rachmaninov affermava che aveva iniziato ad individuare possibili tagli. Infatti, modificare e tagliare un lavoro era una consuetudine per lui. La prima esecuzione del concerto avvenne a Filadelfia il 18 marzo del 1927 con la direzione di Leopold Stokowski. Dopo alcune esecuzioni negli Stati Uniti e in Europa fra il 1929 e il 1931, Rachmaninoff decise di togliere il Quarto concerto fino a quando non avrebbe potuto sottoporlo a una più radicale revisione, cosa che avvenne solo nel 1941.

Si occupò in particolare dell'orchestrazione, il finale che venne riscritto e come al solito, una grande serie di tagli. La prima esecuzione di quella che ormai era la terza versione del Concerto in sol minore, che è quella che viene adottata nei concerti di questi giorni, avvenne il 17 ottobre del 1941 ancora con la Philadelphia Orchestra, ma questa volta diretta da Eugene Ormandy. Le cose con la critica, però, non andarono molto meglio rispetto al 1927. Seguirono altre esecuzioni, prima a Chicago con la Chicago Symphony diretta da Frederick Stock e poi a Washington, Baltimora e New York ancora con Ormandy e la Philadelphia Orchestra insieme ai quali il 20 dicembre del 1941 Rachmaninoff realizzò anche la registrazione in disco per la RCA mentre, sempre insoddisfatto, continuava a ritoccare l'orchestrazione.



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Alfonso Maria Catalano.**

Il concerto n.4 fu un lavoro che finì solo per sopraggiunta morte del compositore avvenuta il 28 marzo del 1943, a pochi giorni dal suo settantesimo compleanno. Nel 1944 l'editore Charles Foley pubblicò la versione definitiva della partitura.

Per chiudere il cerchio della tormentata vicenda di questo Concerto, nel 2000 la Rachmaninoff Estate ha autorizzato la Boosey & Hawkes di pubblicare, sotto la guida di Robert Threlfall e Leslie Howard, la versione senza alcun taglio del manoscritto originale del 1926.

Alfonso Maria Catalano

L'Italiana in  
Algeri di  
Gioachino  
Rossini.



Nella foto, il Maestro di violino  
**Alessia Zanna.**

L'opera che condizionò positivamente la sua carriera operistica è la composizione dell'Italiana in Algeri. Si tratta di un dramma giocoso diviso in due atti, scritto nel 1813 da Gioacchino Rossini su libretto di Angelo Anelli. La prima rappresentazione dell'opera si tenne il 22 maggio 1813 al Teatro San Benedetto di Venezia. L'ouverture si apre con un pizzicato calmo e disteso, cui fanno seguito delle battute energiche e vigorose, che stupiscono l'ascoltatore. Per realizzare questa introduzione, Rossini trae ispirazione da Haydn. La trama dell'opera ruota intorno alle vicende del re di Algeri, Mustafà Bey, che desiderava conquistare una donna italiana. Decide, così, di respingere la moglie Elvira, dandola in sposa al suo schiavo italiano Lindoro. Quest'ultimo, ancora invaghito di Isabella, la don-

na che fu obbligato a lasciare in patria, per nulla contento della proposta di Mustafà dovette inevitabilmente accettarla. Intanto, sulle coste di Algeri, fa naufragio una nave, tra i cui passeggeri c'era anche Isabella, la ragazza di Lindoro che si era messa in viaggio per andarlo a cercare, accompagnata da Taddeo. Haly, appena la vede, crede che possa essere la donna giusta per Mustafà. Isabella, per nulla entusiasta di ciò, convince Taddeo a fingersi suo zio, per proteggerla. Nel frattempo, quando Mustafà stava proponendo a Lindoro di ritornare in Italia accompagnato da Elvira; viene interrotto da Haly, che gli annuncia di essere riuscito a trovare la donna giusta per lui. Mustafà, esaltato dalla notizia, decide di anticipare la partenza della moglie, per conoscere al più presto la ragazza tanto desiderata. Mentre Elvira è pronta per la partenza, Mustafà accoglie Isabella. Ella, riesce subito a fare breccia nel suo cuore. Ma, quando Elvira e Lindoro si presentano per l'ultimo saluto davanti a Mustafà, Isabella incontra inaspettatamente il suo amato. I due, senza rivelarsi, si riconoscono subito, tra lo stupore di tutti. Isabella, capisce che Elvira era la moglie di Mustafà, e gli proibisce di mandarla via, e in più, chiede di avere Lindoro al suo servizio. Ammalato dal suo fascino, Mustafà accetta le condizioni della ragazza, destando lo stupore di tutti che sembrano non capire questo improvviso cambiamento in lui. Il giorno seguente Isabella, rammaricata per il tradimento di Lindoro, è di pessimo umore. Tutto cambia quando i due riescono ad incontrarsi, e a quel punto Lindoro la tranquillizza, raccontandole la realtà dei fatti. Chiarito l'equivoco, i due progettano di fuggire insieme, felici di essersi ritrovati. Nel palazzo, Mustafà per dimostrare il suo amore ad Isabella, decide di nominare Taddeo come suo Kaimakan (luogotenente). Intanto, la ragazza si prepara ad incontrarlo, e invita a sua insaputa anche Elvira, per mostrarle il comportamento da avere con gli uomini. Mustafà è infuriato, per aver saltato l'appuntamento galante con Isabella. Haly, che assiste alla scena, è soddisfatto di quanto accaduto all'uomo. Poco dopo, arrivano Taddeo e Lindoro che iniziano a dialogare. Lindoro gli rivela l'intenzione di Isabella di fuggire da lì con tutti gli schiavi italiani, e Taddeo, invece, gli confessa di essere il suo amante. La beffa ha inizio, e quando giunge Mustafà pieno di rabbia, Taddeo e Lindoro lo adulano dicendogli che Isabella, per testimoniargli il suo amore, ha deciso di nominarlo Pappataci. Mustafà appare perplesso perché non conosceva il significato di quel termine, così Lindoro gli spiega che quell'appellativo veniva assegnato agli amanti instancabili. Così, Isabella per poter scappare insieme a Lindoro, decide di organizzare una cerimonia per festeggiare il titolo dato a Mustafa. Quando Lindoro e Isabella si dirigono verso la nave insieme agli altri schiavi, Taddeo, che aveva capito l'inganno, cercò di avvisare Mustafa ma senza successo, e per vendicarsi si imbarcò insieme agli altri. Mustafa, rimasto solo nella sala, capisce di essere stato ingannato ed è pronto ad accettare il suo destino implorando il perdono di sua moglie. Rossini dà voce ad ogni personaggio, e li presenta al pubblico con delle strofe musicali che mettono in risalto le loro caratteristiche. Nel brano, l'autore riduce le arie e privilegia i pezzi d'insieme. Dalle due sezioni più complesse, ossia l'introduzione e il finale, spicca il ruolo principale affidato al coro. Per ciò che concerne l'organico strumentale, invece, Rossini utilizza i flauti, gli oboi, i clarinetti, il fagotto, i corni, le trombe, i timpani, la grancassa, i piatti, il triangolo e gli archi. Nel finale, tutta l'orchestra genera un intenso e incalzante aumento della velocità che termina con un crescendo ricco di virtuosismi, che riesce a stupire l'ascoltatore.

