CONSERVATORIO
DI MUSICA
Niccolò
Piccinni
BARI

REGIONE
PUGLIA

DIPARTIMENTO DI TEORIA E ANALISI, COMPOSIZIONE E DIREZIONE
Coordinamento del progetto di Gianni Nazzareno Francia

CONCERTO



13 NOVEMBRE | 20.00 | SALETTA AUDITORIUM "N. ROTA"

MUSICA PER RAGAZZI

SEMINARIO e CONCERTO

CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA “NICCOLÒ PICCINNI” - BARI

DIRETTORE ONORARIO: M° RICCARDO MUTI

PRESIDENTE: DOTT. PIERFELICE ROSATO

DIRETTORE: M° VALTER NICODEMI

DIRETTORE AMMINISTRATIVO: DOTT.SSA ANNA MARIA SFORZA

DIRETTORE DELL’UFFICIO DI RAGIONERIA: GIOVANNI SCARAGGI

Vito Liturri - Blue Pages, Homage to Frank Zappa

Gaia Di Venere, flauto

Daniel Magnani, marimba

Angelo Dinardo - Music for Children

Gaia Di Venere, flauto

Andrea Libero Vespasiani, violino

Alessia Carbone, violoncello

Alessandro Pipino - L'ispettore

Gioele Leserri, flauto

Andrea Libero Vespasiani, violino

Alessia Carbone, violoncello

Francesco Lopopolo, vibrafono

Pietro Fornaro, direttore

Francesco Paolo Luiso - Elegia cubana

Andrea Libero Vespasiani, violino

Emanuela Storelli, violoncello

Andrea Toriello, conga

Gianni Nazzareno Francia - Delle mutevoli forme

Andrea Libero Vespasiani, violino

Emanuela Storelli, violoncello

Daniele Lepre, vibrafono

Angelo De Paola, direttore

Alessio Rossato - Cinq Métamorphoses d'une Tortue et deux interludes

Emanuela Storelli, violoncello

Daniele Lepre, marimba bassa

Presentazione

Il progetto di ricerca e produzione musicale, denominato “Musica per Ragazzi”, iniziato nell’anno accademico 2023-24 e giunto alla seconda edizione, ha, come ambito di interesse, la letteratura musicale destinata ai ragazzi, siano essi esecutori o fruitori. Considerando anche quanto avviene in altri settori artistici, come ad esempio in campo letterario, dove è fiorente una letteratura specifica per ragazzi, l’obiettivo è quello di promuovere una più consistente e variegata produzione musicale in questo particolare settore, attraverso un approccio di studio sistematico al repertorio attualmente esistente, anche di epoche diverse, e stimolando un interesse fattivo alla composizione di opere in tale ambito, con il coinvolgimento attivo degli studenti di Composizione.

Il progetto è articolato in tre fasi:

a) analisi della letteratura musicale per ragazzi esistente, appartenente ai diversi periodi storici fino ai nostri giorni;

b) sintesi delle caratteristiche specifiche del repertorio analizzato rispetto a quello “altro”, prendendo in considerazione i vari aspetti della composizione musicale;

c) composizione originali di opere per piccoli ensemble destinate ai ragazzi da parte degli studenti di composizione e dei docenti.

In tale sede si vuole riportare innanzitutto il risultato delle prime analisi, cha hanno avuto come oggetto brani del repertorio cameristico, e per secondo le modalità compositive che sono state poi alla base della composizione dei brani eseguiti in questo concerto.

ABSOLUTELY FREE: OLTRE LE BARRIERE DEI LINGUAGGI

Blue Pages, Homage to Frank Zappa

di Vito Liturri

Frank Zappa (1940-1993) è noto soprattutto per aver inglobato, all'interno della musica rock, elementi della musica colta del '900 e del jazz, attraverso una vastissima discografia che mette in luce tutto il suo eclettismo; nel corso degli anni, la sua produzione cameristica e sinfonica ha assunto un'importanza sempre maggiore, come testimoniano incisioni come "Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger" (1984), "London Symphony Orchestra, Vol. 1" (1983) e "London Symphony Orchestra, Vol. 2" (1987). La musica di Zappa, pur essendo spesso molto complessa, soprattutto dal punto di vista ritmico, presenta alcune caratteristiche che hanno attirato il mio interesse, in vista di questo progetto: il basare la composizione su una manciata di semplici idee melodiche, sviluppate attraverso la ripetizione, la trasposizione e la variazione, così come l'uso di ostinati e accompagnamenti ripetitivi, a volte consistenti in semplici accordi ribattuti, e, non ultimo, un forte senso dello humour.

L'album "Uncle Meat" (1969) rappresenta forse il primo esempio compiuto di commistione tra rock, jazz e musica colta. Il brano di apertura, "Uncle Meat: Main Title Theme" è alla base del Prelude, primo movimento di "Blue Pages, Homage to Frank Zappa", la breve suite da me scritta in omaggio al compositore.

La composizione zappiana, in metro ternario, è basata su una tecnica compositiva che alterna diverse scale di riferimento, al di fuori di una logica tonale tradizionale. La prima sezione, costituita da sei battute ritornellate, usa le note della scala diatonica di re maggiore; la melodia deriva il suo carattere moderno dal fatto che non usa figurazioni basate su accordi tradizionali, ma si basa principalmente su intervalli di quarta giusta e di seconda e su figure ripetute; i gradi della scala vengono usati in maniera libera, anche se è possibile notare, in alcuni punti, una focalizzazione sul do #. Nella seconda sezione, che ha inizio a batt. 7, si passa alla scala di mi b maggiore e, contrariamente alla prima sezione, è possibile riconoscere qualche movimento melodico basato su triadi e accordi di settima.
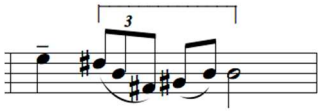
Nella terza sezione si alternano diverse scale maggiori, mentre il basso, secondo un procedimento preferito da Zappa, si muove prevalentemente per tono o semitono, più spesso per semitono; ritornano e vengono sviluppate le figurazioni con le quarte, presenti nella prima sezione, possiamo inoltre notare l'uso della progressione melodico-armonica. Una breve coda in tempo lento chiude la composizione.

Nonostante sia un pezzo breve, contiene diversi mezzi tecnici di costruzione formale: ripetizione, variazione, contrasto.
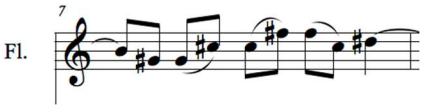
Il mio Prelude, in 5/4, parte anch'esso da un'idea melodica basata principalmente su intervalli di quarta e di seconda, ma, rispetto alla composizione zappiana, presenta un ritmo armonico più veloce, alternando le scale di riferimento ogni una o due battute.



