



**CONSERVATORIO DI MUSICA
ALESSANDRO SCARLATTI
PALERMO** GIÀ VINCENZO BELLINI

Diploma Accademico di II livello in Discipline musicali: Sassofono

**IL SASSOFONO CLASSICO DI
ORIGINE SICILIANA**

**Gli autori di origine siciliana nei secoli
XX°-XXI°**

Candidato

Giorgio Matranga

Matricola: BO-670

Relatore

M° Daniele Antinoro

A.A 2022-2023

ABSTRACT

Lo scopo di questa tesi è quello di creare un piccolo compendio sugli autori di origine siciliana dei secoli XX°-XXI° i quali hanno dedicato anche una minima parte delle loro opere al genere classico del sassofono. Ciò che mi ha spinto a ricercare questo particolare gruppo di autori è stato in primo luogo influenzato dalla necessità di brani adatti alla laurea biennale in sassofono classico ed in secondo luogo dalla mia stessa identità siciliana. Nel corso delle ricerche di brani di fine ciclo mi sono imbattuto nelle opere di Paul Creston pseudonimo di Giuseppe Guttovoggio, affermato compositore americano figlio di emigrati siciliani, di Prizzi in provincia di Palermo nello specifico. La scoperta di tali origini ha instillato in me una grande curiosità la quale mi ha portato, attraverso alcune indagini incrociate fra le fonti presenti presso la biblioteca del nostro conservatorio, le partiture e le conoscenze degli insegnanti di sassofono ed infine la ricerca online, alla scoperta di ulteriori autori di origine siciliana i quali hanno scritto nel corso del '900 e degli anni 2000 brani per sassofono classico; il palermitano Gino Marinuzzi, il compositore montemaggiorese Nunzio Ortolano, ed il poliedrico autore palermitano Gianfranco Gioia.

Spero di rendere tale piccolo compendio il più chiaro ed esaustivo possibile per i lettori, i quali siano affascinati quanto me da tale argomento.

INDICE

Capitolo 1 - Gino Marinuzzi	4
1.1 - Cenni Biografici	4
1.2 - Analisi Suite Siciliana	7
1.3 - Analisi Sicania	14
Capitolo 2 - Paul Creston	22
2.1 - Cenni biografici	22
2.2 - Lo Stile compositivo	26
2.3 - Sonata per Sassofono e pianoforte op.19	28
2.4 - Analisi del I° Movimento	30
2.5 - Analisi del II° e III° Movimento	35
2.6 - Opere composte per Sassofono	43
Capitolo 3 - Gianfranco Gioia	44
3.1 - Parade	48
3.2 - Elenco Composizioni per Sassofono	53
Capitolo 4 - Nunzio Ortolano	55
4.1 - Elenco Composizioni	58
4.2 - Andante Cadenza e Scherzo	66
Opere di autori siciliani per Sassofono	68
Bibliografia	71
Discografia	73

Gino Marinuzzi



Cenni biografici

Gino Marinuzzi (Palermo, 24 marzo 1882 – Milano, 17 agosto 1945), nasce nella rigogliosa Palermo della Belle Époque, rivelandosi già in tenera età un musicista provetto. Quarto figlio dell'avvocato e poi senatore Antonio Marinuzzi, amante delle lettere e della musica, e di Giuseppina Lucifòra, appassionata di melodramma, Marinuzzi riceve un'educazione classica. Il padre lo vorrebbe giurista, ma ben presto il bambino manifesta un'inclinazione per gli studi musicali, tanto da indurre l'avvocato a contattare Guglielmo Zuelli, direttore di quello che all'epoca è l'Istituto del Buon Pastore (l'attuale Conservatorio "A. Scarlatti" di Palermo); Marinuzzi all'epoca non ha ancora otto anni e Zuelli, impressionato da quel primo incontro, consiglia ad Antonio di iscrivere il figlio sia al corso di Composizione sia a quello di Pianoforte. I progressi del ragazzo non mancano di stupire il Maestro Zuelli, che si complimenta con il padre a ogni possibile occasione. L'avvocato Antonio, fiero del figlio, annota sul proprio taccuino le prime composizioni di Gino, fra cui segnaliamo, la *Canzonetta siciliana* e la

Canzonetta napoletana, del 1893. La conferma del talento eccezionale del giovane musicista arriva il 13 maggio 1894, quando Gino dirige in pubblico la sua *Cantata* per coro e banda, con la quale ha vinto il Concorso per la canzone popolare siciliana indetto in occasione della “Pasqua dei fiori”. Marinuzzi ha solo dodici anni, ma dirige egregiamente la banda palermitana nel Giardino Inglese di Palermo, riscuotendo un vivo successo. Al compimento dei corsi al Conservatorio, nel 1898, il giovane musicista presenta al saggio finale la cantata *Il sogno del poeta*. Durante l’estate di quell’anno re Umberto I viene ucciso dall’anarchico Gaetano Bresci a Monza. A seguito di tale avvenimento l’erede al trono Vittorio Emanuele III sollecita i compositori italiani a scrivere un brano in memoria del padre defunto. Marinuzzi compone la Messa di Requiem, che viene eseguita al Pantheon di Palermo sotto la direzione del Maestro Zuelli. Questa composizione, che ha un discreto successo, fa ricevere al ragazzo il riconoscimento ufficiale della Croce di Cavaliere d’Italia. Arriva il momento per il giovane Marinuzzi di lasciare l’isola e di spostarsi: inizialmente nel Nord d’Italia, a Milano, dove entra in contatto con l’agente Carlo D’Ormeville e l’editore Tito Ricordi. Inizia per lui una splendida carriera da direttore d’orchestra, che lo conduce a lavorare nei maggiori teatri d’Europa e del Sud America; relega ai ritagli di tempo la composizione. Nel 1906 gli viene offerto l’incarico di sostituto di Toscanini a Buenos Aires, ma rifiuta, non ritenendosi ancora pronto per affrontare un tale ruolo. Preferisce fare la “gavetta” in teatri italiani quali Catania (dove debutta come direttore d’opera), Rovereto, Mantova, San Remo e Voghera.

Fa comunque ritorno all’amata Palermo ad ogni possibile occasione. Proprio la lontananza da casa, la nostalgia per la terra natia, fa sì che Marinuzzi elabori fra i suoi primi brani da musicista “quasi” affermato la ***Suite siciliana***; inizia ad abbozzarla nel 1907, anno di un certo peso nella vita dell’autore per tre motivi: il 1° ottobre a Parigi sposa la pianista Anna Sofia Amoroso; esordisce come direttore in terra straniera, a Parigi, all’Opéra-Comique; Puccini e Mascagni manifestano la loro stima per il giovanissimo Marinuzzi. Dicevamo sopra che il giovane palermitano inizia una brillante carriera di direttore d’orchestra, relegando la composizione ai ritagli di tempo. In realtà,

Marinuzzi soffre questa condizione: ama la direzione d'orchestra, sa di essere in possesso del talento necessario per raggiungere l'apogeo direttoriale, ma «*la vocazione del compositore [...] pure gli urge dentro*» e in taluni casi è ardua l'impresa di sopprimerla. Gino vorrebbe dedicare maggior tempo alla scrittura, ma i ritmi serrati delle produzioni teatrali glielo impediscono. Per tutta la vita il musicista palermitano sarà lacerato da questa duplice natura direttoriale e compositiva. Il catalogo del Marinuzzi compositore comprende tre opere teatrali, un balletto, una Cantata, due Requiem e una produzione abbastanza cospicua di musica sinfonica, fra cui compare anche la sopracitata **Suite siciliana**. Garbelotto ha insistito sulla schietta sicilianità del nostro compositore, caratteristica imprescindibile della sua poetica:

«Dei musicisti siciliani, Gino Marinuzzi è quegli che indubbiamente riassume e compendia in sé, con fare geniale, una schiatta di elementi nati e vissuti in terra sicula, di cui [...] presenta [...] caratteristiche efficienti di pensiero e di profonda penetrazione di colore»

Marinuzzi scriverà due brani con l'inserimento del sassofono in orchestra, *Suite Siciliana*(1907-10) ed il poema sinfonico *Sicania*(1910-12). Suite siciliana e Sicania di Marinuzzi prendono ispirazione da motivi locali siciliani; le due composizioni esternano infatti egregiamente la «profonda penetrazione di colore» di cui parla Garbelotto. Rappresentano l'apice del "siciliano". Nello specifico, entrambi i brani attingono direttamente o indirettamente all'operato di **Alberto Favara** il quale pubblica nel 1907 il primo volume dei **Canti della terra e del mare di Sicilia**. Anche l'uso di alcuni artifici, come quello di inserire uno strumento quale lo scacciapensieri («piccolo strumento di ferro con una linguetta di acciaio o di argento, molto in uso fra i contadini dell'Italia meridionale») nel terzo movimento della Suite siciliana, il Valzer campestre, contribuisce a rendere efficacemente tale «*colore siciliano*».

Analisi Suite Siciliana di Gino Marinuzzi



Ci occuperemo del primo movimento della *Suite siciliana*, ovvero della *Leggenda di Natale*; questo perché è solo nel primo episodio che appare il sassofono, anzi i sassofoni. Nel brano troviamo infatti ben quattro sax, il quartetto “classico” al completo: soprano in Si bemolle, contralto in Mi bemolle, tenore in Si bemolle e baritono in Mi bemolle. In partitura viene tuttavia segnalato che questi strumenti figurano in orchestra ad libitum: probabilmente perché all’epoca (ricordiamo che il pezzo è già ultimato nei primi mesi del 1907) è difficile reperire strumentisti in grado di suonare il saxofono e probabilmente non è semplice neppure procurarsi gli strumenti stessi. Oltre ai saxofoni segnaliamo la presenza delle campane in Mi e in La, della voce celeste (un particolare registro ad anima dell’organo) e del sistro a tastiera (con cui probabilmente si intende il moderno Glockenspiel). Il brano si apre con i rintocchi «a piacere» delle campane in Mi. L’andamento è Andante triste; il tempo è in 3/4 e la tonalità si muove nel campo armonico di La minore. Dopo le due battute iniziali, dominate dalle campane, entrano il saxofono contralto e il corno inglese all’unisono con la medesima malinconica melodia. Marinuzzi segna sotto la parte dei due strumenti: triste con grande espressione.

A suggerire al compositore l'accoppiamento del saxofono con il corno inglese potrebbe essere stato il trattato di strumentazione e di orchestrazione di Berlioz, in cui quest'ultimo segnalava la vicinanza del timbro del saxofono a quello del violoncello, del clarinetto e del corno inglese. Anche l'uso del quartetto di saxofoni risulta già citato in alcuni trattati di orchestrazione che Marinuzzi avrebbe potuto consultare quali quelli di Gevaert e di Widor. Marinuzzi potrebbe essere venuto a contatto con la formazione del quartetto di saxofoni anche tramite la banda municipale palermitana la quale era conosciuta per la sua maestria esecutiva. In gioventù, il musicista palermitano aveva avuto l'occasione di interfacciarsi con tale complesso strumentale il 13 maggio 1894, quando Gino diresse in pubblico la sua Cantata per coro e banda: occasione in cui probabilmente ebbe modo di apprezzare le caratteristiche di tale complesso. È lecito pensare che fra le fila della banda di Palermo figurassero dei saxofoni. Sotto al canto del saxofono contralto e del corno inglese i pizzicati armonici dei violoncelli e dei contrabbassi scandiscono il tempo su cui si inseriscono rari interventi, sempre d'armonia, dei corni, dei clarinetti in La e dei fagotti. Il tema consta di 18 misure; è di natura cantabile, elegiaca; si muove dal piano iniziale al forte finale, con alcuni crescendo e diminuendo all'interno del suo svolgimento. Dicevamo prima che la tonalità d'impianto è La minore; per il saxofono contralto ragioniamo quindi in Fa diesis minore. Inizialmente sembra di trovarsi davanti a una versione della scala minore naturale: la sensibile non compare neanche al basso, fino a b. 9. La melodia debutta con un salto di quarta giusta ascendente (come nel Vecchio castello di Musorgskij), Do diesis4-Fa diesis4, con la prima nota sul tempo debole e la seconda sul tempo forte, anche se entrambe accentate. È sul Fa diesis4, comunque, che si riversa tutta l'enfasi dell'abilità canora del saxofono: la nota viene infatti tenuta prolungata per due quarti e mezzo, sconfinando nel primo ottavo della battuta successiva. A b. 4, allo spegnersi di quel Fa diesis4, il disegno melodico si rigira fra le note La3, Si3, Do diesis4, Re4 per cadere ancora su un Fa diesis, ma all'ottava inferiore e di una durata di quattro quarti. Il tutto è estremamente legato ed espressivo; in queste tre battute ci si muove fra le note Fa diesis4 e 3. Al salto di quarta ascendente iniziale

corrisponde dunque una discesa graduale . Sul secondo quarto di b. 6, dal La³ scendiamo tramite il Fa diesis³ e il Re³ al Do diesis³ della b. 7, da cui lo strumento compie un salto d'ottava sul Do diesis⁴ "gonfiato" in crescendo e prolungato per tre quarti; a b. 8, sul secondo quarto, dopo il ribattuto di Do diesis si passa al La³ per scendere nuovamente al Fa diesis³ in piano. Se fino a b. 8 guardiamo solo la linea melodica potremmo pensare a una scala pentatonica minore sui generis, in quanto non costruita sui canonici gradi I, III, IV, V e VII, ma su I, III, IV, V, VI: manca del VII ma è fornita del VI, «è un arieggiare pentatonico, caro alla primitività musicale greca». Se prendiamo però in considerazione la linea del basso, sempre fino a b. 8, vi compaiono tutti i gradi che vanno nella direzione della scala minore naturale. Nella parte del saxofono, a b. 9, compare per la prima volta la sensibile Mi diesis, da b. 21 entra in scena anche il sax soprano, che canta all'unisono con il sax contralto e il corno inglese, con vari interventi di carattere sia melodico sia armonico degli altri legni e dei corni. Questa volta la dinamica si muove tra mezzoforte e forte. Siamo ancora nell'area di La minore; l'intervento inizia sul secondo tempo di b. 21 e per quattro misure la melodia si muove nell'intervallo Fa diesis⁴-Si⁴ (facciamo riferimento ancora alla parte del sax contralto) A b. 35 entra in gioco gran parte dell'orchestra (tranne trombe, tromboni e percussioni a eccezione dei timpani). Questa volta sono i violini, le viole, i violoncelli e il saxofono soprano a cantare il tema, mentre gli altri strumenti si uniscono saltuariamente a esso o lo accompagnano armonicamente. Fra questi vi sono gli altri tre saxofoni, che suonano tutti contemporaneamente per la prima volta dall'inizio del brano. La parte melodica principale risuona forte alle bb. 35-38, mentre gli altri strumenti si muovono dal piano al forte. Sotto la parte degli archi vi è l'indicazione con grande espressione, mentre su quella del sax soprano è segnato dolce ed espressivo. Ci muoviamo sempre nella zona tonale di La minore, Fin qui, la parte dei saxofoni si è rivelata di carattere prevalentemente cantabile; le articolazioni perlopiù legate risultano di facile emissione sullo strumento. Per quanto riguarda l'estensione della linea melodica dei sax, Marinuzzi non ha spinto gli strumenti oltre le loro capacità, rimanendo sempre all'interno dei consueti registri e usufruendo perlopiù di quello centrale.

