

Johann Sebastian Bach (1685 -1750)

Concerto per 2 violini, archi e basso continuo in re minore BWV 1043

È una delle composizioni più famose di Johann Sebastian Bach ed è considerato uno dei migliori lavori del tardo barocco. È stato scritto tra il 1730 e il 1731, quando Bach era Thomaskantor a Lipsia. Sempre a Lipsia, nel 1739, Bach ne scrisse un arrangiamento per due clavicembali in do minore.

Il concerto è caratterizzato dal sottile ma espressivo dialogo tra i due violini lungo tutta la durata del pezzo. Bach impiega l'imitazione propria della fuga e fa ampio uso di una scrittura contrappuntistica.

Il concerto si articola in tre movimenti:

1. *Vivace*
2. *Largo ma non tanto*
3. *Allegro*

L'organico strumentale è quello del quartetto d'archi (violini primi, violini secondi, viole, bassi).



Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Sinfonia n. 88

La *Sinfonia n. 88*, fu scritta intorno al 1787 e destinata, non si sa bene se per essergli dedicata o per essergli semplicemente affidata, a Johann Peter Tost, un'ambigua figura di musicista, anche se professionalmente inappuntabile, che fu secondo violino nell'orchestra di Esterhàza dal marzo del 1783 al marzo del 1788, e che speculò poi, grazie alla partitura in suo possesso, con l'editore Sieber di Parigi.

La serena, breve introduzione lenta, precede il gagliardo tema principale dell'*Allegro* che è enunciato piano per le prime due misure dai soli violini primi e secondi sui classici bicordi di terze, di quinte e di seste tipici dei corni, e poi, per altre due battute, sempre piano e pianissimo, è intonato da tutti gli archi. Quindi, il tema dell'*Allegro* è ripetuto forte da tutta l'orchestra, con una nuova vigorosa figurazione aggiunta nei bassi, che immediatamente assume, lungo il movimento, importanza di protagonista, specialmente nella parte dello sviluppo, il quale si dispiega in modulazioni a tonalità anche lontane (da la bemolle maggiore a fa minore, a si bemolle minore, a re minore, a fa maggiore, a la minore, a do maggiore, a mi minore), fino a un fortissimo improvvisamente sospeso su una pausa generale, seguito, pianissimo, dall'eguale ripresa dell'inizio con un aereo ornamento del flauto.

Il *Largo* in re maggiore consiste in una serie di variazioni sopra un tema, il cui carattere sognante è accentuato dal fatto che a sostenerne la linea melodica, che si ripete immutata pur modulando in la maggiore e in fa maggiore, è per lo più il violoncello solo, timbricamente impastato con gli altri strumenti, specie con i legni. È in questo *Largo* che i timpani e trombe, che avevano taciuto nel

primo movimento, fanno la loro comparsa. Nell'energico *Minuetto* è da notare particolarmente l'effetto di cornamusa del *Trio*, dove la cantilena in ottava dei violini, degli oboi, dei flauti, dagli accenti asimmetrici, è sostenuta dalle sonore quinte vuote dei fagotti, raddoppiati dalle viole e dai corni. Di abbagliante invenzione è pure il *Finale*, in forma mista di sonata e di rondò. Violini e fagotti introducono lo spumeggiante tema che domina l'intero movimento; dopo il suo terzo ritorno violini e bassi se ne impadroniscono per svolgerlo a canone stretto per quasi una trentina di battute, alla distanza di un quarto gli uni dagli altri; e poco prima della fine una serie di strappate in contrattempo arrestano di colpo l'*Allegro con spirito* a ridosso di una breve pausa coronata, che fa apparire ancor più precipitosa la travolgente coda.

L'organico è costituito da flauto, oboi, fagotti, corni, trombe, timpani, archi.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Eine kleine Nachtmusik K 525

La **serenata in Sol maggiore K 525**, universalmente nota come **Eine kleine Nachtmusik** (piccola serenata notturna), è una composizione per archi, scritta nel 1787. Si tratta di uno dei notturni orchestrali più celebri, di struttura relativamente semplice ma ricca di idee portate avanti con grande leggerezza e continuità.

Mozart termina di scrivere il brano il 10 agosto 1787, poco prima di partire per Praga dove andrà a completare il *Don Giovanni*. La composizione è costituita da quattro movimenti e rientra in questo modo nel canone della sinfonia viennese. Mozart, il cui scopo è di festeggiamento di qualche avvenimento e quindi gioioso; evita accuratamente le formule retoriche ricorrenti e mantiene un atteggiamento musicale molto raffinato e di grande chiarezza espositiva, quasi stilizzato.

Il brano inizia con l'*Allegro* che presenta un tema semplice ma di grande impatto. La *Romanza* che segue è un movimento molto tenero ed in alcuni punti addirittura patetico. Il *Minuetto* è assolutamente coerente con gli altri movimenti e viene svolto in modo pacato, quasi una ulteriore romanza. Infine il *Rondò* è trattato da Mozart in forma non canonica, in quanto è presente un ritornello che appare anche in tonalità diverse rispetto a quella iniziale.

