

DECCA

# NINO

*Orchestral Works*

# ROTA

- IL PADRINO ■
- CELLO CONCERTOS ■
- VARIAZIONI SOPRA ■
- UN TEMA GIOVIALE ■
- THE LEGEND OF THE ■
- GLASS MOUNTAIN ■



ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI  
GIUSEPPE GRAZIOLI

2CD

# NINO ROTA

*Orchestral Works*

## CD 1

- THE LEGEND OF THE GLASS MOUNTAIN** (1949)
- 1 Largo maestoso, Tempo di Barcarolle, Largo maestoso 3.46
- VARIAZIONI SOPRA UN TEMA GIOVIALE\*** (1953)
- 2 *Proposta*: Allegro moderato con spirito 0.57
- 3 I Lo stesso tempo 0.53
- 4 II Tranquillo scherzando 0.41
- 5 III Allegro deciso 0.52
- 6 IV Andante cantabile 2.30
- 7 V Allegro non troppo 0.38
- 8 VI Lo stesso tempo 1.05
- 9 VII Alla marcia, allegramente 0.56
- 10 VIII Adagio 2.50
- 11 *Finale*: Allegro con fuoco, Vivacissimo 4.11
- FUGA PER QUARTETTO D'ARCHI, ORGANO E ORCHESTRA D'ARCHI\*** (1923)
- 12 Fuga, senza indicazione di tempo 1.27
- CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA\*■** (1925)
- 13 Allegro moderato 12.39
- ALLEGRO CONCERTANTE\*** (1953)
- 14 Allegro moderato e pomposo 5.48
- CONCERTO PER ARPA E ORCHESTRA\*** (1947-50)
- 15 I Allegro moderato 7.57
- 16 II Andante 7.11
- 17 III Allegro 6.37

- SARABANDA E TOCCATA PER ARPA\*** (1945)
- 18 *Sarabanda* - Andante 4.14
- 19 *Toccata* - Allegro 2.34
- IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE** *Overture* (1945-46)
- 20 Allegro 4.35

## CD 2

- SATYRICON / ROMA Suite\*** (1971)
- 1 Lento, Allegretto, Lento 4.51
- IL PADRINO** *per arpa (Love Theme)\** (1972)
- 2 Un poco liberamente 3.16
- CONCERTO N. 1 PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA ■** (1972)
- 3 I Allegro 10.07
- 4 II Larghetto cantabile 7.36
- 5 III Allegro 7.16
- CONCERTO N. 2 PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA ■** (1974)
- 6 I Allegro moderato 6.26
- 7 II Andantino cantabile, con grazia 13.38
- 8 III *Finale*: Allegro vivo 3.55

### WORLD PREMIERE RECORDING\*

ELENA PIVA, ARPA\*  
MARIO SHIRAI GRIGOLATO, VIOLONCELLO ■

ORCHESTRA SINFONICA DI MILANO GIUSEPPE VERDI  
GIUSEPPE GRAZIOLI, DIRETTORE

## CD 1

THE LEGEND OF THE GLASS MOUNTAIN (1949) ■ VARIAZIONI SOPRA UN TEMA GIOVIALE (1953)  
FUGA PER QUARTETTO D'ARCHI, ORGANO E ORCHESTRA D'ARCHI (1923) ■ CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA (1925)  
ALLEGRO CONCERTANTE (1953) ■ CONCERTO PER ARPA E ORCHESTRA (1947-50)  
SARABANDA E TOCCATA PER ARPA (1945) ■ IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE (1945-46)

Le musiche composte da Nino Rota nel 1948 per il film *The Glass Mountain* (1949), furono il suo primo grande successo internazionale nel campo cinematografico. Un successo così clamoroso da sorpassare quello della pellicola. Le musiche furono riprese da tutte le orchestre di light music allora esistenti in Gran Bretagna e il tema principale divenne, per un certo periodo, la sigla di apertura delle trasmissioni radiofoniche della BBC. Intitolata *The Legend of the Glass Mountain* questa suite orchestrata dallo stesso Rota, allinea dopo la breve fanfara di apertura il tema d'amore alternato con quello di una famosa canzone alpina, *La montanara*. L'orchestrazione è particolarmente ricca e variegata, sul modello delle colonne musicali composte da Max Steiner ed Erich Wolfgang Korngold per il cinema di Hollywood negli anni '30 e '40.

L'attuale, un po' negletto, destino delle *Variazioni sopra un tema gioviale*, presentate qui in prima registrazione mondiale, fu probabilmente segnato dalla accoglienza a dir poco ostile della maggior parte della critica italiana al tempo del suo debutto. Per fare un esempio Guido Pannain su 'Il Tempo' del 25 gennaio 1954 a proposito di un concerto che evidentemente lo aveva indispettito in ogni suo aspetto si esprime così:

