

Jerry Goldsmith (1929-2004) piano sheet music

Table of Contents

Jerry Goldsmith – [Star Trek](#) Theme
(piano sheet music)

Jerry Goldsmith – [Papillon](#) (main theme)



Jerry Goldsmith

Composer of soundtracks, born on February 10, 1929 in Los Angeles (California) and died on July 21, 2004 in Beverly Hills, whose full name was Jerrald, although he was better known by the hypocoristic Jerry.

Life

Known in the artistic world as Jerry Goldsmith, he was born into a family of music lovers who supported his musical vocation from the very beginning. For this, they had the best teachers that a student of the time could imagine. He learned piano assisted by teacher Jakob Gimpel and composition with Mario Castelnuovo Tedesco, who also taught another well-known film score composer, John Williams.

Goldsmith was a great fan of cinema, one of his dreams was precisely to become an author of film music. His family welcomed this professional possibility and enrolled the young man at the University of Southern California. There he had occasion to attend the master classes of Miklos Rozsa, from whom he learned the fundamentals of soundtrack composition. A tireless worker, Goldsmith soon showed up at the studios to present his work and offer his services.

It was in 1955 that CBS executives decided to give it a try. Goldsmith put all his effort into developing the incidental music for the television series Climax and Gunsmoke, both of which were highly successful on North American television. Since then, the pace of work was frenetic for him. He composed for such series as Perry Mason (1957), On the Edges of Reality (1960), Doctor Kildare (1961), and Whip (1961). The renown he achieved in the television world endorsed his move to Hollywood.

One of his most elaborate works during the 1960s was Torment and Ecstasy, in which the composer's taste for orchestral

romanticism is noticeable, also perceptible in the score of *El Yangtze en llamas*. However, it was *Planet of the Apes* the film that gave him prestige. His music for this sci-fi feature film is impressively original, with hitherto almost unthinkable use of percussion and the wind section.

Goldsmith was an extraordinarily prolific author, which forced him to combine less brilliant compromise works with others in which he unleashed all his genius as a composer. Among his soundtracks with an intimate and mysterious atmosphere, *Chinatown* (1974) stands out, one of his best-known works. He was nominated for an Oscar 17 times, only once with *The Prophecy* (1976), an overwhelming score, in which the use of choirs stands out to evoke the diabolical condition of the child protagonist, who according to film fiction is the Antichrist.

In 1978 he successfully solved two complex assignments. On the one hand, he composed elegant and catchy music for *The Children of Brazil* (1978), a film whose plot revolves around a project that aims to obtain clones of Hitler. On the other hand, he wrote a mysterious score, full of terrifying effects, for the film *Alien, the eighth passenger* (1978), with which he managed to renew the panorama of this type of soundtrack.

Goldsmith was a particularly gifted musician who can successfully take on all manner of arguments. He composes dreamy music like *Legend* (1985) as well as powerful marches like *Rambo* (1985). Already in the 90s *Basic Instinct* (1992) stands out as one of his most celebrated works.

During the last years of his life, he combined composition with teaching. He taught film composition courses to young musicians at the University of Southern California (UCLA). Among his outstanding disciples is the composer Marco Beltrami, of recognized fame on the Hollywood scene from 1990.

He also composed works outside the cinematographic world, such

as Music for orchestra, characterized by its atonal style; the oratorio Christus Apollo, with a text by the writer Ray Bradbury; the ballet A patch of blue, based on his own score for the film of the same name (A patch of blue) from 1965; and Fireworks, commissioned by the Los Angeles Symphony Orchestra in 2002 to celebrate his anniversary and accompany a fireworks display.

Jerry Goldsmith married twice and had four children, one of them, Joel Goldsmith, has also dedicated himself to film composition.

Jerry Goldsmith Discography

0-9

The 13th Warrior
100 Rifles

A

Ace Eli and Rodger of the Skies
The Agony and the Ecstasy (film)
Air Force One (film)
Alien (film)
Along Came a Spider (film)
Angie (1994 film)

B

Baby: Secret of the Lost Legend
Bad Girls (1994 film)
The Ballad of Cable Hogue
Bandolero!
Basic Instinct
Black Patch (film)
The Blue Max
The Boys from Brazil (film)
Breakheart Pass (film)
Breakout (1975 film)
The Brotherhood of the Bell

The 'Burbs

C

Caboblanco

Capricorn One

The Cassandra Crossing

Chain Reaction (1996 film)

The Chairman (1969 film)

The Challenge (1982 film)

Chinatown (1974 film)

City Hall (1996 film)

Coma (1978 film)

Congo (film)

Contract on Cherry Street

The Crimebusters

Criminal Law (film)

The Culpepper Cattle Co.

D

Damien: Omen II

Damnation Alley (film)

Deep Rising

Dennis the Menace (film)

The Detective (1968 film)

Do Not Fold, Spindle or Mutilate

The Don Is Dead

E

The Edge (1997 film)

Escape from the Planet of the Apes

Executive Decision

Explorers (film)

Extreme Prejudice (film)

F

Face of a Fugitive

Fate Is the Hunter (film)

Fierce Creatures

First Blood

The First Great Train Robbery
First Knight
The Flim-Flam Man
Forever Young (1992 film)
Freud: The Secret Passion

G

A Gathering of Eagles
The Ghost and the Darkness
Gremlins
Gremlins 2: The New Batch

H

The Haunting (1999 film)
High Velocity (film)
Hollow Man
Hoosiers (film)
Hour of the Gun

I

I.Q. (film)
The Illustrated Man (film)
In Harm's Way
In Like Flint
Inchon (film)
Innerspace
Islands in the Stream (film)

J

Justine (1969 film)

K

King Solomon's Mines (1985 film)

L

L.A. Confidential (film)
The Last Castle
The Last Hard Men (film)

The Last Run
Legend (1985 film)
Leviathan (1989 film)
Lilies of the Field (1963 film)
Link (film)
Lionheart (1987 film)
The List of Adrian Messenger
Logan's Run (film)
Lonely Are the Brave
The Lonely Guy
Looney Tunes: Back in Action
Love Field (film)

M

MacArthur (1977 film)
Magic (1978 film)
Malice (1993 film)
The Man (1972 film)
Matinee (1993 film)
Medicine Man (film)
The Mephisto Waltz
Mom and Dad Save the World
Morituri (1965 film)
Mr. Baseball
Mulan (1998 film)
The Mummy (1999 film)

N

Night Crossing
Not Without My Daughter (film)

O

The Omen
Omen III: The Final Conflict
One Little Indian (film)
The Other (1972 film)
Our Man Flint
Outland (film)

P

Papillon (1973 film)
A Patch of Blue
Patton (film)
Planet of the Apes (1968 film)
Players (1979 film)
Poltergeist (1982 film)
Poltergeist II: The Other Side
Powder (film)
The Prize (1963 film)
Psycho II (film)

R

Raggedy Man
Rambo: First Blood Part II
Rambo III
Ransom (1974 film)
The Red Pony (1973 film)
The Reincarnation of Peter Proud
Rent-a-Cop
Rio Conchos (film)
Rio Lobo
The River Wild
Rudy (film)
Runaway (1984 American film)
The Russia House (film)

S

The Salamander (1981 film)
The Sand Pebbles (film)
The Satan Bug
Sebastian (1968 film)
Seconds (1966 film)
The Secret of NIMH
Seven Days in May
The Shadow (1994 film)
Shamus (film)
Shock Treatment (1964 film)
Six Degrees of Separation (film)
Sleeping with the Enemy
Small Soldiers

Soarin'

The Spiral Road

S*P*Y*S

Stagecoach (1966 film)

Star Trek: The Motion Picture

Star Trek V: The Final Frontier

Star Trek: First Contact

Star Trek: Insurrection

Star Trek: Nemesis

The Stripper (film)

Studs Lonigan

The Sum of All Fears (film)

Supergirl (1984 film)

The Swarm (1978 film)

T

Take a Hard Ride

Take Her, She's Mine

To Trap a Spy

Tora! Tora! Tora!

Total Recall (1990 film)

The Traveling Executioner

The Trouble with Angels (film)

Twilight Zone: The Movie

Twilight's Last Gleaming

U

U.S. Marshals (film)

Under Fire (1983 film)

V

The Vanishing (1993 film)

Von Ryan's Express

W

Warlock (1989 film)

Warning Shot (1967 film)

Wild Rovers

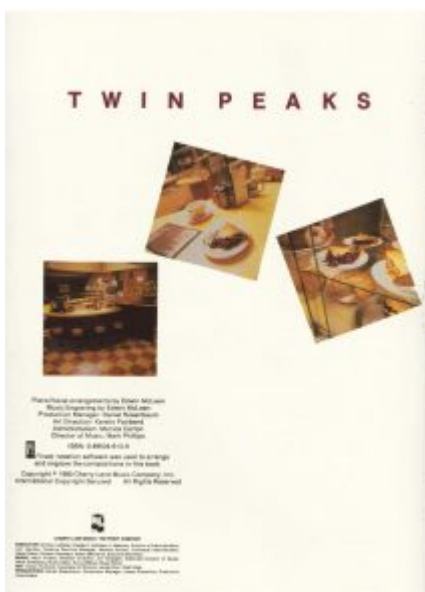
The Wind and the Lion

Angelo Badalamenti (born 1937)

Table of Contents

Angelo Badalamenti (born 1937)

[Twin Peaks Theme](#) ([spartiti](#), sheet music available)



It is more than established, even taken for granted, but it must be reiterated. The foundations of Angelo Badalamenti are

those of the musician tout-court, before – and more – of the composer of soundtracks, and of great aural carrier of David Lynch's film aesthetics. This is the only way to explain the author's significance of his music, the depth of his melodies and the charm, very simple, almost elementary, but impossible for anyone to replicate or even just imitate, of timbres and atmospheres.

His is a composite eclecticism that is linked to the mythical ones of Stan Kenton and Martin Denny, and becomes the ideal heir of theirs. Thus, if the point of view is that of the method, in Badalamenti the classical pianist, the arranger, the conductor, and the leader of a jazz ensemble coexist. From the aesthetic point of view, the singer of the synthesizer is magically alternated with the editor of electronic rhythmic bases, and the ferocious and disturbing experimenter of the anti-musical sound effect.

[Laura Palmer Theme](#) (piano sheet music)

And for each of these skills, as many personalities are derived: the painter kidnapped by an endless melancholy, the researcher with a passion for religious choirs of the Baroque era, the seducer with a passion for retro, the visionary who blurs the edge between dreams , nightmare, and reality. And still others.

Angelo Badalamenti (obvious Sicilian origins) was born in Brooklyn in 1937. Very precocious musical ear of classical ancestry, as well as strummer of piano sonatas, he has a brilliant student career that leads him to a master's in

composition at the Manhattan School Of Music.

The formative years are divided between musical teaching and piano entertainment in the peripheral theaters of his native city, while his first creative activities include arranging and writing songs for pop singers. It is in this context that he meets Jean-Jacques Perrey, sound engineer, experimenter and half French of the duo Perrey And Kingsley, the most famous act of the mid-60s proto-electro-pop scene. Perrey introduces Badalamenti to keyboards electronics, and ours falls in love with them.

The two soon started a small collaboration (with Badalamenti who temporarily renames himself Andy Badele) which leads them to write together 'Visa To The Stars' – one of the highlights of the legendary 'The In Sound From Way Out' (1966) – and, later, the vaudeville 'Danielle Of Amsterdam'. The following year another collaboration, this time with John Clifford, leads him to write 'I Hold No Grudge' (1967) for Nina Simone.

Badalamenti, although still in the rear, already has a part of the road cleared. His first assignment as a composer of film scores was in full blaxploitation, with Ossie Davis' Gordon's War (1973), named Badder Than Evil, paired with another mentor, Al Elias.