L'organico strumentale è quello del quartetto d'archi (violini primi, violini secondi, viole, violoncelli e contrabbassi).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Concerto per clarinetto e orchestra K 622

Nel clima di fiducia e di serenità seguito ai successi ottenuti nel mese di settembre dalle sue nuove opere, Mozart mise mano al suo ultimo concerto per strumento solista : il "Concerto in La maggiore per clarinetto KV 622". La definitiva, stupefacente dimostrazione di come il compositore salisburghese sapesse infondere il respiro dell'arte sublime in semplici lavori su commissione, si nota in questo concerto, iniziato poche settimane prima della morte.

Esso era destinato al virtuoso di clarinetto, Anton Stadler, musicista austriaco della banda di fiati dell'Imperatore, coetaneo di Mozart e suo sodale nella comunità massonica. Per lui Mozart aveva già scritto due anni prima (1789), il Quintetto con il clarinetto KV 581, mentre ne "LA CLEMENZA DI TITO", rappresentata a Praga nel 1791 in occasione dell'incoronazione dell'Imperatore Leopoldo II, gli aveva riservato due arie nelle quali erano previsti parti concertanti per il suo clarinetto. Nello sviluppo tecnico degli strumenti a fiato durante il settecento, il clarinetto occupa un posto decisamente a se stante. Il nuovo strumento, battezzato dapprima "clarino" e poi "clarinetto", per la sua somiglianza con il registro acuto della tromba barocca, ebbe una rapidissima diffusione. Già da fanciullo Mozart aveva potuto udirlo nella musica sinfonica suonata dall'Orchestra di Mannheim. Gli parve allora che questo strumento potesse svolgere funzioni coloristiche insostituibili, poiché poteva passare repentinamente da un'espressione malinconica alla più fresca vivacità, attraverso una semplice modifica dell'emissione del suono. Esso era dunque per definizione lo strumento capace di cogliere con efficacia i due elementi essenziali dell'ispirazione artistica del tardo stile mozartiano. Se però il clarinetto aveva già raggiunto una fisionomia soddisfacente intorno al 1810, anno della morte di Jacob Denner, figlio dell'inventore e padre del clarinetto, Johann Christopher Denner, molto tempo fu necessario attendere perché esso acquistasse una posizione solida e ben definita nel repertorio musicale. Sotto questo profilo fu, quindi, decisiva la collaborazione tra Stadler e Mozart.

Si può ritenere che la personalità del clarinetto abbia maturato compiutamente la propria dimensione espressiva solo grazie al lavoro di indagine cui lo aveva sottoposto Mozart nelle tre composizioni ad esso destinate, scritte in periodi diversi della sua vita: - il "Kegelstatt trio" in Mib K 498 (1786); - il "Quintetto K 581 (1789); ed infine, - il "Concerto K 622" (1791). L'interesse del compositore per il clarinetto, si coniugava in realtà con quello per un altro strumento di cui Stadler era ugualmente un ottimo esecutore e che gli era molto affine per il colore del suono: il corno di bassetto. Questo strumento venne impiegato da Mozart nel "Requiem", nel "Don Giovanni" e ne "Il Flauto Magico". Mozart riteneva particolarmente suggestiva la sonorità di questo strumento, tanto che anche l'attuale concerto in la maggiore per clarinetto K 622, fu inizialmente concepito per corno di bassetto, nella tonalità di sol maggiore, che però non fu mai portato a termine. L'intero primo movimento, comunque, fu abbozzato in questo modo, prima che lo stesso Mozart si decidesse a trasferirlo sul "Klarinett mit Abänderung" (o Clarinetto di Bassetto) di Anton Stadler. Questo strumento fu inventato nel 1788 dai fabbricanti di strumento della Corte di Lodz, ma era poco usato, probabilmente perché difficile da suonare. Aveva un'estensione molto bassa (una terza maggiore rispetto al moderno clarinetto in LA), che nelle versione finale del concerto K 622 raggiungeva il DO basso, ossia quattro semitoni più bassi della normale estensione del clarinetto in LA (Mib – Re – Reb – Do). Questa nuova destinazione, non solo spiega alcune caratteristiche della scrittura del concerto che altrimenti risulterebbero piuttosto problematiche, ma soprattutto pone ancor più in evidenza l'importanza che Mozart attribuiva al gioco dei contrasti fra tessitura grave e acuta dello strumento solista. La maggiore estensione del clarinetto di bassetto rende, infatti, lo sfruttamento della varietà espressiva dello strumento solista ancor più sorprendente di quanto già non sia nella versione corrente, frutto questo di un adattamento realizzato dal primo editore dell'opera (Andrè), poco dopo la morte del compositore e pubblicato nel 1801, dove la parte solista è affidata al clarinetto in la della famiglia. Quest'ultimo costituisce l'unico documento completo del concerto, mentre quello autografo scritto per clarinetto di bassetto è andato perduto. Ne consegue che il Concerto per clarinetto, pubblicato già allora, ogni tanto era molto diverso dall'originale di Mozart, e per questo un critico inglese del 1833 fu giusto a descrivere questa versione (quella per clarinetto in la) come "un prodotto del laboratorio dell'editore Andrè". Infatti, Andrè mise in circolazione fin dal 1801, un adattamento di quel concerto per il tradizionale clarinetto in la, trasportando verso l'alto quei suoni che lo strumento attuale non può raggiungere, e modificandone diversi passi. L'originale destinazione del Concerto per il Clarinetto di Bassetto è

