

TOD1016

ortografico

Conversazione

Campo	Valore
Codice	TOD1016
Tipo	lezione
Durata	01:37:51
Partecipanti	1
Rapporto	asimmetrico
Moderatore	no
Argomento	fisso
Anno	2019
Punto di raccolta	TO

Partecipanti

Codice	Occupazione	Genere	Regione	Età	Titolo di studio
???					
TO070	intell	F	piemonte	46-50	

Trascrizione

Parlante	Tempo unità	Testo
???	0:00-0:01	xxx adesso xxx
	0:01-0:05	c'era lei che comunque xxx
TO070	0:05-0:08	allora preferite sempre se uso il microfono almeno per iniziare
	0:09-0:09	va bene
	0:12-0:12	sì in fondo
	0:13-0:19	è meglio anche per me perché mi dà sempre fastidio tenerlo però in realtà la mia voce è più contenta ovviamente se
	0:19-0:20	l'aiuto un po'
	0:25-0:26	eh mh
	0:26-0:29	domande cose non non chiarite
	0:29-0:32	qualcosa che è rimasto qualche dubbio
	0:32-0:33	tutto bene
	0:41-0:41	eh dunque
	0:42-0:45	non abbiamo ancora finito i testi che avete però in realtà
	0:46-0:46	mh
	0:47-0:48	ve ne do degli altri oggi
	0:49-0:51	e quindi comincio a distribuirveli
	1:01-1:02	passateli
	1:12-1:16	xxx anche da dietro perché xxx eh
???	1:16-1:18	adesso che ce l'abbiamo
	1:18-1:21	passa anche dietro non so se xxx
	1:29-1:30	comunque ieri
	1:31-1:33	sono per curiosità sono andata a vedere

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:33–1:37	un un una cosa che chiedeva il tizio xxx
	1:37–1:39	eh all'esame sono andata anch'io lì
	1:39–1:42	infatti gli ho detto no non xxx perché
	1:42–1:45	sì mi ha detto xxxare mh mh mh
	1:46–1:49	sì sì però è vero xxxxxare
	1:52–1:55	sì con le fonti letterarie alla fine ti rimane
	1:55–1:57	ma e invece l'uno è bellissimo xx
	1:57–1:59	quanto mi diverto
	1:59–2:01	e ognuno vaga xxx
TO070	2:06–2:08	allora abbiamo accennato
	2:08–2:10	sì sì ma ma sì
	2:10–2:11	sì
	2:11–2:12	abbiamo accennato
	2:12–2:13	eh
	2:14–2:16	ai vari tipi di canto
	2:17–2:21	nel loro rapporto con la parola quindi recitativo e aria
	2:21–2:21	eh
	2:22–2:23	quindi una tendenza
	2:24–2:25	maggiore
	2:26–2:28	a fare capire quello che si dice
	2:28–2:31	oppure una tendenza maggiore in altri momenti
	2:32–2:37	a dare per scontato che si capisca il senso soprattutto emotivo
	2:37–2:39	e non tanto ragionato in questi casi
	2:40–2:42	del testo attraverso la musica
	2:42–2:44	quindi un doppio regime
	2:44–2:45	in cui soprattutto
	2:45–2:48	si era divisa molto la struttura dell'opera seria
	2:48–2:53	quindi recitativo e aria recitativo è demandata la parte più recitante
	2:53–2:54	quindi la parte
	2:54–2:57	in cui l'azione deve essere compresa
	2:57–3:00	e deve proseguire quindi con una certa rapidità anche
	3:00–3:02	e invece all'aria è demandata
	3:02–3:05	la parte del sentimento
	3:05–3:07	quindi l'espressione delle varie emozioni
	3:08–3:09	che si coagulano
	3:09–3:12	in determinati punti dell'azione quindi c'era questo
	3:13–3:15	procedimento un po' a doppio regime
	3:15–3:16	eh
	3:16–3:17	momenti in~
	3:18–3:22	in cui veniva accentuata la vicenda la rapidità dell'azione bisognava capire
	3:23–3:25	e momenti in cui l'azione si fermava
	3:26–3:32	e si guardava dentro un personaggio a vederne le reazioni che venivano appunto espresse con una modalità di canto
	3:32–3:36	innanzitutto differente da quella del recitativo perché in un canto
	3:36–3:37	comunque
	3:38–3:42	è p~ più aperto più spiegato più libero rispetto alla parola
	3:42–3:44	e poi naturalmente però

Parlante	Tempo unità	Testo
	3:44–3:47	all'interno di questa maggiore libertà rispetto alla parola
	3:47–3:55	come vedremo via via ci sono tante tipologie di canto diverso che può essere un canto infuriato un canto di battaglia un canto di tenerezza
	3:55–3:58	un canto di stanchezza un canto di gioia un canto di dolore
	3:59–4:01	ecco tutte queste varie emozioni
	4:01–4:06	si condensano in tipi diversi di canto tant'è vero che dicevo ieri addirittura
	4:07–4:09	c'era nel settecento quest'abitudine
	4:09–4:12	eh a usare le cosiddette arie di baule
	4:12–4:16	quindi arie che erano legate non tanto a un personaggio o a una vicenda
	4:17–4:18	ma a un'emozione
	4:19–4:22	a un affetto come lo chiamavano nel settecento
	4:22–4:25	e quindi in presenza di affetti analoghi
	4:25–4:27	si usava persino
	4:27–4:33	sostituire un'aria che il cantante sapeva già che gli veniva particolarmente bene che il pubblico si aspettava da lui
	4:33–4:35	che gli risparmiava di studiarne una nuova
	4:36–4:39	e usando quindi una
	4:39–4:42	un'aria che rispecchiava una situazione analoga
	4:42–4:42	ecco
	4:43–4:48	questioni di stile di unità all'interno di un testo ovviamente non si ponevano ancora
	4:48–4:53	oppure tante volte se le ponevano naturalmente i compositori ma non erano ascoltati dai cantanti
	4:55–4:56	e
	4:56–5:02	questo discorso adesso abbiate pazienza ve lo faccio un po' in via preliminare in realtà noi non abbiamo ancora visto davvero
	5:02–5:06	degli esempi di opera settecentesca
	5:06–5:06	eh
	5:07–5:07	e
	5:07–5:12	e siamo invece partiti da mozart quindi da un caso in cui le carte si rimescolano
	5:12–5:15	e noi troviamo delle tipologie di canto in realtà
	5:15–5:16	eh mh
	5:16–5:17	più variegata
	5:18–5:23	cosa che però ci consente anche immediatamente di prendere dimestichezza di prendere contatto
	5:23–5:24	con eh
	5:24–5:25	tante modalità diverse
	5:26–5:26	eh
	5:26–5:29	e quindi mi pareva che fosse un impatto così più
	5:29–5:33	più immediato quello attraverso mozart che insegna un po' un punto centrale
	5:33–5:34	oggi
	5:34–5:38	un punto centrale diciamo nello sviluppo proprio della
	5:38–5:41	delle strutture del teatro d'opera e per quello che interessa a noi
	5:42–5:43	della mh

Parlante	Tempo unità	Testo
	5:43-5:45	del trattamento della voce
	5:45-5:47	trattamento quindi che non è
	5:47-5:48	più legato soltanto
	5:48-5:51	a un sentimento svincolato dal personaggio
	5:52-5:57	che non è più vincolato a una rigidità a una rigida divisione tra recitativo e aria
	5:57-5:59	ma che cerca tendenzialmente di
	6:00-6:01	eh mh
	6:01-6:04	come dire far coesistere
	6:04-6:07	questi due tipi di scrittura il più possibile mescolandoli
	6:07-6:09	per esempio
	6:09-6:10	quando può
	6:10-6:14	evita il recitativo secco che pure usa molto quindi quello diciamo
	6:14-6:17	accompagnato dal solo clavicembalo
	6:17-6:23	ieri un vostro compagno con orecchio fine m'ha detto ma a me non sembrava tanto un clavicembalo ma mi sembrava un fortepiano
	6:23-6:26	e aveva ragione non volevo fermarvi su questo particolare ma
	6:27-6:28	in mozart
	6:28-6:31	dato che a quell'epoca il pianoforte era già stato inventato
	6:32-6:32	e
	6:32-6:34	e si usava già il fortepiano
	6:34-6:38	e fortepiano è diciamo l'antenato del pianoforte
	6:38-6:40	eh quando abbiamo uno strumento d'epoca
	6:40-6:42	quindi non costruito adesso
	6:42-6:47	ma costruito alla fine del settecento ai primi dell'ottocento oppure ricostruito oggi
	6:47-6:50	ma imitando però le tecniche costruttive dell'epoca
	6:50-6:53	non si usa dire pianoforte ma si dice fortepiano
	6:53-6:57	però la struttura dello strumento è la medesima e non è più quella del clavicembalo
	6:58-7:01	e quindi molte volte per mozart così come per rossini
	7:01-7:06	eh non si usa più il clavicembalo ma s~ si preferisce usare il fortepiano perché è
	7:06-7:08	più forse nella sonorità dell'epoca
	7:08-7:12	anche se naturalmente i teatri che avevano un clavicembalo continuavano a usarlo
	7:13-7:18	forse vi state chiedendo qual è la differenza esattamente tra un clavicembalo e un fortepiano
	7:18-7:20	antenato del pianoforte
	7:20-7:22	e la differenza sta in questo che
	7:23-7:24	sono
	7:25-7:26	anche come strumenti
	7:26-7:29	e eh avete presente pianoforte a coda
	7:29-7:33	ecco il clavicembalo è naturalmente più piccolo però anche lui ha la coda
	7:33-7:35	però la differenza fondamentale
	7:36-7:38	è nella produzione del suono
	7:38-7:40	perché nel clavicembalo le corde
	7:40-7:41	eh

Parlante	Tempo unità	Testo
	7:41–7:47	che ha nella nella cassa di risonanza che forma questa coda allungata le corde vengono pizzicate
	7:47–7:49	cioè voi premendo i tasti
	7:49–7:51	azionate delle
	7:51–7:52	mh
	7:52–7:54	delle pennette dei mh
	7:54–7:55	piccoli stecchi che vanno
	7:56–7:57	tac a pizzicare la corda
	7:58–8:00	e mh
	8:00–8:02	mentre nel pianoforte
	8:02–8:03	azionate dei martelletti
	8:03–8:05	che la percuotono
	8:06–8:10	prima differenza quindi nella produzione del suono seconda differenza
	8:11–8:11	mh
	8:11–8:12	è che
	8:12–8:14	eh questa corda pizzicata nel clavicembalo
	8:14–8:16	smette subito di vibrare perché
	8:17–8:18	la mh
	8:18–8:19	la
	8:19–8:23	questa pe~ questa piccola penna questo spillino che l'ha pizzicata
	8:24–8:25	eh
	8:26–8:31	mh do~ dopo il il pizzicamento diciamo ricade sulla corda stessa
	8:31–8:33	e quindi ne ferma la vibrazione
	8:33–8:37	mentre il pianoforte è un sistema per cui il martelletto percuote la corda
	8:38–8:39	e poi torna indietro
	8:39–8:41	e la lascia libera di vibrare
	8:42–8:46	e questo quindi fa sì che il pianoforte abbia un suono che si prolunga maggiormente
	8:47–8:50	fenomeno questo del prolungamento del suono che è ancora più accentuato
	8:51–8:53	ah dall'uso di un pedale
	8:53–8:54	pedale di destra
	8:55–8:58	tutti i pianoforti anche quelli piccoli verticali ce l'hanno
	8:59–9:00	questo pedale di destra
	9:01–9:03	alza tutti gli smorzatori
	9:03–9:07	delle corde quando allora quando io suono una nota sola
	9:07–9:08	senza uso di pedale
	9:10–9:11	eh
	9:13–9:18	eh adesso poi non mi fido a togliere tutti i coperchi del pianoforte perché non so se poi li so rimettere
	9:18–9:21	comunque insomma ogni corda ha uno smorzatore
	9:21–9:27	che fa sì che quando io suono un do non si mette in vibrazione anche il re il si tutte le note che sono vicine
	9:27–9:30	se noi togliamo tutti gli smorzatori invece
	9:31–9:32	tutta la
	9:32–9:34	tutta la cordiera vibra
	9:35–9:38	e oltretutto togliendo gli smorzatori non c'è più nulla