The following year was already the turn of Law And Disorder (1974), carefree, and still in the vein of Perrey's original style. They are good value scores, perfectly geometric to the images and, above all, to the mood of the time. But once so much fashion trend has been extinguished, even the author remains overshadowed by it, cataloged as one of many. The anonymity to which he is forced for the following years allows him, however, to continue his research on sound.

Badalamenti's career begins in earnest with David Keith Lynch, one of the greatest US directors of post-hyperrealism of the late 1970s. , although not always homogeneous, an iconic

alchemy, second in importance only to those created between Leone and Morricone, between Fellini and Rota. For his part, in contact with Lynch's perverse dream atmospheres, Badalamenti will literally explode his talent, giving light to that unique handwriting that sublimates noir and leisure, gloom and sweetness, nostalgia and decadence. Lynch is also, consciously or not, one of the first non-musicians predicted by Brian Eno.

In his first underground productions, especially in the first feature film *Eraserhead* (1977), the filmmaker does almost everything by himself – flanked by the advice of the talented Alan Splet – in creating a sick way to musical engineering, disintegrating it into muted industrial delusions, electro-acoustic effects and, in general, really unhealthy acoustic settings. In this, Badalamenti's contribution will be not only the cultured and musical expansion of this vocation, but also and above all a real second expressive channel.

The most glorious, peremptory demonstration of this contribution comes in 1985. Lynch is in the recording room with Isabella Rossellini, his new muse: in a sequence of the film to come she will play a chanteuse grappling with the 'Blue Velvet' brought to success by Bobby Vinton in 1963. The actress, a complete novice in singing, needs a trainer who will quickly pave the way for her performance. Badalamenti is chosen.

After long sessions, the song and its arrangement (a decadent piano bar blues) are ready to be included in the editing of the music track. Lynch is impressed by the professionalism and elegance of the teacher, by the 'velvety' quality of his reading, and perceives an affinity; he thus decides to entrust him with the entire score of the film, precisely *Blue Velvet* (1986).

Badalamenti relies on none other than Shostakovich's Fifteenth, drawing inspiration from the second and fourth

movements. Another reference, although archetypal and therefore already more indirect, is certainly the Miles Davis of 'Ascenseur Pour L'Echafaud' (1958). The result is one of the most transversal and disturbing soundtracks in the history of film music, a sort of orchestral praise to late romanticism, but completely oblique and post-modern.

From the lamenting legacies of the 'Main Title', a perfect yet traditional introduction, we move on to the very wide adage of 'Night Streets / Sandy And Jeffrey', filled with the dissonances of the winds, with cavernous and demonic chords, suspended in thin air.

In 'Frank', which opens with a low incision of the strings alone, the vertiginous ostinato culminate in the screams of the brass, in a praise of the darkest tension, and so does 'Jeffrey's Dark Side', another terrifying surge of orchestral dynamics. 'Frank Returns' is a noir piece, in the best tradition of Bernard Herrmann, which magically transforms itself into a piece of classical music: ferocious howling chords, violent staccato, malignant tremolos. The technique becomes mixed for the gloomy cheerfulness of 'Lumberton Usa', literally engulfed by a sordid chasm of sound effects.

In this chaos of perdition, the sacred air of 'Mysteries Of Love' comes as an angelic blessing.

The entire score not only admirably accompanies the grotesque contrasts of mood and abrupt changes of atmosphere of Lynch's film, but also constitutes a further layer of meaning, or rather a connector between the filmic images and the reaction of the viewer.

Tchaikovsky: Piano Concerto N. 1 (Klavier Solo Reduktion Noten)

Table of Contents

[Tchaikovsky Klavierauszug Piano Concerto N. 1 \(Piano Concerto N. 1 \(Klavier Solo Reduktion Noten\) sheet music\)](#)

ARVE Error: src mismatch

provider: rumble

url: <https://rumble.com/embed/v16589i/?pub=14hjof>

src in org: <https://rumble.com/embed/v16589i/?pub=14hjof>

src gen org: <https://rumble.com/embed/v16589i/>

Track List:

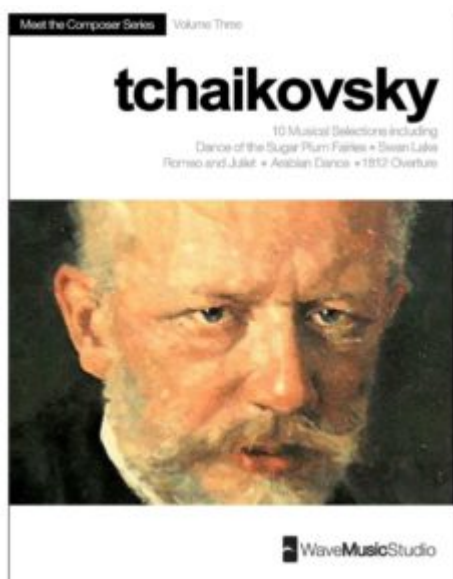
I. Allegro non troppo e molto maestoso – Allegro con spirito (B \flat minor – B \flat major) 00:00

II. Andantino semplice – Prestissimo – Tempo I (D \flat major) 20:45

III. Allegro con fuoco – Molto meno mosso – Allegro vivo (B \flat minor – B \flat major) 27:45

Das 1. Klavierkonzert op. 23 in b-Moll von Pjotr Iljitsch

Tschaikowsky wurde 1874 komponiert und 1875 in Boston mit Hans von Bülow am Klavier uraufgeführt, dem das Konzert auch gewidmet ist.



Background

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1868)

Ursprünglich wollte Tschaikowsky das Klavierkonzert seinem Freund und Mentor Nikolai Rubinstein widmen, dem er viel zu verdanken hatte, der ihm nicht nur eine musikalische Ausbildung ermöglichte, sondern dem mittellosen Tschaikowsky auch für einige Jahre freie Kost und Logis anbot.

Aber als er es Rubinstein am Klavier vorspielte, äußerte dieser nur übertriebene Kritik und Verachtung, hielt das Werk für unverwertbar, riet Tschaikowsky aber schließlich, es gründlich zu überarbeiten. Rubinsteins Reaktion bewegte Tschaikowsky so sehr, dass er sich Jahre später in einem Brief an seine Gönnerin Nadeschda von Meck (1831–1894) mit Schrecken an diese Szene erinnerte:

‘Ich habe den ersten Satz gespielt. Kein Wort, kein Kommentar... Ich fand die Kraft, das ganze Konzert durchzuspielen. Fortgesetztes Schweigen. ‘Brunnen?’ fragte ich, als ich vom Klavier aufstand. Dann ergoss sich ein Strom von Worten aus

Rubinsteins Mund. Zuerst sanft, als würde er Kraft sammeln, und schließlich mit der Gewalt von Jupiter Tonans ausbrechen.

Mein Konzert ist wertlos, völlig unspielbar. Die Passagen sind so fragmentiert, zusammenhangslos und schlecht komponiert, dass selbst Korrekturen nicht ausreichen. Die Komposition selbst ist schlecht, trivial, vulgär. Hier und da hätte ich von anderen geklaut. Ein oder zwei Seiten könnten es wert sein, eingespart zu werden; der Rest muss vernichtet oder ganz neu komponiert werden.“

Tschaikowsky änderte keine Note des Konzerts, sondern schickte es dem Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow mit der Bitte um Meinungsbildung. An dem Konzert hatte er nichts auszusetzen und entgegnete dem Komponisten: „Ich bin stolz auf die Ehre, die Sie mir mit der Widmung dieses großartigen und in jeder Hinsicht bezaubernden Kunstwerks erwiesen haben.“

Anschließend ließ er es vom Orchester einstudieren und saß bei der Uraufführung 1875 in Boston persönlich am Klavier. Doch Rubinstein, der seine Meinung über das Werk änderte und 1878 in Paris eine legendäre Aufführung gab, verhalf ihm zu wirklichem Erfolg. Von da an begann das Werk einen regelrechten Siegeszug; es wurde zum meisteingespielten Klavierkonzert aller Zeiten und wurde bis heute von keinem anderen Konzert übertroffen.

Von Tschaikowskys Konzert sind drei Fassungen erhalten, von denen er auch eine Fassung für zwei Klaviere anfertigte.

1874–75: Komposition der ersten Fassung, November 1874 bis 21. Februar 1875 in Kamenka.

1874, 25. Oktober: Uraufführung in der Boston Music Hall durch Hans von Bülow (Klavier) und Benjamin Johnson Lang (Dirigent).

1875: Fassung für zwei Klaviere. Die Orchesterstimmen und die Fassung für zwei Klaviere sind bei P. Jürgenson in Moskau gedruckt.

1876–79: composition of the second version. The changes

concern the piano part of the first movement, based on suggestions from Edward Dannreuther, Hans von Bülow and Karl Klindworth.

1879, August: First printing of the score, printing of the parts and the solo part of the second version.

1880: Printing of the second version for two pianos by D. Rahter in Hamburg.

1884, 29. November: Uraufführung der zweiten Fassung in der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg durch Natalia Kalinovskaya-Tschikachewa (Klavier) und Nikolai Rimsky-Korsakov (Dirigent).

1888: Komposition der heute am häufigsten verwendeten dritten Fassung. Die Änderungen bestehen in einer Verkürzung des dritten Satzes um zehn Takte.

1888, 20. Januar: Uraufführung der dritten Fassung in der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg durch Wassili Lwowitsch Sapelnikov (Klavier) und Pjotr Iljitsch Tschaikowsky (Dirigent).

1890 oder später: Erstdruck der dritten Fassung bei P. Jürgenson in Moskau. Die Tempowechsel im ersten und zweiten Satz wurden möglicherweise nicht von Tschaikowsky autorisiert.

1955: Erstausgabe der ersten Version als Vol. 28 der ersten Tschaikowsky-Gesamtausgabe.

Die Struktur

Die große Beliebtheit des Konzerts, nicht nur bei Liebhabern sogenannter klassischer Musik, zeigt sich auch daran, dass seine Aufnahme des Pianisten Van Cliburn Ende 1961 als Schallplatte mehr als eine Million Mal verkauft wurde, ein Hit kein anderes klassisches Werk erreichte bis zu diesem Zeitpunkt einen Rekord.

Die Begeisterung für das Werk dürfte maßgeblich vom Eröffnungsthema des ersten Satzes geprägt sein, das vom Klavier mit kraftvollen, über alles reichenden Akkorden

begleitet wird $7\frac{1}{2}$ Oktaves.

Die Satzbezeichnungen des Konzerts sind:

Allegro non troppo e molto maestoso

Andantino simple

Allegro con fuoco

Der Kopfsatz des Konzerts weicht von der in der Wiener Klassik geprägten Form des Sonatenhauptsatzes ab. Es beginnt in Des-Dur, der Tonart parallel zu B-Moll, mit einer weitschweifigen, pathetischen Einleitung, die fast als eigenständiges Thema betrachtet werden kann und zunächst den Eindruck erweckt, es handele sich um ein Konzert in Des-Dur.

Dieses Eröffnungsthema findet in der Coda des dritten Satzes seine triumphale Entsprechung, die einen zwingenden dramaturgischen Bezug und einen weiten inhaltlichen Bogen vom Anfang bis zum Ende des Werks schafft.

Diese Einleitung (Anfangsteil) ist geprägt von einer vom Orchester intonierten Melodie, die vom Klavier mit kräftigen Akkorden begleitet wird, die sich über die $7\frac{1}{2}$ Oktaven der Klaviatur erstrecken. Bereits in diesem Teil gibt es eine kadenzähnliche Passage (Takt 40), in der das Klavier einen Solopart hat.