riscontrabile nell'insistita esplorazione della tessitura grave a cui Mozart sottopone lo strumento, caratteristica che ne costituisce l'aspetto più originale e ancor oggi più ammirato. Come in quasi tutta l'ultima produzione mozartiana, anche nel Concerto per clarinetto si diffonde un senso di trasfigurata compiutezza, di profonda consolazione e, insieme, di lacerante nostalgia: nelle impennate melodiche del clarinetto, nella ricerca costante della bellezza "fisica" del suono, nella contemplazione estatica affidata alle primissime linee dell'"Adagio", risuona la musica di un uomo che, forse, già sentiva di non appartenere più a questo mondo.

L'orchestrazione del Concerto K 622, predilige i timbri delicati, adatti all'intreccio con il solista, e dunque Mozart esclude non solo le trombe e i tromboni, ma anche gli oboi, il cui suono acuto e penetrante avrebbe potuto rivaleggiare con quello del clarinetto.

Nel primo movimento, il clarinetto pronuncia il tema principale fin dalle prime battute, mescolato agli altri strumenti dell'orchestra. Il contrasto fra le diverse zone timbriche del clarinetto viene esplorato nell'intera gamma delle sue possibilità: il registro acuto, sereno e brillante, è velato da improvvise discese nel basso e dalle frequenti modulazioni in tonalità minori, dal colore più scuro. Le melodie che nascono nel registro grave subiscono invece continue impennate. Molto accentuato, dunque, è anche il carattere virtuosistico della parte affidata al solista. Secondo un tratto tipico dei concerti di Mozart, il materiale melodico è ricchissimo, straripante, al punto che, al di là dei soggetti principali, ogni passaggio di raccordo e ogni transizione possiede una precisa fisionomia tematica. L'orchestra, in questo concerto, rispetto ad altri concerti solistici composti da Mozart, riveste per lo più un ruolo di accompagnamento, riprende e anticipa il materiale sonoro esposto dal clarinetto e solo raramente pronuncia frammenti di melodie relativamente indipendenti. Naturalmente, su questo aspetto influisce il fatto che Mozart abbia voluto anzitutto cimentarsi con le possibilità tecniche, espressive e sonore dello strumento solista. L'impianto virtuosistico del concerto per clarinetto non impedisce comunque a Mozart di elaborare un linguaggio per molti aspetti innovativo: già nell'allegro iniziale, infatti, il percorso armonico è molto vario ed è usato in una funzione coloristica che si sforza di rendere omogenei i ruoli dell'orchestra e del solista.

Nell'Adagio troviamo alcuni elementi tipici del tardo stile mozartiano, come la semplificazione della forma e la rarefazione dei mezzi espressivi, uniti ad un'assoluta trasparenza della struttura armonica. Questo movimento ha la forma di una canzone suddivisa in tre parti, con le due estreme praticamente identiche e intensamente orchestrate, mentre la sezione centrale vede una decisa preponderanza del solista. L'andamento della melodia ricorda in questo caso una delle ultime composizioni sacre di Mozart, il breve e magnifico mottetto "AVE VERUM CORPUS" in Re maggiore K 618, scritto a Baden nel giugno dello stesso anno, quindi pochi mesi prima.

Nel terzo movimento, che chiude il Concerto, l'orchestra acquista maggior risalto e si alterna vivacemente col solista, esponendo anche dei frammenti melodici autonomi. Mozart in questo movimento fece largo uso delle possibilità sonore del clarinetto di bassetto. Si noti l'uso di un accompagnamento per il flauto, il dialogo con i violoncelli e il dialogo con se stesso. Ancora una volta la struttura del brano è improntato alla massima semplicità strutturale che contrasta con la grande difficoltà esecutiva.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Sinfonia concertante in mi bemolle maggiore, per violino, viola e orchestra K 364

Composta a Salisburgo nell'estate del 1779, è il massimo risultato raggiunto da Mozart nella composizione con più strumenti solisti e orchestra. È un concerto doppio in piena regola: il nome di "sinfonia" qui sembra alludere soprattutto alla matura e intensa scrittura sinfonica dell'opera, sempre al di sopra di un banale concetto di accompagnamento, non a una qualche riduzione del

