

FONDAMENTI DI COMPOSIZIONE

LEZIONE XVI

STRUTTURAZIONE MATERICO- OGGETTUALE E PANTONALISMO NEL NOVECENTO MUSICALE

LA *FORMATIVITÀ* MODERNISTICO-NOVECENTESCA:
ALLE ORIGINI DELL'INNOVAZIONE LINGUISTICA ED ESTETICA
DEL *WORK IN PROGRESS*

Evoluzione della nozione formale attraverso le teorie dei generi

Modelli (innovazioni e chiavi di lettura)	Riferimenti storici (processi evolutivi e loro consequenzialità)
Musica funzionale Teoria dei modi medioevali	Musica sacra (→ preghiera) Musica profana (intrattenimento)
Musica funzionale Teoria dei generi	Codifiche dei generi (sacri, coreutici, celebrativi, marziali ...)
Musica ancillare Teoria del contrappunto	Retorica poetico-letteraria (musica ancilla poesiae)
Musica reservata rinascimentale Teoria dei modi rinascimentali	Retorica letterario-musicale (madrigalismo)
Musica reservata barocca Teoria degli affetti e basso continuo	Retorica musicale autonoma (contaminazione dei generi)
Musica assoluta Teoria dell'armonia e della forma	Sinfonismo classico-romantico (alta personalizzazione narrativa)
Musica nuova Teoria della formatività	Linguaggi e generi polimorfi (alla ricerca di un'identità unitaria?)

IL PANTONALISMO

**POLARIZZAZIONE E FORMA TONALE NEL
MODERNISMO E NEL NOVECENTO STORICO**

ESPRESSIONE E STILE NELLA FORMA TONALE

1. **MODULAZIONE MODALE** come “DEVIAZIONE A RISALTO MACRO-TESTUALE” (Medioevo e Rinascimento)
2. **MODULAZIONE AI TONI VICINI E RISALTO DELLA DISPOSITIO RETORICA** come “RISALTO DISCORSIVO” (Barocco)
3. **MODULAZIONE GRADUALE AI TONI VICINI E LONTANI** come “TRANSLAZIONE AMBIENTALE”, come “VIAGGIO” (Classicismo)
4. **MODULAZIONE PER TERZE E AI TONI LONTANI** come CONFIGURAZIONE TEMATICO-NARRATIVA, come INVENZIONE” (Romanticismo)
5. **POLARIZZAZIONE** come “CONFIGURAZIONE DIASTEMATICA A LOCALE RISALTO FISIOGNOMICO (Modernismo e ‘900 storico)

TRA TARDO ROMANTICISMO E PRIMO MODERNISMO

Il “modernismo” di un romantico Grieg

111

ANALISI DI “SERA D’ESTATE” N. 2 DEI PEZZI LIRICI OP. 71 DI E. GRIEG

Allegretto tranquillamento. M.M. $\text{♩} = 69$.

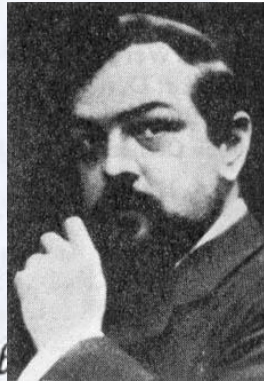
The first system of the musical score for 'Sera d'estate' by Edvard Grieg. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of 'Allegretto tranquillamento. M.M. $\text{♩} = 69$ '. The music is in 3/4 time and features a gentle, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

The second system of the musical score for 'Sera d'estate' by Edvard Grieg. It continues the piece with a tempo marking of 'Tempo I.' and a piano (p) dynamic. The music features a more active melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature remains two flats. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p dolce' and 'più p'.

TRA TARDO ROMANTICISMO E PRIMO MODERNISMO

Il “romanticismo” di un modernista – giovane - Debussy

Allorché al sole calante
le spiagge s'arrosano
e una tiepida brezza
scorre sui campi di grano
Un consiglio d'esser felici
sembra sortir dalle cose
e montare verso il cuor turbato
Un consiglio di gustare lo charme
d'essere al mondo
dacchè si è giovani e la sera è bella
Poiché noi ce ne andiamo
come va quest'onda
ella al mare, noi alla tomba.



Andante ma non troppo.

PIANO.

Lorsque au soleil couchant les rivières sont
rosses, Et qu'un tiède frisson court sur les champs de

Performer: Ameling 🎵 Fleming 🎵 Heifetz (vl.no) 🎵

1p
blé, Un conseil d'être heureux semble sortir des

più pp

cho - ses Et mon - ter vers le cœur trou -

blé Un con - seil de goûter le char - me d'être au

poco rit. *a Tempo*

mon - de Ce - pen - dant qu'on est jeune et que le soir est

animato poco a poco e cresc.

beau, Car nous nous en al - lons,

f *dim.*

Com - me s'en va cette on - de Elle a la

dim molto. *p* *Plus lent.*

mer, — Nous au tom -

pp

beau.

più pp *morendo.*

LA STRUTTURAZIONE MATERICO-OGGETTUALE

RETORICA VISIONARIA E MODELLO TRIFASICO

INVENZIONE COMPOSITIVA E MODELLO RETORICO-FORMALE NEL MODERNISMO NOVECENTESCO

Il MODELLO FORMALE *TRIFASICO*, particolarmente evidenziato nella strutturazione generale di ciascuna delle sei danze in ritmo bulgaro, adesso individuato pure già a partire da vari esempi riscontrabili in Debussy – e non solo nei *Préludes* - merita degli approfondimenti. Situato a metà tra il modello *tripartito* ABA e il modello *strofico* ABACA(DA) questo impianto formale della composizione mostra in realtà all'interno della sua stessa evoluzione processuale una costante che potrebbe definirsi meglio nel tradizionale (classico antico e barocco) senso retorico, salvo farne poi risaltare le specifiche peculiarità:

1. A₁ - *Esposizione* tematica,
 2. A_{1a} - inclusiva degli elementi portatori del contrasto, o elementi di *polarizzazione*;
 3. A₂ - *Riesposizione* tematica centrale
 4. A_{2a} - inclusiva del *contrasto*, adesso evidenziato come *autonomo*;
 5. A₃ - *Riesposizione finale*
 6. A_{3c} - *integrata al contrasto*.
- Ha **valenza retorico-narrativa iniziale** (di “primo racconto”, di *Narratio*) la sezione espositiva di avvio – che attribuisce valore di *Esordio* all'**invenzione tematica**, generalmente e salvo introduzioni d'attesa posta all'inizio.
 - Il **contrasto** più o meno implicato inizialmente nell'invenzione tematica è allora **propositivo** (*Propositio*, *proposta di contraddittorio*) mentre quando si rende **esplicativo**, nella seconda delle tre fasi, è assimilabile ad una *affermazione di contraddittorio* o *Messa alla prova* (*Probatio*)
 - L'uso di espressioni come *Ripresa* o *Refrain/Ritornello* - tipiche di strutturazioni ternarie e strofiche - risulterebbe impropria, specie in questo Bartók, proprio per la notevole *variazione*, una vera e propria *metamorfosi tematica*, operata più di frequente nelle *Riesposizioni variate* del tema. La prima di esse tende ad avere una **valenza confermativa** del tema (*Confirmatio*), seppure subito appresso seguita generalmente dalla **fase di massimo contrasto** (*Probatio*).
 - L'ultima di queste ha valenza di *Coda*, ma generalmente sempre nel senso inclusivo dell'**integrazione del contrasto**, tanto da potersi definire *Riesposizione-Coda finale enumerativa* (da *Enumeratio*, la fase retorica di riepilogo perorativo).
 - Mentre se gli elementi polarizzati vengono adesso, in terza fase, riavvicinati al tema li si può intendere con **valenza di Messa in risalto** (*Confutatio*) o, se particolarmente chiarite, “disvelate” sulla base di una loro precedente qualità criptica o ermetica, con **valenza di Motto rivelatorio** (*Epifonema*).

(...Des pas sur la neige)



🔊 PRELUDE, Maurice RAVEL (1875-1937)

Prélude (1913)

Assez lent et très expressif (d'un rythme libre) ♩ = 60 environ



Ralentir au Mouvt



Ralentir



Très lent





LA POLARIZZAZIONE NEL REPERTORIO

MODERNISMO E NOVECENTO STORICO

[audio/video](#)

BARTOK Béla (1881-1945)

Nº.5 dalle SEI DANZE IN RITMO BULGARO
dal MIKROKOSMOS di Bela BARTOK



(5) Allegro molto, $\frac{2}{4}$ = 40

152*

A1-a

A1-b

A2-a

A2-b

A3-b

A3-a

legato

creac

dim

p

[1 min. 13 sec.]

Danza in ritmo bulgaro n. 152

A ¹ (bb. 1-15)		A ² (bb. 16-30)		A ³ (bb. 31-48)	
A ^{1bx} (bb. 1-10)	A ^{1a} (bb. 11-15)	A ^{2ay} (bb. 16-24)	A ^{2bx/y} (bb. 25-30)	A ^{3b→a} (bb. 31-34)	A ^{3a} (bb. 35-48)
Elaborazione cantabile T	Isolamento del Tema ritmico	Elaborazione cantabile contrastiva	Integrazione 2 elaborazioni cantabili	Rientro tematico	Tema ritmico

Esempio 15:

Fig. 1



dalla Tesi di Laurea
di Egidia Scuderi (PROF.
Mario MUSUMECI)

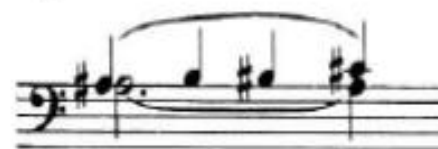
Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Esempio 16:

Fig. 1



Fig. 2

Fig. 3



LE AVANGUARDIE NOVECENTESCHE

LA MUSICA NUOVA

Work in progress

(arte vs tecnologia)

e *Introversione “poetica”*

(espressionismo e oggettivismo)

LE ORIGINI DELLA NUOVA MUSICA

ESPRESSIONISMO E SERIALISMO TRA NEGAZIONE E RICODIFICA DEI PRINCIPI TONALI



Arnold Schoenberg *Sechs kleine Klavierstücke*

🔊 n. 2 🔊
🔊

Langsam

molto stacc.

pp

mf

p espress.

pp

4

poco tenuto

7

ben ritmato

pp

pp

poco rit.