Parlante	Tempo unità	Testo
	9:39–9:42	mh che eh mh riporti la mh
	9:42–9:46	eh eh che fre~ che fermi la vibrazione della corda che io ho suonato
	9:46–9:48	e quindi il risultato è
	9:49–9:49	uno
	9:49–9:51	che la corda vibra più a lungo
	9:52–9:55	e che non soltanto il martelletto la percuote e poi torna indietro
	9:56–9:59	ma gli smorzatori non tornano più al loro posto
	9:59–10:03	e per giunta c'è tutta la cassa di risonanza che vibra per simpatia
	10:03–10:05	di conseguenza
	10:05–10:08	il suono che sarebbe già più prolungato per questa
	10:08–10:10	tecnica appunto del martelletto che torna indietro
	10:11–10:14	si può prolungare ulteriormente con l'uso del pedale di risonanza
	10:15–10:17	e quindi insomma il pe~ il pianoforte
	10:18–10:20	è uno strumento
	10:20–10:22	agevolato nel produrre suoni
	10:23–10:23	suoni lunghi
	10:24–10:25	eh suoni di lunga durata
	10:27–10:33	mentre il clavicembalo era costretto a fare molte ornamentazioni si doveva accompagnare ad esempio una nota
	10:33–10:35	il cantante naturalmente come avete s~ già sentito
	10:36–10:38	è in grado di tenere una nota molto a lungo
	10:39–10:45	e il clavicembalo per stargli dietro doveva fiorire doveva ripetere le note doveva far qualcosa perché se stava fermo
	10:45–10:47	dopo tre secondi non si sentiva più
	10:47–10:52	mh eh adesso vi volevo solo fare sentire la differenza della nota suonata senza pedale e con pedale
	10:58–10:59	sentite
	10:59–11:00	e così
	11:02–11:03	a questo p~ eh
	11:03–11:06	mentre sul clavicembalo io appena ho suonato eh
	11:07–11:09	sento che cessa il suono perché quella pennetta
	11:09–11:11	ha ha pizzicato
	11:11–11:15	e poi si è rimessa sulla corda e quindi le impedisce di continuare a vibrare
	11:15–11:18	invece qua finché io non decido di alzare il tasto
	11:19–11:22	e allora faccio di nuovo ricadere il martelletto sulla corda
	11:23–11:25	fino a che questo non succede
	11:25–11:26	il suono si prolunga
	11:27–11:28	vedete che
	11:28–11:29	ha una buona tenuta
	11:31–11:33	se lo voglio prolungare ancora di più
	11:33–11:34	uso il pedale
	11:37–11:38	qui posso anche lasciare
	11:40–11:44	non c'è più bisogno neanche di tenere la nota perché tutti gli smorza- tori si sono alzati
	11:45–11:47	e quindi le corde continuano a vibrare
	11:47–11:52	questo fra l'altro mi consente anche di tenere alcune note e contin- uare a suonare delle altre
	11:52–11:53	eh

Parlante	Tempo unità	Testo
	11:59–11:59	e
	12:00–12:00	questo è
	12:01–12:07	sarebbe argomento di un altro corso ma diciamo la il cambiamento del tipo di sonorità degli strumenti
	12:07–12:10	è un altro elemento molto importante della
	12:11–12:13	della storia della musica
	12:14–12:18	adesso la prossima settimana vi volevo fare sentire qualche esempio anche dall'orfeo di monteverdi per
	12:18–12:23	capire un po' anche com'è nata come cantavano all'inizio nelle prime opere
	12:23–12:25	e mh com'è nata l'opera
	12:25–12:26	e eh mh e
	12:26–12:31	e voi in realtà rimarrete colpiti non solo dal modo diverso che hanno di cantare
	12:31–12:36	ma dalla sonorità differente degli strumenti purtroppo non c'è un modo per isolarvi il canto
	12:36–12:40	e farvi immaginare come sarebbe quel canto con una strumentazione moderna
	12:40–12:43	per cui in realtà è proprio tutto il pacchetto che cambia
	12:44–12:49	e d'altra parte un certo modo di cantare in fondo è influenzato come dicevo alla prima lezione
	12:49–12:51	anche dall'accompagnamento perché è chiaro che se io
	12:52–12:55	sono accompagnata solo da un pianoforte solo da una chitarra
	12:56–12:57	e
	12:57–12:59	o posso cantare in modo diverso anche
	12:59–13:02	mi si sente senza problemi
	13:02–13:04	eh non devo sovrastare
	13:04–13:06	un mezzo potente
	13:06–13:08	già se cantassi con un corno
	13:08–13:11	eh avrei qualche problema in più perché è già una sonorità molto forte
	13:12–13:14	eh mh
	13:14–13:16	non parliamo di un cantante che
	13:16–13:19	eh sia alle prese con un'intera orchestra
	13:19–13:23	infatti l'orchestra per esempio dell'opera italiana che metteva comunque
	13:23–13:25	nettamente al centro il canto
	13:26–13:27	era un'orchestra
	13:27–13:29	eh non sinfonica
	13:29–13:33	era un'orchestra proprio pensata per sostenere la voce quindi anche
	13:33–13:36	rispettarla cercare di non metterla troppo in ombra
	13:36–13:38	darle magari aiutarla
	13:38–13:40	mh facendola mh
	13:40–13:42	dialogare con qualche strumento
	13:42–13:43	e ma sempre
	13:44–13:47	mantenendo una sonorità insomma compatibile
	13:48–13:50	con l'emissione naturale della voce umana
	13:50–13:53	invece spesso poi in età più moderna
	13:53–13:55	non ci si cura più troppo della voce

Parlante	Tempo unità	Testo
	13:55–13:59	ma la si mette in gara con con l'intera orchestra d'altra parte già beethoven
	14:00–14:01	eh
	14:01–14:06	mh sforzava le voci tutti dicevano che sforzasse le voci rispetto alle abitudini
	14:06–14:08	eh appunto di un canto
	14:08–14:10	eh di provenienza italiana
	14:11–14:15	eh mh beethoven invece trattava la voce come se fosse stata uno strumento
	14:15–14:16	e quindi
	14:16–14:19	eh la usava magari in registri
	14:19–14:20	estremamente acuti
	14:21–14:22	quindi che sono
	14:22–14:26	di difficile emissione dove anche proprio si trovano si trovano pochi cantanti che siano in grado
	14:26–14:29	di emettere bene quelle note con quella sicurezza
	14:29–14:31	qua e con la potenza necessaria
	14:32–14:33	a mh
	14:33–14:34	farsi sentire
	14:34–14:39	in un tessuto orchestrale che non si fa nessuno scrupolo di dover accompagnarne ma che anzi
	14:40–14:42	eh si mette alla pari della voce
	14:43–14:44	per cui vi cito un
	14:44–14:47	un pezzo famosissimo che è il finale
	14:47–14:49	della nona sinfonia di beethoven
	14:50–14:51	dove c'è un'orchestra
	14:52–14:54	eh estremamente evoluta già
	14:55–14:56	potente
	14:56–14:58	e le voci sono dentro
	14:58–15:00	come se fossero degli strumenti
	15:00–15:04	e se voi sentite più andate verso verso il finale di questo
	15:04–15:08	di questa conclusione della nona sinfonia più sentite che onestamente le voci
	15:09–15:10	fanno uno sforzo
	15:10–15:14	fanno uno sforzo che agli operisti italiani per esempio non sarebbe piaciuto
	15:15–15:17	perché effettivamente
	15:17–15:19	loro dicevano rovinava la voce
	15:20–15:22	non comportava un'emissione
	15:23–15:24	eh mh
	15:24–15:28	cioè comportava un'emissione sforzata e quindi non un'emissione
	15:28–15:31	levigata vellutata come quella che invece veniva inseguita
	15:32–15:33	dall'opera italiana
	15:33–15:37	e dal cosiddetto bel canto cioè da tutta la serie di regole
	15:38–15:39	e di prassi
	15:40–15:43	che con il tempo si erano formate nell'educazione della voce
	15:44–15:46	e è un canto che forse appunto
	15:46–15:49	espressivo e che non sforzasse l'organo vocale
	15:50–15:51	eh ma che lo

Parlante	Tempo unità	Testo
	15:52–15:53	che lo trattasse
	15:55–15:56	nel modo più
	15:56–15:58	più duttile ma anche più
	15:59–16:00	più naturale possibile
	16:00–16:01	ecco
	16:02–16:08	il canto non doveva distinguersi dalla parola anche in anche in questo il canto anche quando è irato
	16:08–16:13	eh mh non deve comportare sforzo non deve comportare
	16:13–16:14	eh nulla di aspro
	16:15–16:21	e invece poi con il realismo ottocentesco di inseguirà addirittura tante volte l'asprezza
	16:22–16:23	diventerà però appunto
	16:23–16:25	cambia il modo di cantare eh
	16:29–16:32	eh dunque sì i fogli ve li ho dati eh mh
	16:32–16:37	mh quello s~ mh la cosa su cui volevo soffermarmi oggi in particolare è che
	16:39–16:41	questo modo di cantare
	16:41–16:43	questa cura della voce
	16:44–16:45	non sono solo
	16:47–16:50	al servizio astratto dell'illustrazione di un'emozione
	16:51–16:53	ma specialmente con l'andar del tempo
	16:55–16:58	diventano un veicolo della psicologia del personaggio
	16:59–17:02	quindi come in fondo ognuno di noi
	17:03–17:05	è connotato anche dalla sua voce
	17:06–17:12	la voce fa parte della nostra personalità come il colore dei capelli come il portamento la statura
	17:13–17:14	e attraverso
	17:15–17:18	il modo di cantare dei personaggi nell'opera
	17:19–17:23	noi impariamo qualche cosa non solo sul loro sentimento del momento
	17:24–17:26	ma sulla loro psicologia
	17:27–17:30	e anche questo naturalmente è un fenomeno che cresce con il tempo
	17:31–17:36	come dicevo ieri l'opera seria si focalizza~ l'opera seria del primo settecento
	17:36–17:38	si focalizza soprattutto
	17:38–17:39	sugli affetti
	17:40–17:42	ed è più difficile che
	17:42–17:46	dall'opera in musica vengano fuori delle vere e proprie psicologie
	17:49–17:50	invece
	17:50–17:52	con la seconda metà del settecento
	17:54–17:55	si comincia più
	17:56–17:57	a guardare al carattere
	17:59–18:02	e quindi certo che i sentimenti ci saranno sempre
	18:03–18:04	però variano
	18:04–18:05	maggiormente
	18:06–18:08	in relazione alla vicenda
	18:09–18:10	e in relazione al personaggio
	18:14–18:16	ragion per cui anche
	18:17–18:19	sarà sempre più difficile

