

Conservatorio di Musica Niccolò Piccinni – Bari

Alta Formazione Artistica e Musicale

TRIENNIO ACCADEMICO DI PRIMO LIVELLO IN DISCIPLINE
MUSICALI A INDIRIZZO INTERPRETATIVO COMPOSITIVO

SCUOLA DI COMPOSIZIONE

CORSO DI DIPLOMA ACCADEMICO DI PRIMO LIVELLO IN
COMPOSIZIONE



DALL'IMMAGINAZIONE
ALL'ELABORAZIONE TIMBRICA:
APPROFONDIMENTO DEL PROCESSO CREATIVO
DI “SINUOSA...EMERGIÓ DESDE EL VIOLETA”

TESI IN COMPOSIZIONE

Relatore
Prof. Luca Belcastro

Candidato
Agustín Castellón Molina

Matr. 608/T

ANNO ACCADEMICO 2018-2019

Alla mia famiglia

alle persone che hanno aperto il mio mondo

INDICE

1. Introduzione.....	1
2. Tecniche strumentali estese e manifestazioni grafiche.....	3
2.1 Flauto.....	3
2.2 Clarinetto.....	6
2.3 Violino e Violoncello.....	7
2.4 Pianoforte.....	12
2.5 Altre: Flauto e Clarinetto.....	18
3. Metodo e Processo creativo.....	20
3.1 Esplorazione emozionale – immaginativa.....	20
3.1.1 Testi liberi e analisi (esempi)	20
3.1.2 Disegni liberi e analisi (esempi)	21
3.1.3 Disegno di relazioni.....	22
3.1.4 Definizione degli elementi.....	22
3.1.4.1 Protagonisti.....	22
3.1.4.2 Ambientali.....	23
3.2 Elaborazione Narrativa.....	24
3.2.1 Sinossi.....	24
3.2.2 Schema di presenze.....	24
3.2.3 Percorso Narrativo del grafico formale.....	25
3.2.4 Grafico Formale.....	26
3.3 Realizzazione tecnica.....	28
3.3.1 Grafico strutturale.....	28
3.3.2 Tabella di parametri.....	30
3.3.2.1 Protagonisti.....	30
3.3.2.2 Ambientali.....	31
3.3.3 Definizione del materiale.....	32
4. Conclusioni finali.....	46
Bibliografia.....	47

1. Introduzione

Il corpo del presente testo è un riassunto del processo creativo della composizione “Sinuosa... emergió desde el violeta”, per flauto, clarinetto, pianoforte, violino e violoncello. Presenta immagini di disegni, di grafici e di tabelle che evidenziano il percorso il cui obiettivo è, come indicato dal titolo, cercare di approfondire il processo creativo stesso e arrivare alla composizione come conseguenza di una necessità espressiva. Sotto questa prospettiva, si potrebbe dire che è stata una sorta di traduzione soggettiva del mondo interno verso la tecnica musicale attraverso la cosciente scelta e manipolazione del materiale. Per questo processo, si ha utilizzato come guida il “Metodo per Processi Creativi Condivisi” di Luca Belcastro, proposta che cerca, grazie a una successione di tappe organizzate in modo induttivo, di arrivare a un risultato mediante tre grandi fasi: Esplorazione emozionale-immaginativa, Elaborazione Narrativa e come ultimo passaggio la Realizzazione tecnica, ognuna con un possibile punto di uscita.

Questa tesi ha un doppio carattere. In primo posto, di esplorazione: si realizza un approfondimento delle tecniche strumentali esplorate, prendendo come stimolo alcune utilizzate da compositori fondamentali; in secondo posto, analitica, perché l'analisi è presente continuamente, come spirale, in tutto il processo creativo, cercando di trovare un linguaggio proprio e personale attraverso questo percorso. In più, si potrebbe considerare come una ricerca artistica¹, per la qualità d'investigazione che nasce dalla curiosità tramite la sperimentazione delle tecniche strumentali come già menzionato.

¹ Per Daniel Quaranta, ricercatore artistico e dottore in musica, la composizione e la sua giustificazione la rende una ricerca artistica: *“È vero che ogni lavoro nasce da un processo d'indagine e frutto di un pensiero, ma considerare quella creazione come un processo, che fa anche parte di un progetto di ricerca, abbiamo bisogno metterlo in parole, essere in un contesto metodologico determinata. È inoltre è necessario un approccio narrativo che spieghi delle fasi, delle procedure, dei protocolli sperimentati e, se fosse il caso, di supporto filosofico o estetico, delle "fonti" e, perché no, i desideri posti su quella strada che parte da un'idea di base fino alla sua possibile prima.*

In particolare, se il timbro,² dato dallo spettro di armonici e delle caratteristiche fisiche dello strumento musicale e creando, in questo modo, una diversa “personalità” per ogni suono, si combina con altri di caratteristiche simili o diverse, possono crearsi tipi di timbri più complessi. In questo lavoro si è cercato di utilizzare questi ultimi come principale medio espressivo.