ruolo degli strumenti solisti, impegnati in sortite di notevole rilievo ciascuno per suo conto e in un dialogo costantemente teso e articolato. Proprio a questo, nel primo movimento, più che al contrasto fra i temi, stemperato dalla loro appartenenza alla stessa tonalità e dalla presenza di numerose idee secondarie, si affida la dialettica formale. Assente qualsiasi tentazione brillante, qualsiasi tributo ai modi buffi o galanti consueti a questo genere di musica, l'opera dimostra fin dall'inizio il suo carattere serio e severo, del tutto propizio alla presenza di uno strumento come la viola, di voce assai più scura e velata che non il violino, con il quale tuttavia essa è in grado di convivere in piena pariteticità. L'attenzione che Mozart prestò alla viola - è del tutto probabile che abbia pensato per sé la parte dello strumento in questa sinfonia - è testimoniata anche dalla cura che le è riservata nella partitura orchestrale, dove la suddivisione della fila delle viole porta a cinque il numero delle parti d'arco. In questo clima l'alternarsi di proposte solenni e imponenti, come lo stacco del primo tema dell'*Allegro maestoso*, o distesamente cantabili, trova unità in un'approfondita elaborazione contrappuntistica, costantemente stimolata dall'ininterrotto scambio di idee fra i due solisti e fra questi e l'orchestra.

Dopo la massiccia introduzione orchestrale, animata da un sorprendente "crescendo", i due solisti si impongono all'attenzione, scambiandosi il materiale tematico, consistente in ampie melodie cantabili che acquistano un carattere variegato a seconda siano intonate dall'uno o dall'altro solista; non manca, all'inizio della sezione dello sviluppo, un episodio in minore che preannuncia la profonda evoluzione subita poi dall'autore nei suoi anni viennesi; decisamente più snella è la ripresa, chiusa da una cadenza originale.

Quanto all'Andante, si tratta di una pagina densa di pathos, con un serrato dialogo solistico - che si converte luminosamente dall'iniziale do minore al mi bemolle - che trae rilievo dai colori ombrosi della scrittura orchestrale. Brillante e più disimpegnato - secondo il gusto dell'epoca - il Finale, un Rondò ricco di sorprese nei colori strumentali, e nella successione degli eventi musicali (come la lunga attesa prima della comparsa dei solisti). In definitiva la Sinfonia Concertante segna l'abbandono da parte di Mozart del puro stile galante, e la tendenza verso implicazioni fortemente soggettive, che troveranno, nei lavori degli anni viennesi, esiti più maturi ma non più coinvolti.

L'organico strumentale prevede, oltre ai due solisti, oboi, corni, violini primi e secondi, vile prime e seconde, violoncelli e contrabbassi.



Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Sonata n. 5 in fa maggiore op. 24 «La Primavera»

La dicitura «sonata per pianoforte e violino» che compare nelle composizioni beethoveniane rimanda ad una formula compositiva tipica della seconda metà del settecento: quella della sonata per cembalo o pianoforte con accompagnamento (spesso ad libitum) di violino. Inizialmente limitato al ruolo di semplice accompagnatore, il violino venne ad acquistare col tempo sempre maggiore autonomia, fino a raggiungere, con le ultime tre Sonate mozartiane (KV 454, 481 e 526), una perfetta parità di compiti col pianoforte. Anche Beethoven impiegò diverso tempo per liberarsi dalla vecchia concezione della «sonata accompagnata»: le sue prime composizioni di questo genere, le tre Sonate op. 12 e l'op. 23, presentano ancora lo strumento ad arco in posizione secondaria rispetto a quello a tastiera. Soltanto con la Sonata in Fa maggiore op. 24, composta nel 1800-1801, Beethoven raggiunse un vero equilibrio concertante tra i due strumenti; ed anzi il fresco tema con cui si apre l'Allegro iniziale, così scopertamente violinistico, è il primo e più importante

indizio del nuovo orientamento stilistico. Non è un caso, dunque, che proprio il primo movimento, con la sua cantabilità fluente e l'elegante equilibrio dialogico tra i due strumenti, costituisca il momento forse artisticamente più rilevante dell'intera composizione, a fronte di un Adagio molto espressivo, di uno Scherzo e di un Rondò di scrittura relativamente più tradizionale.

Della serie delle dieci sonate per violino e pianoforte la *Sonata in fa maggiore* è la prima che sia fornita di quattro tempi. Dedicata al conte Moritz von Fries, fu scritta da Beethoven nel 1800 e pubblicata l'anno dopo insieme alla *Sonata in la minore* op. 23. Come per altre sonate («Aurora», ecc.) non è dato sapere a chi risalga la denominazione di Sonata «della Primavera» che ha avuto fortuna, anche se in sostanza manchino elementi specifici ad avvalorare tale appellativo.

Un lieve e scorrevole tema e, dopo un brusco rivolgimento tonale del pianoforte, un secondo tema di più marcata tempra ritmica assicurano la duplice prospettiva entro cui, non senza eleganza, si snoda il primo movimento *Allegro*.

Nell'*Adagio* il pianoforte propone la melodia, subito imitato dal violino. Successivamente la vicenda si limita a consegne reciproche del tema con qualche ornamento. Nell'affettuoso, confidenziale dialogo il violino - verso la metà, al minore - porta una sua nota di patetica mestizia.

Nello *Scherzo* una figura ritmica di valzer viennese, di piglio weberiano, si schematizza in una di quelle ripetizioni testarde che in un prossimo futuro assurgeranno a protagonisti dello scenario drammatico beethoveniano.