Parlante	Tempo unità	Testo
	18:20–18:25	pensare di spostare un'aria da un personaggio all'altro perché ognuno
	18:25–18:27	ha in realtà il suo carattere
	18:27–18:29	e se io sostituissi un'aria
	18:29–18:32	sua con quella di un altro personaggio
	18:33–18:34	modificherei
	18:36–18:38	il suo carattere la sua fisionomia
	18:46–18:48	per esempio
	18:49–18:50	mozart
	18:51–18:53	come bellini come verdi
	18:54–18:57	non si mettono più a comporre un'opera
	18:57–19:02	se non hanno il libretto quindi il testo scritto fino alla fine davanti a sé
	19:03–19:07	mentre era abitudine dei compositori del settecento procedere
	19:07–19:08	aria per aria
	19:09–19:14	non lo facevano per trascuratezza tra l'altro lo facevano per ragioni molto pratiche
	19:14–19:18	perché lavoravano in tempi brevissimi quindi non potevano proprio permettersi
	19:18–19:23	di aspettare di vedere il compimento del libretto dovevano cominciare a lavorare subito
	19:25–19:28	quindi anche questa segmentazione in recitativo aria
	19:29–19:30	era comoda
	19:32–19:34	per questo modo di lavorare anche per questo
	19:35–19:38	non si cercava di attenuarla un po'
	19:38–19:40	perché quello era comunque il modo di lavorare
	19:42–19:44	però con il tempo
	19:46–19:53	ci si comincia ad accorgere che una delle cose belle dell'opera è anche avere dei personaggi non soltanto dei portatori di sentimento
	19:56–20:04	e quindi il compositore prende anche sempre di più l'abitudine di lavorare fianco a fianco con il librettista non solo vedersi recapitare pezzi di testo
	20:05–20:07	e soprattutto
	20:07–20:10	non comincia a comporre fino a quando come dicevo prima
	20:10–20:13	non conosce lo svolgimento della vicenda fino in fondo
	20:14–20:18	e quindi anche la definizione dei personaggi
	20:20–20:21	perché diversamente
	20:22–20:23	lavorerebbe alla cieca
	20:25–20:26	e invece se lui vuole dare
	20:27–20:29	una fisionomia una psicologia
	20:30–20:35	definita a ciascun personaggio ha bisogno ovviamente di vedere come si comporta dall'inizio alla fine della vicenda
	20:36–20:40	anche prendere le misure di ciascun personaggio in rapporto agli altri
	20:43–20:46	ecco xxx che è uno dei primi che lavora in questo modo
	20:47–20:49	anche perché il suo librettista
	20:49–20:52	adesso parliamo soprattutto delle tre opere italiane
	20:52–20:53	eh mh
	20:53–20:56	il suo librettista lorenzo da ponte

Parlante	Tempo unità	Testo
	20:56–21:00	vive a vienna con lui quindi si possono vedere e possono lavorare insieme
	21:02–21:04	tanto che si discute ancora adesso
	21:04–21:07	quali possano essere in certi casi
	21:07–21:09	i suggerimenti che mozart stesso
	21:09–21:11	ha potuto dare a da ponte
	21:11–21:13	quindi indirizzando lui
	21:13–21:15	alcune scelte di libretto
	21:15–21:19	eh anche se naturalmente avveniva poi anche il reciproco
	21:20–21:21	breve parentesi
	21:22–21:24	ho detto t~ eh tre opere italiane le tre
	21:25–21:27	opere diciamo buffe su testo di da ponte
	21:28–21:29	eh di mozart sono
	21:30–21:33	la prima le nozze di figaro millesettecentottantesei
	21:38–21:39	la seconda il don giovanni
	21:44–21:45	millesettecentottantasette
	21:47–21:49	e poi nel millesettecentonovanta
	21:49–21:51	ne viene ancora una terza
	21:52–21:53	che si chiama
	21:53–21:55	così fan tutte
	21:59–22:03	beninteso mozart ha scritto anche altre opere italiane ma già quand'era un bambino
	22:05–22:07	e un'altra ne scriverà dopo
	22:07–22:10	quella che ho citato ieri eh così fan tutte
	22:11–22:12	ah scusate
	22:12–22:14	la clemenza di tito
	22:15–22:17	ecco queste però sono serie
	22:17–22:20	invece le tre che scrive con da ponte sono opere
	22:20–22:22	fra virgolette buffe
	22:22–22:24	con quella particolarità però
	22:26–22:28	eh di mescolare
	22:29–22:31	personaggi seri e personaggi buffi
	22:33–22:35	e quindi in realtà di non riconoscersi
	22:36–22:38	unicamente né in un genere né nell'altro
	22:39–22:40	eh ma di fonderli
	22:41–22:42	e è tutto chiaro
	22:43–22:45	i titoli le date
	22:45–22:49	almen~ almeno queste tre qua le dovete sapere perché sono talmente centrali proprio
	22:49–22:51	nella storia della musica che non
	22:52–22:53	non potete ignorarle
	22:53–22:55	allora vi volevo fare sentire adesso
	22:56–22:58	altre due arie dal don giovanni
	23:00–23:02	anche per farvi notare eh in~ intanto
	23:03–23:07	perché vengano venga fuori proprio questa definizione della personalità del personaggio
	23:07–23:10	della sua psicologia attraverso il canto
	23:10–23:14	e poi ancora per farvi notare di nuovo quella questione

Parlante	Tempo unità	Testo
	23:14-23:16	del ritmo del verso eh
	23:16-23:17	di come
	23:17-23:18	il
	23:18-23:23	il canto e al di là del canto il ritmo dato alla pagina
	23:23-23:27	interferisca profondamente nel ritmo della metrica
	23:27-23:30	e questo non significa naturalmente che la metrica
	23:30-23:32	eh non sia importante
	23:32-23:35	tant'è vero che i librettisti erano attentissimi
	23:35-23:39	a scegliere determinati metri determinati giochi di rime
	23:39-23:42	eh per determinate situazioni
	23:43-23:47	però al tempo stesso la musica ha effettivamente un potere fortissimo
	23:47-23:50	questo in fondo ci fa capire come mai i poeti
	23:50-23:54	eh non i librettisti i librettisti scrivono sapendo già
	23:54-23:56	che il loro testo viene musicato
	23:56-23:58	ma il poeta che invece scrive una poesia
	23:59-24:02	che spesso vuole già essere musicale di sé ne~ per la
	24:02-24:07	qualità del verso per la scelt delle rime delle parole eccetera
	24:07-24:11	eh non amano essere musicati molte volte i poeti
	24:11-24:12	erano molto restii
	24:12-24:13	a mh
	24:13-24:19	ad accettare che un compositore mettesse in musica le loro poesie perché le consideravano già compiute
	24:19-24:22	anche da un punto di vista proprio di suono di musicalità
	24:23-24:27	pensate mh non so la poesia francese dopo baudelaire
	24:27-24:29	che attenzione dava
	24:29-24:30	al al suono
	24:31-24:32	eh
	24:32-24:35	era proprio concepita già come una musica la poesia stessa
	24:36-24:38	per cui ovviamente
	24:39-24:40	eh
	24:40-24:44	c'è una certa diffidenza a vedersi messi in musica perché
	24:44-24:47	comunque per discreto che sia il compositore
	24:48-24:49	crea un'interferenza
	24:50-24:50	eh
	24:50-24:51	eh
	24:51-24:56	fa dire alla poesia qualche cosa di più o comunque qualche cosa di diverso
	24:56-24:58	ne altera in qualche modo i connotati
	24:59-25:03	ecco nel libretto i connotati devono essere alterati naturalmente
	25:03-25:06	eh però certe volte fa impressione la
	25:06-25:09	la potenza con cui la musica riesce a
	25:09-25:11	a modificare un eh
	25:11-25:13	le ritmiche tante volte sono uguali
	25:13-25:14	è che però alla resa poi
	25:14-25:16	sembrano completamente diversi
	25:16-25:19	dunque eh la prima aria che vi ho che vi ho messo
	25:21-25:23	è quella di don giovanni

Parlante	Tempo unità	Testo
	25:23–25:26	giusto finch'han dal finch'han dal vino calda la testa
	25:39–25:42	e dopo invece avete l'aria di don ottavio
	25:42–25:44	dalla sua pace la mia dipende
	25:47–25:47	beh qui
	25:47–25:53	mh gioco anche un po' sporco perché non potrei avere i due person- aggi più diversi come tipologia
	25:53–25:55	eh quindi è molto evidente
	25:55–25:57	la la differenza dunque
	25:57–26:03	don giovanni è il grande amatore che tutti conosciamo no ha questa nevrosi conquistatoria
	26:04–26:09	per cui addirittura il suo servitore leporello aggiorna ogni giorno
	26:09–26:11	la lista delle conquiste
	26:13–26:14	c'è proprio una foga
	26:14–26:17	eh numerica di collezionista
	26:22–26:24	don ottavio invece
	26:24–26:26	è l'amoroso di tipo contemplativo
	26:29–26:37	talmente contemplativo che nel testo del don giovanni ci sono eh nel nel don giovanni inteso come opera ci sono persino delle frasi che continuano a far sorridere
	26:38–26:43	cioè quando donna anna sconvolta dal dall'uccisione del padre
	26:44–26:45	sviene
	26:48–26:54	e don ottavio dice ah soccorretela amici soccorretela evidentemente ci sono dei servitori loro sono nobili quindi
	26:55–26:56	evidentemente c'è lì qualcuno
	26:57–26:58	soccorretela e lo
	26:58–27:03	soprattutto lo spettatore moderno dice beh comincia a soccorrerla tu datti una mossa
	27:03–27:06	e invece don giovanni è proprio il tipo contemplativo
	27:06–27:07	mh in toto eh
	27:07–27:11	tanto come in don giovanni era presente il prototipo dell'attività
	27:12–27:13	frenetica
	27:13–27:15	irrefrenabile
	27:17–27:18	parossistica
	27:21–27:23	don ottavio invece
	27:23–27:25	rappresenta il tipo
	27:26–27:27	inerte
	27:27–27:29	contemplativo
	27:33–27:38	il massimo della dell'azione possibile da parte di di don ottavio è dire a qualcuno di fare qualcosa
	27:46–27:48	qualunque cavaliere
	27:48–27:54	di opera metastasiana saputo che la sua bella era aveva subito un affronto sarebbe partito per lavare
	27:55–27:57	lavare l'onore colpire il colpevole
	27:57–27:57	no
	27:57–28:01	invece don giovanni eh don ottavio si ferma e canta un'aria
	28:01–28:04	in cui dice tutto il suo amore per donna anna però non muovo un dito
	28:04–28:06	mh eh questa è la differenza tra
	28:06–28:08	tra i due personaggi

Parlante	Tempo unità	Testo
	28:08–28:08	eh
	28:09–28:11	eh mh
	28:13–28:15	ma eh sen~ sentiamoci intanto una un
	28:16–28:19	preliminarmente l'aria così vi fate un'idea poi la smontiamo dopo
	28:28–28:31	fermatemi sempre se c'è qualcosa di non chiaro eh
	28:44–28:45	ah non ho ancora fatto il login
	28:53–28:57	avete tutti modo di leggere o avete bisogno che proietti il testo
	29:00–29:01	ditemi qualcosa
	29:03–29:04	proietto il testo
???	29:03–29:04	vediamo il testo
TO070	29:04–29:06	ci vedete tutti
	29:06–29:10	ditemi voi come siete più comodi per me è indifferente io voglio che voi siate comodi
???	29:07–29:08	sì sì
TO070	29:11–29:13	che abbiate il massimo profitto da questi ascolti
	29:35–29:37	vabbè io nel dubbio lo proietto
	29:42–29:43	allora
	29:54–29:55	un momento eh
	30:19–30:21	dio sono andata in crisi
	30:26–30:27	testi
	30:33–30:36	vabbè mi assicurate che riuscite a leggere tutti
???	30:36–30:36	sì
TO070	30:36–30:37	va bene d'accordo
	32:18–32:22	mh sentiamola ancora una volta perché l'inizio è stato a dir proprio
	32:23–32:25	questo lo devo togliere
	32:27–32:28	ecco
	32:30–32:31	allora
	33:50–33:51	ecco
	33:52–33:53	un'aria che dura
	33:54–33:54	un minuto un minuto
	33:55–33:59	è aria del protagonista tra l'altro gion~ don giovanni preticamente non canta arie
	33:59–34:01	ha solo ques' aria qua
	34:02–34:07	e poi un'altra aria in cui dà disposizioni metà di voi qua vadano e gli altir vadan là ma
	34:07–34:09	è un'aria in realtà
	34:09–34:11	eh attiva dove
	34:11–34:11	eh
	34:11–34:16	ci siamo abituati a pensare all'aria come espressione del sentimento e lì assolutamente
	34:16–34:19	eh potrebbe stare in un recitativo ecco questa
	34:19–34:20	eh
	34:21–34:23	questo i~ impartire ordini
	34:23–34:24	eh anche lì
	34:24–34:25	quindi un'aria stranissima
	34:26–34:26	un'aria
	34:27–34:31	non è neanche d'azione è lui che dice agli altri che cosa debbano fare
	34:31–34:37	eh ma non c'è assolutamente spazio per i sentimenti quindi diciamo don giovanni che fa girare la testa a tutte le donne