Un capolavoro del compositore.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



25.

Assodolab



## Vincenzo Bellini e La Sonnambula.

Vincenzo Bellini (Catania 1801, Puteaux 1835), oltre ad essere stato un celebre compositore italiano, è conosciuto anche per la sua intensa attività operistica dell'80-0. Nato da una famiglia di musicisti, fu sin da subito indirizzato agli studi musicali. Iniziò il suo percorso musicale a Catania, e poi all'età di 18 anni si trasferì a Napoli, dove ebbe l'opportunità di approfondire le sue conoscenze musicali al Conservatorio sotto la guida del maestro Nicola Antonio Zingarelli. A Napoli, Vincenzo Bellini incontra Franco Florimo, con il quale instaura una profonda amicizia, e che poi diventerà bibliotecario del Conservatorio di Napoli e suo biografo. Fin dalla giovane età, Bellini si dedica all'attività compositiva ottenendo grandi successi. La sua produzione musicale fu molto vasta, troviamo opere di musica sacra, alcune sinfonie ed arie per voce ed orchestra. La sua prima opera teatrale, Adelson e Salvini, risale al 1825. Dal 1825 in poi, si susseguono numerose composizioni; Il pirata (1827), Bianca e Fernando (1828), La straniera (1829), I Capuleti e i Montecchi (1830), La sonnambula (1831), Norma (1831), Beatrice di Tenda (1833) e I puritani (1835). Le sue opere furono così tanto apprezzate dai compositori, cosicché egli fu considerato un degno avversario di Giacchino Rossini. Bellini, per ottenere un lirismo più intenso, si discosta dallo schema melodico rossiniano rimuovendo gran parte degli abbellimenti alla fine di ogni sezione melodica. Questa sua tecnica musicale, attirò l'attenzione di numerosi compositori tra cui Chopin, e Wagner. Nelle 1833, Bellini si trasferì a Parigi, dove la sua carriera subì una svolta importante.

Qui rappresentò al Théâtre italien di Parigi "Il pirata" e "I Capuleti e i Montecchi" ottenendo grandi consensi dal pubblico. A Parigi, ebbe l'opportunità di conoscere alcuni dei più grandi compositori dell'epoca, da cui trasse ispirazione per le sue composizioni successive. Ma, proprio mentre stava lavorando a un'opera in francese da illustrare al Teatro dell'Opéra di Parigi, fu colpito da un'infezione intestinale. Morì alla giovane età di 33 anni. Si conclude così, precocemente, la sua carriera artistica e compositiva. Tra le sue opere importanti citiamo "La sonnambula". Si tratta di un'opera seria in due atti scritta da Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani. La prima rappresentazione si tenne il 6 marzo del 1831 al Teatro Carcano di Milano. Bellini compose l'opera in soli due mesi, sul Lago di Como. Ebbe molte difficoltà, soprattutto perché inizialmente la bozza del nuovo lavoro, era incentrata sull'opera teatrale Hernani di Victor Hugo. Però, per problemi legati alla censura, Bellini dovette rinunciare al progetto originario e cercò un romanzo più idilliaco scegliendo "la Sonnambule" di Eugène Scribe. In breve tempo il librettista Romani modificò La Sonnambule del romanziere Scribe, che aveva bisogno di piccoli arrangiamenti. Bellini, invece utilizzò le musiche che aveva scritto per "Hernani" e insieme perfezionarono l'opera. La trama è ambientata in un villaggio in Svizzera, e narra la storia di Amina, che era da poco diventata la moglie di Elvino; quest'ultimo però era voluto anche da Lisa, la proprietaria del villaggio.