“ATONALITÀ” E PANTONALITÀ

PRE-SERIALISMO E STRUTTURE (PARA-)MELOARMONICHE

Arnold Schönberg (1882-1951), *Kleine Klavierstück op. 19 n. 2*

The image displays a musical score for Arnold Schönberg's *Kleine Klavierstück op. 19 n. 2*, featuring two systems of music with various annotations and structural markings.

System 1:

- (A) Langsam**: The first system begins with the tempo marking "Langsam".
- molto stacc.**: The first measure of the right hand is marked "molto stacc.".
- pp**: The first measure of the left hand is marked "pp".
- (a/D?)**: A bracket under the first measure of the left hand is labeled "(a/D?)".
- INSORGENZA**: A bracket above the right hand, spanning measures 2 and 3, is labeled "INSORGENZA".
- (x)**: A bracket above the right hand, spanning measures 2 and 3, is labeled "(x)".
- p espress.**: The right hand, measures 2 and 3, is marked "p espress.".
- mf**: The right hand, measures 2 and 3, is marked "mf".
- (x)**: A bracket above the right hand, spanning measures 2 and 3, is labeled "(x)".
- (B)**: The second system begins with the letter "(B)".
- RISALTO FRAMMENTARIO**: A bracket above the right hand, spanning measures 4 and 5, is labeled "RISALTO FRAMMENTARIO".
- (x/D<T?)**: A bracket under the left hand, spanning measures 4 and 5, is labeled "(x/D<T?)".
- (x/D<T?)**: A bracket under the left hand, spanning measures 4 and 5, is labeled "(x/D<T?)".

System 2:

- RISALTO COSTITUTIVO (A') (a)**: A bracket above the right hand, spanning measures 6 and 7, is labeled "RISALTO COSTITUTIVO (A') (a)".
- (x)**: A bracket above the right hand, spanning measures 6 and 7, is labeled "(x)".
- poco tenuto**: The right hand, measures 6 and 7, is marked "poco tenuto".
- pp**: The right hand, measures 6 and 7, is marked "pp".
- ben ritmato**: The right hand, measures 6 and 7, is marked "ben ritmato".
- (a/<D!)**: A bracket under the left hand, spanning measures 6 and 7, is labeled "(a/<D!)".
- a/D<T**: A bracket under the left hand, spanning measures 8 and 9, is labeled "a/D<T".
- DISSOLVENZA**: A bracket under the left hand, spanning measures 10 and 11, is labeled "DISSOLVENZA".
- (x)**: A bracket under the left hand, spanning measures 10 and 11, is labeled "(x)".
- poco rit.**: The right hand, measures 10 and 11, is marked "poco rit.".

L'analisi testurale per fasce armoniche nel modernismo musicale

Arnold Schoenberg

Sechs kleine Klavierstücke, n. 2

Dati 1-4

Langsam ♩

dieferst kara pp

ostinato bicordale

Sol

p *espress.*

→ inciso motivico a (= accordo di nona sul Si)

x' Do

Dati 5-9

inciso motivico b

T → D

gut im Takt pp

poco rit.

La/La \flat → Si/Si \sharp

Do (T)

In opere ancora *ideologicamente* considerate sul piano teorico-analitico
quali quelle del repertorio cosiddetto “atonale”,
meglio a dire *del periodo espressionista pre-dodecafonico*, di Arnold Schoenberg,
è semmai da evidenziare l’effettiva **strutturazione pantonale**, che implicherebbe ancor più
una **prevalente interazione timbrica tra le parti** segmentate dal tutto
– in tal caso meglio: di **articolazione timbrica**, con riferimento alle ampie potenzialità dell’**idioma pianistico**,
perfino in quanto allusivo di altri idiomi strumentali.

L’approccio più produttivo non può pertanto che essere quello dell’**analisi testurale**,
riferita per intanto all’**insieme integrato di tutte le componenti diastematiche**:
melodiche, accompagnamentali, contrappuntistiche, contro-cantistiche ...

E subito appresso sia alle **qualificazioni timbrico-articolatorie** risaltanti di tali componenti,
sia ai **profili melo-armonici** dei risaltanti tratti motivici
implicati più o meno marcatamente nelle suddette componenti,
almeno per come specificamente inquadrate nel brano.

Con particolare riferimento alle **proprietà testurali dell’armonia**:
densità, volume, massa, orientamento, risalto lineare, peso armonico ...;
rese nella maniera meglio adattata a contesti armonico-tonali non tipicamente classici [1].

In tal senso l’attenzione sia nell’ascolto che nello studio dello spartito va concentrata:
sulla complessiva qualificazione materica del brano, tutta fondata, melodicamente e
armonicamente, **sul colore tonale della terza**, e ai suoi equilibrativi e luministici
scambi modali tra la qualità maggiore e la qualità minore.

E soprattutto sul **contrappunto di fasce sonore a distinta funzione testurale**
(l’ordine seguente è di importanza piuttosto che di apparizione):

I^A FASCIA TESTURALE Appare tematizzato figurativamente il tratto iniziale del **BICORDO OSTINATO** *sol/si* in marcato **ritmo anapestico**.

Esso è normalmente seguito da una nervosa congiunzione ritmicamente sospesa (in **abruptio**, cioè mancante e in attesa del risolutivo battere ritmico),
ma alla batt. 4 esso si apre allusivamente in un **retrattile salto di quarta ascendente verso una terza tonicale do/mib**
– rispetto alla prima (*sol/si*) che si pone dunque fin d’ora come **dominantica d’attesa**.

E, da questo momento, il tratto pare **come entrato in fibrillazione**:

sia alludendo **sfiibratamente al salto** (batt. 5-6), sia dissolvendone stabilmente la stessa decisa **marcatura anapestica** (batt. 6).

Così **dopo la sua interruzione** (batt. 6) il bicordo si ripropone (batt. 7-9) nella detta **maniera sfiibrata**, in **abruptio**,
fino alla conclusione, a rimarcare perorativamente in **indecisa dissolvenza** il carattere di **indecisione metrica**.

II^A FASCIA TESTURALE Prende vita (batt. 6) da un lontano (un’ottava sopra) *si/re*

– dunque proprio dal riverbero armonico di una supposta iniziale triade *sol/si/re* – un **libero CONTRAPPUNTO MELODIZZANTE**,
ad assertivo profilo discendente ma in crescente straniamento da tensione dissonantica: dopo l’ambivalente *fa#*

(settima maggiore della triade iniziale, ma anche quinta della triade di *si minore*, supposta matericamente in biaccordalità a contrasto modale)

il compromissorio *re#* (sia terza maggiorizzata del *si minore*, sia quinta aumentata che reinterpreta il *sol/si* in un rotolante *sol/si/re#*)

e i più incompatibili *la-do-lab*, sorta di appoggiature non risolte (se non a distanza nel successivo, già osservato, tratto quasi cadenzale *sol/si → do/mib*).

III^A FASCIA TESTURALE Proprio in contrappunto al conclusivo **TRATTO OSTINATO IN DISSOLVENZA RITMICA** (batt. 7-9) si sottopone

– dunque al modo di un marcato radicamento sia timbrico che tonale – una successione di terze,

stavolta in gradazione scalare: *fa/la-mib/sol-reb/fa-do/mib* **bequadro**.. Si tratta, in tutta evidenza di un **TETRACORDO FRIGIO** *fa-mib-reb-do*
raddoppiato da terze superiori e con terza maggiorizzata, **do bequadro (TERZA PICCARDA)**,

in chiusura stabilizzata: un modulo sintattico di provenienza rinascimentale ma di uso anche frequente nell’armonia classica e moderna.

Questa **risolutiva (epifanica ...)** **fascia testurale** proprio per la gradualità che esprime,

seppure a distanza in quanto intramezzata da pause (di articolazione certo, non di fraseggio!),

è la più “cantabile” del brano ed è anche ritmicamente riequilibrativa dell’inframezzato ostinato in fibrillazione ritmica.

IV^A FASCIA TESTURALE integrativa delle relazioni contrappuntistiche tra tutte le f.t.(fasce testurali).

L’interruzione dell’ostinato (batt. 6) pare come compensata da un rapido sviluppo, integrativo a moto contrario tanto dello stesso **ostinato** (I^a f.t.)
quanto del tratteggio melodico originariamente discendente (II^a f.t.).

Ma il motore d’avvio dell’elaborazione è evidenziato dalla relazione imitativa delle due dette fasce (i due riquadri in rosso alle batt. 3-4):

insomma il profilo discendente e “cantante” in terze minori si stabilizza meglio su terza maggiore *do-lab*;

e l’ostinato “accompagnamentale” esprime il suo assenso al conseguente volteggiare del “primo piano melodico” *la-do-lab*,

con un più pesante *sol/si-do/mib-sol/si*, volteggio tonalmente marcato; e ... illuminante,

pur nell’invertito, “spegnimento modale” in un ancora ipotetico *do minore*.

Dunque sembra proprio tale “sforzo” a produrre lo sfibramento della I^a f.t.: un incipit che si propone come “tematico”

solo in virtù del suo mantenersi “ostinato”: di nome – modulo sintattico – e di fatto – per le sue vicissitudini elaborativo-formali!

Con il conseguente prevalere delle linee di forza testurali tematicamente “esogene” ad esso: dopo la I^a f.t. destabilizzante, la II^a f.t. ricostituente

– ma in maniera alienante – e la III^a reintegrante – con una resa adesso funzionale in senso dichiarativo (cadenziale) del contrappunto testurale tra I^a f.t. e III^a f.t.

(derivata, in quanto esogeno [2] tratto di primo piano, da II^a e III^a f.t.).

Per chiudere andrebbe inquadrata la funzione degli accordi delle batt. 5, 6 e 9, tutti di *riverbero armonico-accordale* delle corrispondenti strutture figurative di primo piano.

Ma con ben diversificato e precisabile significato tonale:

- 1) ora *destabilizzante* – si noti alla batt. 5 l'accordo “wagneriano” di settima semidiminuita, inclusivo del tritono *solb*, rispetto il bicordo tonicizzante *do/mib*);
- 2) ora *di straniamento* – si noti la sovrapposizione sulla triade diminuita tonale *si-re-fa* dell'altra triade diminuita “disturbante” *si#-re#-fa#*;
- 3) ora *di stabilizzata evanescenza* – si noti alla batt. 9 nell'alone accordale in chiusura, rispetto la prevalente area armonica in accordo di nona naturale maggiore sulla tonica *do-mi-sol-si-re*, la presenza modalmente neutralizzante del *sib* e del *mib* e distorcente del tritono – ma anche undicesima dell'accordo, *fa#*.