Parlante	Tempo unità	Testo
	34:37–34:42	in realtà di suo nell'opera di mozart non si ferma mai a esprimere un sentimento
	34:43–34:46	e questo proprio perché in realtà la sua vita è xxxx
	34:46–34:49	è una vita sen~ senza sosta
	34:49–34:52	dove non c'è il sentimento c'è la collezione morosa
	34:53–34:53	eh
	34:54–34:58	e proprio c'è questa idea del non avere tempo dell dell'andar di fretta
	35:01–35:04	che quest'aria esprime in modo splendido
	35:04–35:05	tra l'altro
	35:06–35:11	io sfido chiunque ma anche se ci fosse il cantante migliore del mondo con l'edizione più perfetta
	35:11–35:13	sfido chiunque a capire che cosa dica
	35:13–35:16	forse si può capire fin ch'han del vino
	35:16–35:19	ma per il resto è difficilissimo capire innanzitutto
	35:20–35:24	c'è l'orchestra che non sarà un'orchestra moderna ma non è neanche più l'orchestra di monteverdi
	35:24–35:26	ed è lanciata alla massima potenza
	35:27–35:28	è un fortissimo
	35:29–35:30	forte fortissimo
	35:30–35:32	e non guarda alla voce
	35:32–35:36	non non si preoccupa di accompagnare ma è scatenata
	35:36–35:37	eh quindi il cantante già
	35:37–35:40	fa fatica proprio a sovrastarla
	35:40–35:44	e in più è un'orchestra velocissima a cui il cantante deve correre dietro
	35:44–35:46	eh ed è giusto che sia così perché
	35:46–35:51	diciamo è un'aria qui in cui il canto è completamente condizionato dal ritmo
	35:51–35:53	più che una melo~ da una melodia eh
	35:56–35:57	e
	35:57–36:00	dunque il il tempo è presto
	36:00–36:03	esce tutta una gamba dal largo molto largo
	36:04–36:06	adagio moderato
	36:07–36:10	andante allegretto allegro
	36:11–36:15	presto è quasi la soglia massima poi ci potrebbe ancora essere prestissimo ecco ma
	36:15–36:19	presto per un'aria è un'indicazione abbastanza
	36:19–36:20	fuori dal comune
	36:22–36:27	per di più è particolarmente presto perché il ritmo è già molto rapido
	36:29–36:32	voglio dire non ho un presto con delle dei valori di note tenuti lu~
	36:33–36:34	tenuti lunghi
	36:34–36:35	no
	36:36–36:38	ma ho già anche una
	36:38–36:40	una una dizione rapida del canto
	36:46–36:47	ma non ho
	36:52–36:54	no ma dentro ho una scansione molto fitta
	36:54–36:56	se ancora la faccio presto

Parlante	Tempo unità	Testo
	36:56–37:01	no quindi è un tempo diciamo risultato molto rapido di di scansione
	37:01–37:06	quindi diciamo è un canto tutto basato sulla sull'accelerazione e tutto basato sul ritmo
	37:06–37:07	mh
	37:08–37:11	per di più ci sembra ancora più veloce
	37:11–37:14	perché non c'è una melodia che
	37:14–37:16	proceda e si modifichi
	37:16–37:18	per cui non sappiamo che cosa viene dopo
	37:18–37:21	ma immediatamente capiamo che è tutto basato su questo
	37:28–37:32	sentite che sono sempre dei doppi uguali che vengono ripetuti a diverse altezze no
	37:32–37:35	e che poi vengono messi in circolo con tutte le
	37:35–37:38	le ripetizioni a cui vi sottoporrà don giovanni
	37:38–37:41	eh mh quindi tutto basato su una
	37:42–37:44	nea~ non su una melodia estesa
	37:44–37:46	ma su una cellula ritmica ma su una cellula ritmica
	37:48–37:49	brevissima
	37:49–37:52	e quindi fatta per essere ripetuta tante volte
	37:52–37:57	e questo ripetere tante volte oltretutto crea di per sé una certa vertigine
	37:58–38:01	per cui quest'aria porta istintivamente
	38:01–38:04	a un'accelerazione verso verso il fondo
	38:06–38:10	accelerazione che mozart suggerisce anche continuando a ripetere
	38:11–38:12	in modo ossessivo
	38:15–38:17	dei pe~ delle porzioni di testo
	38:17–38:18	e dei ritmi
	38:18–38:22	identici o delle porzioni melodiche identiche sentiamocelo ancora
	38:22–38:25	così smon~ un pochino smontato
	38:26–38:29	ah don giovanni naturalmente voce di basso quindi c'è sempre quella
	38:29–38:36	anche quella connotazione che io adesso vi s~ vi stavolgevo lie~ lievemente ma comunque rimane identico alla
	38:36–38:39	la la questione ritmica e
	38:39–38:41	e metrica e sì eh
	38:45–38:46	ma diciamo
	38:46–38:50	l'effetto anche un po' buffo un po' di caricatura se vogliamo sta
	38:50–38:53	tra il demoniaco e il caricaturale
	38:53–38:54	no
	38:54–38:56	è un po' inquietante quest'aria
	38:57–38:59	com'è sempre inquietante don giovanni
	39:00–39:05	nello stesso tempo si ha anche un po' l'impressione che mozart se ne prenda maggiormente gioco in certi punti
	39:06–39:06	eh
	39:09–39:15	di tutte le sue conquiste amorose in fondo diventano una frenesia incontenibile che lui stesso non
	39:15–39:17	non riesce più a dominare
	39:17–39:18	eh
	39:19–39:22	perché si riflette in ogni suo gesto
	39:28–39:30	scusa scusate mh
	39:30–39:34	forse xx~ ho ho ho omesso di dire la cosa fondamentale

Parlante	Tempo unità	Testo
	39:34–39:36	voi l'avrete capito da soli ma
	39:36–39:36	qui
	39:37–39:43	don giovanni sta di nuovo dando ordini in fondo come in quell'altra aria che vi ho citato metà di voi qua vadano
	39:43–39:47	lì lui si è travestito da leporello e d~ e sta dando
	39:47–39:52	ordini agli altri perché vadano a cercare lo sventurato leporello che vestito da don giovanni
	39:52–39:56	cerca di darsela a gambe e lui invece spiega come fare a ritrovarlo
	39:56–39:59	qui invece sta dando ordini a leporello
	39:59–40:01	perché prepari una bella festa
	40:01–40:01	mh
	40:02–40:07	festa alla quale ha invitato quella compagnia di contadini di cui fanno parte zerlina e masetto
	40:09–40:10	gli sposi
	40:10–40:12	i due che vanno a sposarsi
	40:12–40:15	e li vuole in qualche modo attirare a casa sua
	40:16–40:18	per poter approfittare di zerlina
	40:19–40:19	eh
	40:21–40:26	vi ritrovate nella storia perché ve la racconto un po' a spizzichi a seconda della scena che facciamo
	40:26–40:27	eh
	40:28–40:29	è chiaro a tutti
???	40:29–40:30	mh mh mh mh mh
TO070	40:30–40:31	va bene
	40:33–40:38	quindi di nuovo un'aria in fondo in cui dà le disposizioni come un padrone di casa
	40:38–40:41	finch'han del vino calda la testa disposizioni
	40:41–40:42	che eh
	40:43–40:45	pianificano già una strategia no
	40:45–40:47	farli bere tanto
	40:48–40:50	e poi far preparare una grande festa
	40:51–40:52	e porta
	40:53–40:57	qui grande ospitalità se trovi in piazza qualche ragazza ospitalità però sempre
	40:57–40:59	eh
	40:59–41:01	rivolta a oggetti di sesso femminile
	41:02–41:04	se trovi in piazza qualche ragazza
	41:04–41:06	teco ancor quella cerca menar
	41:08–41:11	senza alcun ordine la danza sia
	41:11–41:13	quindi tante danze
	41:14–41:17	contemporaneamente questo mozart tra l'altro poi lo fa
	41:18–41:22	senza alcun ordine la danza sia chi il minuetto chi la follia chi l'alemannna
	41:22–41:27	danze diverse poi nella scena successiva noi questa danza la vediamo
	41:27–41:29	e mozart eh
	41:29–41:32	fa suonare veramente tre danze diverse contemporaneamente
	41:33–41:34	una danza alla tedesca
	41:34–41:37	una danza invece più nobile un minuetto
	41:37–41:39	e poi un un una propria danza

Parlante	Tempo unità	Testo
	41:39–41:42	e le fa suonare simultaneamente proprio come si usava
	41:42–41:43	nelle
	41:44–41:48	nei palazzi nobiliari dove c'era magari eh nel grande salone
	41:48–41:52	l'orchestra principale poi in altri in altre sale si ballavano
	41:52–41:54	danze diverse e uno poteva scegliere
	41:54–41:55	no
	41:55–41:56	e
	41:56–41:57	e quindi c'era quel~
	41:57–42:01	quella tipica spvrapposizione anche acustica che mozart
	42:01–42:02	riproduce qui
	42:02–42:05	eh dando ascolto quindi realizzando
	42:05–42:06	questo suggerimento
	42:06–42:09	e del del libretto
	42:09–42:12	senza alcun ordine la danza sia chi l'alemanna farai ballar
	42:13–42:16	ed io frattanto dall'altro canto
	42:17–42:19	cioè appartandomi
	42:19–42:22	con questa e quella vuo' amoreggiar
	42:23–42:25	ah la mia lista doman mattina
	42:25–42:28	d'una decina devi aumentar
	42:28–42:30	e con questo il testo sarebbe già finito
	42:30–42:33	ma io vi ho messo vi ho omesso
	42:33–42:37	eh ho tagliato tutta una serie di ripetizioni
	42:38–42:41	che poi portano l'aria ad essere di un minuto un minuto e zero tre
	42:42–42:46	pensate se non avesse le ripetizioni se la sbrigherebbe in venti secondi
	42:46–42:50	invece c'è tutta una serie di ripetizioni che suonano ancora più
	42:50–42:52	come dicevo frenetiche
	42:52–42:55	per la brevità del verso che qui le notiamo molto
	42:55–42:57	mh provo a leggervele
	42:57–43:00	finc'han del vino calda la testa una gran festa fa preparar
	43:00–43:05	se trovi in piazza qualche ragazza teco ancor quella cerca menar e fin qua siamo andarti di seguito
	43:07–43:08	teco ancora quella cerca menar
	43:09–43:11	cerca menar cerca menar
	43:12–43:17	senza alcun ordine la danza sia chi il minuetto chi la follia chi l'alemanna farai ballar
	43:17–43:21	chi il minuetto farai ballar chi la follia farai ballar chi l'alemanna farai ballar
	43:22–43:27	ed io frattanto dall'altro canto con questa e quella vuo' amoreggia vuo' amoreggiar vuo' amoreggiar
	43:28–43:31	ah la mia lista doman mattina d'una decina devi aumentar
	43:31–43:38	ah la mia lista d'una decina devi aumentar se trovi in piazza qualche ragazza teco ancor quella cerca menar
	43:38–43:41	ah la mia lista doman mattina d'una decina devi aumentar
	43:41–43:44	senza alcun ordine d~ la danza sia
	43:44–43:47	chi il minuetto chi la follia chi l'alemanna farai ballar
	43:47–43:49	ah la mia lista d'una decina d~
	43:49–43:51	dovrai aumen~ devi aumentar