«(...) A dare il tracollo sono venute le *Variazioni sopra un tema gioviale* di Nino Rota. Una specie di esibizionismo impudico, messo in mostra con aria sfrontata e provocante. In un motivo di vecchio conio, d'una piacevolezza grassoccia, sono improvvisati atteggiamenti vari, d'una trivialità ricercata o ostentata. Come uno che ti accolga con uno schioccante sberleffo e godendo della sua volgarità, ti guardi malizioso, negli occhi per vedere se ci fai scrupolo: e ti spifferi luoghi comuni d'una lepida stupidità, per darsi aria di giocondità e disinvoltura sfoderi barzellette lubriche, di quelle che con tanta finezza e distinzione, ricorrono negli spirituali conversari di moda. E lui è il primo a riderne e i gonzi che lo ascoltano gli tengono bordone. Così le *Variazioni* del Rota sono state vivamente applaudite». Ecco, a contrastare il giudizio condizionante e pregiudizievole del Pannain, mi piace mettere in campo Winthrop Sargeant, uno dei più autorevoli critici musicali statunitensi, firma della prestigiosa rivista *New Yorker* da cui è tratta questa recensione. Sargeant, dopo aver precisato che lo scopo del brano è certo quello di intrattenere con leggerezza il pubblico, aggiunge:  
«(...) Ma quello che mi ha impressionato del pezzo è stata la padronanza tecnica del Signor Rota con

l'orchestra e con i complessi elementi armonici che usa con un virtuosismo che rimanda a Richard Strauss. Questi ingredienti, non sono solo più piacevoli da ascoltare, ma sono anche infinitamente più inafferrabili degli oggetti arbitrari usati dagli atonali e, nelle mani del Signor Rota, sono dal punto di vista del significato musicale altrettanto ricchi degli altri (...).

Detto questo, noi ci limiteremo all'essenziale. Innanzitutto va precisato che il termine *gioviale*, al contrario di quanto creduto da Guido Pannain, era inteso dal Maestro nel senso letterale del termine: cioè, come recita lo Zingarelli. «aggettivo di Giove, pianeta da cui piovano influssi di serenità contenta». Poi, che questo tema così leggero, all'apparenza privo di grandi possibilità di sviluppo, durante le otto variazioni dimostri, nelle mani di Rota, capacità funamboliche tali da lasciare anche l'ascoltatore più smaliziato con un piccolo senso di piacevole vertigine al termine del brano.

«Nei salotti ogni tanto ci si incontrava perché eravamo due piccoli mostri, anzi in un certo senso Nino era più mostruoso come enfant prodige perché era tecnicamente molto più avanti di me. A 11 anni aveva fatto *L'Infanzia di San Giovanni Battista* (Oratorio per soli coro e orchestra eseguito nel '23 ndr). Ma la nostra amicizia era un po' turbata dalle nostre madri che fingevano di essere molto amiche ma in fondo c'era una specie di sorda guerra fra loro due perché ognuna trovava che il loro bimbo era il vero genio»

Giancarlo Menotti (1911-2007) mi raccontò così, in una intervista per la radio, il suo antico sodalizio con Rota e la loro condizione 'mostruosa' di piccoli geni musicali, novelli emuli di Mozart nella Milano degli anni '20. Ed è un po' con questo spirito, credo, che bisogna avvicinarsi all'ascolto della *Fuga* per quartetto d'archi, organo e orchestra d'archi (1923) composta da un 'quasi dodicenne' che, al ritorno da scuola, invece di mettersi a giocare si buttava a carponi a scrivere musica vicino al pianoforte di casa. Questa *Fuga* che funziona a puntino e, nella sua brevità, stupisce per la padronanza tecnica dell'imberbe compositore, in grado di inserire persino qualche tocco di originalità nell'approccio alla partitura, è rimasta per tutta la vita del Maestro in un cassetto dei ricordi, come si conviene ai souvenirs dell'infanzia. Io credo sia con questo spirito che noi oggi dobbiamo ascoltarla, senza attribuirle di più di quello che effettivamente rappresenta.

Il *Concerto per violoncello e orchestra* (1925) rappresenta un ulteriore capitolo della precoce formazione rotiana. Nato probabilmente nell'ambito del salotto musicale di casa Rota, frequentato fra gli altri anche dal violoncellista Enrico Mainardi (1897-1976), il concerto si svolge in una sola arcata, piuttosto breve, per la durata complessiva di poco più di dieci minuti. Una melodia brillante da prima esposta dagli archi e poi contrappuntata dai legni, introduce lo strumento solista che comincia la sua parte accompagnata dall'arpa e dagli archi con una melodia dal sapore pastorale. Il violoncello viene poi

lasciato in evidenza ad esporre un tema terzinato vivace, al quale rispondono legni e ottoni. Successivamente il solista espone compiutamente il tema principale del concerto -ampiamente cantabile - sostenuto da un accompagnamento dei legni, violini e viole. A questo punto è l'intera orchestra a replicare con una ripresa generale del tema, raggiunta ad un certo punto dal solista che affronta una parte virtuosistica. E' di nuovo un inciso degli archi, che riprende l'apertura iniziale del brano, ad introdurre il breve e intenso solo del violoncello. Dopo un'ulteriore cesura orchestrale l'ultimo intervento solistico prepara un clima di maggiore tensione e drammaticità che si scioglie in una lunga sezione concertata, volta a creare una atmosfera di una certa solennità per raggiungere la chiusa finale.

L'*Allegro concertante per orchestra* (1953) fa parte di quella sezione di lavori rotiani nati parallelamente all'attività didattica presso il Conservatorio N. Piccinni di Bari, del quale è stato direttore dal 1950 al 1977. La partitura prevede un doppio finale che, pur lasciando la composizione inalterata, contempla l'alternativa fra l'utilizzazione di un coro misto o dell'organo, come nel caso di questa registrazione. Il coro finale era stato previsto per dare la possibilità a tutti gli allievi del Conservatorio di poter partecipare a questa festa musicale che, data la difficoltà di alcuni degli interventi solistici, avrà certamente richiesto la partecipazione in orchestra del corpo insegnante. La composizione si può definire come una sorta di inno alla gioia del fare musica insieme.