Der Einleitung folgen die für den ersten Satz typischen zwei Themen: Das dynamische Thema in b-Moll (Takt 108) wird unisono in der rechten und linken Hand gehalten, beginnt in Triolen (dieses Thema ist ein russisches Volkslied) und entwickelt sich zunächst durch das Aufbrechen der Triolen in Sechzehntel-Sätze (Takt 160), bevor das zweite, lyrische Thema (Takt 184) einsetzt. Dieses wiederum ist verwoben mit einem dritten Thema (Takt 205), das eigentlich eher als Themenfragment beginnt, in der Durchführung aber gleichberechtigt neben den beiden Hauptthemen behandelt wird.

Die Reprise überrascht ein wenig, indem sie das dynamische

erste Thema wieder aufgreift, das in Sechzehntel aufgelöst wird (Takt 445). Die Solokadenz (Takt 539) konzentriert sich auf das dritte und schließlich das zweite Thema und leitet zur Schlussequenz über, in der Klavier und Orchester den Satz mit dem dritten Thema ausklingen lassen. Der erste Satz endet in der Tonart B-Dur.

Der zweite Satz in Des-Dur beginnt mit einer Solomelodie der Flöte, die dann vom Klavier übernommen wird. In scharfem Kontrast zu diesem lyrischen Thema steht in der Mitte des 2. Satzes ein schneller Abschnitt über die französische Chansonette „Il faut s’amuser, danser et rire“ (Man muss genießen, tanzen und lachen).

Dieses Lied in der Mitte des Satzes bildet sozusagen die Spiegelachse einer Symmetrie, denn am Ende wird das Eröffnungsthema wieder aufgegriffen und von Klavier und Oboe zu Ende geführt.

Der dritte Satz hat die Form eines Rondos, seine Themen haben ihren Ursprung in russischen Volkstänzen. Das erste Thema taucht im Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester immer wieder auf. Zwischenpassagen von Läufen und akkordischen Sprüngen verlangen dem Solisten einiges an Geschick ab und verleihen dem Schlusssatz seine Brillanz.

Der Pianist Alexander Siloti, ein Cousin von Sergei Rachmaninoff, nahm wegen der Überlänge des Satzes eine Bearbeitung in Form einer drastischen Kürzung einer Passage vor. Noch heute wird das Konzert meist in dieser gekürzten Fassung aufgeführt.

Play Jazz Standards: When I Fall in Love (Piano Solo sheet music)

Play Jazz Standards: [When I Fall in Love](#), by Victor Young (Piano Solo [sheet music](#))

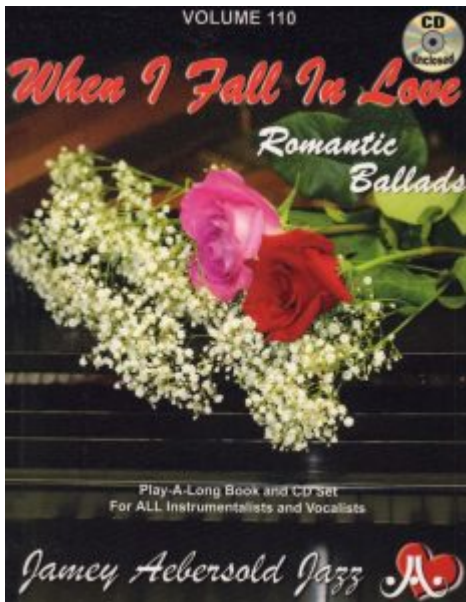
WHEN I FALL IN LOVE

Music: Victor Young – Lyrics: Edward Heyman

Year: 1952

On September 19, 1952, the war melodrama One Minute to Zero (Korea, zero hour) was released in the United States, produced by RKO Radio Pictures, directed by Tay Garnett and starring Robert Mitchum, Ann Blyth, William Talman and Charles McGraw.

On the film's soundtrack, 'When I Fall in Love' was played as an instrumental. A few months before the premiere, singer Jeri Southern, accompanied by the Victor Young orchestra, had recorded the song for the Decca label.



Victor Young and Edward Heyman had previously collaborated on 'Love Letters', a song from the movie Love Letters (Letters to my beloved, 1945). Later, in 1955, they wrote 'Blue Star', the theme song for the television series Medic.

Victor Young began his career as a classical composer and concert violinist, but decided to pursue popular music after a stint with the Isham Jones Orchestra.

In the 1930s, he moved to Hollywood where he composed the soundtracks for such famous films as Golden Boy (Golden Dream, 1939), For Whom the Bells Tolls (1943), Samson and Delilah (Samson and Delilah, 1949), The Quiet Man (The quiet man, 1952), Scaramouche (Scaramouche, 1952), Something to Live For (A reason to live, 1952), Shane (Deep Roots, 1953) and Written on the Wind (Written on the wind, 1956), among many others.

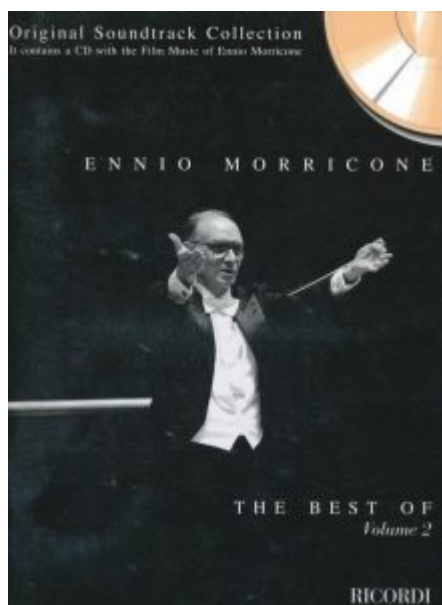
He was nominated twenty-two times for an Oscar for his work in film, receiving four nominations in the same year on two occasions, but he did not live to see any awards. When he won his only Oscar, for the soundtrack of Around the World In Eighty Days (Around the world in eighty days, 1956), he had already passed away.

Ennio Morricone- The Good, the Bad and the Ugly (Piano solo arr. & sheet music)

Table of Contents

Ennio [Morricone](#)– The Good, the Bad and the Ugly ([Piano solo arr. & sheet music](#))

Ennio Morricone



Morricone was born in Rome in 1928 into a musical family. His father, a trumpeter, had built a solid reputation in music circles as a performer, whether it be jazz, opera or film music.

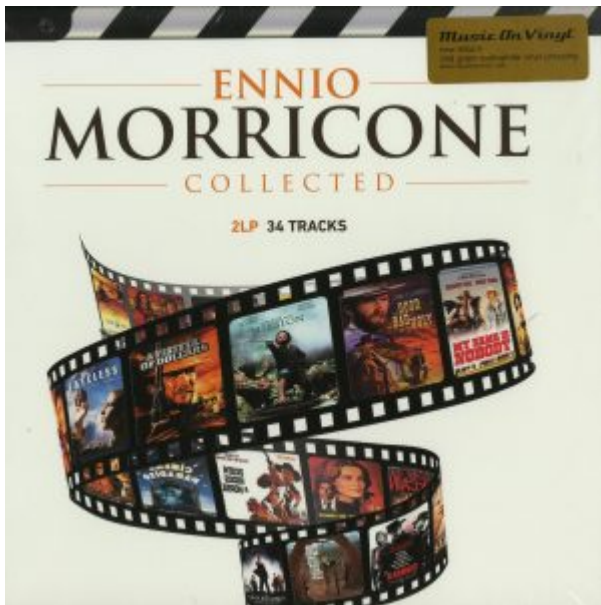
At the age of six, Ennio Morricone devoted himself to music and at seven he was already studying composition; at ten, he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, graduating in 1956. During his formative years, Morricone showed little interest in film music, but his professional calling was awakened in 1954, after attending the screening of *The Rabe*, written by Alfred Newman.

In 1959, he received his first full score assignment when director Luciano Salce asked him to write the music for the film *Il Federale* (*The Federal Soldier*). Over the next couple of years, Morricone scored a dozen films, including *Duello nel Texas* (*Shootout at Red Sands*) in 1963, his first Western, and *Malamondo*, in 1964, which brought international attention to the talent of him in the making.

Morricone has composed the soundtrack for more than 500 movies and television series. He is the winner of an Oscar for best soundtrack in 2016 for *The Hateful Eight* and an honorary Oscar awarded in 2006.

Morricone's compositions have been part of more than 20 award-winning films, as well as symphonic and choral pieces. Among others, his works in spaghetti western films stand out, with the help of his friend Sergio Leone, such as *For a Fistful of Dollars*, *Death had a price*, *The Good, the Bad and the Ugly* or *Until his time came*.

However, his work extends to many genres of composition, thus making him one of the most versatile composers in the history of cinema and also one of the most influential of the 20th century. His compositions for *Days of Heaven*, *The Mission* or *Cinema Paradiso* have been cataloged as authentic masterpieces.



The Good, the Bad and the Ugly

The good, the bad, the ugly (*Il buono, il brutto, il cattivo*) is a German-Spanish-Italian film directed by Sergio Leone and released in 1966. Within the most famous westerns is the history of cinema, if you consider the epitome of the 'spaghetti western' style.

To wrap up his Dollar Trilogy (also known as the Man with No Name Trilogy) and to avoid repeating himself, Sergio Leone is increasing the number of protagonists from two to three: Clint Eastwood and Lee Van Cleef, who co-starred in *And for a Few Dollars more*, add Eli Wallach in this third film.

The scenario introduces another novelty: the irruption of History, with the Civil War as a backdrop. For so much, chronologically it is a step back compared to the other two films in the trilogy, i.e. a prequel.

Of the mystical way, the character of 'the man with no name', played by Clint Eastwood (the constant that unites the three films), does not appear in his usual outfit: he is wearing a lot of dust from the covering of type, and is only in *At the end of the film* if he places a poncho, then adopting the external appearance of the character from the first two films

and materializing, according to Leone's idea, the cyclical aspect of the trilogy.

Following the success of *A Fistful of Dollars* and *And for a Few Dollars More*, United Artists executives contacted the screenwriter of both films, Luciano Vincenzoni, to acquire the rights to his earlier works and to his upcoming Westerns. Neither he, nor producer Alberto Grimaldi, nor Sergio Leone had any plans in mind.

In fact, Leone wasn't even planning on making another western. However, lured by the huge sum of money offered (which would allow her to be financially independent for the rest of his life), he accepted the proposal, without even thinking of the next film. Fortunately for him, Vincenzoni came up with the idea of a 'film about three scoundrels in search of treasure during the Civil War'. '

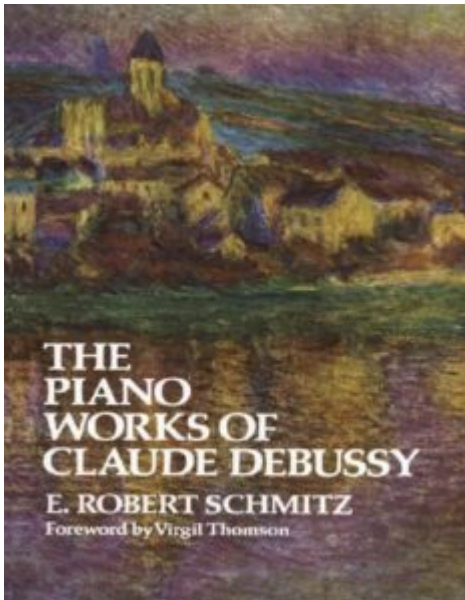
The studio agreed, and the project was allocated a budget of US\$1 million (plus 50% of proceeds from ticket sales outside of Italy). In the end, the film will cost 1.3 million, an astronomical sum considering the precarious conditions in which Leone had had to work just two years earlier.

