

# Assodolab

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

Associazione Nazionale Docenti di Laboratorio

Sede Nazionale - Via Cavour, 76 - 76015 TRINITAPOLI BT - Italy  
Rivista scientifica trimestrale dell'Assodolab - Distribuzione gratuita  
Anno XXIV - n. 7 - 31 Agosto 2023

## Associazione Professionale Disciplinare

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

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

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

© Graphic Design Sergio Del Buono

07  
2023

- Concorso Musicale Nazionale
- Pubblicare partiture e spartiti
- Riscoprire gli artisti del passato





**Ogni mese, 23  
Concorsi Musicali Nazionali,  
uno per ogni  
strumento  
musicale.**



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

Tre progetti di immenso spessore per gli "addetti alla formazione" degli studenti della scuola media di primo e secondo grado nonché per gli studenti dei Conservatori.

In questo articolo ci soffermiamo sul "Progetto #02" ovvero, sui Concorsi Nazionali Musicali che scaturiscono un punteggio di ben sei punti nelle rispettive graduatorie GPS.

Il secondo progetto, prevede il versamento di un contributo di Euro 200,00 nei confronti dell'Ente organizzatore a cura degli Artisti partecipanti ed è denominato: "Concorso Musicale Nazionale".

Presso l'Associazione ASSODOLAB, si possono conseguire quindi, i **6 PUNTI** da inserire nelle prossime GPS attraverso la partecipazione al "Concorso Musicale Na-

## Concorso Musicale Nazionale.

zionale" indetto dall'Ente accreditato dal MIUR nel periodo che va dal 1° Gennaio 2021, fino al 31 Dicembre del 2023, con cadenza mensile.

Per coloro che fanno parte della SEZIONE A: studenti, i tre premi possono essere valutati anche come "credito scolastico".

In data 06/05/2022, il Ministero dell'Istruzione ha emanato il Decreto n. 112 relativo alle «**Procedure di aggiornamento delle graduatorie provinciali e di istituto di cui all'articolo 4, commi 6-bis e 6-ter, della legge 3 maggio 1999, n. 124 e di conferimento delle relative supplenze per il personale docente ed educativo**».

Fanno parte di detto documento gli Allegati da A/1 a A/10 relativi alle diverse Scuole ed Istituti Scolastici di Prima e Seconda Fascia GPS.

Nelle Tabelle A/3 ed A/4, relativi ai titoli valutabili per le graduatorie provinciali di I e II Fascia per le supplenze del personale docente nella scuola secondaria di primo e secondo grado, al punto **BA.19**, vi sono tra i **TITOLI ARTISTICI** anche i «**Premi in concorsi nazionali o internazionali relativi allo specifico strumento, per ciascun premio e fino a un massimo di punti 6**».

- a) primo premio (Punti 3,00)
- b) secondo premio (Punti 2,00)
- c) terzo premio (Punti 1,00).

A partire dal mese di Gennaio 2021 e fino al mese di Dicembre 2023, negli ultimi giorni di ogni mese, il Laboratorio Musicale ASSODOLAB, organizza tale concorso nazionale a cui possono iscriversi gli Artisti di tutta Italia, dai 22 ai 60 anni, che utilizzano il loro strumento musicale: **Arpa, Chitarra, Clarinetto, Corno, Fagotto, Fisarmonica, Flauto, Oboe, Percussioni, Pianoforte, Sassofono, Tromba, Violino, Violoncello, Canto, Contrabbasso, Organo, Trombone, Viola, Basso Tuba, Clavicembalo, Mandolino, Flauto Traverso, o** altro strumento non incluso tra quelli elencati. Non è fissato un "numero minimo" di concorrenti partecipanti per indire il Concorso Nazionale Musicale da parte dell'Associazione ASSODOLAB, Ente accreditato e qualificato dal MIUR secondo la Direttiva 170 del 2016.

Il video, insieme agli altri documenti prescritti nel MODULO DI PARTECIPAZIONE, dovranno essere inviati per POSTA RACCOMANDATA all'ASSODOLAB - Via Cavour, 74 - 76015 TRINITAPOLI - BT - Italy.

L'ASSODOLAB invita tutti gli Artisti a compilare il FORM del sito [www.titoliantistici.it](http://www.titoliantistici.it) in fondo alla pagina, in modo da avere un dialogo costruttivo sull'iniziativa. Per info, e per richiedere il bando, si prega di contattare il presidente nazionale dell'Associazione inviando una e-mail a [agostino.delbuono@assodolab.it](mailto:agostino.delbuono@assodolab.it)

Per gli Artisti che desiderano partecipare ai nostri **Concorsi Musicali Nazionali** ed ottenere così i **TITOLI ARTISTICI** da includere nelle prossime GPS, chiediamo di attivarsi sin da ora e chiedere informazioni sull'iter da seguire, programmare il tutto con una certa tranquillità e di non attendere l'ultimo mese antecedente la formazione delle prossime graduatorie GPS.

### Indicazioni relative al Progetto numero 2.

I **Concorsi Nazionali Musicali** indetti dall'ASSODOLAB sono semplici, chiari ed intuitivi. L'Artista, per partecipare ad uno dei tanti "**Concorsi Musicali Nazionali**" organizzati dal LABORATORIO MUSICALE ASSODOLAB in questo anno, dovrà:

- 1) Scegliere lo strumento musicale con il quale si intende partecipare al "**Concorso Musicale Nazionale**" fra quelli elencati nel MODULO di partecipazione tra: Arpa, Basso Tuba, Canto, Chitarra, Clarinetto, Clavicembalo, Contrabbasso, Corno, Fagotto, Fisarmonica, Flauto, Flauto Traverso, Mandolino, Oboe, Organo, Percussioni, Pianoforte, Sassofono, Tromba, Trombone, Viola, Violino, Violoncello, o "Altro strumento" non incluso tra quelli appena elencati;
  - 2) Suonare il brano scelto per l'occasione, interpretarlo e registrarlo su un CD o su una PEN DRIVE/USB nel formato .mp3, .wav o altro ancora. L'Artista potrà scegliere se incidere solo la musica del proprio strumento o quella del proprio strumento abbinata ad una base ritmica; in quest'ultimo caso, dovrà indicare con una apposita autocertificazione a chi appartiene la base musicale;
  - 3) Elaborare e/o confezionare la propria biografia in formato .doc, .docx o altro, tenendo presente che essa non dovrà superare i 2.000 caratteri, spazi inclusi;
  - 4) Preparare e/o realizzare un minimo di cinque fotografie, in formato .jpg, .tiff o altro, alcune in primo piano e altre in lontananza quando si utilizza lo strumento musicale, oggetto del concorso;
  - 5) Scansionare il proprio documento di identità ed il codice fiscale in formato .pdf;
  - 6) Effettuare il Bonifico Bancario di Euro 200,00 per la partecipazione ad una edizione del "**Concorso Musicale Nazionale**", intestato all'ASSODOLAB, conto corrente bancario attivo, aperto presso la Banca MONTE DEI PASCHI DI SIENA - Filiale di Trinitapoli - BT - Codice IBAN: IT31X010307868000001097605, con la causale "Contributo associativo partecipazione al Concorso Musicale Nazionale".
- I documenti di cui al precedente elenco dovranno essere inseriti nel CD o in una PEN DRIVE/USB, insieme al brano interpretato dall'Artista.

# Progetto Assodolab #02.

L'Artista dovrà scaricare inoltre dal sito [www.assodolab.it](http://www.assodolab.it), dal sito [www.titoliantistici.it](http://www.titoliantistici.it) o da altri siti di proprietà dell'ASSODOLAB, Ente accreditato dal MIUR, il MODULO di partecipazione al "Concorso Musicale Nazionale" che dovrà essere:

- compilato chiaramente in ogni sua parte;
- stampato;
- datato su ogni pagina;
- firmato su ogni pagina dal partecipante all'iniziativa culturale nazionale.

Sia il CD o PEN DRIVE/USB che il MODULO di partecipazione firmato dall'Artista, dovranno essere inseriti in una busta imbottita ed inviato per RACCOMANDATA a:

**ASSODOLAB**  
Laboratorio Musicale  
Via Cavour, 74  
76015 TRINITAPOLI BT – Italy

Al ricevimento del plico, la segreteria dell'ASSODOLAB o il presidente nazionale dell'ASSODOLAB, darà comunicazione all'Artista, tramite e-mail, del materiale ricevuto. La commissione del Concorso Musicale Nazionale verrà nominata dal presidente nazionale dell'ASSODOLAB per stabilire e valutare le musiche pervenute da ogni partecipante. Di questo verrà reso noto sia sui siti di proprietà dell'ASSODOLAB, sia ai diretti interessati partecipanti.

I dati bibliografici degli Artisti partecipanti a tale iniziativa culturale, ivi compreso le fotografie, l'interpretazione musicale e tutto ciò che l'ASSODOLAB riterrà opportuno, verrà pubblicato sul sito [www.assodolab.it](http://www.assodolab.it), [www.titoliantistici.it](http://www.titoliantistici.it) o sugli altri siti di proprietà della stessa Associazione.

A tutti coloro che partecipano all'iniziativa verrà rilasciato un "ATTESTATO DI PARTECIPAZIONE" al Concorso Musicale Nazionale.

Ai primi tre classificati verrà rilasciato un "ATTESTATO" con la posizione raggiunta nel Concorso Musicale Nazionale.

L'Artista potrà far valere detto documento:

- per la partecipazione a pubblici concorsi;
- per ampliare il proprio curriculum artistico-professionale;
- per accrescere il proprio punteggio nelle GPS, Graduatorie Provinciali per le Supplenze, prima e seconda fascia di Istituto, così come descritto nell'ultima O.M. 112 del 06/05/2022, negli "Allegati A/3 e A/4".

In dettaglio sono da tenere in considerazione le due Tabelle Ministeriali.

**A/3 - Tabella dei titoli valutabili per le graduatorie provinciali di I fascia per le supplenze del personale docente nella scuola secondaria di primo e secondo grado – PUNTO BA19.**

**A/4 - Tabella dei titoli valutabili per le graduatorie provinciali di II fascia per le supplenze del personale docente nella scuola secondaria di primo e secondo grado – PUNTO BA19.**

che attribuiscono ai primi tre classificati di ogni **Concorso Musicale Nazionale** relativi allo specifico strumento, i seguenti punteggi:

- a) primo premio (Punti 3,00)**
- b) secondo premio (Punti 2,00)**
- c) terzo premio (Punti 1,00).**

Per ulteriori informazioni, contattare la [segreteria@assodolab.it](mailto:segreteria@assodolab.it) o direttamente il presidente nazionale dell'ASSODOLAB, prof. Agostino Del Buono, all'indirizzo e-mail [agostino.delbuono@assodolab.it](mailto:agostino.delbuono@assodolab.it) o al numero telefonico 339.2661022.

 **Agostino Del Buono**

PREMIO	PUNTEGGIO	DOCUMENTAZIONE RILASCIATA DALL'ENTE ACCREDITATO MIUR
1° Classificato	da 90 a 100/100	Attestato 1° Classificato
2° Classificato	da 80 a 89/100	Attestato 2° Classificato
3° Classificato	da 70 a 79/100	Rilascio Attestato 3° Classificato
4° Classificato e seguenti	fino a 69/100	Rilascio Attestato di partecipazione al Concorso Nazionale Musicale

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

3.



# Assodolab



ISSN 2280-3874

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

## ASSODOLAB

Rivista scientifica trimestrale ufficiale della  
Associazione Nazionale Docenti di Laboratorio

Anno XXIV – n. 7  
EDIZIONE

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

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

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

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

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

Copyright © - Assodolab

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

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

**Le “partiture”  
dei compositori  
pubblicate dalla  
Editrice  
ASSODOLAB  
nell’Anno 2023.**



Per gli Artisti che desiderano pubblicare una loro partitura o spartito musicale e vendere i loro lavori, a partire dal 2023 possono scegliere anche l'ASSODOLAB. Con l'ASSODOLAB è possibile pubblicare dei libri, degli articoli sugli autori del passato, o più semplicemente pubblicare uno spartito musicale o una partitura. Una volta pubblicato il lavoro è possibile anche vendere gli stessi spartiti musicali o partiture ed ottenere un guadagno pari al 30% del prezzo di copertina. E' ovvio che come tutte le Case Editrici, dall'importo di vendita verranno detratte il 20%, somma che l'ASSODOLAB verserà all'Eraio nella terza decade di dicembre. Ma veniamo in dettaglio nell'illustrare cosa fa l'ASSODOLAB. L'Associazione Nazionale Docenti di Laboratorio è un Ente accreditato e qualificato dal MIUR per la formazione del personale della Scuola, Direttiva

**Partiture e Spartiti musicali.**

170/2016. La sede nazionale è a Trinitapoli, nella Sesta Provincia Pugliese. Si intende per “Laboratorio” un'aula attrezzata per una attività specifica, tecnica o scientifica a carattere sperimentale o produttivo. Va da sé che esistono “Laboratori Musicali” in cui il Maestro impartisce lezioni ai propri discenti che desiderano imparare o perfezionare l'uso di uno o più strumenti musicali; “Laboratori Informatici” in cui l'insegnante dopo la fase di spiegazione su un determinato argomento concede allo studente uno spazio per svolgere l'elaborato a diretto contatto con il computer supportato o meno da un insegnante tecnico pratico; “Laboratorio di Sartoria” in cui l'allievo sceglie con il cliente lo stile e il tessuto dell'abito; prende le misure del cliente; crea un cartamodello del vestito; riporta le sagome del cartamodello sul tessuto; taglia i tessuti secondo le misure e le linee marcate; cuce a mano o a macchina; applica imbottiture, bottoni, zip e altri accessori; verifica la perfetta vestibilità del capo di abbigliamento; regola orli e maniche; ripara, modificare e ricucire vestiti, borse e accessori e così via dicendo. Stessa cosa per gli altri “Laboratori”. La costituzione dell'Associazione risale al 05/04/2000 e successivamente, in data 29/09/2016 è stato redatto un atto costitutivo e di uno statuto da un Notaio ed opportunamente registrato.

In queste pagine poniamo in risalto “Come scegliere tra diversi modi di pubblicare un articolo, uno studio mirato su un Autore del passato, una pubblicazione, una partitura musicale o uno spartito”. Prima di parlare delle «attività editoriali e di comunicazione» dell'ASSODOLAB, è bene chiarire il significato delle diverse voci dei CODICI dell'editoria: ISBN, ISSN, ISMN in quanto, molto sono i dubbi e le perplessità di chi si accinge a partecipare ad uno o più “Concorsi” in cui sono presenti le predette voci.

Il codice **ISBN** (International Standard Book Number) che hanno una sequenza di 13 cifre, viene utilizzato dalle Case Editrici per classificare i libri pubblicati (esempio tipico: i “libri” che vengono utilizzati a scuola dai nostri studenti, un romanzo ecc...);

Il codice **ISSN** (International Standard Serial Number) è un codice numerico di otto cifre, divisi in due gruppi da quattro, separati da un trattino, viene utilizzato dalle Case Editrici che pubblicano i prodotti di editoria periodica a stampa o elettronica (rivista periodica con qualsiasi cadenza: quotidiano, mensile, bimestrale, trimestrale, semestrale, annuale ecc...) definito dalla normativa ISO 3297.

Il codice **ISMN** (International Standard Music Number) è un codice di tredici cifre assegnato dall'ISO che permette la classificazione e l'identificazione delle partiture musicali e viene pertanto utilizzato dalle Case Editrici che pubblicano essenzialmente le partiture, gli spartiti musicali, ecc...

Una volta capito a cosa servono questi “CODICI”, possiamo muoverci a secondo quello che desideriamo “PUBBLICARE”. Ad esempio, se si desidera pubblicare gli articoli sugli autori, musicisti del passato che sono stati messi in evidenza durante gli anni trascorsi al Conservatorio, oppure desideriamo analizzare una partitura di un autore, si potrà utilizzare la rivista cartacea ASSODOLAB che ha il codice **ISSN 2280-3874** e quindi soddisfa tale attività ed assolve gli obblighi di Legge, proprio di una rivista specializzata. Mentre, se dobbiamo pubblicare una Partitura o uno Spartito musicale, dobbiamo necessariamente utilizzare i codici ISMN in quanto è mirato per questo tipo di “Pubblicazione”.