In Rota l'ispirazione, anche quando è così esplicitamente legata ad una committenza precisa, non è mai didascalica e la musica fluisce fin dall'inizio su di un tema di grande presa che nel corso della partitura viene sviluppato e variato, per consentire ai singoli strumenti di avere una propria parte solistica e giungere infine alla chiusa 'corale' che la iscrive, appunto, nella forma di un inno.

Il *Concerto per arpa e orchestra* (1947-50), eseguito per la prima volta a Torino il 9 marzo 1951 dall'Orchestra della RAI sotto la direzione di Carlo Maria Giulini, è dedicato a Clelia Gatti Aldrovandi che lo portò anche al debutto. Questo concerto è il primo, dopo l'adolescenziale esperimento con il violoncello, di una nutrita schiera di composizioni per strumento solista e orchestra che andranno ad innervare il nutrito catalogo delle opere extracinematografiche negli anni della maturità. Il I. movimento, dopo l'esposizione del tema da parte del solista, si apre con un dialogo serrato fra l'arpa e i flauti ai quali si aggiungono via via gli altri strumenti dell'orchestra. Lo sviluppo del movimento è giocato in un botta e risposta fra il solista e le diverse sezioni dell'orchestra che porta ad un certo punto quest'ultima a dare uno sviluppo solenne al tema per introdurre, poi, una lunga cadenza dell'arpa che ci porta a ridosso del finale. Anche il II. movimento si apre con un dialogo fra l'arpa e i flauti, per svilupparsi in un gioco di rimandi nei quali, in modo intimo e discreto, vengono chiamate alla ribalta le diverse sezioni dell'orchestra. L'intervento della

tromba solista segna il cambio di passo, da una atmosfera dialogante si passa ad una sorta di meditazione musicale, nella quale sono soprattutto gli ottoni e l'arpa a creare un campo sonoro tanto rarefatto, quanto affascinante. L'Allegro del III. movimento si apre con il tema esposto a piena orchestra, cui risponde con un efficace staccato l'arpa solista. Il movimento si contrappone al precedente con una struttura serrata, costituita da brevi blocchi che si susseguono senza pause, piccole esplosioni orchestrali fanno da trampolino di lancio a velocissimi arpeggi, cui segue un efficace dialogo fra i due interlocutori privilegiati di tutto il brano e cioè il flauto, o meglio, i flauti e l'arpa. La cadenza, come si conviene, è costituita da una serie di variazioni virtuosistiche sul tema principale della composizione, cui risponde l'orchestra con gli archi per andare a chiudere sulle voci sole di flauto, ottavino e arpa.

La *Sarabanda e Toccata per Arpa* fu composta nel 1945 e anch'essa dedicata a Clelia Gatti Aldrovandi che, oltre ad essere la maggiore virtuosa italiana dell'epoca, era moglie di Guido Maggiorino Gatti, insigne musicologo e amministratore della Lux Film. Si deve proprio a Gatti l'idea di provare ad inserire in quegli anni nel mondo cinematografico compositori provenienti dalla musica classica quali Vincenzo Tommasini, Goffredo Petrassi e, appunto, Nino Rota. Il brano che già dal titolo richiama la propria matrice neoclassica, è un piccolo capolavoro di equilibrio fra le esigenze diciamo così mondane cioè la scrittura

virtuosistica tesa ad esaltare le doti dell'interprete e quelle di una forma stilistica adamantina e sorvegliatissima.

L'opera *Il cappello di paglia di Firenze*, tratta dalla celebre farsa di Eugène Labiche e Marc Michel, è il titolo più popolare del catalogo teatrale rotiano. Composta nel 1945-46 ed eseguita per la prima volta nel 1955 a Palermo, è ancora oggi il lavoro teatrale più rappresentato di Rota. Se volessimo riconoscere un unico merito a quest'opera, potremmo dire che non tradisce neanche per un istante il capolavoro teatrale da cui è tratta, cioè una delle commedie più divertenti e meglio riuscite scritte nel XIX secolo. Una macchina teatrale perfetta, dai ritmi vertiginosi che la musica di Rota veste con la medesima capacità ritmica e mimetica. Sì, perché dentro *Il cappello* ci potete trovare di tutto, l'opera è costruita infatti con i migliori materiali del teatro musicale italiano - Verdi e Rossini sopra tutti - senza alcun intento citazionista e/o ironico critico, ma con la capacità di assemblare in modo originale elementi funzionali allo scopo. Owerò di permettere alla rutilante e caotica vicenda teatrale di scorrere via sempre più veloce, proprio come un film. *L'Overture* come si conviene ne è, allo stesso tempo, il riassunto e l'introduzione.