Il saxofono che si muove di più è sicuramente il contralto: tocca gli estremi Do diesis³ e Re⁵; quelli del soprano sono Do diesis³ e Sol⁴; quelli del tenore Mi³ e Sol⁴; quelli del baritono Mi³ e Do diesis⁴. Come abbiamo già notato, l'andamento è piuttosto cantabile e legato, cosa che richiede allo strumentista espressività e bellezza di suono. I punti più critici potrebbero essere individuati nei momenti di "discesa legata", magari in diminuendo, in cui non è semplice mantenere una pressione adeguata e di conseguenza un'intonazione corretta. Il sax soprano rientra a b. 55 esponendo lo stesso identico tema illustrato prima dagli altri strumenti.

La sua parte è segnata con ppp e si destreggia, come quella degli altri strumenti, fra articolazioni prevalentemente staccate e qua e là legate. La sua parte si muove all'interno della scala di Sol maggiore, da Sol³ a Sol⁴. Oltre a figure terzinate troviamo successioni di semicrome e ben quattro salti di ottava. Inutile dire che siamo lontani dall'atmosfera dolce e malinconica dell'Andante triste. Per questo tipo di intervento di natura virtuosistica Marinuzzi, non a caso, seleziona il sax soprano (il più agile fra i quattro a sua disposizione). Questo esegue il motivo con l'ottavino un'ottava sopra. Notiamo poi che sul corno inglese è specificato «in mancanza del Saxofono Soprano»: ciò testimonia che il compositore non dava per scontato il fatto di riuscire a trovare un orchestrale in grado di suonare il saxofono e che lo strumento che più si avvicina al timbro del sax, secondo Marinuzzi, è il corno inglese. L'intervento del soprano si arresta a b. 59 per tre misure; rientra a b. 63 con una scalata discendente e ascendente di semicrome nell'arco di due battute. L'articolazione si alterna anche qui fra staccato e legato. La dinamica è forte, con un ulteriore crescendo a b. 64. Il soprano si muove fra il registro medio e acuto: dal Si³ al Re⁵. Con lui suonano lo stesso disegno l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto in Mi bemolle e la voce celeste. A b. 65 il soprano tace e subentra il sax tenore. Questi esegue il primo intervento di un certo peso (in compagnia con il corno inglese e le viole con sordina), caratterizzato da una terzina seguita da un ritmo puntato. Marinuzzi specifica che il carattere di questo momento deve essere dolce. La dinamica è in pianissimo; il disegno melodico del tenore è quindi l'opposto di quello

brillante del soprano. Il sax tenore, dal colore più caldo e avvolgente, è sicuramente più adatto per gli interventi cantabili e dolci. Sul suo intervento di sole tre misure si innesta, a b. 66, quello del soprano, che è identico al precedente, solo troncato alla terza battuta. Questa volta il soprano lo esegue con il flauto I e la voce celeste; Marinuzzi specifica che in assenza del sax soprano deve essere il clarinetto in Mi bemolle e non il corno inglese a eseguire la sua parte. Il clarinetto è quindi considerato adatto a prendere le veci del soprano. Da b. 69 i sax tacciono. Rientra il sax tenore a b. 71 con un intervento in piano del tutto simile a quello fatto in precedenza, tranne per il Do₄ che diventa un Do diesis₄ che sale al Re₄. Il tenore è qui accompagnato dalle sole viole con sordina, mentre altri strumenti fungono da accompagnamento con note di armonia.

Anche la campana in Mi sostiene il canto del saxofono. Questa volta Marinuzzi specifica «in mancanza del Saxofono Tenore» sulla parte del corno inglese. Arriviamo a b. 75 in cui inizia l'Andante pastorale, terza sezione di questo movimento. Si modula di nuovo passando a La maggiore. La melodia è direttamente collegata alla precedente dal sax tenore, che, ancora insieme alle viole con sordina, sviluppa il tema che prima era solo stato accennato. Esso si basa infatti su quella figura di terzina seguita dal ritmo puntato, ma ora si prolunga per ben sedici misure. Si muove su un pedale di Mi, che nella sua fissità ci ricorda il suono delle zampogne. Sotto la parte del saxofono Marinuzzi segna piano, dolcissimo. L'atmosfera è altamente bucolica; con la sua sonorità tenebrosa e vellutata il tenore è l'assoluto protagonista; prende il posto dei classici flauto/oboe/corno inglese usati in genere per suggerire un'ambientazione pastorale. La pronuncia è morbida e legata; il registro impiegato è prevalentemente quello centrale, con un salto all'acuto a b. 90 (Do diesis₅). Anche qui, in assenza del saxofono, è il corno inglese che deve suonare la sua parte. Ritardando arriviamo all'Adagio come prima, che dura solo sette battute. Siamo in 3/4. La tonalità si muove in La minore. La melodia è la medesima apparsa a b. 35, con qualche lieve variazione nella seconda parte del periodo. È intonata anche in questo caso dal sax soprano e dagli archi (escluso il contrabbasso), a cui si unisce il sax contralto a b. 93,

mentre tutti gli altri strumenti accompagnano il tema, compresi i saxofoni tenore e baritono. La parte del soprano va suonata fortissimo, e sotto Marinuzzi specifica cantando, mentre su quella degli archi precisa con passione. Sul finale, a b. 97 si innesta una figura di terzina di semicrome ascendenti che reintroduce il tema saltellante apparso a b. 44. A b. 98 comincia infatti la sezione Allegro, in cui il sax soprano (gli altri saxofoni non suonano) esegue lo stesso motivo di b. 55, ma questa volta trasposto in Si maggiore (tonalità reale La maggiore) e raddoppiato in lunghezza rispetto a quell'intervento. In questo caso però la dinamica in cui si muove va da forte a fortissimo. Con lui suonano l'ottavino, il flauto, il clarinetto in Mi bemolle e la voce celeste, a cui si aggiungono poi il sistro e i violini I a b. 101. Da b. 107 la partitura si infittisce di una pioggia di quintine che si sposta fra vari strumenti, compreso il sax soprano, mentre il contralto, il tenore e il baritono suonano delle note lunghe. È il momento del virtuosismo strumentale.

L'orchestra si scatena in un crescendo dinamico e ritmico; la b. 109 consta infatti di un turbinio di quintine, di biscrome e di sestine che salgono e scendono all'impazzata. Il soprano si muove dal Si² al Si⁴: è decisamente il momento di maggiore difficoltà tecnica per lo strumentista per via dell'agilità richiestavi. A b. 110 rientra il tema dell'Andante pastorale apparso a b. 75; Marinuzzi segna più mosso. Questa volta il tema è eseguito non solo dal sax tenore e dalle viole, ma anche dai sax soprano e contralto, dal corno inglese, dal clarinetto basso e dai violini I e II. La dinamica è fortissimo. A b. 118, segnata con più sostenuto, compaiono in contemporanea, distribuiti fra gli strumenti, un frammento della melodia pastorale appena accennata e il motivo saltellante comparso a b. 44, che vengono combinati contrappuntisticamente. I saxofoni suonano tutti, ma si limitano a mantenere le note di armonia fino a b. 124, quando soprano, contralto e tenore si uniscono agli ottoni nell'esposizione del motivo pastorale. Questo si conclude con una cadenza autentica di La maggiore. Il soprano scandisce un Fa diesis⁴, un Do diesis⁵ e un Si⁴ nel suo registro acuto. I sax poi scompaiono fino a b. 158. A b. 126 Marinuzzi segna Andante come prima. Qui torna il primo tema, quello esposto

dal saxofono contralto e dal corno inglese a partire da b. 3. Il tempo infatti è 3/4 e la tonalità La minore. Ora la melodia viene gestita dall'oboe I, dal corno inglese, dai violini, dalle viole e dai violoncelli, mentre gli altri strumenti fungono da accompagnamento. A b. 158 torna l'Andante pastorale come prima. Rientrano i quattro saxofoni. Il tenore ripropone il medesimo canto bucolico di b. 75, sul pedale di Mi, cantando la melodia con il corno inglese e le viole, con l'accompagnamento degli altri fiati (compresi i rimanenti tre saxofoni); la dinamica è piano e il carattere dolce. Il sax si arresta a b. 165, lasciando lo spazio al corno inglese e alle viole, sulla cui parte Marinuzzi indica pianissimo, come da lontano. La dinamica diminuisce sempre più, l'atmosfera diviene via via più rarefatta; gli archi introducono la sordina a b. 175 e gli ottoni intervengono con essa, sempre da b. 175. La cadenza autentica, la cui dominante compare al basso di b. 173, si risolve con la tonica delle ultime quattro battute. In pianissimo, l'accordo di La maggiore si spegne a b. 178 con i violini divisi, gli arpeggi dell'arpa e i corni con sordina, a cui aggiungono ulteriore suggestione i rintocchi della campana in La, rientrata a partire da b.173.

Nella Leggenda di Natale Marinuzzi usa i saxofoni in questo modo: il soprano suona tutti i tipi di interventi (tecnici, cantabili, di accompagnamento), ma eccelle in particolare nei momenti di virtuosismo; il contralto e il tenore sono impiegati sia per interventi melodici sia per accompagnare gli altri strumenti; il baritono invece interviene solo come base armonica di accompagnamento. Marinuzzi, in sostanza, usa il quartetto sfruttandone le intrinseche caratteristiche, senza osare e senza eccedere nelle possibilità di ciascun membro dell'ensemble; dimostra perciò di essere in possesso di una rimarchevole conoscenza delle peculiarità dei saxofoni.

Analisi Sicania di Gino Marinuzzi



Proseguiamo ora con il secondo lavoro orchestrale di Marinuzzi in cui è presente il saxofono. Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia) inizia a essere elaborato nel 1909, viene dato alle stampe da Ricordi nel 1912 e viene eseguito per la prima volta, sotto la direzione del compositore stesso, il 16 marzo 1913 all'Augusteo di Roma. Qualcosa però non torna, poiché siamo in possesso di una missiva precedente la data della presunta prima di Sicania in cui si fa riferimento alla partitura in questione. La lettera è scritta da Franco Alfano a Marinuzzi:

" Dunque avanti, caro, e che il tuo caratteristico ciuffo sia il vessillo di vittorie continue! [...] Con Sicania tu hai calzato gli stivali delle sette leghe. Con tuoi successivi lavori, le tue caviglie saranno alate come quelle del Signor Mercurio, ma a differenza di questi che portava come copricapo un volgare «bacile» da barbiere di campagna dei nostri paesi, tu volerai a capo scoperto. [...] "

La lettera risale al 29 giugno 1910; a parte la stima che Alfano lascia trapelare per il collega, si nota, appunto, il riferimento a Sicania come se essa fosse già nota; ma potrebbe essere che Alfano, invitato da Marinuzzi, abbia avuto modo di visionare la partitura in questione precedentemente alla prima esecuzione. La figlia di Marinuzzi, Lia Pierotti Cei, sostiene infatti che la partitura sia stata completata entro il

settembre 1910; Ricordi ne avrebbe acquisito subito i diritti, e pare che un altro musicista bifronte (compositore e direttore d'orchestra), Gabriel Pierné, abbia chiesto a Marinuzzi una copia della partitura di Sicania e la sua riduzione per pianoforte.

E infatti Marinuzzi invia alla sua famiglia, il 28 ottobre 1910 da Parigi, una lettera in cui testimonia l'apprezzamento di Sicania da parte di Pierné:

"[...] In quanto a me Pierné mi ha in grande concetto di direttore e di compositore ed il Sicania gli piace assai, e siccome la lettura del Comité è una babbata, così l'esecuzione è sicura e ne sono felice! [...]"

Per finire con le missive legate a Sicania, riportiamo la lettera spedita ancora una volta da Alfano a Marinuzzi, il 18 marzo 1913, a seguito del concerto all'Augusteo; oltre a riconfermare l'ammirazione di Alfano per il Poema sinfonico del collega siciliano, essa testimonia molti fatti:

"Carissimo se avessi conosciuto il tuo indirizzo di Roma, ti avrei telegrafati i miei rallegramenti pel successo vivissimo che ha coronato il duplice merito tuo e d'autore nell'unico tempio d'Arte pura che abbiamo in Italia. Ignorandola, ti scrivo a Palermo - certo che vi sarai a breve. È noto che il tuo successo è tanto più significativo, in quanto la naturale diffidenza, e anche indifferenza del nostro pubblico per la produzione nostrana forma il più grande ostacolo al suo sviluppo. Bisogna avere coraggio enorme per scrivere, come scrivi tu...e qualche altro, in condizioni tanto sfavorevoli di ostilità preconcepita. Quindi, essere riuscito a farsi applaudire con tanto calore e senza contrasti anche minimi, è una vera grande vittoria – e tu siine fiero, caro Gino, ché raramente ciò succede così brillantemente e con l'unanime consenso d'una folla già educata a un genere superiore di musica, e che appunto per questo non esiterebbe a fare il muso arcigno se scorgesse in una nostra manifestazione di grand'Arte il più piccolo lenocinio o i segni anche se ben «truccati» di mediocrità. Come vedi io m'intrattengo col «compositore», il «direttore» è già troppo arrivato ed ha già fama tale da essere Hors concours per parlare adeguatamente di lui. Bene dunque – e vedi, forse senza volerlo – tu hai reso un gran servizio all'arte sinfonica italiana. Io che fui uno dei suoi primi apostoli te ne rendo grazie a nome di tutti quegli idealisti che credono al suo Risorgimento. E ti abbraccio con quell'affetto che t'è noto."