Parlante	Tempo unità	Testo
	43:51–43:57	d'una decina devi aumentar d'una decina devi aumentar devi aumentare devi aumentar dvi devi aumentar
	43:58–43:59	sentite
	43:59–44:01	quantità spaventosa di ripetizioni
	44:02–44:02	eh
	44:03–44:06	che in fondo è un fenomeno tipico dell'aria
	44:07–44:09	quello di ripetere
	44:09–44:10	porzioni di testo
	44:12–44:12	però
	44:13–44:14	in genere
	44:14–44:20	nella distensione emotiva e sentimentale dell'aria e sentimentale nel senso che si sofferma su un sentimento
	44:23–44:26	basta tante volte ripetere una parola
	44:27–44:29	mezzo verso
	44:29–44:30	qui invece
	44:31–44:33	intanto i versi sono brevi
	44:33–44:35	quindi si possono ripetere
	44:36–44:40	voglio dire eh eh è f~ è facile ripeterli ecco si prestano
	44:41–44:43	e poi c'è veramente
	44:43–44:46	una quantità spaventosa di ripetizioni
	44:46–44:49	non sono soltanto alcune fermate
	44:49–44:52	che mi danno modo di ocompletare la melodia
	44:53–44:56	di sottolineare una parola ma qui sembra quasi che lui
	44:56–44:59	sia un torrente in piena che non si riesce più a fermare
	44:59–45:03	quindi diciamo queste ripetizioni sono funzionali
	45:03–45:05	a descrivere il carattere di
	45:06–45:09	di don giovanni il carattere di chi sta cantando in quel momento
	45:09–45:10	va bene
	45:10–45:12	come se fosse proprio preso
	45:12–45:13	da una vertigine
	45:15–45:16	eh mh
	45:25–45:30	poi vi faccio notare ancora una cosa perché qui poi nella rapidità uno quasi non nota i particolari
	45:30–45:32	eh mh
	45:32–45:34	teco ancor quella cerca menare
	45:41–45:46	uf~ eh per esempio quando lui canta ed io frattanto dall'altro canto
	45:46–45:47	dunque eh
	45:50–45:51	qua siamo
	46:00–46:02	sentite invece come canta ed io frattanto
	46:17–46:18	e questo è
	46:20–46:23	adesso sì se vi sembra difficile ditemelo
	46:23–46:25	però vede~ lui comincia con
	46:29–46:35	questa parte qui la canta cam~ cambiando tonalità scurendo la tonalità se prima era
	46:35–46:37	tutte le tonalità sono appaiate tutte le tonalità sono appaiate
	46:37–46:39	maggiore o minore maggiore o minore
	46:39–46:40	eh quindi io
	46:40–46:43	partendo da ogni nota posso avere una tonalità maggiore

Parlante	Tempo unità	Testo
	46:48–46:49	oppure una tonalità
	46:50–46:53	minore che cambia soltanto per una nota
	47:06–47:08	questo è il maggiore
	47:08–47:10	questo è il minore
	47:15–47:16	mh
	47:16–47:22	sono cose che poi durante il corso cerco di farvi sentire non ve le chiedo all'esame però mi piace che
	47:22–47:25	che vi abituate voi a sentire ogni tanto queste
	47:26–47:28	come come cambia colore la musica
	47:28–47:31	e sapere perché questo succede no
	47:31–47:34	quando lui dice ed io frattanto dall'altro canto
	47:34–47:36	è come se calasse un'ombra
	47:36–47:37	no su questo
	47:37–47:40	eh fermento di attivismo che aveva avuto fino a quel momento
	47:41–47:42	e eh mh
	47:42–47:46	il canto è sempre allo stesso ritmo tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan
	47:47–47:47	eh
	47:47–47:50	però di colpo invece di cantare in questo modo
	48:00–48:04	si porta giù questa su quest'altra zona è come se calasse un'ombra eh
	48:04–48:07	lo sentite solo per un attimo poi riprende
	48:18–48:19	e poi riprende
	48:19–48:21	eh perché non ha
	48:21–48:24	bisogna anche avere del carburante per fermarsi quando uno è lanciato così
	48:25–48:29	eh il finale bisogna dev'essere un po' proporzionato qui sarebbe tronco
	48:29–48:32	e allora comincia con tutta questa serie di ripetizioni
	48:41–48:46	e ogni tanto si ferma così su questa nota conclusiva non sapendo dove andare rimane in sospeso
	48:46–48:49	che poi ripiomba di nuovo sull'attacco eh quindi
	49:09–49:12	sentite che la la cosa la cosa straordinaria
	49:13–49:16	in genere quando il testo dell'aria ripete una parola
	49:16–49:19	lo fa proprio perché la melodia ha bisogno ancora
	49:19–49:24	eh di un supporto non non ha esaurito la sua strada e quindi ripete le parole
	49:24–49:26	invece qui
	49:26–49:29	eh è la melodia stessa che viene ripetuta
	49:29–49:32	ripeto le parole ma ripeto anche la melodia
	49:32–49:33	eh eh eh
	49:33–49:34	e si fissa
	49:34–49:35	no
	49:35–49:39	su un segmento e continua a ri~ a a ribadirlo
	49:39–49:41	ossessivamente
	49:55–49:56	quindi già
	49:56–49:57	eh sono
	49:59–50:01	mh
	50:01–50:03	saltano all'occhio

Parlante	Tempo unità	Testo
	50:03–50:07	queste ripetizioni di ah doman mattina la mia lista devi aumentar
	50:07–50:10	salta all'occhio la ripetizione continua di questo
	50:10–50:15	temino che ritona a ogni piè sospinto
	50:15–50:19	e ancora di più questo questo punto qua per esempio è esemplare
	50:19–50:23	e ripete sempre la medesima
	50:23–50:25	eh come se si fosse incagliato su quel punto
	50:26–50:29	e questo ci dice qualche cosa sulla psicologia di don giovanni
	50:29–50:30	perché don giovanni
	50:30–50:32	è un f~ è un frenetico
	50:32–50:34	e un rapido
	50:34–50:36	perché lui dopo la conquista
	50:36–50:38	eh archivia immediatamente
	50:38–50:41	eh la donna con cui è stato passa immediatamente a un altro eh
	50:42–50:43	c'è proprio quest'idea di
	50:43–50:46	u~ un una spinta in avanti a cui lui non si può sottrarre
	50:46–50:48	ed è anche caparbio
	50:48–50:51	e la caparbieta è è ben riflessa
	50:51–50:52	da queste
	50:53–50:55	da queste ripetizioni così ostinate
	50:55–50:56	no
	50:56–50:59	e don giovanni è uno che quando di mette in testa un'idea non molla
	50:59–51:02	e questa musica ce lo dice benissimo
	51:03–51:03	eh
	51:06–51:09	eh ho reso ci sono avete delle perplessità
	51:10–51:13	adesso ce la sentiamo ancora naturalmente poi questa è talmente breve
	51:13–51:15	che non dà problemi
	51:20–51:23	ah tra l'altro è talmente rapido anche l'attacco
	51:23–51:29	che se noi lo prendiamo dal rit~ eh prima c'era un recitativo secco non c'è neanche uno stacco in genere in recitativo
	51:29–51:30	conclude
	51:30–51:36	e poi attacca l'aria magari anche con una piccola presentazione strumentale una piccola introduzione
	51:36–51:37	invece questo
	51:38–51:43	zac il recitativo scivola direttamente nell'aria non abbiamo neanche il tempo di accorgersi accorgerci
	51:43–51:45	del passaggio dall'una all'altra
	51:45–51:45	eh
	51:53–51:57	non capisco mai ovviamente a che traccia sono ma vediamo
	52:01–52:01	ecco
	52:07–52:09	eh sentiamolo un attimo va'
	52:09–52:10	anzi
	52:10–52:11	ecco
	52:21–52:24	questo è un dialoghetto tra don giovanni e leprello
	52:27–52:32	no voi non ce l'avete ma vi voglio solo far sentire quello scivolamento sono pochi secondi
	52:56–52:57	ecco
	54:10–54:10	mh

Parlante	Tempo unità	Testo
	54:11–54:14	sì è anche proprio un'innovazione mozartiana questo di
	54:14–54:18	usare l'aria anche per momenti di azione adesso
	54:19–54:23	qui siamo mh di fronte a un caso particolare proprio legato alla psicologia di questo
	54:23–54:27	personaggio così così straordinario e così fuori dal comune
	54:27–54:32	però in generale proprio una delle novità che avevano stupito nel teatro mozartiano
	54:33–54:34	era quello di
	54:34–54:36	uscire dal solito
	54:36–54:40	dalla solita divisione per cui l'azione era rimandata al recitativo
	54:40–54:42	e la meditazione e la riflessione all'aria
	54:43–54:46	eh mentre eh mozart riesce a dare certe volte
	54:47–54:48	eh
	54:48–54:51	connotato di azione a delle arie
	54:51–54:55	eh questo anche nelle nozze di figaro c'è per esempio l'aria di un personaggio
	54:56–54:57	che sta vestendo un paggio
	54:57–55:00	che è un maschietto quindi un giovan adolescente
	55:00–55:02	e lo sta vestendo in panni femminili
	55:02–55:04	e canta un'aria
	55:04–55:06	e intanto che lo veste
	55:06–55:12	lo guarda e gli dice girati così no la faccia gira~ girati di là girati di qua
	55:12–55:16	e poi parla con una terzo personaggio che è lì nella stanza
	55:16–55:17	e a cui si rivolge quindi
	55:17–55:19	è un dialogo multiplo
	55:20–55:22	in realtà gli altri stanno zitti e parla soltanto
	55:22–55:24	eh la l
	55:24–55:27	la cantante insomma quella che sta vestendo il paggio
	55:27–55:29	ma mentre parla agisce
	55:29–55:32	cosa che non si era mai fatta in un'aria prima
	55:32–55:33	e che
	55:33–55:37	è proprio anche uno dei risultati di avere fuso i generi
	55:37–55:40	serio e buffo e quindi mescolato
	55:40–55:45	le categorie per cui l'opera buffa era tutta azione e l'opera seria era tutta invece
	55:45–55:48	canto tutta emozione tutta sentimento
	55:48–55:51	e invece per mozart queste barriere non cisono più
	55:51–55:55	eh per cui anche un'aria può diventare un un momento di azione
	55:55–55:58	e quindi naturalmente cambia il modo di cantare ecco perché
	55:59–56:01	eh un'aria di tipo
	56:01–56:03	un'aria di azione diciamo
	56:03–56:07	eh non può avere l'ampiezza la dilatazione
	56:07–56:11	la staticità che invece erano stati suoi connotati fino a quel momento
	56:13–56:19	e che vediamo invece ancora molto bene per un personaggio come don ottavio se voi girate la
	56:19–56:21	guardate l'esempio che avete
	56:22–56:25	dalla sua pace la mia dipende
	56:26–56:29	quel che a lei piace vita mi rende questo è un personaggio

Parlante	Tempo unità	Testo
	56:29–56:31	assolutamente immobile eh
	56:33–56:37	che sta facendo una riflessione sulla natura del suo amore
	56:37–56:39	per la fidanzata donna anna
	56:43–56:46	e la cosa straordinaria anche se voi guardate
	56:47–56:48	la metrica
	56:51–56:54	nell'aria di don giovanni avevamo dei quinari
	56:55–56:56	finch'han del vino
	56:57–56:59	calda la testa
	57:00–57:02	una gran festa
	57:02–57:03	fa preparar
	57:04–57:05	eh sono tutti quinari
	57:07–57:09	mh di metrica avete qualche concetto minimo
	57:11–57:12	la eh
	57:13–57:16	quinario significa che ha l'accento sulla quarta sillaba
	57:18–57:19	e che dunque
	57:20–57:23	presupponendo che in italiano la maggior parte delle parole
	57:24–57:25	sono piane
	57:25–57:27	ha cinque sillabe
	57:28–57:32	no perché nella parola piana l'accento cade sulla penultima sillaba
	57:32–57:33	e quindi
	57:33–57:37	se in un verso cade sulla quarta normalmente il verso avrà
	57:37–57:40	cinque sillabe donde il nome di quinario
	57:40–57:42	e la s~ lo stesso discorso vale per
	57:43–57:45	senario settenario quindi il senario in sei sillabe
	57:46–57:50	accento sulla quinta settenario sette sillabe accento sulla sesta
	57:50–57:51	naturalmente
	57:52–57:54	se il settenario è tronco
	57:55–57:57	l'accento cade sempre sulla sesta
	57:57–58:00	questa forse è la difficoltà maggiore a memorizzare
	58:00–58:03	l'accento cade sempre sulla sesta ma non ci sono sette sillabe
	58:03–58:05	perché è tronco
	58:05–58:07	e quindi contravviene a quella regola
	58:07–58:10	di base per cui le parole dovrebbero essere piane
	58:11–58:12	se è sdrucchiolo invece
	58:13–58:14	eh
	58:14–58:15	cadrà sulla
	58:15–58:18	sulla sesta ma poi ancora settima e ottava
	58:18–58:19	perché in realtà
	58:19–58:21	eh mh
	58:21–58:22	opera
	58:23–58:25	eh ancora due sillabe dopo
	58:26–58:26	eh
	58:31–58:31	ma questo
	58:31–58:36	ma questo questo anche non ve lo chiederò mai all'esame ma è guisto perché se vi dico il nome di un verso
	58:36–58:41	alcuni di voi che magari non hanno fatto la metrica restano un po' un po' spaesati ecco
	58:41–58:44	se fate il controllo i versi che cantava don giovanni