Francesco Lombardi

## CD 2

SATYRICON/ROMA (1971) ■ IL PADRINO (1972)  
CONCERTO N. 1 PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA (1972)  
CONCERTO N. 2 PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA (1974)

Fellini *Satyricon* (1969) e *Roma* (1971) sono considerati due titoli minori nel lungo percorso tracciato dal sodalizio Rota/Fellini. Si tratta in realtà di due pellicole di grande valore artistico che segnano momenti di discontinuità e sperimentazione per il regista riminese il quale trovò, ancora una volta, collaborazione e pieno sostegno nel suo alter ego musicale. Per il *Satyricon* si trattava infatti di richiamare un ambiente musicale sostanzialmente inconfondibile, cioè a dire quello dell'Antica Roma. Così Nino Rota si trovò a dover agire all'interno di una colonna sonora composta in gran parte da materiali preregistrati provenienti da repertori di musica etnica orientale e africana. Il Maestro, quindi, compose di suo pugno solamente una melodia semplicissima, una sorta di melopea ancestrale, affidata nella colonna originale del film al sitar e in questa suite alla chitarra acustica. Questo tema verrà ripreso successivamente da Rota per *Roma*, nel quale Fellini per rendere omaggio alla città nella quale è vissuto e ha operato, inventa a modo suo quello che diventerà molti anni dopo un genere televisivo di successo, il docufiction. All'interno di questa struttura, di finta inchiesta giornalistica, vengono inseriti vari materiali musicali di repertorio e la melodia ancestrale del *Satyricon*

opportunamente strumentata prende qui un respiro diverso, ampio e misterioso ad evocare le origini della Città eterna. A questo elemento viene accostata la musica di accompagnamento di una delle sequenze più celebri della collaborazione fra il regista e il compositore, quella detta del *Defilé Ecclesiastico*. Su una passerella, come fosse proprio una sfilata di moda, si succedono grotteschi personaggi a rappresentare un clero post atomico e allucinato. La musica accompagna il tutto con un ritmo pesante e grottesco, sul quale si insedia una melodia con echi medio orientali a colorare questa onirica parata di spettri.

Il tema d'amore creato da Rota per *Il Padrino* (1972) è probabilmente la sua composizione più celebre, un evergreen consolidato ed eseguito in tutto il mondo, dai suonatori di strada così come nelle sale da concerto; una musica la cui popolarità sovrasta di gran lunga quella del suo autore. La trascrizione per arpa solista venne approntata dallo stesso Rota per Elena Zaniboni che è stata una delle interpreti più assidue del suo repertorio concertistico. Si trattò di una vera e propria sfida il trasportare questa melodia dispiegata, quasi una romanza d'opera, su di uno strumento a corde pizzicate dal suono etereo come l'arpa. L'autore risolse il problema accostando una

serie di brevi variazioni sul tema che per il tramite del pedale espressivo e degli arpeggi di accompagnamento, ricreano una eco cangiante, quasi un ricordo onirico della versione originale trasportato in una dimensione inaspettata, se pure immediatamente riconoscibile.

Il *Concerto n. 1 per violoncello e orchestra* (1972) nasce nello stesso anno del grande successo commerciale de *Il Padrino*, un successo pari all'infinità di problemi legali e amministrativi che gli piombarono addosso, culminati con l'esclusione dall'assegnazione del Premio Oscar. La melodia del famoso tema d'amore era stata infatti composta molti anni prima e, se questo lo mise al riparo da una miriade di cause per plagio, lo fece però anche escludere dal premio, in quanto il regolamento dell'Academy Award non ammette che anche solo una parte dell'opera premiata abbia avuto una utilizzazione precedente a quella per la quale è stata ammessa in concorso. Nonostante tutti questi problemi Rota riuscì a districarsi e a trovare il tempo, al netto dei diuturni impegni per il Conservatorio Piccinni di Bari, per comporre questo concerto solista che segna, a quasi 50 anni dalla composizione dell'adolescenziale *Concerto per violoncello* (1925), il suo ritorno di attenzione verso uno strumento da lui molto amato per le spiccate doti di cantabilità.

Il I. movimento, *Allegro*, si apre con una breve frase degli archi all'unisono alla quale il violoncello

risponde immediatamente per cominciare un dialogo serrato dove gradualmente cominciano a partecipare gli altri strumenti dell'orchestra, pur riservando sempre agli archi il ruolo predominante. Questa sfida fra il solista e l'orchestra d'archi, data la vicinanza dei timbri strumentali, di vera e propria sfida si tratta, ha solo brevi momenti di stasi quando il violoncello introduce un secondo tema più cantabile intrecciando un dialogo con flauti e clarinetti, per arrivare infine ad una chiusa dove il ritorno del tema di apertura dà luogo ad un crescendo sia dal punto di vista dinamico che dello stringersi del tempo dai toni piuttosto drammatici. Il II. movimento, *Larghetto Cantabile*, si apre con il canto del violoncello solista che intona una melanconicissima melodia a dare sostanza e respiro poetico al clima creato precedentemente. Gli archi qui assumono una funzione di accompagnamento, armonizzazione e sostegno, mentre il solista dialoga primariamente di nuovo con clarinetto e flauto. Successivamente si apre una seconda sezione dal ritmo marcato nel quale viene ripreso il materiale tematico del I. movimento, la chiusa è affidata alla melodia iniziale variata di tonalità e resa ancora più scura nei toni dall'accompagnamento orchestrale. Il Concerto si compie sul canonico tempo di *Allegro* con un tema di richiamo prokofieviano dall'incedere scanzonato e su timbri orchestrali decisamente più luminosi. La cadenza centrale e in genere tutta la parte solistica sono qui particolarmente ardui e

richiedono un notevole virtuosismo e un grande controllo dell'intonazione in tutti i registri dello strumento. Dopo una lunga esplorazione da parte del violoncello solista di tutte le pieghe e le risorse tematiche offerte dalla composizione, la chiusura è affidata all'orchestra che riprende il tema principale di questo III. movimento per portarlo, dopo l'intervento di ogni singola sezione, ad un accordo finale secco, quasi troncato.