Con l'espressione l' «unico tempio d'Arte pura» Alfano si riferisce all'Augusteo romano, testimoniando che all'epoca è l'unica sala da concerto di un certo livello su suolo italiano; Alfano sottolinea poi che il successo dell'esecuzione di Sicania è duplice in quanto all'epoca il pubblico italiano si mostra perlopiù scettico (e noncurante) nei confronti della produzione sinfonica autoctona contemporanea; il compositore napoletano sottolinea che Marinuzzi nella veste di direttore ha già raggiunto il culmine nel 1913, mentre dal punto di vista del compositore questi non ha ancora ottenuto una solida posizione; in ultimo, Alfano manifesta quell'"urgenza di sinfonismo" che tanto preoccupa i compositori italiani dell'epoca dichiarando di esserne stato uno dei primi ferventi apostoli.

Secondo Garbelotto:

"Anche in questo lavoro [Sicania] il Marinuzzi tende a riportare l'attenzione del pubblico, con certa insistenza, su brani folkloristici di Sicilia. Lontano dalla sua Terra, è come l'emigrante raffigurato nella "Suite siciliana", e si potrebbe proprio intravederlo estasiato in quel dolce canto, sognante la patria diletta, che egli onorò col senno e con le opere d'Artista."

Si tratta quindi di nuovo di un brano finalizzato a celebrare i suoni e la storia della regione natia. Anche in questo caso infatti Marinuzzi prende dei canti popolari siciliani e li "travasa" nelle pagine della sua partitura. È ancora una volta il compositore stesso a esplicitare tale procedimento, questa volta non tramite missive (come era stato per Suite siciliana), ma sia specificandolo nel titolo della partitura (Sicania. Poema sinfonico [su alcuni temi popolari di Sicilia]) sia allegando nel programma di sala della prima l'esatta indicazione delle melodie siciliane a cui fa riferimento. Nello specifico troviamo una Canzone di gelosia della provincia di Palermo; una Canzone a ballo, ancora una volta di Palermo; un Contrasto d'amore di Termini Imerese; un Brindisi dei Marinai di Trapani; un Canto del carrettiere di Catania. A differenza della Suite siciliana, Sicania non è suddivisa in movimenti separati, ma consta di un unico grande Poema sinfonico segmentato in più momenti. Il sassofono tenore entra unicamente da pag.47 in poi nel *Canto del Carrettiere*, dal serrato contrappunto si passa alla tipica scrittura di melodia accompagnata, in cui a cantare è il sax e ad

accompagnare sono soprattutto le arpe per semicrome, con l'appoggio isolato degli archi e di talune brevi cellule tematiche degli altri fiati, con delle piccole sottolineature del tamburello e della grancassa. Il tema esposto dal tenore è l'ultimo dei canti popolari segnalati da Marinuzzi: il Canto del carrettiere. Con esso si completa dunque l'insolita esposizione dei temi nello sviluppo. A introdurre l'entrata del sax ci sono i corni con sordina, con espressione, con un piccolo disegno ad arco su due battute, sopra a quello che sarà un ininterrotto scorrere di semicrome delle arpe.

A dare una solida base di partenza alla melodia ci pensano anche gli archi, con un fermo accordo di tonica su cui poggia la prima nota del tenore. Sulla parte del saxofono è scritto fra parentesi Interno-lontano, a indicare probabilmente che lo strumento suona dietro le quinte, o comunque isolato dal resto dell'orchestra. Lo strumento deve cantare piano e con grande espressione. Anche in questa partitura Marinuzzi specifica che in caso di assenza di saxofonisti la parte del tenore va suonata dal corno inglese. Ci muoviamo ora nella tonalità di Fa minore napoletano (Sol minore napoletano per il saxofono), di carattere dolente, con il tipico secondo grado abbassato. Le prime cinque misure del Canto del carrettiere si muovono in un flusso di andata e ritorno all'interno dell'ambito della quinta diminuita Re⁴-La bemolle⁴. La melodia inizia sul Re⁴ in levare (la dominante), per cadere in battere sulla sensibile Fa diesis⁴, che risolve sulla tonica Sol⁴ e sale sul secondo grado abbassato La bemolle⁴; la melodia poi scende verso il Fa diesis⁴ passando per una doppia acciaccatura Si bemolle⁴-La bemolle⁴ e per un Sol⁴ che ricompare sul battere della misura seguente. Questo risale al La bemolle⁴, ma si ripiega nuovamente su se stesso per poi cadere sul settimo grado naturale Fa⁴, che diventa Mi⁴; il disegno melodico si muove ancora con una doppia acciaccatura (Fa⁴-Mi⁴) che porta alla dominante iniziale Re⁴, su cui il cantore si appoggia per ben sette ottavi. Il tutto è racchiuso in una grande legatura di frase. Nel frattempo i violoncelli e i contrabbassi sono intervenuti con dei pizzicati sul IV e I grado. Il clarinetto in La e il fagotto sottolineano la chiusura della frase del sax con un intervento ad arco del tutto simile a quello iniziale dei corni. Il carrettiere prende

un piccolo respiro e ricomincia. La seconda frase riprende sempre con il Re4, sale ancora al Fa diesis4 e al Sol4 ma poi segue un andamento più discendente rispetto alla prima. Si prosegue infatti con il Mi4, poi Do4 e di nuovo Re4, su cui ci si appoggia per otto ottavi. Da qui si scende fino al Sol3 di dieci ottavi attraverso un cromatismo discendente Do diesis4-Do4, poi Si bemolle3, La3, acciaccatura di Si bemolle3- La3, diminuendo. Anche qui violoncelli e contrabbassi continuano a “pizzicare”; si fanno vivi con qualche cenno il tamburello e la grancassa, mentre i flauti e poi gli oboi intervengono con un disegno di note ribattute e con un fugace slittamento alla nota di altezza superiore, sottolineata da un accento. Ci si muove sempre all’interno del range dinamico di piano e pianissimo.

Sul finire della frase del sax sono entrati anche tutti gli archi, perlopiù divisi (violoncello e contrabbasso hanno ripreso in mano l’arco), su un gratificante accordo di tonica. Si ripete poi il medesimo periodo cantato dal saxofono. Differenze si riscontrano solo nella misura finale (a p. 49), in cui manca l’acciaccatura sul Sol3 conclusivo, e nell’accompagnamento. A posto del clarinetto in La e del fagotto a eseguire il piccolo motivo ad arco vi sono le tre trombe con sordina; intervengono però una misura dopo rispetto a quella del clarinetto e del fagotto del periodo precedente. Sull’inizio della seconda frase si inserisce il corno IV fornendo un appoggio armonico alla melodia, insieme ai pizzicati di violoncelli e contrabbassi. Nella terza misura (sempre della seconda frase) si immettono anche il flauto e il fagotto, che eseguono in contemporanea quel disegno ribattuto già comparso nel primo periodo; nello stesso momento, sul Re4, il saxofono esegue un crescendo e un diminuendo che non erano presenti nel primo periodo. Finisce qui l’intervento del sax. Ognuna delle quattro frasi incluse nei due periodi speculari è racchiusa in una legatura di frase; la pronuncia saxofonistica è dunque legata e morbida. Il sax tenore è sicuramente adatto a rendere la mestizia del carrettiere; il suo infatti è un timbro più cupo rispetto a quello del contralto (e soprattutto dello squillante soprano), ma allo stesso tempo lo strumento possiede la tecnica necessaria a esporre un solo d’orchestra senza alcuna difficoltà. L’interprete deve essere in grado di esprimersi con una bella

sonorità piena, legando bene i suoni e senza peccare nell'intonazione a causa della dinamica in piano. Il tenore qui è solo nella sua esposizione, solo contro l'orchestra che gli fa da sfondo. Esterna il suo lamento, che è il lamento del carrettiere per un amore perduto. È impossibile non cogliere le analogie con l'orchestrazione raveliana del Vecchio castello. Anche in quel caso, sebbene a suonare sia un sax contralto (non un tenore), lo strumento intona una cantilena sofferente in totale solitudine, contro il resto dell'orchestra. Pure in Ravel le pronunce sono morbide ed espressive; la melodia si iscrive in entrambi i casi in un altalenante ritmo di 6/8 e le doppie acciaccature fioriscono l'arte canora dei due esecutori. Sia in Ravel sia in Marinuzzi il lamento non si evolve in nessuno modo: si limita a esistere e a ripetersi, senza alcuna soluzione di sorta. Il trovatore raveliano lamenta tuttavia un amore non corrisposto, a differenza del carrettiere, che piange un amore perduto.

Non possiamo però sostenere che Marinuzzi abbia preso ispirazione dal Vecchio castello per la scelta di orchestrare con un saxofono: l'operazione raveliana risale al 1922, mentre Sicania è ultimata già nel 1910. Semmai è possibile il contrario, che Ravel abbia udito la partitura di Marinuzzi, magari sotto la direzione di Pierné, oppure che abbia avuto modo di consultarla su invito del direttore d'orchestra francese. Riprende poi l'Allegro, come prima. Gli accidenti in chiave scompaiono. Da qui alla fine «tutto il materiale folkloristico si ripresenta con maestria davvero sorprendente, non variando, ma offrendo aspetti strumentistici sempre più attraenti, vari e di fantasia». Fa seguito (a p. 67) un Molto ritenuto ed appassionato dove si ripresentano ancora alcuni i temi popolari. Per l'ascoltatore è difficile seguire tutte le melodie presentativi, giacché la scrittura di Marinuzzi è davvero funambolica, senza tregua. Anche nel Lento, ma non troppo, che inizia a p. 74 (pagina di trovate strumentali e di scrittura ammirevoli), riappaiono i temi in un incalzante intreccio. La tonalità qui passa a La maggiore. Il saxofono si fa risentire a p. 77 con il terzo tema, il Contrasto d'amore, leggermente variato melodicamente rispetto all'originale. È da notare che qui Marinuzzi segna per il saxofono (fra parentesi) in orchestra, in contrasto con l'interno-lontano

di p. 47. Lo strumento in questo caso fa perciò parte dell'orchestra; questa volta il tema infatti lo suona con il clarone (il clarinetto basso), il corno I, l'organo e i violoncelli. L'accostamento timbrico è davvero interessante. La dinamica è piano e il carattere con grande espressione. Fanno da contrappunto i fagotti, i corni III e II con una variazione puntata della sezione A) della Canzone a ballo. Il saxofono prosegue poi con un intervento melodico diverso dai precedenti, nella dinamica poco più forte e sentito. Il tenore suona ancora con il clarone, il corno I, l'organo e il violoncello sopra il caos del materiale esposto dal resto dell'orchestra. La scrittura della parte del saxofono si fa qui più complessa, con la presenza di terzine, semicrome puntate e notevoli salti intervallari (come quello della seconda misura di p. 79, Mi⁴-Do diesis⁵, dove si presenta anche un sempre crescendo, per diminuire sulla penultima misura dell'intervento del sax); il tutto da effettuarsi legato, cosa non facile a causa, per l'appunto, dei numerosi salti della melodia. A [43] si chiude l'intervento del tenore, lasciando spazio alle ennesime reiterazioni di frammenti dei canti popolari. A [44] compare un ostinato ritmico dei timpani; quattro misure dopo rientra il saxofono, suonando lo stesso tema del clarone, del corno II, della tromba I e dell'organo. Inizialmente, dal punto di vista ritmico, è lo stesso esposto a p. 77, ma leggermente variato nell'altezza delle note; in ogni caso si diversifica già alla quarta battuta con disegni ritmici e melodici differenti dall'intervento precedente. Appaiono comunque anche questa volta terzine e sedicesimi puntati. La dinamica ora è mezzoforte, con l'indicazione espressivo. Anche in questo caso la pronuncia è legata, pur nel caso di ampi salti intervallari. Il resto dell'orchestra suona altri motivi; il fragore raggiunto è ormai quasi al suo apice. A due misure dalla fine di p. 83 l'atmosfera cambia; le articolazioni si fanno più nette, tutti gli strumenti hanno raggiunto un forte, appassionato. Il tenore ora suona con il corno inglese. Si tratta forse del momento più impegnativo dal punto di vista tecnico; Possiamo ora osservare come Marinuzzi abbia impiegato il saxofono tenore all'interno di Sicania in due modi totalmente opposti. Il primo da cantore melodico solista: è l'esempio dell'interno-lontano del Lento di p. 47. Il secondo è quello in orchestra di p. 77 e poi p. 82, dove lo strumento si integra completamente fra i leggi dell'orchestra

eseguendo le stesse parti dei suoi colleghi, che in alcuni casi richiedono anche una certa agilità. Per quanto riguarda l'esecuzione del brano, Marinuzzi suppone che il saxofonista sia in possesso di un'ottima tecnica strumentale: si deve muovere da un estremo all'altro del registro, toccando il Si² basso e il Do diesis acuto. Deve saper effettuare articolazioni staccate veloci e allo stesso tempo legate, anche nel caso di salti intervallari molto ampi. Deve essere in grado di esibirsi sia come solista, con una certa espressione e cantabilità, sia come "mero" strumento d'orchestra, anche virtuoso se necessario. Rispetto al sax tenore del quartetto della Suite siciliana, il sax tenore di Sicania ha sicuramente una parte più impegnativa: il solo che deve eseguire è di calibro più alto rispetto agli interventi nella Suite. Nel Poema sinfonico il tenore suona anche passaggi impegnativi dal punto di vista tecnico che nella Suite non compaiono. Il saxofonista tenore di Sicania, insomma, deve essere più preparato di quello della Suite siciliana. In conclusione, ci sembra a dir poco stupefacente che un compositore agli albori del secolo XX abbia fatto un uso così sofisticato del saxofono, sia come strumento d'orchestra sia come solista. È sicuramente degno di nota il fatto che Marinuzzi abbia addirittura osato introdurre ben quattro saxofoni nella Suite siciliana. È significativo che sia stato un compositore non dell'Italia settentrionale a usare per la prima volta il saxofono in orchestra e che ne abbia fatto un impiego così elaborato. L'esempio del saxofono marinuzziano purtroppo non compare in nessun trattato di orchestrazione, probabilmente a causa della scarsa diffusione che le partiture del compositore palermitano hanno avuto dopo la sua morte.