Ben presto, giunge al locale il conte Rodolfo, un uomo distinto che fece degli apprezzamenti ad entrambe le ragazze. Nel corso della notte, Lisa vide Amina sonnambula che si incamminava verso la camera del conte, e sfruttò questa situazione per denigrarla agli occhi di Elvino, e poter convolare a nozze con lui. Amina, ignara di tutto, non comprendeva la folle reazione di Elvino, e non poteva neanche giustificare ciò che era accaduto nella notte. Soltanto con il secondo atto, viene riconosciu-



Nella foto, il Maestro di violino  
**Alessia Zanna.**

ta la sua incolpevolezza, quando ella si mostra di nuovo sonnambula sul tetto di casa. E' qui, che Amina, ancora dormiente ammira il fiore donatole dal fidanzato che pensava di aver perduto per sempre. La Sonnambula di Bellini si conclude con le nozze tra Amina ed Elvino. Per quanto riguarda l'orchestra, l'autore utilizza i flauti, gli oboi, i clarinetti, i fagotti, i corni, le trombe, i tromboni, i timpani, i piatti, il triangolo e gli archi. Per le voci, invece, si serve del basso (Il conte Rodolfo, Alessio), del tenore (un notaro, Elvino), del soprano (Lisa), del mezzosoprano (Amina) e del coro (contadini e contadine).

■ **Alessia Zanna**

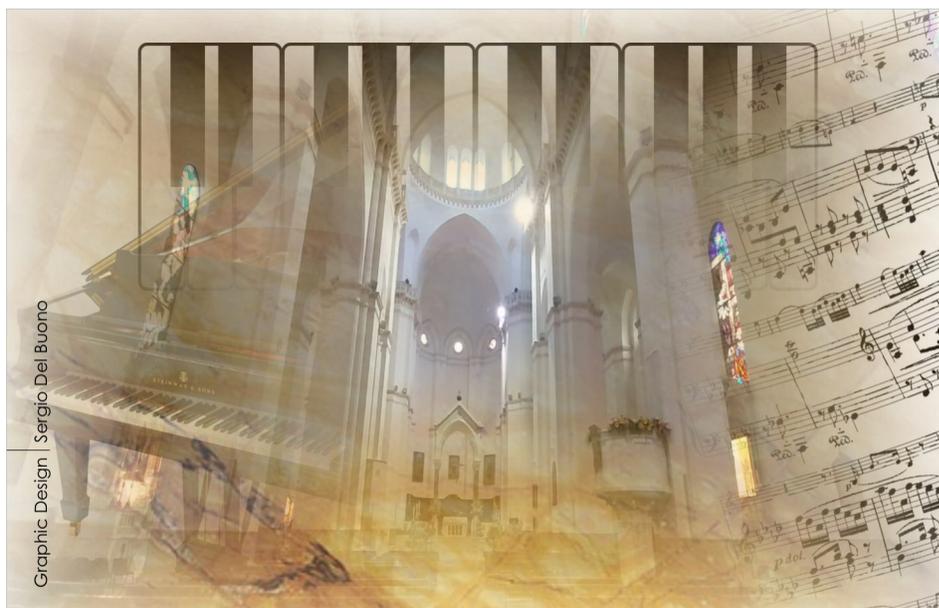
## Fryderyk Chopin e la sua scuola pianistica.



Nella foto, il Maestro di pianoforte  
**Edoardo Loria.**

Fryderyk Chopin nacque nel 1810 a Żelazowa Wola e sin da subito iniziò a studiare pianoforte con la madre. A partire dal 1816, egli venne istruito dal suo primo insegnante professionale: il pianista Wojciech Zywny. A seguire, Chopin fu educato da maestri di ben altro livello e tra questi ricordiamo: Maria Szzymanowska, Wilhelm Würfel, Mauricy Ernemann e Joseph Kessler. In particolare, Maria Szzymanowska fu importante nella formazione di Chopin, poiché ella conobbe bene il maestro John Field e ne assorbì lo stile esecutivo così a tal punto, da essere ritenuta "il Field femmina". Ciò influenzò oltremodo la sensibilità musicale e la composizione del giovane Fryderyk. Anche Mauricy Ernemann, dato che era