Per quanto riguarda la composizione sulla quale si basa questo testo, non ha l’obiettivo di essere descrittiva, nonostante si siano creati testi, disegni liberi ed elementi con delle qualità fisiche e psicologiche. Anziché cercare di rappresentare qualcosa di extramusicale, sono stati utilizzati come impulso creativo e per trovare delle soluzioni. Comunque, l’ascolto è sempre frutto dell’esperienza personale.

²Alfredo Casella nel suo manuale di orchestrazione “La tecnica dell’orchestra contemporanea” dice sul timbro: “(...) per il quale i suoni della stessa altezza o intensità possono essere di diverso colore”. Invece per Arnold Schönberg, nel “Trattato di armonia” la spiega come un parametro più ampio cui appartiene l’altezza: “Non sono portato ad ammettere senz’altro la differenza di timbro e altezza del suono di cui normalmente si parla, ma penso che il suono si manifesti per mezzo del timbro e che l’altezza è una dimensione del timbro stesso”. Sotto questo punto di vista s’intende l’altezza come un parametro in funzione del timbro che si vuole, ma quest’ultimo come fattore principale di comunicazione.

2. Tecniche strumentali estese e manifestazioni grafiche

Come necessità di rappresentare l'immaginario descritto nel capitolo 3 attraverso il timbro, si sono utilizzate delle tecniche estese. Le tecniche estese, come si può dedurre, richiedono che l'esecutore usi uno strumento al di fuori delle norme tradizionalmente stabilite. Queste norme possono cambiare man mano che cambiano le esigenze della musica e lo sviluppo degli strumenti. (Burtner 2005).

2.1 Flauto

Multifonici

Sul flauto, si è sfruttata la sua capacità di produrre multifonici, ossia, la produzione di due o più suoni simultaneamente. Si ottengono utilizzando una diteggiatura, fiato e intensità specifiche.

Imboccatura

Ogni imboccatura cambia le qualità timbriche del suono. L'imboccatura aperta fa uscire grande quantità di aria fuori dallo strumento e ha un suono eolico più "brillante"; invece quella chiusa, in cui tutta l'aria va dentro, crea un suono eolico più "opaco". Tutte e due impediscono un'emissione del suono tradizionale, però si possono suggerire delle posizioni determinate. Nel Trattato di Artaud *"Flutes au present"* si presentano quattro tipi d'imboccatura.

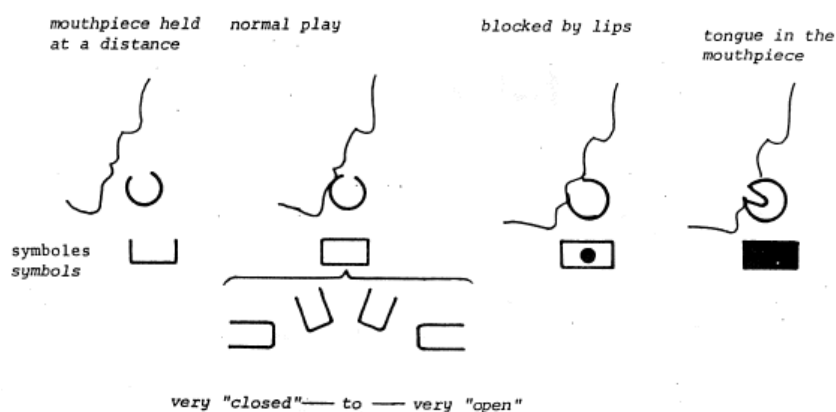


Figura 1

In questa composizione, per il parametro imboccatura si sono utilizzati i primi tre disegni proposti da Artaud, anche se qui con imboccatura aperta si intende l'imboccatura "ordinaria-aperta" proposta da Artaud.

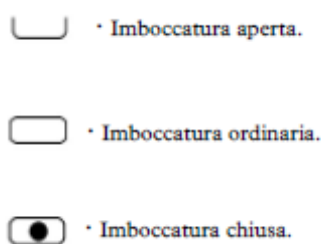


Figura 2.

Naturalmente, questa tecnica permette la combinazione con altre tecniche, come frullato, glissando o variazioni d'intensità diverse, come indicato nella figura 2.



Figura 3. "Sinuosa... emergió desde el violeta"

WhistleTones

I "WhistleTones" sono gli armonici lontani di una fondamentale, e si ottengono soffiando sull'imboccatura lontana dalle labbra (Artaud 1980). La linea indica che questi suoni, nonostante possano controllarsi e avere un'altezza determinata, in questa composizione si preferisce che siano altezze libere dando priorità più al timbro che all'altezza.

WhistleTones



Figura 4.

Suono d'aria

Solo soffio, senza altezza, ma con una diteggiatura determinata. Si è indicato con un triangolo bianco, ormai standardizzato. Tra parentesi quadre si invita all'interprete a produrre il fonema indicato, mentre sotto, tra parentesi normali, la posizione della vocale suggerita.



Figura 5.