Parlante	Tempo unità	Testo
	58:44–58:46	sono dei quinari
	58:46–58:46	mh eh
	58:46–58:49	e quelli che canta don gio~ don ottavio
	58:50–58:52	sono dei quinari doppi
	58:55–59:00	dalla sua pace la mia dipende vedete che arriviamo a dieci
	59:00–59:01	eh
	59:02–59:08	in realtà il verso è di dieci perché poi c'è la rima anche che dobbiamo considerare
	59:08–59:14	dalla sua pace la mia dipende quel che a lei piace vita mi rende allora rende fa rima con dipende
	59:14–59:17	e quindi il verso voi lo vedete scritto
	59:18–59:20	come quinario doppio cioè cinque più cinque
	59:21–59:24	ma insomma quello che volevo dire è che
	59:24–59:26	se voi prescindete dal senso
	59:27–59:29	e prescindete dalla rima il ritmo è sempre quello
	59:30–59:32	dalla mia pace la sua dipende
	59:32–59:35	quel che le piace vita mi rende
	59:35–59:37	quel che le incresce morte mi dà
	59:37–59:39	il ritmo è uguale ma la resa
	59:40–59:42	attraverso la musica è enormemente diversa
	59:44–59:46	quindi c'è questo doppio
	59:47–59:49	un côté da tener presente che
	59:49–59:55	i libre~ i compositori chiedono spesso ai librettisti dei metri particolari dei giochi di rime
	59:55–1:00:01	delle strutture proprio del libretto adatte a una certa situazione o adatte a qualcosa che hanno in mente
	1:00:02–1:00:03	al tempo stesso
	1:00:03–1:00:08	la musica ha un potere enorme di dilatare di stringere e di deformare
	1:00:09–1:00:10	i versi
	1:00:10–1:00:12	che gli st~ che le stanno davanti
	1:00:12–1:00:14	e questo in questo caso lo vedete benissimo
	1:00:14–1:00:15	eh perché
	1:00:15–1:00:18	il ritmo è fondamentalmente identico nel testo
	1:00:20–1:00:20	e però
	1:00:21–1:00:23	e due arie non potrebbero essere più diverse
	1:00:25–1:00:27	questa qua è proprio l'esempio di un'aria
	1:00:27–1:00:29	eh di pura contemplazione
	1:00:31–1:00:35	sentiamola subito dunque don ottavio è una voce invece più chiara
	1:00:36–1:00:37	è una voce di tenore
	1:00:41–1:00:44	anche questo non l'abbiamo ancora detto le voci si
	1:00:44–1:00:48	suddividono secondo la loro maggiore o minore altezza
	1:00:48–1:00:50	quelle femminili in
	1:00:50–1:00:51	soprano
	1:00:51–1:00:52	che è la più acuta
	1:00:53–1:00:54	mezzosoprano
	1:00:55–1:00:57	e contralto
	1:01:01–1:01:02	quelle maschili
	1:01:04–1:01:05	tenore

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:01:08–1:01:08	baritono
	1:01:09–1:01:10	e basso
	1:01:14–1:01:15	eh differenza d~ mh
	1:01:16–1:01:19	che adesso dico in modo molto grossolano perché poi in realtà
	1:01:20–1:01:25	forse l'avevo già accennato che i tipi di soprano per esempio possono essere molto diversi
	1:01:26–1:01:29	ci può essere il soprano leggero che è tutto spinto nell'acuto
	1:01:30–1:01:31	e
	1:01:31–1:01:37	ci può essere un soprano magari leggero e d'agilità cioè che è particolarmente dotato nelle parti
	1:01:37–1:01:39	veloci rapide di
	1:01:39–1:01:40	movimenti
	1:01:41–1:01:44	quindi di una melodia continuamente instabile eh
	1:01:44–1:01:47	e ci c'è invece il soprano drammatico
	1:01:48–1:01:50	che può avere invece un eh
	1:01:50–1:01:55	ancora delle note più gravi che lo fanno sembrare quasi un mezzosoprano
	1:01:56–1:01:59	però non è un mezzosoprano perché va su come i soprano
	1:02:00–1:02:05	quindi voglio dire queste differenze sono standardizzate
	1:02:05–1:02:06	eh sono indicative
	1:02:07–1:02:10	ma poi in realtà ci sono all'interno di ogni voce
	1:02:10–1:02:11	ancora
	1:02:11–1:02:14	eh tante sfumature diverse
	1:02:17–1:02:23	c'è per esempio magari un soprano mh un ottimo soprano drammatico che non è d'agilità nel senso che le
	1:02:23–1:02:27	non c~ non canta rossini per dire non canta certi virtuosismi
	1:02:28–1:02:29	eh mh
	1:02:29–1:02:31	particolarmente
	1:02:31–1:02:33	mh particolarmente fioriti
	1:02:33–1:02:35	ecco perché non ha quella
	1:02:35–1:02:39	perché non ha studiato quel tipo di canto né non è particolarmente portato
	1:02:40–1:02:44	quindi anche o~ ogni tipo di voce poi ha le sue attitudini
	1:02:44–1:02:47	e quindi si differenzia anche in questo rispetto ad altri
	1:02:47–1:02:53	e così come nel basso c'è il basso che sembra quasi un baritono e c'è invece il basso profondo
	1:02:53–1:02:55	che vi sembra immediatamente
	1:02:56–1:02:57	come dire mh
	1:02:59–1:02:59	mh
	1:03:00–1:03:01	più solenne
	1:03:01–1:03:03	eh certe volte quasi pachidermico
	1:03:03–1:03:08	a cui assolutamente non si può chiedere un canto d'agilità che magari invece già un
	1:03:08–1:03:11	un baritono o un basso p~ così detto cantante
	1:03:11–1:03:14	eh può invece permettersi di fare
	1:03:14–1:03:15	quindi insomma
	1:03:15–1:03:19	mh questi queste suddivisioni sono così in eh
	1:03:19–1:03:22	dette in modo un po' semplificato
	1:03:22–1:03:24	ma sono sono quelle

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:03:25–1:03:29	sono quelle più generiche ecco all'interno ci sono ancora poi tutta una serie di
	1:03:29–1:03:30	di sfumature
	1:03:30–1:03:33	comunque insomma don ottavio è un tenore
	1:03:33–1:03:34	eh
	1:03:36–1:03:39	ma anche qui nel tenore voglio dire
	1:03:39–1:03:42	eh il tenore che canta mozart
	1:03:43–1:03:47	non necessariamente canta bene verdi o canta bene il verismo
	1:03:47–1:03:51	perché è un tipo di voce più delicata
	1:03:53–1:03:55	più ingentilita
	1:03:56–1:03:58	eh più chiara
	1:03:58–1:04:03	rispetto al tenore invece che canta il repertorio della fine dell'ottocento
	1:04:03–1:04:05	eh che è un repertorio più
	1:04:05–1:04:09	di tipo eroico diciamo questo invece è un tenore più di tipo lirico
	1:04:12–1:04:14	beh insomma sentiamoci adesso mh
	1:04:17–1:04:23	quindi insomma s~ qui sentite una voce decisamente più chiara di quella di don giovanni e anche di quella di leprello
	1:06:34–1:06:36	ripete dalla sua pace
	1:08:56–1:09:03	ecco forse si sentiva bene qua no quello che intendevo con tenore lirico un tipo di voce
	1:09:03–1:09:10	mh vabbè poi s~ poi quando sentiremo degli esempi magari verdiani lo capirete anche meglio però sentite che è una voce
	1:09:11–1:09:12	mh eh
	1:09:13–1:09:17	è una voce tenera è una voce leggera è quasi femminile
	1:09:17–1:09:18	come voce
	1:09:18–1:09:21	eh non ha un'asprezza è tutto levigato
	1:09:21–1:09:24	notate qui per esempio rispetto
	1:09:25–1:09:30	soprat~ ma anche all'aria alle arie che abbiamo sentito dalle due donne
	1:09:30–1:09:32	non c'erano delle note lunghe tenute
	1:09:33–1:09:36	perché quando c'erano delle note lunghe portavano sempre delle fioriture
	1:09:37–1:09:39	invece qui se avete notato
	1:09:39–1:09:43	eh anche data la lentezza ma anche per il fatto che è
	1:09:43–1:09:46	è proprio un'aria di pura contemplazione e quindi
	1:09:46–1:09:49	non è mossa neanche dalle fioriture
	1:09:49–1:09:51	quando ci sono delle note lunghe
	1:09:51–1:09:52	la la voce le tiene
	1:09:54–1:09:57	e quindi anche qui vedete il tipo di voce deve essere una voce
	1:09:57–1:09:58	che non vibri
	1:09:59–1:10:03	eh e che abbia questa capacità anche di un fiato lungo
	1:10:03–1:10:07	di tenere queste note in modo tale che siano belle che sia come se
	1:10:07–1:10:09	stesse risuonando uno strumento
	1:10:10–1:10:12	deve avere una voce pastosa
	1:10:13–1:10:16	eh piena di armonici no che si presti appunto
	1:10:16–1:10:18	a reggere bene
	1:10:18–1:10:20	queste note prolungate
	1:10:21–1:10:24	farle farle risuonare ecco

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:10:26–1:10:32	e certamente in questa in questa lentezza qui ma per esempio quando alla f~ verso la fine canta morte
	1:10:32–1:10:35	morte mi dà ci si ferma proprio
	1:10:35–1:10:37	mo e po so~
	1:10:37–1:10:41	non si ferma sul nulla sul vuoto si ferma perché sotto ci sono degli strumenti
	1:10:41–1:10:45	che intervengono e la voce deve rimanere lì ferma
	1:10:45–1:10:46	immobile
	1:10:46–1:10:48	e naturalmente sapere
	1:10:48–1:10:50	tenere bene questo suono ecco
	1:10:50–1:10:52	voglio dire ci sono delle voci
	1:10:53–1:10:56	che quando hanno dei magari dei passi di agilità
	1:10:56–1:10:59	funzionano molto bene quando si devono fermare su una nota
	1:11:00–1:11:01	prolungata
	1:11:01–1:11:03	eh non la tengono così bene
	1:11:03–1:11:09	o la smorzano o si sente che fanno fatica a sorreggerla o vibrano tremano sentite la voce che trema
	1:11:09–1:11:12	questa invece dev'essere una voce perfetta come se fosse
	1:11:12–1:11:14	un flauto o un clarinetto
	1:11:14–1:11:14	eh
	1:11:15–1:11:17	quindi sono anche così qualità proprio della
	1:11:18–1:11:22	per cui un tenore può essere adatto a fare questa parte e un altro no
	1:11:24–1:11:28	poi naturalmente in queste aria qua mozartiane c'è tutto anche
	1:11:28–1:11:33	quello che possiamo dire il canto strumentale cioè una partecipazione da parte dell'orchestra
	1:11:34–1:11:35	eh mh
	1:11:36–1:11:39	eh che entra proprio nelle pieghe del canto vocale
	1:11:39–1:11:42	e partecipa fa degli echi per esempio
	1:11:42–1:11:43	eh
	1:11:43–1:11:44	ma
	1:11:45–1:11:48	all'inizio prima che lui dica s'ella sospira
	1:11:50–1:11:53	è l'orchestra a sospirare come nella voce
	1:12:06–1:12:07	eh e
	1:12:07–1:12:11	e gli strumenti entrano tra una tra una frase e l'altra
	1:12:11–1:12:14	e se noi anche non avessimo il testo davanti in fondo
	1:12:14–1:12:19	capiremmo che non sta parlando di gioia ma che sta parlando di dolore poi magari
	1:12:19–1:12:22	non capiamo esattamente in che termini ma
	1:12:22–1:12:25	è chiaro che qui questo
	1:12:25–1:12:25	è
	1:12:26–1:12:30	è un xx di sospiro e lo fa l'orchestra prima della voce quindi diciamo
	1:12:30–1:12:32	l'orchestra canta con la voce
	1:12:32–1:12:34	eh si creano questi
	1:12:34–1:12:35	questi dialoghi
	1:12:36–1:12:37	comunque eh mh
	1:12:37–1:12:38	mi pare evidente quasi abnorme no la la differenza
	1:12:38–1:12:41	mi pare evidente quasi abnorme no la la differenza
	1:12:42–1:12:43	di resa che si può dare