In ogni caso, sia se si tratta di codice ISBN, sia se si tratta di codice ISSN o ISMN, tutti vengono chiamate “PUBBLICAZIONI” e concorrono al punteggio nei diversi concorsi, là dove vengono menzionati nei relativi bandi. Spesse volte ci troviamo di fronte alla compilazione di un MODULO dove è indicato solo uno dei tre CODICI sopra menzionati, ma evidentemente, chi ha predisposto questo tipo di MODULO non ha le idee chiare e quindi non sa della distinzione tra un CODICE ed un altro. In tal caso è bene inviare tutta la documentazione in nostro possesso affinché la “commissione incaricata del concorso” possa valutare tutte e tre le “PUBBLICAZIONI”. Oltre ai siti web dell'ASSODOLAB, i mezzi di comunicazione dell'ASSO-

**SCHEDA NUMERO 001/2023**

CODICE ASSODOLAB	001/2023
AUTORE	<b>Romano Eduardo</b>
TITOLO	ASSOLUTO MALE
SOTTOTITOLO	Partitura per Oboe, Contrabbasso e Archi.
DATA DI PUBBLICAZIONE	04/01/2023
CODICE ISMN	9790705115000
NUMERO PAGINE	44 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 18,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)



# Partiture e Spartiti musicali.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



5.

# Assodolab

SCHEDA NUMERO 002/2023	
CODICE ASSODOLAB	002/2023
AUTORE	<b>Salvatori Marta</b>
TITOLO	TEMA DELLA LUNA IN MI MINORE
SOTTOTITOLO	Partitura per violino, viola, violoncello.
DATA DI PUBBLICAZIONE	26/06/2023
CODICE ISMN	9790705115017
NUMERO PAGINE	4 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 12,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)

SCHEDA NUMERO 003/2023	
CODICE ASSODOLAB	003/2023
AUTORE	<b>Salvatori Marta</b>
TITOLO	IL TEMA DI VILLA MANSI IN SOL MAGGIORE
SOTTOTITOLO	Partitura per violino, viola, violoncello.
DATA DI PUBBLICAZIONE	26/06/2023
CODICE ISMN	9790705115024
NUMERO PAGINE	4 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 12,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)

SCHEDA NUMERO 004/2023	
CODICE ASSODOLAB	004/2023
AUTORE	<b>Salvatori Marta</b>
TITOLO	AURORA IN SOL MINORE
SOTTOTITOLO	Partitura per violino, viola, violoncello.
DATA DI PUBBLICAZIONE	26/06/2023
CODICE ISMN	9790705115031
NUMERO PAGINE	8 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 12,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)





**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

**6.**

**Assodolab**



## Partiture e Spartiti musicali.

### SCHEDA NUMERO 005/2023

CODICE ASSODOLAB	005/2023
AUTORE	<b>Romano Eduardo</b>
TITOLO	CAUSE - LE ORIGINI
SOTTOTITOLO	Partitura - Poema sinfonico.
DATA DI PUBBLICAZIONE	18/07/2023
CODICE ISMN	9790705115048
NUMERO PAGINE	44 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 18,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)

### SCHEDA NUMERO 006/2023

CODICE ASSODOLAB	006/2023
AUTORE	<b>Romano Eduardo</b>
TITOLO	BEFORE AWAKENING - I giovani per i giovani
SOTTOTITOLO	Partitura per Oboe, Contrabbasso e Archi.
DATA DI PUBBLICAZIONE	18/07/2023
CODICE ISMN	9790705115055
NUMERO PAGINE	20 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 18,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)

### SCHEDA NUMERO 007/2023

CODICE ASSODOLAB	007/2023
AUTORE	<b>Romano Eduardo</b>
TITOLO	ORATORIO STORIA DI IEFTE
SOTTOTITOLO	Partitura per solisti, coro e orchestra.
DATA DI PUBBLICAZIONE	18/07/2023
CODICE ISMN	9790705115000
NUMERO PAGINE	44 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 18,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)



# Partiture e Spartiti musicali.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

7.



# Assodolab

SCHEDA NUMERO 008/2023	
CODICE ASSODOLAB	008/2023
AUTORE	<b>Romano Eduardo</b>
TITOLO	ECHI DEL PASSATO
SOTTOTITOLO	Riduzione per orchestra d'archi.
DATA DI PUBBLICAZIONE	18/07/2023
CODICE ISMN	9790705115079
NUMERO PAGINE	44
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 18,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)

Le "partiture"  
dei compositori  
pubblicate dalla  
Editrice  
**ASSODOLAB**  
nell'Anno 2023.

SCHEDA NUMERO 009/2023	
CODICE ASSODOLAB	009/2023
AUTORE	<b>Romano Eduardo</b>
TITOLO	OUR LIFE MOVING - In movimento
SOTTOTITOLO	Partitura.
DATA DI PUBBLICAZIONE	18/07/2023
CODICE ISMN	9790705115086
NUMERO PAGINE	44 compresa la copertina
FORMATO DELLA PARTITURA	A4 (cm. 21X29,7)
PREZZO DEL FORMATO CARTACEO	Euro 18,00 (IVA compresa)
PREZZO DEL FORMATO ELETTRONICO	Euro 10,00 (IVA compresa)
SPESE DI SPEDIZIONE	Euro 8,00 (da aggiungere solo al prezzo del formato cartaceo)



DOLAB sono: la rivista cartacea registrata al Tribunale di Foggia al numero 16/2000 che porta lo stesso nome; la rivista telematica "Supplemento di Informazione on-line" che è possibile consultarla liberamente all'indirizzo <https://www.lasestaprovinciapugliese.it/>. Tutti e due i mezzi di comunicazione assolvono agli obblighi di Legge così come descritto nel D.P.R. del 3 Maggio 2006, n. 252, in materia di Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico. Per quanto riguarda la pubblicazione di spartiti musicali o partiture, le opere pubblicate vengono inserite in un catalogo on-line e periodicamente vengono menzionate sulla rivista cartacea ASSODOLAB. Il prezzo indicato del formato cartaceo è quello indicato nelle relative TABELLE e deve considerarsi "IVA compresa". Al prezzo occorrerà aggiungere una tantum Euro 8,00 per le spese di spedizione tramite POSTE ITALIANE. Per il formato elettronico, il prezzo della PARTITURA/SPARTITO MUSICALE è quello indicato nelle relative SCHEDE e non vi sono spese di invio perché i file vengono inviati elettronicamente. Per effettuare l'ordine della PARTITURA o dello SPARTITO MUSICALE inserito in questo CATALOGO, occorre inviare l'importo richiesto dal servizio sul conto corrente bancario intestato all'ASSODOLAB, aperto presso la Banca MONTE DEI PASCHI DI SIENA, Filiale di Trinitapoli, IBAN: IT31X0103078-680000001097605 specificando come causale: TITOLO della PARTITURA/SPARTITO MUSICALE e numero di copie di acquisto. Con una e-mail a parte, indirizzata alla [segreteria@assodolab.it](mailto:segreteria@assodolab.it) andrà inviata la relativa richiesta fornendo i dati dell'acquirente per poter emettere la fattura: COGNOME E NOME, LUOGO E DATA DI NASCITA, INDIRIZZO DI RESIDENZA, CODICE FISCALE O PARTITA IVA, INDIRIZZO E-MAIL. La Fattura Elettronica verrà emessa immediatamente.

■ **Agostino Del Buono**



**ASSODOLAB**

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

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



**ASSODOLAB**



© Graphic Design Sergio Del Buono

**Quiz interattivi  
per il conseguimento della  
Patente Nautica.**

**[www.quizpatentenautica.net](http://www.quizpatentenautica.net)**



## Una immagine di una ninfa del lago.

Maurice Ravel (1875-1937) s'ispirò nel 1908 a tre poemetti in prosa di Aloysius Bertrand, visionario letterato francese del primo Ottocento la cui produzione appare sospesa tra Simbolismo e «Romanticismo nero», componendo gli altrettanti ed omonimi brani in cui si articola il Trittico, sicuramente una tra le sue pagine più amate dagli interpreti e dal pubblico, tuttora arduo banco di prova per padronanza tecnica anche per i pianisti più dotati, del quale alcuni passi particolarmente complessi sono scritti su tre pentagrammi.

Tale raccolta costituisce uno dei vertici assoluti della letteratura del Novecento. Nel pubblicarla, Ravel intese espressamente anteporre i testi poetici originali al fine di evidenziare il gioco allusivo delle analogie e delle corrispondenze tra elementi musicali e immagini letterarie evocative, alla ricerca di un effetto narrativo: la volontà di comunicare con il pubblico non solo attraverso il testo musicale, ma anche attraverso l'aggiunta di un testo scritto, verso il quale la musica vorrebbe svolgere un compito evocativo e descrittivo insieme, simbolista e naturalista. Il titolo potrebbe essere inteso con il significato di "Tesoriere della notte" in quanto nella lingua persiana "Gaspard" ha il significato di "custode dei tesori regali". A quell'epoca la produzione di Ravel si affianca a quella di Debussy con ricerche timbriche e tecniche; se con Debussy si rivelano le potenzialità formali della sensazione, in Ravel domina un erotismo diffuso e sottile che erompe in Gaspard de la nuit.

Le inebrianti sonorità di "Ondine", episodio iniziale ispirato ai sortilegi voluttuosi e incantatori di una ninfa acquatica, rivelano la derivazione dai modelli lisztiani sia pur filtrati attraverso una personale sensibilità.

La pagina testimonia il gusto estetizzante per le sinestesie, ovvero quel particolare atteggiamento consistente nella fusione delle sensazioni emotive provenienti da differenti ambiti sensoriali.

Il celebre esordio annovera una figura ostinata costituita da una insistente triade con la sesta aggiunta, quasi un tremolo di biscrome, in virtù della quale il brano immediatamente dilaga in una liquidità fluttuante.

«Ecoute! Ecoute! C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminé par les mornes rayons de la lune» (Ascolta! Ascolta! Sono io l'Ondina che sfiora con le sue gocce d'acqua le losanghe sonore della tua finestra illuminata dai raggi scialbi della luna): così si apre il poemetto di Bertrand cui le immagini musicali aderiscono meravigliosamente.

Una linea melodica squisita ed elegante che con semplice naturalezza si effonde dolcemente, seguita da un profluvio di arpeggi e passaggi ora delicatamente mormoranti, ora sfolgoranti, che si rivelano per la raffinata ricchezza del tessuto armonico. Una morbida espressività promana da questa pagina assai libera dal punto di vista formale, in cui il principale elemento tematico appare più volte, variamente riformulato.

Il pezzo, che sfrutta l'intera gamma timbrica della tastiera, va animandosi progressivamente toccando il culmine espressivo nella parte centrale, richiudendosi quindi su se stesso in un'atmosfera sempre più dolce ed estenuata.

Il tema si ripresenta quindi, poco prima della conclusione, sillabato monodicamente ed immerso in un clima di stupefacente fissità; privo del sostegno armonico esso appare stranito e diafano, mirabilmente interpretando il trepido profilo della ninfa e le sue ammalianti profferte: «Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs» «La sua canzone mormorata, mi supplicava di ricevere il suo anello al dito per divenire così lo sposo di un'Ondina, e di visitare con lei il suo palazzo per essere il re dei laghi».

Poi uno scoppio subitaneo e quasi brutale di sonorità interviene segnando l'improvviso cambio d'umore della creatura incorporea capace di incredibili balzi: «Et comme Je lui répondais que J'aimais une mortelle, boudeuse dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanuit en giboulée qui ruisselèrent blanches le long de mes vitraux bleus» (E non appena risposi che amavo una donna mortale, imbronciata e indispettita, pianse qualche lacrima, poi scoppiò in un riso fragoroso e svanì in una nube d'acqua che bianca gocciolava lungo i cristalli azzurri della mia finestra).

Quindi, placandosi a poco a poco, la pagina si estingue con dolcezza, specularmente riconquistando il clima fiabesco dell'esordio.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

9.



**Assodolab**

**Il trittico Raveliano "Gaspard de la nuit".  
# I: Ondine.  
Lent (Do diesis Maggiore).**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

**Il trittico Raveliano "Gaspard de la nuit". # II: Le gibet. Très lent (Mi bemolle minore).**

**Una inquietante scena al patibolo.**

*Il patibolo*

*Cosa vedo intorno a questa forca?*

*Faust*

*Ah! Ciò che ascolto è forse la brezza notturna che soffia o l'impiccato che geme sul patibolo?*

*Forse è il grillo che canta nascosto nel muschio e nell'edera che pietosamente riveste la scorza degli alberi?*

*Forse è una mosca che va cacciando e suona il suo corno in quelle orecchie sorde alla fanfara gioiosa?*

*Forse è lo scarabeo che afferra nel suo volo ineguale un capello insanguinato strappato al cranio calvo?*

*O forse è un ragno che ricama mezza canna di mussolina attorno al collo strangolato per fargli una cravatta?*

*E' la campana che rintocca fra le mura della città, laggiù all'orizzonte, è la carcassa dell'impiccato insanguinata dal sole morente.*



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

In "**Le gibet**" (Il patibolo), pagina funerea e lugubre, che suscita realistiche visioni, l'insistenza ripercussiva inquietante di un Si bemolle (ribattuto 153 volte per tutta la durata del pezzo in legato-staccato), sul quale s'impernia l'intera costruzione sonora del brano, continuamente ripetuto nel corso di una cinquantina di misure, crea un'atmosfera di incubo e di ossessione lacerante.

L'intento evidente è quello di evocare i sinistri rintocchi di una campana che risuona tetra sui contorni di un livido paesaggio urbano dai toni spettrali.

In questo caso gli incisivi versi di Aloysius Bertrand (1807-1841), considerato l'inventore del poema in prosa, precursore dei Parnassiani, autore di quest'opera unica e postuma passata alla posterità, Gaspard de la nuit (1842), suggeriscono infatti un quadro macabro e desolato dove l'immagine raccapricciante di un impiccato domina la scena. «C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu qui rougit le soleil couchant». (E' la campana che rintocca dai muri di una città, oltre l'orizzonte, e il corpo esanime di un impiccato arrossato dal sole calante).

La singolare forza espressiva della pagina musicale trae origine dall'ingegnoso ribattuto angosciante di una nota cardine in funzione di pedale, sulla quale fluttuano inesorabili una fitta trama di figurazioni armoniche modalmente vaghe e instabili, stratificandosi le une sulle altre senza mai consolidarsi, bensì trasmigrando nei vari registri del pianoforte.

Questa straordinaria pagina per la quale Ravel prescrive esplicitamente un'esecuzione «senza espressione alcuna», ovvero «senza accelerare né rallentare, sino alla fine», quasi a voler ribadire quel suo carattere evidente di staticità opprimente, sfruttando la gamma dinamica compresa tra il più che pianissimo e il mezzo forte, richiede una non comune capacità del pianista di differenziare il tocco. Ne deriva un terrificante accumulo di tensione che giustamente è stato paragonato alle tecniche narrative impiegate ad esempio da Edgar Allan Poe nei suoi allucinanti racconti del terrore.

Questa pagina così algida e tetra contrasta vivacemente con i guzzi sardonici di Scarbo, essere bizzarro deforme dai tratti ambigui e beffardi, cui s'ispira la terza e ultima parte di Gaspard de la nuit.

Attraverso una visione stereoscopica della realtà che circonda l'uomo, Ravel vuol trasmettere un'illusione di tridimensionalità all'ascolto, a partire da La vallée des cloches dei Miroirs - dove l'onomatopea è resa con un "doppio coro" di ottave a carattere grave su una nota a valori lenti (per le "campane grosse"), e con uno scampanello squillante a carattere vivace in valori brevi (per le "campane piccole"), passando dall'Entre cloches dei "Sites auriculaires" fino a "Le gibet del Gaspard de la nuit" all'interno dei quali espande i tradizionali effetti pianistici in una risonanza avanguardistica che sembra già contenere in germe le intenzioni di certa musica contemporanea, annunciando una concezione futuristica della percezione sonora nel proiettare i coefficienti acustici oltre i parametri dell'immanenza.