Frullato

Frullato, o flatterzunge ha due modi di ottenersi: pronunciando il fonema /r/, o con la vibrazione della gola, avendo ognuno un colore diverso.



Figura 6.

Sussurrato

Sussurrare dentro dello strumento (naturalmente con l'imboccatura chiusa), sempre con dinamica forte, ma dipendendo della necessità si potrebbe bisbigliare, parlare o addirittura urlare.



Figura 7.

2.2 Clarinetto

Multifonici

L'unico suono multifonico utilizzato in tutto il brano è il seguente. Accanto, la diteggiatura a utilizzare:

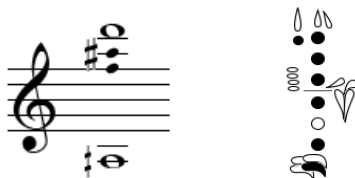


Figura 8.

Quantità d'aria

La quantità di aria nel suono ordinario è rappresentata dai seguenti disegni.

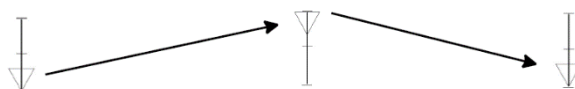


Figura 9.

Il triangolo in basso indica “poca aria”, mentre quello in alto “molta aria”.

Aspirazione/soffio dello strumento

Aspirare, oppure, soffiare dentro dello strumento con la posizione della nota indicata, solo suono d'aria.

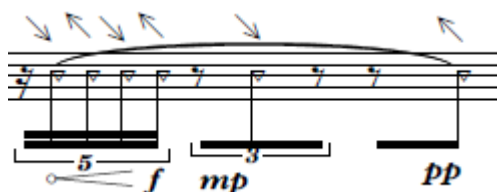


Figura 10. “Sinuosa...emergió desde el violeta”

Frullato



Figura 11.

Stringere o rilassare il becco

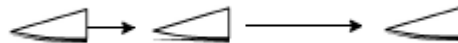


Figura 12.

2.3 Violino e Violoncello

Glissando lungo le corde

Il trigramma della figura messo sopra il pentagramma tradizionale, si riferisce alla zona compresa dal capotasto al ponticello di uno strumento ad arco. La linea, ondeggiante in questo caso, indica l'area specifica di questa zona sulla quale l'interprete deve realizzare questo "glissando", cioè, passare l'archetto lungo le corde, il cui effetto udibile sono due glissandi in dinamica **pp**: uno che sale e un altro che scende.

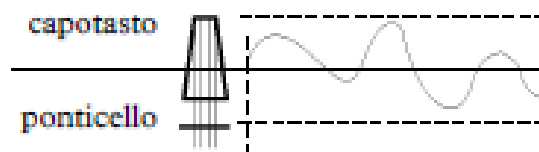


Figura 13.

Il pentagramma, invece, indica le corde sulle quali si deve eseguire la tecnica. Contemporaneamente si richiede di stoppare le corde con la mano sinistra e alcune volte di realizzare un tremolo.

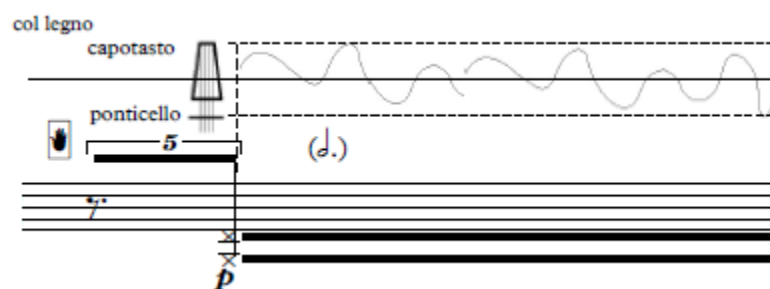


Figura 14.

Arco angolato a 45°

Tirare l'arco sopra il ponticello con un angolo di 45° tra le corde indicate, come mostrato nel disegno. Contemporaneamente, stoppare tutte e quattro le corde con la mano sinistra. L'effetto è simile al rumore del vento.

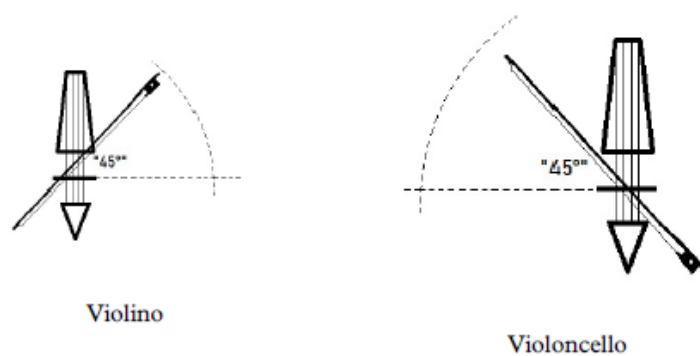


Figura 15.