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:12:45–1:12:47	per caratterizzare un
	1:12:47–1:12:51	personaggio contemplativo mh caratterizzare il personaggio attivo
	1:12:51–1:12:53	come è stato trasformato il testo
	1:12:53–1:12:56	che due tipi diversi di canto posso avere
	1:12:56–1:12:59	eh un canto che è tutto ritmo dove quasi
	1:12:59–1:13:03	eh la melodia non esiste c'è soltanto quel frammento
	1:13:04–1:13:04	eh
	1:13:05–1:13:10	quel motivetto e invece questo è tutta un'espansione melodica che sembra non arrestarsi mai
	1:13:11–1:13:12	e e non
	1:13:12–1:13:15	e non ci rimane un ritmo in testa ci rimane proprio
	1:13:15–1:13:17	questa lunga linea
	1:13:17–1:13:22	canora che è piena di fermate e piena di echi dell'orchestra
	1:13:22–1:13:22	eh
	1:13:23–1:13:26	e è proprio un altro mondo espressivo
	1:13:27–1:13:31	qui è tutto melodia di là era tutto ritmo e sempre canto è in fondo
	1:13:32–1:13:32	eh però vedete
	1:13:33–1:13:35	come è flessibile come sono flessibili
	1:13:36–1:13:38	le po~ le possibilità della voce umana
	1:13:38–1:13:42	e si piegano ovviamente non a esprimere soltanto non soltanto a esprimere
	1:13:42–1:13:44	dei sentimenti e degli affetti diversi ma anche
	1:13:45–1:13:45	a dare una
	1:13:46–1:13:49	connotazione una taratura psicologica diversa
	1:13:49–1:13:50	ai vari personaggi
	1:13:51–1:13:53	adesso per concludere questa
	1:13:54–1:13:57	questo primo approccio che è stato soprattutto mozartiano
	1:13:58–1:13:58	volevo
	1:13:58–1:14:02	andare di seguito col testo che avete vi ho messo il terzetto no
	1:14:03–1:14:06	e farvi sentire invece un punto
	1:14:06–1:14:08	in cui l'azione procede
	1:14:10–1:14:11	però al tempo stesso
	1:14:12–1:14:13	non procede in recitativo
	1:14:14–1:14:18	non procede neanche in aria è quel prodotto nuovo che dicevo
	1:14:18–1:14:23	eh chiamarsi concertato dove ci sono più azio~ più più voci
	1:14:23–1:14:24	eh che mh
	1:14:24–1:14:26	che si sovrappongono
	1:14:26–1:14:30	possono essere in dialogo possono anche cantare simultaneamente
	1:14:33–1:14:35	e qui abbiamo un bellissimo esempio
	1:14:36–1:14:38	perché sono tre voci
	1:14:39–1:14:40	tutte e tre maschili
	1:14:40–1:14:43	però molto diversamente connotate
	1:14:46–1:14:48	perché una è la voce di un morto
	1:14:48–1:14:49	ed è il commendatore
	1:14:52–1:14:56	e non è un fantasma col lenzuolo ma è una statua che avanza quindi
	1:14:56–1:14:59	dovrà essere rappresentata anche con una certa pesantezza
	1:14:59–1:15:00	eh
	1:15:00–1:15:03	e al tempo stesso farci sentire che non partecipa più della

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:15:03–1:15:05	dimensione
	1:15:05–1:15:09	umana del tempo ma che è in un'altra dimensione sovranaturale
	1:15:10–1:15:12	poi invece ci sono i due viventi
	1:15:12–1:15:15	di cui uno è il padron di casa don giovanni
	1:15:16–1:15:19	eh che è un libertino ma
	1:15:20–1:15:23	però è persona che sa come ospitare
	1:15:24–1:15:25	un invitato
	1:15:26–1:15:29	e che quindi sentiremo diviso
	1:15:29–1:15:30	eh tra
	1:15:31–1:15:32	uno stile nobile
	1:15:33–1:15:35	e anche
	1:15:35–1:15:38	qualche sussulto umanissimo di paura
	1:15:39–1:15:40	che gli prende
	1:15:42–1:15:43	perché per tanto che
	1:15:44–1:15:48	beh il don giovanni di molliere sottolineava molto anche il libertinismo
	1:15:48–1:15:49	eh
	1:15:50–1:15:51	intellettuale
	1:15:51–1:15:54	di don giovanni cioè il suo ateismo
	1:15:55–1:15:57	che qui invece viene fuori molto meno
	1:15:58–1:16:02	però insomma è chiaro che il don giovanni è spregiudicato
	1:16:04–1:16:04	e
	1:16:05–1:16:12	non ha nessuna fede nel soprannaturale però non è stupido quando si vede una statua che cammina qualche dubbio lo prende no
	1:16:12–1:16:15	e quindi si sente proprio la paura che gli corre nella schiena
	1:16:16–1:16:18	e poi naturalmente c'è leporello
	1:16:18–1:16:22	leporello che non si fa mentire don giovanni che è un cavaliere
	1:16:22–1:16:25	non fa vedere di aver paura ce lo dice la musica
	1:16:25–1:16:28	ma lui cerca di mostrarsi compos sui
	1:16:28–1:16:30	e fare i suoi doveri di padrone di casa
	1:16:30–1:16:34	leporello non ha nessuna remora invece a far vedere la sua paura
	1:16:34–1:16:38	e quindi la sentiremo molto chiaramente nel suo modo di cantare
	1:16:38–1:16:42	quindi simultaneamente noi abbiamo tre tipi di vocalità differenti
	1:16:42–1:16:43	eh
	1:16:51–1:16:54	vi do almeno due indicazioni prima di incominciare con l'ascolto
	1:16:57–1:17:02	chiedo scusa a chi c'era gli anni scorsi perché che questo è un esempio talmente bello talmente
	1:17:02–1:17:06	funzionale che non posso non posso rinunciarvi quindi
	1:17:06–1:17:08	lo lo ripeto semrpe
	1:17:11–1:17:13	eh mh dunque
	1:17:14–1:17:17	eh ingresso in scena del commendatore
	1:17:20–1:17:23	vi ricordate c'è stata quella scena nel cimitero no
	1:17:23–1:17:27	in cui don giovanni ha fatto invitare da leporello il commendatore a cena
	1:17:27–1:17:31	prima di questa scena qui c'è stato il banchetto è arrivata anche donna elvira a supplicarlo
	1:17:32–1:17:34	cambia vita lui l'ha presa in giro
	1:17:35–1:17:37	eh in modo così

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:17:37–1:17:39	insomma
	1:17:39–1:17:42	sardonico che lei se n'è andata via in lacrime
	1:17:42–1:17:45	si sente un grido però quando lei apre la porta di casa
	1:17:45–1:17:50	si sente un grido e poi lei lei va via e
	1:17:51–1:17:55	leporello va a vedere cosa sia successo torna anche lui stravolto
	1:17:55–1:17:58	allora finalmente va don giovanni e si trova con la statua davanti
	1:17:59–1:17:59	e
	1:18:00–1:18:03	entra appunto e va nella sala da pranzo
	1:18:04–1:18:05	eh
	1:18:08–1:18:10	e e poi un commendatore canta in questo modo
	1:18:11–1:18:13	voce di basso eh voce molto profonda
	1:18:34–1:18:35	quindi
	1:18:35–1:18:36	stile lento
	1:18:36–1:18:38	non c'è una melodia
	1:18:39–1:18:43	sono soltanto alcuni gradi della scala come se fosse una composizione liturgica
	1:18:44–1:18:44	eh
	1:18:44–1:18:51	era un modo di cantare che si usava molto quando c'erano degli oracoli delle figure soprannaturali in questo senso mozart
	1:18:51–1:18:54	si rifà a una tradizione con questo modo di cantare
	1:18:54–1:18:57	tipico degli oracoli proprio muoversi su poche note
	1:19:09–1:19:11	ecco poche note
	1:19:11–1:19:13	eh sen~ senza note intermedie
	1:19:14–1:19:16	quindi come se fosse ormai
	1:19:16–1:19:20	eh fuori dal movimento dal tempo
	1:19:20–1:19:23	eh dal dinamismo della vita
	1:19:23–1:19:25	della vita umana eh
	1:19:27–1:19:30	in più qui sotto sentirete l'orchestra che fa un ritmo fisso
	1:19:42–1:19:42	ecco
	1:19:43–1:19:45	questo punto gli risponde don giovanni
	1:19:53–1:19:57	sentite come cambia ecco quando dicevo il timore che non viene espresso dalla voce
	1:19:57–1:20:00	viene espresso dall'accompagnamento e lui invece canta
	1:20:12–1:20:15	risposta di leporello che ci trasporta nel clima buffo
	1:20:23–1:20:26	xxx di don giovanni ripetuto e xxxore
	1:20:31–1:20:37	sentite che tre modi di canto diversi che poi proseguono così intrecciandosi per tutta la scena
	1:20:37–1:20:38	poi qui tra l'altro
	1:20:39–1:20:41	segnatevi anche queste parole
	1:20:41–1:20:45	non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste
	1:20:46–1:20:49	questo qui è un passo anche che è stato molto studiato perché non solo
	1:20:49–1:20:51	ti dà quell'idea di staticità
	1:20:52–1:20:54	di fermezza no
	1:20:54–1:20:55	è lento insomma
	1:20:55–1:20:58	ma non è la lentezza contemplativa di don ottavio
	1:20:59–1:20:59	eh
	1:21:00–1:21:03	è una lentezza solenne una lentezza sacrale