Il Finale si attiene, pur con qualche libertà, alla falsariga del *Rondò*, con quattro esposizioni del ritornello separate da altrettanti intermezzi, l'ultimo concluso da una cadenza ampia e tumultuosa.

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Romanza in fa maggiore op. 50 per violino e orchestra

La melodia elegante, sciolta e luminosa, il fraseggio del violino, appassionato e mutevole, caratterizzano questo brano scritto da Beethoven all'età di trent'anni. È alquanto difficile stabilire la data esatta di questa composizione ma, senza dubbio, possiamo collocarla intorno agli ultimi anni del Settecento, sia per gli elementi stilistici che richiamano Mozart e Haydn, sia perchè è stata eseguita per la prima volta il 5 novembre 1798 a Vienna, in un concerto organizzato da Schikaneder, l'impresario teatrale che scrisse il libretto de *Il flauto magico*, messo in musica da Mozart e rappresentato nel 1791.

La struttura musicale della Romanza prevede l'alternarsi del tema principale con episodi di carattere contrastante (cromatismi, quartine di biscrome) e, in chiusura, una coda dolce e progressiva della melodia del violino solista accompagnata da un soffuso commento orchestrale.



Franz Schubert (1797 – 1828)

Erlkönig (Il re degli Elfi), lied di su versi dell'omonima ballata di Johann Wolfgang von Goethe, musicato nel 1815.

Il *Lied* contiene diversi temi cari al romanticismo: il soprannaturale, la notte e la natura, i sentimenti più intimi, la morte.

I versi narrano di un padre che, galoppando nella notte, cerca di portare in salvo il figlio malato. Delirante e spaventato, il bambino è convinto di vedere e sentire il Re degli Elfi che vuole rapirlo.

Questi dapprima cerca di convincere il bimbo a seguirlo con le promesse più disparate, poi vista l'inutilità dei suoi tentativi, decide di ricorrere alla forza. Il padre, estremamente in ansia per suo figlio, cerca di rassicurarlo, dando una spiegazione più concreta alle sue visioni (la nebbia, il fruscio del vento tra le foglie degli alberi, dei vecchi salici) Giunto a casa, il padre si accorge che il piccolo è morto tra le sue braccia.

Secondo la mitologia del Nord Europa, il Re degli Elfi era una figura malvagia che appariva danzando con i suoi sudditi nelle foreste nordiche durante la notte, e simboleggiava la morte.

Nella scrittura pianistica, Schubert riesce a rendere perfettamente l'idea del galoppo incessante e disperato. L'esecuzione richiede impegno sia al pianista, che durante tutto il brano deve imitare incessantemente la folle cavalcata, sia al cantante, a cui spetta il non facile compito di impersonare quattro personaggi diversi (il padre, il Re degli Elfi, il figlio e un narratore che descrive l'ambientazione) con le relative emozioni.

IL RE DEGLI ELFI

Chi cavalca così tardi attraverso notte e vento?

È il padre col suo bambino,
tiene il fanciullo tra le braccia,
lo regge sicuro, lo tiene al caldo.

«Figlio mio, perché nascondi così timoroso il tuo viso?»

«Non vedi, padre, il re degli Elfi!

Il re degli Elfi con la corona e lo strascico?»

«Figlio mio, è una striscia di nebbia».

«Caro bambino, su, vieni con me!

Bellissimi giochi, farò con te,
molti fiori colorati sono sulla riva,
mia madre ha molte vesti d'oro».

«Padre mio, padre mio, e non senti
cosa mi promette sottovoce il re degli Elfi?»

«Stai calmo, resta calmo, bambino mio,
il vento mormora tra le foglie secche».

«Bel fanciullo, vuoi venire con me?

Le mie figlie ti aspettano già graziosamente,
le mie figlie di notte conducono le danze
e ti cullano, ballano e cantano per te».

«Padre mio, padre mio, e non vedi là
le figlie del re degli Elfi in quel luogo tetro?»

«Figlio mio, figlio mio, vedo esattamente:
i vecchi salici sembrano così spaventosi»

«Ti amo, il tuo bell'aspetto mi eccita
e se non vuoi, userò la forza!»

«Padre mio, padre mio, adesso mi afferra!
Il re degli Elfi mi ha fatto del male!»

Il padre spaventato, cavalca veloce,
tiene tra le braccia il bambino che geme,
raggiunge la fattoria con fatica e difficoltà,
tra le sue braccia il bambino era morto.

Franz Schubert (1797 – 1828)

Sinfonia n. 8 , in si minore (Incompiuta)

Alla morte di Schubert, avvenuta nel 1828, risultavano completati solo i primi due movimenti della sinfonia, *Allegro moderato* e *Andante con moto*, mentre di un terzo movimento (*Scherzo*) rimane lo spartito per pianoforte quasi completo, ma con sole due pagine già orchestrate. Non si conoscono i motivi che indussero Schubert a non ultimare la sinfonia. La tonalità dell' *Incompiuta* è inusuale per una sinfonia del periodo classico (né Haydn, né Mozart né Beethoven scrissero mai sinfonie nella tonalità di si minore) e costituisce di per sé un segno della incipiente transizione al romanticismo.