Il “tema”, qui intimamente collegato con il *processo* elaborativo, è la qualificazione tonale delle *terze melo-armoniche* che attribuisce loro diffusa riconoscibilità materica;

Dunque innanzitutto l'*ostinato* che assorbe la primaria riconoscibilità figurale: l'*oggetto* in sé e nello stesso suo evolversi “narrativo” (I^a f.t.).

Mentre i *tratteggi direzionati del melos* per terze ora melodiche ora armoniche, in quanto contrappunti prevalenti sull'*ostinato* si rivelano ricercatori di una superiore “verità figurale”, evidentemente negata (IV^a f.t.)

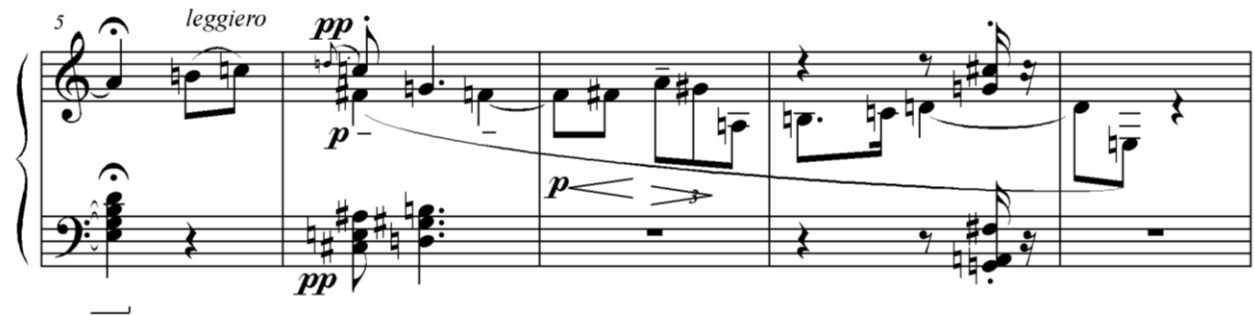
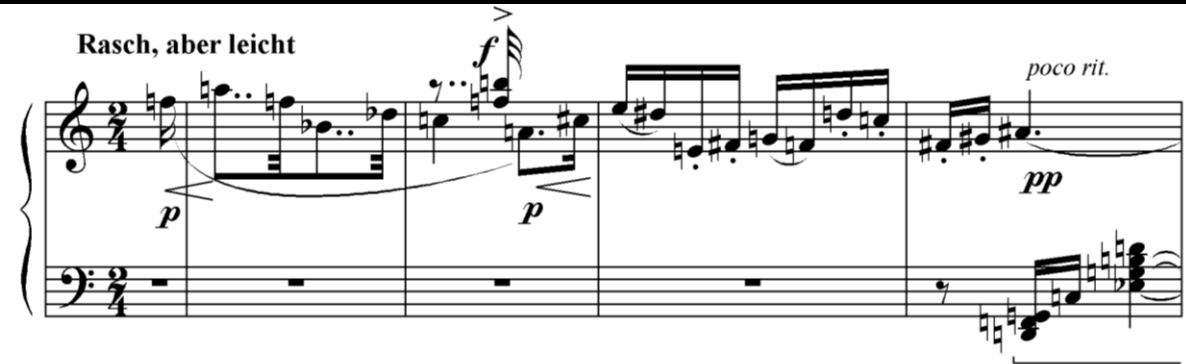
se non in quanto affermata per via compromissoria (III^a f.t.), allusiva in esito.

PROPOSTA DI ANALISI



Arnold Schoenberg *Sechs kleine Klavierstücke* n. 4

Il risalto delle qualità
materico-fisionomiche dei
materiali tonali



Hanns Jelinek (1901-1969)

Invenzione a due voci

Moderato

mf *mp* *p* *rit.* *a tempo*

poco rit.

11

a tempo *p* *mp* *p* *rit.* *a tempo*

16

a tempo

19

a tempo *p*

21

rit. *a tempo* *mp* *p* *poco rit.*

SERIALISMO - STRUTTURE *SERIALI* E (*PARA-*)*MELODICHE*

Hanns Jelinek
(1901-1969)

Invenzione a due voci

**Le 3 enunciazioni del
soggetto dodecafonico
(*motivo-tema*)**

Moderato (a) rit. a tempo
mf mp (x) (a') (xi) (7 ...) (... 7)
SERIE DI 12 SUONI

11 a tempo mp (a) (a') rit. a tempo
p (x) (7 ...) (... 7)
RIFORMULAZIONE MOTIVO-TEMA

20 a tempo poco rit. mp p
(a) (a') rit. (7 ...) (... 7)
DISGREGAZIONE MOTIVO TEMATICO



Anton Webern (1883-1945), *Klavierstück* (op. postuma)

Im Tempo eines Menuetts

sf p pp

p pp

rit. - - - tempo

pp p

pp pp sf p

pp pp sf pp ppp

tempo 1 2. pp pp sf p sf

p 3 p 3

sf sf sf

3 3 8va- 8va-

16 3 3 3

18 3 (8va-) pp 3 p

“Atonalità” e Serialismo testurale

STRUTTURE SERIALI E ANAMELODICHE

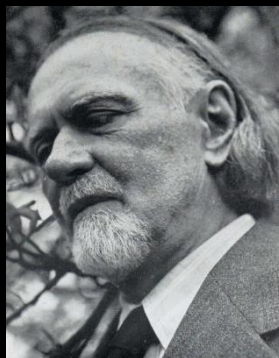


Anton Webern (1883-1945), *Klavierstück* (op. postuma)

Im Tempo eines Menuetts

The image displays a musical score for a piano piece by Anton Webern, titled "Im Tempo eines Menuetts". The score is written for piano (p) and is in 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting line in the bass staff. The second system continues the piece, featuring a ritardando (rit.) followed by a return to tempo. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *p*, *pp*, *f*, and *sf*. The piece concludes with the word "etc." indicating a repeat or continuation.

MUSICA (o MUSICHE?)
CONTEMPORANEA
MOLTEPLICITÀ DEI LINGUAGGI
ARMONICO-TONALI NEL '900



Zoltán KODÁLY
(1882-1967)
n. 1 “Lento”
dai 9 Pezzi per piano

**Il risalto delle qualità
materico-fisionomiche
dei materiali tonali**

Lento (♩ = 50)

mp *p* *espressivo*

pp *p* *simile* *accelerando* *cresc.*

f *più f*

allargando *Tempo I.* *dim.* *p* *ritard.* *pp* *PPP*



Zoltán KODÁLY (1882-1967) n. VI “Moderato triste” dai 9 Pezzi per piano

Il risalto delle qualità materico-fisionomiche dei materiali tonali

PROPOSTA DI ANALISI

Moderato triste (♩ = 85) *poco rallent.*

p

a tempo
pp *p cresc.*

rit. *lento*
f *p* *pp*

poco *a* *poco* *il* **Tempo I.**
p *p*

marcato il canto

cresc. *f*

mf *cresc.* *f*

f *acceler.* *molto*

Tempo I.
ff poco largo *rallent.* *f*

Tempo I. rallent. al Fine
pp *dim. sempre*

Vittorio Rieti (1898-1940), *Invenzione*, dai 6 *Short Pieces*

Allegro ritmico

f

soggetto

sogg. incompleto

la — MiB/nib — la do MiB/nib

(dominante pantonale: polarizzazione)

p

ped. * ped. * ped. *

cresc.

a mo' di... ritardo

"deviazione"

LaB/Re

f

ped. * ped. *

anticlimax

si no

m/f (ecc.)

soggetto

C# pantonale

Fa/Fa

mi si



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a system of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score includes measure numbers 1, 8, 13, 18, and 23. The melody is primarily in the treble clef, with some accompaniment in the bass clef. The piece concludes with the text '(etc.)'.

(etc.)

Vittorio Rieti (1898-1940), *Invenzione*, dai 6 *Short Pieces*

Allegro ritmico

f

soggetto

sogg. incompleto

la — **Mib/mib** — la **DO** **Mib/mib**

(dominante panfonale: polarizzazione)

p

ped. * ped. * ped. *

cresc.

anabasi

a mo' di... ritardo

la ("cadenzato") abruptio "deviazione" **LaB/ReB** — — —

f

ped. * ped. *

soggetto

si —

anticlimax

DO

mf (ecc.)

soggetto

(B-panfonicato)

Fa/la — si **SiB** — si

V. Rieti, "Invenzione" (dai 6 Short Pieces)

***Corrupta lectio*, elaborata tramite
riassestamento degli assi tonali**

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff format, consisting of a treble and a bass staff joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is divided into four systems, each beginning with a measure number (8, 13, 18, and 23). The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with the word '(etc.)' in the final measure of the fourth system.



Vittorio Rieti (1898-1940), *Invenzione*, dai 6 Short Pieces



Pantonalismo neobarocco

Allegro ritmico (♩=132)

V. Rieti , *Elegia*, dai 6 Short Pieces

Il risalto delle qualità materico-fisionomiche



PROPOSTA DI ANALISI

Sostenuto con dolore



Igor Stravinsky
(1882-1971)
Lento
da The Five Fingers

**Bimodalità e
anametria**

(Arioso)

(mp)

7

13

ALTRE VISIONI DELLA MODERNITÀ
TESTURA E RITMO
STRUTTURE ANARMONICHE
E ANAMETRICHE



Igor Stravinsky (1882-1971)
Lento da The Five Fingers

A musical score for the piece 'Lento da The Five Fingers' by Igor Stravinsky. The score is written for piano and bass. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features several measures of music with annotations: '(Arioso)' at the beginning, '(mp)' for mezzo-piano, and various bracketed sections labeled (a), (4), (2), (1), (3), and (2'). The bottom staff is in bass clef and contains corresponding bass notes. A section on the right is labeled (c) and is enclosed in a box. The score is presented on a white background with black notation.