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:21:04–1:21:06	e per di più
	1:21:07–1:21:08	eh
	1:21:09–1:21:15	insomma noi in genere non usiamo tutte le note che sono a disposizione ma si s~ si seleziona a seconda della tonalità
	1:21:16–1:21:21	non vi voglio spaventare adesso con questa con questo particolare però ricordatevi
	1:21:22–1:21:22	che
	1:21:22–1:21:28	in queste in questa frase qui non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste praticamente
	1:21:29–1:21:30	mozart
	1:21:30–1:21:34	usa tutti i dodici suoni a disposizione il cosiddetto totale cromatico no
	1:21:34–1:21:36	e quindi questo vuol dire che
	1:21:36–1:21:40	mentre ogni brano ha un un suo centro di gravità
	1:21:40–1:21:43	armonico voi capite quando sta per finire no
	1:21:43–1:21:45	eh mh
	1:21:46–1:21:46	non so
	1:21:54–1:21:58	questo in realtà è un quindi è un quinto ma non può andare fino dall'altra parte
	1:21:58–1:22:03	invece eh ques~ queste battute qui del commendatore non si capisce dove vogliono andare a finire perché
	1:22:04–1:22:05	ogni nota cambia strada
	1:22:07–1:22:12	e mentre tutte le nostre strade sono formate d~ noi ne abbiamo a disposizione dodici di suoni
	1:22:12–1:22:14	ma ogni scala è formata da sette
	1:22:14–1:22:17	mozart li usa tutti e dodici invece eh
	1:22:17–1:22:22	cosa che era stata considerata così estremamente avveniristica
	1:22:22–1:22:23	eh xx
	1:22:23–1:22:28	e e che serve proprio per farci capire come questo personaggio sia di un altro mondo
	1:22:28–1:22:31	e quindi il suo linguaggio il suo modo di esprimersi
	1:22:32–1:22:39	eh sia come canto sia per l'armonia che lo accompagna sia per i suoni anche i timbri degli strumenti che lo
	1:22:39–1:22:40	che lo seguono
	1:22:41–1:22:43	sono diversi da quelli usati da tutti gli altri
	1:22:43–1:22:46	e a proposito di questo dei del del timbro
	1:22:46–1:22:50	quando canta il commendatore lo accompagnano tre tromboni
	1:22:51–1:22:52	che entrano solo qua
	1:22:52–1:22:55	non hanno parte in nessuna altra scena del don giovanni
	1:22:56–1:22:59	entrano solo quando c'è il commendatore e solo in questa scena
	1:23:00–1:23:03	proprio perché lui deve essere accompagnato da strumenti
	1:23:03–1:23:05	che non hanno accompagnato nessun altro che sono
	1:23:06–1:23:09	deputati solo a lui e per indicare la sua
	1:23:09–1:23:10	eccezionalità
	1:23:10–1:23:11	eh
	1:23:13–1:23:14	ecco eh
	1:23:14–1:23:17	andate però a dire lei l'aveva chiesto prima dica poi arrivo
???	1:23:16–1:23:20	com'è che si chiama questo utilizzo dei dodici suoni
	1:23:20–1:23:21	xxx

Parlante	Tempo unità	Testo
TO070	1:23:21–1:23:24	ehmh totale cromatico eh
	1:23:28–1:23:33	se qualcuno di voi ha studiato qualche strumento quando si v~ le scale
	1:23:33–1:23:38	poi ci sono le scale cromatiche le scale cromatiche sono quelle dove voi fare tutti
	1:23:38–1:23:39	vedete tutti i tasti
	1:23:40–1:23:44	vedete se s~ faccio la scala di mettiamo do maggiore tutti i tasti bianchi
	1:23:47–1:23:53	poi si chiude quando xx tendono a rimanere lì sospesi no lo sentite che qua non è finito eh
	1:23:53–1:23:54	però la scala in realtà è questa
	1:23:57–1:23:58	oppure parto dal mi
	1:24:04–1:24:08	su ognuno dei suoni io posso ricreare eh questa
	1:24:08–1:24:12	questa suddivisione che è quella su cui si basa il nostro sistema
	1:24:12–1:24:14	eh di organizzazione
	1:24:14–1:24:15	eh sonoro
	1:24:16–1:24:17	eh però
	1:24:17–1:24:18	ci sono anche
	1:24:19–1:24:21	c'è una scala particolare diciamo
	1:24:21–1:24:22	che
	1:24:28–1:24:36	quando l'accordatore prova il pianoforte o voi vi volete scaldare le dita ecco la sca~ fare le scale cromatiche è un ottimo modo e vedete che questo
	1:24:36–1:24:40	con questo sistema io faccio tutte le note
	1:24:40–1:24:41	eh
	1:24:45–1:24:47	tutte le note che ho a disposizione
	1:24:48–1:24:48	eh
	1:24:50–1:24:51	che però
	1:24:53–1:24:54	nel eh mh
	1:24:56–1:25:00	diciamo vengono usate sette per volta ecco io non non non uso
	1:25:00–1:25:01	eh mh poi nella
	1:25:01–1:25:04	soltanto la cosiddetta dodecafonia
	1:25:04–1:25:07	usa questi dodici suoni alla pari tutti insieme
	1:25:08–1:25:10	se voi sentite un brano dodecafonico
	1:25:10–1:25:14	però no non vi non vi riuscite a orientare non sapete
	1:25:14–1:25:20	non sentite delle tensioni interne è proprio un altro modo di pensare la musica di concepirla
	1:25:21–1:25:24	e invece nel nel nostro sistema ab~ abituale
	1:25:24–1:25:27	che usavano mozart che usava verdi che usava wagner
	1:25:27–1:25:29	eh eh non si usavano
	1:25:30–1:25:33	dodici note simultaneamente ossia si usavano però
	1:25:33–1:25:37	bisognava modulare passare da un'armonia all'altra
	1:25:37–1:25:39	non le uso tutte in una misura
	1:25:40–1:25:44	le uso magari in una pagina perché sono riuscito a portare il mio discorso
	1:25:44–1:25:48	eh da un centro gravitazionale all'altro e quindi
	1:25:48–1:25:50	ho usato tutti questi suoni
	1:25:50–1:25:51	però diciamo
	1:25:52–1:25:53	e l mh

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:25:54–1:25:56	usare il totale cromatico in questo senso
	1:25:57–1:26:01	significa continuamente entrare in un in un'armonia e uscirne per andare in un altro
	1:26:02–1:26:05	senza che lo s~ che l'ascoltatore si sia potuto orizzontare
	1:26:05–1:26:07	in questo
	1:26:07–1:26:09	eh in questo discorso
	1:26:09–1:26:11	ed è quello che appunto
	1:26:11–1:26:13	mozart fa fare a al commendatore
	1:26:13–1:26:17	mh non so se ho imbrogliato ancora di più le carte o mi sono spiegata
	1:26:18–1:26:19	eh
	1:26:19–1:26:20	va bene
	1:26:21–1:26:23	lei invece cosa chiedeva la stessa domanda sì
???	1:26:21–1:26:22	è la stessa domanda
TO070	1:26:23–1:26:24	va bene
	1:26:33–1:26:35	sì ma sentiamolo
	1:26:37–1:26:44	ma comunque non non spaventatevi che poi intanto p~ io penso anche a come magari prendervi degli altri esempi e via via
	1:26:44–1:26:45	farvi capire queste cose
	1:26:46–1:26:51	che vi ripeto non sono programma d'esame non vi chiederò mai né il totale cromatico né un'armonia
	1:26:51–1:26:52	e né una tonalità
	1:26:52–1:26:55	però alle volte ci sono dei passaggi che sono così
	1:26:55–1:26:59	caratteristici di un brano che mi ci fermo per farveli sentire
	1:26:59–1:27:01	e poi quando ne avete accumulati un po'
	1:27:02–1:27:06	alla fine capite anche da soli poi le regole che stanno
	1:27:06–1:27:07	che stanno alla base
	1:27:07–1:27:09	eh vi vi orizzontate un po' meglio
	1:27:09–1:27:12	è chiaro che finché avetesoltanto nelle orecchie un esempio o due
	1:27:13–1:27:15	eh è è mh è difficile
	1:27:37–1:27:42	ecco adesso cercate di fare mente locale sul differente modo che hanno di cantare i personaggi
	1:27:42–1:27:44	se riuscite anche
	1:27:44–1:27:49	eh come cambia la strumentazione quando entrano i tromboni sotto commendatore soprattutto
	1:27:49–1:27:53	oppure altri strumenti invece più dolenti sotto don giovanni
	1:27:53–1:27:57	e poi sentirete il borbottio di sotto di leprello
	1:27:57–1:27:59	che trema ha proprio letteralmente la tremarella
	1:28:00–1:28:02	e e questo la musica ce lo fa sentire molto bene
	1:28:07–1:28:08	due tre
	1:28:08–1:28:17	quattro cinque sei sette otto nove dieci undici dodici tredici quattordici quindici
	1:28:17–1:28:18	sedici
	1:33:48–1:33:51	xxxxxxxxxx
	1:34:49–1:34:53	dico il grido da occhio è perché per simpatia leprello è talmente terrorizzato
	1:34:53–1:35:00	che quello vero è il grido di don giovanni che sprofonda e leprello ha talmente paura che gli fa eco come se fosse sprofondato anche lui eh
	1:35:01–1:35:02	e

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:35:03–1:35:06	eh vabbè è talmente bello che mh
	1:35:06–1:35:09	non l'ho interrotto ovviamente ve l'ho fatto andare fino in fondo
	1:35:09–1:35:10	e
	1:35:11–1:35:14	avete potuto seguire siete riusciti a seguire sul testo la
	1:35:14–1:35:19	la simultaneità delle parole che tante volte è difficile abituarsi
	1:35:19–1:35:19	mh eh
	1:35:20–1:35:22	e ci avete sentito il questo borbottio
	1:35:25–1:35:28	eh di di leporello di sotto eh
	1:35:28–1:35:30	questo borbottio che poi a un certo punto
	1:35:30–1:35:35	nell'ultima parte del dialogo ovviamente tace e lo risentiamo soltanto con l'urlo finale
	1:35:36–1:35:37	e mh
	1:35:37–1:35:42	però proprio nella parte iniziale sono molto evidenti queste queste tre dimensioni
	1:35:42–1:35:44	e poi anche straordinario
	1:35:44–1:35:45	è sentire come qui il canto
	1:35:46–1:35:48	è proprio entrato decisamente nell'azione
	1:35:48–1:35:51	e non c'è più non c'è più distinzione insomma
	1:35:51–1:35:55	e c'è una duttilità straordinaria anche queste frasi
	1:35:55–1:35:57	smozzicate per cui
	1:35:57–1:36:01	uno comincia e l~ e l'altro risponde per cui non ha più neanche senso tanto
	1:36:01–1:36:05	parlare del verso in sé perché il verso viene diviso tra i personaggi
	1:36:05–1:36:07	e quindi crea una
	1:36:07–1:36:09	anche u~
	1:36:09–1:36:10	un dialogo più fitto
	1:36:10–1:36:13	no perché fa come come dire
	1:36:13–1:36:17	unisce vari botta e risposta nella musicalità del verso intero
	1:36:17–1:36:20	che però si suddivide sulla bocca di più personaggi
	1:36:22–1:36:24	va bene direi che per questa settimana vi ho
	1:36:24–1:36:26	martellato abbastanza
	1:36:26–1:36:28	ci vediamo la prossima eh
	1:36:29–1:36:34	se rileggendo i vostri appunti trovate delle cose che non sono chiare segnatevele che le vostre domande
	1:36:34–1:36:39	sono utili a tutti a me per capire cosa non vi è chiaro e anche ai vostri compagni
	1:36:40–1:36:41	per e
	1:36:42–1:36:44	che in genere son dubbi comuni dica
???	1:36:44–1:36:46	mh ascoltando l'aria
TO070	1:36:46–1:36:48	sì l'aria di don ottavio
???	1:36:48–1:36:50	no no l l~ l'ultima il concertato ecco
TO070	1:36:50–1:36:51	eh sì il concertato
???	1:36:51–1:36:54	non mi sono reso conto del momento in cui entrano i tromboni
TO070	1:36:56–1:36:57	sì devo dire questa eh
	1:36:57–1:37:00	non ha torto eh entrano quando lui
	1:37:00–1:37:04	eh vabbè solo in quel grande accordo iniziale dove inizia la scena
	1:37:04–1:37:09	poi quando il commendatore canta non si pasce di cibo celeste chi si pasce di cibo mortale
	1:37:09–1:37:13	lì sotto eh canta all'unisono coi coi tromboni

Parlante	Tempo unità	Testo
	1:37:13–1:37:18	però dato che ci sono anche gli oboi in quest'esecuzione qui gli oboi erano molto evidenti
	1:37:18–1:37:20	l'ho notato anch'io che xxxx
	1:37:20–1:37:24	però in in quel punto lì entrano e poi rimangono
	1:37:24–1:37:29	nelle in in questi che xxxore
	1:37:29–1:37:32	se magari dopo su you tube cerca degli altri ascolti
	1:37:32–1:37:34	in alcuni sono molto evidenti
	1:37:34–1:37:35	eh
	1:37:36–1:37:40	ma è anche proprio quel punto lì del sono addirittura la voce è all'unisono
	1:37:40–1:37:43	cioè fanno le stesse note diciamo eh
	1:37:43–1:37:44	prego