The original title of the film was *The Two Magnificent Bons-à-rien*, but it was changed from the start of shooting, when Vincenzoni imagined the title *The Good, the Bad and the Ugly* (*Il buono, il brutto, il cattivo*), which immediately Leone liked.

Debussy 1ère Arabesque avec

partition / with sheet music

**Debussy 1ère Arabesque avec
partition / with sheet music**



**Téléchargez les meilleures
partitions de musique classique de
notre bibliothèque.**

**Claude Debussy: La révolution de
velours**

Claude Debussy est mort il y a un siècle, mais sa musique n'a pas vieilli. Lié seulement légèrement au passé, il flotte dans le temps. Au fur et à mesure qu'il fusionne, mesure par

mesure, il semble s'improviser dans l'être – ce qui est l'effet recherché par Debussy. Après une répétition de sa suite orchestrale « Images », il dit avec satisfaction : « Cela a l'air de ne pas avoir été écrit. Dans une conversation avec l'un de ses anciens professeurs, il a déclaré : « Il n'y a pas de théorie. Vous n'avez qu'à écouter. Le plaisir est la loi.

A l'occasion du centenaire de la mort de Debussy, survenue en mars, deux beaux coffrets de ses œuvres complètes ont été édités. Ils conviennent à un homme qui chérissait les jolies choses. L'une, du label Deutsche Grammophon, est ornée du portrait du compositeur réalisé par Jacques-Émile Blanche, dans lequel il prend une pose aristocratique, serrant le revers. L'autre, de Warner Classics, affiche la gravure sur bois de Hokusai 'The Great Wave Off Kanagawa', qui, à la demande de Debussy, a été reproduite sur la couverture de l'une de ses partitions les plus célèbres, 'La Mer'.

Les enregistrements physiques ne sont plus une façon à la mode d'écouter de la musique, mais vous vous rapprocherez probablement de Debussy si vous fermez Internet et vous donnez entièrement à son monde. Le D.G. contient le livret de son seul opéra achevé, « Pelléas et Mélisande », et les textes de son importante production de chansons, ressources nécessaires pour approcher un compositeur au sens littéraire aigu que Stéphane Mallarmé et Marcel Proust ont reconnu comme un égal.

Il vaut mieux commencer là où Pierre Boulez a dit que la musique moderne est née : avec les premières notes éthérées du poème symphonique orchestral 'Prélude à 'L'après-midi d'un faune". Debussy l'a écrit entre 1892 et 1894, en réponse au célèbre poème par Mallarmé. La partition commence par ce qui ressemble à un doodle incertain de la part du compositeur. Une flûte solo descend du do dièse au sol naturel, puis remonte ; la même figure revient ; puis il y a un tour chantant autour des notes de la triade en mi majeur.

Pourtant, dans la quatrième mesure, lorsque d'autres instruments entrent – deux hautbois, deux clarinettes, un cor et une harpe ondulante – ils ignorent l'offre de mi de la flûte. Au lieu de cela, ils s'inclinent dans un bel accord de nulle part, un septième à moitié diminué du type que Wagner a placé au début de « Tristan und Isolde ».

Cela conduit à une septième dominante luxuriante en si bémol, qui devrait se résoudre en mi bémol, mais ce n'est pas le cas. Des harmonies éloignées les unes des autres s'entremêlent dans un espace ouvert. Le plus frappant est la présence du silence. Les harmonies en si bémol sont encadrées par des vides d'une longueur de mesure. C'est le son au repos, écoutant son propre écho.

Debussy a accompli quelque chose qui n'arrive que très rarement, et pas dans toutes les vies : il a apporté un nouveau type de beauté au monde. En 1894, lors de la première représentation de « Faun », son langage étonne mais ne choque pas : il ne fait pas scandale et est presque aussitôt accepté par le public.

Debussy a conçu une révolution de velours, renversant l'ordre existant sans bouleversement. Son influence s'est avérée immense, non seulement pour les vagues successives de modernistes du XXe siècle, mais aussi dans le jazz, la chanson populaire et Hollywood. Quant à la fois le sévère Boulez et le suave Duke Ellington vous citent en précurseur, vous avez fait quelque chose de singulier.

La musique est facile à aimer mais difficile à expliquer. L'étagère des livres sur Debussy n'est pas grande, et chaque chercheur qui s'adresse à lui est confronté au défi d'analyser un artiste pour qui l'analyse était en horreur. Le dernier ajout à cette étagère est 'Debussy: A Painter in Sound' (Knopf) de Stephen Walsh, qui met l'accent sur la myriade de liens de Debussy avec d'autres formes d'art.

Le compositeur a peut-être été le premier de l'histoire à devenir un artiste pleinement moderne, rejoignant une communauté d'écrivains et de peintres, empruntant des idées et les prêtant à leur tour. Certes, avant Debussy, il y a eu Wagner, dont l'impact était suffisamment sismique pour qu'il faille forger le terme de « wagnérisme » pour le décrire. Avec Wagner, cependant, l'influence avait tendance à aller dans une seule direction : vers l'extérieur. Debussy était réceptif. Il a vu, il a lu, il a médité et il a transformé l'ineffable en son.

'C'était un homme très, très étrange', a déclaré la soprano Mary Garden. Avec ses yeux perçants et son front proéminent, il pouvait faire une première impression brutale, comme 'un fier bandit calabrais', selon le pianiste Ricardo Viñes. François Lesure, l'auteur de la biographie définitive en français de Debussy, le dépeint comme 'retiré, insociable, taciturne, nerveux, sensible, distant, timide'. On disait qu'il était « félin et solitaire ».

Il 'vivait dans une sorte de misanthropie hautaine, derrière un rempart d'ironie'. Il avait tendance à mentir dans ses relations professionnelles et personnelles. Il était suffisamment conscient de ses limites : « Mon entourage persiste à ne pas comprendre que je n'ai jamais pu vivre dans un monde réel de gens et de choses.

Debussy est né en banlieue parisienne en 1862, dans une famille pauvre. Son père, Manuel, a occupé une série d'emplois, notamment propriétaire d'un magasin de porcelaine, vendeur itinérant et imprimeur. Sa mère, Victorine, était couturière. Pendant la période de la Commune de Paris, en 1871, Manuel a servi dans les forces révolutionnaires, en tant que capitaine, et lorsque la Commune a été vaincue, il a passé plus d'un an en prison.

Fortuitement, lorsque Manuel a parlé à Charles de Sivry, un autre détenu, des intérêts musicaux de son fils, Sivry a

mentionné que sa mère, Antoinette Mauté, était pianiste. Mauté, une femme bien connectée qui aurait étudié avec Chopin, a commencé à enseigner au garçon et a aidé à organiser son admission au Conservatoire de Paris, en 1872.

Une autre chose notable à propos de Mauté est que sa fille Mathilde a eu le malheur d'être mariée à Paul Verlaine. A l'époque, ce couple malheureux vit avec Mauté et Arthur Rimbaud, qui deviendra bientôt l'amant de Verlaine, est une source de tension croissante. Bien que Debussy n'ait jamais parlé de rencontrer Verlaine ou Rimbaud, il devait avoir au moins vaguement conscience du chaos dans la maison.

Au conservatoire, Debussy est un élève agité, exaspérant ses professeurs et fascinant ses camarades. Confronté aux principes fondamentaux de l'harmonie et de la forme, il a demandé pourquoi des systèmes étaient nécessaires. Il n'a eu aucun mal à maîtriser les exercices académiques et, après deux tentatives, il a remporté le Prix de Rome, un tremplin traditionnel vers une carrière de composition réussie.

Mais dans ses premières pièces vocales et dans ses improvisations légendaires et fascinantes au piano, il a abandonné les règles qui étaient en place depuis des centaines d'années. Des accords familiers sont apparus dans des séquences inconnues. Les mélodies suivaient les contours de gammes anciennes ou exotiques. Formes dissoutes dans des textures et des ambiances. Une évaluation académique l'a accusé de se livrer à l'impressionnisme – une étiquette qui est restée.

Peut-être que la perspicacité centrale de Debussy concernait l'effet de restriction des gammes majeures et mineures standard. Pourquoi ne pas utiliser les anciens modes de la musique d'église médiévale ? Ou les gammes différemment agencées et accordées que l'on trouve dans les traditions non occidentales ? Ou la gamme des tons entiers, qui divisait l'octave en intervalles égaux ? Debussy avait un penchant

particulier pour la série harmonique naturelle – le spectre des harmoniques qui naissent d'une corde vibrante.

Si vous pincez une corde tendue au milieu, sa hauteur monte d'une octave. Si vous le pincez à des fractions successivement plus petites, les intervalles de base de l'harmonie occidentale conventionnelle émergent. Jusqu'ici, tout va bien : mais qu'en est-il des notes plus loin dans la série ?

Ceux-ci sont plus difficiles à assimiler. Dans la chaîne d'intervalles dérivés d'un do, vous rencontrez un ton quelque part près du si bémol et un autre dans le voisinage du fa dièse. Debussy a privilégié un mode connu sous le nom de gamme acoustique, qui imite la série harmonique en élevant le quatrième degré (fa dièse) et en abaissant le septième (si bémol). Que ces notes correspondent à des notes bleues aide à expliquer l'attrait de Debussy pour les musiciens de jazz.

Debussy avait les préjugés typiques de son temps et n'a jamais trop réfléchi aux cultures qu'il échantillonnait. Néanmoins, il a su regarder en dehors de la sphère classique pour se nourrir. À l'Exposition universelle de Paris de 1889, il entendit un ensemble de gamelan, qui lui faisait résonner les harmonies occidentales comme « des fantômes vides utiles aux petits enfants intelligents ». Ces premières mesures de «L'après-midi d'un faune» captèrent l'ampleur de la vision de Debussy: d'abord l'appel du faune, qui semble primitif et incomposé, puis cet accord somptueux en si bémol, qui n'a pas besoin de se résoudre, car il est complet. en soi, un accord d'harmoniques reposant sur sa fondamentale.

Le rejet par Debussy du statu quo musical était alimenté par son amour jaloux de la poésie et de la peinture. L'expérience la plus révélatrice que j'ai eue avec le compositeur ces dernières années n'a pas été dans une salle de concert mais dans un musée : une exposition intitulée « Debussy, la musique et les arts », qui a été montée au musée de l'Orangerie, en Paris, en 2012.

Passer du manuscrit du « Faune » à une copie du poème de Mallarmé, puis voir sur les murs une marine de Whistler et la « Grande Vague » de Hokusai, c'était sentir le coup synesthésique de Debussy. Pour lui, la musique avait pris du retard : elle n'avait rien qui rivalisait avec le vers libre en poésie, la dérive vers l'abstraction en peinture et l'investigation des sphères mystiques qui se produisait à travers les arts.

La poésie a stimulé les premières percées de Debussy. Sa voix individuelle se matérialise dans des décors de Paul Bourget, Théodore de Banville, Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, des poètes qui allaient du classicisme parnassien à l'ésotérisme symboliste. Comme un chasseur à la poursuite d'une carrière insaisissable, Debussy a tenté à plusieurs reprises de capturer l'immobilité inquiétante de 'En Sourdine' de Verlaine: 'Calme dans la pénombre / Fait par les hautes branches, / Que notre amour soit imprégné / D'un silence profond.'

Comme l'observe Walsh, les premières tentatives de Debussy, à partir de 1882, sont épaisses d'harmonie wagnérienne. Une version d'une décennie plus tard est épargnée et perçante, tous les excès effacés. Debussy est prêt à composer « L'après-midi d'un faune », né lorsque Mallarmé lui a demandé de contribuer à une version théâtrale de son poème. (Aucune production n'en a résulté.) 'Inerte, tout brûle en cette heure sauvage', lit le poème, faisant une mention oblique de 'celui qui cherche le la' – la note A. C'est l'atmosphère de l'ouverture de Debussy, avec sa stase chargée et ses accords de résonance.