Igor Stravinsky (1882-1971)

Lento da *The Five Fingers*

corrupta lectio "barocca"

dal pantonalismo
alla Igor Stravinsky
ad una settecentesca
tonalità (moderatamente)
allargata con tratti incommensurabili

corrupta lectio del **LENTO** da "The Five Fingers"

by Mario Musumeci

Pianoforte

(1) (2) (7)
re/t D6 t

(5a) (3) (5b)
(D4)-D D4 (D7)=D D7 D7/F#A? (6a)

(4)
re/D#7 (dim.) t

(5b)

(1) Perché 6/8? (2) Perché 2 e non 1 accordo? (3) Perché 1 e non 2 accordi?

(4) Perché un accompagnamento omogeneo?

(5) Quali i tratti modalitici devianti: (a) in senso transitivo-modulante, (b) in senso cadenzale?

(6) Quali le risistitizzazioni effettuate in senso neo-classico, quanto a

(a) relazione tonale, (b) unità motivico-generativa?

(7) Ostinati come tenute melodiche o come climax agogici?

[nell'originale l'ordine elaborativo del primo ostinato è: a1.a3.a5.a2.a4]

(8) Quali oggetti pantonali o quali texture, quale pontacordalità a specchio
ascendente/re-mi-fa#-sol-(la)->-discendente/do-sib-la-sol-(fa)?

[alle radici delle tecniche stravinskiane di serializzazione]

(Arioso)

(mp)

7

13

PROPOSTA DI ANALISI

Igor Stravinsky
(1882-1971)
Vivo

da ***The Five Fingers***

**Anarmonia
e anametria**

(Alla Napolitana)

The image displays a musical score for a piano piece titled "The Five Fingers" by Igor Stravinsky, specifically the "Vivo" movement. The score is written for piano (p) and is in 3/8 time, marked "Alla Napolitana". The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a forte (f) dynamic. The second system begins at measure 11. The third system begins at measure 21. The fourth system begins at measure 31. The fifth system begins at measure 41. The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like *f* and *z* (for *zest* or *zest*). The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Campi anarmonici

L'invenzione su base
materico-oggettuale
(2 note trasponibili):

György LIGETI (1923-2006)
n. 2
da *Musica Ricercata*



Mesto, rigido e cerimoniale $\text{♩} = 56$

non legato *sim.*

senza ped.

pp una corda

con ped. ⁸⁾

f tre corde

senza ped. *non leg.*

quasi parlando

8

pp una corda
rigido e cerimoniale

con ped.

9

Più mosso, pesante ♩ = 126

ff *ma la forza*
tre corde

Ped. bei jedem Ton
pedal on each note

molto pesante, rubaccioso

cresc. molto

Senza tempo, rapido

ffpp *lunga*

ff con ped.

ffpp *ffpp* *ffpp*

perdendosi

Intenso, agitato ♩ = 76

ff *ffpp* *pp* *(m.s.) ff*

(sempre ff)

ffpp *ffpp* *ffpp* *ffpp* *ffpp* *ffpp*

(m.s.) ff *perdendosi*

Tempo I ♩ = 36

pp una corda,
rigido e cerimoniale

8

Senza tempo

ffpp *mpppp* *pppp*

perdendosi

Pedal allmählich aufheben /
lift pedal gradually 2'30"-3'

LE AVANGUARDIE NOVECENTESCHE

LA MUSICA NUOVA

Work in progress

(arte vs tecnologia)

e *Introversione “poetica”*

(espressionismo e oggettivismo)

LA MIMESI NATURALISTICA NEL TIMBRISMO CONTEMPORANEO

Tra evoluzione e ricerca tecnologica:

Stockhausen – **Gesang der Jünglinge** 📢

Stockhausen – Gesang der Jünglinge (*Canto dei fanciulli*, 1956)

per nastro magnetico quadrifonico è la prima composizione elettroacustica che attribuisce un ruolo strutturale alla distribuzione spaziale delle fonti sonore: quattro diffusori sono posti agli angoli della sala, proprio per rendere percettivamente fisica e graduabile questa concezione diffusa della sonorità musicale, dove suono registrato e suono 'costruito' possano integrarsi o confondersi l'uno nell'altro

Difatti l'idea tecnica di base è un trattamento della voce (la voce di un bambino che intona brani del *Canto dei fanciulli* nella fornace ardente, tratti da un Vangelo apocrifo, il Terzo libro di Daniele)

complesso ed articolato secondo 'scale di comprensibilità', proprio per ricostruire timbricamente i suoni vocali in una tessitura estesa tra la più semplice sonorità delle vocali e la più complessa sonorità 'rumoristica' delle consonanti. Con un'integrazione a suoni sintetici che vanno dal suono puro di un'onda sinusoidale fino al 'suono bianco'.

NELLA MUSICA ELETTRONICA:

**approccio globalizzante alla sonorità,
tale da unificare i tradizionali domini della diastematica e della
adiastematica, del cantato e del parlato,
del suono “musicale” e del “rumore”
→ approccio analitico fondato sull’ascolto,
in assenza di una notazione sintetica**

Partiture informatiche

→ descrizione numerica degli algoritmi della sintesi digitale

Trascrizioni grafiche di *sonogrammi*

Partiture di realizzazione e di esecuzione (Stockhausen)

→ tecnicismo autoreferenziale

Partiture (grafiche) d’ascolto

→ dal coinvolgimento sensoriale all’esperienza immaginativa

MODELLI DI ANALISI SU QUESTIONARIO

Questionario di analisi su *Nuages gris* (1881) di Franz Liszt (1811-1886)

1. Qual è il *tono d'imposto*? Indicate le *modulazioni* (o polarizzazioni?) ricorrenti e precisate anche come si specifichi aggiuntivamente ad esse la *varietà della sintassi accordale*. Qual è il *modulo (nota estranea) ricorrente* che attribuisce stabilità tonale, pure nel variare della sintassi armonica? Quali *differenti funzioni* svolge alle batt. 1-4, 7-9 e 11-13?
2. Cifrate tutti gli *accordi* delle batt. 3-6 e 8-11; ed anche 13-15. Distinguate quali degli *accordi di settima* presenti sono *essenziali alla sintassi e/o al risalto fisiognomico-morfologico* e provate a definire pertanto la *differenza espressiva delle due sezioni* – tonalmente e fraseologicamente riferibili pure ad una *strutturazione ternaria*.
3. Individuate tipologia e diversa funzione delle quattro *cadenze* alle batt. 5-6, 10-11 e 14-15. Tale *funzione* va intesa sia in *senso espressivo* sia in *senso formale*. Quali sono i *suoni alterati* più ricorrenti? E dei presenti *accordi alterati* quali risultano più ricorrenti, e con quali *funzioni sintattiche armonico-tonali*? Definite pertanto lo *stile generale dell'impianto tonale*, specificando le *modalità con cui si afferma* nelle due (o tre?) sezioni del brano.
4. Segmentate i tre periodi, individuando i due *motivi generativi (incisi, piedi ritmici)* dell'intero loro impianto; di questi chiarite le *diverse ricorrenze* nelle due diverse melodie che compongono unitariamente il brano in un *carattere espressivo marcatamente gestuale*. Cosa produce allora un qualche *contrasto espressivo*, pure nella cantilenante monotonia del *mélòs*? Opportuno sia definire le poche ricorrenti *note estranee all'armonia* e assieme i *profili melodici* ora dissociati ora reintegrati nel registro. Sapreste dare –

ripetizioni a parte – sia una esatta *definizione espressiva dei due diversi passaggi* espressivi sia delle *indicazioni per una appropriata resa esecutiva*?

5. Lo *studio dell'armonia dell'intero brano* si rende oltremodo interessante e stilisticamente pertinente se riferita alla sua più *generale condotta dimensionale*, che caratterizza plasticamente le quattro-cinque fasi costituenti in *ben differenziate connotazioni testurali*: utili le differenti *qualificazioni dei valori di massa armonica e di risalto lineare* (raddoppi) e anche di *ritmo accordale* e di *orientamento tonale*; specie se messe in relazione con la studiata condotta dinamica (*giri armonici e affermazioni tonali*) e morfologica (*risalto fisiognomico*) e anche con le *indicazioni agogiche* dello spartito.
6. Definite la *funzione formale* delle batt. 18-20 e segmentate e schematizzate l'intera *quadratura fraseologica del brano*. Quale la *forma complessiva*: binaria, ternaria, strofica ...?

(batt.)	(batt.)	(batt.)	(batt.)	(batt.)

7. Quali dei successivi *caratteri espressivi* vi sembrano più riferibili al brano in questione: *melodico-cantabile, melodico-gestuale, di cantabilità strumentale, ritmico-percussivo, timbrico-sonorale*? E infine cogliete *ulteriori elementi per appropriate interpretazioni*?

Nuages Gris

Andante.

p

p

tremolando

Real.

*

Real.

*

Real.

*

Real.

*

Real.

*

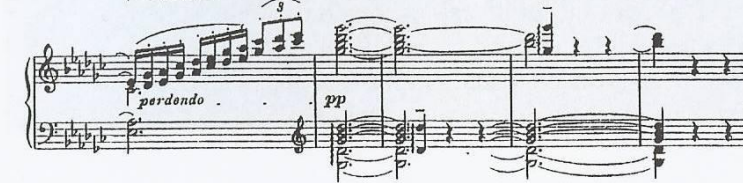
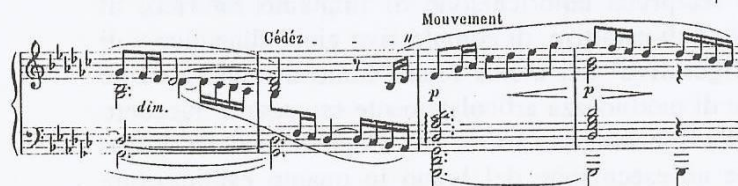
Real.

*

The right page of the musical score for 'Nuages Gris' continues the composition. It features two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a continuation of the melodic lines with various articulations and dynamics. The second system includes a section marked 'rallent.' (rallentando) with a dotted line indicating a gradual deceleration. The score concludes with a final chord and a double bar line. Dynamics such as *p* (piano) and *sempre legato* are used throughout. Performance markings like *Real.* and asterisks (*) are present at the bottom of the staves.