## Un folletto notturno burlone.

### Scarbo

*Guardò sotto il letto, nel camino, nella credenza; nessuno. Non riusciva a capire da dove fosse entrato, da dove fosse scappato.*

*Hoffmann: Racconti notturni*

*Oh! quante volte l'ho sentito e veduto, Scarbo, quando la luna splende nel cielo di mezzanotte, simile ad uno scudo d'argento sopra una bandiera azzurra ricamata di api d'oro!*

*Quante volte ho sentito scoppiare il suo riso nell'ombra dell'alcova e stridere le sue unghie sulla seta delle cortine del mio letto!*

*Quante volte l'ho visto scivolare dal soffitto, piroettare su un piede e volteggiare per la stanza come un fuso caduto dall'arcolaio di una strega!*

*Lo credevo sparito, ma ecco che il nano diventava grande, proiettato come il campanile di una cattedrale, con il sonaglio d'oro in cima al berretto a punta!*

*Ma presto il suo corpo si faceva trasparente, diafano come la cera della candela; il suo viso impallidiva come la cera di un lucignolo e all'improvviso si spegneva.*

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



**11.**

**Assodolab**

**Il trittico Raveliano "Gaspard de la nuit". # III: Scarbo. Modéré (Si Maggiore).**

Ravel trasse spunto ancora una volta dalle stridenti immagini poetiche di Bertrand che seppe tracciare ben quattro differenti ritratti del nano astuto e inafferrabile "Scarbo". Tra questi il musicista scelse certamente quello a lui più congeniale in cui l'inquietante mostriciattolo è descritto con macabra pregnanza «Que de fois J'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve et grincer son ongles sur la soie des courtines de mon lit!» (Quante volte ho inteso ronzare il suo riso nell'ombra della mia alcova e lo stridere delle sue unghie sulla seta delle cortine del mio letto) e nelle sue spaventose ed improvvise sparizioni: «Mais bientôt son corps blouissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon – et soudain il s'éteignait» (Presto il suo corpo illividiva, diafano come la cera di una candela, il suo viso impallidiva come la cera di un lucignolo – e d'un tratto si spegneva).

Qui il compositore si avvale di una sterminata scelta di espedienti tecnici; vibranti arpeggi, trilli nervosi e doppie note irrequiete si susseguono infatti in una pagina in cui troviamo passi di sonorità secca, crepitante, balenante.

Sul piano strutturale, indubbiamente alquanto libero, è opportuno segnalare la presenza di due elementi tematici in antagonismo, dopo l'improvvisazione iniziale; il primo è costituito da una cellula di sole tre note gravi ascendenti, mentre il secondo, decisamente più irruente e rabbioso, realizza un effetto di tremolo sulla nota re diesis.

Immediatamente i temi vengono elaborati e la pagina ben presto si anima vistosamente, raggiungendo il parossismo in non pochi passaggi dalle sonorità turbate e irti di aspre dissonanze.

A ricordare i principi costruttivi del bartokiano "Allegro barbaro", che avrebbe visto la luce solamente tre anni più tardi, è il procedere implacabile e meccanico degli episodi statici, costituiti da ribattuti frenetici, e, ugualmente prebartokiana è la capacità di Ravel di esplorare i registri estremi attraverso una tecnica esasperatamente percussiva.

Dipoi, ecco che una libera ripresa dell'introduzione conduce ad ulteriori trasformazioni; risalta la presenza di un passaggio dagli intervalli enigmatici di seconda, iterati insistentemente ed alternati a sordi mormorii nel registro grave - forse vaga reminiscenza dello "Gnomus" musorgskiano - e scintillanti cascate di note nell'acuto.

Pertanto, dopo aver raggiunto il climax in un passo prolungato dalle sonorità sontuose, una sorta di microcadenza conclude il brano in un soffio, concepito all'insegna di un'ironia asprigna e pungente.

Congruentemente ad un piano strutturale simmetrico definito, a Ondine si contrappone Scarbo, gnomo empio; dopo le infinite tenui goccioline di Ondine, ecco una miriade di sprazzi di faville fino all'ultimo rivoletto che, non ancora prosciugato, si muta in secchezza quasi elettrica, con sussulti felini, note ribattute nervosamente, impeti improvvisi che sconvolgono il disegno dello Scherzo.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

## ASSODOLAB

Ente accreditato e qualificato dal MIUR che offre formazione al personale della Scuola.  
Direttiva 170 del 2016.  
Via Cavour, 74 - Tel. 339.2661022  
76015 TRINITAPOLI BT - Italy



ASSODOLAB



### QUIZ per abilitazioni e brevetti

#### Caccia e pesca

Esercizio venatorio, licenza di caccia  
Abilitazione all'esercizio della Pesca

#### Agenti in attività finanziaria e mediazione

Agenti Affari in Mediazione  
Agenti in attività finanziaria e Mediatori creditizi

#### Conducenti NCC e Taxi

#### Servizio di prevenzione e protezione

Addetti Antincendio, Idoneità tecnica di addetto alla prevenzione ino antincendio e gestione dell'emergenza

#### Brevetti di volo

VDS, Brevetto di Volo da Diporto e Sportivo  
VDS Motoalante  
VDS Paramotore  
PPLa, Licenza Pilota Privato

### QUIZ per patenti di guida e nautiche

#### Patenti ciclomotori e auto

PATENTE A e B  
PATENTE AM

#### Patenti superiori

Patente C1/C1E  
Patente C1/C1E non professionale (codice unionale 97)  
Patente C/CE  
Patente Estensione da C1/C1E a C/CE  
Patente D1/D1E

#### CQC e idoneità professionale per autotrasporto

CQC 2022, Carta di Qualificazione del Conducente  
CQC, Carta di Qualificazione del Conducente  
Idoneità professionale per Autotrasporto

#### Abilitazioni per trasporti particolari

ADR, Certificato di Formazione Professionale di Consulente al traspi pericolose  
ADR/RID, Consulente alla sicurezza per il trasporto di merci pericol  
ADN, Consulente per la sicurezza e il trasporto di merci pericolose p navigabili interne

### QUIZ per concorsi pubblici e università

#### Concorsi scuola

Quiz prova preselettiva Concorso DSGA 2019 - Database MIUR  
Prova preselettiva Concorso DSGA 2019 - Database MIUR  
Personale ATA, prova selettiva per l'attribuzione della seconda posizione economica

#### Concorsi forze dell'ordine

VFP4 2015 (prima e seconda in graduatoria)  
Ammissione alla Scuola Ispettori e Sovrintendenti della Guardia di Finanza  
Reclutamento Allievi Agenti nella Polizia di Stato  
Sovrintendenti della Polizia di Stato  
Vice Ispettori della Polizia di Stato  
Commissari della Polizia di Stato  
Commissari della Polizia di Stato 2019  
Ufficiali nell'Arma dei Carabinieri  
Agenti Polizia Penitenziaria

#### Concorsi medicina e farmacia

Abilitazione alla professione di Medico

#### Ammissione università e corsi post laurea

Ammissione a corsi post laurea  
Scuola di Specializzazione per le Professioni Legali

#### Concorsi per funzionari

Assunzione 200 Funzionari Regione Puglia  
20000 Test ECONOMICO-GIURIDICI, per la preparazione delle pro preselettive di molti concorsi pubblici.

Il portale dell'apprendimento online.  
Quiz per concorsi, patenti,  
brevetti e abilitazioni.

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



## Una nuova corrente esotico-mistica.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



13.

**Assodolab**

### Maurice Ravel: Giochi d'acqua. Très doux (Mi Maggiore).



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

I "Jeux d'eau" segnano una tappa fondamentale nell'evoluzione del pianismo di Ravel, che contribuisce ad orientare le scelte linguistiche di un intero periodo storico, influenzando la tecnica e il gusto pianistico dell'epoca, e che si afferma per la sapienza delle combinazioni ritmiche, armoniche, e per la sottile sensibilità coloristica che avrebbe ben presto condotto alla piena affermazione di una concezione totalmente nuova del pianoforte.

Questa brevissima opera ma di notevolissima importanza, che esplora campi espressivi dalla timbrica in gran parte inedita, completamente diversi da stili pianistici più austeri, è considerata una composizione magistrale sia per l'originalità della scrittura sia per la diffusa poesia evocatrice che tuttora possiede un fascino particolarissimo dovuto principalmente alle atmosfere sonore geniali delineate, al di là delle innegabili novità di linguaggio, sebbene calate in forme tradizionali. Infatti, sotto il profilo strettamente formale risulta più che evidente il riferimento alle consolidate strutture. L'autore concepisce questo suo pezzo ispirato al rumore dell'acqua e ai suoni musicali di gocce d'acqua iridescenti, getti e zampilli d'acqua, gorgoglii, cascate e ruscelli, secondo un'articolazione strutturale lineare fondata su due motivi, come un primo movimento di Sonata, senza tuttavia sottostare al piano tonale classico.

Sarebbe improprio interpretare la citazione in partitura del verso estrapolato da "La cité des eaux" di Herni de Régnier, «Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille» (Dio fluviale che ride dell'acqua che lo solletica) quale vero e proprio programma contenutistico perché la personale estetica di Ravel infatti non è certo compatibile con un semplice descrittivismo naturalistico, bensì appare orientata piuttosto sul piano dell'evocazione allusiva e simbolica.

Fin dalle prime misure di quest'opera s'impone il linguaggio armonico, fondato per lo più su accordi paralleli di settima e nona maggiore, dall'effetto solo apparentemente dissonante, svincolato da ogni legame armonico-funzionale; l'intero brano, dove fluttuano esili intervalli di quarta e quinta sotto i limpidi arpeggi della mano destra, appare dominato da un'atmosfera dall'irresistibile fascino che rimanda alla trasparenza liquida dell'acqua. La tonalità fluttua costantemente e le progressioni armoniche ondivaghe contribuiscono a rappresentare l'immagine evocativa che viene espressa non solo dal punto di vista melodico, ma anche armonico e timbrico: la contrapposizione dei blocchi accordali alle fugaci figurazioni in arpeggio, evocano ora la staticità dell'acqua ferma, ora in movimento.

Non mancano tratti di notevole audacia dove l'armonia con i suoi pedali dissonanti, le alterazioni, il cromatismo e il vago rimando alla bitonalità preludono alle invenzioni dei balletti di P. Dukas e I. Stravinski.

E' interessante soffermarsi sul come Ravel abbia voluto esplorare le risorse timbriche del registro acuto, ottenendo effetti sorprendenti resi evanescenti da un uso ingegnoso del pedale, così da esaltare l'impressione evanescente delle vibrazioni dell'aria. Il secondo elemento tematico è permeato da un'atmosfera raffinata dal vago gusto esotico derivante dall'abile uso della gamma pentafonica, interamente giocato sui tasti neri. Al termine di uno Sviluppo alquanto singolare, riappaiono entrambi i Temi in una sorta di riepilogo definito da un'estesa cadenza, sfumato nelle brume sonore del flusso acquoreo nell'incantevole finale "Lent, très expressif" dalla fluidità ritmica più pacata. La materia sonora che sgorga dai giochi d'acqua di Ravel rinnova la musica francese e sarà all'origine di una delle civiltà più alte del Novecento. Con Ravel il nuovo concetto di consonanza diventa un tratto lessicale costante: si tratta di un passo molto importante dal quale scaturirà qualche anno più tardi l'abolizione del concetto stesso di dissonanza con il "Trattato d'armonia" di A. Schönberg. Ravel rivendicò a sé la scoperta di una sonorità pianistica che era stata attribuita a Debussy. Si era trattato di inventare una tecnica che, sui nuovi pianoforti di inizio Novecento, consentisse di ottenere suoni di lamina percossa invece che di corda. In Ravel rilevante è l'uso al pianoforte di suoni leggeri e lungamente risonanti, come di piccoli campanelli, qualche suono grave di gong (Ravel impiega pochissimo il registro basso), suoni di litofoni ovvero di strumenti musicali idiofoni a percussione, resi vaporosi dal costante uso dei pedali. Dalle note di Ravel non sorge alcuna visione mitologica come quella di Debussy nel suo Poema sinfonico "À l'après-midi d'un faune" (Pomeriggio d'un fauno); l'ornato raveliano assorbe tutto l'interesse dell'ascoltatore, e quando il soggetto compare in incantate melodie, ha forza solo evocativa, non più patetica o rappresentativa. Nei "Giochi d'acqua" di Ravel la pace è ricercata in oriente, in antiche, remote civiltà: con quest'opera si apre un filone esotico-mistico della cultura francese che avrà vita fiorente e su cui si baserà la poetica di O. Messiaen.

## Maurice Ravel: Concerto in Sol Maggiore per pianoforte e or- chestra.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

Ravel compose e diresse il suo **“Concerto in Sol per pianoforte”** (eseguito da Marguerite Long) e orchestra al termine della sua attività, quasi contemporaneamente all'altro Concerto scritto per la sola mano sinistra, oltre al Bolero, offrendo due immagini antitetiche del genere. Nel caso del Concerto per la mano sinistra ci troviamo dinanzi ad una concezione formale arditissima, con netta contrapposizione del solista all'orchestra e un contenuto espressivo dai colori oscuri e drammatici, dove adotta la maniera “grande” (una grandiosità che non significa magniloquenza, ma nobiltà di concezione, stile e tematica). Nel Concerto in Sol invece, il rispetto dell'articolazione classica in tre

## Una poetica di raffinato manierismo.

Movimenti, la complicità tra solista e orchestra secondo un rapporto dialettico, fortemente integrato nello spirito di quelli di Mozart e Saint-Saëns, e delle scelte di carattere fresco, giocoso, scorrevole e spumeggiante, sebbene attraversato da quella vena malinconica che caratterizza il secondo Movimento. Due opere fra loro contrapposte e insieme complementari scritte quando la stagione del Neoclassicismo spingeva in qualche modo a reinterpretare i modelli del passato. Il brillante e gaio Concerto in Sol, composto nello spirito di Mozart e Saint-Saëns (due nomi indicativi sia delle posizioni antiromantiche di Ravel sia della sua preferenza per un pianismo nitido e brillante), si palesa così come il più originale contributo di Ravel al periodo Neoclassico, dove eredità colta e musica di consumo vengono conciliate con sguardo distaccato secondo una poetica di manierismo raffinato. In questo lavoro infatti Ravel, con acuto senso di equilibrio, fonde molteplici esperienze e afferma una concezione stilistica unitaria, pur ricorrendo ad un materiale tematico eterogeneo ma assemblato con genio e gusto, ovvero passando dal jazz (con l'uso della cosiddetta scala blues nel primo Movimento) al circo (il primo Movimento si apre con un ironico colpo di frusta), ai temi e ritmi baschi, sugli influssi impressionistici e della tradizione concertistica per orchestra.

Si tratta di un'opera della maturità, degli anni in cui Maurice Ravel, famoso in tutto il mondo, compie trionfanti tournées internazionali che culminano nella laurea honoris causa offertagli ad Oxford. Iniziato da Ravel nel periodo successivo al suo viaggio negli Stati Uniti, uno dei periodi più prolifici del compositore basco, in un periodo nel quale il compositore stava studiando attentamente due brani molto dissimili tra loro, il Quintetto mozartiano per clarinetto ed archi e Saint-Saëns, Ravel pensa a un'orchestrazione leggera e raffinata, definita dalla scelta del minor numero di strumenti, scelti però in tutte le famiglie musicali (4 ottoni, diversi tipi di legni, pochi archi e molte percussioni). Il primo movimento inizia a sorpresa con un secco colpo di frusta che riflette lo spirito di fanfara caricaturale del Concerto, un piccolo Tema vivace su un tappeto statico di arpeggi bitonali del pianoforte e la ritmica irregolare jazzistica dell'esposizione orchestrale, impreziosita dalle percussioni. Poi, il secondo Tema, con l'intervento “basco” del pianoforte e la risposta “blues orchestrale”, il cui carattere gaio e danzante (il ritmo ricorda un branle, antica danza francese d'origine popolare) è valorizzato dai timbri giocosi e intensi passando dall'ottavino alla tromba e all'intera orchestra. Nel breve Sviluppo è ripreso in modo giocoso dal pianoforte il materiale presentato precedentemente, con ritmo jazzistico e il tema “blues”. La Riesposizione riprende le stesse idee donando loro uno spazio differente, accentuando così il carattere rapsodico della costruzione, che chiude il Movimento con una brillantissima coda. Il pianoforte dà l'avvio a una sezione in tempo meno vivo, basata su alcuni nuovi motivi in cui sono vivi i sonori e caratteristici echi del folklore iberico con alcune idee originariamente destinate a una fantasia basca per pianoforte e orchestra, assieme a ritmi jazzistici. Il dialogo serrato tra pianoforte e orchestra dà vita ad un dialogo dai colori preziosi della scrittura strumentale raveliana, che alterna momenti esuberanti ad episodi sognanti affidati al suono dell'arpa e del pianoforte, fittamente ornato di trilli. Il secondo movimento invece si apre con un ampio e dolcissimo “Adagio cantabile”, condotto quasi esclusivamente dal pianoforte, dall'incantevole tematismo e il gusto della tessitura cristallina che giustifica pienamente il richiamo dell'autore a Mozart e Saint-Saëns. Mentre i pochi interventi orchestrali sono affidati alle armonie degli archi e ai giochi di luce di cinque legni (flauto, oboe, corno inglese, clarinetto e fagotto) sul continuo ritmo ternario dell'accompagnamento pianistico, che funge da tappeto sonoro in un'alternanza musicale post-impressionista e pienamente novecentesca, gli ottoni hanno solo una o due note, mentre sono completamente assenti le percussioni. La Riesposizione è affidata al corno inglese, mentre il pianoforte ricama preziosi arabeschi. Nel secondo Movimento caratterizzato da un'atmosfera incantata e soffusa di serena mestizia, al pianoforte è affidata la lunghissima, pura, semplice ma nobile melodia dell'«Adagio assai», su un accompagnamento dell'orchestra spoglio ed essenziale, che riserva però soluzioni geniali come l'intervento del flauto, squisitamente delicato e tenero, che s'inserisce prodigiosamente nel canto del pianoforte. Ravel scrisse questa lunghissima melodia apparentemente molto semplice, affermando di averla composta con grande meticolosità, tenendo presente come modello ideale il sublime “Larghetto” del “Quintetto per clarinetto e archi K. 581” di Mozart. All'incanto dell'«Adagio assai» succedono “ex abrupto” la vivacità senza freni del «Presto» finale, che riporta alle atmosfere del primo Movimento ma secondo una frenesia di moto perpetuo realizzata principalmente dal pianoforte con una scrittura molto brillante e virtuosistica dove gli elementi tematici erompono, s'inseguono e s'incrociano senza tregua, subendo continue trasformazioni, dove all'orchestra spetta il compito di irrompere con temi jazzistici o con liete fanfare da music hall, e di assecondare e sostenere il solista nella trascendente Coda fino ai quattro squillanti accordi della brillante conclusione.