Les arts visuels se sont avérés un fonds d'inspiration tout aussi important, bien que l'étiquette impressionniste ait perpétué l'idée erronée que Debussy a tenté de faire en musique ce que Monet, Renoir et Degas ont fait en peinture. Ces artistes étaient dans son champ de vision, mais la ruée vers le pinceau qui définit la peinture impressionniste –

l'effacement de la ligne nette à la poursuite d'une réalité plus floue – est étrangère à la technique cristalline de Debussy.

Insaisissable mais jamais vague, il est plus proche dans l'esprit du mouvement symboliste, avec ses évocations vives des royaumes irréels, et du monde fable-lumineux des Nabis. Il s'est également tourné vers les préraphaélites – 'La Damoiselle Éluë', une des premières cantates essentielles, est basée sur le poème de Dante Gabriel Rossetti 'The Blessed Damozel' – et vers les marines semi-abstraites de J. M. W. Turner, qui prévoaient le tumulte de ' La Mer.

Le point culminant de cette première phase de la révolution de Debussy est 'Pelléas et Mélisande', un opéra si différent de ses prédécesseurs qu'il a effectivement inauguré un nouveau genre de théâtre musical moderniste. Conte de deux demi-frères qui tombent amoureux de la même jeune fille mystérieuse, il est basé sur la pièce éponyme du symboliste belge Maurice Maeterlinck, qui a connu une vogue fin de siècle avant de disparaître largement.

Maeterlinck is worth revisiting—his elliptical dialogue looks ahead to the work of Samuel Beckett. Debussy, facing the gnomic text of "Pelléas," made the radical decision to set it line by line, without recourse to a versifying librettist. This had been done before, notably in Russian opera, but Debussy achieved an unprecedented merger of music with an advanced literary aesthetic. In the wake of "Pelléas" came Strauss's "Salome" and "Elektra," Berg's "Wozzeck" and "Lulu," and Bernd Alois Zimmermann's "Die Soldaten."

"Pelléas" engenders its own world on the first page of the score. In an essay in the new scholarly anthology "Debussy's Resonance" (University of Rochester Press), Katherine Bergeron indicates how this happens. In the first four bars, bassoons, cellos, and double basses make a stark, columnar sound that conjures the forest in which the drama begins.

It is, Bergeron writes, an evocation of “dim antiquity, carving out a fragment of plainsong in stolid half notes.” She continues, “The figure suggests an immense murmur, or an ancient cosmic sigh, whose sheer weight draws it to the bottom of the orchestra. Then it vanishes. A different music takes its place, sounding high in the winds, its bass voice a tritone away. With its more articulate rhythm and brighter timbre, the melody sounds a sort of anxious trill: indecisive, edgy, almost dissonant.”

This second motif is associated with Golaud, who ends up killing his half-brother, Pelléas. Golaud, Bergeron observes, seems strikingly disconnected from the forest around him. We hear not only two distinct textures but the gap between them. This defining gesture is painterly at heart: a single stroke of the brush turns the remainder of the canvas into resonant space.

La création de « Pelléas », en 1902, établit Debussy comme le compositeur français dominant de son temps. Il devient une tendance, une « école » : les critiques parlent de « Debussistes » et de « Debussisme ». Pour un homme habitué à se considérer comme un solitaire, la notoriété était déconcertante. Sa vie a été encore compliquée par le chaos personnel, en grande partie de sa propre fabrication. Son premier mariage, avec le mannequin Lilly Texier, s'effondre lorsqu'il entame une liaison avec la chanteuse Emma Bardac.

En 1904, Texier tente de se suicider ; l'affaire est devenue publique et Debussy a perdu de nombreux amis. Il épousa ensuite Bardac. Cette relation, elle aussi, a été troublée, bien qu'elle ait duré jusqu'à sa mort. « Un artiste est, somme toute, un homme détestable et tourné vers l'intérieur », écrivait Debussy à Texier en 1904, comme si la candeur brutale excusait en quelque sorte son comportement.

Au cours de cette période, Debussy a entrepris une deuxième carrière, en tant que critique musical, délivrant un flot

d'opinions épineuses et contraires qui semblaient presque conçues pour accroître son isolement. Beethoven écrivait mal pour le piano, il proclamait :

'À quelques exceptions près, ses œuvres auraient dû être laissées au repos.' Wagner était un génie littéraire, mais pas un musicien. Gluck était pompeux et artificiel. Il y avait une méthode à cette mauvaise humeur : Debussy s'attaquait à la tendance à adorer le passé aux dépens du présent. Dans une interview ultérieure, il a déclaré qu'il admirait en fait Beethoven et Wagner, mais qu'il refusait de 'les admirer sans critique, simplement parce que les gens m'ont dit qu'ils étaient des maîtres'.

Debussy a eu du mal à trouver un successeur à « Pelléas ». Sa liste d'opéras envisagés comprenait un décor de 'Aphrodite' de Pierre Louÿs; une adaptation de « As You Like It » de Shakespeare ; et travaille sur des sujets aussi variés que Siddhartha, Orphée, l'Orestie, Don Juan, Roméo et Juliette, et Tristan et Yseult (« un sujet qui n'a pas encore été traité », dit Debussy, malicieusement).

Toutes ces idées n'étaient pas sérieuses ; Debussy avait la mauvaise habitude de solliciter des avances pour des projets qu'il n'avait guère l'intention d'achever. Il a cependant consacré une énergie considérable à deux opéras inspirés d'Edgar Allan Poe : une comédie, basée sur 'Le diable dans le beffroi', et une tragédie, basée sur 'La chute de la maison Usher'. Il existe suffisamment de croquis pour ce dernier pour que le savant Robert Orledge ait pu en faire une reconstruction élégante et souvent convaincante, que le label Pan Classics a enregistrée en 2016, aux côtés d'une version moins convaincante du matériau «Belfry».

Si la voie lyrique de Debussy reste largement bloquée, il trouve une nouvelle aisance dans la production de partitions instrumentales : les trois séries d'« Images » pour piano et pour orchestre, les deux livres de Préludes pour piano seul, «

La Mer », et la partition de danse 'Jeux'. Dans ce corpus musical omniprésent et éblouissant, la morosité symboliste cède la place à de nouvelles couleurs éclatantes et à un punch rythmique frais. Les influences populaires s'imposent : airs de vaudeville, marches de cirque, cabaret, danses ibériques, ragtime.

En explorant le D.G. Boîte Debussy, la plus riche des deux collections, je me suis retrouvé obsédé par le rendu nonchalamment immaculé d'Arturo Benedetti Michelangeli de 'Reflets dans l'Eau', du premier livre 'Images'. L'enregistrement de Michelangeli de 'Images', réalisé en 1971, est à juste titre considéré comme l'un des plus grands disques de piano jamais réalisés. « Reflets » commence par huit mesures confinées à la tonalité de ré bémol majeur, ou, plus précisément, à la gamme associée à cette tonalité. Des accords tirés de ces sept notes flottent avec indolence sur le clavier. Dans la neuvième mesure, cependant, le travail se détraque magnifiquement.

Des notes superflues envahissent les voix intérieures, même si une ligne supérieure en ré plat est maintenue. Les dissonances Pinprick perturbent le sens d'un centre tonal, et la musique s'effondre dans les limbes harmoniques, sous la forme d'un accord roulé de quartes. C'est l'atonalité de Debussyan, qui est antérieure à celle de Schoenberg et dont l'esprit est très différent : non pas une plongée dans l'inconnu, mais une promenade du côté sauvage. Nous rentrons chez nous avec une succession d'accords descendants qui défient toute description : septièmes de toutes sortes, septièmes diminuées, septièmes dominantes et ce qu'on appelle en jazz la septième majeure mineure.

Michelangeli, qui admirait le pianiste de jazz Bill Evans et était admiré par Evans à son tour, joue toute cette partie de la musique comme s'il était penché sur un piano dans un club enfumé, à une heure du matin, parfois pendant l'administration Eisenhower. Deux mesures plus tard, nous sommes de retour en

ré bémol—une version encore plus restreinte de celui-ci, sur l'ancienne gamme pentatonique. Une sorte de courbure du continuum espace-temps musical s'est produite, et nous n'en sommes qu'à seize mesures.

Debussy est souvent stéréotypé comme un artiste des atmosphères immobiles, mais il était un radical aussi bien dans le rythme que dans l'harmonie. Je suis également devenu légèrement obsédé par quelques mesures du dernier mouvement propulsif de « La Mer », intitulé « Dialogue du vent et de la mer », qui s'articule autour d'itérations successives d'un thème simple à intervalles descendants étroits : A à sol dièse, la dièse à sol dièse. Comme dans 'L'après-midi d'un faune', une idée reste largement figée tandis que le contexte qui l'entoure subit des changements kaléidoscopiques. D'abord, le thème sonne dans les vents, sur des cordes graves pulsant rapidement; puis il plane dans une ambiance de calme lumineux ; puis il prend un caractère passionné, quasi romantique aux violons.

La quatrième itération ne manque jamais de me donner envie de sauter de ma chaise. Le thème descendant est de retour dans les vents, mais il flotte au-dessus d'une texture multicouche dans laquelle les rythmes et les accents atterrissent dans tous les sens : des triolets précipités dans les cordes, des cors résonnant au quatrième temps de la mesure, des appoggiatures perçantes dans le piccolo, et une curieuse section oompah composée de timbales, de cymbales et de grosse caisse. La plupart des instruments dansent sur le côté du rythme.

Le résultat net de toute cette superposition est un sentiment irrésistible de flottabilité. Un motif de galop dans les cordes est particulièrement frappant—quatre battements de sabots rapides se reproduisant sans cesse. Debussy aimait le travail du peintre et illustrateur britannique Walter Crane, et je me demande si 'La Mer' pourrait avoir quelque chose à voir avec le tableau de Crane de 1892 'Neptune's Horses', dans

lequel des bêtes fantômes se matérialisent à partir d'une vague de crête.

Le D.G. coffret comprend deux représentations de 'La Mer': une avec l'Orchestre Santa Cecilia, sous la direction de Leonard Bernstein, et une avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, sous la direction de Herbert von Karajan. Les deux font un bruit impressionnant aux apogées, bien qu'ils soient la proie d'une tendance à l'agrandissement notée par le savant Simon Trezise, dans une étude d'un livre sur 'La Mer'. Depuis Toscanini, soutient Trezise, les chefs d'orchestre ont fait de 'La Mer' une 'pièce maîtresse orchestrale de premier ordre', plutôt qu'une conception complexe en couches dans laquelle le premier plan et l'arrière-plan se confondent.

Trezise attire à juste titre l'attention sur les enregistrements pionniers du chef d'orchestre italien Piero Coppola, dans lesquels les cordes sont retenues au profit de vents piquants. Cette maigreur et cette vivacité de couleurs réapparaissent dans une interprétation en 2012 de 'La Mer' de Jos van Immerseel et de l'ensemble Anima Eterna Brugge, qui utilise des instruments de l'époque de Debussy.

Pourtant, je chéris le plus les différents enregistrements réalisés par Boulez, qui s'est consacré à bannir toute brume sentimentale de la musique de Debussy, exposant ainsi sa modernité. Malheureusement, la lecture de Boulez de 1995 avec le Cleveland Orchestra est absente du D.G. boîte, mais l'ensemble comprend son récit incroyablement précis de 'Jeux'. Dans le finale de 'La Mer', l'attention méticuleuse de Boulez aux subtilités rythmiques redouble l'énergie cinétique de la musique. Lorsqu'il a dirigé l'Orchestre philharmonique de New York dans 'La Mer' en 1992 – sa dernière apparition avec cet ensemble – les vagues se sont brisées sur les oreilles avec une force froide et saisissante.