## Il pianoforte "romantico".



stato educato da Ludwig Berger, diede un contributo importante alla variegata ed eclettica formazione di Chopin. La base culturale di Fryderyk, dunque, era solida e larga, ma dopo aver assimilato la tradizione, egli andò oltre. Infatti, Chopin insieme a Liszt, introdusse principi innovativi, che resero la tecnica pianistica estremamente diversa dalle tecniche antiche. I principi didattici di Chopin, quindi, furono ispirati dalla scuola di Hummel, rappresentata dal tocco per pressione e da quella di Kalkbrenner, che introdusse il principio del guida mani: la decontrazione muscolare del braccio era fondamentale per ottenere l'agilità delle dita e ciò era possibile, fornendo al braccio un punto d'appoggio. Fryderyk, invece, scoprì un punto d'appoggio costante che viene sfruttato come base per il rimbalzo. Questo espediente avrebbe provocato delle contropinte, che sarebbero state assorbite, oltre che dalla mano, anche dal braccio e dal corpo, evitando al contempo di bloccare il polso. Inoltre, il Maestro sviluppò l'attacco trasversale del tasto, accanto all'attacco longitudinale. Il pensiero di Chopin ha lasciato un altro importante contributo artistico, grazie al modo inedito di utilizzare il pedale di risonanza. Egli, infatti, utilizzò il pedale con una frequenza sconosciuta, non solo ai suoi predecessori, ma persino ad alcuni dei suoi contemporanei come Mendelssohn e Schumann. A differenza di Ludwig van Beethoven che utilizzava il pedale con funzione coloristica, Chopin aprì prospettive tecniche prima impensabili. Con le seguenti parole, il pianista riassunse il suo pensiero: "Nessuno rimarca l'ineguaglianza del suono in una scala eseguita rapidamente se viene suonata ugualmente al riguardo al tempo. Lo scopo non è di saper suonare tutto con un tono uguale. Mi sembra che un meccanismo ben sviluppato debba saper dare abilmente i coloriti con una bella qualità di suono. Per molto tempo si è agito contro natura esercitando le dita a dare forza uguale. Dato che ogni dito è conformato in modo diverso, è meglio non cercare di distruggere il fascino speciale di diteggiatura di ogni dito, ma al contrario di svilupparlo. Il pollice, il più grande, come il quinto, quale altra estremità della mano. Il terzo più libero, come punto d'appoggio, il quarto, il più debole, quale fratello siamese del terzo legato a lui dai medesimi legamenti e che si vuole per forza staccare dal terzo, cosa impossibile e, grazie a Dio, inutile. Tanti suoni diversi quante dita. Tutto sta nel saper diteggiare bene. Hummel è stato il più esperto sotto questo rapporto. Si deve utilizzare tanto la conformazione delle dita quanto il resto della mano. Ed anche il polso, l'avambraccio e il braccio. Non bisogna suonare tutto di polso, come vorrebbe Kalkbrenner" (cit. Chopin). Nonostante gli insegnamenti di Chopin fossero eccellenti, essi non ebbero risultati buoni. Questo avvenne per "l'antistoricità" racchiusa nei suoi stessi insegnamenti, che quasi nessun giovane pianista avrebbe seguito. Come sottolineò Holcman: "I principi e le regole che guidarono Chopin nel suo insegnamento trascendono il suo secolo; essi ci ricordano la maggior parte delle regole applicate nel pianismo contemporaneo" (cit. Holcman). A tutti i suoi allievi, infatti, sarebbero mancati il virtuosismo e la forma mentis del concertista di quel periodo. In effetti, Fryderyk non fu un concertista militante e, sebbene Heine riconoscesse i valori della tecnica e del pianismo chopiniano, il pubblico non era ancora in grado di fare altrettanto. Fino al 1849, quando lo stile thalberghiano e protolisztiano dominavano, soltanto i giovani più riflessivi e meno dotati d'istinto alla velocità, si rivolsero a Chopin. Tuttavia, grazie al suo allievo Georges Mathias, la scuola del maestro procedette direttamente fino alla prima metà del novecento ed è indubbio oggi che lo spessore dell'insegnamento di Fryderyk andasse oltre i confini della sua scuola, per diventare prima o poi il punto d'incontro di tutte le scuole pianistiche.



Il legato  
perfetto.

Verdi G. - LA FORZA DEL DESTINO Clarinetto I°

ATTO SECONDO  
Allegro moderato assai

in La *p con espressione*

*morendo*

ATTO TERZO  
Andante mosso  
SOLO

in Sib *p*

*cresc.*

*poco allarg.* *a tempo*

*poco rall.*



Nella foto, il Maestro clarinettista  
**Massimo Santaniello.**

Continuiamo il nostro viaggio con un argomento molto significativo di primaria importanza per un clarinettista, «Il legato perfetto». Per ottenere un «legato perfetto», l'esecutore deve superare le difficoltà dovute all'ineguaglianza di pressione che esiste fra ogni nota e quella successiva, equalizzandole tutte in progressione dall'una all'altra. Per riuscire in questa progressione morbida da una nota all'altra, specialmente se la seconda si trova in un altro registro, diventa essenziale avere bene in mente l'immagine del suono che deve possedere la nota seguente, oltre a sapere il tipo di pressione che meglio si adatta alla nota che si vuole ottenere. Il legato è l'arte del preparare, è cioè assicurarsi che la nota successiva, sia essa un piatto Si bemolle o un brillante La nel registro del clarinetto, abbia sempre il giusto sostegno e la giusta proiezione. Il suono deve risultare simile a quello della nota precedente e a quello delle note che seguirà, continuo e regolare, se si vuole un legato genuino. Anche se l'intervallo fra una nota e l'altra e quella seguente è ampio, in genere è sufficiente dare una leggera spinta col diaframma per superare la differenza di pressione fra le due note, creando così un bel legato. Il legato è un fattore che deve essere preso in considerazione, perché si tratta del "cuore" vocale del clarinetto, fonte di ispirazione per tutti i grandi brani solistici scritti nei secoli passati. Attraverso l'esempio del grande solo per clarinetto tratto dal III atto dell'opera di Verdi La Forza del Destino, si possono analizzare le varie problematiche del legato e come eventualmente risolverle. Il solo dura più di due minuti, non si tratta di niente meno che di un'aria nostalgica, un motivo florido che Verdi scrisse per il suo amico Cavallini. In questo solo ci sono note tristi, note brillanti e note ariose. Bisogna equalizzare al

meglio le note e ovviamente di mantenere tutto il brano intonato, ottenendo la migliore ampiezza possibile di fraseggio e aggiungendovi una gamma significativa di livelli dinamici. L'impresa non è facile, ma alla fine, l'impostazione diventerà istintiva e non più studiata, portando al tocco finale quando l'esecutore svilupperà la capacità di guidare il direttore dentro alle nuances del solo, lasciandogli credere che sia lui a dirigere. Grande sarà il direttore che riuscirà in tale momento ad aggiungere un tocco del suo ispirando.