### PRIMA SERIE (1901-1905).

- 1 - Reflets dans l'eau (Riflessi nell'acqua) - Andantino molto, tempo rubato (Re bemolle Maggiore)
- 2 - Hommage à Rameau (Omaggio a Rameau) - Lent et grave, dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur (sol diesis minore)
- 3 - Mouvement (Movimento) - Animé (Do Maggiore)

### SECONDA SERIE (1907).

- 1 - Cloches à travers les feuilles (Campane attraverso le foglie) - Lent (sol minore)  
Dedica: Alexandre Charpentier, artista e amico di Debussy
- 2 - Et la lune descend sur le temple qui fut (E la luna discende sul tempio che fu) - Lent (mi minore)  
Dedica: Louis Laloy, biografo di Debussy
- 3 - Poissons d'or (pesci d'oro) - Animé (Fa diesis Maggiore)  
Dedica: Ricardo Vines, pianista

## Il grande ciclo di "Images" di Claude Debussy.

Con le due serie di "Images", Debussy compie una svolta decisiva nella sua concezione inedita e rivoluzionaria dell'arte pianistica, in particolar modo nell'impiego delle potenzialità timbriche del pianoforte: egli traduce in suoni le innovazioni tecniche ed espressive dei pittori impressionisti francesi tardo-ottocenteschi. Della prima serie, "Reflets dans l'eau" può essere accostato alle "Ninfee" di Monet, in cui i riflessi luminosi e le opalescenze chiaroscurali vengono resi da un sapientissimo equilibrio calibrato della tessitura tastieristica con improvvisi contrasti fra il registro acuto e quello grave, da audaci modulazioni armoniche a toni lontani usando note comuni secondarie, dalla varietà dinamica con l'uso del pianissimo nel registro sovracuto. Anche la forma si arricchisce di ampie zone di transizione nella sua usuale tripartizione con Coda che sostituisce la Ripresa: il tutto è funzionale alla fluidità dell'impressione generale. Il brano descrittivo "Hommage à Rameau" è dedicato appunto al compositore che Debussy considerava simbolo di purezza e integrità musicale a fronte invece di una certa tradizione operistica e di certe degenerazioni tardoromantiche ai quali Debussy imputò polemicamente la causa della decadenza di quei valori musicali che egli voleva recuperare, accusando Gluck di aver gettato i francesi nelle braccia di Wagner, volendo asservire la musica alle parole. In questo brano, una Sarabanda dal tono grave e solenne di una lamentazione funebre, Debussy propone una rassegna dei modi antichi, elaborandoli con la personale ricchezza armonico-timbrica dalla tecnica più evoluta rispetto ai precedenti analoghi pezzi pianistici. Accostando il proprio stile a quello di Rameau, Debussy intende evocare mestamente un passato perduto, autocollocandosi in una posizione significativa di salda non-contemporaneità storica. Anche la Toccata conclusiva è musica pura, ed è intitolata appunto "Mouvement" (Movimento), scritta nel limpido tono di Do Maggiore dove si scioglie un moto perpetuo di terzine di semicrome, da eseguire con leggerezza fantasiosa ma precisa, dal carattere vivace e festoso. Emergono inizialmente un sonoro Tema fieristico in ottave discendenti, poi una dolce melodia di terzine, dei fugaci incisi melodici, uno sgargiante motivo accordale nella parte centrale, finché nella Coda, le terzine si librano nel registro sovracuto, per dissolversi nel pianissimo del "Presque plus rien" (quasi niente).

La seconda serie di "Images" si pone in continuità con la prima dal punto di vista del carattere e delle scelte espressive; in essa i tre brani risultano tra i più geniali e nel contempo più difficili all'ascolto, in quanto approfonditi in modo peculiare nella ricerca armonica e timbrica. In "Cloches à travers les feuilles" è quasi mistica la contemplazione della pace in un paesaggio agreste, turbata solo da lontani e soffusi rintocchi di campana. Ciò che domina l'architettura della melodia statica iniziale e degli arpeggi fluidi e delicati, è l'ipnotica scala esafonica (a toni interi). Un desolante motivo che emerge dal mormorio delle veloci quartine di biscrome e che sembra una nenia infantile, dà l'impronta nostalgica a un brano velato da una lacerante malinconia. Tale nostalgia nel secondo brano "Et la lune descend sur le temple qui fut", da soggettiva evolve coinvolgendo il tempo storico sommerso nell'oblio. Qui s'incontrano due archetipi dell'immaginario debussiano, la luna e il tempio, che rievocano le glorie di un' indefinita civiltà del passato dalle antiche cerimonie notturne al chiarore pallido della luna. Le sontuose armonie organistiche e le melodie di accordi vengono contraddette dall'osimoro dei timbri ovattati e delle sonorità quasi costantemente in pianissimo, ai limiti dell'udibilità, per poter essere inoltrati nelle profondità metafisiche della memoria. Questa seconda serie si conclude con un brano vivace, la danza di un irreal e aristocratico pesciolino d'oro nell'acqua. L'ispirazione risale presumibilmente a un quadretto



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

ricevuto in dono, di lacca nera con intarsiato un pesce di madreperla. Nella fantasia debussiana, questa semplice immagine tutt'altro che metafisica, è animata e riversata in musica in veloci arpeggi e singolari melodie che rappresentano questo curioso «dialogo» tra le onde e il grazioso animaletto marino, i cui guizzi, gli improvvisi colpi di coda, i repentini sbalzi d'umore, lo rendono simile a un Puck acquatico (folletto dispettoso), o a una piccola e tenera divinità del regno di Nettuno, di fronte alla quale il pagano Debussy si prostra in religioso riguardo.

## Il grande ciclo “Estampes” di Claude Debussy.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

Innovazioni stilistiche dell'arte pianistica.



Il settore dell'attività compositiva per pianoforte di Debussy occupa un posto di grande rilievo per quantità, qualità e per l'eminente ruolo dell'intero corpus della produzione dell'autore nella storia del pianoforte.

Dopo Chopin e Liszt, Debussy può essere considerato l'altro grande genio del pianoforte che ha aperto la via alle molteplici innovazioni stilistiche e tecniche dell'arte pianistica novecentesca, concentrando tutti gli aspetti della sua poetica musicale, in quanto il compositore e pianista francese considerato in patria e nel mondo uno dei più importanti compositori francesi di sempre, nonché uno dei massimi protagonisti del simbolismo musicale, tratta la tastiera come un laboratorio di ricerca e di sperimentazione.

Egli possiede la rara capacità di trasmettere contenuti letterari e artistici con i mezzi specifici strumentali, in perfetto equilibrio fra tecnica e cultura.

Infatti Debussy considerava questo strumento come un basilare terreno d'indagine e di verifica musicale da cui far scaturire le idee e le scelte compositive più diverse; per questo quasi tutte le sue opere, orchestrali o cameristiche, videro una prima stesura per spartito pianistico dove Debussy poteva lavorare agli impasti timbrici e alle sonorità inusitate con spirito di incessante ricerca e verifica.

Debussy curò molto la scelta della copertina dello spartito, segno dell'importanza che dava al rapporto musica-immagine, e attraverso i titoli delle “Estampes”, il compositore intende evocare musicalmente diversi paesi lontani e decriverli paesaggisticamente sebbene in modo astratto (non avendoli mai visitati realmente) ed emotivamente, filtrato quindi da sentimenti di lontananza e nostalgia del puro ricordo.

Del ciclo delle “Estampes”, col brano di apertura “Pagodes”, Debussy rievoca atmosfere orientali: pur tra il movimento e la vivacità della festa popolare, l'autore esprime il fascino degli antichi riti nei luoghi di culto orientali attraverso l'impiego delle scale pentatoniche dopo aver ascoltato le orchestre gamelang giavanesi, apparse nelle Esposizioni internazionali di Parigi del 1889 e del 1900.

In questo primo brano particolare è l'uso del pedale di risonanza che amplifica il suono percussivo degli accordi della mano sinistra, e dell'«una corda» che crea un'atmosfera armonica suggestiva.

I brani di questo Trittico sono molto indicativi del singolare e personalissimo linguaggio pianistico di Debussy che si avvicina alla meccanica pianistica con curiosità scientifica per far cogliere all'ascoltatore attraverso la sua scrittura, sensazioni evanescenti ed ebbrezze sottili in un gioco acustico di armonie e ritmi sempre mutevoli.

I ritmi e la linea melodica della “Soirée dans Grenade” (Serata a Granada) aprono col ritmo tipico della danza folclorica di Habanera, che con potere evocativo suggeriscono i colori, i suoni e i profumi della Spagna.

L'ultima “Estampe” riporta al paesaggio francese e al clima parigino con i suoi racconti di antiche favole e canzoni popolari.

Come una brillante Toccata conclusiva, “Jardin sous la pluie” (Giardini sotto la pioggia), è un brano nel quale le veloci quartine di semicrome imitano lo scroscio della pioggia e s'intercalano con il cicaliccio dei bambini che giocano e cantano filastrocche finché il temporale non diviene tempesta e il pezzo si conclude con accordi fragorosi in fortissimo.



Dal dipinto su tela al dipinto in musica.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



17.

**Assodolab**

## L'île joyeuse di Claude Debussy.



Tra le opere d'ispirazione extramusicale, **“L'île joyeuse”** (l'isola felice, che potrebbe però anche essere quella di Jersey nel Canale della Manica dove Debussy si rifugiò nell'estate del 1904 assieme a colei che più tardi avrebbe sposato in seconde nozze) è ispirato al celebre dipinto “Le Pèlerinage à l'île de Cythère” (Pellegrinaggio all'isola greca di Citera) del pittore rococò Jean Antoine Watteau (1684-1721) che costituiva un modello ideale per Debussy e la corrente parnassiana, e i cui quadri ne divennero quasi dei manifesti poetici, soprattutto questo dipinto da cui trasse spunto tanta poesia del poeta maledetto Verlaine. La musica di quest'opera non ha finalità programmatiche o descrittive: il titolo dell'opera riflette l'impressione che il quadro di Watteau ha prodotto nel musicista, non l'oggetto in sé.

In questa composizione nella quale Debussy sembra far risuonare gli inni e le danze elevate in onore di Venere, dea dell'amore, l'autore sintetizza la sua poetica parnassiana in un pianismo brillante, spesso rapsodico, dai colori vivi, di un'arte sempre delicata e molto raffinata, nonché nelle armonie spinte al politonalismo, che però mantengono una certa fluidità surreale.

E' un brano dove la forza e la grazia sottolineano il vero valore estetico del pezzo dall'ampia dinamica, dalla ritmica sempre più animata, con momenti di notevole intensità espressiva, denso di armonie di carattere orchestrale, che ispirarono il direttore d'orchestra Bernardino Molinari il quale ne realizzò una trascrizione per orchestra, approvata da Debussy.

Di concezione, struttura e scrittura strumentale più tradizionali, saldamente ancorata alla tradizione virtuosistica dagli effetti brillanti nella sua sapiente mescolanza di dinamiche contrastanti, rarefazioni e accumulazioni, quest'opera tiene conto dell'Allegro bitematico della Forma-Sonata, anche se non in modo rigoroso, con l'Esposizione di due Temi in contrasto (il Tema principale, dove sono evidenti i simbolismi dell'acqua, leggero e ritmato, dal carattere giocoso, mentre quello secondario, ispirato ad un valzer lento, è più cantabile e lirico del precedente, con accordi nella mano destra), Sviluppo, breve Ripresa del primo Tema e Coda finale.

Il discorso di Debussy si sviluppa in divenire grazie a un tessuto armonico in cui le attrazioni tonali sono neutralizzate o rese ambigue mediante l'impiego della scala per toni interi.

L'interesse viene distolto dallo svolgimento per concentrarsi tutto sui valori momentanei del discorso musicale, indipendentemente da un prima e da un poi. In questo modo Debussy introduce una nuova nozione di tempo musicale rispetto alla tradizione romantica, che sarà decisiva per gli sviluppi della musica del nostro secolo e che presenta notevoli affinità con le nuove concezioni e tecniche del romanzo contemporaneo: Proust conobbe e ammirò la musica di Debussy che si svincola da ogni tradizione dialettica strumentale per fornire immagini raffinatissime, dotate di vita autonoma, rivelando un'autosufficienza della dimensione coloristica di cui pure faranno tesoro i compositori delle generazioni successive.



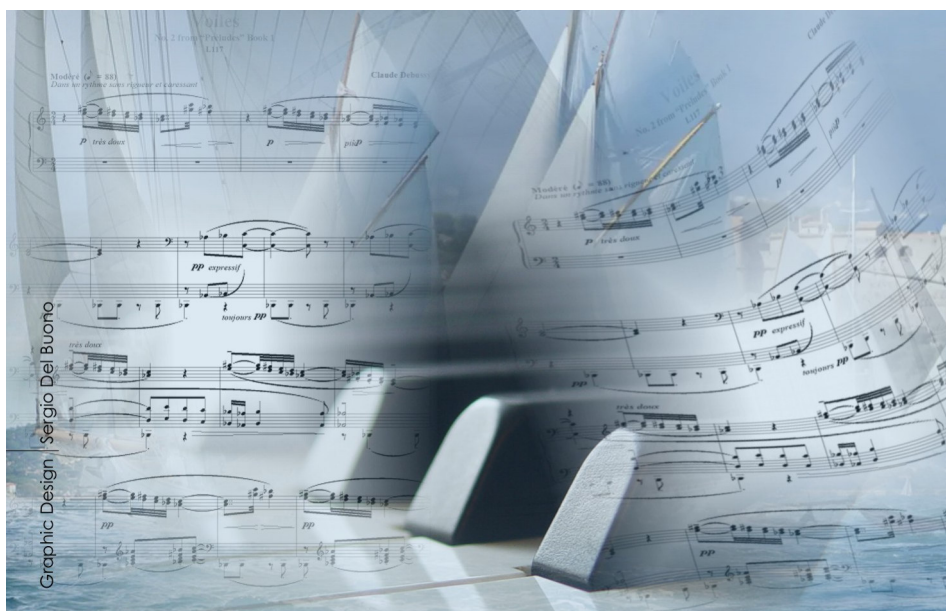
Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

**Les Preludes  
#01, #02, #03  
(Prima Serie)  
di Claude  
Debussy.  
Danseuses de  
Delphes,  
Voiles,  
Le vent dans la  
plaine.**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

**La natura Musa ispiratrice.**



Il ciclo unitario dei due volumi dei Preludi, una sorta di ampia Suite, può essere considerato la summa dell'arte pianistica di Debussy, dove sono condensati il suo linguaggio, la sua ispirazione sempre diversa, la sua poetica, la libertà formale, la struttura, il contenuto musicale, la sua tecnica compositiva nonché le frequentazioni artistiche, le ascendenze letterarie, i pensieri, gli stati d'animo, la coerenza espressiva, l'unità stilistica. Si tratta di 24 brani divisi in due raccolte, la cui ispirazione naturalistica è a tratti molto evidente, e che possiedono una loro autonomia di carattere che permette di essere selezionati ad libitum e ripartiti in concerti differenti. E' interessante notare che nei due libri dei Preludi, i titoli vengono collocati da Debussy alla fine del brano, tra parentesi, e preceduti da puntini di sospensione, così da risultare estremamente sfumati e allusivi rispetto all'oggetto o all'avvenimento cui si riferisce. Pur essendo i titoli in relazione con la musica, e pur trovando riscontri musicali simbolici e onomatopeici, tuttavia, la loro particolare collocazione indica una tendenza a superare la suggestione ambientale e la pittura in musica, per avviarsi verso l'astrattismo.