En 1913, Debussy arrive au moment inévitable où il n'occupe plus l'avant-garde. Cette année-là, les Ballets russes ont

lancé le « Sacre du printemps » de Stravinsky. Debussy s'est émerveillé de l'invention de Stravinsky, mais s'est senti mal à l'aise devant le génie impitoyable de son jeune collègue. 'La musique primitive avec toutes les commodités modernes' était son commentaire ironique sur le 'Rite'. L'avènement de l'atonalité totale dans la musique de Schoenberg et de ses élèves a laissé Debussy froid. Il aimait l'étrange mais pas le dur.

Alors que l'Europe se transformait en barbarie dans les premières années de la Première Guerre mondiale, Debussy adopta un style convenable et formellement contrôlé qui revenait à l'équilibre aristocratique du baroque français. Avec ce virage inattendu, il suivait le conseil qu'il avait donné à son beau-fils, de « se méfier du chemin que tes idées te font emprunter ». Comme le souligne Walsh, la méfiance de Debussy envers lui-même a considérablement ralenti sa productivité, car il a testé «chaque accord et séquence d'accords, chaque rythme, chaque couleur pour leur effet précis».

Au cours de l'été 1915, Debussy se lance dans un cycle de six sonates pour différents groupes d'instruments – un geste révélateur, car jusqu'alors il a largement ignoré les formes reçues de la tradition classique. Dans un élan de créativité, il en a achevé deux en quelques semaines : la Sonate pour violoncelle et la Sonate pour flûte, alto et harpe. Une sonate pour violon a suivi.

Il considérait ces œuvres comme un « hommage secret » aux soldats français.

Michelangeli, qui admirait le pianiste de jazz Bill Evans et était admiré par Evans à son tour, joue toute cette partie de la musique comme s'il était penché sur un piano dans un club enfumé, à une heure du matin, parfois pendant l'administration Eisenhower. Deux mesures plus tard, nous sommes de retour en ré bémol—une version encore plus restreinte de celui-ci, sur

l'ancienne gamme pentatonique. Une sorte de courbure du continuum espace-temps musical s'est produite, et nous n'en sommes qu'à seize mesures.

Debussy est souvent stéréotypé comme un artiste des atmosphères immobiles, mais il était un radical aussi bien dans le rythme que dans l'harmonie. Je suis également devenu légèrement obsédé par quelques mesures du dernier mouvement propulsif de «La Mer», intitulé «Dialogue du vent et de la mer», qui s'articule autour d'itérations successives d'un thème simple à intervalles descendants étroits: A à sol dièse, la dièse à sol dièse. Comme dans 'L'après-midi d'un faune', une idée reste largement figée tandis que le contexte qui l'entoure subit des changements kaléidoscopiques. D'abord, le thème sonne dans les vents, sur des cordes graves pulsant rapidement; puis il plane dans une ambiance de calme lumineux ; puis il prend un caractère passionné, quasi romantique aux violons.

La quatrième itération ne manque jamais de me donner envie de sauter de ma chaise. Le thème descendant est de retour dans les vents, mais il flotte au-dessus d'une texture multicouche dans laquelle les rythmes et les accents atterrissent dans tous les sens: des triolets précipités dans les cordes, des cors résonnant au quatrième temps de la mesure, des appoggiatures perçantes dans le piccolo, et une curieuse section oompah composée de timbales, de cymbales et de grosse caisse. La plupart des instruments dansent sur le côté du rythme.

Le résultat net de toute cette superposition est un sentiment irrésistible de flottabilité. Un motif de galop dans les cordes est particulièrement frappant—quatre battements de sabots rapides se reproduisant sans cesse. Debussy aimait le travail du peintre et illustrateur britannique Walter Crane, et je me demande si 'La Mer' pourrait avoir quelque chose à voir avec le tableau de Crane de 1892 'Neptune's Horses', dans lequel des bêtes fantômes se matérialisent à partir d'une

vague de crête.

Trezise attire à juste titre l'attention sur les enregistrements pionniers du chef d'orchestre italien Piero Coppola, dans lesquels les cordes sont retenues au profit de vents piquants. Cette maigreur et cette vivacité de couleurs réapparaissent dans une interprétation en 2012 de 'La Mer' de Jos van Immerseel et de l'ensemble Anima Eterna Brugge, qui utilise des instruments de l'époque de Debussy.

Pourtant, je chéris le plus les différents enregistrements réalisés par Boulez, qui s'est consacré à bannir toute brume sentimentale de la musique de Debussy, exposant ainsi sa modernité. Malheureusement, la lecture de Boulez de 1995 avec le Cleveland Orchestra est absente du D.G. boîte, mais l'ensemble comprend son récit incroyablement précis de 'Jeux'. Dans le finale de 'La Mer', l'attention méticuleuse de Boulez aux subtilités rythmiques redouble l'énergie cinétique de la musique. Lorsqu'il a dirigé l'Orchestre philharmonique de New York dans 'La Mer' en 1992 – sa dernière apparition avec cet ensemble – les vagues se sont brisées sur les oreilles avec une force froide et saisissante.

En 1913, Debussy arrive au moment inévitable où il n'occupe plus l'avant-garde. Cette année-là, les Ballets russes ont lancé le « Sacre du printemps » de Stravinsky. Debussy s'est émerveillé de l'invention de Stravinsky, mais s'est senti mal à l'aise devant le génie impitoyable de son jeune collègue. 'La musique primitive avec toutes les commodités modernes' était son commentaire ironique sur le 'Rite'. L'avènement de l'atonalité totale dans la musique de Schoenberg et de ses élèves a laissé Debussy froid. Il aimait l'étrange mais pas le dur.

Alors que l'Europe se transformait en barbarie dans les premières années de la Première Guerre mondiale, Debussy adopta un style convenable et formellement contrôlé qui revenait à l'équilibre aristocratique du baroque français.

Avec ce virage inattendu, il suivait le conseil qu'il avait donné à son beau-fils, de « se méfier du chemin que tes idées te font emprunter ». Comme le souligne Walsh, la méfiance de Debussy envers lui-même a considérablement ralenti sa productivité, car il a testé « chaque accord et séquence d'accords, chaque rythme, chaque couleur pour leur effet précis ».

Au cours de l'été 1915, Debussy se lance dans un cycle de six sonates pour différents groupes d'instruments – un geste révélateur, car jusqu'alors il a largement ignoré les formes reçues de la tradition classique. Dans un élan de créativité, il en a achevé deux en quelques semaines : la Sonate pour violoncelle et la Sonate pour flûte, alto et harpe. Une sonate pour violon a suivi.

Il considérait ces œuvres comme un « hommage secret » aux soldats français tombés au combat. Dans un esprit patriotique, il les signe « Claude Debussy, musicien français ». Ils prédisent le tournant de l'Occident vers le néoclassicisme dans la période d'après-guerre, notamment dans l'œuvre en constante évolution et à la mode de Stravinsky. Pourtant, Debussy évitait l'ironie intellectuelle ou la conscience de soi. Il se voyait en train de restaurer la beauté qui avait été détruite pendant la guerre.

Le label Harmonia Mundi a ajouté au flot bienvenu de Debussy sur disque avec sa propre édition du centenaire, et l'une de ses plus belles offres est une étude de ces trois sonates. Isabelle Faust et Alexander Melnikov jouent la Sonate pour violon ; Jean-Guihen Queyras et Javier Perianes entreprennent la Sonate pour violoncelle ; et la flûtiste Magali Mosnier, l'altiste Antoine Tamestit et le harpiste Xavier de Maistre donnent une interprétation impeccable de la sonate dédiée à leurs instruments.

Cette pièce est parfois si parcimonieuse dans son application de notes à la page qu'elle semble à peine exister. La

partition contient des indications telles que 'mourir' et 'le plus délicatement possible'. C'est une musique baignée de pâle lumière ; chaque phrase laconique et tendre semble consciente de sa propre impermanence.

Debussy avait trouvé une nouvelle voie – au-delà du symbolisme, au-delà du modernisme. On ne peut que se demander ce qui aurait pu suivre, car sa vie a pris une fin sinistre. En 1915, il reçut un diagnostic de cancer du rectum et subit une opération qui eut un succès limité. Ses dernières années ont été horribles. Il souffrait d'incontinence et a cessé de quitter la maison. Il est mort alors que les forces allemandes bombardaient Paris.

Par la suite, sa fille de douze ans, appelée Chouchou, a écrit une lettre déchirante à son demi-frère : 'Je l'ai revu une dernière fois dans cette horrible boîte – Il avait l'air heureux, oh si heureux.' Chouchou mourut, l'année suivante, de la diphtérie – un sort dont Debussy, heureusement, n'avait aucune idée. Elle a peut-être été la seule personne qu'il ait jamais aimée sans réserve.

Giacomo Puccini: I 100 musicisti più stimolanti di tutti i tempi

Table of Contents

Giacomo Puccini: I 100 musicisti più stimolanti di tutti i tempi

Italian composer Giacomo Puccini (in full, Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, (b. Dec. 22, 1858, Lucca, Tuscany [Italy] –d. Nov. 29, 1924, Brussels, Belg.) Was one of the greatest exponents of operatic realism, who virtually brought the history of Italian opera to an end.

Le sue opere mature includono La Bohème (1896), Tosca (1900), Madama Butterfly (1904) e Turandot, lasciata incompleta.

Primi anni di vita e matrimonio

Puccini era l'ultimo discendente di una famiglia che per due secoli aveva fornito i direttori musicali del Duomo di San Martino a Lucca. Puccini inizialmente si dedicò alla musica, quindi, non come personale vocazione, ma come professione di famiglia. Quando Giacomo aveva cinque anni, il padre morì, e il comune di Lucca sostenne la famiglia con una piccola pensione, mantenendo aperta al giovane Puccini la carica di organista della cattedrale fino alla maggiore età. Ha studiato musica per la prima volta con due di suo padre ex allievi, e ha suonato l'organo in piccole chiese locali.

Una rappresentazione dell'Aida di Giuseppe Verdi, che vide a Pisa nel 1876, lo convinse che la sua vera vocazione era l'opera. Nell'autunno del 1880 andò a studiare al Conservatorio di Milano, dove erano i suoi principali maestri Antonio Bazzini, famoso violinista e compositore di musica da camera, e Amilcare Ponchielli, compositore dell'opera La gioconda. Il 16 luglio 1883 ricevette il diploma e lo presentò come composizione di laurea Capriccio sinfonico, opera strumentale che attirò l'attenzione di influenti circoli musicali milanesi.

Nello stesso anno partecipa a Le villi in un concorso per

opere in un atto. I giudici non ritennero Le villi degno di considerazione, ma un gruppo di amici, guidati dal compositore librettista Arrigo Boito, ne sovvenzionarono la produzione, e la sua prima avvenne con immenso successo al Teatro Verme di Milano il 31 maggio 1884. Le villi fu notevole per la sua forza drammatica, la sua melodia operistica e, rivelando l'influenza delle opere di Richard Wagner, l'importante ruolo svolto dall'orchestra.

L'editore musicale Giulio Ricordi acquisì subito i diritti d'autore, con la previsione che l'opera fosse ampliata in due atti. Incaricò anche Puccini di scrivere una nuova opera per la Scala e gli diede uno stipendio mensile: iniziò così il sodalizio per tutta la vita di Puccini con Giulio Ricordi, che sarebbe diventato un fedele amico e consigliere.

Dopo la morte della madre, Puccini fuggì da Lucca con una donna sposata, Elvira Gemignani. Trovando nella loro passione il coraggio di sfidare lo scandalo davvero enorme generato dalla loro unione illegale, vissero dapprima a Monza, vicino a Milano, dove nacque un figlio, Antonio.