In partitura è indicato soltanto col segno dell'angolo:

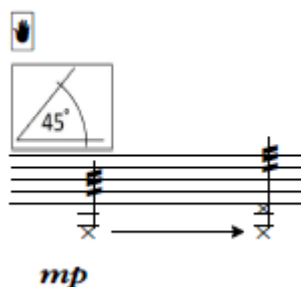


Figura 16.

In più, si richiede di stoppare sempre le corde con la mano sinistra e di realizzare un tremolo veloce.

Movimenti circolari sulle corde

Questa tecnica cerca di creare un suono arioso con una quantità di rumore aggiunto indefinito piuttosto che far sentire la nota reale indicata sul pentagramma. Per realizzarla l'esecutore deve spazzolare le corde con movimenti circolari dell'archetto. Il trigramma indica la posizione su cui si deve eseguire l'azione richiesta, che va da molto sul ponticello (il più vicino possibile al ponticello) fino la metà, più o meno, della tastiera. (molto sulla tastiera).

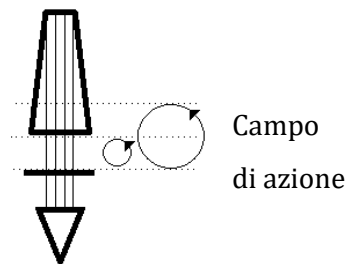


Figura 17.

I cerchi indicano l'ampiezza del movimento da realizzare e il suo campo di azione. Invece, se si vuole passare da una misura di ampiezza ad un'altra, il cambio graduale si indica con una freccia.



Figura 18.

Sotto, nel pentagramma si indica la posizione della mano sinistra con la nota che si deve suonare e i ritmi dei movimenti: ogni attacco segnala il punto di arrivo circoscritto dal disegno circolare suggerito dal grafico. (Mp=molto sul ponticello; mt=molto sulla tastiera).

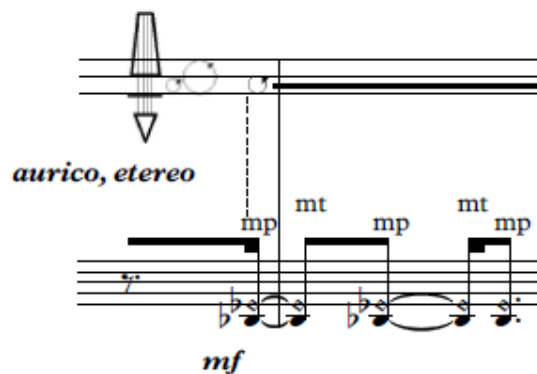


Figura 19.

Movimenti oscillanti oltre il capotasto

Questa tecnica invita a passare l'archetto oltre il capotasto del violino o del violoncello e contemporaneamente realizzare movimenti oscillanti, con due fini: uno è creare piccole variazioni d'intensità grazie alle variazioni di pressione risultanti dal movimento oscillante; l'altro è, come conseguenza del primo, riuscire a suonare le due corde congiunte.

Il disegno indica il movimento che deve realizzare l'esecutore, mentre il pentagramma, le corde da suonare. In più, si richiede di variare le dinamiche liberamente tra ***p*** e ***mp***. L'effetto finale sono suoni indeterminati, fragili e acuti.

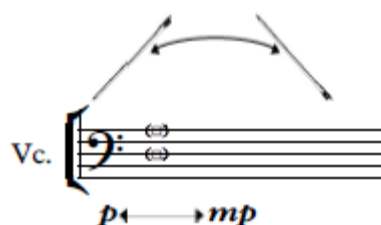


Figura 20.

Stappare le corde

L'obiettivo di questa tecnica è annullare un'altezza definita e dare priorità al rumore. Si realizza appoggiando le dita sopra le corde, senza la posizione tradizionalmente corretta per suonare, con le dita rilassate. È indicato con un piccolo disegno di una mano accanto alla corda da suonare.

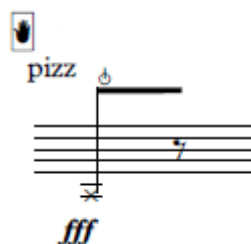


Figura 21.

Sovrappressione

Qui, l'interprete deve realizzare un'arcata con più pressione che l'arcata ordinaria. L'effetto è un rumore ruvido e secco, senza un'altezza troppo definita, anche se per alcuni l'effetto è un sub-armonico (una settima minore sotto). Il segno per indicarlo è il simbolo dell'arcata raddoppiato.



Figura 22.

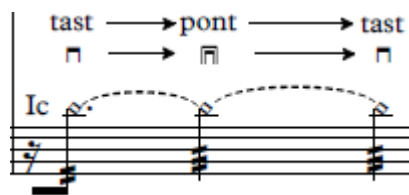


Figura 23. "Sinuosa... emergió desde el violeta"

Violoncello

Arco sulla cordiera

L'interprete deve passare l'arco sulla cordiera, facendo entrare in vibrazione tutto lo strumento e quindi producendo un suono di altezza definita. Il segno è un disegno che assomiglia alla cordiera del violoncello.



Figura 24.

In partitura, la durata è indicata con delle durate delle figure musicali.