**Massimo Santaniello**

## I Clarinettisti ecclettici. (1910 - 1950).

## Percorso di didattica del clarinetto.



Nella foto, il Maestro clarinettista  
**Massimo Santaniello.**

Ci sono stati tanti clarinettisti che, oltre all'attività solistica, orchestrale o didattica, si cimentarono e si cimentano con successo anche in altri campi musicali. Moltissimi, ad esempio, furono i clarinettisti che si dedicarono alla direzione di bande musicali. Tra questi voglio ricordare: Giuseppe D'Elia, direttore della Banda della Guardia di Finanza (1932 - 1958), Antonio de Luca, direttore della Banda Palatina della Città del Vaticano (dopo il 1945), Luigi Falcomer, direttore della banda cittadina di Padova (1910 - 1940), Antonio Gianmatteo, direttore della New York State Symphonic band (dal 1930 al 1950), Almiro Giampieri, diret-

tore della Banda cittadina di Brescia (anni 30-40) e Temistocle Pace, direttore delle bande della 7<sup>a</sup> Legione della Milizia Ferroviaria (dal 1933) e di Prato (1934 - 1942). Diversi furono anche quelli che si cimentarono con successo nella direzione d'orchestra, tra questi ricordiamo: Teofilo De Angelis, direttore di varie orchestre romane e italiane, Antonio Marranti, direttore di varie compagnie operistiche italiane attive Argentina, (anni 30), Temistocle Pace, fondatore e direttore dell'orchestra del Dopolavoro di Firenze e Augusto Vannini, direttore del Boston Symphony Ensemble (anni 20). Nell'ambito dell'Editoria, furono invece attivi, Pietro Massara ad Ivre e Almiro Giampieri. Quest'ultimo diede vita alle Edizioni Musicali Giampieri (1929 - 1931), con le quali pubblicò diverse composizioni popolari e riduzioni operistiche per orchestre.

### I Clarinettisti del Duce.

Durante il ventennio fascista (1922 - 1942), le continue direttive del regime, rivoluzionarono non poco gli ambienti musicali e i rapporti di lavoro dei musicisti. L'iscrizione al partito Fascista (P.N.F.), dal maggio 1933, era dichiarato requisito fondamentale per la partecipazione ai concorsi pubblici; dal marzo 1937, era obbligatoria se si voleva accedere a qualsiasi incarico pubblico. Dal giugno 1938, senza la tessera del P.N.F., da molti chiamata la tessera del pane, non era più possibile suonare nei teatri o insegnare nei conservatori e anche esercitare legalmente la libera professione di insegnamento privato, bisognava possederla ed essere iscritti al sindacato Fascista dei Musicisti. Singolare il caso del M<sup>o</sup> Luigi Amodio, soprannominato il piccolo Lenin, dai suoi colleghi del Teatro alla Scala di Milano: nel 1934 la sua domanda di insegnamento al Conservatorio di Bolzano non fu presa in considerazione in quanto non iscritto al partito fascista. Tessera che fu costretto ad accettare, per continuare a suonare alla Scala e per tenere concerti in Austria e Germania. Anche per questi ultimi, bisognava avere il nulla osta dal Ministero della Cultura popolare, rilasciato sempre e solo agli iscritti del Partito Nazionale Fascista. Tra quanti non accettarono queste imposizioni, troviamo Gino Cioffi che, nel 1937, abbandonò l'Italia per trasferirsi definitivamente negli Stati Uniti, dove proseguì la sua straordinaria carriera di orchestrale. Tanti altri, invece, per convinzione, per costrizione o per semplice opportunismo, aderirono ai meccanismi di "do ut des politico", ovvero "protezioni e agevolazioni in cambio di consenso ufficiale e partecipazione attiva al "sistema" fascismo. Di sicuro, al sistema e alle tante attività volute e fortemente incentivate dal regime fascista, parteciparono attivamente: Temistocle pace, Francesco Pitzianti, Raimondo Maramotti, Paolo Ufirini, Eugenio Brunoni. Tra gli altri furono nominati in ruolo senza concorso Francesco Pitzianti al Conservatorio di Parma (nel 1939), Fernando Gambacorta al Conservatorio di Roma (1941) e Agostino Gabucci al Liceo Musicale di Cagliari (1941). Dopo la Caduta del Fascismo, tra i pochissimi clarinettisti che pagarono per il proprio attivismo, troviamo Eugenio Brunoni, nel 1945, allontanato dagli ambienti musicali di Milano perché troppo compromesso con il precedente regime.

## Quando il clarinetto primeggia.

Sin dalla loro composizione e prima esecuzione, avvenute nel 1811, i concerti per clarinetto di Carl Maria von Weber (No. 1 in Fa Minore, No. 2 in Mib Maggiore) hanno goduto di un'ininterrotta tradizione esecutiva.

Parliamo del concerto n.1 in Fa Minore op 73 J114.

Il concerto in tre movimenti: Allegro (Fa Minore), Adagio (Do Maggiore) e Rondò (Fa Minore), è sicuramente uno dei capolavori di Weber.