ANALISI DI "LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN"
DAI PRELUDES DI C. DEBUSSY*

Très calme et doucement expressif (J.-66)

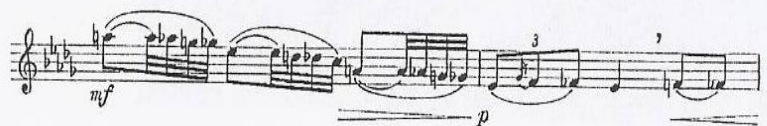
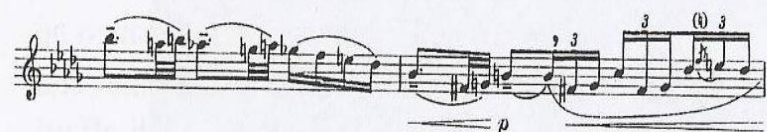
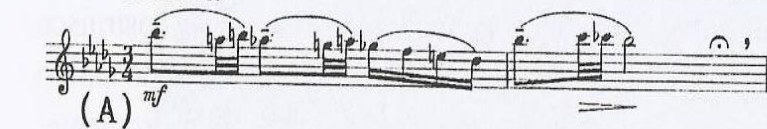


(... La fille aux cheveux de lin)

SYRINX

Très modéré

CLAUDE DEBUSSY



Performer:

France



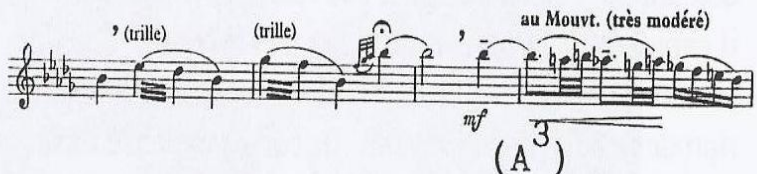
Galway



Gazzelloni



Pahud



Bela BARTOK (1881-1945)
Sei danze in ritmo bulgaro, n. 2
n.149 dal *Mikrokosmos* (1926-1932/39)



(♩ ♩ = 60)

149*

mf

f

sf

mf

f

meno f

mf

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1 (Piano):** *cresc.* (crescendo), *f martell.* (forte, marcato).
- Staff 2 (Piano):** *f* (forte), *marc.* (marcato).
- Staff 3 (Piano):** *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), *ff* (fortissimo).
- Staff 4 (Bass):** *mp* (mezzo-piano).
- Staff 5 (Bass):** *p* (piano).

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1 (Piano):** *mp* (mezzo-piano).
- Staff 2 (Piano):** *mf* (mezzo-forte).
- Staff 3 (Piano):** *rit.* (ritardando), *a tempo* (a tempo), *f* (forte), *p* (piano), *piu p* (pianissimo).
- Staff 4 (Bass):** *pp* (pianissimo).

[1 min. 10 sec.]

1. Dopo aver ripartito il brano in *macro-sezioni di rilievo tematico*, con cesure tra le bb. 15 e 16, 23 e 24, 34 e 35, 44 e 45 (54 e 55), precisatene le *zone di influenza tonale*, individuando il *tono/grado di riferimento*, la *tonica*¹, e il *tono/grado di polarizzazione* – reso sia integrativamente vicino sia alternativo e in opposizione. A tali sezioni è attribuibile nell'ordine: *sensu espositivo*, *elaborativo-contrastivo*, *confermativo*, *elaborativo-integrativo* e *perorativo* (quest'ultimo di *Coda*). In che senso almeno generale e musicalmente, in parte, anche intuitivo ciò si (può) determina(re) all'ascolto di buone esecuzioni?
2. L'*invenzione tematica*, pur modernisticamente reimpiantandole, presenta delle ben marcate *qualificazioni di provenienza jazzistica*, con stretto riferimento alla più aurorale tradizione stilistica del *blues*. Essa inizia introduttivamente (bb. 1-3), e pure conclude a mò di epilogo in svuotante "rientro" (bb. 55-64) a partire dall'asse tonale ritmicizzato in 2+2+3; appresso rivestito, a mò di vitalizzante coloratura armonica, dalla nervosa *figurazione melo-armonica* nella sopradetta definizione *blues* (bb. 4-7). Di questa va colta sia la *ben graduata articolazione interna* al modo di una *cantabile auto definizione dell'accordo così tematizzato*, sia la stessa *particolarità accordale irrigidita* (dalla irrisolta compresenza di un classico procedimento di "nota estranea", qui matericamente reso).
3. Tale secondo aspetto è appresso letteralmente tematizzato (anzi si tratta di uno dei ricorrenti "segreti" costruttivi del modernismo bartokiano); con tutta evidenza ciò accade in *sensu espositivo e sintattico-elaborativo* alle bb. 11-12 e 13-15, appunto nel *definitorio carattere blues*²; verso la conclusione in massimo accumulo tensivo alle bb. 51-54, risolutivamente seguito dal repentino svuotamento armonico dell'epilogo. Stavolta la richiamata *polarizzazione tonale è successiva al compiuto affermarsi dell'idea* (bb. 16-23). Ma l'invenzione direziona il processo compositivo proprio in tale *costituirsi del contrasto: materico* – quale *sommatoria di due tetracordi cadenzali* in una distorcente scala ottacordale – e *processuale* – che appunto trova *riferimento equilibrativo nella "misura" stavolta melodica della quarta*. A partire da questa chiave di lettura è possibile comprendere alle bb. 21-23 il carattere accumulativo ma, assieme, armonicamente svuotante di questo inedito *climax*, che apre la *sezione di massima tensione del brano*.
4. Quest'ultima (bb. 24-34) è tutta incentrata sul *dato armonico-tonale rivelatorio in estrema sintesi di tutti gli implicati processi di polarizzazione*: il *tri-ono*. Progressivamente strutturante – quale polo ritmico alternativo all'originario equilibrio perfetto della *quinta giusta* – e dunque stavolta altrimenti "rivestito": fino all'*accumulo contrappuntistico* delle bb. 27-30 (di cui va ben svelata la *potenza assieme articolante e distorcente dell'interno anticlimax*: alquanto irregolare, pure nelle nascoste relazioni ... di regolarità) e *armonico* delle bb. 31-34, *sbocco accordale assieme massimamente dissonantico e funzionalmente direzionato*.
5. Appresso l'elaborazione armonica e melodica *recupererà altrimenti* (e cioè stavolta nella *prospettiva figurativa alternativa delle figurazioni melodiche scorrevoli*) i *valori di cantabilità espressi in fase espositiva*. Solo che, alle bb. 45-54, tale cantabilità, nel diventare moderatamente inclusiva dei tratti pantonali all'inizio polarizzati³, si produrrà con gradualità in un gioco di *ambiguazione modale*. Poi resa funzionale alla conclusiva ampiamente fiorita *cadenza melodica* (b. 54): da rendersi anche come modalmente "liberatoria" proprio per il suo ampio respiro tonale, pure ben leggibile nella sopra richiamata chiave *blues*.
6. L'intera serie delle *Sei Danze in ritmo bulgaro* sarebbe leggibile, al modo di una *Suite*, unitariamente almeno (per adesso) nell'ottica tonale modernistica qui implicata: *tono-invenzione, tono-polarizzazione, tono intermedio di decentramento tonale*. In che *sensu gerarchico e sequenziale*? Inoltre è possibile, almeno generalmente, osservare una costante nelle condotte formali dei 6 brani, al modo di un A¹-A²-A³?

¹ Come perno sia *tonale* sia *pantonale*, data la associabilità massimamente allargata – a tutto il circolo delle quinte – del materiale diatonico e cromatico. Ma anche come *finale modale*, nella particolarissima ricorrenza folklorico-popolare, attribuita dal Nostro.

² Seppure il reinserimento alle bb. 8-10 dell'iniziale motivo ritmico, adesso altrimenti definito in senso armonico-accordale, svolga proprio una *funzione polarizzante alternativa alla detta matrice tonale classica*, addirittura da "banalizzante" giro armonico.

³ Ma la *tonica di polarizzazione* è già stata precedentemente (bb. 31-34) liquidata, proprio tramite il suo rendersi al modo di un *sanzionante* (al grave ...) *collettore dell'accumulo delle tensioni armoniche*.

Un importante suggerimento:
PROPOSTA DI RIPARTIZIONE RETORICO-FORMALE

A ¹ (bb. 1-23)		A ² (bb. 24-44)		A ³ (bb. 45-64)	
A ^{1a} (bb. 1-15)	A ^{1b} (bb. 16-23)	A ^{2a(b)} (bb. 24-34)	A ^{2b(a)} (bb. 35-44)	A ^{3b/a} (bb. 45-54)	A ^{3a} (bb. 55-64)
Esposizione T	Contrasto	Adattamenti reciproci		Conformazione stilistica	

Bela BARTOK (1881-1945)
Sei danze in ritmo bulgaro, n. 6
n.153 dal *Mikrokosmos* (1926-1932/39)



153*

p

simile

3 2 1 3 2 1 2 1 5 2 1 3 2 1 2 1

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*mf*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a harmonic accompaniment of chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment features a mix of chords and moving lines. The dynamic is marked *f* (forte).

più f

Third system of the musical score. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is more rhythmic. The dynamic is marked *più f* (even stronger).

strepitoso

Fourth system of the musical score. The right hand features a rapid, descending scale-like passage. The left hand accompaniment is very active. The dynamic is marked *strepitoso* (tremendously).

A 1 2 *A*

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The dynamic is marked *A* (Allegretto).

mf *cresc.*

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo).

f marc.

Seventh system of the musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The dynamic is marked *f marc.* (forte marcato).

cresc.

Eighth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The dynamic is marked *cresc.* (crescendo).

ff, marcantissimo

Ninth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The dynamic is marked *ff, marcantissimo* (fortissimo, very marked).

Tenth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is steady. The dynamic is marked *A* (Allegretto).