Fonte d'ispirazione del primo Preludio intitolato **"Danseuses de Delphes"** (Danzatrici di Delfi) è un antico bassorilievo greco: l'autore, attraverso l'uso del Tema cromatico ascendente nel «lento e grave», intrecciato e alternato a solenni melodie accordali, riporta musicalmente i sensuali passi scanditi teatralmente dalle danzatrici delfiche che si muovono lievemente tra i panneggi.

Sul tono fondamentale di Si bemolle Maggiore si alternano armonie di quinta e quarta eccedenti ad accordi perfetti, fino a giungere agli statici accordi finali che conducono alla Coda preludendo alla Tonica e che conferiscono un senso di staticità che fa risprofondare idealmente nella pietra le graziose figure nella loro immobilità arcaica.

Nel secondo Preludio intitolato **"Voiles"** (Vele) la musica è resa statica attraverso l'impiego della scala esatonale (a toni interi) che, non prevedendo tensioni e diversificazioni intervallari interne (essendo anemitonica, ovvero priva di semitoni) e, unita al pedale ossessivo nella tonalità d'impianto, sembra assorbire ogni tipo di slancio espressivo che suggerisce una calma distesa di acqua azzurra marina di un dipinto di Monet, dove si muovono lentamente e senza meta delle barche a vela sulla linea infinita dell'orizzonte il cui idioma musicale è tradizionalmente il pedale basso, quasi simbolo di un'angosciante inquietudine esistenziale.

Nel terzo Preludio intitolato **"Le vent dans la plaine"** (Il vento nella pianura), che trova ispirazione nei versi di Ch. S. Favart «Le vent dans la plaine suspend son haleine» (Il vento nella pianura sospende il suo respiro), il vento qui diviene una leggera brezza che si espande tra i campi, sfiorando le erbe, resa musicalmente con un'ostinata sestina di intervalli di seconda, interrotta solo da un arpeggio di accordi nella tonalità d'impianto in sesta discendenti, dove si delinea un grazioso piccolo Tema dal ritmo puntato su scala pentatonica protagonista di tutta la composizione, turbata nel finale da triadi stridenti che si sovrappongono repentinamente in successione cromatica e che destabilizzano l'ascolto lasciandolo a un senso inquietante di incompiutezza.





## Armonia della sera.

(da: "I fiori del male", 1857 di Charles Baudelaire, 1821-1867).

*Ecco venire il tempo in cui vibrando sul suo stelo  
Ogni fiore evapora come un incensiere;  
I suoni e i profumi vagano nell'aria della sera,  
Valzer malinconico e languida vertigine!*

*Ogni fiore evapora come un incensiere;  
Il violino freme come un cuor che s'affligge;  
Valzer malinconico e languida vertigine!  
Il cielo è triste e bello come un grande altare.*

*Il violino freme come un cuor che s'affligge,  
Un cuore tenero, che odia il nulla vasto e nero!  
Il cielo è triste e bello come un grande altare;  
Il sole è calato nel suo sangue che s'addensa.*

*Un cuore tenero, che odia il nulla vasto e nero,  
Del passato luminoso raccoglie le vestigia!  
Il sole è calato nel suo sangue che s'addensa..  
Il tuo ricordo splende in me come un ostensorio!*

Il titolo del Preludio "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" (I suoni e i profumi vagano nell'aria della sera) ha un preciso riferimento letterario, e ne riprende un verso della prima strofa dalla poesia "Armonia della sera" della raccolta "I fiori del male" di Charles Baudelaire. Il verso che dà il titolo a questo Preludio, il più gioioso del Primo Libro di Preludi, nella poesia di Baudelaire non è di espressione conclusa, ma esprime un'idea poetica che viene definita nel verso successivo, così come la musica di Debussy si snoda come un "valzer melanconico e languida vertigine", evocando l'affascinante incanto di "suoni e profumi che vagano nell'aria della sera". Non è un caso che Debussy abbia scelto il movimento ternario proprio del valzer, così che la sua musica riesca a creare quella suggestione sonora che si addice ai versi di Baudelaire, tale da dare l'impressione che le parole di tali versi siano pronunciate da un cantante, e non siano state poste in musica solo per la voce del pianoforte. Questo valzer insolito è reso languido da un allungamento di due quarti della misura ternaria, e contiene un inciso sospirato ascendente che fa da motivo principale, ed è come un profumo che evapora da un fiore e si disperde nell'aria, intrecciandosi con altri umori della sera. Debussy elude ogni vincolo programmatico e ogni banale ripetizione di frammentate sezioni formali: con gli accordi giustapposti audacemente, fa in modo che ogni riapparizione del motivo iniziale sia configurata in modo del tutto nuovo, timbricamente e ritmicamente, proprio come sensazioni fugitive. Il carattere di questo Preludio comporta sonorità delicate dai contorni sfumati, in armonia con i "pianissimo" indicati, i quali non arrivano mai oltre il "mezzoforte". Come fece per la Spagna, che non aveva mai visitato ma della quale aveva interpretato il folclore, Debussy allo stesso modo tratta i Temi principali del Preludio intitolato "Les collines d'Anacapri" riecheggiando il folclore partenopeo nell'evocare l'ambiente pittoresco, vivaio di irresistibili ritmi giocosi e leggeri di tarantelle e serenate d'amore di canzoni popolari, partendo da iniziali armonie che rendono subito l'atmosfera indolente e assoluta di un pomeriggio di siesta nell'isola di Capri, e concludendo il gaio quadretto di vitalità napoletana con un luminoso arpeggio finale, caldo e solare come il paesaggio descritto. All'opposto del precedente Preludio, "Des pas sur la neige" (Passi sulla neve) è quello più triste di questa prima raccolta: Debussy, amante delle contrapposizioni e degli osimori espressivi, fa succedere all'ottimismo estivo dell'evocazione mediterranea, l'abissale pessimismo invernale dove un'atmosfera grigia e pesante senza sole opprime un paesaggio reso desolato dalla coltre di neve. La neve è il luogo meteorologico debussiano della malinconia, paesaggio di sconsolata solitudine, come i quadri del pittore impressionista norvegese F. Thaulow, che il compositore aveva potuto ammirare. Sull'idea musicale dell'ostinato di seconda ascendente che riproduce i passi stanchi di un viandante impressi sulla neve, si eleva un canto doloroso, come una lamentazione funebre che talvolta sembra si frammenti in strazianti singhiozzi che si levano faticosamente per moto contrario rispetto a un basso che sembra sprofondare nello spazio buio della notte. Quest'idea è variata dapprima cromaticamente e poi in progressioni armoniche che fanno assumere al motivo l'aspetto di un soffocato grido di disperazione.

Les Preludes  
#04, #05, #06  
(Prima Serie)  
di Claude  
Debussy.  
Les sons et les  
parfums  
tournent dans  
l'air du soir,  
Les collines  
d'Anacapri,  
Des pas sur la  
neige.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

**Les Preludes  
#07, #08, #09  
(Prima Serie)  
di Claude  
Debussy.**

**Ce qu'a vu le  
vent d'Ouest,  
La fille aux  
cheveux de lin,  
La sérénade  
interrompue.**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

## Incanti di arabeschi musicali.

*La fanciulla dai capelli di lino.*  
di Charles-Marie-René Leconte de Lisle

*Seduto tra l'erba medica in fiore,  
chi canta nel fresco del mattino?  
È la ragazza dai capelli biondi,  
la bellezza dalle labbra di ciliegia.  
L'amore, nel limpido sole estivo,  
ha cantato con l'allodola.  
La tua bocca ha colori celesti,  
amore mio, e invita ai baci!  
Vorresti conversare sull'erba fiorita, o  
fanciulla dalle lunghe ciglia e dai deli-  
cati riccioli?*

*L'amore, nel limpido sole estivo,  
ha cantato con l'allodola.  
Non dire di no, ragazza crudele!  
Non dire di sì! Ascolterei piuttosto  
il lungo sguardo dei tuoi occhi spalancati  
e della tua bocca delicata, o mio  
amore!  
Addio al cervo, addio alle lepri  
e le pernici rossicce! Voglio  
baciare i tuoi capelli biondi,  
premere il viola delle tue labbra!  
L'amore, nel limpido sole estivo,  
ha cantato con l'allodola.*

Il lavoro si ispira presumibilmente alla romantica e passionale "Ode to the West Wind" (Ode al vento dell'ovest) di P. B. Shelley (1792-1822), una sorta d'invocazione al "vento selvaggio": fortemente visionario è il Preludio "**Ce qu'a vu le vent d'Ouest**" che racconta e descrive in musica una tempesta o un uragano, con lo stesso senso del terrore dei racconti di E. A. Poe., reso attraverso l'avvicendamento di tumultuosi arpeggi su accordi di settima e nona, repentine acciaccature simili a saette di fulmini, misteriosi tremoli bassi, successioni di armonie distanti fra loro, melodie su intervalli di seconda raddoppiati all'ottava, slanci improvvisi ed impetuosi martelli in ribattuto sui tasti, melodie di accordi spezzati, impressionanti progressioni cromatiche.

Il singolare ritratto musicale della poesia che lo ha direttamente ispirato, reca lo stesso titolo "**La fille aux cheveux de lin**" (La fanciulla dai capelli di lino) che fa parte delle "Canzoni scozzesi" che troviamo nei "Poèmes antiques" di Ch. M.R. Leconte de Lisle, uno dei più illustri poeti francesi dell'Ottocento del Movimento Parnassiano, il quale occupava il seggio che già era stato di Victor Hugo all'Académie française.

Il canto della figura idealizzata è colmo di tenerezza e velato di malinconia, magistralmente riproposto da Debussy con la stessa grazia e l'innocente sensualità del femminile parnassiano.

I ricorrenti arabeschi melodici del Tema pentatonico sembrano ritrarre la fanciulla che si pettina dolcemente i lunghi capelli, somigliante alle "Jeunes filles" delle varie "Toilettes" dipinte da Renoir, Degas o Puvis de Chavannes. Il suo semplice canto si libra gioiosamente all'acuto su armonie diatoniche, per poi ripiegarsi nel senso discendente, come uno sguardo che con pudore si abbassa velandosi di sottile malinconia.

"**La sérénade interrompue**" (La serenata interrotta) è da annoverarsi tra i pezzi ispirati alla Spagna, il modello di uno stile frequente del Debussy maturo, basato sull'ironia dell'interruzione e della frammentazione del discorso musicale.

Nel Preludio, un chitarrista viene interrotto più volte durante il suo languido canto d'amore nello stile andaluso, da vari eventi: un urlo improvviso, la canzone di un suonatore rivale, i suoi stessi errori maldestri e persino una marcia militare in lontananza.

Con senso quasi cinematografico del montaggio di parti e della coerenza nella discontinuità, Debussy ricostruisce questo incredibile collage di situazioni impostando il pezzo sul registro della chitarra, riuscendo a riprodurre tutti gli effetti della tecnica chitarristica, dal nervoso pizzicato all'irruente rasgueado ovvero le "strappate" sulle corde in rapida successione, tipica tecnica del Flamenco.



Nuove sperimentazioni estetiche.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



21.

Assodolab



Nel Preludio **“La Cathédrale engloutie”** (La Cattedrale sommersa) si trovano uniti due archetipi dell'immaginario debussiano: il tempio e l'acqua. Sembra sia stata la leggenda celtica, che ricorda la distruzione della città brètone di Ys, sommersa dal mare con la sua Cattedrale, a fornire il motivo ispiratore a Debussy di questo Preludio suggestivo e mistico. La leggenda narra che gli dèi, per punire l'empietà degli abitanti del luogo, avevano fatto sommergere nel mare la loro Cattedrale e concesso di farla lentamente riemergere dai flutti per sortilegio ogni mattina all'alba. Debussy, con la sua magistrale abilità nella scrittura musicale rende in modo esemplare, con la sua concezione musicale, i contorni imprecisi delle volute architettoniche e delle merlature del monumento, e riproduce il senso di irrealtà che si prova immergendosi sott'acqua, dove il tempo e le cose sembrano dilatarsi, ossia attraverso una forte pedalizzazione delle successioni di accordi di settima e di nona. Iniziano a udirsi appena i rintocchi delle campane e un'arcana melodia nel modo dorico, come se gli spiriti degli antichi sacerdoti e dei celebranti cominciassero a rianimarsi. Ma prima che la Cattedrale riaffondi nel mare e l'eco dei suoi canti si disperda nelle profondità degli abissi, una voce solitaria nel registro grave si eleva riecheggiando il mistico e solenne Corale intensificato dal sobrio contrappunto canonico, sino a diventare una sorta di invocazione che sembra esprimere la nostalgia di una fede perduta sommersa anch'essa nel mare, mentre nella Coda, la stessa frase viene ripresa in eco, accompagnata da un onomatopeico arpeggio basso sulla nona di Do, che sembra riprodurre il glu-glu delle bolle d'aria, quando la splendida Cattedrale riaffonda nei flutti e nell'oblio del tempo.

**“La danse de Puck”** (La danza di Puck) è un piccolo capolavoro reso con grazia, tocco leggero, charme e umorismo contenuti in questa breve composizione dove Debussy rende musicalmente il carattere del folletto capriccioso Puck, reo di buone azioni e di inganni spiritosi nel *“Sogno di mezz'estate”* shakespeariano, che ha uno strano incarico affidatogli da Oberon, il re delle fate, ovvero quello di procurare a quest'ultimo il filtro di un fiore magico che, versato sugli occhi di chi dorme, ha il potere di farlo innamorare della prima persona che questi avrà vista al suo risveglio. Inutile raccontare l'agrovigliata azione shakespeariana e la potenza magica del filtro che, versato per errore o per burla da Oberon sulle palpebre di Tatiana, la regina delle fate, la rende pazza d'amore di un bifolco artigiano che il folletto Puck aveva prima mascherato ponendogli una testa d'asino sul capo.

E non c'è neanche bisogno di dire che la commedia termina con un amabile finale per merito del folletto Puck, che per ordine di Oberon sprema sugli occhi dei vari personaggi stregati il succo di un'altra erba magica che li riporta ai loro sentimenti reali, consentendo matrimoni e felicità per tutti. **“Minstrels”** (Menestrelli), un'altra serenata interrotta, conclude il Primo Libro dei Preludi di Debussy, ed è un brano che ha anche ispirato E. Montale per l'omonima poesia da *“Ossi di seppia”*. I menestrelli sono suonatori da strada o da café-concert come quelli ritratti nei locali parigini di Montmartre da Toulouse-Lautrec; sono una sorta di Puck della musica per il loro spirito languido, bizzarro e malinconico. Nella scrittura musicale, l'indecisione nervosa e umoristica con cui i menestrelli accennano la loro canzone è resa dai motivi musicali e dalla successione di situazioni frammentate: l'accordatura della chitarra, il banale motivo pentatonico reiterato, l'appariscente progressione da music-hall, i ritmi di cake-walk

Les Preludes  
#10, #11, #12  
(Prima Serie)  
di Claude  
Debussy.  
La Cathédrale  
engloutie,  
La danse de  
Puck,  
Minstrels.

(danza nata fra Ottocento e Novecento fra gli schiavi neri per parodiare l'eleganza dei balli da sala dei bianchi) e rag-time (genere musicale considerato l'antenato del Jazz, nato come musica da ballo nei quartieri a luci rosse di alcune città statunitensi nello stesso periodo), un rullo di tamburo che vuol preannunciare qualcosa di solenne, attesa disillusa da una leziosa melodia cromatica su accordi jazzistici di nona, che prelude alla sbrigativa conclusione, quasi una burla derisoria di questi suonatori, nei confronti dei quali Debussy provava tanta simpatia.