Il concerto apre su un cupo pianissimo degli archi, nel quale violoncelli e contrabbassi introducono il motivo del tema orchestrale; nel successivo fortissimo del tutti, il tema passa invece ai violini, mentre l'intensità drammatica viene sottolineata da un insistente ritmo anacrustico che si insinua nel tessuto orchestrale. Dopo un'evoluzione modulante del tema iniziale, ecco il tema del solista che, pur appartenendo ancora al primo gruppo tematico, Weber vuole differente dal tema d'apertura: si tratta infatti di una diversa melodia dal carattere più languido e lamentoso, così come suggerito anche dall'indicazione con duolo presente in partitura. Il ritorno del tema orchestrale esposto in modo maggiore da contrabbassi e violoncelli, sopra cui si sovrappone il controcanto del solista, dà inizio a un ponte modulante che porta alla relativa maggiore (La bemolle) della tonalità principale.

Qui il solista espone il secondo tema, una melodia cantabile di ampio respiro, che si snoda in una lunga corsa virtuosistica conclusa da una breve cadenza solistica. Con il successivo intervento orchestrale Weber sembra voler chiudere la sezione espositiva in risposta alla cadenza del solista, aprendo al tempo stesso lo Sviluppo con una rielaborazione del ritmo puntato ascoltato nel tema orchestrale d'apertura.

Segue quindi una lenta melodia del solista che, con un'ascesa cromatica, giunge a una riproposizione quasi letterale del secondo tema in una diversa tonalità, sul cui epigono virtuosistico si sovrappongono in ordine: fagotti, flauti e oboi, che declinano l'incipit, del tema orchestrale, fondendo così elementi dei due gruppi tematici. Dopo un richiamo dei corni all'episodio di transizione, il solista ripropone il suo primo tema sostenuto dai vibranti tremoli degli archi, con un rapido incremento di tensione che sfocia nel fortissimo della Ripresa.

La singolarità formale di quest'ultima sezione sta nel fatto che Weber giunge direttamente alla conclusione del movimento con la sola riesposizione del primo tema orchestrale. Si noti tuttavia come, a partire dalla seconda parte dello sviluppo, si trovino tutti gli elementi dell'esposizione sebbene in ordine invertito. Partendo dal secondo tema, troviamo infatti nell'ordine: ponte modulante, primo tema del solista, primo tema orchestrale. L'intensità espressiva con cui si è arrivati alla Ripresa è stata quindi valutata dall'autore sufficiente come catarsi conclusiva di questo primo movimento. Il secondo movimento, Adagio ma non troppo, si presenta come una successione di tre diversi quadri.

Nel primo troviamo un'affettuosa melodia del clarinetto in forma A A' B A", sostenuta dal delicato accompagnamento degli archi, nella quale viene esaltata la timbrica morbida e corposa di cui è capace il clarinetto nei momenti di maggior lirismo. Dalla serena atmosfera del tema iniziale si passa a un secondo episodio in modo minore, costituito da una sinuosa linea ad arpeggi del solista sopra un tappeto armonico orchestrale, pervasa da un senso di velata inquietudine trasmessa dall'indicazione. Poco più animato. Nel terzo episodio Weber ritrova la pacata serenità iniziale tramite un corale a tre voci dei corni, sul quale il solista disegna il suo lento controcanto. Tre accordi «pizzicati» in risposta ai corni riportano al tema iniziale riproposto in maniera più concisa, per poi lasciare spazio a un breve riecheggiare del corale dei corni unito al solista, su cui si spegne il secondo movimento.

L'Allegretto conclusivo è in forma di rondò con tre episodi intermedi (strofe), tutti condotti dal solista, a loro volta introdotti da altrettanti differenti episodi di collegamento. Il tema principale, che a essi si alterna, è costituito da un incalzante motivo con un malizioso spostamento d'accento nell'inciso iniziale, che prosegue con un andamento più fluido fatto di rapidi arpeggi e scale ascendenti. Dopo la prima esposizione del tema, vibranti stacchi dell'orchestra, in qualche modo «fermati» dalla nota lunga di risposta del solista, costituiscono l'anello di congiunzione con il primo episodio intermedio: un impetuoso fraseggio del solista, con indicazione 23 scherzando, viene accompagnato dai soli legni e seguito da uno stretto dialogo tra il solista e gli archi pizzicati.

Dopo il ritornello del tema, precedentemente introdotto dal tema stesso modificato in maniera caricaturale, troviamo un ulteriore episodio di collegamento, costituito da un vigoroso movimento orchestrale ricco di accenti «in levare», seguito da un solenne ingresso del solista che lascia prevedere futuri sviluppi, ma che costituisce in realtà solo un sigillo conclusivo di questa sezione. Si giunge così al secondo episodio intermedio, che si presenta in netto contrasto rispetto alla precedente tessitura orchestrale, sia per il passaggio al modo minore sia per il lirismo che caratterizza l'andamento melodico del solista.