Il *Concerto n. 2 per violoncello e orchestra* (1974) anch'esso strutturato nella classica tripartizione, mostra fin dalle prime battute una misura ed un equilibrio notevolissimi. La partitura evidenzia una parte solistica molto ben scritta, che richiede all'esecutore virtuosismo e musicalità in pari grado, associata ad un'orchestrazione perfettamente funzionale al progetto solistico, in questo caso direi con una predominanza della funzione dialogante su quella di accompagnamento. Il violoncello si presenta da subito come un'agile voce della famiglia degli archi convenuta insieme a loro e a tutta l'orchestra per raccontarci una storia. Ed è proprio la famiglia degli archi ad introdurre la vicenda, con una melodia che ancora una volta richiama quelle di Prokofiev, sulla quale poi viene costruito una sorta di trampolino per il solista che si lancia in una vertiginosa scala discendente per poi riprendere il tema iniziale sostenuto e accompagnato dagli altri. Inizia quindi un botta e risposta molto intenso fra tutti i protagonisti, dove viene ripetuta la figurazione

iniziale in diverse tonalità, inframmezzata da altre linee melodiche che ci portano fino alla conclusione. Il II. Movimento si apre con il violoncello che espone un lungo tema, subito ripreso dall'orchestra cui il solista fa da controcanto con un equilibrio di ruoli particolarmente azzeccato e felice. Un intermezzo introdotto dai legni apre una lunga finestra di dialogo fra questa sezione e il cello che utilizza anche il pizzicato in funzione di accompagnamento degli altri strumenti. La situazione poi si apre di nuovo a tutta l'orchestra per introdurre la Cadenza. Si tratta di una sezione di inusitata lunghezza, nella quale l'orchestra mantiene una funzione concertante per arrivare a sciogliere la tensione accumulata su un nuovo tema melodico di grande fascino che ci porta alla chiusa del movimento con il violoncello sostenuto dai legni.

Il III. movimento attacca brusco, con i clarinetti che danno lo spunto al solista per esporre la sua melodia e proseguire in dialogo, come parlottando, con l'orchestra che, a sua volta, ripropone lo spunto melodico sul quale il cello imposta via via una serie di variazioni per giungere con leggerezza, quasi inaspettati, alla conclusione. Il solista sembra scapparsene via per una ripida scaletta e l'orchestra chiude, di scatto, la porta.

Francesco Lombardi

## CD 1

THE LEGEND OF THE GLASS MOUNTAIN (1949) ■ VARIAZIONI SOPRA UN TEMA GIOVIALE (1953)  
FUGA PER QUARTETTO D'ARCHI, ORGANO E OCESTRA D'ARCHI (1923) ■ CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA (1925)  
ALLEGRO CONCERTANTE (1953) ■ CONCERTO PER ARPA E ORCHESTRA (1947-50)  
SARABANDA E TOCCATA PER ARPA (1945) ■ IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE (1945-46)

The music composed by Nino Rota in 1948 for the film *The Glass Mountain* (1949) was his first great international success in the world of cinema. In fact, the success was so considerable it surpassed that of the film itself. The score was performed by all light music orchestras during those years in Great Britain; indeed, the main theme became, for a certain period, the opening music for the BBC's radio broadcasts. Titled *The Legend of the Glass Mountain*, this suite orchestrated by Rota himself aligns, after a short opening fanfare, the love theme alternated with a famous Alpine song, *La montanara*. The orchestration is particularly rich and varied, based upon the model of scores composed by Max Steiner and Erich Wolfgang Korngold for Hollywood movies in the 1930s and 1940s.

The present, and somewhat neglected, fate of the *Variazioni sopra un tema gioviale*, presented here in its first worldwide recording, was probably due to the hostility on behalf of most Italian critics upon its debut. For example, in an article for *Il Tempo* dated 25 January 1954, Guido Pannain wrote regarding a concert that had evidently and completely vexed him: "... The crash was brought about by Nino Rota's *Variations on a Jovial Theme*. A kind of

shameless exhibitionism, displayed with brazenness and provocation. In an old-style motif, one of pudgy pleasantness, we have various improvised attitudes, of sought-after or ostentatious triviality. Like someone who invites you with a shocking grimace, and while enjoying its vulgarity he looks into your eyes slyly to see if you have any scruples about it: he blabs out clichés of witty stupidity, and in order to give himself an air of playfulness and nonchalance he tells lewd jokes, the kind that with such elegance and distinction recur in fashionable chatting. And he is the first to laugh about it, and the fools who listen to him aid and abet him. This is how Rota's *Variations* were eagerly applauded". In contrast to the conditioning and prejudiced opinion of Pannain, I'd like to mention Winthrop Sargeant, one of America's most authoritative music critics for the magazine *The New Yorker*, from which I have taken the following review. After having specified that the piece's goal is certainly to entertain the audience with lightheartedness, he adds:

« (...) What impressed me about it was Mr. Rota's technical mastery of the orchestra and of the complex ingredients of chromatic harmony, which he employs with a virtuosity reminiscent of Richard

Strauss. These ingredients are not only more pleasant to listen to but infinitely subtler than the arbitrary system of composition used by the atonalists, and, in Mr. Rota's hands, they are as rich in musical meaning as the latter is devoid of it. (...)» But let's stick to the essential. First of all, it must be specified that the term "joyful" was intended by Maestro Rota, contrary to what Guido Pannain believed, in the literal sense: that is, as can be found in the Zingarelli Italian dictionary: "an adjective of Jove, a planet from which pours forth influences of content serenity". Even though this theme, during the eight variations – so light and seemingly unsuited to any considerable development – demonstrates in the hands of Rota acrobatic abilities so as to leave even the most crafty listener with a slight feeling of dizziness at the close of the piece.