■ Maria Corapi

**Les Preludes  
#01, #02, #03  
(Seconda  
Serie) di  
Claude  
Debussy.**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

Nella fase estrema della maturità artistica, Debussy s'inoltra in nuove sperimentazioni e astrazioni di singolare originalità e innovazione dove l'autore approfondisce la ricerca timbrica, armonica e formale.

Per Debussy il pianoforte, oltre ad essere l'interlocutore privilegiato a cui affidare le prime stesure dei suoi pensieri musicali che vale a mantenere un'unità di concezione nello stile, è un mezzo straordinario per trasformare gli effetti naturalistici del mondo esterno quali il vento, la pioggia, le distese marine, le nebbie, evocandole in suggestioni inafferrabili.

Il tema del brano di apertura della seconda serie di Preludi intitolato

**La fase estrema della maturità artistica di Debussy.**

*Chanson d'automne / Canzone d'autunno.  
di Paul Verlaine*

*Les sanglots longs  
Des violons  
De l'automne  
Blessent mon coeur  
D'une langueur  
Monotone.*

*Et je m'en vais  
Au vent mauvais  
Qui m'emporte  
Deçà, delà,  
Pareil à la  
Feuille morte.*

*I singulti lunghi  
dei violini  
d'autunno  
mi struggono il  
cuore  
d'uniforme  
languore.*

*E vado errando  
nel cupo vento  
che mi trasporta  
di qua, di là,  
simile alla  
foglia morta.*

*Tout suffoquant  
Et bleme, quand  
Sonne l'heure,  
Je me souviens  
Des jours  
anciens  
Et je pleure;*

*Ah squallido  
e smunto, quando  
risuonan l'ore  
io mi ricordo  
dei giorni  
in fuga  
e piango;*

“**Brouillards**” (Nebbie), molto caro agli artisti impressionisti quali Sisley e Pissarro, offre l'opportunità di servirsi in musica della tecnica delle sfumature “cromatiche”. Ad introdurre il brano è una offuscata armonia politonale dissonante, dalla cui bruma sonora emerge un elemento dal carattere desolato sul Fa diesis cui fa séguito un canto misterioso all'unisono tra registro grave e sovracuto, con un'ampia sezione di lievi arpeggi che frammentano brevi riprese miste a nuovi ed eccentrici frammenti melodici che si risolvono in una Coda irreal e al contempo resa inquietante da alcuni accordi in Do Maggiore.

Ispirato alla “Chanson d'Automme” (Canzone d'autunno) dei Poemi saturnini di Paul Verlaine (1844-1896), l'omonimo Preludio “**Feuilles mortes**” caratterizza anch'esso per un tipo di intensa espressività e tensione interiore dal pessimismo metafisico. In questo Preludio pervaso da una tristezza struggente e da una profonda malinconia, Debussy intende rappresentare la fragile condizione delle foglie, non più irrorate di linfa vitale, sul punto di cadere e volteggiare verso terra; simbolo di precarietà, come se fossero personificate, ne ritrae la dolorosa nostalgia della giovinezza perduta, facendole cantare mestamente sullo sfondo di veloci terzine politonali che rievocano la festa di lontana memoria, prima di spegnersi.

Pervaso da un'atmosfera di sconcertante pessimismo, il Preludio si conclude con una cadenza finale che, reiterata, lascia diradare l'angoscia che si celava nella dolorosa invocazione delle due battute precedenti, lasciando il posto a un raggio di speranza. Col terzo Preludio tra i più significativi e pittoreschi di questo secondo Libro, “**La puerta del vino**”, Debussy non intende fare storicamente riferimento al moresco palazzo-fortezza dell'Alhambra di Granada, fastosa residenza per quasi tre secoli dei principi musulmani a partire dal 1200, con le sue mura e le sue porte, una delle quali è precisamente quella del Vino, per intrattenere l'ascoltatore.

Al compositore francese interessa ricreare luoghi e situazioni con una perfetta aderenza alla realtà, frutto del suo intuito e della sua fantasia, per offrire il clima e l'affascinante spettacolo che al di là della Porta col tipico arco arabo a due bifore, si scorge ai giorni nostri nella piazza antistante, dove la vita di una tipica città dell'Andalusia quale Granada si svolge quotidianamente con tutto il suo esuberante fervore, mentre le grida dei venditori si confondono con gli schiamazzi dei ragazzi che giocano, o con il canto sguaiato di un ubriaco col ritmo di un flamenco.

Per ricordare il clima delle molteplici ed affascinanti suggestioni di questa vita vivace e tumultuosa, il musicista ha scelto l'affascinante e inebriante danza di una ragazza andalusica sul ritmo costante di un'habanera - accompagnata dai battiti ritmici delle mani e dal plauso dei presenti -, il cui motivo ispiratore si pensa che sia stato offerto da una cartolina di saluti inviata da Granada da Manuel De Falla, raffigurante la Porta del Vino con il pittoresco scenario dai forti contrasti di luci ed ombre del sole folgorante dell'Andalusia della piazza antistante appunto. Applicando un “rallentando”, Debussy riesce a rendere musicalmente quieta e dolce l'appassionante l'atmosfera della siesta, contrapponendo gli aspri “rasgueado” (tecnica chitarristica dalle note strappate in rapida successione) dal ritmo ossessivo e percussivo dell'Habanera alle fioriture sensuali delle melodie vocalistiche dalle combinazioni armoniche politonali, così da cogliere l'elemento folcloristico dell'anima spagnola con i suoi slanci di estro, grazia, ironia e fantasia coloristica, e l'elemento struggente di contrasto e turbamento esistenziale.



## Elementi di simbolismo impressionistico.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio



23.

Assodolab

## Les Preludes #04, #05, #06 (Seconda Serie) di Claude Debussy.



L'immagine fiabesca della minuscola fatina danzante in equilibrio su un filo di ragnatela steso tra i fiori e i fili d'erba, rappresentato in una stampa dall'illustratore Arthur Rackham da un album di Peter Pan nei Giardini di Kensington dello scrittore e drammaturgo James M. Barrie – che proprio nel 1913 era stato nominato baronetto per i suoi meriti letterari -, un classico della letteratura anglosassone che nella versione per bambini era dotato di vivaci illustrazioni a colori regalato a Chouchou, la figlia di Debussy, dall'amico giornalista e critico musicale Robert Godet, suscitò la fantasia musicale di Debussy per trarne il Preludio "**Les fées sont d'exquises danseuses**" (Le fate sono danzatrici squisite), in cui numerosi sono gli elementi di simbolismo impressionistico - dal fruscio delicato dell'inizio ai suoni dei corni in lontananza agli accenni di temi di danza di valzer -, dati dai veloci arpeggi, i trilli, le acciaccature, le rapide volatine che ritraggono i leggiadri balzi e passettini, canti e umore frivolo della fatina danzante, su un'armonia polimodale e una forma mutevole nella quale i motivi e le variazioni si avvicendano in modo rapsodico, conferendo alla composizione freschezza e un indefinibile senso di evanescenza.

Il Preludio intitolato "**Bruyères**" (Brughiere), come di transizione fra il precedente e il successivo Preludio, per la sua scrittura lineare dai punti di vista melodico e formale, vicino allo stile delle opere di Debussy del precedente decennio, propone una melodia semplice, una sorta di melopea generata dal flauto di un pastore, e trasformata in figura scalare melismatica discendente, che fa pensare al canto di una soave fanciulla tra le lande in fiore, sviluppato nella parte centrale dapprima in una progressione modulante dal tono festoso degli accordi di tredicesima sulle armonie disincantate dell'armonia plagale col sesto grado abbassato che preannuncia il finale idilliaco quando sulla cadenza sospesa riappare in lontananza, all'ottava, la melodia del flauto.

Nel sesto "Preludio" intitolato "**General Lavine, excentrique**" (Generale Lavine, eccentrico), dalle sonorità squillanti e crepitanti, Debussy rende magistralmente in musica il personaggio caricaturale che dà il titolo al Preludio - creato dal bizzarro fantasista circense americano Edward Lavine -, adottando lo stile dell'interruzione ironica, segno del suo sarcasmo antimilitarista che fa sì che il finto soldato venga visto come un burattino con i suoi improvvisi e meccanici scatti sull'attenti, i suoi esaltati proclami e la sua marce militare paragonata ad un pezzo di music-hall. Si tratta di un personaggio che per essere stato soldato per tutta la vita sa muoversi soltanto col rigore meccanico di un automa ma dall'aspetto interiore dell'uomo che conserva al contempo l'indole militaresca mista all'elemento sentimentale e patetico. Tutti aspetti significativi da tener presenti per l'interpretazione del brano pianistico che deve far risaltare l'iniziale contrasto tra scoppi improvvisi di sonorità stridenti di rulli di tamburi, squilli di tromba, il "piano secco" delle triadi staccate della mano destra, e i sospiri sentimentali che annunciano e caratterizzano l'apparizione grottescamente meccanica del Generale sulla scena, che contrasta con l'umorismo derivante dalla forte contrapposizione nello stile e nell'andatura del Cake-Walk, danza parodistica afroamericana dal ritmo sincopato jazzistico.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

**Les Preludes  
#07, #08, #09  
(Seconda  
Serie) di  
Claude  
Debussy.**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

## Influenze pittoriche e poetiche.

Il titolo enigmatico di questo affascinante Preludio intitolato “**La terrasse des audiences du clair de lune**” (La terrazza delle udienze al chiaro di luna) non combacia con il senso letterario della frase forse risalente al libro *Le beau voyage* di René Puaux - storico e corrispondente della stampa francese locale -, nel quale sono descritte le cerimonie e i festeggiamenti svoltisi nella capitale indiana per l'incoronazione di Giorgio V a imperatore dell'India, e dove erano anche descritti in modo pittoresco “la salle des victoires” (sala delle vittorie), “le jardin des sultanes” (il giardino dei sultani), “la salle du Plaisir” (la sala del piacere) e “la terrasse des audiences du clair de lune” (la terrazza delle udienze al chiaro di luna).

Tutt'altro che magia dell'Oriente, misteriosi riti indiani o udienze al chiarore dei raggi lunari su terrazze consiliari; il tema della terrazza peraltro è molto presente nei pittori simbolisti del gruppo Nabis, come Roussel (*Conversation sur la terrasse*) e Ranson (*Princesses de la terrasse*), ma l'immaginazione di Debussy si ricollega alla sua esperienza poetica delle baudelaireane “Serate al balcone, velate di rosei vapori” o dei verlaineani amanti di “Colloque sentimental” o alle parnassiane sedute al chiaro di luna delle maschere bergamasche.

Debussy, come avvenne in altre occasioni, s'impadronì dell'incantevole frase assumendola a titolo del Preludio semplicemente perché attratto dalla sua armoniosa cadenza che in francese suona come quella di un verso endecasillabo, riuscendo a creare una delle opere più profondamente musicali, pervasa da un senso di mistero, dai contorni indefiniti, e dal celato richiamo al ritmo di un voluttuoso valzer nella parte centrale del Preludio, che conferiscono a questa musica l'inconfondibile fascino che provoca la luna quando i suoi raggi d'argento riescono a rendere tutto irreali ovunque si posino.

E' proprio dalla Suite bergamasque che Debussy trae il Tema di questo Preludio utilizzando le iniziali terze ribattute con volta ascendente, riprese da un frammento del secondo motivo accordale del “Clair de Lune” della sua stessa Suite.

Il movimento iniziale lento ha un andamento quasi irreali, come per rendere in musica l'immobilità delle tecniche d'incisione artistica in rilievo delle xilografie del pittore e incisore giapponese Katsushika Hokusai. Non a caso il tema viene sviluppato con un procedimento a “terrazze” ovvero proponendo una serie di elementi in successione, armonicamente e ritmicamente differenziate, che conducono alla Coda dal tratto esotico orientale, attraverso la successione di quarte sovrapposte all'ottava e di accordi conclusivi con acciaccatura che ricordano il suono del gong che annunciava il sovrano delle antiche corti imperiali.

Con l'«**Ondina**» Debussy intende richiamarsi alle mitiche figure del folklore germanico e scandinavo, le lusinghiere e irresistibili Ondine, muse del mare dal canto dolcissimo, figlie delle mitologiche sirene in cerca di naviganti da attrarre nei loro castelli di cristallo, da trascinare nelle profondità degli abissi.

Evidenti sono gli elementi simbolici, quali il suono delle acque, i temi di danza, il canto fascino e beffardo della ninfa. Con questo “Preludio”, Debussy porta lontano la ricerca armonica che può essere vista alla luce dell'estetica dell'impressionismo che assieme alla deformazione che storce un'immagine agitando l'acqua trova il suo logico corrispondente musicale nella politonalità.

Attraverso la musica di questo Preludio, Debussy guida la fantasia dell'ascoltatore che segue le fluide sonorità dell'elemento liquido dell'acqua e i giochi di luce che vi producono contrasti iridescenti grazie all'incedere danzante sull'acqua della figura fiabesca che nel brano sta per dare inizio e sta per compiere il suo sortilegio, facendo ascoltare il dolce richiamo della sua voce incantatrice che gradualmente si disperde nel registro grave del pianoforte, per poi riemergere nella luce del mare mentre si allontana scivolando sull'acqua fino a disperdersi con l'accordo finale.

Debussy rifiuta ogni schema formale per ricreare la figura enigmatica della ninfa suadente Ondina delle antiche leggende nordiche, e ne impersonifica i flutti in forma frammentaria e rapsodica, e con armonie complesse e cromatiche che raccontano cose misteriose e cariche di stupore.

Anche nel Preludio “**Hommage à Samuel Pickwick Esquire PPMPC**” (Perpetual President Member of the Pickwick Club - Omaggio all'illustre signor Pickwick, presidente perpetuo, membro del Circolo Pickwick), che vuole essere un omaggio a una delle opere più note di Ch. Dickens, i simboli sono evidenti. La dignità dell'Esquire inglese (nel carattere “Grave” del primo tema sull'inno nazionale inglese “God save the King”) e la gentilezza tutta britannica del personaggio Pickwick (nel secondo tema, “Amabile”), caratteri che pervadono tutto il brano che si presentano in una piccola scena ironica per le vie di Londra, e che si conclude con un accenno di arietta pentafonica - fischiettata probabilmente dall'amico del protagonista della scena, Sam Weller, un lustrascarpe che diventerà servitore personale, compagno di viaggio e grande amico di Samuel Pickwick, sempre pronto a inventare battute spiritose e a non perdere mai il buon umore -, e con un accordo conclusivo nel “fortissimo” con il quale viene bonariamente sbeffeggiato il panciuto protagonista e rappresentante della borghesia pre-vittoriana.



## Suggerimenti contemplative arcaiche e sperimentazioni d'avanguardia.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

25.



# Assodolab

## Les Preludes #10, #11, #12 (Seconda Serie) di Claude Debussy.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

In questo Preludio dal titolo "**Canope**", Debussy sceglie proprio un vaso cinerario di origine etrusca e urna funeraria utilizzata dagli Egizi, per apporre idealmente la sua epigrafe musicale sostanziata in una dolorosa melodia dorica, che rievocano processioni e lamentazioni monodiche, un tributo di cordoglio dedicato a tutta l'umanità di ogni tempo accomunata dallo stesso destino, in quanto il canopo è un elemento che rimanda al trascendente mistero degli antichi cerimoniali egizi, che ben si adatta anche all'evocazione condotta in senso impressionistico dell'omonimo porto dell'antica città costiera d'Egitto sita sull'estuario del Nilo e collegato con un canale, detto ramo canopico, al nuovo porto di Alessandria, e che deve il suo nome greco peraltro alla leggenda che narra come vi fosse stato sepolto Canòpo, il nocchiero di Menelao, e che, considerato centro di svago, tanto da far accorrere sovente i vicini Alessandrini, raggiunte con la sua fama Roma si da indurre l'imperatore Adriano a trapiantarne il lussuoso fascino dalle sue parti, dando il nome di Canòpo a uno degli ambienti della sua villa presso Tivoli, un canale di forma rettangolare allungata progettato per feste, banchetti e riti religiosi, come una ricostruzione stilizzata della periferia della città moderna di Alessandria d'Egitto.