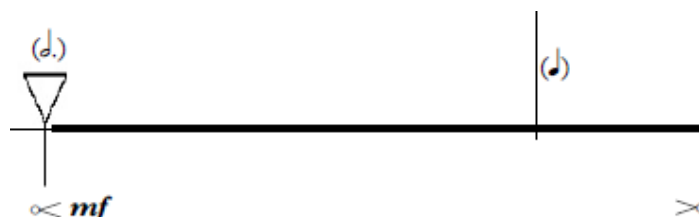


Figura 25.

2.4 Pianoforte

Referenze di registro

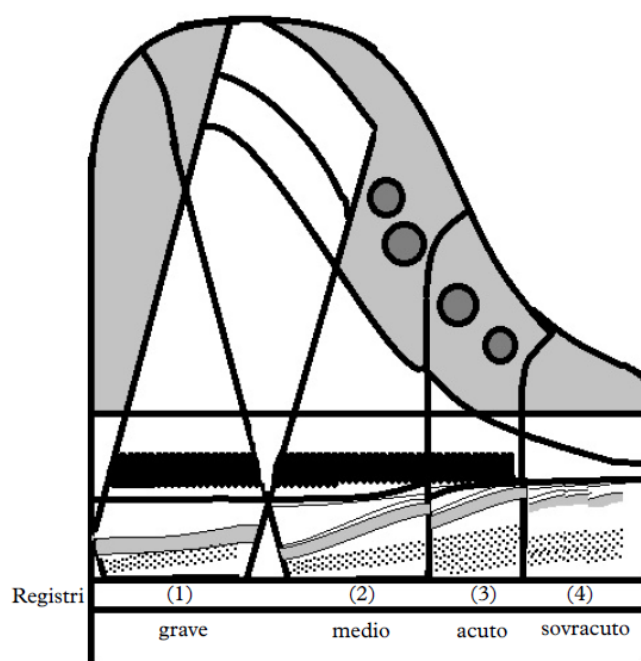


Figura 26.

Utilizzo di un plettro di chitarra

a) Per le caviglie e le corde: Passare, con la mano sinistra nella direzione segnalata, un plettro di chitarra (o una moneta) tra le caviglie e le corde (sfiorando entrambe) del registro acuto (3) della cordiera del pianoforte, avendo cura di far sentire i suoni sia delle caviglie, sia delle corde.

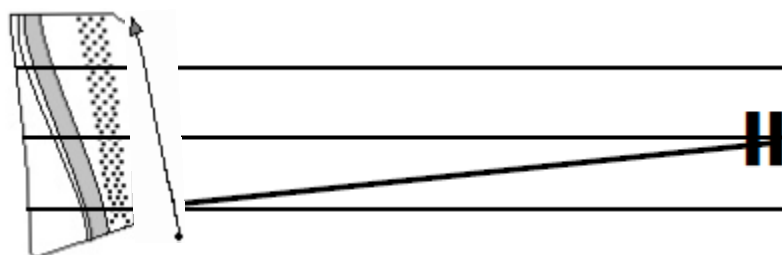


Figura 27.

Come mostrato nella figura successiva, Lachenmann utilizzò il suono delle caviglie nel suo brano “Guero” (1969), passando le unghie al di sopra, segnandolo con un rettangolo bianco. Anche ha utilizzato il suono delle corde situate in mezzo delle caviglie e la striscia di feltro (6).

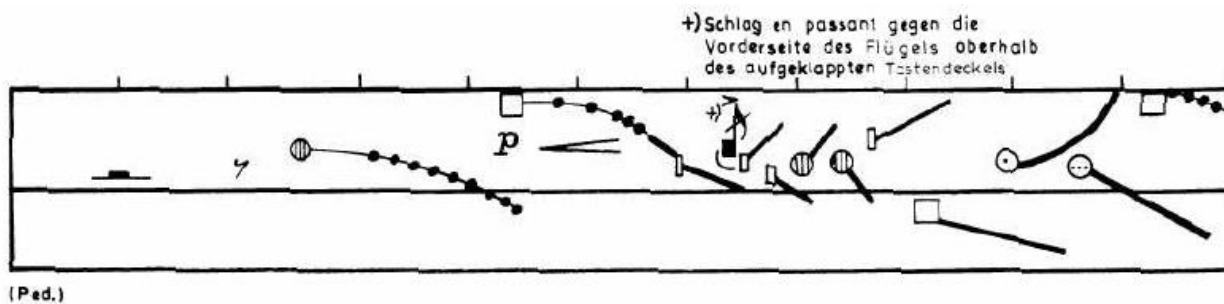


Figura 28. "Guero" (Lachenmann 1969)

- 5. □ tuning pegs, also possibly with several extended fingers
- 6. ● strings between the tuning pegs and the felt strip

Figura 29. Simboli per indicare le caviglie, e le corde tra le caviglie e il feltro.

b) Grattando le corde più gravi: All'interno della cordiera, nella zona tra le caviglie e gli smorzatori, si devono grattare longitudinalmente le corde La e Sib della I ottava (1) col plettro, avvicinandosi e allontanandosi dalle caviglie, seguendo la linea del grafico (indicativo) liberamente. La parte superiore indica la zona lontana alle caviglie, invece l'inferiore la parte vicina alle caviglie. Si richiedono anche diverse dinamiche e diverse velocità di movimenti suggeriti dal grafico. Dall'altra parte, il pentagramma indica la durata della realizzazione di questa tecnica.