Nel 1890 si trasferirono a Milano, e nel 1891 a Torre del Lago, a villaggio di pescatori sul lago di Massaciuccoli in Toscana. Questa casa sarebbe diventata il rifugio dalla vita di Puccini, che vi rimase fino a tre anni prima della sua morte, quando si trasferì a Viareggio. I due riuscirono finalmente a sposarsi nel 1904, dopo la morte del marito di Elvira. La seconda opera di Puccini, Edgar, basata su un dramma in versi dello scrittore francese Alfred de Musset, era stata rappresentata alla Scala nel 1889 e fu un fallimento.

Tuttavia, Ricordi continuò ad avere fiducia nel suo protetto e lo mandò a Bayreuth in Germania per ascoltare Die Meistersinger di Wagner.



Lavoro maturo e fama

Puccini tornò da Bayreuth con il progetto per Manon Lescaut, basato, come il Manon del compositore francese Jules Massenet, sul celebre romanzo settecentesco dell'abate Prévost. A partire da quest'opera, Puccini scelse con cura i soggetti per le sue opere e dedicò molto tempo alla preparazione dei libretti.

La psicologia dell'eroina in Manon Lescaut, come nelle opere successive, domina la natura drammatica delle opere di Puccini. Intanto la partitura di Manon Lescaut, drammaticamente viva, prefigura le raffinatezze operistiche raggiunte nelle sue opere mature: La Bohème, Tosca, Madama Butterfly e La fanciulla del west (1910; The Girl of the Golden West).

Queste quattro opere mature raccontano anche una commovente storia d'amore, incentrata interamente sulla protagonista femminile e che si conclude con una tragica risoluzione.

[Best classical sheet music](#)

download. Scarica il miglior download di spartiti di musica classica.

Tutti e quattro parlano lo stesso linguaggio musicale raffinato e limpido dell'orchestra che crea il sottile gioco di reminiscenze tematiche. La musica emerge sempre dalle parole, indissolubilmente legate al loro significato e alle immagini che evocano.

In Bohème, Tosca e Butterfly ha collaborato con entusiasmo con gli scrittori Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. La prima rappresentazione (17 febbraio 1904) di Madama Butterfly fu un fiasco, probabilmente perché il pubblico trovò l'opera troppo simile alle precedenti opere di Puccini.

Nel 1908, dopo aver trascorso l'estate al Cairo, i Puccini tornarono a Torre del Lago, e Giacomo si dedicò a Fanciulla. Elvira divenne inaspettatamente gelosa di Doria Manfredi, una giovane serva del paese che era stata per diversi anni alle dipendenze dei Puccini.

Ha guidato Doria fuori di casa minacciando di ucciderla. Successivamente la serva si avvelenò, e i Manfredi denunciarono Elvira Puccini per persecuzione e calunnia, creando uno dei più famosi scandali di il tempo. Elvira è stata dichiarata colpevole ma non è stata condannata, e Puccini ha pagato i danni ai Manfredi, che hanno ritirato le loro accuse.

La prima de La fanciulla del west ebbe luogo al Metropolitan di New York City il 10 dicembre 1910, con Arturo Toscanini alla direzione. Fu un grande trionfo, e con esso Puccini raggiunse la fine del suo periodo di maturità.

Puccini sentiva che il nuovo secolo avanzava con problemi non più suoi. Non comprendeva eventi contemporanei, come la prima

guerra mondiale. Nel 1917 a Monte-Carlo a Monaco, fu rappresentata per la prima volta l'opera La rondine di Puccini e fu presto dimenticato.

Da sempre interessato alle composizioni operistiche contemporanee, Puccini studiò le opere di Claude Debussy, Richard Strauss, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky.

Da questo studio emerse Il trittico (Il trittico; New York City, 1918), tre opere in un atto stilisticamente individuali: il melodrammatico Il tabarro (Il mantello), il sentimentale Suor Angelica e il comico Gianni Schicchi. La sua ultima opera, basata sulla favola di Turandot raccontata nell'opera teatrale Turandot del drammaturgo italiano del XVIII secolo Carlo Gozzi, è l'unica opera italiana in stile impressionista. Puccini non ha completato Turandot, incapace di scrivere un gran duetto finale sull'amore trionfante tra Turandot e Calaf.

Sofferente di cancro alla gola, fu mandato a Bruxelles per un intervento chirurgico e pochi giorni dopo morì con nelle sue mani la partitura incompleta di Turandot.

Turandot fu rappresentato postumo alla Scala il 25 aprile 1926 e Arturo Toscanini, che diresse lo spettacolo, concluse l'opera al punto in cui Puccini aveva raggiunto prima di morire. Due scene finali sono state completate da Franco Alfano dagli schizzi di Puccini.

Per Puccini si tennero solenni funerali alla Scala di Milano, e la sua salma fu portata a Torre del Lago, che divenne il Pantheon Pucciniano. Poco dopo vi furono sepolti anche Elvira e Antonio. I Puccini casa divenne un museo e un archivio.

[The Best of Puccini](#)

Tracklist:

LA BOHÈME AT0 I 1. Introdução 2. Dueto: "Non sono in vena" 3. Ária: "Che gelida manina!" 4. Ária: "Si. Mi chiamano Mimí" 5. Dueto de amor: "O soave fanciulla" AT0 III 6. Dueto: "Mimí" 7. Trio: "Marcello, finalmente!" 8. Ária: "D'onde lieta uscí" AT0 IV 9. Dueto "Sono andati?" 10. Final: "Mimí"

MADAME BUTTERFLY AT0 I 11. Introdução 12. Dueto: "Dovunque al mondo" 13. Dueto: "Amore o grillo" Arrivèe de Madame Butterfly 14. "Quanto cielo, quanto mar!" 15. Dueto de amor: "Bimba dagli occhi pieni di malia" AT0 II 16. Ária: "Un bel di vedremo" Scene de la carte 17. "Amico, cercherete quel bel fior di fanciulla" 18. Ária e Final: "Con onor muore"

Royal Philharmonic Orchestra

Puccini – [O, Mio Babbino Caro](#) (O, my Beloved Father) Piano Solo arr. sheet music

Smile, by Charlie Chaplin

Smile, by Charlie Chaplin, with sheet music



On the musical facet of Charles Chaplin

Charles Chaplin was born on April 16, 1889 in London, England. He has an extensive career as an actor, comedian, composer, producer, screenwriter, director, writer, editor and financier of his films. But also in music.

Throughout his life, Chaplin received multiple awards and nominations. He received the Honorary Oscar Award in 1928 and 1972, was a candidate for the Nobel Peace Prize in 1948, was made a Knight of the Order of the British Empire in 1975, and a star with his name was placed on the Hollywood Walk of Fame in 1970.

In 1952, after a series of political problems that involved

him with communism and anti-American activities, he had to go into exile in Switzerland, where he spent the rest of his life.

In addition to all this, Charles Chaplin was a self-taught musician, but this was not an impediment for the artist to create many of the musical compositions for his films.

For the composition he sought the advice of professional musicians, and thus in this way capture his musical ideas. In his youth he became very passionate and fond of music, with which he also came to earn a living.

He empirically learned to play various musical instruments, such as violin, piano, cello, flute and organ.

He did everything by ear and was endowed with an innate sense for melody. Many of his scores were outlined on the piano or he simply whistled them to his musical arrangers who were in charge of composing them. Then they worked on them together during long sessions, taking care of even the smallest detail. The music fills all his films with great elegance.

The song 'Smile', final scene of the movie 'Modern Times' (1936). This is one of the works that has had the greatest impact, and it can be said that it is the best known.

In the year of 1954 the lyrics of this song were composed by the composers John Turner and Geoffrey Parsons.

It is necessary to point out that this film was not released in the United States due to ideological and political problems that Charles Chaplin had with the United States government, which forced him to go into exile in Switzerland.

It was not until 1972 that the film was released in the United States.

The theme of the movie ['A King of New York'](#), with which he associated with the professional pianist and musician Eric

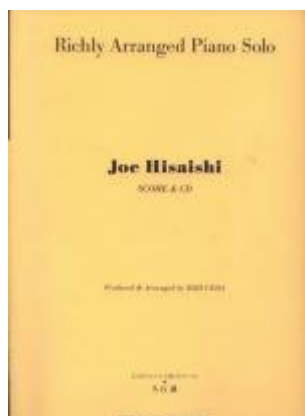
James for the realization of the arrangements and subsequent recording.

Chaplin understood that the melody should star in his compositions, since he considered that it was the most appropriate vehicle for the expression of feelings staged, and thus generate a connection with the public in the transmission of the message of his films.

The great Charles Chaplin not only stood out for his cinematographic artistic career, but also for his humanity and empathy with the most needy and oppressed, for which he uses music to establish an emotional connection with the public, and in this way achieve that it undertakes the journey from the mind to the heart, necessary premises to be able to build a more humane and conscious world.

Joe Hisaishi – Nostalgia with sheet music

Joe Hisaishi – Nostalgia with sheet music



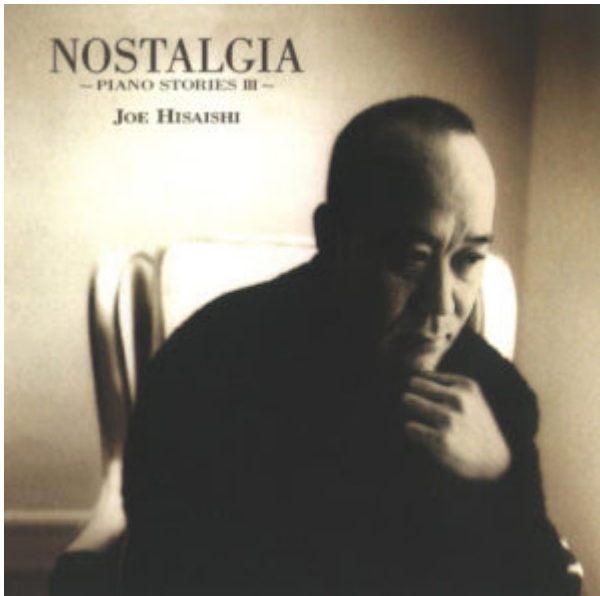
JOE HISAISHI: MORE THAN STUDIO GHIBLI MUSICAL GENIUS

Very recently, tremendous news shook the world of digital entertainment. Netflix announced with great fanfare the arrival of the complete catalog of films from the acclaimed and award-winning Japanese animation production company 'Studio Ghibli' headed by Hayao Miyazaki and the late Isao Takahata, two anime masters.

Often compared to Disney, Studio Ghibli achieved international recognition back in 2003 when they won an Oscar for best animated film with 'Spirited Away' (Spirited Away, as it was known in the United States) since then their films have been They became synonymous with magic, fun, adventure, love, but above all with conscience.

However, it is hard to imagine a Miyazaki film without the music of the great Joe Hisaishi. Much of the magic of his

films is due to the exquisite musical work developed by the composer.



Joe Hisaishi, whose real name is Mamoru Fujisawa, was born in Japan on December 6, 1950. When he was only four years old, he began taking violin lessons, thus discovering his passion for music that would lead him to become a composer and conductor.

Before entering the world of cinema, Fujisawa ventured into experimental music with minimalist touches. The result was an album released in the early 80s but without much success. He then decides to focus on the most classic, without abandoning the experimental and most importantly, he chooses to create an artistic nickname for himself, that is how, inspired by Quincy Jones, Fujisawa would be called Joe Hisaishi.