All'interno del Preludio in re minore sono evidenti per la suggestione contemplativa dell'elemento arcaico due elementi tematici, ovvero un tema diatonico lento in accordi paralleli dall'atmosfera solenne e meditativa, interrotto da accenni di arcaica melodia dissonante cromatica che si risolve su un dolce e malinconico motivo con una sonorità che ricorda uno strumento a fiato, il cui Tema in parte si ispira al celebre motivo iniziale del flauto nel "Prelude a l'Après-midi d'un Faune", come se per un attimo il defunto fosse fatto rivivere magicamente dalla musica, prima di spegnersi per sempre nel regno degli abissi del lungo accordo di nona conclusivo. Il Preludio in Do Maggiore dal titolo "**Les tierces alternées**" (Le terze alternate) è l'unico tra i Preludi ad essere stato concepito senza alcuna ispirazione naturalistica o letteraria, pertanto la sua forma fa pensare a quella della Fantasia o della Toccata, e, per il fatto di essere basato interamente su intervalli di terza, può essere considerato come un prodromo dei successivi suoi dodici Studi per pianoforte, sebbene dette terze siano trattate come piccole e graziose creature mitologiche danzanti nel bosco incantato della musica.

Dal sapiente gioco tecnico di alternanza delle due mani, il susseguirsi di intervalli di terza maggiore, minore, aumentata, diminuita, cromatica, piegati al volere espressivo dell'autore con incomparabile maestria e grazia affascinante per il loro caleidoscopico moto perpetuo che con fluidità attraversa ambiti armonici variegati, provoca tensioni armoniche tra bicordi, dalle quali emerge una linea melodica pura e discreta anche se frammentata nei nessi tradizionali tra un suono e l'altro, dalla delicata sensibilità ed eleganza di stile e dall'estrema leggerezza di tocco nella calma parte centrale, come per danzare una sorta di Minuetto giocoso e melodioso, prima di riprendere il vorticoso percorso cromatico che riconduce senza eccessive tensioni nella candida tonalità di partenza, che vuole rendere omaggio ai vecchi Maestri clavicembalisti barocchi francesi quali F. Couperin "Le Grand" per il quale anche M. Ravel comporrà una splendida Suite per pianoforte intitolata "Le Tombeau de Couperin", nella quale ogni Movimento è dedicato ad un suo amico caduto durante la contemporanea prima guerra mondiale.

A conclusione di questo grande lavoro musicale dedicato ai Preludi, troviamo l'ultimo tra questi dal titolo "**Feux d'artifice**" (Fuochi artificiali), dove Debussy fa sfoggio di molteplici espedienti virtuosistici al fine di raggiungere prodigiosi effetti sonori descrittivi che rappresentano il culmine della sperimentazione armonica, timbrica e di tecnica pianistica debussiana, a tratti derivata da Liszt o da "Gaspard de la nuit" di M. Ravel il quale a sua volta ripensa in termini nuovi, aspetti della tecnica lisztiana nella quale l'autore sfrutta tutte le possibili combinazioni coloristiche dei fuochi d'artificio sullo strumento, ottenendo effetti che si avvicinano a quelli avanguardistici di qualche anno più tardi, attraverso l'uso della polimodalità e degli effetti chiaroscurali, grazie ai bruschi accordi in ottava, tremoli, rapidissimi arpeggi, glissandi, intervalli spezzati, cluster, e giungendo quasi alle soglie del puro rumore che sarà poi ottenuto con l'intervento diretto sulla cordiera del pianoforte preparato, il cui suono viene modificato inserendo vari oggetti tra le sue corde.

Evidente il simbolo musicale, intenzionalmente posto al termine del secondo Libro, ovvero la citazione nel finale dell'inciso dell'inno nazionale francese la "Marsigliese", col quale l'autore precisa che si tratta della rappresentazione della festa popolare francese del 14 luglio, che culmina con questi fuochi d'artificio.

**Sergej  
Rachmaninov:  
il Secondo Con-  
certo per piano-  
forte in do mi-  
nore, Op. 18.**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

Influenzato e protetto agli esordi da un'autorità come P. I. Ciaikovskij, S. Rachmaninov diventa l'ultimo grande compositore romantico in pieno ventesimo secolo, una delle ultime espressioni della figura del concertista-compositore, secondo la tradizione dei migliori virtuosi della tastiera quali Liszt e Busoni. Il suo nome è legato più alla sua attività di interprete, di direttore d'orchestra e soprattutto di pianista che non a quella di autore e creatore di musica, anche se la sua produzione è abbastanza rilevante. Rachmaninov riversa principalmente nelle composizioni per pianoforte tutto il suo mondo espressivo e il suo temperamento solitario e introverso, noncurante verso tutto ciò che di

**L'effetto straordinario di una forte crisi creativa.**

nuovo si sviluppava nel mondo musicale nel periodo tra la prima e la seconda guerra mondiale. Nato da una famiglia d'antica nobiltà (anche se rovinata da speculazioni sbagliate del padre) nella quale era molto vivo il culto della musica, iniziò lo studio del pianoforte con sua madre e lo proseguì diplomandosi al Conservatorio di Pietroburgo. Celebrato pianista e compositore in tutto il mondo, oltre a sviluppare la sua prestigiosa carriera pianistica, si dedica alla composizione, prediligendo un linguaggio cosmopolitico, ma, anche se in séguito alla generale rivalutazione della sua musica, la Prima Sinfonia è stata successivamente eseguita e registrata molte volte, l'autore, stravolto per l'esito disastroso del debutto di quest'ultima a Pietroburgo nel 1897 - probabilmente a causa delle poche prove effettuate e della direzione affidata ad Aleksandr Glazunov che contribuì a renderla ancor più di difficile comprensione al primo ascolto da parte del pubblico di allora, essendo l'opera già di particolare struttura dalle molteplici novità, e forse anche a causa della cattiva predisposizione del pubblico pietroburghese verso un fenomeno musicale che era maturato essenzialmente all'interno dei circoli moscoviti, - l'autore poco più che ventenne, fragile per natura e già funestato da un complesso di deleteria autocritica e dalle insidie di un alcolismo acuto, subì un trauma legato all'accoglienza sfavorevole riservatagli dalle critiche, che gli procurò uno shock tale da indurlo ad abbandonare per ben due anni l'attività di compositore, e da causargli una forte crisi creativa, con un crollo che lo perseguitò per tutta la vita e lo costrinse a ricorrere alle cure ipnotiche e psicoterapiche del Dott. Nikolaj Dahl. Nel frattempo, al Teatro Bolscioij di Mosca, Rachmaninov si dedica alla direzione d'orchestra, dirigendo con clamoroso successo alcune grandi opere. Grazie alle cure del Dottor Dahl, col quale parlava anche molto di musica essendo appassionato musicofilo e violoncellista amatoriale, e all'aiuto dei familiari e degli amici, Rachmaninov guarì dalla depressione nervosa, e con molta riconoscenza dedicò al suo dottore il suo emozionante Secondo Concerto per pianoforte e orchestra. Pagina di traboccante pathos tipicamente post-romantico, il Secondo Concerto unisce ad una scrittura solistica ai limiti delle possibilità esecutive, una tematica di notevole e spontanea espressività, poesia e lirismo della migliore tradizione ciaikovskiana, e il suo interesse si accentra sulla bellezza, il calore, l'enfasi, la potenza inventiva e sonora, la ricchezza di orchestrazione anch'essa dagli impulsi dinamico-agogici ora sereni ora impetuosi e l'elevata forza emotiva dei due Temi principali. Quest'opera è una delle opere di Rachmaninov più amate ed eseguite, annoverata fra i grandi capolavori della produzione pianistica con orchestra otto-novecentesca, nella quale si riafferma la tendenza di comporre Concerti per formare un repertorio personale dei grandi compositori-pianisti come anche Ravel, Bartók, Prokofev e Šostakovič. Autore di quattro Concerti per pianoforte e orchestra, presenta nel suo stile alcune peculiari caratteristiche, soprattutto nella scrittura pianistica particolarmente virtuosistica e in quella orchestrale molto densa. Il primo Movimento "Vivace, Moderato espressivo" scritto in Forma-Sonata si apre con un esordio introduttivo di grande suggestione del pianoforte, protagonista indiscusso (riportando alla mente le "Campane di Mosca" del famoso Preludio in do diesis minore Op. 3 n. 2), che con grandi accordi alternati al rintocco profondo del Fa nel registro grave, raggiunto il vertice del loro incitamento sonoro in un crescendo fragoroso, conduce all'Esposizione del primo Tema affidato ai clarinetti, ai violini e alle viole, col loro motivo di canzone popolare russa, come un canto tramandato da secoli, uno dei periodi lirici più lunghi che Rachmaninov abbia scritto. Dopo esser stati condotti al Secondo tema, tenero e di dolente letizia incastonata nel suono denso e oscuro di un'orchestra čajkovskijana - al tempo stesso fascinosa, terribile e carica di tensione psicologica dove compare un tipo di scrittura maggiormente virtuosistica - si giunge al secondo Movimento più espressivo di carattere lirico, "l'Andante". Quest'ultimo, dal punto di vista formale si rifà alla Canzone tripartita dove il solista dà vita a episodi di carattere rapsodico che entrano nel coro orchestrale con poco movimento di colore e di volume per preparare l'inserito malinconico nella voce del flauto, sull'intimo arpeggiare del pianoforte, che si contrappone al "Più animato" della sezione centrale dove il pianoforte si anima con un disegno dalla tessitura più briosa e danzante, incalzando con vivace fantasia fino alla Cadenza. In quest'ultimo passaggio vengono sfruttate tutte le possibilità timbriche del pianoforte che sfumando in un trillo annuncia la Ripresa del lento e patetico "Adagio sostenuto" che, attraverso il canto dei violini conduce al Corale di campane del pianoforte per dare vita a un'atmosfera sonora serena e luminosa. Il terzo Movimento "Allegro scherzando" in Forma-Sonata, all'interno del quale si delinea un episodio contrastante di carattere lirico "Andante ma non troppo", si presenta abbastanza moderno per i frequenti cambi di tempo, nel quale il solista sfodera una scioltissima e folgorante tecnica già dalla cadenza d'esordio, dopo un'introduzione quasi marziale cui segue l'Esposizione del vigoroso Tema accordale del solista, che contrasta nettamente con l'inatteso canto nostalgico e tormentato, lirico e poetico del secondo Tema affidato all'oboe e alle viole. In tutto il Concerto prevale l'ispirazione lirica che si fonde con quella drammatica nei rapporti tematici, fino a farlo sembrare improntato quasi a Sinfonia di canti dalla forma ciclica, che si conclude con un'irresistibile opulenza virtuosistica del solista, amplificata dall'altrettanto potente sonorità dell'orchestra.



## Il nuovo virtuosismo pianistico competitivo.

**ASSODOLAB**  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

27.

**Assodolab**

### P. I. Ciaikovski: il primo concerto per orchestra con pianoforte, Op. 23 in si bemolle minore.



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

Non potendo essere l'esecutore del suo Concerto per pianoforte e orchestra, in quanto pur avendo studiato col formidabile pianista suo conterraneo Anton Rubinstein, non aveva mai raggiunto un grado di bravura tale da essere considerato pianista, il giovane compositore russo Ciaikovski, con certa dose di coraggio e di iniziativa, così come i non-virtuosi dello strumento avevano composto con buon successo un Concerto (tra i quali F. Schubert, R. Schumann - che aveva scritto il suo Concerto per sua moglie Clara, pianista tra le maggiori del secolo -, così come E. Grieg - che aveva sottoposto il suo Concerto al giudizio di F. Liszt ricevendone per altro un'entusiastica approvazione -), pensò di comporre un lavoro che incontrasse il consenso anche dell'altro leader della vita musicale russa del tempo nonché Direttore del Conservatorio di Mosca, Nicolai Rubinstein, fratello di Anton, anch'egli celebre pianista-compositore che in quel periodo stava lavorando al suo quinto Concerto.

Ciaikovski, ansioso che Rubinstein eseguisse il Concerto che in un primo momento gli avrebbe dedicato, decise di ascoltare il suo parere che inizialmente si rivelò essere completamente negativo, perché lo giudicava insequibile, ma che dopo il successo ottenuto a Parigi, dovette cambiare opinione sulla nuova concezione ciaikovskiana di virtuosismo pianistico in quanto la difficoltà del Concerto era molto elevata e rischiosa poiché il pianoforte doveva sempre fare i conti con l'orchestra che cominciava ad articolarsi in modo segmentato e versatile, tanto da poter definire tale lavoro come Concerto per Orchestra con Pianoforte.

Una concezione embrionale in questo primo Concerto, che rivalutava la figura del direttore come virtuoso della direzione (proprio in quel periodo, con il pianista tedesco Hans Von Bülow - nonché compositore e direttore d'orchestra dell'epoca romantica, che studiò con F. Liszt -, e con A. Rubinstein, i dominatori incontrastati delle Sale da concerto di tutto il mondo, stava nascendo la figura del direttore-virtuoso), e che negava il predominio assoluto del pianista che portava pur sempre il peso maggiore dell'esecuzione. Così il Concerto di Ciaikovski venne lanciato in tutto il mondo. Ciaikovski lo diresse varie volte con la prima generazione di pianisti, per la quale l'esecuzione di questo Concerto rappresentò un'ardua prova e un punto d'onore.

Infatti grandi passi di ottave del Concerto arrivano al culmine sia in fatto di forza sia in fatto di velocità dei tre passi orchestrali che lasciano completamente scoperto il solista il quale deve subentrare e reggere la tensione dinamica che l'orchestra ha gradualmente accumulato, e, siccome una conclusione comporta anche un'accelerazione del tempo, il pianista deve portare avanti il tempo lasciato dall'orchestra. E' probabile che Ciaikovski immaginasse i passi d'ottave avendo presenti le eccezionali possibilità fisico-esecutive del virtuoso Anton Rubinstein, nel contesto della struttura musicale.

Così il virtuosismo acquista una nuova dimensione nella quale il solista è implicato in una concezione intesa più come competizione tra solista e orchestra, non più eroica quale quella dei Concerti virtuosistici del periodo Biedermeier e del Romanticismo il cui il Primo Concerto lisztiano rappresenta il culmine, e nel quale il predominio del solista è assoluto e indiscusso.

In senso lato, quella di Ciaikovski è una concezione che rispecchia l'ideologia borghese dell'epoca dell'industrializzazione, oligarchica e materialista che vive ancora i miti del liberoscambismo e del progresso, e offre al virtuoso possibilità infinite, il cui impiego dipende dalle capacità dell'esecutore e dalla collaborazione tra esecutore e direttore.

Pertanto è molto importante un'esecuzione mediata e coordinata d'intesa tra il pianista e il direttore d'orchestra il quale deve necessariamente tener conto dei possibilità individuali del solista per condurre l'orchestra, calibrando i pesi sonori e la velocità, al fine di approssimarsi a un traguardo raggiungibile.

Lavoro questo che, più che imporsi per le qualità formali, d'invenzione e linguistiche, rimane nel repertorio come uno dei momenti emblematici del Concerto per pianoforte e orchestra, non più quello rivoluzionario e democratico beethoveniano né quello del titanismo romantico, eroico ed aristocratico.

Ciaikovski dopo questo Concerto sarà più tardi considerato il profeta e il poeta del Decadentismo musicale in Europa, con la sua composizione per pianoforte e orchestra con la quale inizia una nuova fase del virtuosismo pianistico che si svilupperà in modo particolare nell'ambito della cultura russa, fino al Secondo Concerto di S. Prokofiev.