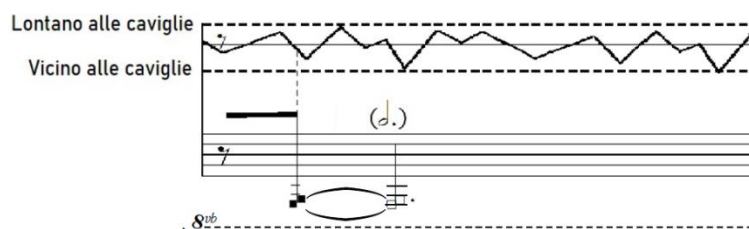


Figura 30.

Utilizzo di una superball

a) Strisciare con pressione lungo le corde meno grosse del registro grave (1) della cordiera del pianoforte finché si senta un'altezza determinata. Il suono che si ascolta è prodotto dallo sfregamento della palla di gomma.

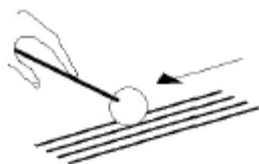


Figura 31.

In partitura, si ha utilizzato un piccolo disegno con una freccia per indicare la tecnica da eseguire.

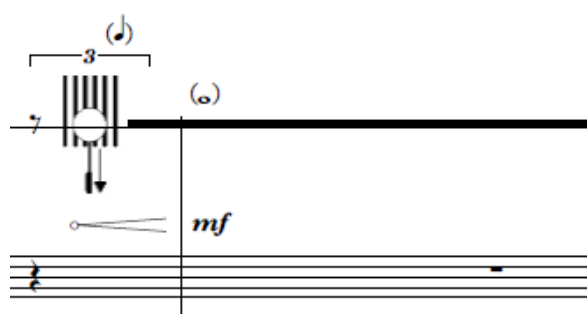


Figura 32.

b) Facendo movimenti circolari senza troppa pressione sulle corde più gravi e grosse della cordiera del pianoforte come indicato nel disegno.

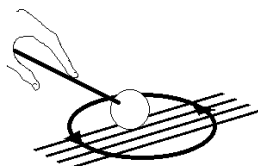


Figura 33.

In partitura è segnato da un simbolo di circolo per indicare l'azione da realizzare.

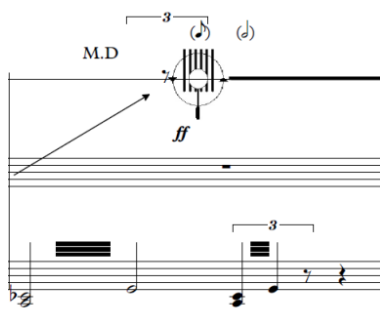


Figura 34.

Colpi sulla cordiera con la mano sinistra

Possono essere sia singoli, sia ripetuti, sempre sul registro grave e sulla cordiera del pianoforte, ed eseguiti col palmo e le dita della mano sinistra aperta.

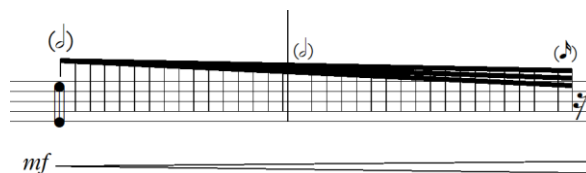


Figura 35.

Pizzicato

Pizzicare una corda specifica con l'unghia o con un plettro di chitarra, in generale sul registro acuto. Si consiglia attaccare adesivi colorati sugli smorzatori delle corde da pizzicare.

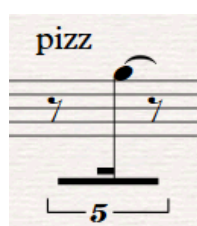


Figura 36.

Preparazione

L'unica preparazione del pianoforte utilizzata in questa composizione è l'inserimento, all'interno della cordiera del pianoforte in mezzo a due delle tre corde corrispondenti al Do centrale (Do 4), di una vite che abbia un dado nella parte superiore come indicato nel disegno. Si consiglia al pianista di provare questa tecnica separatamente nello studio del brano, e decidere a piacere l'altezza lungo le corde in cui rimarrà la vite durante tutta l'esecuzione.

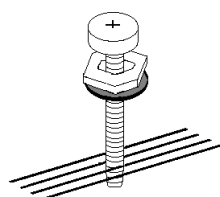


Figura 37.

Uno dei pionieri nell'utilizzo di materiali esterni al pianoforte, è stato John Cage. Nell'immagine di sotto si osservano dettagli del suo brano "Amores", per pianoforte preparato.