A battuta 3, in corrispondenza con il primo cambiamento armonico, troviamo, come per la composizione di Zappa già descritta, una figurazione melodica basata su un accordo di settima di seconda specie usata come contrasto,
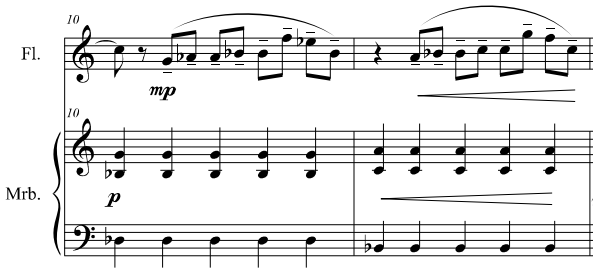


mentre le figurazioni per quarte e per seconde vengono riprese e variate a partire da batt. 7:



La linea del basso, come in Zappa, si muove prevalentemente per grado congiunto, con preferenza per il semitono; nessuna nota del basso ha funzione di tonica in senso tradizionale, ma se le prendiamo come punti di partenza, si ottengono scale di diverso tipo, oltre alle tradizionali scale maggiori, come la scala minore sia naturale che melodica, i modi dorico, lidio e misolidio, la scala ottotonica.
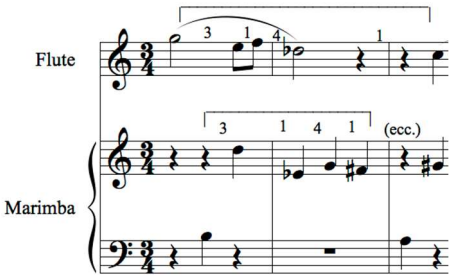
Il seguente esempio (batt. 10-11) mostra infine l'uso della progressione melodica; la stessa progressione viene riproposta più avanti (batt. 17-18), ma con un passo più breve (seconda minore ascendente anziché seconda maggiore ascendente).



Il Prelude si chiude, come la composizione di Zappa, con una coda in tempo lento, che richiama elementi del tema iniziale.
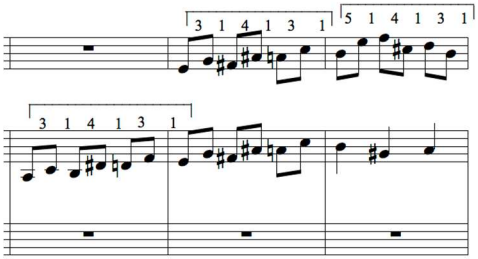
Il secondo movimento, Waltz, si ispira al giovanile "Waltz for Guitar" (1958), basato sulla tecnica dodecafonica. Di questo, riprende il ritmo del motivo iniziale, che viene poi ripetuto con varianti sempre diverse. Dal punto di vista delle altezze, ho utilizzato la tecnica delle sequenze intervallari, esplorata nella musica di Zappa da Chanan Hanspal1, che consiste nell'usare, per la costruzione melodica, una successione prestabilita di intervalli, che possono essere liberamente espressi in senso ascendente oppure discendente.

La sequenza di intervalli che utilizzo nella prima sezione (batt. 1-8) è terza minore-semitono-terza maggiore-semitono, espressa numericamente come 3-1-4-1, dove ogni singolo numero si riferisce alla distanza in semitoni tra una nota e l'altra. Nell'esempio seguente, che riporta l'incipit del brano, è mostrato il funzionamento di questa tecnica. In alcuni casi, ho preferito usare il rivolto dell'intervallo, come avviene per esempio a cavallo tra le battute 1 e 2 nella parte della marimba, dove il movimento di seconda minore tra re e mi b viene espresso come settima maggiore discendente.



[1] Intervallic Sequencing in the Music of Frank Zappa, https://www.youtube.com/watch?v=Bqy9B1PnWuM
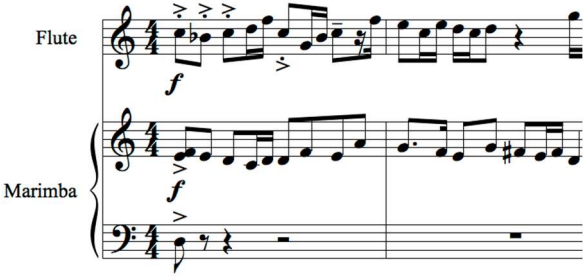
A differenza della composizione di Zappa, il mio Waltz introduce una breve sezione contrastante, con figurazioni più scorrevoli (batt. 9-15). Questa sezione utilizza una sequenza leggermente più lunga ma derivata dalla precedente, 3-1-4-1-3-1, con una variante che si presenta nella parte del flauto alle battute 11 e 14-15, ovvero 5-1-4-1-3-1. L'esempio seguente, relativo alle battute 9-11, esemplifica l'utilizzo di queste due sequenze intervallari.
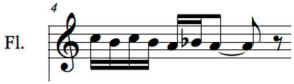


Il brano prosegue riprendendo gli elementi ritmici e la sequenza intervallare della prima sezione, pur non presentando una ripresa in senso letterale.

Il Finale prende spunto dal ritmo del tema principale di "Revised Music for Low-Budget Orchestra" (1969), dall'evidente sapore stravinskiano. Questo tema è un tipico esempio dello stile diatonico non-tonale di Zappa; la scala di riferimento è si b maggiore, con un'enfasi sul primo e sul quinto grado della scala sui tempi forti, ma Zappa introduce anche note alterate che richiamano modi particolari, come il quarto grado aumentato e il settimo grado minore.