"Every now and then we met in parlours, because we were two small monsters – actually, in a certain sense Nino was more monstrous as an *enfant prodige*, because he was technically much more ahead than myself. At eleven he composed *L'Infanzia di San Giovanni Battista* [oratorio for solo chorus and orchestra performed in 1923]. But our friendship had been ruffled by our mothers who made believe they were great friends but, actually, there was a kind of silent war between them because each felt her child was the true genius."

In a radio interview, Giancarlo Menotti (1911–2007)

described to me his long friendship with Rota and their "monstrous" state of small music geniuses, young imitators of Mozart in 1920s Milan. And it is with this spirit, I believe, that one must approach the *Fuga per quartetto d'archi, organo e orchestra d'archi* (1923), composed "when he was almost twelve": when he returned home from school, instead of playing with his toys, he would get down on all fours and write music near the piano in his home. This *Fuga*, which acts perfectly and, in its brevity, amazes for the technical mastery of the inexperienced composer who was able to include even a touch of originality in his approach, was set aside for the artist's entire life, like someone who keeps a locked-away childhood souvenir. I believe we should listen to it with this frame of mind, without attributing more to the piece than what it actually represents.

The *Concerto per violoncello e orchestra* (1925) represents another chapter in Rota's precocious training. Born in all likelihood from the Rota family's music circle, which included the cello player Enrico Mainardi (1897–1976), the concert unfolds in a single, somewhat short strings movement, lasting overall more than ten minutes. A brilliant melody, initially performed by the strings and then in counterpoint by the woodwinds, introduces the instrument solo that begins accompanied by the harp and the strings with a bucolic-like melody. The

cello is then given centre stage for a lively triplet theme, accompanied by woodwinds and the brass section. Subsequently, the soloist performs the concert's vastly songlike main theme, supported by an accompaniment of woodwinds, violins and violas. At this point the entire orchestra replies by resuming the overall theme, particularly on the part of the soloist with considerable virtuosity. Once again the strings resume the work's opening, introducing the short but intense cello solo. After another orchestral pause, the final solo performance prepares a mood of greater tension and drama that melts away in a long concert section, aimed at creating a feeling of solemnity while approaching the conclusion.

The *Allegro concertante per orchestra* (1953) is part of those works by Rota that were composed while he taught at the Conservatorio N. Piccinni in Bari, where he acted as director between 1950 and 1977. The score entails a double finale that, though leaving the composition unaltered, completes the alternative between the use of a mixed chorus or an organ, as is the case with this recording. In fact, the chorus finale was conceived to give all the students of the Conservatory a chance to take part in this music event which, given the difficulty of some solo parts, certainly necessitated the participation of professors as well. The composition may be defined as a sort of hymn to the joys of making music together. In Rota, the inspiration, even when it is so explicitly tied to a

precise commission, is never concise, and the music flows right from the start upon a theme of considerable involvement which is subsequently developed and varied to allow each instrument to have its own solo part and to finally reach a "choral" finale, which inscribes it in the form of a hymn.

The *Concerto per arpa e orchestra* (1947–1950), performed for the first time in Turin on 9 March 1951 by the RAI Orchestra conducted by Carlo Maria Giulini, is dedicated to Clelia Gatti Aldrovandi who also performed at the debut. After his early experiments with the cello, this concert is the first in a long line of compositions for solo instruments and orchestra that would join his impressive concert opus catalogue in later years. The first movement, after the performance of the theme on the part of the soloist, opens with an intense exchange between the harp and the flutes, and, gradually, the other orchestra instruments. The development of the movement consists of a sparring match between the soloist and the different sections of the orchestra, which is led to solemnly develop the theme and introduce a long harp cadence approaching the finale. The second movement as well opens with a dialogue between the harp and the flutes, turning into a game of references where, in an intimate and discreet way, each section of the orchestra is given centre stage. The intervention of the trumpet solo marks a change, from an atmosphere of dialogue to



a sort of musical meditation, in which the brass instruments and the harp are mainly responsible for creating a sound field both rarefied and fascinating. The Allegro of the third movement opens with the theme performed by the complete orchestra, followed by an effective staccato on the part of the harp solo. This movement is opposed to the previous one with a close-knit structure, made up of short blocks that follow one another without pause; small orchestral explosions serve as the springboard for rather quick arpeggios, followed by an effective dialogue between the two main players of the entire piece, that is, the flute – or rather, the flutes and the harp. The cadence consists of a series of virtuoso variations upon the main theme of the composition, responded to by the orchestra with its bow instruments and concluding with the solos of the flute, octave-flute and harp.