The beginning of the 80s was also the beginning of Studio Ghibli, when Takahata and Miyazaki decided to join forces to found their own animation studio. In 1983 Miyazaki was working on his film "Nausicaä del Valle del Viento" (1984) but he had no one to score it, so Takahata told him about a young composer who he promised would be very talented. This is how the Miyazaki-Hisaishi binomial began to work together on each film and the recognition was not long in coming. To date Hisaishi has won 7 Japanese Academy Awards for his music.

But why was this duo able to work so well? Becoming compared to another powerful duo – Steven Spielberg and John Williams. One of the keys is provided by Hisaishi himself, who has highlighted and appreciated the musical freedom that Miyazaki offers him. That may be a key point. However, another factor, and perhaps the most important, is the dedication and hard work that Hisaishi puts into each film.

“In general, when working on a film, I read the script carefully before I start the composition process. For animated movies, though, there’s no script at all, so I just go through the storyboard. I compose for an animated film that has its dimensions clear, at least in terms of time. In any case, I carefully calculate what kind of music I will apply in each scene». Hisaishi declares in an interview, but not everything is so simple, and it is very interesting to take a look at the creative process that the composer goes through.

If we remember, in the previous edition we mentioned how Hildur Guðnadóttir went into Chernobyl itself to feel firsthand experiences that would help her compose or how she immersed herself in the script of ‘The Joker’ (2019) to understand that dark side that finally it would result in a beautiful soundtrack that earned him an academy award.

For Joe, things seem to work differently, even going so far as to state that “composing is the most painful element of my life, because sometimes nothing comes to mind. It is very hard and difficult. Sometimes the result is zero, but I go to bed and feel something and then an idea is born. So in the end that idea can result in a songwriting, but the experience is often very painful.’

It is interesting that Joe describes his creative process as a painful experience, it is at the same time very human to say so. Inspiring even since one often tends to think that everything flows so easily for musical geniuses like him. Even Joe goes further, he states that he does not like to play the

piano or conduct orchestras. According to him, there is an exchange of energy that is not even 'it is 80 against one and when I am driving I am so focused and stressed that I can only relax once the presentation is over'

Despite Joe's suffering when composing, the result is simply admirable and that is how he has created the music for films such as *My Neighbor Totoro* (1988), *Princess Mononoke* (1997), *Spirited Away* (2001), *The Moving Castle Howl* (2004), *Ponyo* (2008), *The Wind Rises* (2013) and *Princess Kaguya* (2013) to name a few.

But Hisaishi's music is not only linked to animation. In parallel with Miyazaki, Joe has also teamed up with the great Takeshi Kitano, who has accustomed us to violent yakuza movies and others with much more dramatic overtones. This demonstrates Hisaishi's musical versatility, his ability to adapt to the needs of the film and the needs of the director.

Hisaishi summarizes his story with Miyazaki and with Kitano as a process where the visions of the musician and the director meet. He points out that he doesn't like to work with directors who only use music to accentuate sound effects, but he likes to work with people who give music the value it deserves.

Undoubtedly, understanding a little how Hisaishi understands and feels music helps us to value even more the work that a musician does within a tape. Just pay attention to one of the most recurrent elements in Miyazaki's films – Flying.

I think that all – you can correct me later – Miyazaki's films include aircraft or characters that can fly or dream of flying. How do you put music to a scene like that? Joe starts from the premise that flying has always been the dream of human beings. "I try to connect that feeling of hope with the spirit of the scene. Music that is slower allows the viewer to experience what is in the space between each movement."

Each piece of music is carefully thought out to give the viewer a complete experience that fills you with emotion, which can put you in the tone of the film with just the first notes of a piano. It is impossible to think of the crazy race of the Cat Bus without those almost circus chords. Much less can we imagine Chihiro's anguish after her parents turned into pigs and she found herself alone in a world of spirits and demons.

Try watching the party scene at the beginning of the Moving Castle without the chords of that beautiful Viennese waltz. Why talk about Princess Kaguya's flight after being invaded in her privacy by the emperor. There are so many examples that we can mention, and we are fortunate to have the complete Joe Hisaishi catalog on Spotify, as well as being able to enjoy the wonderful Studio Ghibli movies on Netflix.

La trilogia di "Il padrino": 10 cose che potresti non sapere

Table of Contents

Il Padrino: ecco alcuni fatti sui film pluripremiati incentrati sull'immaginaria famiglia criminale Corleone.

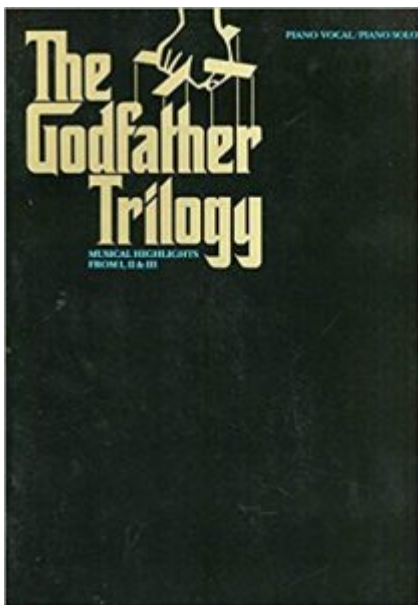
È una delle serie di film più popolari e acclamate dalla critica nella storia di Hollywood. Ma quando Il Padrino era in produzione, era tutt'altro che un successo infallibile. Dai

litigi sul casting alla battaglia nella vita reale dei produttori con i boss della criminalità organizzata, ecco la storia che potresti non sapere sui film Il Padrino.

Sia Mario Puzo che Francis Ford Coppola sono venuti al progetto a causa di problemi di denaro.

Mario Puzo era uno scrittore nato a New York che aveva pubblicato diversi libri precedenti con scarsi consensi, ancor meno vendite e aveva persino lavorato sotto uno pseudonimo come scrittore per riviste pulp. Entro la metà degli anni '60, aveva una famiglia numerosa e crescenti debiti di gioco.

Desideroso di trovare un argomento che pensava potesse piacere alle masse, rivolse la sua attenzione alla criminalità organizzata, che era diventata un argomento caldo grazie a una serie di audizioni televisive al Congresso degli Stati Uniti negli anni '50 e '60. Nel 1968, vendette i diritti per il suo libro ancora da pubblicare alla Paramount Pictures, che rimase scioccata quando divenne un bestseller nel 1969.



Nello stesso anno, il regista Francis Ford Coppola aveva fondato il suo studio cinematografico indipendente, American Zoetrope, con l'amico e collega George Lucas. La nuova compagnia stava lottando e, sebbene Coppola avesse inizialmente rifiutato la Paramount quando gli si sono

avvicinati per dirigere il film (non riusciva nemmeno a finire il libro la prima volta che ha provato a leggerlo), Lucas e altri lo hanno convinto ad accettare il lavoro per assicurarsi i fondi tanto necessari per Zoetrope.

The Godfather Waltz – Nino Rota (with sheet music)

Scarica la migliore colonna sonora del film dalla Libreria degli spartiti. [Download the best film score from the Sheet Music Library.](#)

Il primo film sembrava quasi molto diverso

Una delle prime battaglie di Coppola con la Paramount è stata per l'ambientazione e il budget del film. Desideroso di risparmiare denaro, lo studio aveva spinto Puzo a scrivere una bozza che aggiornasse l'azione agli anni '70. Quando Coppola è salito a bordo, ha insistito sul fatto che rimanesse fedele al mondo degli anni '40 che Puzo aveva originariamente immaginato. Ha anche rifiutato il loro suggerimento di risparmiare denaro sparando fuori New York City (Kansas City era un suggerimento), ma Coppola ancora una volta ha tenuto duro.

Coppola in seguito ha detto di essere stato quasi licenziato diverse volte durante le riprese ed era convinto di essere stato salvato vincendo un Oscar durante le riprese (un premio

per la migliore sceneggiatura originale per Patton). Esasperato da diversi membri della troupe che credeva non fossero favorevoli alla sua visione del film, Coppola li licenziò, incluso un montatore che stava cercando il lavoro di Coppola. Una persona che Coppola ha protetto? Il direttore della fotografia Gordon Willis, il cui uso iconico delle ombre e dell'oscurità ha fatto infuriare i capi della Paramount, ma ha conferito al film il suo aspetto iconico.

Lo studio si è opposto alla scelta del casting di Coppola per Vito Corleone

Sebbene Marlon Brando sia considerato uno degli attori più rispettati del 20° secolo, all'inizio degli anni '70 si era guadagnato la reputazione di essere difficile e poco professionale. Quindi, forse non è stata una sorpresa che nessuno alla Paramount volesse sceglierlo per il ruolo di Vito Corleone. Lo studio voleva che Coppola prendesse in considerazione gli attori Danny Thomas, Burt Lancaster, Ernest Borgnine, Anthony Quinn o altri, ma Coppola ha insistito sul fatto che Brando fosse la sua unica scelta.

Lo studio ha stipulato diverse clausole che ritenevano che Brando avrebbe rifiutato, incluso uno stipendio basso, una cauzione per coprire eventuali costi finanziari dovuti ai ritardi e sottoporsi a un provino. Coppola ha ingannato l'attore volubile dicendogli che voleva filmarlo in privato per elaborare alcune idee per il film. La straordinaria trasformazione fisica di Brando in Corleone (incluso il fatto di spingersi i fazzoletti nella parte inferiore delle guance) ha finalmente convinto la Paramount a sceglierlo.

Anche la Paramount non era entusiasta di scegliere Al Pacino per il ruolo di Michael Corleone

Al momento del casting, Al Pacino era un giovane attore con esperienza teatrale a New York ma solo un merito cinematografico. All'inizio del processo, lo studio aveva

offerto il ruolo di Michael Corleone a Warren Beatty, Robert Redford e Jack Nicholson, che sono passati tutti. Altri che hanno fatto il provino per il ruolo includevano Martin Sheen e Robert De Niro. De Niro ha anche fatto un provino per il ruolo di Sonny Corleone, ma in seguito è stato scelto per interpretare il giovane Vito in *Il Padrino II*.

James Caan, che alla fine avrebbe interpretato il figlio maggiore dalla testa calda Sonny, è stato inizialmente scelto per il ruolo di Michael, con un altro attore nel ruolo di Sonny. I produttori alla fine hanno convinto Coppola a licenziare l'altro attore e dare a Caan il ruolo, con Pacino nei panni del figlio più giovane Michael.

Grazie alla mafia della vita reale, la parola 'mafia' non compare mai nel primo film

Nel 1970, un gruppo (guidato in parte dal boss della famiglia criminale Joe Colombo Sr.) formò la Italian American Civil Rights League, con l'obiettivo di eliminare gli stereotipi e le rappresentazioni offensive negli affari e nei media. Il gruppo ha subito messo gli occhi su *Il Padrino*, protestando contro il film dal momento in cui è stato annunciato. Ma Colombo avrebbe portato le cose ancora oltre.

La sparatoria è stata minacciata da costosi arresti del lavoro volti a far deragliare la produzione, progettati dai gruppi criminali organizzati che controllavano i sindacati. I finestrini dell'auto del produttore Albert Ruddy sono stati fatti saltare in aria e l'amministratore delegato della Paramount Robert Evans ha affermato di aver ricevuto telefonate che minacciavano lui e la sua famiglia, inclusa l'allora moglie Ali MacGraw.

In February 1971, just before filming began, Ruddy [sat down](#) with Anthony Colombo, one of Joe Sr's sons, and hashed out a compromise. The League agreed to give its approval if the producers allowed the League to review the script (and remove the words "mafia" or "La Cosa Nostra") and donate the proceeds

of the New York premiere to the League. Ruddy's public deal infuriated Paramount, who threatened to fire him, but it ended the boycotts and threats.

Colonna sonora Il Padrino (Godfather Soundtrack)