PAUL CRESTON



Cenni biografici

Paul Creston nacque il 10 ottobre 1906 a Manhattan ,New York. Il nome di battesimo del compositore è Giuseppe Guttovoggio. Nome poi cambiato all'anagrafe in Joseph per la difficoltà di pronuncia dei non italiani. I genitori Gaspare Guttovergi e Carmela Collura, erano due immigrati siciliani i quali lasciarono il paese di Prizzi, in provincia di Palermo, nel 1905 . All'anagrafe americana il cognome del padre venne modificato in Guttovoggio. La famiglia Guttovoggio risiedeva presso la 17ma strada dell'East Side di New York. I genitori ebbero a detta di Creston un importante ruolo nel suo sviluppo per la musica, furono i primi ad introdurlo agli studi musicali fin dalla tenera età , riconoscendo in lui delle spiccate doti . La madre acquistò un pianoforte giocattolo per lui e, ricorda Creston, frequentavano non di rado il teatro d'opera. Quando Paul raggiunse i 4 anni d'età imparò le canzoni popolari siciliane dal padre che si accompagnava alla chitarra. Due anni dopo, un viaggio in Italia lasciò un indelebile ricordo al

giovane Creston : i suoni della banda per la quale lo zio era clarinettista. Spesso fingeva di suonare il pianoforte prima di mangiare il che convinse i genitori del reale interesse per la musica di Creston e di lì a poco acquistarono un pianoforte ottocentesco dai vicini. Questo acquisto segnò l'inizio della carriera di Creston nel mondo della musica. Iniziò a prendere le prime lezioni di pianoforte all'età di 8 anni. Il suo primo insegnante fu Giuseppe Manganaro, un immigrato italiano che suonava il pianoforte , il violino e si dilettava nella composizione, non era però in grado di insegnare le basi della tecnica e dell'interpretazione e conosceva decisamente poco il solfeggio. Dei suoi primi anni di studio Creston disse :

” Il mio primo insegnante è stato uno di quei rari individui che insegnava tutti gli strumenti ma non ne suonava nessuno, e il mio corso musicale consisteva principalmente di Overture operistiche , tutti i valzer dell'epoca e i classici immortali quali “Cuori e fiori”.

Paul iniziò a comporre immediatamente dopo l'acquisto del suo primo strumento, sebbene come passatempo; le sue prime composizioni si rifacevano alla musica che aveva ascoltato e suonato in quegli anni. Nello stesso periodo compose anche delle poesie e iniziò il progetto di un romanzo poi abbandonato. Nel 1919 frequentò la DeWitt Clinton High School dove sviluppò le sue prime idee e proseguì la formazione musicale. Si appassionò della musica Chopiniana ma essendo troppo povero per acquistare spartiti ed assistere ai concerti, trascorreva molto tempo presso le biblioteche pubbliche di New York . Il suo grande interesse verso una comprensione più profonda della musica lo portò ad impiegare una ferrea disciplina nei suoi studi musicali. Dopo gli anni scolastici cambiò il suo nome in Paul Creston , rendendo il soprannome “Cress” affibbiatogli dai compagni ai tempi del liceo il suo cognome reale. Si perfezionò negli studi pianistici studiando con Gaston Dethier, Carlo Stea ed in seguito con Aldo Randegger. Nel 1921 le difficoltà finanziarie della famiglia costrinsero Paul ad abbandonare gli studi per trovare un lavoro, ciò comunque non intaccò la ferrea autodisciplina che segnerà la vita di Creston il quale proseguì i suoi studi da autodidatta. Dichiarerà successivamente :

“Se Edison poteva conciliarsi con 4 ore di sonno, pensavo di poterlo fare anch’io... Ma ho pagato lo scotto cercando di rimanere sveglio ai rari concerti ai quali sono andato. E quando lavoravo, fumavo caffè macinato per tenermi sveglio.”

Secondo Creston in quel periodo fu molto aiutato nei suoi studi da ciò che Rameau chiamava *“la guida invisibile del musicista”*. Il passo successivo nello sviluppo musicale di Creston avvenne in seguito alla conversazione fra il padre ed un amico parrocchiano, il quale suggerì per Paul gli studi dell’organo a canne. Creston iniziò a prendere lezioni da Pietro Yon, allora organista della Cattedrale di San Patrizio e organista onorario in Vaticano. Tra il 1926 ed il 1929, le attività musicali di Creston subirono un nuovo ribaltone quando un collega organista gli chiese di sostituirlo al New York Coliseum Theatre. Suonando presso vari teatri acquisì, a sua detta, l’arte dell’improvvisazione. Il 2 Luglio 1927 Paul sposò Louise Gotto, aspirante ballerina conosciuta anni prima presso una casa editrice per la quale entrambi lavoravano. Attraverso Louise, Creston fu introdotto all’arte della danza acquisendo consapevolezza nell’importanza del ritmo, il cui uso diverrà una delle caratteristiche fondamentali dello stile Crestoniano. Tra il 1926 ed il 1929 Creston pubblicò diversi articoli su *Dance Magazine* quali: *“The Three S’s of Modern Music”* nel Giugno del ’27, *“La Danza è arte?”* nell’Agosto del ’27 e *“The Crime against Music”* nel Dicembre del ’29.

Nel 1932 la carriera di Creston subisce una grande svolta quando Paul decise di intraprendere la strada della composizione. La sua prima composizione eseguita davanti al pubblico fu la musica di scena di *“Iron Flowers”* al Westchester Country Center nel Giugno del 1933 con lo stesso Creston al pianoforte. Le sue opere successive, fra le quali la **Suite** per sassofono contralto in Mib e pianoforte, vennero invece eseguite presso la New School of Social Research. Dal 1934 Paul fu organista presso la chiesa di St. Malachy sulla West 48th street, incarico che mantenne fino al 1967. Creston partecipò al Composers’ Forum Laboratory (CFL) che nacque a New York nel 1935 come parte del Federal Music Project. Nel 1936 partì in Tournée in

varie città degli USA centrali e sudoccidentali con uno dei più grandi virtuosi del sassofono in America, **Cecil Leeson**, con il quale si formerà un importante sodalizio. Il repertorio che eseguirono consisteva quasi interamente di trascrizioni ad eccezione della Suite per sax e pianoforte già precedentemente menzionata. Durante lo stesso anno Creston partecipò a molti festival e continuò ad ampliare il suo repertorio compositivo. Nel 1940 divenne professore presso La Cummington School of Arts in Massachusetts e compose la celebre ***Sonata per Sassofono e pianoforte op.19.***



Paul Creston(a sinistra) e Cecil Leeson(a destra) negli anni '70

Il successo delle prime composizioni creò nuove opportunità per il nostro compositore; tra il 1940 e il 1962 lavorò come docente di composizione in oltre quattordici fra College ed Università. Dal 1944 al 1950 diresse un quartetto per il programma radiofonico “ L’ora della fede”, in onda ogni domenica mattina negli USA. Nel 1960 ottenne una borsa di studio dal Dipartimento di Stato degli Stati Uniti che lo insignì del titolo di specialista americano, il che gli permise di tenere conferenze a livello internazionale presso Turchia ed Israele. Fra il 1963 ed il 1967 divenne docente di composizione ed orchestrazione presso il New York College of Music e dal 1968 al 1975 lavorò presso il Central Washington State College di Ellensburg , periodo nel quale fu ospite presso le università di tutto il Paese. Creston scrisse oltre

120 composizioni per organici vari , le quali sono tutt'ora alla base della letteratura di diversi strumenti, oltre varie composizioni per radio, cinema e televisione. Nel corso della sua vita ottenne diversi premi ed onorificenze fra i quali un *Emmy Award*, due *Guggenheim Fellowships* , un *New York Music Critics'Circle Award*, un *Music Award* presso l'*American Academy of Arts and Letters* e la *Citation of Merit* dalla *National Association for American Composers* .

Nel 1984 gli venne diagnosticato il di cancro e dopo una lotta di quasi un anno Paul Creston si spense il 24 Agosto del 1985 all'età di 79 anni.

Lo Stile Compositivo

Le origini siciliane di Creston e dunque ,come già anticipato precedentemente, l'influenza che la musica folkloristica siciliana ha avuto nei primi anni della sua vita, sono stati per Paul uno degli inneschi principali della sua genesi musicale che lo porteranno ad essere ciò che è stato. Di grande importanza fu negli anni successivi l'incontro con Henry Cowell, che spinse Creston a ricercare un proprio stile ed a portare avanti i propri studi. Da teorico , fece ricerche scrupolose sulla storia della musica e sull'acustica . Il suo credo estetico assegnava alla musica un modo pianificatore e spirituale, tanto che la sua principale regola compositiva sarà l'integrazione degli elementi musicali verso un complesso unificato . Tra le sue opere più eseguite troviamo la “**Suite**” **op.6** per sassofono contralto e pianoforte del 1935, la “ **Sonata**” **op.19** del 1939 per sassofono contralto e pianoforte ed il “**Concerto** “per sassofono contralto e orchestra fiati del 1941 . La carriera di Creston è contrassegnata da una ferrea autodisciplina e riflessione sul proprio lavoro, pochi sono stati i compositori in grado di gestire così meticolosamente gli elementi tradizionali dello sviluppo di un germe musicale. Il suo approccio alla composizione è semplice, diretto ed intellegibile. Creston si dedicò molto allo studio del ritmo, punto focale dei suoi studi e composizioni, sul quale pubblicò anche due libri. Nel suo intero repertorio musicale mostra una meticolosa cura sulla continuità e la coerenza armonico-

ritmica. Gli elementi ritmici crestoniani infondono una grande fluidità oltre che un'enorme varietà nella continuità dei suoi brani; non di rado troviamo l'uso della poliritmia e della multiritmia nei suoi lavori, dove gioca anche sullo spostamento di accento per conferire un costante e delicato gioco ritmico alle sue opere, non disdegnando le novità contemporanee. Lo stesso Creston dichiarò che :

“Nell'uso dei materiali per la composizione, mi sforzo di incorporare tutto ciò che è buono dai primi tempi ai giorni nostri, se la modalità serve allo scopo dell'espressione, la utilizzo; e se è richiesta l'atonalità, la utilizzo con una coscienza altrettanto chiara. Non faccio alcuno sforzo particolare per essere americano: lavoro coscientemente per essere il mio vero io, che è siciliano per parentela, americano per nascita e cosmopolita per scelta.”

Gli esecutori primi delle sue opere hanno sempre apprezzato Creston nel sapiente uso della strumentazione. Egli conosce affondo le possibilità di ogni strumento e dà a ciascuno un grande risalto attraverso il sapiente uso di diteggiature comode e gamme sonore tali da permettere all'esecutore la massima resa senza mettere a dura prova le capacità tecnico-strutturali dello strumento. Eppure le opere crestoniane includono dei meravigliosi passaggi virtuosistici e non vi è dubbio che questa particolare attenzione alle esigenze di ogni strumento abbia contribuito al rapido successo di Creston. Questo suo atteggiamento nei confronti della musica la ha portato a dedicarsi con serietà, intensità e determinazione alla sua carriera , conquistando il suo posto nel poter essere considerato fra i maggiori compositori americani del XX° secolo.

Sonata per Sassofono e pianoforte op. 19

Tra i riferimenti più importanti, per quanto riguarda il repertorio per sassofono classico del XX secolo, vi sono le opere composte da Paul Creston, tra cui le più importanti sono il Concerto op. 26 per sassofono e orchestra, e la Sonata op. 19 per sassofono e pianoforte, entrambe composte per il talentuosissimo sassofonista Cecil Leeson.

Fortemente influenzato dal Jazz, Paul Creston scrisse nel 1939 la Sonata op. 19 che incorpora elementi di stile classico e jazz. Il periodo in cui molti importanti compositori iniziarono a comporre pezzi per sassofono con chiare influenze jazz è stato definito come il “periodo brillante”. Quando fu composta la Sonata, Creston voleva creare una musica armonicamente e ritmicamente interessante. Mentre la maggior parte dei compositori erano principalmente incentrati sugli aspetti melodici, l'interesse di Creston si soffermava verso l'uso del ritmo come strumento compositivo fondamentale, lo stesso interesse che lo porta anche a scrivere due libri e gran parte della sua musica. La forte influenza dello stile jazz si riflette nel materiale musicale utilizzato, come ad esempio: scale modali, scale pentatoniche, accordi di settima senza quinta e accordi di settima maggiore. Inoltre la complessità tecnica ed espressiva del pezzo rende questa Sonata uno dei brani più rappresentativi del repertorio classico sassofonistico . Creston completò la Sonata nel 1939 e la eseguì per la prima volta nel 1940 a New York insieme a Cecil Leeson. Come le fonti accertano, Leeson in quel periodo aveva commissionato l'opera a Creston e quest'ultimo aveva anche affermato di essere grato a Leeson per averlo stimolato a comporre per questo strumento. La Sonata nello specifico combina un'energia, una varietà e un interesse musicale che attinge da molti stili differenti; la musica mostra una notevole freschezza e brillantezza rispetto alle altre opere standard per sassofono scritte nello stesso periodo da compositori quali: Glazunov, Heiden e Ibert. Il ritmo è la caratteristica principale dello stile e la musica è sempre ricca di armonie. Utilizzava raramente l'armonia funzionale ma comunemente vi applicava sette accordi. Sebbene la melodia seguisse una tonalità specifica, non è sempre in linea con la parte vocale dell'accordo della struttura formale classica.