Al concludersi della melodia del clarinetto fanno eco i legni, mentre una figura ostinata dei violini, in crescendo, prepara una nuova ripresa del tema principale, contraddi-

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

**29.**

**Assodolab**

## Il concerto di Carl Maria von Weber In Fa Minore, Op. 73 J114.



Nella foto, il Maestro clarinettista  
**Massimo Santaniello.**

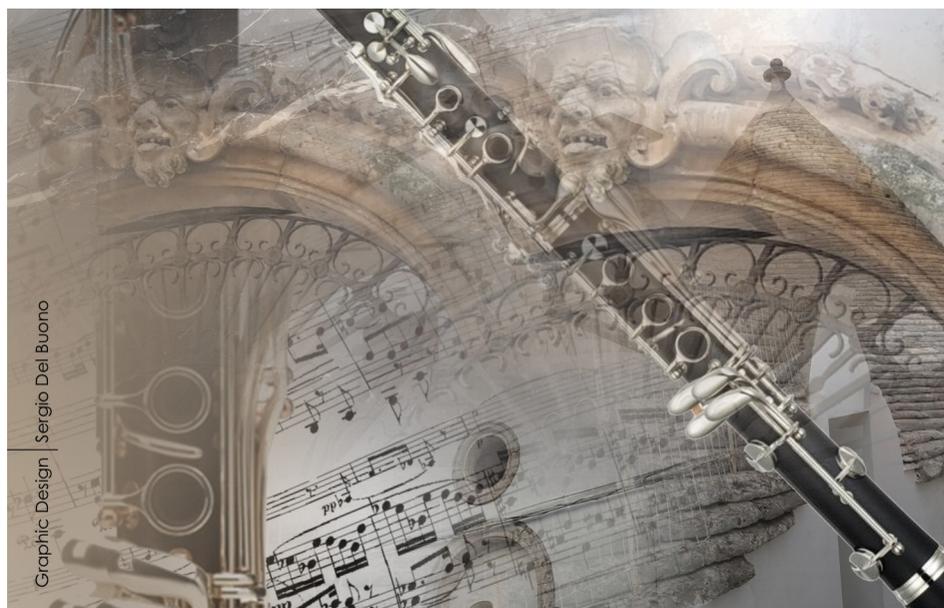
stinta da un delicato controcanto che gli oboi ricamano intorno alla melodia del solista. Il successivo inciso orchestrale, seguito da un breve intervento dei fagotti, prepara l'ingresso del clarinetto per l'ultimo episodio intermedio: una briosa melodia del solista, seguita da una sezione che prepara il ritornello conclusivo.

Qui, dopo la riesposizione del solista, il tema viene per la prima volta affidato all'orchestra, per poi dilatarsi in una sorta di sviluppo dello stesso tema e lasciare infine spazio alla conclusiva coda virtuosistica del solista.

**Massimo Santaniello**

**Concerto per  
clarinetto ed  
orchestra n. 2  
in Mi Bemolle  
Maggiore, Op.  
74, J 118.**

**Carl Maria von Weber.**



Nella foto, il Maestro clarinetfista  
**Massimo Santaniello.**

**Composizione:** Monaco, luglio 1811  
- Starnberg, 17 luglio 1811  
**Prima esecuzione:** Monaco, 25 novembre 1811  
**Edizione:** Schlesinger, Berlino, 1823  
**Dedica:** composto per Heinrich Baermann.

Egli visse soltanto trentanove anni: nacque il 18 novembre 1786 a Eutin, presso Lubecca, e morì a Londra il 5 giugno 1826, stroncato dalla tubercolosi. La sua passione per la musica, viva

anche in alcuni componenti della famiglia Weber cui appartennero Konstanze, moglie di Mozart, e la sorella di lei, Josepha, prima Regina della notte nel Flauto magico, si rivelò prestissimo.

Ancora fanciullo accompagnò in un giro artistico nelle città germaniche il padre Franz Anton, musicista autodidatta, temperamento avventuroso e impresario di una compagnia teatrale. Durante una di queste tournées il piccolo Carl Maria iniziò gli studi di pianoforte e di armonia a Hildburghausen sotto la guida di J. P. Heuschkel e nell'inverno 1797-98 frequentò la scuola corale di Salisburgo, diretta da Michael Haydn. Nel 1813 divenne direttore dell'Opera Nazionale di Praga, cui si dedicò con molta passione, mettendo in scena ben diciotto melodrammi, tra cui una edizione del Fidelio beethoveniano, citata ed elogiata in diverse storie della musica per il suo splendore vocale e strumentale. In questa città e poi nel 1816 a Dresda, dove occupò il posto di direttore del Teatro dell'Opera.

Le ricerche nel campo della sonorità timbrica furono perseguitate con particolare attenzione da Weber e contribuirono ad arricchire e rinnovare la sua orchestra. Questo amore per la varietà timbrica spinse il musicista a scrivere pagine per ogni tipo di combinazione strumentale, in cui spiccano il Concertino in Do minore per clarinetto e i due Concerti per clarinetto e orchestra, dedicati allo stesso clarinetista Baermann, che li eseguì con successo a Monaco nel 1811.

Per maggiore precisione la prima esecuzione del Concertino ebbe luogo il 5 aprile, mentre il primo Concerto fu presentato il 13 giugno e il secondo Concerto venne suonato il 25 novembre. Il Concerto in Mi bemolle maggiore si articola secondo la forma sonata e nei tre tempi tradizionali. Inizia con il "tutti" dell'orchestra su cui si innesta la voce del clarinetto, che svolge un ruolo predominante, anche virtuosistico e di spigliata eleganza cantabile.