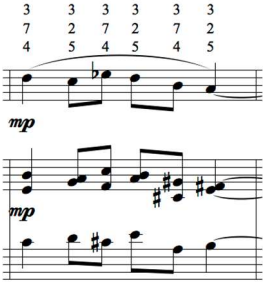
Il tema iniziale del mio Finale è basato sulla scala di do maggiore, con una particolare enfasi sul primo grado a batt. 1; nondimeno sono presenti, come nel tema zappiano, riferimenti a scale modali, dati dalla frequente apparizione del si b e del fa #, che alludono rispettivamente ai modi misolidio e lidio. I due strumenti si muovono in contrappunto uno rispetto all'altro:



Conformemente allo stile di Zappa, è presente, a batt. 4, pur in un contesto prevalentemente diatonico, anche un elemento più cromatico, che verrà sviluppato in seguito:
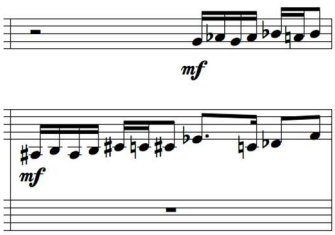


A batt. 5, un'idea contrastante mette in evidenza una tecnica accordale usata da Zappa in più occasioni, consistente nell'usare accordi con intervalli fissi, espressi con numeri che indicano i semitoni (una spiegazione dettagliata di questa tecnica è presente nella tesi di dottorato di Brett Clement "A Study of the Instrumental Music of Frank Zappa"[2]). La linea del flauto è armonizzata con due strutture alternate, basate sui numeri 4-7-3 (terza maggiore, quinta giusta, terza minore) e 5-2-3 (quarta giusta, seconda maggiore, terza minore).
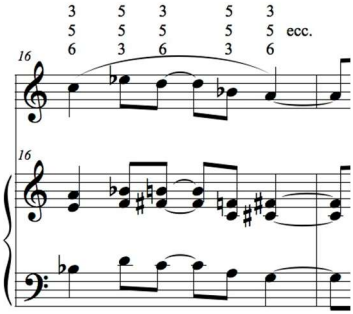


La composizione prosegue alternando e sviluppando queste due idee principali. La prima idea viene sfruttata riutilizzando i suoi elementi costitutivi, che vengono ripetuti, trasposti, riproposti con piccole trasformazioni intervallari o invertiti. A mo' di esempio, l'elemento cromatico viene invertito a batt. 9 e proposto in imitazione tra marimba e flauto:

[2] https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/etd/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=ucin1248708091



L'idea contrastante di batt. 5 ritorna alcune volte variata. A batt. 16, ad esempio, la linea del flauto viene modificata, ed è armonizzata con due diverse strutture accordali alternate, basate sui numeri 6-5-3 (tritono, quarta giusta, terza minore) e 3-5-5 (terza minore, quarta giusta, quarta giusta).



Ho applicato le tecniche compositive fin qui descritte non con l'intento di realizzare un semplice rifacimento stilistico, ma filtrandole attraverso il mio stile compositivo, cercando di mantenere quegli aspetti tecnici che possano renderne fattibile l'esecuzione da parte di studenti di livello medio. Sono stati evitati quegli aspetti delle composizioni prese a modello, che avrebbero reso l'esecuzione più difficoltosa, quali l'uso di ritmi complessi, di gruppi irregolari diversi dalla terzina e di un'intervallistica che proceda per salti troppo ampi. Nello stesso tempo, i procedimenti melodici e armonici usati abituano i giovani esecutori a familiarizzare con le sonorità della musica moderna e contemporanea.

Delle mutevoli forme
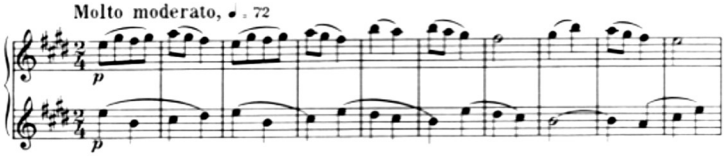
di Gianni Nazzareno Francia

Per la stesura della composizione *Delle mutevoli forme* si è proceduto ad un'analisi di alcune opere per violino e violoncello della letteratura musicale dedicate a giovani esecutori.

I 44 Duetti, pubblicati nel 1933, per due violini di Bartok presentano caratteristiche interessante per questo tipo di studio. Sono infatti suddivisi in 4 volumi a difficoltà progressiva, dai pezzi per principianti fino a quelli per violinisti avanzati. Nei primi due volumi emergono almeno cinque approcci tecnico-strumentali che tengono conto delle difficoltà esecutive:
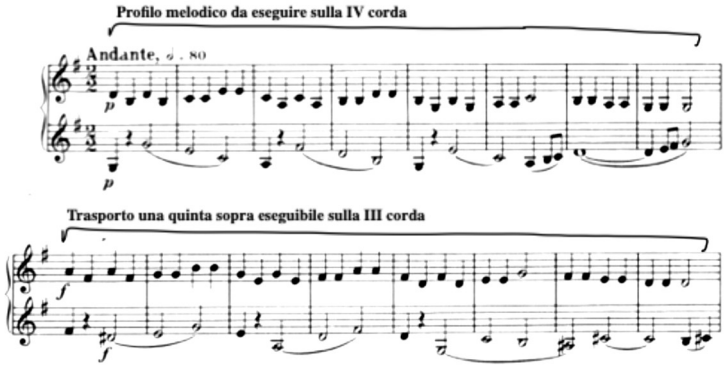
1. Profili melodici pensati senza cambio di posizione

Duetto n. 5
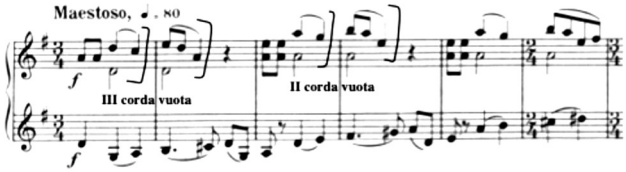


2. Frequenti ripetizioni di brevi frammenti melodici trasposti di quinta superiore o inferiore eseguibili con la stessa diteggiatura ma cambiando corda

Duetto n. 2



3. Doppie note prodotte privilegiando le corde vuote
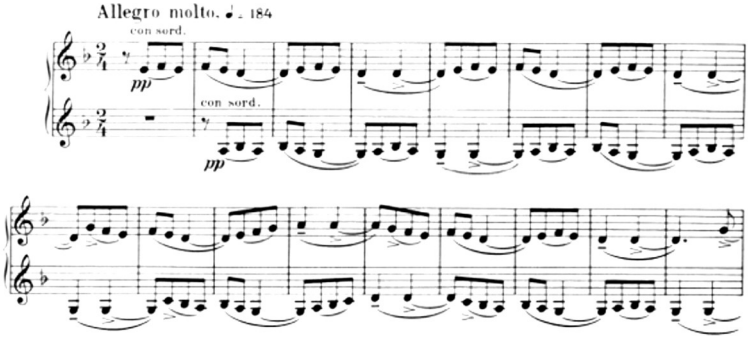
Duetto n. 15



4. Andamento tendenzialmente moderato o lento
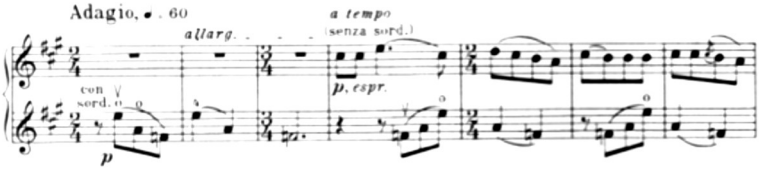
5. Linee scalari, evitando successioni di salti consecutivi