Si compone di tre movimenti:

I MOV “*With Vigor*”, in 4/4

II MOV “*With Tranquillity*”, in 5/4

III MOV “*With Gaiety*”, in 2/4

I primi indizi dell'intento stilistico di Creston provengono dalle indicazioni di tempo che inserisce sulla partitura. Ogni movimento rappresenta musicalmente il suo tempo descritto. La durata totale del lavoro è all'incirca di 13 minuti. Pochi brani sfruttano le potenzialità dinamiche del sassofono tanto quanto questa sonata. Gli estremi sono rappresentati dalle indicazioni pp o ff in ogni movimento. Oltre a queste indicazioni standard, Creston aggiunge ulteriori istruzioni di dinamica, ad esempio “aumentare leggermente, meno forte, aumentare gradualmente, attenuare”. Un altro aspetto dinamico importante è l'uso frequente degli accenti, con i quali il compositore sposta il metro. Questo si verifica ad esempio nel primo movimento a batt. 44-51. Utilizza gli accenti per spostare il metro da quattro battiti per misura a 3, a 2, 3 e a volte persino a 5.

Analisi del I movimento: *With Vigor*

4

To Cecil Leeson

SONATA
for E♭ Alto Saxophone and Piano

I

With vigor [♩ = 126] PAUL CRESTON, Op. 19

calming

retard slightly in time

increase slightly

dim.

Prima pagina del I° movimento della Sonata

Il Primo movimento, “*With Vigor*” (con vigore), concepito in forma sonata-allegro è il movimento formalmente più complesso avendo una forma di sonata libera in tempo Allegro. Il tempo è in 4/4, semiminima=126 , con l’indicazione “con vigore”. Questo primo movimento ha tre aspetti fondamentali: ARMONIA, CONSISTENZA E TESSITURA. L’armonia è maggiormente composta da accordi di settima in prima posizione . L’armonia non è governata da progressioni armoniche ma da accordi con due tipi di funzioni: tensione o rilassamento. Gli accordi di tensione sono quelli contenenti accordi di settima di dominante mentre quelli di rilassamento sono quelli contenenti accordi di settima maggiore. Questo movimento iniziale è spesso non funzionale e la tonalità è spesso vaga e oscura. Le linee melodiche sono comunque molto tonali e aiutano a generare eccitazione e rilassamento. È composto da tre sezioni: esposizione, sviluppo e ripresa: Il movimento contiene 123 battute , la tonalità vaga per la maggior parte del movimento non essendo presente una tonalità d’impianto ben definita. L’esposizione occupa le prime 27 battute in cui sono presenti due temi principali e una breve coda. Il primo tema A

viene esposto dal sassofono per una durata di 12 battute mentre il pianoforte svolge il ruolo secondario di accompagnamento.



Figura 3 (I mov. bb. 1-2)

Questo primo tema A potrebbe essere suddiviso a sua volta in due frasi di 6 battute ciascuna (1-6/ 7-12) , il sassofono sicuramente è l'attore principale mentre il pianoforte suona solo accordi ritmici per guidare armonicamente la melodia. Il tema riflette perfettamente la marcatura del tempo, "con vigore". La prima cadenza appare alla quarta battuta ma viene presto oscurata e la melodia continua per altre due battute. Alla fine del primo tema, alla battuta 12 la tonalità è incerta, troviamo l'accordo di settima di Mi Maggiore e un ritardando alla fine della 12esima battuta seguita immediatamente dalla dicitura "a tempo" nella battuta 13 dove inizia il secondo tema B. Anche questo secondo tema B può essere suddiviso in due frasi di 4 e 6 battute rispettivamente (13- 16/ 17-22), inizia in Mi Maggiore ma la tonalità vaga continuamente.



Figura 4 (I mov. bb. 11-16)

La tessitura tende ad essere sempre più spessa rispetto al primo tema, con il sax che esegue una melodia più lirica. Vi è una cadenza a battuta 22 quando il sassofono esegue l'ultima nota (fa#) sopra un accordo di settima di Sol Maggiore. Qui il sassofono si ritira lasciando spazio al pianoforte che esegue una breve coda conclusiva volta a concludere questa sezione. Dalla battuta 28 il sassofono entra con note raccolte sviluppando parzialmente il materiale del tema A, questo passaggio può essere considerato un'ulteriore coda dell'esposizione o una transazione allo sviluppo.



Figura 5 (I mov. bb. 28-29)

Alle battute 34 e 35 il sassofono anticipa il tema A che si aprirà precisamente dalla battuta 36; i piani armonici sono diversi ma la battuta 37 è identica alla battuta 2. Alla battuta 56 con elisione abbiamo il pianoforte che esegue un chiaro ritorno al tema B trasposto un'ottava sotto ed una terza minore sotto rispetto alla prima parte eseguita dal sassofono alla battuta 13. La sezione dura per 9 battute ed è l'unica sezione in cui l'ascoltatore ha una chiara percezione della tonalità, ovvero, Reb Maggiore. Qui, a battuta 56, è l'unico punto in cui vediamo una cadenza definita, la cadenza plagale in Reb che chiude la sezione dello svolgimento. Improvvisamente nella battuta 65, entra il sassofono e l'armonia cambia, dall'accordo di settimana di Reb maggiore all'accordo di Mi maggiore e da qui lo sviluppo continua questa volta utilizzando il materiale del tema B, infatti il sassofono esegue un'esatta ripetizione delle battute 13 e 14 ma un'ottava sotto.



Figura 6 (I mov. bb. 65-67)

La sezione finale dello sviluppo che comprende le battute 72-85, iniziano con un marcato “a tempo”. L’ultima sezione tende ad essere più spessa nella tessitura dell’intero movimento, con il pianoforte che ha un accordo di ottava in entrambe le mani. Tematicamente questa sezione rinvia alla seconda frase del tema B (bb. 17-22). È trasposto una quinta perfetta sotto senza modifiche fino alla terza battuta. (b.74). Infine dalla battuta 86 alla battuta 123 abbiamo la Ripresa del tema A che concluderà questo primo movimento.

Analisi del II e III movimento: *With Tranquillity, With Gaiety*

In contrasto con la complessità ritmica del primo movimento, il **Secondo movimento** “*With Tranquillity*” (con tranquillità), è composto nella forma di Tema e variazioni e mantiene un andatura più calma e lenta, molto espressiva. Già dalle prime battute l’ascoltatore percepisce la tranquillità della scrittura; una semplice melodia accompagnata da regolari armonie triadiche che permettono all’ascoltatore di rilassarsi. Pochi brani sfruttano le potenzialità dinamiche del sassofono tanto quanto questa Sonata; esso è il movimento che contiene il più basso numero di battute, in totale 47, e il tempo è più lento, semiminima = 66, con la suddivisione di 5/4. Come ogni variazione è presente una cadenza o precedente a, o coincidente (con elisione) con, l’apertura della variazione. C’è anche un cambiamento di tessitura e una marcatura stabile del tempo. Questi tre fattori aiutano a delineare le diverse sezioni durante il movimento, sia per l’esecutore che per l’ascoltatore. L’elemento unificante usato frequentemente durante il movimento è la melodia delle prime battute. Il tema è una melodia suonata dalla mano destra del pianoforte. Consiste in 5 frasi di circa sette battute ciascuna, nella tonalità di La Maggiore. Nel frattempo la mano sinistra del pianoforte suona un accompagnamento di accordi dritti di semiminime. La tonalità gradualmente si sposta da La Maggiore a Fa# Maggiore.

La prima variazione dura per 7 battute, successivamente un’altra cadenza plagale conclude questa variazione. La seconda variazione inizia alla battuta 15 ed il sassofono esegue una trasposizione del tema una quarta sopra. La tonalità all’inizio è chiaramente quella di Fa# Maggiore e successivamente diventa offuscata.



Figura 8 (II mov. bb. 7-9)

Questa seconda variazione dura 12 battute e la tessitura è caratterizzata da un flusso quasi continuo di semicrome che coinvolge lo sviluppo di arpeggi due ottave sopra, o più, nella sezione della mano sinistra del pianoforte. La mano destra mantiene un ritmo costante con strutture di triadi del valore di semiminima e di crome. È in questa variazione che Creston conduce al climax del movimento raggiunto alla battuta 27, che per elisione costituisce la conclusione della variazione 2 e l'inizio della variazione 3. Questo climax è ottenuto dall'uso del crescendo, dall'accelerando, da note di basso valore e ancora di più dall'uso del sassofono in un range più alto rispetto a quello precedentemente usato. La battuta 23 contiene l'uso del materiale del motivo A nel pianoforte. Alla fine di questa variazione (bb.26-27) vi è una cadenza cromatica in Mi Maggiore. Nella terza variazione, che comprende le battute 27-35, il pianoforte suona accordi arpeggiati. Questa variazione usa anche ampiamente il motivo A, specialmente verso la fine della variazione. La melodia principale inizia con un Re#, una seconda maggiore più acuta rispetto alla variazione 2. Questo elemento rappresenta una tensione che non si trova nelle altre variazioni. Il pianoforte ha una breve coda di tre battute alla fine della terza variazione che aiuta a rilasciare quella tensione mantenuta dal sassofono, e la restante parte del movimento

rimane tranquillo. Una cadenza autentica in Do Maggiore chiude la terza variazione con un lieve ritardando e lancia la variazione 4 nella battuta 35. La quarta ed ultima variazione comprende 13 battute. Il pianoforte mantiene una melodia composta da semicrome simile alla seconda variazione, con l'unica differenza che qui è distribuito tra le due mani. Quando una mano non suona le semicrome suona triadi o ottave ad ogni battuta. Anche il sassofono esegue diverse terzine, tuttavia non suona nel suo registro più acuto come era successo nella seconda variazione. Il centro tonale è gradualmente spostato da Do Maggiore a La Maggiore. Nell'ultima variazione il motivo A viene eseguito tre volte in successione (bb. 41-45). Ogni volta che viene suonata la nota con il valore più lungo alla fine della frase si riduce la durata gradualmente. Avviandosi verso la conclusione del movimento, Creston ha aggiunto due battute che tendono a rilasciare tutta la tensione mediante l'uso di una scala ascendente nel sassofono e triadi discendenti nel pianoforte contrassegnate dal diminuendo sul pedale della triade maggiore con figurazione di crome in moto contrario rispetto al sassofono.

Il Terzo movimento “*With Gaiety*” (con allegria), ci riporta all'enfasi iniziale, qui ancor di più dell'inizio il ritmo è scandito con l'uso di accenti in diversi punti in relazione al metro e all'articolazione che creano quasi un'ambiguità ritmica durante tutto il movimento; l'ascoltatore percepisce costantemente variazioni metriche. Un elemento ricorrente, derivato dal jazz, è l'uso della poliritmia, Creston attraverso l'accentuazione ritmica intreccia pulsazioni binarie con pulsazioni ternarie, la maggior parte delle volte questo avviene tra la melodia dell'accompagnamento del sassofono e del pianoforte. Questo movimento contiene il numero maggiore di battute, in totale 286, ed ha l'unità metronomica più rapida, semiminima = 160, il tempo è di 2/4. La forma è quella di un rondò in sette parti A B A C A D A. All'inizio di ogni nuova sezione, c'è generalmente un cambiamento di tessitura. Il tema A è eseguito dal sassofono e dura per le prime 14 battute. La tonalità è chiaramente Re Maggiore. Il pianoforte esegue con la mano destra una melodia di semicrome e con la mano sinistra

una figurazione di crome arpeggiate irregolari in successione irregolare con gli accenti dando all'ascoltatore una sensazione di sincope. Continua così fino alla battuta 91 dove si interrompe e poi viene ripresa nuovamente nella battuta 110.



Figura 9 (III mov. bb. 1-3)

Nella battuta 13 la mano destra del pianoforte esegue una figurazione sincopata nuova. La cadenza autentica in Re Maggiore conclude il tema A e inizia la ripetizione che ha alcune lievi modifiche e si estende per 11 battute. Nella battuta 33 la tonalità cambia improvvisamente da Re Maggiore a Fa# Maggiore ed il sassofono conclude questa sezione sul Fa# nella battuta 39 mentre noi ascoltiamo una cadenza V - I in Fa# del pianoforte. Questa cadenza conclude la sezione A e inizia la sezione B nella battuta 45 con il sassofono che esegue una minima legata ad un'altra minima.



Figura 10 (III mov. bb. 41-50)

Il tema principale della sezione B è lungo 14 battute (bb. 45-58) come il tema A, con la tonalità in Fa# Maggiore. Il tema può essere suddiviso in due frasi, la prima è lunga 8 battute con una cadenza d'inganno, che appare nella settima battuta (b. 51) e la seconda frase aggiunge sei battute. Le battute 51 e 52 sono un'elisione che servono all'inizio della seconda frase come conclusione della prima, e la frase 2 può essere considerata lunga 8 battute. La melodia è come quella della prima frase durante le prime quattro battute. Qui il pianoforte suona uno schema armonico differente. Alla battuta 59 inizia un interludio nel quale viene introdotto nuovo materiale melodico dal sassofono; si continua per 5 battute e poi nella battuta 64 abbiamo una cadenza autentica in Reb che coincide con l'inizio di una riproposizione del tema B che inizia ad una quarta sotto. Le battute 64-69 sono un'esatta trasposizione delle battute 45-50 nella parte del sassofono. Il resto delle battute 74 e 75 sono occupate da un breve interludio che è interrotto dal tema A che inizia in levare prima della battuta 76. Qui il pianoforte suona il tema A mentre il sassofono esegue delle quartine di semicrome che precedentemente erano state eseguite dalla mano

destra del pianoforte. La tonalità è quella di Re♭ Maggiore; le prime 13 battute (bb. 76-88) sono un'esatta trasposizione dell'inizio ma un semitono sotto. Nelle battute 88-94 c'è un interludio di 7 battute che il pianoforte esegue da solo. Il sassofono ritorna sul secondo movimento della battuta 94 una seconda maggiore più alta rispetto al tema originale e una seconda aumentata più alta rispetto al tema suonato dal pianoforte nella battuta 75. La tonalità all'inizio è in Do ma presto diventa oscura. Il pianoforte si ritira nella battuta 106 che conclude la sua sezione ed il sassofono continua con una scansione verso l'alto di crome che dura per 4 battute. La sezione C inizia dalla battuta 110 e dura fino alla battuta 159. Il tema C suonato dal sassofono è quasi lirico con il pianoforte che fornisce ancora la guida ritmica.