The *Sarabanda e toccata per arpa* was composed in 1945 and was also dedicated to Clelia Gatti Aldrovandi who, besides being the greatest Italian virtuoso of the age, was the wife of Guido Maggiorino Gatti, a noteworthy musicologist and administrator of Lux Film. Gatti is attributed with the idea of trying to include in the world of cinema during those years classical music composers such as Vincenzo Tommasini, Goffredo Petrassi and, precisely, Nino Rota. The work, whose title is reminiscent of a neoclassical origin, is – let me specify – a small

masterpiece of balance between such mundane needs, that is, virtuosity aimed at highlighting the performer's skills, and the needs of a steadfast and very alert stylistic form.

The Opera *Il cappello di paglia di Firenze*, based upon the famous farce by Eugène Labiche and Marc Michel, is the more popular title of Rota's theatrical repertoire. Composed in 1945–1946 and performed for the first time in 1955 in Palermo, it still remains even today Rota's most representative theatre work. If we were to acknowledge one single merit of this work we could say that it never, not even for a single moment, betrays the theatre masterpiece upon which it is based, that is, one of the nineteenth-century's most amusing and successful comedies. A perfect theatrical machine, with a dizzying pace that Rota's music covers with the same rhythm and form. Indeed, because in *Il cappello di paglia* you can find just about everything, since the work is, in fact, created with the best material of Italian theatre music – Verdi and Rossini, especially – without any intent to quote and/or ironic critique, but with the ability to assemble in an original way elements serving the goal. Or rather, to allow the reluctant and chaotic theatre event to pass by faster and faster, just like a film. As is suited, the Overture is, at the same time, its summary and introduction.

Francesco Lombardi  
Translation: Emily Ligniti

## CD 2

SATYRICON/ROMA (1971) ■ IL PADRINO (1972)

CONCERTO N. 1 PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA (1972)

CONCERTO N. 2 PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA (1974)

*Fellini Satyricon* (1969) and *Roma* (1971) are considered two minor works in the long collaboration between Nino Rota and Federico Fellini. Actually, these are two films of great artistic value that mark moments of discontinuity and experimentation for the director from Rimini who, once again, found complete collaboration and support in his musical alter ego. In fact, *Satyricon* references a substantially unknown musical mood, or more specifically, that of Ancient Rome. Thus Rota found himself having to work with a soundtrack mostly made up of pre-recorded material from Oriental and African ethnic music repertoires. Therefore, the Maestro composed on his own only a very simple melody, a sort of ancestral slow melody, entrusted to the sitar in the film's original soundtrack and to the acoustic guitar in this suite. Rota would subsequently reuse this theme for *Roma*, in which Fellini, so as to pay homage to and narrate the city where he lived and worked, invented in his own way that which would become many years later a successful TV genre – the “dofiction”. Within this structure of make-believe journalistic investigation, various music repertoire materials are included, and the suitably

instrumented ancestral melody of *Satyricon* takes on a different, vast and mysterious tone here evoking the origins of the Eternal City. Alongside this element is the accompanying music of one of the most famous sequences in the collaboration between the filmmaker and the composer, the so-called *Defilé Ecclesiastico*. Moving upon a catwalk, as if in a fashion show, are grotesque characters who represent a post-atomic and hallucinated clergy. The music accompanies everything with a heavy and grotesque rhythm, upon which is established a Middle-Eastern style melody colouring this oneiric parade of ghosts.

Rota's love theme for *The Godfather* (1972) is probably his most celebrated composition, a consolidated evergreen performed throughout the world, from street artists to professional musicians in concert halls; a music whose popularity considerably outweighs the notoriety of its creator. The transcription for solo harp was prepared by Rota himself for Elena Zaniboni, who was one of the most assiduous interpreters of his concert repertoire. It was a veritable challenge to transpose this unfolding melody, almost a romance, to an ethereal-sounding string instrument like the harp.



The composer resolved the problem by aligning a series of short variations on the theme, which thanks to the pedal and accompanying arpeggios, recreate a shimmering echo, almost a dream-like recollection of the original version transposed into an unexpected, though immediately recognizable, dimension.

The *Concerto n. 1 per violoncello e orchestra* (1972) was born that same year of great commercial success for *The Godfather*, a success that equalled the countless legal and administrative problems which hit down hard upon Rota, culminating with a no-win at the Oscars. The melody of the famous love theme had in fact been composed many years earlier, but if this sheltered it from plagiarism, it also secured its exclusion from the Oscars, in so far as the rules of the Academy do not allow for even a single part of the winning work to have been used prior to competition entry. Despite all these problems, Rota was able to disentangle himself and find the time, after his daily commitments at the Conservatorio Piccinni in Bari, to compose this solo concert which marks, after almost fifty years from his *Concerto per violoncello* (1925), a return to an instrument he greatly loved for its distinct songlike qualities.