**F. Chopin:  
I due concerti  
per pianoforte  
e orchestra,  
Op. 11 e Op. 21.**



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

Nel primo trentennio dell'Ottocento, in un periodo caratterizzato da tendenze diverse e dallo stile Biedermeier - un movimento artistico molto in voga tra la borghesia tedesca e austriaca, nel quale si celebra la fine degli ideali rivoluzionari col Congresso di Vienna (1815) e che dal 1830 vide l'affermazione della società borghese -, in musica con questo termine vengono identificati tutti quei compositori (quali Hummel, Cramer, Czerny, Field, Ries, Dussek) che in questo periodo ottennero il successo grazie alle loro doti virtuosistiche di compositori-esecutori che si distinsero per la volontà di attirare l'attenzione del pubblico per ragioni commerciali attraverso Concerti accomunati da una scrittura

**Due capolavori a chiusura dell'epoca Biedermeier.**

virtuosistica che predilige la parte solistica riducendo quella orchestrale a puro accompagnamento. In questo periodo si sono affermate diverse tendenze che dal punto di vista formale sono costituite dalla predilezione per la forma della Variazione oppure da un primo Movimento in stile militare con ritmi puntati o da danze e musiche popolari nel Finale, caratteristiche formali che confluirono nei due Concerti per pianoforte e orchestra di F. Chopin, composti attorno al 1830 i quali conclusero con i due capolavori l'epoca Biedermeier superata poi da F. Mendelssohn il quale raccolse l'eredità beethoveniana col suo Concerto Op. 25. Nei due Concerti pianistici giovanili chopiniani è evidente il riferimento ai modelli Biedermeier, nei quali questo stile è presente nel trattamento della parte orchestrale, la cui funzione è limitata ad accompagnare il solista, nel carattere militaresco del primo Movimento del Primo Concerto e nel finale del lavoro con melodie tratte dal repertorio popolare. A Varsavia, città solo sfiorata dalle grandi correnti culturali e musicali dell'epoca, Chopin ancora ventenne viveva ai margini delle trasformazioni che stavano sconvolgendo la musica, per cui la sua conoscenza della produzione concertistica era limitata. Come tutti compositori anch'egli ebbe i suoi modelli di riferimento rappresentati dalle opere di Hummel, Field, Steibelt e Gyrowetz il quale pur essendo boemo, nei suoi lavori non era rimasto estraneo all'influenza haydniana.

Il Concerto n. 1 fu l'ultimo concerto pubblico tenuto da Chopin nella sua patria che non avrebbe più rivisto per l'aggravarsi della situazione politica. Quest'opera, eseguita da Chopin stesso al pianoforte, ebbe subito un notevole successo. Presenta notevoli difficoltà tecniche nella parte solistica per la scrittura estremamente virtuosistica, la cui originalità non sfuggì a F. Liszt e C. Tausig per i quali questo Concerto costituì un vero e proprio pezzo forte di bravura del loro repertorio esecutivo. Ciò si può notare già subito nell'Allegro maestoso d'apertura dove il pianoforte assume il ruolo di assoluto protagonista sull'orchestra il quale nell'Esposizione non si limita a riprendere linearmente i Temi esposti prima dall'orchestra, ma li varia in forma virtuosistica, ovvero, il primo Tema dal carattere eroico e militaresco esposto inizialmente dall'orchestra, è immediatamente variato dal pianoforte con eleganti e virtuosistici disegni già dalla prima scultorea semifrase. Al contempo, gli iniziali toni eroici sono stemperati e sviluppati in modo da lasciar spazio ad un'atmosfera eterea velata da melanconica tristezza dove s'insinua una vena lirica di ascendenza operistica sperimentata nei Notturmi coevi dell'opera 9.

Due elementi quelli del lirismo e del virtuosismo di elevato valore tecnico, che si fronteggiano in un contrasto che si ripete anche nel passaggio di transizione al secondo Tema, nel quale l'orchestra cede la scena al pianoforte protagonista assoluto anche nel secondo Movimento, la Romanza dove Chopin lascia all'orchestra solo il brevissimo spazio di un'introduzione che prelude al lirismo e alla scrittura virtuosistica della parte del solista, che rinnova ogni volta che appare l'idea tematica principale, con arricchite ed eleganti variazioni fiorite che richiedono il classico "rubato" chopiniano da eseguirsi con certa morbidezza prosodica.

Ancora una volta protagonista indiscusso rimane il pianoforte anche nel terzo e ultimo Movimento vivace del Concerto scritto in forma di Rondò, che dopo una brevissima introduzione orchestrale, si esibisce con un'allegria danza popolare polacca dal ritmo sincopato, il Krakoviak. E' indubbio che l'attenzione di Chopin sia prevalentemente rivolta ad esaltare il virtuosismo pianistico rispetto a un'orchestra che nell'esposizione del primo episodio cerca di intervenire per riappropriarsi del ruolo sottrattole la precedenza dal pianoforte.

Anche nel Secondo Concerto è possibile ritrovare i caratteri peculiari dello stile Biedermeier. Si tratta del Concerto più amato da Chopin che lo eseguiva con maggior frequenza rispetto all'altro, e preferito negli ultimi anni della sua brillante carriera concertistica, dalla illustre pianista Clara Wieck Schumann. Concerto tuttavia ispirato da un amore platonico del compositore per un'altra allieva di canto del Conservatorio di Varsavia, Konstancja Gladkowska, dedicataria l'Adagio.

Il primo Tema del primo Movimento Maestoso, che, per l'utilizzo dei ritmi puntati sembrerebbe mostrare un carattere marziale, presenta in realtà un carattere fortemente espressivo nella melodia che ritroviamo anche nel secondo Tema affidato ai legni dalle delicate sonorità mentre il pianoforte fa il suo ingresso con un passaggio improvvisativo da assoluto protagonista dopo l'Esposizione orchestrale, secondo i canoni dello stile Biedermeier.

Il Larghetto del secondo Movimento, oltre a presentare un chiaro lirismo romantico per Konstancja, accoglie un tipo di scrittura di particolare suggestione di ascendenza operistica che piace accostare al contemporaneo musicista catanese V. Bellini la cui musica, libera dagli schemi precostituiti propri della tradizione operistica e la cui purezza del suo canto, è stata tanto apprezzata da Chopin e Liszt. Anche in quest'altro Concerto chopiniano, l'ultimo Movimento trae il materiale musicale dal repertorio popolare, in questo caso rappresentato da un'agile Mazurca di straordinaria levità.



Lo charme musicale a sfondo esotico-popolare.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

29.

Assodolab



## Edvard Grieg: Concerto in la minore, Op. 16, per pianoforte e orchestra.

Il primo Concerto scritto da un compositore non pianista è il Concerto in la minore Op. 16 di E. Grieg, che eccelle per la immediatezza delle idee musicali e per l'eleganza dell'orchestrazione.

Nel periodo classico-romantico, la composizione di Concerti per pianoforte e orchestra soprattutto, era finalizzata alla formazione di un repertorio personale che serviva al compositore per le sue esibizioni.

Il fatto che Grieg non fosse un pianista, e dato il momento di serenità che stava vivendo durante una vacanza in Danimarca nel 1868 con sua moglie e sua figlia appena nata, testimonia che il tipo di scrittura della parte pianistica non presenta spiccate difficoltà virtuosistiche, e che egli l'abbia composto con relativa facilità.

Grieg può essere considerato il poeta delle piccole cose, raffinato miniaturista, la cui ispirazione trae origine dal canto popolare, dalle melodie e dai ritmi del popolo nordico, così ricchi di incantevole grazia e mistero, e di pronta immediatezza descrittiva ed evocativa per il suo struggente lirismo. Dotato di notevole sensibilità armonica e pittorica, è uno dei più diretti precursori dell'Impressionismo francese.

L'autore, eccellente melodista di inesauribile gusto inventivo scrive il primo Movimento, "l'Allegro molto moderato", dalla struttura abbastanza regolare, rivisitandone la classica Forma-Sonata in modo originale ovvero utilizzando l'espedito della Variazione applicata a parti dell'Esposizione nel quale i vari brani vengono alternati fra orchestra e solista che li adorna.

Dal punto di vista espressivo questo Concerto è fuori dallo spirito dei classici. Formalmente schematico nel suo costruito formale di ripetizioni consecutive degli stessi frammenti, con un alternarsi di dinamiche molto simmetrico anch'esso, quasi schematico, ma che al contempo lascia spazio ad una linea melodica fluente e bilanciata nelle sonorità e con l'efficacia degli effetti tecnici pianistici così vari e moderni, che tendono al carattere lisztiano, dove abbondano arpeggi che abbracciano tutta la tastiera, passaggi di ottave, strepitosi accordi ribattuti, leggere sonorità giocose con tremoli e trilli, tutti espedienti preferiti da Grieg che non cade mai nel plateale abuso di sonorità ed effetti roboanti, ma è sempre piacevole e musicale.

E' interessante notare che Grieg inaugura un tipo di organizzazione strutturale che sarà seguito da altri autori, basato sul principio della compresenza del flusso ritmico di più tempi dei vari episodi, che sostituisce quello basato sull'unità di tempo con variazioni. In questo primo Movimento, la lunga e suggestiva Cadenza si conclude con la Coda finale.

L'Adagio centrale è pensato come Intermezzo tra primo e terzo Movimento, una sorta di Romanza strumentale, con la classica tripartizione che, strutturalmente è uno Studio con Esposizione del Tema di ispirazione elegante e dal carattere prettamente nordico, uno Sviluppo in forma di Fantasia del solista che "improvvisa" con fioriture ornamentali le citazioni tematiche dell'orchestra, e Riesposizione variata con Coda.

Il Concerto si conclude con un Rondò dalla spigliata brillantezza sonora, dalla forma piuttosto libera nel terzo Movimento "Allegro moderato molto e marcato", con una danza vivace e popolesca norvegese molto ritmica, "l'Halling", che formalmente richiama l'Esposizione della Forma-Sonata solo nella prima parte, mentre il séguito si muove in modo libero quasi rapsodicamente, mentre in luogo dello Sviluppo troviamo un nuovo Tema idilliaco - come fa Schubert - esposto dal flauto, poi ripreso e variato dal pianoforte.

Questo entusiasmante Concerto, così espressivo per le sue atmosfere struggenti, e



Nella foto, **Maria Corapi**, pianista, organista, clavicembalista e direttore d'orchestra.

suggestivo nella sua lirica elegiaca, fonda il suo successo e la sua popolarità forse senza precedenti, sulla fortunata combinazione tra felice invenzione, tendenza a seguire anche l'idea del Concerto romantico Shumanniano, inserzione del virtuosismo di tipo Lisztiano e del delicato e sognante pianismo chopiniano, impiantato in modo originale sulle armonie nazionalistiche, ma soprattutto per lo "charme" musicale a sfondo esotico-popolare, basato sul folclore dallo spirito tradizionale, in forma libera. Segno evidente che l'arte di tipo popolare non si presta a sottostare a leggi estetiche fisse e universali.

■ **Maria Corapi**



## ASSODOLAB

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

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



ASSODOLAB



© Graphic Design | Sergio Del Buono

**Quiz interattivi  
per il conseguimento dell'attestato di  
Idoneità Professionale per il Trasporto  
di Merci e Viaggiatori.**

**[www.professioneaوترasporto.it](http://www.professioneaوترasporto.it)**



Una immensa raccolta di studi.

ASSODOLAB  
Associazione Nazionale  
Docenti di Laboratorio

31.

Assodolab

L'educazione  
tecnica del  
pianista di  
Muzio  
Clementi.



Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi fu un noto compositore e pianista italiano nato a Roma nel 1752. L'attività di questo grande musicista si svolge in un arco di tempo piuttosto lungo e tra i più importanti per le conquiste nella storia della musica, in particolar modo nella letteratura pianistica. Fondamentale importanza assume nella sua vita il periodo che va dal 1766 al 1783, anni denominati della "ricerca sperimentale sulla tecnica pianistica", poiché il Compositore indagava con rara perseveranza le possibili combinazioni meccaniche offerte dallo strumento. La novità di Clementi, infatti, rispetto ai suoi colleghi anziani e giovani, non era solo il fatto che egli fosse un compositore che si serviva del pianoforte, ma che fosse in primo luogo un pianista: Clementi introdusse nei suoi primi brani i passaggi ricavati dalla tastiera attraverso la ricerca di posizioni delle dita inusuali e difficili. Il Compositore, dunque, introdusse una nuova idea di pianismo, una concezione che vedeva nella musica più esaltazione che commozione e che richiedeva una preparazione scrupolosa, affinché la stessa potesse essere eseguita.

L'arte pianistica clementina non solo aprì nuove prospettive all'utilizzo tecnico del pianoforte, ma modificò radicalmente il rapporto esistente fino ad allora tra compositore ed esecutore. Lo strumento a tastiera era da tempo di uso comune presso i compositori e la tecnica per adoperare la tastiera veniva in un primo momento appresa e dopo utilizzata, attraverso lo studio e l'esercizio della composizione. Con Clementi venne scisso il binomio compositore esecutore, poiché divenne necessaria una specializzazione pianistica, che rese fondamentale lo studio separato del pianoforte. I compositori dell'epoca non videro di buon occhio la necessità di impegnarsi tanto per lo studio di uno strumento, tuttavia oggi è chiaro che, grazie a Clementi e alla ricerca tecnica, ebbe inizio la storia dell'interpretazione. Al 1783 risale l'inizio dell'attività didattica del musicista, la quale proseguì molto intensamente per venticinque anni e può essere riassunta in tre opere di fondamentale importanza: gli "Scarlatti's Chefs d'œuvre" (1791), il "Metodo" (1801), i "Preludi ed Esercizi" (1811), pubblicati in appendice nella quinta edizione dell'opera Metodo. Attraverso la sua revisione delle sonate di Scarlatti, si ritrova la conferma del valore autonomo dell'interpretazione musicale: il Revisore, infatti, indicò moderatamente la dinamica, le articolazioni delle frasi, la diteggiatura, dando così al lettore un testo pronto per essere suonato al pianoforte. Il "Metodo" contiene i concetti di didattica di Clementi, mentre con i "Preludi ed Esercizi" abbiamo le scale musicali alla base della tecnica pianistica e diteggiate in modo razionale. La didattica clementina è collocata in un periodo intermedio tra la didattica del '700 e dell'800.

Lo studio del pianoforte, infatti, nonostante fosse divenuto indipendente dallo studio della composizione, non ha ancora attuato la divisione tra tecnica pura (esercizio) e tecnica applicata con gli studi e tra la tecnica e la stilistica.

Ciò emerge dal "Metodo" di Clementi, poiché è presente un ristretto campionario di formule tecniche e una serie di brani e studi in cui vengono presentate le varie specie di tecnica e i vari stili privi di una descrizione teorica. Tuttavia, il Metodo si distingue per una parte strettamente teorica di vitale importanza, che consiste nella descrizione della posizione del corpo (il gomito staccato dal fianco, l'avambraccio in linea leggermente inclinata verso il basso e le dita leggermente incurvate). Da ricordare è anche l'insistenza con cui Clementi dichiarava l'importanza di scegliere con raziocinio la diteggiatura e nel consiglio di studiare a mani separate. In quest'opera manca una



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

descrizione della metodologia di attacco del tasto e a tal proposito si ricordano soltanto le parole di Mozart, il quale ritiene che Clementi usasse movimenti vibratorii della mano e dell'avambraccio. Nonostante ciò, i "Preludi ed Esercizi" rappresentarono il contributo più interessante da parte di Clementi all'evoluzione della didattica, insieme ad un'altra sua grande opera, il "Gradus ad Parnassum", che ha rappresentato la sintesi del pensiero clementino e che ancora oggi è annoverata tra i migliori testi di educazione tecnica del pianoforte.

■ **Edoardo Loria**



## ASSODOLAB

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

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



ASSODOLAB



F1 TastoEffeUno.it

La "Guida in linea" sul Web!

GUIDE TUTORIALS CORSI TEMPLATE VIDEO DIDATTICA QUIZ RICETTE

TUTORIALS e Approfondimenti ITC

PAGINA 1

### Quando e come si utilizzano le interruzioni di sezione in un documento di Word.

Una sezione di Word è una parte di documento che può essere trattata separatamente dal resto del documento: è possibile, ad esempio, modificare i margini, utilizzare un orientamento di pagina differente (da verticale ad orizzontale), assegnare intestazioni e piè di pagina differenti, ed altro ancora. Pertanto, le sezioni possono essere utilizzate per creare dei documenti complessi che necessitano, al loro interno, di modifiche anche sostanziali (si pensi ad una relazione aziendale o a una tesi...)

### Le regole e le procedure per la costruzione di un modello di Excel.

La costruzione di un modello di Excel richiede, spesso, alcuni accorgimenti per evitare che il risultato finale mostri, durante la compilazione dello stesso, dei messaggi di errore o dei valori errati; questi accorgimenti devono essere costruiti in base alla formula finale e, pertanto, possono variare a seconda della formule o funzioni utilizzate nel modello. In questo editoriale costruiamo un semplice modello per calcolare il tasso di rendimento dei Buoni Ordinari del Tesoro (BOT) e,...

© Graphic Design | Sergio Del Buono

**Il portale dell'apprendimento online.  
Una guida dedicata  
all'apprendimento.**

**[www.tastoeffeuno.it](http://www.tastoeffeuno.it)**