1. Dopo aver ripartito il brano in *macro-sezioni di rilievo tematico*, con cesure tra le bb. 16 e 17, 45 e 46, 61 e 62, 80 e 81, precisatene le *zone di influenza tonale*, individuando il *tono/grado di riferimento*, la *tonica*¹, e il *tono/grado di polarizzazione* – reso sia integrativamente vicino sia alternativo e in opposizione. A tali sezioni è attribuibile nell'ordine: *sensu espositivo*, *elaborativo-contrastivo*, *confermativo*, *elaborativo-integrativo* e *perorativo* (quest'ultimo di *Coda*). In che senso almeno generale e musicalmente, in parte, anche intuitivo ciò si (può) determina(re) all'ascolto di buone esecuzioni?
2. L'*invenzione tematica* presenta prevedibilmente un modernistico carattere spiccatamente *materico-oggettuale*, seppure inseribile nel solco della tradizione tonale. Essa procede motivicamente dall'*accordo tonale in tratteggio melodico inizialmente proiettivo* (b. 1-2) ..., e va ben precisato il corrispondente *irrigidirsi omoritmico del tratteggio polifonico*, implicato nella successione accordale. Scoperto in profondità il "segreto" sarà interessante studiarne l'*intera evoluzione espositiva* prima, e *confermativa* appresso: qui con un risalto dei particolari, più curato grazie ad una plasmabilità più elastica di tale originaria rigidità omoritmica. E perfino l'*estrema citazione conclusiva* (b. 96) di tale *motivo plasticamente integrato allo sfondo ritmico* parrà chiara nel fantasmatico dichiararsi: tanto energico quanto (figurativamente) sfocato.
3. La richiamata *polarizzazione tonale* è già *intrinseca nell'affermarsi dell'idea* (bb. 3-6). Ma è nella *prima sezione contrastante* che produce i suoi più autonomi frutti, culminando (b. 20 e 24) in un *alternativo tratteggio motivico a volteggio* (o sarebbe meglio secondo certo "insinuante" suo esprimersi: "alla serpentina"?). Appresso tale motivo si elabora a stretto *imitativo-progressionale* distendendosi in un poderoso *antichimax pantonale*: occorre individuarne la saldezza dei *perni di aggancio sia melodico sia contrappuntistico*, per non constatarne volgarmente solo una sbrigativa condotta cacofonica (!).² E in tal caso sarà chiaramente recepitibile certa diffusa, ma con "sfrontata sicumera" affermata, *condotta sospensiva*. E così ben motivando la *successiva* (dalla b. 31) *graduale rivalessa, tonale* innanzitutto e *tematica* appresso (bb. 46-62).
4. Le ultime due sezioni, nell'*integrare dapprima* e nel *finale perorare* sembrerebbero costituire un *unicum*, specie quando se ne risaltino i diffusi tratti di *climax* o *anabasi*, pur quando avviati verso la conclusiva *disarticolazione tematica*. Peraltro meglio comprensibili comparativamente con la *condotta complessiva del melos tematico* – richiamante una sorta di provvisorio e sui generis "puntillismo" nell'*articolazione timbrica originaria del tema*; dunque nel senso di una condotta plastica frammentariamente delocalizzata, "saltellante" nei diversi registri del pianoforte (il ribattuto invece fungerebbe da *trait d'union*). Tale inversione di condotta a partire da b. 75 (ma ben predisposta da b. 58), pure in netta distinzione delle due fasi finali, sembra mirare all'esaltazione adesso incontrastata ed incondizionata del *motivo tematico*. Da intendersi assieme come *tratto generativo del melos*, trapiantato originariamente (nelle sezioni espositive) in *quadrature* minimalmente *elaborative del melos* (→ danza) e come *invenzione materico-oggettuale* (→ pianismo percussivo: idioma tipicamente bartokiano), risaltata a partire dal suo *originario* (e già delineato al punto 2) *plastico configurarsi come invenzione al modo di un oggetto matericamente particolareggiato*³, fino ad investire come implicato⁴ l'intero *processo elaborativo*. Perfino il motivo tematico iniziale *mi-re-sol* implicherebbe il *do*, come risposta tonicale!
5. L'intera serie delle *Sei Danze in ritmo bulgaro* sarebbe leggibile, al modo di una *Suite*, unitariamente almeno (per adesso) nell'ottica tonale modernistica qui implicata: *tono-invenzione, tono-polarizzazione, tono intermedio di decentramento tonale*. In che *sensu gerarchico e sequenziale*? Inoltre è possibile, almeno generalmente, osservare una costante nelle condotte formali dei 6 brani, al modo di un A¹-A²-A³?

¹ Come perno sia *tonale* sia *pantonale*, data la associabilità massimamente allargata – a tutto il circolo delle quinte – del materiale diatonico e cromatico. Ma anche come *finale modale*, nella particolarissima ricorrenza folklorico-popolare, attribuita dal Nostro.

² L'orecchio che non capisce o fa finta di capire (la cosa non cambia ..., e per la cd. "musica contemporanea" troppo spesso si è indugiato e ancora si indugia con sufficienza ed intellettualismo nel secondo senso!) costituisce un grave danno per la buona ricezione dei tesori della musica del '900. Difatti capire significa saper procedere per *chiarezza di relazioni logiche e di rapporti causali*. E dunque per relative *connessioni espressive, performative ed interpretative*.

³ La natura dell'armonia bartokiana omeomorficamente "pietrosa" e "cristallomorfa", nei riflessi consonantici della sua percezione (= percepibilità), è stata già acutamente indagata (Marco de Natale). Sarebbe interessante approfondire di tale qualità materica i modi più conseguenti del suo integrarsi in plastiche configurazioni elaborative che, al di là dell'evidente comporsi anche retorico-narrativo del genere di danza, paiono comporre forme spaziali di inaudita e soprattutto inaudita perfezione geometrica pluridimensionale. Anche in tal senso un "microcosmo" d'invenzione e di immaginazione, di cui dover ben rendere conto!

⁴ *Ab origine*, ma non certo ... deterministicamente, nel senso di una neo-positivistica (e, oggi, massimamente ingenua) filosofia della storia. Seppure compito del *compositore, massimamente esposto nella ricerca inventiva, come accade nel '900 storico*, sembri proprio quello di dover dar conto di tali necessità e dunque proprio di "determinarle": di adempierle nel compiersi, da lui stesso mirato e prodotto, dell'opera d'arte.

Un importante suggerimento:
PROPOSTA DI RIPARTIZIONE RETORICO-FORMALE

A ¹ (bb. 1-23)		A ² (bb. 24-61)		A ³ (bb. 62-97)	
A ^{1a} (bb. 1-16)	A ^{1b} (bb. 17-23)	A ^{2bb} (bb. 24-45)	A ^{2a} (bb. 46-61)	A ^{3ab} (bb. 62-80)	A ^{3a} (bb. 81-97)
Esposizione T	Preparazione del contrasto	Contrasto ampio e compiuto	Trasformazione apicale T	Integrazione di sutura	Coda perorativa su T

Analisi su questionario di *La sérénade interrompue* di Claude Debussy (1862-1918) IX dai (XXIV) *Préludes* (1909-1913)

1. *La scena: uno spagnolo vuol corteggiare la sua amorosa con i suoni inizialmente poco espressivi della sua voce, ma accompagnandosi con diversa perizia alla chitarra: pertanto procede ostacolato da diverse interruzioni, da intendersi in senso umorale come oscillanti tra l'ironico e il grottesco. Nonostante ciò la scena si carica via via di un sempre più raddolcito lirismo. L'invenzione tematica si dispiega ora in senso materico ora in senso più spiccatamente oggettuale¹, secondo un'articolazione pure facilmente insensibile nel solco della tradizione melo-armonica classico-romantica². Essa procede alternatamente in vivace tratteggio di tratti melodico-vocali e tratti melodico-gestuali (b. 1-8), secondo una mimica gestuale che costantemente interrompe il canto, nel suo vario e tematizzato modo di aprirsi e di espandersi.*
2. Solo appresso si danno anche *tratti accompagnamentali* che, in quanto tali, lasciano spazio alla sovrapposizione del *primo piano lirico del canto*: tratti dispiegati al modo di una graduale conquista in *crescendo di padronanza espressiva* (bb. 9-12 → 15-18 → 24-31); questa si rende parallela allo stesso *espandersi in crescendo lirico della cantabilità vocalistica* (32-35 → 54-60 → 98-112), fino ai *due momenti di culmine* (63-72 → 113-125), anch'essi posti a distanza e in *crescendo di dolcezza*³: ma non certo di dinamica ma di vaporosa *massa melo-armonica*. Quali *proprietà testurali* e quali *sostituite armonie (accordi)* – sempre ricavate dall'*integrazione dei materiali polarizzati* (in che modo?) – assecondano tali *fasi apicali*⁴?
3. Dopo aver ripartito il brano, secondo il *modello trifasico*, in *macro-sezioni di rilievo tematico alternato* – 1-31 e 32-48, 49-62 e 63-80, 80-(97?)112 e (98?)113-137 – precisatene le *zone di influenza tonale*, individuando il *tono/grado di riferimento* – non necessariamente la tonica! – e il *tono/grado di polarizzazione* – *qui riferibile alla vivacizzata articolazione di un suono alterato* – reso sia integrativamente vicino sia alternativo e in opposizione; in tale secondo senso, momento culminante è proprio l'interruzione alle b. 46-48, su un accordo particolarmente "pesante" sia per la sua morfologia sia, appunto, per la sua collocazione tonale⁵. Spiegate come a tali sezioni è attribuibile *senso espositivo ed elaborativo-contrastivo, confermativo e amplificativo, elaborativo-integrativo e perorativo*. Per di più secondo il complessivo percorso di un ben graduato accrescimento: insomma in che senso il *processo compositivo* è architettonicamente (spazialmente, sinteticamente ...) rappresentabile al modo di un *macro-climax*?
4. Scoprire in profondità il motore di tale *espansione lirica* permetterà di studiarne l'intero *processo compositivo* sopra richiamato nelle sue sommarie fasi e perfino nelle sue *interruzioni*. Fino alla "lirica" ed emozionante scoperta (bb. 106-111) dell'*accordo tonale* all'interno della volubile testura accompagnamentale: porta aperta per la successiva *acme espressiva* ("*doux et harmonieux*", prescrive appositamente Debussy).
5. Gli *spagnolismi*, ossia l'evocazione di sapori della Spagna, delle *danze gitane* e dello stesso *idioma della chitarra flamenca* è rilevabile da subito: nel *pizzicato esitante* (bb. 1-2) nelle *figurazioni di accordatura* (bb. 9-10, 15-18), nella *ritmica secca e arpeggiata degli accenni introduttivi melo-armonici* (bb. 19-23), e nelle *cesure gestualmente decise del canto* (bb. 40-41, 57-60 e 77-80 perfino nell'interna *espansiva condotta melodica*) – il cui stesso superamento a favore di *più ammorbidenti esiti cadenziali* sembra costituire la base per la *sublimazione lirica del canto*. Pure è rilevabile l'iniziale modalità fortemente allusiva del *modo andaluso* (di provenienza frigia): con una scala risultante sommatoria di due *tetracordi frigi* (bb. 5-8) ...