Duetto n. 22
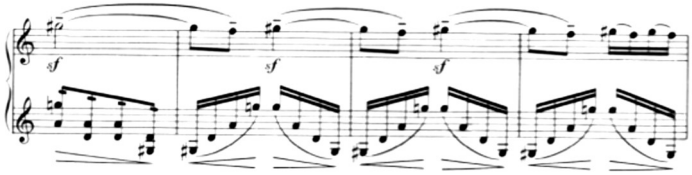


Sono poi frequenti le scelte di privilegiare posizioni basse e l'utilizzo delle corde più gravi (III e IV). Infatti è interessante notare come in tutta l'opera la nota più acuta sia il Si 5 a testimonianza della tendenza a non impiegare posizione acute, più difficili dal punto di vista di una corretta intonazione. I cambi di tempo, quando presenti, hanno la caratteristica di mantenere la medesima pulsazione, mentre i salti all'interno di un disegno melodico sono facilitati dall'uso di corde vuote come nell'esempio seguente.
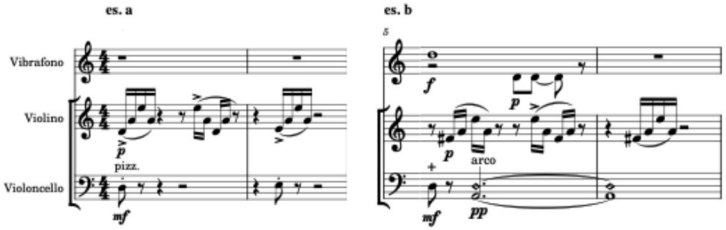
Duetto n. 21



Negli ultimi due volumi le difficoltà tecniche aumentano, ma troviamo passaggi, che pur da eseguirsi in velocità rapida e quindi tendenzialmente di un grado di difficoltà elevato, per la particolare successione delle note risultano di facile esecuzione. Il n. 42 infatti presenta un passaggio con un disegno melodico arpeggiato con al suo interno due corde vuote, che semplificano l'esecuzione, rendendola possibile in I posizione con il passaggio dell'archetto dalla IV alla I corda e viceversa.



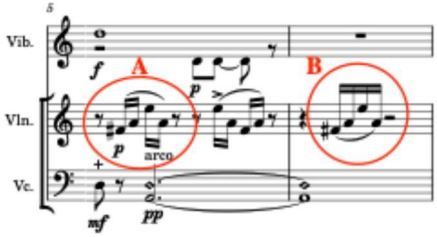
Da tale tipologia di passaggio ha preso spunto il motivo ricorrente della mia opera (la figura-base per dirla con Epstein); nei prossimi esempi la vediamo presente nel violino
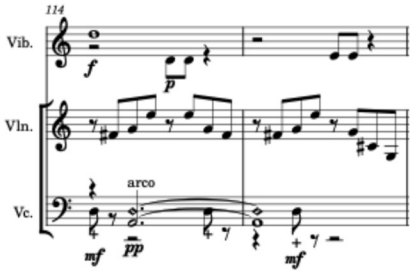


Nell'es. a l'arpeggio è costruito completamente su tre corde vuote, mentre nell'es. b rimangono corde vuote solo la II e la I. Più avanti l'arpeggio diventa appena più impegnativo, rimanendo però eseguibile in una sola posizione.

Questa idea musicale /figura-base) è una presenza costante nel brano e viene modificata sui seguenti aspetti:
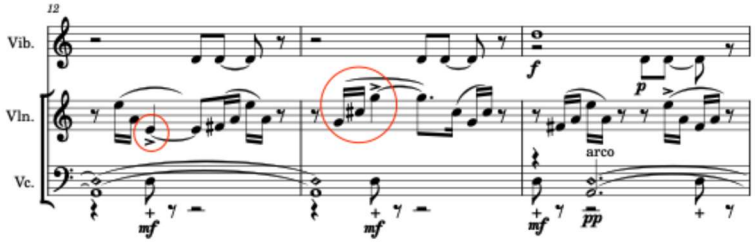
1. accentuazione metrica come evidenziate con lettera A e B



2. aumentazione
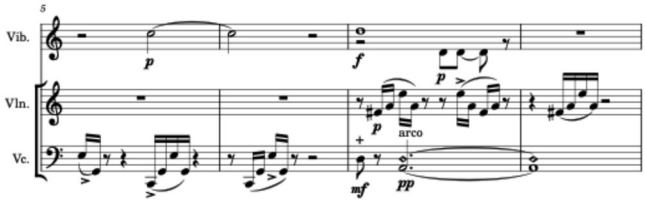


3. sostituzioni di note all'interno della stessa posizione, comunque operate un numero di volte limitato: complessivamente le varianti che riguardano le altezze nella parte del violino sono 11; ecco due esempi
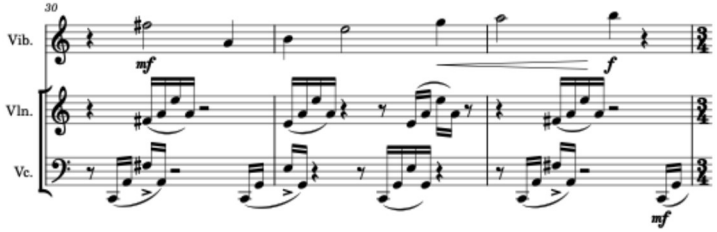


Nel primo caso la nota mi prende il posto del fa diesis, nel secondo sono sostituite tutte tre le note del motivo, pur rimanendo l'esecuzione delle stesse, nell'ordine, sulla III, sulla II e sulla I corda.