The first movement, *Allegro*, opens with a short phrasing of unison stringed instruments, immediately followed by the cello to commence a

heated dialogue in which other orchestra instruments gradually begin to take part, though always setting aside a predominant role to the stringed instruments. Given the familial instrumental timbre, this challenge between the soloist and the strings orchestra has only brief moments of stasis, when the cello introduces a second more songlike theme, weaving a dialogue with flutes and clarinets, to finally conclude where a return of the opening theme gives life to a crescendo from a dynamic point of view and a shortening of the tempo with rather dramatic tones. The second movement, *Larghetto Cantabile*, opens with a melancholic cello solo that gives both substance and poetic breadth to the pre-existing mood. Here the strings act as accompaniment, harmonizing and supporting, whereas the soloist mainly dialogues once again with the clarinet and flute. Opening subsequently is a second section with pronounced rhythm which picks up again on the theme material of the first movement, and the conclusion is entrusted to the initial melody varied in tone and made even darker in tone by orchestral accompaniment. The Concerto unfolds upon a canonical *Allegro* with a theme that calls to mind Prokofiev, with a free and easy pace and more upbeat orchestral tone colour. The central cadence and, generally speaking, the entire solo part are here particularly arduous and necessitate

noteworthy virtuosity and great command of intonation. After attentive exploration on the part of the cello solo of all the theme nuances and resources the composition may offer, the conclusion is entrusted to the orchestra, which resumes the main theme of this third movement, leading it, after the intervention of each single section, to a final terse, almost truncated, chord. The *Concerto n. 2 per violoncello e orchestra* (1974) is also structured in the classic three parts, showing right from the start considerable measure and balance. The score highlights a well written solo part, which requires virtuosity on behalf of the performer, associated with orchestration that is perfectly suited to the solo project; in this case I would say predominately in dialoguing than accompanying. The cello presents itself straight away as an agile voice in the strings family, united with them and the entire orchestra in narrating a story. And it is precisely the strings family that introduces the event, with a melody that once more calls to mind those of Prokofiev, but upon which a platform is built for the soloist that hurls himself into a dizzying descending scale and picks up again the initial theme supported and accompanied by others. Thus begins an intense dialogue among all performers, in which the initial figuration in different tones is repeated, interspersed with other melodies that lead us to the conclusion. The

second movement opens with the cello and a long theme, immediately picked up by the orchestra in which the soloist successfully counterbalances. An intermezzo introduced by wind instruments opens a long dialogue between this section and the cello which also uses pizzicato in accompanying the other instruments. The situation then once again opens up to the entire orchestra in introducing the Cadence. This entails an uncommonly long section, in which the orchestra keeps its concert role and ultimately melts down the accumulated tension upon a new melodic theme of great charm that leads to the conclusion of the movement with a cello supported by woodwinds.

The third movement begins abruptly, with clarinets supporting the soloist in the melody and continuing with dialogue, as if murmuring, with the orchestra that, in turn, repropose the melody upon which the cello gradually structures a series of variations, to reach, with lightness and unexpectedness, the conclusion. The soloist seems to flee along a steep stair and the orchestra suddenly closes the door.

Francesco Lombardi  
Translation: Emily Ligniti

Registrazione: 8-2011 - Auditorium di Milano Fondazione Cariplo  
Consulenza editoriale: Francesco Lombardi, Bruno Moretti  
Assistente musicale: Jader Bignamini  
Produzione tecnica e mix: Stefano Barzan, Studio Barzan - Milano  
Tecnici: Stefano Barzan e Massimo Mariani  
Assistenza & editing: Anna Bazueva, Paolo Massironi, Gianluca Mezzina, Fabio Rinaldo, Mimmo Vergato

Progetto realizzato con il  
contributo del CIDIM  
[www.cidim.it](http://www.cidim.it)



CD 1: **1** EMI Music Publishing  
**2-11**, **15-20** Universal Music Publishing Ricordi  
**12-14** Schott Music  
CD 2: **1** EMI Music Publishing  
**2** Sony ATV,  
**3-8** Schott Music

[www.ninorota.com](http://www.ninorota.com)

Universal Classics & Jazz  
A division of Universal Music Italia srl  
© and © 2013 Universal Music Italia srl

Made in the E.U.

Photos: © Pasquale De Antonis  
Artwork: Punto e Virgola, Bologna (Italy)

ORCHESTRA SINFONICA E CORO SINFONICO DI MILANO GIUSEPPE VERDI  
L'Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico di Milano Giuseppe Verdi è stata fondata nel 1993. Dal 1999 opera nella propria sede "Auditorium di Milano Fondazione Cariplo".  
Ha all'attivo con Decca già numerose registrazioni, come le Verdi Discoveries e Rossini Discoveries e la Messa solenne (con altri Pezzi sacri) di Verdi, tutte dirette da Riccardo Chailly. Inoltre le Trascrizioni orchestrali di Luciano Berio (Bach, Mozart, Schubert ecc.), direttore Chailly e tre antologie di grandi arie per tenore da Bellini a Puccini, interpretate da Juan Diego Flórez.

 **laVerdi** [www.laverdi.org](http://www.laverdi.org)

GIUSEPPE GRAZIOLI

Allievo di Franco Ferrara, Peter Maag e Leonard Bernstein, dirige regolarmente le principali orchestre italiane e svolge un'intensa attività in campo sinfonico e operistico in Francia, Spagna, Canada e negli Stati Uniti. Ha al suo attivo numerose registrazioni discografiche, dedicate a rarità del '900 fra le quali trova ampio spazio la produzione di Nino Rota e dei suoi contemporanei. Per il suo impegno nella diffusione del repertorio italiano del XX secolo, ha ottenuto numerosi riconoscimenti e premi dalla critica internazionale.  
[www.giuseppegrazioli.com](http://www.giuseppegrazioli.com)



Universal Music Group – Classics & Jazz Italia

[www.universalmusic.it/classica](http://www.universalmusic.it/classica)



DECCA