¹ Si tratta di intendere il materiale diastematico secondo logiche di aggregazione materica: particolari aggregazioni diastematiche acquistano cioè contenuto materico proprio per certa originalità diastematico-tonale e/o timbrica della loro consistenza; e se reso in ben enucleate articolazioni figurative (al modo di azioni di primo piano rispetto azioni di sfondo a più spazializzante qualificazione materico-testurale) tale risalito individua veri e propri oggetti tematici: nuclei figurativi delle invenzioni modernistiche caratterizzate in definitiva da contorni ben definiti, a contenuto materico e dunque a risalito oggettuale.

² Spesso in Debussy la tradizionale polarizzazione tra primo piano melodico e sfondo armonico aniva a costituire addirittura la fondante motivazione per lo stesso *originale* disporsi del processo compositivo.

³ Non certo di processo elaborativo del melos, dato che la seconda costituisce una *più densa* – nella figurazione accompagnamentale – ma *anche più sintetica riproposizione della prima*; al modo appunto di un'eco, di un *ricordo pronto a svanire*.

⁴ Al modo di invenzioni testurali preventivamente elaborate dal compositore, su cui sovrapporre appresso una melodia anche di modesta escursione diastematica, però esaltata dall'avvolgenza espressiva del contesto ("testurale"). Per meglio capire il senso di tale svolta epocale in arte è, tra i tanti casi, illuminante la *propedeuticità attribuita all'elaborazione della "testura" – rispetto la "figura", magari resa estremamente primitiva al confronto* – alla quale vincolava i suoi studenti il pittore Paul Klee (1879-1940): tra i principali alfieri del modernismo artistico, didatta talmente rinomato da giustificare l'espressione entusiasta del compositore tedesco Karlheinz Stockhausen rivolta al collega francese Pierre Boulez: "il suo trattato di pittura (NdE: *Teoria della forma e della figurazione*) è il miglior trattato di composizione musicale (NdE: sic!) che io conosca!".

⁵ Il riferimento sarebbe pertinente alla nozione di *dominante pantonale*, qui riferibile in senso prettamente modernistico.

Claude Debussy(1862-1918)
dai *Préludes*, vol. I n. IX (1909-1913)
La sérénade interrompue



IX...

Modérément animé

quasi guitarra

pp comme en préjudant

pp

mf

pp

rit.

a tempo

p dim.

pp

les deux pédales

più pp

48 *expressif et un peu suppliant*
54
ostompé et en suivant l'expression

57 *cédez* *8 a tempo*
63
pp

66
72

75 *très vif* *retenu* *a tempo*
81
f *mf* *p* *m. d.* *dim. molto* *pp*

84
90

56
62

65 *mf* *p*
71
mf

74
80

83
89
mf

92 *librement* *retenu*
98
p *più p*

80 *modéré*
pp lointain

85 *ragueur* *f* *modéré* *pp subito*

90 *ragueur* *f* *m. g.* *m. g. dim.*

95 *revenir au mouet* *più dim.* *pp*

101

107

112 *rubato* *pp doux et harmonieux* *più pp*

117

122 *a tempo* *pp* *en s'éloignant*

127

(...La sérénade interrompue)

Un importante suggerimento:
PROPOSTA DI RIPARTIZIONE RETORICO-FORMALE

A ¹ (bb. 1 - 48)		A ² (bb. 48 - 80)		A ³ (bb. 80 – 137)	
A ^{1a} (bb. 1 - 31)	A ^{1b} (bb. 32- 48)	A ^{2a} (bb. 48 – 62)	A ^{2b} (bb. 63- 80)	A ^{a3} (bb. 80 – 112)	A ^{b3} (bb. 113 – 137)
<i>Introduzione tematica (spagnolismi vari, tutti allusivi di fasi preparatorie di una cantabilità di primo piano)</i>	<i>Esposizione, in “difficoltoso” avvio, del canto con interruzioni dei detti spagnolismi</i>	<i>Reintroduzione tematica con elaborazione espositiva e nervosamente aperta del canto</i>	<i>Sviluppo cantabile della testura melo-armonica in apice di lirismo espressivo, poi esaltata ma con “interruzioni”</i>	<i>Reintroduzione con interruzione e Riesposizione “difficoltosa” del canto, qui sublimata dal gioco testurale di sostegno</i>	<i>Sviluppo cantabile della testura melo-armonica in ulteriore apice, con contrazione di melos e con “interruzioni” a chiusura di Coda</i>

1. **FORMA-GENERE** La nozione di **genere strumentale** del debussiano *Preludio* proviene dal corrispondente genere romantico chopiniano¹: dunque un foglio d'album di vario e concentrato taglio espressivo, e soprattutto caratterizzato da un **gioco tematico compatto e innovativo** nell'invenzione. La quale – siamo nei primi decenni del Novecento – è adesso strutturata in una specifica **testura**: un ben articolato e caratterizzato **sound**, una **materia sonora**² in cui le componenti figurative – di profilo melodico e di contorno – si esprimono tutt'al più allo stato latente o potenziale o comunque subordinate alla qualificazione d'insieme³. Di fondante importanza proprio in questo caso⁴ è che tale **impianto prettamente novecentesco** di scrittura compositiva si evidenzia anche nell'indicazione del titolo: indicazione a **valenza** sia **testurale** per la materia diastematica utilizzata sia **performativa** per il gioco esecutivo idiomaticamente fondato, a mò di studio, su un **meccanismo pianistico unitario ed esclusivo**.
2. **FORMA-ARCHITETTURA** A ridosso di una **sospensiva sezione introduttiva** (bb. 1-10), appresso **rielaborata** (bb. 91-116) nei modi di un **motto rivelatorio** (*Epiphonema*) sul piano tonale, l'immediata individuazione di un **gioco tematico ed espositivo ricorrente** alle bb. 11-39 e 125-161 e – ben più limitatamente – alle bb. 65-70 farebbe propendere per una **corrispondente segmentazione formale**; dove insomma i tratti in questione potrebbero costituire gli *incipit* di una abbastanza consueta tripartizione. Ma mentre ciò nei primi due casi è validato da **cesure melodiche e tonali abbastanza ben definite** – perfino nel *continuum* del flusso sonoro – nel terzo ed interno caso ci si dovrebbe semmai riferire allo sbocco momentaneo di un'evoluzione **sviluppativa** già avviata⁵ alla b. 46, ad una **falsa ripresa** che abbreviatamente rielabora le sue **movenze espressive** alle bb. 46 per poi innestarsi direttamente nel richiamato **motto rivelatorio** (b. 87-90).

¹ E, in un senso analogo, ma non più avente finalità introduttive a uno o più brani successivi con più prevedibili caratteristiche formali, da quello barocco bachiano.

² **Diastematica**, ma a forti **valenze timbriche** e, nel caso (mono-strumentale) pianistico, di **risaltante articolazione timbrica**.

³ Insomma, in chiave evolutiva, il tracciato melo-armonico del canto romantico ottocentesco plasticamente configurato dal gioco risaltante di armonie e controcanti lascia sempre più spazio nel modernismo novecentesco all'implicito sfondo materico, che si autonomizza dalla tradizionale veste armonico-tonale funzionale, divenendo invenzione compositiva a sé stante. Da qui il risalto dell'analisi testurale, che in Debussy si realizza al modo di "contrappuntisticamente" integrate fasce **diastematiche**, ben caratterizzate anche dalla mobilissima collocazione nello **spazio timbrico** (in questo brano, di **articolazione timbrica**).

⁴ L'indicazione dei titoli nei *Préludi* fu voluta dall'Autore a chiusura del brano, probabilmente anche per sottolineare la **qualificazione originaria dell'invenzione**: **materica ed oggettuale** in senso prettamente sonoro-musicale. A voler sottolineare la minor importanza della **suggestione descrittiva** in senso visivo e la corrispondente, e più avvolgente sul piano comunicativo, **metafora narrativa**. Come dire: "prima ascoltate e apprezzate la bellezza e la coerenza dell'insieme, dopo (eventualmente) usate l'indicazione del titolo per dare ulteriore spazio all'immaginazione." Così il **risalto morbido e cullante** della sonorità in "*La fille aux cheveux de lin*", l'**alienante freddezza** del cammino in un territorio vasto e desolato ("ghiacciato") in "*Des pas sur la neige*", il carattere **umorale** variabile da una gestualità **caricaturale** verso **movenze impregnate di delicato lirismo**, soprattutto allusivo di **idiomi chitarristici e spagnolismi gitani** in "*La serenade interrompue*" ...

⁵ Dopo un precedente ristagno (bb. 40-45) – **transizione d'attesa** rispetto la successiva ben marcata fase di **polarizzazione tonale e testurale** – viene stabilmente **attualizzata l'implicazione iniziale del tono alternativo all'imposto** (bb. 5-6), poi solo **movimentato** come "di **passaggio**