Figura 11 (III mov. bb. 110-114)

Per il primo tempo la mano destra del pianoforte suona principalmente accordi di note di semiminime o minime. Questa sezione inizia in Si Maggiore ma la tonalità è generalmente oscura da allora in poi. Il tema C potrebbe essere descritto come un doppio periodo sequenziale, che comprende le battute 110-144. La prima frase è lunga 12 battute con la cadenza che arriva all'undicesima battuta. La seconda frase è lunga 6 battute e c'è un'elisione, la linea melodica conclude la seconda frase e apre la terza frase. Questa frase, come la frase di apertura, è lunga 12 battute con la cadenza che

arriva all'undicesima battuta (b. 136). La quarta frase inizia in modo simile alla seconda nel sassofono, ma una terza minore sotto. È modificata dopo due battute e si estende per 7 battute; di nuovo la cadenza appare dalla battuta successiva a quella finale (b. 143). C'è una cadenza autentica in Si, la più chiara di tutta la sezione C. Le battute 145-159 non sono altro che una ripetizione con modifiche della seconda frase. Come al solito, una cadenza conclude la sezione C nella battuta 159 con un seguente interludio di 4 battute, eseguito solo dal pianoforte. Il tema A ritorna nella battuta 164, una terza maggiore più alta rispetto alla battuta 1. Le prime 12 battute sono un'esatta trasposizione di entrambe le parti strumentali dell'apertura del movimento. C'è un interludio di due battute (bb. 178-179) eseguite dal pianoforte e poi il sassofono entra con un'altra esposizione del tema A. La prima frase di questo periodo è lunga 8 battute e la seconda frase si estende per 10 battute. Segue un interludio di 8 battute con il sassofono che suona soltanto in una di queste battute. Il tema D entra con un'anacrusi alla battuta 206 eseguita dal sassofono; la tonalità è in Si Maggiore. La prima metà del periodo è lunga 14 battute, la prima frase lunga 8 battute, e la seguente 6 battute. Di nuovo Creston pone la cadenza.



Figura 12 (III mov. bb. 206-208)

Il secondo periodo inizia alla battuta 220 con una trasposizione una terza maggiore più alta rispetto all'apertura del tema alla battuta 206. L'esatta trasposizione continua per 4 battute. La frase si estende per 6 battute. La fine della sezione D coincide con l'inizio del ritorno di A nella battuta 245 eseguita dal pianoforte. Il sassofono entra in anacrusi nella battuta 250. Una ripetizione del tema inizia nella battuta 262, che si riferisce alla ripartizione delle battute 15-39, che seguono la presentazione iniziale. La tonalità rimane in Re Maggiore. La prima frase è lunga solo 4 battute; la seconda altre 4, eludendo con la Coda che inizia con un'anacrusi alla battuta 270. Nella Coda troviamo quattro frasi in 4,4,4, e 5 battute rispettivamente. Si possono trovare dei riferimenti tematici con le prime tre note suonate dal sassofono nella Coda che si riferiscono agli stessi toni ascoltati all'inizio del terzo movimento un'ottava più alta. L'idea delle crome che seguono una linea discendente, con lievi movimenti di riposo o di spinta verso l'alto, è mantenuta anche in questa Coda. (riferimento bb. 7-14 per il confronto).

OPERE COMPOSTE PER SASSOFONO

- 1935 *Suite per Sassofono Contralto in Mib e pianoforte op.6*
- 1939 *Sonata per Sassofono Contralto in Mib e pianoforte op.19*
- 1941 *Concerto per Sassofono Contralto in Mib e pianoforte op.26 A*
- 1944 *Concerto per Sassofono Contralto in Mib e pianoforte op.26 B*
- 1976 *Rapsodia per Sassofono Contralto in Mib e organo op.108 A*
- 1976 *Rapsodia per Sassofono Contralto in Mib e pianoforte op.108 B*
- 1979 *Suite per Quartetto di Sassofoni op.111*

GIANFRANCO GIOIA



Nato nel 1971 a Palermo dove ha conseguito il diploma di clarinetto presso il Conservatorio di Musica “Vincenzo Bellini” ora “Alessandro Scarlatti” nel 1992 e successivamente quello di Sassofono presso il Conservatorio “Arcangelo Corelli” di Messina. Ha anche frequentato i corsi di Composizione con il M°Marco Betta e di Musica Corale e Direzione di Coro.

Ha intrapreso l'attività concertistica nel 1984 con il quartetto “Clarinetto Ensemble” con il quale ha svolto quasi un

decennio di attività concertistica effettuando, tra l'altro, alcune registrazioni per la RAI radio televisione italiana.

E' stato per diversi anni I° clarinetto dell'orchestra Filarmonica Franco Ferrara, nonché socio fondatore dell'Orchestra da Camera di Palermo ed ha collaborato come clarinetista, sassofonista e compositore con l'Orchestra Musica Contemporanea.

Nel 1995, per il BRASS Group di Palermo, ha partecipato come clarinetista all'unico concerto in Italia della tournée europea del compositore americano Michael Torke con la direzione di David Alan Miller, eseguendo la prima esecuzione assoluta di Flint; sempre per il BRASS ha suonato, con la direzione di Gunter Schuller e il solista Paolo Fresu, la prima esecuzione assoluta della recuperata versione di Gil Evans per Miles Davis dell'opera di George Gershwin "Porgy and Bess". Inoltre ha collaborato occasionalmente con l'Orchestra Sinfonica Siciliana con la quale ha eseguito, nel 1994 per le Orestiadi di Gibellina, la prima esecuzione in Sicilia di "Low Symphony" di Philip Glass.

Alterna l'attività di [compositore](#) a quella di esecutore, direttore d'orchestra e direttore di coro: alcune sue opere sono state eseguite in diverse manifestazioni musicali e per associazioni ed enti musicali (Teatés, Amici della Musica di Palermo, Rassegna di compositori siciliani di Catania, Festival barocco della Val di Noto). Nel 2003 ha collaborato con il Teatro Verdi di Pisa orchestrando alcune musiche di scena, non previste nella versione originale di Franz Lehár, per le rappresentazioni dell'Operetta "La Vedova Allegra".

Alcune sue composizioni sono state commissionate ed eseguite dall'O.M.C. - Orchestra Musica Contemporanea di Palermo (Divertimento per clarinetto, sax alto ed archi, Dim Lights); Trio Strabern (A Present for Three), il quale ha

eseguito tale brano in un concerto tenutosi presso il Conservatorio di Rotterdam (Olanda) organizzato dalla Gaudeamus Foundation e lo ha inciso in un CD con etichetta O.M.C.; Duo Teriaca-Toscano (Mosaici); Duo Campisi-De Vero (The Colours); Quartetto di sassofoni Arcadia (Quatuor Gothique, Tin Box, Sax & Company, Almost Tango, Souvenir d'Italie); Gianfranco Brundo (Parade, [Suite per sax soprano e pianoforte](#)); Claudia Schaetzle (Sonata per sax soprano ed organo); Conservatorio di Musica "A. Corelli" di Messina (Tre preludi all'Arte della Fuga) e dal Duo Madera Dulce (Milonga y Danza). La composizione "Mirrors", per clarinetto basso e strumenti elettronici, è inclusa nel programma di studio per il diploma di perfezionamento triennale dell'Accademia Internazionale di clarinetto basso di Pordenone. La sua produzione musicale è stata eseguita, oltre che in diverse città italiane quali Milano, Torino, Napoli, Fermo, Lecco, Pordenone, Perugia, Santa Teresa di Gallura, Sorrento, Procida, Siracusa, Modica, Noto, Taormina, Catania, Messina, Agrigento, Palermo, anche all'estero ed in particolare in Brasile, Stati Uniti, Lettonia, Olanda, Taiwan, Giappone, Francia, Svizzera, Regno Unito, Portogallo, Colombia, Slovacchia, Germania e Russia.

Alcune composizioni sono pubblicate dalla Kelidon Edizioni Musicali di Palermo.

Ha inoltre ricevuto l'invito a comporre un brano di musica sacra che è stato eseguito, nell'ambito della rassegna In domum Domini ibimus, nel dicembre 2007 presso la cattedrale di S. Nicolò di Noto recentemente restaurata, e del quale, in tale occasione, è stata realizzata una incisione discografica.

Nel dicembre 2016 ha ricevuto l'invito a tenere un seminario ed un concerto sulle sue musiche per sassofono nell'ambito

del "Festival del Sassofono Italiano" al Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari.

Suona stabilmente in duo con la pianista [Alba Lizio](#).

Nel novembre 2017, ospite del conservatorio A. Glazunov di Petrozavosk (Russia), ha partecipato come membro della giuria al concorso musicale internazionale nell'ambito del festival "Sax", in occasione del quale è stato realizzato un concerto interamente dedicato alle sue musiche a cui ha preso parte come direttore per l'esecuzione di "Psalms" ed ha tenuto un seminario per gli studenti e per i partecipanti alla competizione.

Durante l'anno accademico 2017/18 conduce il laboratorio di interpretazione musicale ["Incontro con l'autore"](#) presso [l'Istituto Superiore di Studi Musicali "A. Toscanini" di Ribera](#) (AG) e durante l'anno accademico successivo è coordinatore e conduttore del laboratorio "Nuove musiche per ottoni e percussioni" in partenariato Erasmus con il Conservatorio A. Glazunov di Petrozavodsk. Nel 2021, 2022 e 2023, per conto dell'Università degli Studi di Palermo, in qualità di docente, ha condotto le attività di un laboratorio sui linguaggi non verbali (specificatamente musicale) nell'ambito delle attività didattiche del V, VI e VII ciclo dei Corsi di specializzazione per le attività di sostegno didattico.

Nel maggio 2022 è stato ospite del Conservatorio "Arcangelo Corelli" di Messina per il 2° Saxophone Week per seminari, masterclass, incontri con gli studenti e concerti.

PARADE

Parade è una composizione per sax contralto e pianoforte del 1998 del compositore, clarinetista e sassofonista palermitano Gianfranco Gioia. La composizione è la prima di una lunga serie nate dal sodalizio artistico e amicale del compositore con il sassofonista netino Gianfranco Brundo. Infatti, dopo Parade, sono seguite numerose altre composizioni a lui destinate per diverse compagini strumentali e destinate a diverse occasioni esecutive quali: **Tin box** per otetto di sassofoni (2000), **Concertino da camera** (2002) per pianoforte e otetto di sassofoni, **Suite** per sax soprano e pianoforte (2005), **Psalms** per soprano solo, coro misto e doppio quartetto di sassofoni (2007), **Almost Tango** per quartetto di sassofoni (2009), **Short Mass** per coro misto e otetto di sassofoni (2010), **Souvenir d'Italie** per quartetto di sassofoni (2010), **Momenti musicali** per sax soprano e arpa (2022)¹. Tuttavia la prima esecuzione assoluta del brano, avvenuta a Montedoro (AG) in data 01 settembre 2000, fu a cura del compositore stesso in qualità di esecutore e della pianista Alba Lizio. Il brano venne inoltre eseguito dallo stesso compositore per il suo compimento inferiore del corso di studi di Sassofono nel 2002.

Il brano si articola nella tradizionale ripartizione in tre movimenti (veloce-lento- veloce).

Il **primo movimento** (allegro) prende avvio da una spiccata e rapida scala di Re minore naturale in sedicesimi con alcune note “saltate” dal sassofono. Il ritmo alternato della scala (due semicrome e una pausa di semicroma), nel metro di $\frac{3}{4}$ sarà lungamente ripercorso in tutta la prima sezione del brano.

Sax alto

Allegro $\text{♩} = 140$

f

Piano

Allegro $\text{♩} = 140$

f

La struttura formale del primo movimento è riconducibile con chiarezza ad una forma A-B-A. Infatti, dopo una sezione transitoria (battute 67-74) fa la sua comparsa, alla battuta 75, la seconda idea tematica contraddistinta da cambi di metro secondo il seguente schema:

$\frac{3}{4} - \frac{3}{8} - \frac{3}{4} - \frac{6}{8} - \frac{3}{4} - \frac{5}{8} - \text{ecc.}$

76

mf

p

Una breve transizione riporta alla rappresentazione del tema iniziale (sez. A) che conclude il brano.

Il **secondo movimento**, il tempo lento della composizione, reca l'indicazione agogica “**Song**” semiminima=40. Tale indicazione è già da sé eloquente rispetto allo stile musicale del brano che prevede il dipanarsi di una lenta melodia del sassofono con vaghi echi di blues e/o di ballad in stile jazzistico. Tale melodia, prima della ripresa finale, è interrotta da una sezione centrale, quasi una sorta di cadenza “accompagnata”.



Il **terzo** ed ultimo breve movimento potrebbe essere riferibile ad un movimento di Giga, non a caso nella successiva composizione “Suite” per sax soprano e pianoforte del 2005 nella giga finale se ne risentono in qualche modo gli echi di questa inserita in Parade. La caratteristica più evidente e diffusa del brano è il continuo spostamento di accento, nel metro di 6/8, tra tempo binario (due semiminime con il punto) e ternario (tre semiminime)

Allegro $\text{♩} = 140$
mf

Allegro $\text{♩} = 140$
mf

The musical score consists of two staves. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line in measure 1, featuring a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 140 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 6/8.

Nel brano vi è una brevissima citazione del tema del terzo tempo del Concerto per sax e archi di A. Glazunov, quasi ad omaggiare e “ricordare” il peso e l’importanza che tuttavia il sassofono ricopre anche in ambito classico.



Il brano si conclude con la brevissima ripresa, stavolta nel metro di 6/8, del tema iniziale del primo movimento.