I movimento

Allegro moderato (3/4, in si minore). Questo primo movimento è in forma-sonata e inizia con un primo tema in si minore, introdotto dagli archi, cui fa seguito una melodia affidata agli oboi e ai clarinetti, per poi modulare, dopo una breve transizione di quattro battute, ad un secondo tema in sol maggiore, suonato dai violoncelli e ripetuto dai violini. La sezione dello sviluppo è piuttosto estesa ed è basata sulla rielaborazione del primo tema. La ripresa segue le regole della forma-sonata, tranne che per una insolita modulazione del secondo tema il quale, anziché essere ripresentato nella tonica di si minore, appare in re maggiore. Il primo movimento si chiude con una coda in si minore che richiama anch'essa il primo tema.

II movimento

Andante con moto (3/8, in mi maggiore). In esso si alternano due temi contrastanti. L'esposizione del primo tema è finemente suddivisa tra i contrabbassi, i corni e i violini. Il secondo tema è esposto dapprima dal clarinetto per poi passare agli altri legni. Entrambi i temi sono intervallati da episodi contrappuntistici e vengono ripetuti con variazioni.



Bedřich Smetana (1824 – 1884)

Má vlast (La mia patria)

Ciclo di sei poemi sinfonici, ispirati alla natura e alla vita del popolo ceco. Essi vengono normalmente eseguiti singolarmente (*Moldava* è il più popolare), ma costituiscono un ciclo organico, tanto che anche dal punto di vista musicale vi sono elementi tematici chiaramente ricorrenti da un pezzo all'altro. Il "programma" dei sei pezzi non è originale del musicista, ma fu ideato dal suo connazionale Zeleny e approvato dal compositore.

II - Moldava (secondo dei sei poemi sinfonici) (1874)

«Il fiume Moldava nasce da due sorgenti, gorgoglia gaio tra le pietre e luccica al sole, si allarga e le sue rive echeggiano di richiami di caccia e di danze paesane. Chiaro di luna, danze delle ninfe. Eccolo giunto alla rapida di S. Giovanni, sulle cui rocce le sue onde si infrangono spumeggiando: di là la Moldava scorre ora largamente verso Praga, dove le rende omaggio l'antica e onorabile Vyšehrad».

Questo poema sinfonico, l'unico in cui lo stesso autore abbia dato nel corso della partitura le indicazioni relative alla "trama" del programma, è a ragione il più popolare del maestro ceco. Esso traduce in suoni le sensazioni a cui si ispira: su un caratteristico movimento ondulatorio degli strumenti dell'accompagnamento, le idee melodiche si susseguono liberamente prendendo corpo gradatamente e riproducendo con grande efficacia l'idea poetica del fiume che a poco a poco si ingrandisce, si infrange contro le rocce e infine scorre maestoso tra le campagne della Cecoslovacchia, tra l'operosità e la letizia degli abitanti delle terre e delle città attraversate. L'orchestra è trattata magistralmente, e le atmosfere evocate sono pregne di una spontanea gioia popolare, che a tratti si rifà chiaramente a movenze tratte dal folklore musicale.

La forma è più o meno quella del rondò e tutti gli episodi si svolgono nel tempo dell'inizio, un *Allegro comodo non agitato*.



Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 – 1893)

Concerto in re maggiore op. 35 per violino e orchestra

La composizione è in parte ispirata al primo grande Concerto romantico, quello op. 64 di Mendelssohn. Il primo movimento, "Allegro moderato", si avvale di una calibrata dialettica fra solista e compagine orchestrale, che sfrutta una invenzione melodica lirica e pregnante; la cadenza, come in Mendelssohn, è prima della ripresa e non al termine. La centrale "Canzonetta (Andante)" è un Lied di impronta popolare, basato sulla tenera cantabilità del solista. Il Finale ("Allegro vivacissimo") è una pagina di trascinate vitalità, dove l'elemento zigano si converte in strepitoso virtuosismo; ma non mancano, nei vari episodi, pause liriche di raffinato lirismo, prima che la partitura venga suggellata da una brillante coda ad effetto.



Emmanuel Chabrier (1841 – 1894)

España, rapsodia per orchestra (1883)

La suggestione della Spagna ha operato su molti musicisti da oltre un secolo a questa parte: da Glinka a Debussy, da Saint-Saëns a Rimski-Korsakov, la letteratura musicale è ricca di pagine rievocative del folklore iberico, con la vivezza dei suoi ritmi e la peculiarità delle sue melodie. Chabrier, con *España*, è un rappresentante tipico di questo fenomeno. I ritmi che stanno alla base di questa composizione sono quelli della *jota* e della *malagueña*: essi si fondono in una danza vorticoso, dando luogo a un affresco sinfonico fresco e pieno di vita. Il gusto francese di un'orchestrazione rutilante e ricca di effetti si sposa felicemente con i pulsanti ritmi spagnoleschi, realizzando un quadro dalle tinte scintillanti.