Lo stesso motivo lo troviamo anche nel violoncello, in questo caso con la IV e III corda vuote
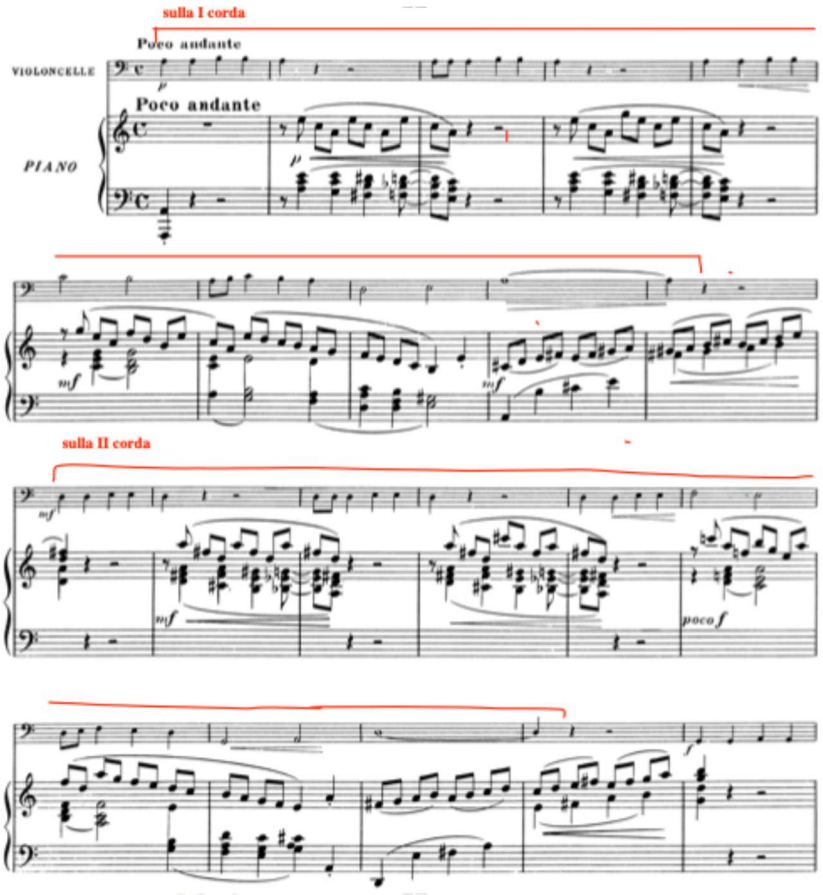


Anche in questa parte subisce le medesime modificazioni illustrate precedentemente: ecco alcuni esempi riguardanti l'accentuazione metrica e la sostituzione di altezze



Un altro compositore dell'area slava Bohuslav Martinu, di origine ceca, si dedicò molto alla scrittura di brani per giovani esecutori o comunque di facile esecuzione. La sonata per violino e pianoforte del 1937, ad esempio, conferma tutte le osservazioni tecnico-esecutive già riscontrate in Bartok: velocità moderata, tratti prevalentemente scalari, posizioni tendenzialmente basse e assenza di note acute (anche questo caso nota più acuta Si5). Si potrebbe aggiungere una considerazione sulle figurazioni ritmiche che appiano estremamente ridotte e riconducibili o semplicemente alla pulsazione metrica della battuta o ad una suddivisione binaria della pulsazione stessa.
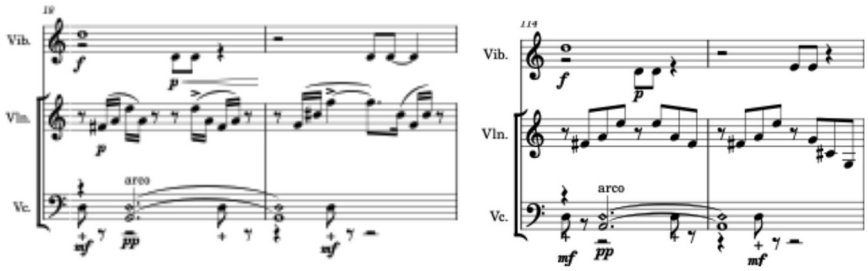
La Suite miniature per violoncello e pianoforte pubblicata nel 1932 segue gli stessi principi compositivi fin qui delineati. Il primo brano ad esempio è scritto utilizzando esclusivamente le note prodotte dalle corde vuote, mentre il secondo sfrutta un principio già riscontrato nei duetti di Bartok, cioè la ripetizione

trasportata una quinta, di un breve frammento melodico per utilizzare la medesima diteggiatura su una corda però diversa. Ecco l'intero passaggio



Tornando alla composizione *Delle molteplici forme* la figura-base, di cui parlavo prima diventa qui gesto esecutivo. La sua semplicità e la sua iterazione continua nel brano assicurano una facilità esecutiva complessiva e permettono di piegarla alle diverse varianti presenti. Di fatto il giovane esecutore una volta assimilata la modalità esecutiva della figura, può concentrare l'attenzione sulla collocazione della stessa all'interno della pulsazione metrica e sulla ritmica.

Il brano è formalmente diviso in tre parti: la prima e l'ultima dall'andamento più rapido e la seconda dai valori ampi. Il contenuto musicale, ancora una volta, è incentrato sulla figura-base che nelle parti estreme si presenta a valori rapidi di semicrome, mentre nella parte centrale, applicando il principio dell'aumentazione, di durate più ampie di crome. Confrontiamo i due passaggi.
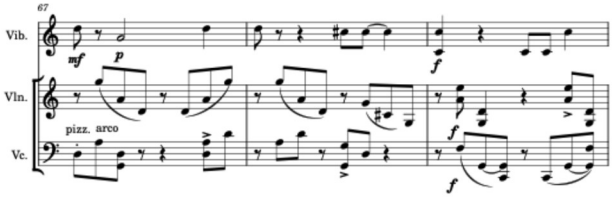


Il profilo ad arco nel passaggio con le semicrome è all'interno del motivo, mentre nel passaggio con le crome si completa dopo la pausa e nella durata di una battuta.
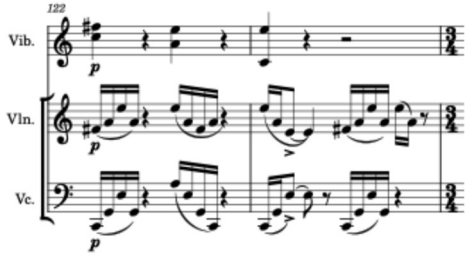
Mi piace sottolineare come l'arrivo della figura-base a battuta 114 sia preparata lungamente sin da battuta 65, quando cominciano ad essere utilizzati valori più ampi ai motivi fin lì utilizzati. Questa preparazione viene svolta a ritroso: cioè avendo già chiaro il punto di arrivo a battuta. 114, si vanno a modificare alcuni elementi step by step:

- a batt. 112 si modifica la parte del violoncello creando una linea contrappuntistica;
- a batt. 110 si sostituisce nel violino il fa diesis con il re;
- a batt. 100 abbiamo una sorta di trasfigurazione ottenuta con l'uso della sordina;
- a batt. 71 si inverte il moto del motivo e si sostituisce il mi con il sol

La parte centrale inoltre presenta una scrittura che richiama il punto 3 dei cinque approcci tecnico-strumentali che avevo evidenziato a proposito dei Duetti di Bartok, cioè doppie note prodotte privilegiando le corde vuote. Nel passaggio sotto riportato l'uso delle corde vuote è applicato sia alla parte del violino che del violoncello per ottenere una scrittura che, pur diventando più densa e ricca, mantiene la caratteristica di essere di facile esecuzione.