ELENCO COMPOSIZIONI PER SASSOFONO

Almost Tango per quartetto di sassofoni

Concertino da camera per pianoforte e ottetto di sassofoni

Dialogue per oboe e sax contralto

Dim Lights per clarinetto, sax alto ed archi

Horizont and Patchwork per clarinetto, sax soprano e violoncello

Leçon de tango per sax soprano e fisarmonica

Madrugada per sax soprano e chitarra

Mediterraneo per quartetto di sax

Momenti musicali per sax soprano e arpa

Parade per sax alto e pianoforte

Pièce per sax alto e quartetto d'archi

Plaza Real per 6 sassofoni

Psalms per soprano solo, coro misto e doppio quartetto di sassofoni

Quartet per quartetto di sassofoni

Quatuor Gothique per quartetto di sassofoni

Sax and Company per quartetto di sassofoni

Simple sextet per clarinetto, sax alto e quartetto d'archi

Simple Trio per clarinetto, sax alto e pianoforte

Simply Slow per 5 sassofoni, piano, contrabbasso e batteria

Solo Sonata per sax alto solo

Sonata per sax alto e fisarmonica

Sonata per sax soprano ed organo

Souvenir d'Italie per quartetto di sassofoni

Short Mass per coro misto e ottetto di sassofoni

Short piece per sax alto e fisarmonica

South wind per flauto, sax alto, violoncello e contrabbasso

Suite per sax soprano e pianoforte

Tales per sax alto e nastro magnetico

Tin Box per ottetto di sassofoni

The Square per sax soprano, sax alto e pianoforte

Three different days per sax baritono e pianoforte

Tre preludi all'Arte della Fuga per flauto, sax alto, sax baritono e marimba

NUNZIO ORTOLANO



Nunzio Ortolano nasce nel 1967 a Montemaggiore Belsito (Pa). All'età di 6 anni inizia gli studi musicali con il padre Gaetano.

Nel 1987 si diploma in clarinetto presso il conservatorio Vincenzo Bellini di Palermo(ora A. Scarlatti) sotto la guida del maestro Giuseppe Snelli. Nel 1997 si diploma in strumentazione per banda al conservatorio Luigi Cherubini di Firenze.

Nel 1999 inizia la collaborazione con le **EDIZIONI MUSICALI WICKY** di Milano dalla quale nascono importanti progetti musicali: più di **150** composizioni pubblicate; **11 CD** monografici; **2 CD** come direttore; pubblicazione di lavori didattici. Diverse collaborazioni lo hanno portato a scrivere per **Calogero Palermo, Andrea Giuffredi, Marco Pierobon, Panormuss Brass, Leonardo Laserra Ingrosso** etc.

Nel luglio 2009 l'Orchestra Sinfonica Siciliana, esegue **DREPANON** (versione per orchestra sinfonica) e in prima mondiale "**SCHERZO**

FOR TRUMPET (per tromba e orchestra d'archi) con solista **Andrea Giuffredi**. Nel 2010 l'orchestra fiati del Conservatorio T. Schipa di Lecce incide una sua monografia con **Leonardo La Serra Ingrosso**, direttore della Banda della Guardia di Finanza. Nel 2011, in Islanda, alcune composizioni tratte dal CD **IL VOLO** (monografia per pianoforte) sono state utilizzate come colonna sonora del Film "Hrafnar ,s-leiyar og **MYRRA**" Regia di Eyrùn Osck Jònsdóttir **Helgi Sverrison** . (DA VERIFICARE)

Nel marzo 2011 dirige in diretta radiofonica("Radio 3 Belgique"),l'Orchestra dell'IMEP nell'esecuzione di "**Sonata**" una sua composizione per clarinetto e orchestra d'archi con **Calogero Palermo** solista. Nel Novembre 2011 è impegnato come direttore oltre che come compositore in una serie di concerti con l'Orchestra "la Grecia" di Catanzaro con solista Calogero Palermo; per l'occasione è stato registrato un **CD live** .Nel febbraio 2012, è invitato negli Stati Uniti d'America, presso l'Università Centrale della Florida, per svolgere una Master Class (destinata agli allievi di composizione) su due suoi brani: **Contaminations** (versione per orchestra sinfonica) e **Sonata** (per clarinetto e orchestra d'archi). Il 18 Febbraio 2012 l'Orchestra sinfonica dell'Università Centrale della Florida esegue **Contaminations** in un concerto intitolato "Nuova Musica da Antichi Paesi".Nel gennaio 2013, presso l'auditorium del Gonfalone, il quintetto fiati del teatro dell'opera di Roma esegue in prima mondiale, **PRELUDIO TRAVIATO**, opera commissionata in occasione del bicentenario della nascita di G.Verdi.

A marzo 2013 ,in occasione di un concerto Patrocinato dall'Ambasciata del Giappone presso la Santa Sede, il tenore Masahiro Shimba presso la basilica di San Paolo fuori le mura in Roma, esegue in prima mondiale "**Elegia**" per tenore e orchestra, scritta su commissione per commemorare le vittime del terremoto e dello tsunami che nel 2011 hanno devastato il Giappone.

Nel 2013 inizia la collaborazione con il librettista Gaspare Miraglia. Nel gennaio 2014 vengono eseguite al parco della musica a Roma le **Variazioni su Old MacDonald's Theme** dalla Banda Musicale della Guardia di Finanza narratore Massimiliano Tonsini, direttore Tenente Colonnello Leonardo La Serra Ingrosso.

Nel maggio 2016 la Gubernatorsky Orchestra di San Pietroburgo esegue alla sala Coliseum ed alla sala piccola della filarmonica : **Il bambino e la guerra, Omaggio a Gulda, Risen.**

Il 28 Novembre 2016 nel concerto presso la **Concert Hall Tchaikovsky** per la tv russa canale culturale per i vincitori del Nutcracker contest (concorso internazionale per giovani solisti viene eseguito in prima mondiale il brano **3 Sections** per violino, oboe, pianoforte e orchestra.

Il 10 Giugno 2017 tiene una Master class presso il **Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano** sulle sue composizioni per clarinetto. Il 27 ottobre 2018 dirige la Civica Orchestra Fiati di Milano presso la palazzina liberty in un concerto dal titolo **L'Ottimismo, la Sapienza, l'Ironia** con sue musiche. Il 13 luglio 2019 dirige la Civica Orchestra Fiati di Milano ed il figlio Gaetano al violoncello solista per **l'ESTATE SFORZESCA** in un concerto dal titolo **Danza di note al castello** con sue musiche. Il 25 ottobre 2022 prima mondiale de **LE STAGIONI** per clarinetto solista, quintetto o orchestra d'archi e pianoforte presso il **Concertgebouw di Amsterdam**, al clarinetto Calogero Palermo.

ELENCO COMPOSIZIONI

TEATRO

- **PONZIO PILATO** dramma in musica in un prologo e due atti su testo di Gaspare Miraglia
- **MAGLIETTA ROSA** dramma in musica in due atti
- **MIEL ROUGE** dramma in musica per soprano, attrice e pianoforte in un'azione scenica unica
- **LA PATENTE** commedia musicale su testo originale di Luigi Pirandello
- **CECE'** commedia musicale su testo originale di Luigi Pirandello
- **IL BAMBINO E LA GUERRA**

Per narratore , orchestra d'archi, ottavino, flauto, oboe, clarinetto, 2 trombe, arpa, pianoforte, percussioni ;

per narratore e orchestra di fiati;

per narratore e dieci strumenti;

per narratore e orchestra sinfonica, su testo di

Salvatore Luzio

- **CANDIDO** per narratore e 8 strumentisti su testo di VOLTEIRE
- **EPISTOLA DI SADI-IL CANE E IL CAVALLO** per narratore e 8 strumentisti su testo di VOLTEIRE
- **IL PANCIOTTO FATATO** per narratore e 10 strumentisti
- **VARIATIONS ON OLD MAC DONALD'S THEME** per narratore e 10 strumentisti,

Per narratore e orchestra fiati, per narratore e orchestra sinfonica

- **VENATOR ANIMARUM** per trio strumentale (clarinetto, violoncello e pianoforte) coro e voci soliste

MUSICA SINFONICA

- **DREPANON** per orchestra sinfonica, per orchestra fiati
- **CONTAMINATIONS** per orchestra sinfonica, per orchestra fiati
- **RISEN** per orchestra sinfonica, per orchestra fiati
- **I TRE PUNTINI** per orchestra sinfonica, per orchestra fiati
- **ANDANTE-ADAGIO-FUGATO** per orchestra fiati (per 9 o 10 strumenti)
- **LA DANZA DEL SOLE** per orchestra fiati
- **TEXAS** per orchestra fiati
- **5 MINIATURE** per orchestra fiati
- **GIUDITTA** per orchestra fiati
- **PRELUDIO FOR CONCERT** per orchestra fiati
- **PRELUDIO E MARCIA** per orchestra fiati
- **ETANOGA 99** per orchestra fiati
- **ESTASI** per orchestra fiati
- **IN DIEBUS ILLIS** per orchestra fiati

MARCE PER BANDA

- **CINZIA** (marcia sinfonica)
- **PRIMO MAGGIO** (marcia sinfonica)
- **PIAZZA BASILICA** (marcia sinfonica)

- **ANGELA** (marcia sinfonica)
- **2 APRILE** (marcia sinfonica)
- **ZIA ROSA** (marcia brillante)
- **OK** (marcia brillante)
- **BENI'** (su temi di Gaetano Ortolano) (marcia sinfonica)
- **BENEDETTA** (marcia sinfonica)
- **BUSTOGAROLFO IN FESTA**
- **ICHELEM** (marcia brillante)

MUSICA PER LA LITURGIA

Signore pietà

Gloria

Alleluia

Padre nostro in Do

Padre nostro in Sol

Santo in Re

Santo in Sol

Agnello di Dio

Cristo risuscita

Il Cristo risorto

Nel silenzio

PER ORCHESTRA D'ARCHI

- **23 MAGGIO 1992** per orchestra d'archi
- **TANGO FOR STRING** per orchestra d'archi

PER ORCHESTRA D'ARCHI con pianoforte

- **DECADE**
- **E' QUASI GIORNO**
- **A PIEDI NUDI**

PER SOLISTA e orchestra (d'archi, sinfonica, fiati)

- **SONATA** per clarinetto e orchestra d'archi
- **FOLLIA** per clarinetto e orchestra d'archi
- **HODIERNUS** per clarinetto e orchestra d'archi
- **3 SECTIONS** per violino, oboe, pianoforte e orchestra sinfonica
- **ELEGIA** per tenore e orchestra su testo di Piero Michi
- **SCHERZO FOR TRUMPET** per tromba e orchestra d'archi
- **RICERCARE** per tromba e organo
- **OMAGGIO A GULDA** per violoncello e orchestra sinfonica/orchestra fiati
- **ONDE** per violoncello e orchestra d'archi
- **RAY** per violoncello e orchestra fiati
- **ARIA** per violoncello e orchestra fiati
- **CONCERTO PER PIANOFORTE E ORCHESTRA**

- **ADAGIO FOR CLARINET** per clarinetto e orchestra d'archi

PER STRUMENTO SOLO

- **RONZIO** per clarinetto solo
- **ORIENTALSTUDIO** per clarinetto solo
- **SOLO** per clarinetto solo
- **AMSTERDAM** per clarinetto solo
- **PAESAGGIO ANTROPICO** per clarinetto solo
- **IL SCHERZO E' BELLO SE DURA POCO** per clarinetto solo
- **TRA SUONI E PIEDI** per clarinetto solo
- **SAN MARTINO** per clarinetista che suona, recita, fischia e canta
- **L'INFINITO** per clarinetista che suona e recita
- **IL VENTO SCRIVE** per clarinetista che suona e recita
- **I SALTIMBANCHI** per clarinetista che suona e recita
- **IL VOLO** (raccolta di 18 brani per pianoforte solo)
- **NELLA TERRA DI... NELLATERRA CHE** (raccolta di 12 brani per trio: voce (flauto), violoncello e pianoforte)
- **IL TEMPO ANDATO** (raccolta di 14 brani per pianoforte solo)

- 1 PRELUDIO IN DO*
- 2 BAR CAVOUR ORE 15*
- 3 IL SENTIERO*
- 4 COPAGABANA*
- 5 L'ABBRACCIO*
- 6 PASSI DI DONNA*
- 7 STELLE CADENTI*
- 8 NATALIA*
- 9 RIFLESSIONI SONORE*
- 10 AVERTI ACCANTO*
- 11 SU UN TAPPETO ARMONICO*
- 12 DESERTED STREETS*
- 13 2 DANCES*
- 14 IL TEMPO ANDATO*

MUSICA DA CAMERA

- **CLARINETTI ALL'OPERA** per due clarinetti e pianoforte
- **ROMANZA** per clarinetto e pianoforte
- **HODIERNUS** per clarinetto e pianoforte
- **MANOLA** per clarinetto e pianoforte
- **ISA-IA** per clarinetto e pianoforte
- **ANDANTE, CADENZA E SCHERZO** sax alto e pianoforte
- **SONATA N.1** per violoncello e pianoforte
- **PRELUDIO TRAVIATO** per quintetto di fiati
- **FUGANDO** per quartetto d'archi

- **QUARTETTO** per quartetto d'archi
- **MANOLA** per quartetto d'archi
- **4X4** per quartetto di sax
- **UH** per quartetto di flauti
- **AMITIE'** per flauto e pianoforte
- **BALLATA** per violoncello e pianoforte