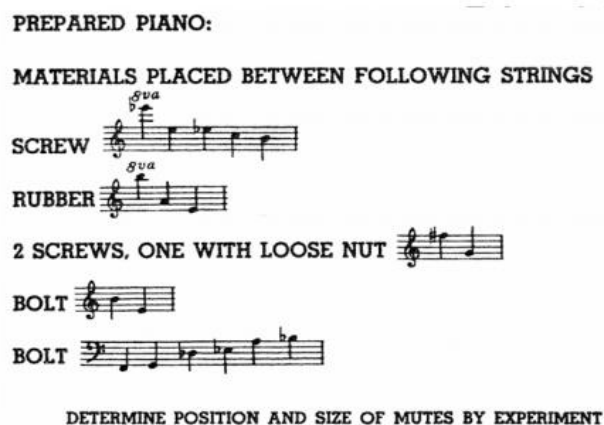


Figura 38. "Amores" (Cage, 1943)

Esempi degli oggetti inseriti:

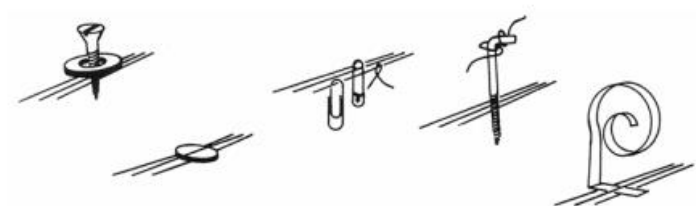


Figura 39. "Amores" (Cage 1943)

Armonici

Per ottenere i suoni armonici di una singola nota, si deve appoggiare un dito sul nodo della corda della nota su cui si vuole avere l'armonico risultante. Nel caso di questa composizione, si deve appoggiare un dito della mano destra sul nodo della corda sempre oltre gli smorzatori.

Come guida si consiglia attaccare adesivi colorati sia sullo smorzatore della corda, sia sul nodo.

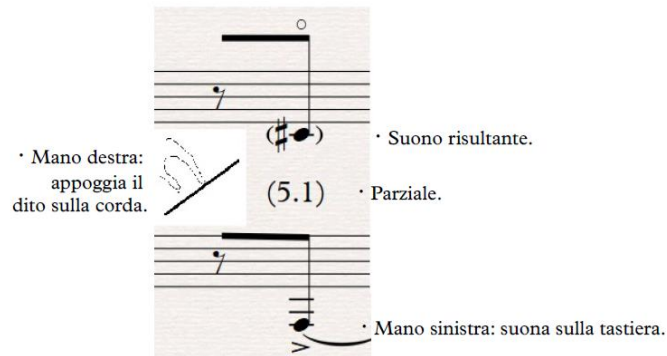


Figura 40.

Note mute

Premere i tasti bianchi senza produrre suoni. Questo, per far emergere gli armonici delle note premute senza attacco in tanto ci sono altre risonanze.



Figura 41.

Arnold Schönberg già nell'anno 1909, utilizzò questa tecnica nella sua Op. 11 , n°1 per pianoforte solo.

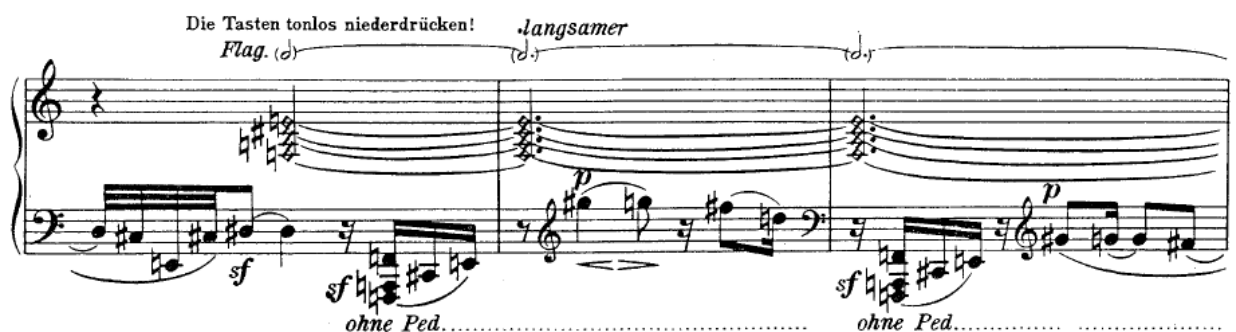


Figura 42. "Drei Klavierstücke Op.11 n°1" (Schönberg 1909)

2.5 Altre: Flauto e Clarinetto

Sguardo

Azioni fisica di guardare verso un punto determinato. In questo caso, il flautista deve guardare il clarinettista, e vice-versa.



Figura 43.

Gérard Grisey nel suo brano Périodes, utilizzò disegni di sguardi di diversi espressioni per essere realizzati dal violista.