3. **FORMA-PROCESSO** L'evoluzione del brano è tutta incentrata sul diverso modo di disporsi della materia sonora tematizzata: terze maggiori e minori ora in relazione tonale richiamante il sistema bimodale classico (maggiore/minore) ora in modalità esatonale, riferita alle due uniche possibili trasposizioni: esatono I – do-re-mi-fa#-sol#-la#-do – ed esatono II – do#-re#-fa-sol-la-si-do#; con equivalenza dei corrispondenti suoni in bemolle e con suono finale su qualsiasi dei suoni componenti. I due tipi di materiale si integrano o si escludono vicendevolmente attribuendo, nel caso della prevalenza tonale maggiore/minore un più marcato realismo sonoro “antropocentrico”, mentre la prevalenza esatonale si dispone come preparatoria o alternativa allo stesso nei termini di una collocazione ora alternativa o “naturocentrica” oppure di relazionamento disfacimento del precedente più “realistico” carattere. Per di più tali caratteri possono darsi come allusivi, anche relazionandosi con armonie particolari che li rappresentano direttamente: la triade aumentata di per sé implicata nell'esatono; o come mediazione e, dunque, come transizione: la settima semidiminuita, alla quale basta alterare un suono per disporsi nell'esatono, e per di più qui comune al tono d'imposto (sul II) – pensato in analogia al corrispondente omonimo minore – e al suo tono di polarizzazione (sul VII). Il movimento per terze peraltro si aggrega in oscillanti fasce sonore o a prevalenza melodico-lineare o a prevalenza armonica e dunque di sfondo rispetto le precedenti, che dunque si dispongono così in primo piano. Nel disporsi gradatamente e in maniera mirata di tali possibilità, il processo compositivo evolve allora da flussi sonori rarefatti verso più riconoscibili, in quanto figurativamente tematizzati, flussi ad interna cantabilità (il richiamo alla schumanniana “voce nascosta” non sembri inappropriato).⁶
4. **FORMA TONALE** Le aggregazioni di terza alludono già dall'inizio (bb. 1-4) al tono d'imposto – seppure in relazione sospensiva DD₉-D₉ – e al tono a lui polarizzato (bb. 5-6), ma tramite un gioco cadenzale che per la disposizione ellittica degli accordi utilizzati, per l'inserimento successivo (bb. 8-9) della relazione di **dominanza pantonale**, risulta prima allusivo e appresso attualizzato di una costante oscillazione esatonale bimodale. La costante oscillazione in alternanza dei due esatoni implicati rende comprensibile l'intera successione e si evidenzia come un'effettiva implicazione, soprattutto quando (bb. 90-94) le dette strutture tonali (pseudo-accordi di nona) vengono integrate e complementate dai suoni mancanti utili a formare i corrispondenti modi esatonali, il II e il I esatono in alternanza⁷. Nell'evidenziare il Tema e la sua compiuta evoluzione (bb. 11-34 e 125-146→154) occorre distinguere tra il tratteggio melodico lineare della fascia per terze contigue e le oscillanti fasce “di sfondo” in ribattuto di tenuta, tenendo presente che tali oscillazioni di volta in volta complementano in specifico accordo tonale e in conseguente sintassi armonica il compiuto mobilissimo tratto testurale. Altri tratti risulteranno sviluppati per il prevalere di assi tonali alternativi, quali quelli del tono di polarizzazione, tutto incentrato nel suo massimo sviluppo (bb. 46-58) su una morbida relazione plagale, appresso richiamata laddove la vorticosità testura delle terze ribattute disegna al suo interno più mobili e “danzanti” tracciati di cantabilità (bb. 71-80); perfino devianti in climax fraseologico semitonale (bb. 81-86), per meglio ricongiungersi all'epifanica sezione centrale (da b. 91). Finché il detto carattere danzante del melos, interno al vorticoso ribattuto, si trasferisce all'intera testura e proprio nel già rilevato tono di polarizzazione plagalizzato (bb. 103-116). Riattuando come diversamente finalizzate, in

cromatico-enarmonico” evidenziato e risolto in analogia cadenzale (bb. 23-24, → DD alla b. 25, e 31, → D alla b. 32-33): indicabile in quanto grado con I? e in quanto funzione con T?.

⁶ L'effetto di conclusiva saturazione cadenzale prodotta dall'oscillazione sulla fascia tonale della fascia in relazione dominatico-pantonale (triade di Fa# con sesta aggiunta) costituisce un esempio notevole di questa continua reinvenzione del materiale armonico-tonale.

⁷ Per descrivere e meglio comprendere tale processo armonico-tonale è utile ricorrere all'individuazione integrata dei suoni fondamentali tramite le rispettive indicazioni funzionali e delle corrispondenti fasce esatonali alternate.

questa apicale sezione, la citata nozione di **complementarizzazione esatonale** (cfr. il ricorrente fa#). E aggiungendo in quanto integrate ad essa le nozioni tradizionali del **pedale di dominante** (del tono di polarizzazione) e della conclusiva **terza piccarda/maggiorizzata** (di incipiente recupero tonale).

5. **FORMA RETORICA** Sul piano di una retorica visionaria, di ascendenza romantica ma qui trasposto modernisticamente in termini di crescente **interiorizzazione psichica specificamente sonoriale** – rispetto la prevalente qualificazione umanistico-letteraria ottocentesca – è possibile ripartire il brano secondo il richiamato **modello trifasico**, sotto-ripartito binariamente tra **invenzione testurale** e **contrasto** più o meno interno, elaborativo della **polarizzazione tematico-tonale**. Qui si suggerisce l'articolazione $A^1 (A^1b + A^1a) - A^2 (A^2a + A^2b) - A^3 (A^3b/a + A^3a)$, da ben applicare tenendo conto: a) del carattere d'attesa e nettamente subordinato dell'**Introduzione** rispetto il vorticoso e *compiuto* dipanarsi del Tema in Esposizione; b) del **reimpianto modulante** notevole anche per crescendo di **mobilità testurale** dello Sviluppo centrale, culminante in una riformulazione "danzante" del tratto introduttivo: che assieme chiarisce le iniziali implicazioni sia di **oscillazione tonale/esatonale** sia di originaria assenza di **cantabilità**⁸; c) del recupero in **effettiva Ripresa** del Tema, ma associandolo anche alle sue **elaborazioni testurali** più marcatamente **sviluppative** (bb. 149-153 e 117-124): effettive **testuralizzazioni** dei **decorsi melodico-lineari**, con particolare risalto implicato della **figurazione puntata**, produttiva della spinta melodica nel tema originario.
6. **FORMA SONORIALE** I percorsi formali e retorici sopra richiamati sono traducibili nei termini di una **compiuta sonorità in evoluzione spaziale**⁹, ben caratterizzata quanto ai modi specifici e complessivi dell'**elaborazione testurale dell'intero brano**, determinato dal profilarsi più avvolgente, nel complessivo *sound*, delle cosiddette **proprietà testurali**: **densità e volume polifonici o polistratici**¹⁰ e **armonici o anarmonici** e, con corrispondenti fasi di **rarefazione o di addensamento**, di **espansione o di radicamento**, di **vitalistica accelerazione o di ristagno** ...
7. **PERFORMANCE** Il gioco esecutivo tutto basato sul meccanismo delle **terze alternate**, **idiomatico per lo strumento pianoforte**, implica nel suo costante ma estremamente variegato disporsi una notevole **capacità di controllo**: sia nei termini di una **continuità** che di volta in volta trapassi da momenti di **cantabilità più nascosta o allusiva o effettivamente esplicita** a momenti di **assenza e di ristagno**; momenti che svolgono una **funzione transitiva** in senso modulante ma anche di **scambio verso rinnovate direzioni elaborative** del materiale. Tale resa oscilla sul piano di una **compiuta regia della performance** tra i due estremi: a) di una **accurata ricerca della diversificazione della richiamata cantabilità** – pure all'interno di **andamenti elasticamente e variamente realizzabili** rispetto la sommaria indicazione del *Moderatamente animato*; b) di un **controllo virtuoso del flusso sonoro**, in cui la detta cantabilità sia resa piuttosto nei termini di un **legato espressivo**, di un **portamento cantabile interno al gioco polistratico delle fasce sonore**. Tra i due estremi possibili le scelte, anche intermedie, sono plurime. Qual'è la vostra scelta ideale, e perché? E qual'è quella dei modelli interpretativi, delle interpretazioni **paradigmatiche**, cui intendete ispirarvi in negativo – contraddicendole – o in positivo – prendendone spunto magari personalizzato?

⁸ Trattati lineari anche ispessiti in corrispondenti fasce sonore (per lo più raddoppi per terze), sempre localmente evidenziati da gradi congiunti.

⁹ Prospettiva novecentesca più tipica, dominante nella cd. *Nuova Musica* e nelle sue sperimentazioni avanguardistiche, dal *Serialismo integrale* al *Post-serialismo*.

¹⁰ Pertinenti l'aggregazione di diversamente caratterizzate fasce sonore (talora perfino tonicali o dominanti).

Claude Debussy(1862-1918)
dai *Préludes*, vol. II n. XI (1909-1913)
Les tierces alternées



XI...

Modérément animé

p

più p

cresc.

8

un peu plus animé
|| légèrement détaché sans sécheresse

(*soffo*)

pp

Les notes marquées du signe - doucement rétrécies

14

18

p

24

p

29

p

34 (sopra)

p *p*

39 (sotto)

p *pp subito*

44

pp subito *p poco a poco cresce.*

49

p

(sopra)
54

f *mf*

59 (sotto)

f *p* *f* *p* *molto dim.*

68

pp

67

72

più pp

77

81

pp subito

86

più p

doux et lié

91

pp

99

pp

p

p

106

*sempre
gracioso*

p

pp

pp

111

p

m.d.

117 *ex mortis*

121 *(sotto)*

125

129

133

140

145

150 *(sopra)*

155

160

(... Les tierces alternées)

Un importante suggerimento:

PROPOSTA DI RIPARTIZIONE RETORICO-FORMALE

A ¹ (bb. 1 - 45)		A ² (bb. 46- 116)		A ³ (bb. 117 - 165)	
A ^{1b} (bb. 1 – 10)	A ^{1a} (bb. 11- 45)	A ^{2a→b} (bb. 46 - 90)	A ^{2b} (bb. 91 - 116)	A ^{3a/b} (bb. 117 - 124)	A ^{3a} (bb. 125 - 165)
<i>Introduzione</i> levitante su associazioni cadenzali di D9, alternate tra i <i>due modi esatonali</i> , pure riferibili al <i>tono di Do (DD→D)</i> , al <i>tono polarizzato di Mi♭ (D→T?)</i> , al <i>tono di D pantonale Fa#</i>	<i>Esposizione tematica</i> a latenza cantabile (<i>linearità implicata</i>), culminante su una <i>catabasi testurale</i> , poi radicata sulla <i>tonica in oscillazione centrifuga</i> con Dpant/6agg	<i>Sviluppo</i> con <i>testuralizzazione</i> vorticosa della precedente <i>linearità implicata</i> (bb. 46-64) e <i>Riesposizione</i> del tratto iniziale del tema poi <i>tonalmente ingannato</i> (b. 71) in deviazione danzante (evidenziati ritmi dattilici: bb. 71-86) verso l'apicale <i>motto rivelatorio</i> →	<i>Introduzione in elaborazione</i> <i>sviluppativa</i> , definitivamente esatonalizzata e resa in crescita di cantabilità e di levitante gestualità di danza; proprio al modo di un <i>fascinoso motto rivelatorio (Epiphonema)</i>	<i>Elaborazione</i> e di <i>rientro nel gioco tematico (sutura/pont e modulante)</i> su terze in relazione esatonale	<i>Ripresa tematica</i> con inserzione nella culminante <i>catabasi testurale</i> di slittanti profili cromatici fino alla chiusura sulla <i>tonica</i> , sempre “centrifugata” in oscillazione pantonale