Nella Romanza la melodia del clarinetto si snoda con nobiltà di accenti in contrasto con le sonorità orchestrali e ad un certo punto assume un tono di recitativo operistico. Con il suo tema cavalleresco in tempo sincopato, la briosa e frizzante Polacca finale si distingue per il suo trascinate spirito danzante, così tipico di tanti movimenti allegri weberiani. Nella brillante e risoluta esposizione dell'Allegro Weber utilizza un procedimento differente rispetto a quello del Concerto n. 1, nel quale aveva affidato a orchestra e solista due differenti motivi nel primo gruppo tematico, per poi lasciare il secondo tema unicamente al clarinetto. Qui invece l'orchestra espone sia il primo che il secondo tema, quest'ultimo però ancora nella tonalità di impianto. Dopo una piccola coda con cui si completa l'Esposizione orchestrale, il solista si presenta con uno salto discendente di tre ottave, quasi a voler dimostrare l'ampiezza di registro dello strumento. In questa riesposizione dopo il primo tema, al quale si aggiunge un tema secondario ricavato dal primo episodio di transizione, troviamo un nuovo spunto tematico, con riferimenti al primo tema, che costituisce l'episodio di transizione al secondo tema, il quale viene a sua volta riesposto, ma nella tonalità di dominante.

Si può notare come, seppure con procedimenti diversi in entrambi i concerti, Weber riserva unicamente al solista il compito di delineare quel contrasto tonale dei due temi che costituisce il caposaldo della «forma-sonata». Lo Sviluppato, introdotto da



Nella foto, il Maestro clarinetista *Massimo Santaniello*.

un breve stacco modulante a una sola voce dell'orchestra, è sostanzialmente costituito da un nuovo soggetto tematico al termine del quale ritroviamo l'arpeggio ascendente già ascoltato, qui lungamente reiterato per preparare la Ripresa. Quest'ultima inizia in maniera piuttosto concisa, tanto che del primo tema viene riproposto solo lo stacco iniziale con cui il solista aveva fatto il suo ingresso nell'Esposizione e frammenti della coda orchestrale, per poi passare rapidamente al secondo tema nella tonalità di impianto, esposto sia dal clarinetto che dai legni con accompagnamento «pizzicato» degli archi. La conclusione virtuosistica del solista e una breve coda orchestrale completano infine il movimento.

Due suggestive battute di arpeggi «pizzicati» dei violoncelli introducono la melanconica melodia iniziale della Romanza che si conclude con un lento fluttuare cromatico dell'armonia. La mestizia iniziale si stempera in un sereno e affettuoso intermezzo orchestrale, nella tonalità maggiore del primo tema (sol maggiore), mosso in successione dagli archi e dai legni.

Dopo che il solista ha presentato un secondo soggetto melodico in modo minore affine per carattere al primo, ritorna nuovamente l'intermezzo orchestrale in sol maggiore. Vi è quindi un terzo episodio solistico, in mi bemolle maggiore, costituito

da un libero dispiegarsi di scale, trilli e ampi salti melodici, sopra uno statico tappeto armonico dell'orchestra.

Un breve ma deciso stacco orchestrale introduce l'ultimo episodio solistico, un Recitativo ad libitum (come indicato in partitura) caratterizzato dal libero fluire del solista, sottolineato da brevi, e a volte incalzanti, punteggiature orchestrali.

La ripresa del tema iniziale viene utilizzata come episodio finale del movimento, che si chiude sugli stessi arpeggi «pizzicati» dei violoncelli con i quali si era aperto.

Il concerto si chiude con un brillante movimento. Alla polacca in 3/4, per il quale Weber utilizza la forma di rondò, come nell'ultimo movimento del Concerto op. 73, ma, rispetto a quest'ultimo, con uno schema formale meno rigido e una maggior creatività compositiva. Il tema principale esposto dal solista è un incalzante motivo in tempo di 3/4 di forma A A' B A", ricco di note sincopate e spostamenti di accenti, al quale fa seguito la risposta dell'orchestra; compare poi un nuovo elemento tematico cantabile, fino a che, improvvisamente, il solista riprende l'incedere vivace e sbarazzino dell'inizio, fatto di ritmi puntati e note staccate.

Quindi, dopo alcune anticipazioni, ritorna il tema principale che, a partire dalla sua seconda parte (B) sviluppa ora una sezione modulante, con la quale viene preparato l'arrivo di un nuovo tema, esposto dal clarinetto nella tonalità di do maggiore. Dopo esser stato riesposto dall'orchestra, il nuovo tema passa ai flauti trasposto in modo minore, mentre il solista si sovrappone a essi con una fitta fioritura di arpeggi.

Dopo un nuovo e contrastante episodio dai toni sereni e pacati, Weber inserisce una falsa ripresa del tema, riproposto in una tonalità lontana, per poi passare a una ripresa vera e propria nella tonalità originale.

Dopo una riesposizione orchestrale del tema stesso, il concerto si conclude con la tradizionale galoppata virtuosistica del solista, lungo la quale oboi e violoncelli si sovrappongono al clarinetto con una citazione del tema, mentre un frenetico movimento terziato dei violini porta alla cadenza finale.



## ASSODOLAB

Ente accreditato e qualificato dal MIUR che offre formazione al personale della Scuola.  
Direttiva 170 del 2016.

Via Cavour, 74 - Tel. 339.2661022  
76015 TRINITAPOLI BT - Italy



## LABORATORIO MUSICALE



2023  
2024

# Concorso Musicale Nazionale Quando i concorsi sprigionano «Titoli Artistici».

© Graphic Design Sergio Del Buono

Primo, secondo e terzo posto  
ed il tuo curriculum va oltre l'orizzonte.

[www.titoliartistici.it](http://www.titoliartistici.it)