LAVORI DIDATTICI

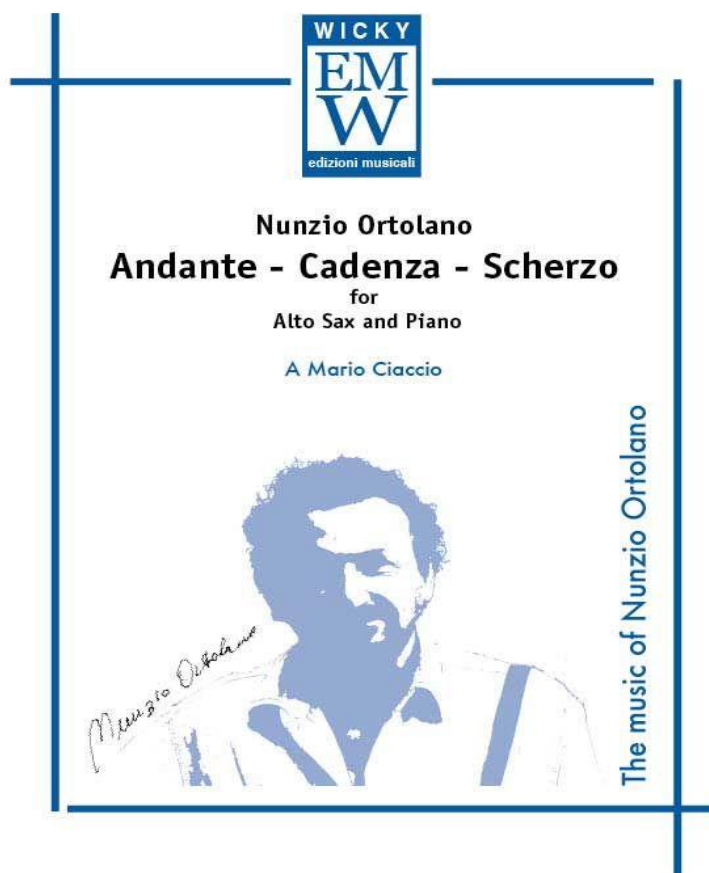
- **DAL PIANOFORTE ALLA STRUMENTAZIONE**

DISCOGRAFIA MONOGRAFICA

- *Nunzio Ortolano Portrait* ([2006](#))
- *Il Destino e la Virtù* ([2008](#))
- *Il Bambino e la Guerra* ([2008](#))
- *Contaminations* ([2008](#))
- *Dalla A alla Zisa*, [Panormus Brass](#), Edizioni Musicali Wicky, ([2010](#))
- *Il Volo*, [Alberto Maniaci](#), Edizioni Musicali Wicky, ([2010](#))
- *Recital*, solista [Calogero Palermo](#), Edizioni Musicali Wicky ([2010](#))
- *Magia dei Luoghi* ([2011](#))
- *Nella Terra di... Nella Terra che...*, [Codice Mediterraneo](#), Edizioni Musicali Wicky, ([2012](#))

- ***Calagenda***, [Orazio Maugeri and Nebrodi Symphonic Band](#), Edizioni Musicali Wicky, ([2013](#))
- ***Tra tango, samba e jazz*** *codice mediterraneo quartet* Edizioni Musicali Wicky, ([2014](#))

ANDANTE CADENZA E SCHERZO



Copertina del brano pubblicata da Wicky EMW

Commissionata nel 2007 da Mario Ciaccio per essere eseguita in occasione di una tournée in America, la composizione, come chiaramente esposto dal titolo, è strutturata in 3 momenti: l'andante, la cadenza e lo scherzo.

L'andante inizia con 2 misure del pianoforte che, con procedere omoritmico, stabiliscono immediatamente il carattere onirico di questo momento.

La parte del sax si muove ora per gradi congiunti, ora per ampi intervalli dando vita ad una melodia con la quale poter esprimere il bel suono.

L'armonia è ricercata e si muove su ambiti tonali inaspettati.

La cadenza sviluppa tecnicamente alcune cellule motiviche dell'andante ed è il momento virtuosistico della composizione.

Qui l'esecutore è chiamato a compiere alcuni gesti tecnici sia della tradizione (scale , arpeggi, staccato etc.) sia della modernità (Slap)

Lo scherzo è il momento di maggior coinvolgimento dove il ritmo zoppo caratterizzato dall'alternanza del 6/8 con il 3/4 crea il presupposto per una varietà di situazioni musicali tra sax e pianoforte che vanno dalla semplice imitazione di frammenti tematici al canone.

Opere di autori siciliani per Sassofono

Bellassai Salvatore:

Un Valzer per Sax alto e pianoforte

Crapisi Giuseppe:

Anima per sax alto e pianoforte

Momenti

D'aquila Giovanni:

The wrong side of the moon

Damiani Giuseppe:

Quel suono mi ascolta

Vuoti nelle braccia del tempo

Di Giunta Giuseppe :

Concerto per sassofono Baritono e pianoforte(scritto per il sassofonista Salvatore Gorgone)(2022)

Gioia Gianfranco:

Almost Tango per quartetto di sassofoni

Concertino da camera per pianoforte e ottetto di sassofoni

Dialogue per oboe e sax contralto

Dim Lights per clarinetto, sax alto ed archi

Horizont and Patchwork per clarinetto, sax soprano e violoncello

Leçon de tango per sax soprano e fisarmonica

Madrugada per sax soprano e chitarra

Mediterraneo per quartetto di sax

Momenti musicali per sax soprano e arpa

Parade per sax alto e pianoforte

Pièce per sax alto e quartetto d'archi

Plaza Real per 6 sassofoni

Psalms per soprano solo, coro misto e doppio quartetto di sassofoni

Quartet per quartetto di sassofoni

Quatuor Gothique per quartetto di sassofoni

Sax and Company per quartetto di sassofoni

Simple sextet per clarinetto, sax alto e quartetto d'archi

Simple Trio per clarinetto, sax alto e pianoforte

Simply Slow per 5 sassofoni, piano, contrabbasso e batteria

Solo Sonata per sax alto solo

Sonata per sax alto e fisarmonica

Sonata per sax soprano ed organo

Souvenir d'Italie per quartetto di sassofoni

Short Mass per coro misto e ottetto di sassofoni

Short piece per sax alto e fisarmonica

South wind per flauto, sax alto, violoncello e contrabbasso

Suite per sax soprano e pianoforte

Tales per sax alto e nastro magnetico

Tin Box per ottetto di sassofoni

The Square per sax soprano, sax alto e pianoforte

Three different days per sax baritono e pianoforte

Tre preludi all'Arte della Fuga per flauto, sax alto, sax baritono e marimba

Ortolano Nunzio:

4x4 : for sax quartet (per quartetto di sassofoni)(2002)

Nuit (per Sax alto ed Orchestra)(2003)

Anadante-Cadenza -Scherzo (per Sax alto e pianoforte),

Sonata per Sassofono e pianoforte (Sax Alto,Sax Tenore, Sax Soprano),

eatanoGa99 (per orchestra sinfonica)

Manola (per orchestra Sinfonica)

Tano Tano (per orchestra sinfonica)

Sollima Eliodoro:

Discretion

Sollima Giovanni:

Aria in rosso (1996)

Visconti Mauro :

In trepidante attesa (per Sax alto e organo)(2014)

BIBLIOGRAFIA

Paul Creston

Arvey, Verna. "Paul Creston - His Music Sings of America." Music Forum and Digest(USA), Ottobre, 1949, p. 6.

Broder, Nathan. "Reviews of Records." Musical Quarterly(USA), Ottobre 1955, p. 551.

Concert Records: Enter McBride-Variety In Instruments-Men Who Sing." New Yorker(NY,USA),10 Febbraio 1938.

Creston Paul, "Common Errors in Italian." Music Journal(USA), Luglio 1971, p. 23-26

Creston Paul , Sonata Opus 19 for Eb Alto Saxophone Shawnee Press(USA) ,1 gennaio 1945

Eckers, Roger Bruce. "An Analysis of Paul Creston's Sonata For E-Flat Alto Saxophone and Piano." M.A. Eastman School of Music of the University of Rochester(NY,USA), 1966.

Gee, Harry R. "A Visit with Paul Creston." The Saxophone Symposium, Winter(USA), 1978, p. 17.

H.J. "The Sax Invades Philharmonic." New York Post(USA), 28 Gennaio, 1944, p. 31

Lyons, James. "Americana From Columbia." American Record Guide(USA), Agosto 1955, p. 385.

Newlin, Dika. "Discs." Pan Pipes, Gennaio, 1956, p. 30.

"Sax Goes Highbrow On New Concert." New York World Telegram(USA), 28 Gennaio, 1944, p. 23.

Schonberg, Harold C. "Records: Contemporary Americans." New York Times(USA), 10 Luglio 1955, p. 23

Sibbing, Robert Virgil. "An Analytical Study of the Published Sonatas For Saxophone By American Composers." Ed.D. University of Illinois(USA) 1969,p. 184

Slomski J. Monica "Paul Creston A Bio-bibliography", Greenwood Press(Westport,USA) 1994, 205 pag.

"Spotlight on the Moderns" Saturday Review of Literature(USA), 27 Agosto 1955 p.38

Steinfirt, Donald, "Creston's Works Delight Music Hall." Pittsburgh-Post Gazette(USA), 22 Maggio, 1960, Sec. 2, p. 8.

Sweitzer Kyle C. A ,Metrical Analysis and Re-barring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano Op.19, University of Nebraska-Lincoln(USA) ,2010

Zhou Quishi ,Brief Analysis of Sonata for E-flat Alto Saxophone and Piano Op. 19 by Paul Creston Oklahoma City University (USA) 2016

Gino Marinuzzi

AA. VV. "Gino Marinuzzi" Banca Lombarda,Milano , 1994 pp.97

Garbellotto, Antonio "Gino Marinuzzi" Edizioni Bèrben , Ancona, 1965

Pierotti Cei,Lia " Il signore del golfo mistico Gino Marinuzzi l'artista e l'uomo" Editore Lombardi ,Italia, 2005 pp. 394

Gino Marinuzzi Jr.

Mattioli, Valerio "Superonda, Storia segreta della musica italiana" Baldini+Castoldi ,Milano, 6 giugno 2016 pp.673

DISCOGRAFIA

Paul Creston

About The Classical Saxophone, Olga Salogina(piano) Fabian Pablo Müller(sax alto) ,Profil Edition Günter Hänssler ,Germania,2015

American Music -Saxophone ,Donald Sinta(sax alto), Nelita True(piano) ,Mark Records(USA) 2011

American Saxophone Music, Alex Mitchell (alto sax), Neil Hornsby(chitarra), Jeremy Limb(piano), Naxos classical music,Cina,2006

Bonneau & Creston: Pieces for Saxophone and Piano ,Sándor Rigó (sax alto), Barbara Lancaricová (piano) HUNGAROTON RECORDS LTD.,Ungheria, 2005 <https://youtu.be/uVsXxH7ZtHk>

Concerto For Piano / Sonata For Saxophone And Piano Vincent Persichetti (sax alto) Paul Creston (piano) Columbia, USA, 1955

Duos For Saxophone And Piano, Ties Mellema, Wijnand van Klaveren Amstel Records,Olanda, 2004

Legendè ,Andrea Mocci(sax alto), Megumi Nakanomori(piano), Entertainment One, Canada, (per conto di Odradek) 2016

Paul Brodie Saxophone, Paul Brodie(sax alto), Myriam Shechter(piano) ,Golden Crest ,USA 1982

Paul Creston: Concerto for Alto Saxophone and Band - Alto Sax Solo: Nobuya Sugawa -Tokyo Kosei Wind Orchestra condotta da Hans Graf -Live Performance , Ark Hall, Tokorozawa,9 Dicembre 1994
https://youtu.be/I6LkXwxMP_Y

Paul Creston Suite, Op. 6 ·A Selection from the Catalogue of New Music Quarterly Recordings Symposium(USA) Rilasciato il 28 -10- 2014
<https://youtu.be/9LDIsb3UT80>

Saxophone Recital Nobuya Sugawa(sax alto) Fuzzy Bird(piano),Apollon records,Norvegia 21 nov 1991

Saxophone Sonatas, Arno Bornkamp(sax alto),Ivo Janssen(piano) ,Globe ,Olanda,1999

The Virtuoso Saxophone - Pekka Savijoki(sax alto), Jussi Siirala(piano) BIS, Svezia 1980

Vérité Musicale, Michel Reydellet(sax alto), Alain Jacquon(piano), Unknown

Vertigo , Sargas Duo, St. Martini Kirche Stadthagen, 3., Germania , 8 Gennaio 2019

Gino Marinuzzi

Gino MARINUZZI "Sicania", symphonische Dichtung (1912) (über populäre sizilianische Volksweisen) Orchestra Sinfonica di Torino della RAI / Mario Rossi RAI Torino trasmessa nel 1963 <https://youtu.be/o3uX6T-wpjs>

Gino Marinuzzi Sicania - Sinfonia - Preludio E Preghiera Croatian Radio and Television Symphony Orchestra, direttore Nikša Bareza Dynamic, Italia, 2002 <https://youtu.be/USQWYqfb7oA>

Sinfonia in La; Suite Siciliana Gino Marinuzzi, Orchestra Sinfonica Di Milano Giuseppe Verdi, direttore Giuseppe Grazioli, Decca, Inghilterra <https://youtu.be/8wu61trziYs>

Nunzio Ortolano

Calagenda, [Orazio Maugeri and Nebrodi Symphonic Band](#), Edizioni Musicali Wicky, ([2013](#))

Gianfranco Gioia

In Domum Domini Ibimus *Psalms* per soprano, coro misto e doppio quartetto di sassofoni, Barbara Carré – soprano, Quartetto di Sassofoni Arcadia - Quatuor de Saxophones Nelligan , Coro G. De Cicco, Gianfranco Gioia – direttore, 2008

RINGRAZIAMENTI

Voglio infine ringraziare chi mi è sempre stato vicino nel corso del mio intero percorso accademico.

In Primis la mia famiglia la quale mi ha sempre sostenuto , spronato e sorretto anche nei momenti peggiori e più scoraggianti.

A mia madre la quale mi ha sempre spinto a dare il meglio , anche quando non ne avrei avuto la forza. Grazie per essere stata forte per entrambi in qualunque situazione, per essere stata la mia ancora più salda nei giorni più tempestosi.

A mio padre colonna portante della mia vita , il mio primo e più grande fan, colui che ha sempre creduto in me persino nei momenti nei quali io stesso ho teso a sottovalutarmi . Grazie perché senza il tuo supporto mi sarei perso e lasciato andare allo sconforto ed all'autocommiserazione.

A mio fratello , la quale ferma convinzione e consapevolezza mi è stata di ispirazione nei momenti in cui ho vacillato, hai dimostrato una maturità tale da far impallidire chi si autoproclama saggio. Grazie perché anche fra mille scontri e discussioni, sei e sarai sempre il mio principale complice e confidente .