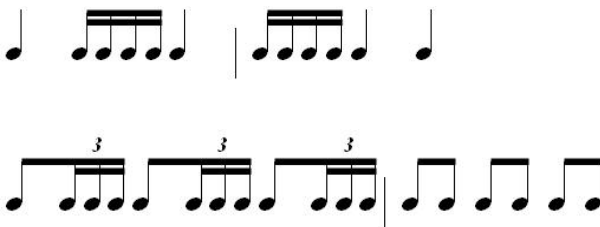
Tutta la partitura, in libera forma rapsodica, si svolge in tempo *Allegro con fuoco* ed è costantemente in 3/4.

Jota Canzone, danza e danza cantata propria dell'Aragona, ma diffusa in tutta la Spagna, eseguita in coppia, in ritmo ternario (3/4 o 3/8), di andamento moderato o veloce, presenta una gran varietà di schemi ritmici, ad esempio:



Malagueña Danza spagnola del genere del *Fandango*, generalmente vocale, ma volte anche strumentale, originaria di Malaga, da cui il nome. È in 3/4, in modo minore, e contiene uno schema armonico elementare sul quale la melodia viene quasi improvvisata con molta libertà, fermo restando l'inquadrimento strutturale generato dall'originaria poesia strofica di 4 versi ottonari.

Fandango Canzone popolare e danza spagnola di corteggiamento sorte agli inizi del secolo XVIII, in ritmo ternario (3/4, 3/8, talvolta 6/8), formula ritmica:



e tempo inizialmente moderato che accelera progressivamente fino ad acquistare un andamento veloce.



Gabriel Fauré (1845 – 1924)

Pavane op. 50, per orchestra

La Pavana è una danza di corte in ritmo binario e di andamento lento e dignitoso. Si diffuse in Europa a partire dal 1500 e iniziò gradualmente a scomparire nel corso del Seicento. Forse era una danza originaria di Padova: a questo sembrerebbe infatti rimandare il nome ('Pavana' da 'padovana').

Moltissimi compositori rinascimentali e barocchi hanno scritto Pavane.

La Pavana, che ebbe nell'epoca tardo-rinascimentale il suo periodo d'oro, venne ripresa molti secoli dopo da alcuni compositori che cercavano ispirazione guardando alla musica del passato. Alla fine del Romanticismo e agli inizi del XX secolo alcuni musicisti (soprattutto francesi) miravano infatti ad elaborare una modalità di espressione musicale che si contrapponesse alle passioni estreme (ritenute sguaiate, di cattivo gusto) dell'opera lirica, nonché ai suoni fragorosi delle enormi orchestre sinfoniche, a loro giudizio incapaci di comunicare le sfumature dell'anima. E furono proprio questi compositori (tra cui Debussy, Fauré, Ravel) a rivolgersi alle forme della musica del passato (in particolare alle danze antiche: Pavana, Minuetto, Sarabanda ecc.) cercando modi espressivi più intimi, raffinati, caratterizzati da un'eleganza composta, sempre delicata.

Fauré compose la sua Pavane nel 1886. Due anni dopo, nel 1888, ne scrisse una seconda versione aggiungendo un coro all'orchestra.

La Pavane di Fauré si caratterizza per una melodia limpida, malinconica, dal sapore antico e aristocratico, che rimanda a un passato indefinibile. L'accompagnamento in pizzicato degli archi esalta tale melodia, rendendola più lieve; tranne che nella sezione centrale, gli strumenti (in particolare legni, sfruttati nei loro registri più morbidi e caldi) suonano sempre con un'intensità delicata, mai forte. Gli archi suonano con la sordina.

Organico orchestrale: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni e archi.

Fauré rivolge una cura particolare alla strumentazione: i vari timbri degli strumenti vengono sfruttati come una tavolozza pittorica, cercando suoni particolari (il flauto utilizzato nel registro grave; il pizzicato degli archi come se l'orchestra fosse una grande arpa ecc.).



Claude Debussy (1862 – 1918)

Sonata per violoncello e pianoforte

Dopo la composizione del *Quartetto* (1893), per ben ventidue anni, Debussy non scrisse nessun lavoro di musica da camera. Fu, infatti, solo nel 1915 che egli decise di comporre una serie di *Sonate* per vari strumenti. Scritta d'un sol getto nei mesi di luglio ed agosto 1915, la *Sonata per violoncello e pianoforte* respira la grazia e la felicità delle opere nate spontaneamente e dalla cui stesura è assente ogni apparente sforzo creativo. Si dice che Debussy abbia avuto in mente di chiamare la *Sonata* per violoncello «*Pierrot fuché avec la lune*» e in effetti, nonostante la maggiore sobrietà - che a tratti sembra orientarsi verso la pura scarsezza neoclassica che distingue queste ultime opere di Debussy dai suoi lavori specificamente «impressionisti» - la *Sonata* si mantiene tutta in un'aura notturna e lunare. I singoli momenti della vicenda sonora risultano del resto anche qui con inequivocabile chiarezza dalle indicazioni di tempo e di espressione apposte dall'autore: così il *Prologo*, che s'inizia in modo «sostenuto e molto rubato», attraverso un alternarsi di periodi in cui la scansione va «animandosi» o «cedendo», culmina in una frase «largamente declamata» per ritornare poi gradatamente al movimento iniziale e sfumare («sempre più piano»), perdendosi in un evanescente, pallido armonico del violoncello.