Nella terza parte a partire da battura 122, di seguito riportata,



la figura-base comincia ad essere proposta sempre più frequentemente in battere e in omoritmia tra violino e violoncello, assumendo un carattere assertivo fino agli accordi in sforzatissimo in pizzicato alla Bartok. Il brano si chiude con una coda su note lunghe ravvivate da jetè degli archi.

Cinq Métamorphoses d’une Tortue et deux Interludes de Pierre

di Alessio Rossato

La figura della testuggine/tartaruga tra letteratura, mito e musica

Introduzione: Il viaggio poetico-musicale e l'innesco carrolliano

La nuova composizione *Cinq Métamorphoses d’une Tortue* per marimba bassa e violoncello, si configura come un denso viaggio poetico-musicale attorno alla figura polisemica della tartaruga. L'opera supera la mera descrizione naturalistica ed elegge l’animale a fulcro di una riflessione sul tempo, sulla materia e sulla parola.

Se l'architettura del brano si dipana seguendo una traiettoria letteraria ben definita (Trilussa, Pirandello, Neruda), la figura di Lewis Carroll interviene qui non come tappa del flusso testuale, bensì come **elemento iniziale di partenza, una vera e propria matrice filosofica e psicologica**. Il mondo capovolto di *Alice nel Paese delle Meraviglie* e i paradossi della Finta Tartaruga (dal celebre gioco linguistico *Tortoise / Taught us* alla malinconia dell'affermazione «Un tempo io ero una vera tartaruga») offrono l'innesco concettuale sul tema dello sdoppiamento, dell'identità e della percezione alterata del tempo. Questo trauma psicologico e questo scardinamento della logica preparano il terreno all’indagine compositiva. Il ricco tessuto letterario e visivo trova una significativa risonanza storica in un repertorio musicale che ha fatto della tartaruga il simbolo del «tempo rallentato». In questa prospettiva, il presente lavoro si inserisce consapevolmente in una linea di continuità tra avanguardia e tradizione:

Compositore Anno	**Opera**	**Il ruolo della tartaruga**	**Declinazione nel brano *Cinq métamorphoses...***
Camille Saint-Saëns (1886)	*Tortues (Le Carnaval des Animaux)*	Il *Can-Can* di Offenbach viene rallentato microscopicamennte	L'ironia della decostruzione del tempo
George Antheil (1924)	*2 Songs on Texts of Lewis Carroll* (II. Turtle Soup)	Il *nonsense* letterario si trasforma direttamente in materia sonora	Lo straniamento del linguaggio e il gioco fonetico

La Monte Young (1964)	*The Tortoise, His Dreams and Journeys*	Drone generato e amplificato dal ronzio dell'acquario dell'animale	La vibrazione della materia inerte e continua
Brian Eno (1975)	*Discreet Music*	La tartaruga non è presente direttamente. Il riferimento è concettuale: la lentezza, la continuità e il tempo non lineare richiamano una temporalità svincolata dalla successione degli eventi.	La musica come processo generativo e stratificazione sonora. La dilatazione temporale, la ripetizione e le microvariazioni trasformano l'immobilità apparente in un movimento impercettibile
Frederic Rzewski (1988)	*The Turtle and the Crane* (per pianoforte)	La tartaruga, insieme alla gru, richiama la simbologia orientale della longevità. Ispirandosi a un giardino zen di Kyoto, Rzewski concepisce due diverse dimensioni temporali: una lunga, animata da piccoli eventi imprevedibili, e una più breve, caratterizzata dall'immobilità.	La dilatazione della durata, l'attenzione al microevento sonoro e la tensione tra immobilità e trasformazione.

Il percorso formale vero e proprio del brano si sviluppa poi attraverso cinque sezioni musicali e due interludi speculari, che traducono in suono l'ironia della favola, la meditazione esistenziale e la dilatazione temporale.

CAPITOLO I: LA PIETRA E IL TEMPO (Letteratura e Poesia)

Sezione I: Il passo più lungo della gamba e la rottura dell'equilibrio

Il movimento macro-narrativo prende avvio da una brusca rottura dell'equilibrio geometrico, mutuata dalla tradizione favolistica di Trilussa. Nella poesia romanesca,

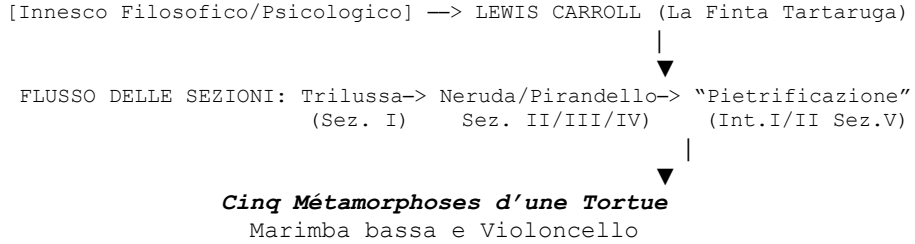
la vecchia tartaruga compie «er passo più lungo de la gamba», cadendo e ritrovandosi «co' la casa vortata sottinsù». Questo ribaltamento fisico ed esistenziale spoglia l'animale della sua tradizionale aura di immobile e infallibile saggezza, trasformandolo in vittima della propria curiosità. Tuttavia, la vulnerabilità si traduce immediatamente in una nuova opportunità gnoseologica: solo trovandosi a terra, impossibilitata a muoversi, la tartaruga può cambiare radicalmente prospettiva e, finalmente, «vedere le stelle».

Sezione II e Interludio I: La staticità cosmica e l'apparenza della materia

Dall'ironia dialettale di Trilussa, la partitura scivola verso una staticità cosmica e solenne, guidata dai versi di Pablo Neruda e dalle suggestioni di Luigi Pirandello. La tartaruga si fa archivio biologico del mondo: ha sfidato tutti gli elementi («mare, cielo, tempo e terra»), per poi addormentarsi e confondersi tra le altre pietre.

In questo punto la musica dialoga con l'Interludio I (ispirato al racconto La tartaruga di Pirandello), in cui l'animale incarna l'assoluta estraneità e l'imperscrutabilità della natura rispetto alle logiche umane. Ciò che agli occhi dell'uomo appare come una «pietra inerte e fredda» custodisce in realtà una forma di vita misteriosa, distante e indecifrabile. La scrittura lavora qui sulle frequenze dell'immobilità e del silenzio, sfruttando le risonanze profonde della marimba bassa e le tessiture tese del violoncello per tradurre in suono la densità della materia inanimata che pulsa segretamente.

[ARCHITETTURA DEL PERCORSO FORMALE]



Sezioni III-V e Interludio II: L' eternità del viaggio e la pietrificazione

Il tempo della tartaruga è un tempo mitico, non umano. Come ricorda Neruda nella Sezione III, essa «nuotò sette secoli e conobbe settemila primavere». Questa

iperbolica dilatazione cronologica si contrappone alla brevità della vita dei poeti, elevando l'animale a simbolo di persistenza e memoria profonda della Terra.

Con l'Interludio II si assiste a una ripresa strutturale e speculare del tema pirandelliano («— Come fredda e inerte pietra»): il cerchio espressivo si stringe e il movimento si riduce al minimo fino a scomparire, anticipando la fusione definitiva tra l'animale e il paesaggio circostante. Nella Sezione IV, la vecchiaia viene vissuta come un processo di progressiva e inesorabile pietrificazione: l'animale marino abbandona la fluidità delle onde per accettare la rigidità della terra e del ferro. Si giunge infine alla Sezione V, l'epilogo lirico: «È rimasta qui a dormire, e non lo sa…». La testuggine esiste e basta, integrata perfettamente nell'oblio del tutto, mentre la musica si fa rarefatta, celebrando un sonno consapevole che chiude il ciclo delle metamorfosi letterarie.

CAPITOLO II: L'ILLUSIONE DEL TRATTO (L'Enigma Visivo)

Il caso critico: *Esquisse d'une tortue* tra filologia e *trademark*

Un elemento di centrale interesse storico-critico all'interno del progetto è la presenza nel frontespizio della partitura di un segno grafico: un disegno single-line drawing (a linea singola) raffigurante una tartaruga. L'opera, nota nelle stampe decorative contemporanee come Esquisse d'une tortue (o The Turtle), viene comunemente attribuita dal mercato e dal pubblico del web a Pablo Picasso, recando spesso l'indicazione di una fantomatica conservazione presso il Musée d'Orsay. Una corretta verifica delle fonti impone tuttavia una netta precisazione filologica: l'opera non trova alcun riscontro nei cataloghi ufficiali del Musée d'Orsay né in quelli del Musée national Picasso-Paris. L'indicazione museale d'Orsay costituisce un evidente anacronismo storico, dato che l'istituzione parigina concentra rigorosamente le proprie collezioni sul periodo 1848–1914, mentre la produzione picassiana di questo genere è decisamente successiva. Ci si trova dunque di fronte a un enigma: potrebbe trattarsi di uno schizzo autentico del maestro privo di corretta tracciabilità documentaria, oppure – più probabilisticamente – di un'opera commerciale moderna realizzata in the style of Picasso.

Al di là della firma reale, la scelta di inserire questo simbolo risponde a un criterio meramente poetico. Mantenere l'immagine celebra il valore del "falso d'autore" associato all'archetipo eterno della tartaruga. Al contempo, il segno agisce come un vero e proprio trademark visivo: la linearità continua del disegno (il tratto che non si stacca mai dal foglio) riflette specularmente la linearità orizzontale e lo scorrere del tempo all'interno della partitura musicale.

CAPITOLO III: IL TEMPO RALLENTATO (Il Progetto Compositivo)

La filiazione e il flusso della deformazione

Dal punto di vista strettamente musicale, il brano si inserisce in una genealogia storica basata sulla deformazione temporale; viene attivato un processo di decostruzione microscopica che parte dalla frenesia del Galop infernal di Offenbach, attraversa il rallentamento estremo operato da Saint-Saëns in Tortues (Le Carnaval des Animaux) e giunge infine a cinque nuove trasformazioni radicali:

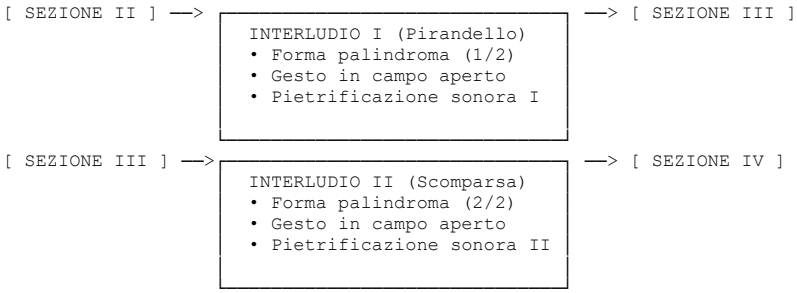
OFFENBACH (Galop) → **SAINT-SAËNS** (Tortues) → **ROSSATO** (Cinq Métamorphoses)

Il carapace della tartaruga cessa di essere un elemento figurativo e diventa un oggetto musicale astratto, una cellula di DNA da sezionare attraverso il fitto dialogo tra i due strumenti. Il processo supera la variazione tradizionale: si tratta di un percorso di deformazione progressiva e fenomenologica in cui la materia sonora originale viene disciolta e ricomposta attraverso cinque stadi specifici:

Dimensione	Fenomenologia della Trasformazione nel Ciclo di *Cinq Métamorphoses d'une Tortue*
1. RITMO	Il materiale melodico originale viene quasi del tutto dimenticato; sopravvive unicamente come profilo ritmico, configurandosi come una struttura asimmetrica e fortemente propulsiva, giocata sulle sfasature tra marimba e violoncello.
2. LINEA	Il tema subisce un netto restringimento vettoriale e si direziona, convertendosi in un puro movimento lineare che prende la forma di un arpeggio ascendente.
3. GESTO	La materia sonora riacquista una dimensione fisica ed espressiva attraverso un'azione strumentale drammatica e violenta, caratterizzata da doppie corde e ampi tremoli sulla marimba.
4. TIMBRO	L'identità melodica si perde definitivamente per fare ingresso nel regno della fisica acustica pura, dominato da fasce sonore dense, risonanze metalliche o lignee e fenomeni microscopici di battimento.
5. ARMONIA	Il DNA originale riemerge infine come uno spazio armonico straordinariamente dilatato, sostanziandosi in accordi di undicesima e tredicesima; arpeggi reciprocamente compenetrati tra i registri gravi dei due strumenti che raggiungono con ampie arcate i registri medio/acuti

I due Interludi: la scrittura in campo aperto e la materia timbrico-spettrale

All'interno dell'architettura formale i due Interludi – collocati rispettivamente tra la Sezione II e la III, e tra la Sezione III e la IV – non svolgono una mera funzione di raccordo o transizione passiva. Essi rappresentano, al contrario, due veri e propri vettori di esplorazione sonora e libertà formale, in cui il tempo rigoroso della partitura si dilata e si apre a una dimensione microscopica della materia.