Nella *Serenata* il filo melodico del cello («fantastico e leggero») viene accompagnato in modo secco e chitarristico dal pianoforte. Ed anche il *Finale* (attaccato alla *Serenata* senza soluzione di continuità) s'inizia in modo «animato, leggero e nervoso», per assumere poi carattere «volubile», «appassionato e con fuoco». Dopo essersi adagiato in una lunga frase lenta («molto rubato, «con morbidezza», «dolcissimo, ma sostenuto», «delicatissimo», «dolce vibrato», sono gli attributi con cui l'autore vi qualifica il discorso sonoro), la vicenda musicale ritorna «volubile», «appassionata e

animata», per concludersi, dopo un ultimo rallentamento (*Largo*) con una strappata del violoncello (accordo «*arraché*») e un secco accordo del pianoforte.

Claude Debussy (1862 – 1918)

Beau soir

È un lavoro giovanile di Debussy, in cui figurano echi romantici, che verranno meno in seguito. Basata su un testo di Paul Bourget, amico personale di Debussy, descrive il desiderio del poeta di essere felice e godere della vita, sebbene la morte sia inevitabile.

BEAU SOIR

Quando al tramonto del sole i fiumi si tingono di rosa,
e un brivido caldo corre sui campi di grano,
un invito a esser felici sembra sgorgare dalle cose
e innalzarsi fino al cuore inquieto.

Un invito a gustare il fascino di essere al mondo,
mentre si è giovani e la sera è bella,
perché noi andremo come va questa onda:
lei al mare, noi alla tomba.



Paul Dukas (1865 – 1935)

L'apprendista stregone

L'apprendista stregone è una ballata composta nel 1797 da Wolfgang Goethe; in essa si racconta di uno stregone che si assenta dal suo studio, raccomandando al giovane apprendista di fare le pulizie. Quest'ultimo si serve di un incantesimo del maestro per dare vita a una scopa affinché compia il lavoro al posto suo. La scopa continua a rovesciare acqua sul pavimento, come le è stato ordinato, fino ad allagare le stanze: quando si rende conto di non conoscere la parola magica per porre fine all'incantesimo, l'apprendista spezza la scopa in due con l'accetta, col solo risultato di raddoppiarla, perché entrambi i tronconi della scopa continuano il lavoro. Solo il ritorno del maestro stregone rimedierà al disastro.

La morale della ballata è chiara: meglio non cominciare qualcosa che non si sa come finire.

Il poema sinfonico di Dukas si avvale delle movenze dello scherzo, nel tempo composto estremamente rapido di 3/8, e delle armonie create a partire dalla scala esatonale per suggerire un clima tenebroso e misterioso.

Un primo leitmotiv caratterizzante lo stregone aleggia periodicamente per tutto il brano.

Un secondo tema, che allude all'apprendista stregone, è introdotto gradualmente per brevi incisi melodici e solo intorno alla metà della partitura, enunciato dal fagotto come un tema di fuga, esprime un andamento di goffa baldanza che lo rende riconoscibile in tutto il resto del brano.

La trama è molto semplice e si rifà alla ballata di Goethe.



Maurice Ravel (1875 – 1937)

Bolero

Il brano è strutturato dalla ripetizione di due temi principali A e B, di diciotto battute ciascuno, proposti da strumenti diversi. I temi si inseriscono sull'accompagnamento ritmico continuo del tamburo, e sull'accompagnamento armonico, spesso proposto in maniera accordale. La successione delle ripetizioni è disposta in un graduale e continuo crescendo, dal pianissimo iniziale fino al maestoso finale, per un totale di diciotto sequenze musicali (nove ripetizioni del tema A e nove del tema B). Il brano rimane sempre nella tonalità di do maggiore, tranne una breve modulazione in mi maggiore nell'ultima sequenza che apre alla cadenza finale. L'organico orchestrale previsto è un'orchestra con l'aggiunta di un oboe d'amore, di tre sassofoni e di un gong. Man mano che cambiano i temi vengono inseriti strumenti al fine di curare il timbro e nello stesso tempo per sottolineare uno stato di confusione, tanto che nella parte finale gli strumenti sono tanti da alterare il riconoscimento del ritmo e delle note.

Temi e strumenti che li espongono:

1. Tema A, flauto
2. Tema A, clarinetto
3. Tema B, fagotto
4. Tema B, clarinetto piccolo
5. Tema A, oboe
6. Tema A, tromba e flauto
7. Tema B, sax tenore
8. Tema B, sax soprano
9. Tema A, celesta, ottavini, corno
10. Tema A, clarinetti, oboi
11. Tema B, trombone
12. Tema B, fiati
13. Tema A, violini e fiati
14. Tema A, violini, fiati e sax tenore
15. Tema B, violini e fiati
16. Tema B, violini e fiati
17. Tema A, archi e fiati
18. Tema B, archi e fiati