La prassi esecutiva: gesto e campo aperto

Dal punto di vista della notazione e della prassi interpretativa, i due interludi sono caratterizzati da una scrittura in campo aperto gestuale. La partitura si spoglia della griglia metrica tradizionale per focalizzarsi sul movimento e sull'intenzione fisico/gestuale del musicista.

Libertà interna regolata: Agli esecutori è concesso un lieve grado di libertà interna, sia a livello interpretativo (scelta dei tempi d'attacco, respiri, dinamiche d'interazione) sia a livello prettamente esecutivo.

Estemporaneità controllata: Il testo musicale si configura come una mappa di vettori d'azione all'interno della quale il duo ritrova una flessibilità quasi improvvisativa, seppur ancorata a precisi vincoli strutturali.

Timbro spettrale e tecniche non convenzionali

La natura di questi brani è prevalentemente materica: si persegue un'indagine timbrico-spettrale volta a estrarre la voce segreta della "pietra vivente" (legata alla suggestione pirandelliana della pietrificazione "inerte"). Per evocare questa dimensione sub-acustica, gli strumenti vengono sollecitati attraverso tecniche estese e non convenzionali:

Marimba: Il percussionista agisce direttamente sui tasti di legno utilizzando le

dita, alternando il contatto morbido del polpastrello a quello osseo e percussivo dell'unghia, generando un microscopico formicolio di transitori d'attacco, interrotto da continui glissandi sui tasti con direzioni variabili.

Violoncello: Il pizzicato Bartók combinato a glissandi di armonici e all'utilizzo di armonici di seconda minore creano densi e instabili battimenti acustici e rumori "colorati". A ciò si aggiunge una componente percussiva per mezzo di percussioni dirette con le dita sul corpo dello strumento, trasformando la cassa armonica in un risuonatore di legno e d'aria.

Geometria formale: lo specchio palindromo

Nonostante l'apparente a-strutturalità legata alla scrittura gestuale, i due interludi rispondono a un rigido principio geometrico: sono suddivisi a metà e strutturati in forma palindroma.

Il punto di svolta centrale (l'asse di simmetria dello specchio) inverte la direzione del gesto musicale. Ciò che è stato compiuto nella prima metà viene ripercorso a ritroso nella seconda, applicando un principio di retrogradazione non rigido, ma organico. Questa forma speculare non è un semplice artificio matematico, ma riflette specularmente il macro-concetto dell'intera opera: la linearità continua del disegno della testuggine (l'Esquisse d'une tortue inserito come immagine del frontespizio della partitura) e l'idea di un tempo circolare, geologico e non umano, che torna sempre al silenzio della materia originaria.

Conclusioni

In conclusione, Cinq Métamorphoses d'une Tortue realizza una sintesi significativa: trasforma la rigidità della pietra, il paradosso psicologico carrolliano e la linearità del tratto d'arte in materia acustica fluida. Attraverso la decostruzione del tempo e la rigorosa esplorazione timbrica della marimba bassa e del violoncello, si è cercato di imporre il ritmo lento e solenne della testuggine come un necessario e consapevole atto di resistenza estetica alla frenesia del mondo contemporaneo. L'opera si configura, inoltre, come un momento di riflessione sulla possibilità di sviluppare un «tema» o una «prassi» in dialogo con il passato, non nell'ottica del riciclo, ma in quella della riappropriazione di un materiale vivo, capace di essere continuamente rielaborato e trasfigurato.

L'ispettore
di Alessandro Pipino

Immaginiamo di guardare un ipotetico telefilm poliziesco degli anni '70. Il brano *L'ispettore* ne è la sigla, anch'essa immaginaria, nella quale le vicende del protagonista vengono racchiuse in una manciata di minuti. Il nostro ispettore svolge la sua attività, incontra difficoltà, sembra sul punto di fallire, ma reagisce e, con l'aiuto dei suoi fedeli collaboratori, porta la Giustizia a trionfare. Alla fine della giornata, però, il protagonista torna a casa solo, accompagnato da un velo di misteriosa malinconia.

Dal punto di vista musicale, il carattere immediato del brano è costruito attraverso una successione di figure ritmiche costanti: gli ottavi del violino e del flauto si appoggiano sul "letto" di terzine del vibrafono e sui quarti del violoncello.

La presenza di alcune tecniche estese, come il wind tone del flauto e gli armonici artificiali del violino, aggiunge al brano un leggero tocco contemporaneo, contribuendo a creare quell'atmosfera sospesa che accompagna la vicenda del nostro ispettore.

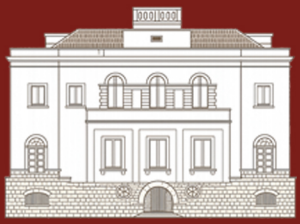
Elegia cubana
di Francesco Paolo Luiso

Cuba e la sua musica hanno segnato in profondità il mio percorso di formazione come musicista e compositore. Ho avuto in passato il privilegio di suonare in orchestre di musica popolare cubana, e conservo ancora vivido il ricordo di quelle esperienze per la straordinaria energia che quella musica riesce a trasmettere.

Per questo, in un momento di grande sofferenza per l'isola e per la sua popolazione, vittima di ingiustificate trame geopolitiche, ho scelto di comporre un'elegia, un canto malinconico che evochi, come in un sogno a occhi aperti, le luci e le ombre, i profumi e i colori di quella terra meravigliosa.

La composizione si articola in quattro brevi episodi che attingono ad alcuni ritmi della tradizione popolare cubana. Il son, ritmo di incontro e di danza, la cui pulsazione regolare sostiene e scandisce il dialogo tra le voci strumentali. Il bembè, saltellante e veloce, che affonda le radici nella dimensione rituale afrocubana, dove la percussione assume una funzione motrice e comunitaria, quasi ipnotica. Infine il danzón, lento e sincopato, la cui eleganza sospesa sembra giocare con le sue anticipazioni ritmiche creando una raffinata conversazione strumentale.

La scelta di affidarsi ad un organico essenziale, quasi spoglio, risponde alla volontà di alleggerire il suono d'insieme e di mettere a nudo, come in controluce, la trama nascosta degli incastri ritmici: violino e violoncello si alterneranno in slanci melodici e in contrappunti di schietta natura ritmica, mentre la percussione stenderà un tappeto di risonanze sul quale i due archi poseranno le proprie note.



CONSERVATORIO
DI MUSICA
Niccolò Piccinni
BARI

Via Cifarelli 26
70124 Bari
Tel. 080-5740022
Fax 080-5794461

www.consba.it