The image shows a musical score for Violino (Vno) and Viola (Vla) from the piece "Périodes" by Gérard Grisey. The Vno part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Vla part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the Vno staff, there are eye diagrams and French instructions: "l'altiste." followed by a question mark, "très concentré !!", "même jeu", "reste dans cette position", and "regarde son instrument...". Above the Vla staff, there are eye diagrams and French instructions: "regarde brusquement le violoniste et s'immobilise dans cette position", "très concentré !!", "même jeu", "reste dans cette position", and "regarde son instrument...". The score ends with a double bar line and the instruction "essaye ce do#".

Figura 44. "Périodes" (Grisey 1974)

"Chimes" (Campanelle)

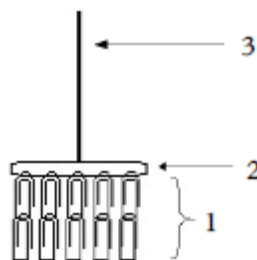


Figura 44.

Oggetto ideato appositamente per questa composizione, il cui obiettivo è sfiorare le corde sia degli archi, sia del pianoforte. Per crearlo, si possono seguire i seguenti passi:

Appendere 5 strisce di 2 graffette ciascuna (1) a un ferretto (2) (può essere una graffetta stessa), attaccandole con nastro adesivo. Tutto ciò, si dovrà appendere a un ferretto verticale (3), che permetterà di passarlo sopra le caviglie del pianoforte nel registro acuto, sfiorandole; e sul violoncello e il violino, sopra tutte e quattro le corde, sfiorandole liberamente nella zona compresa tra "molto sulla tastiera" e "oltre il ponticello", mentre si stoppano le corde con la mano sinistra. Tutto l'insieme creerà un suono di "windchimes". Ogni interprete dovrà calibrare il proprio suono ascoltando attentamente agli altri.

L'oggetto risultante dovrà essere simile al disegno della Figura 33.

Questo oggetto permette di toccare delicatamente le corde dall'alto. Si caratterizza per suoni di un'altezza determinata dalla lunghezza e tensione della corda, però poco controllabili dall'interprete dato che il contatto con le corde lo fanno delle graffette collegate ad una striscia appesa a un ulteriore ferretto. Questa articolazione, non permette di avere troppo controllo sul suono finale.

Tipo di vibrato

Invita a produrre, negli strumenti a fiato e ad arco, tipi di vibrato con diverse frequenze e ampiezze. In questa composizione si sono utilizzati quattro.

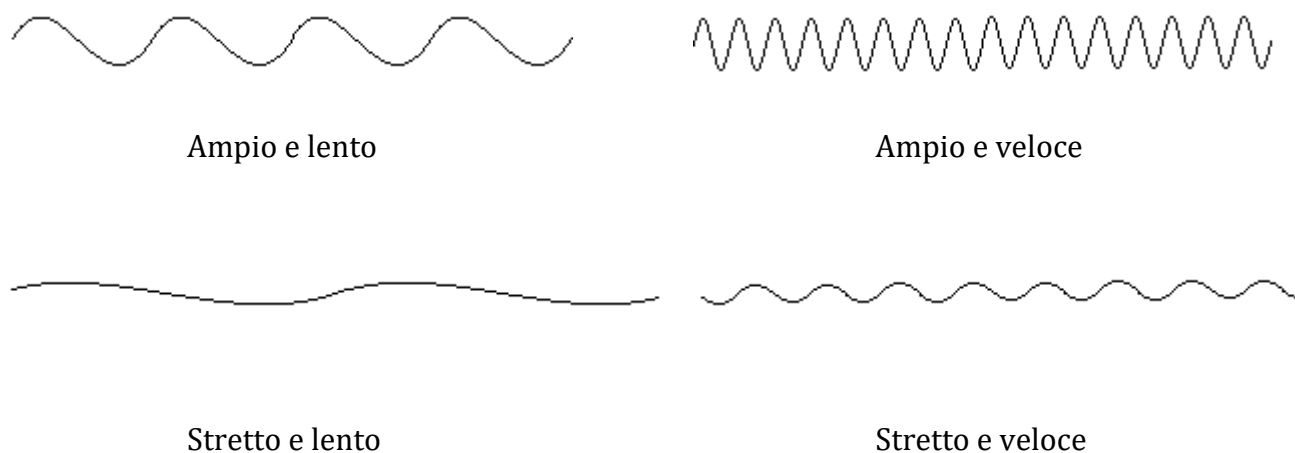


Figura 45.

3. Metodo e Processo creativo

3.1 Esplorazione emozionale – immaginativa

In questa prima fase, scriviamo rapido, senza limitazioni, senza paura a giudizi, senza pregiudizi, senza autocensure, lasciando spazio tutto ciò che esce spontaneo, anche eventuali azioni fisiche sulla carta stessa. (Belcastro 2017). Conseguentemente, il testo si rilegge e si scelgono le parole più vitali, estrapolandole e intrecciandole, creando nuovi concetti che, insieme ai disegni liberi, saranno il punto di partenza degli “Elementi”.

3.1.1 Testi liberi e analisi (esempi)

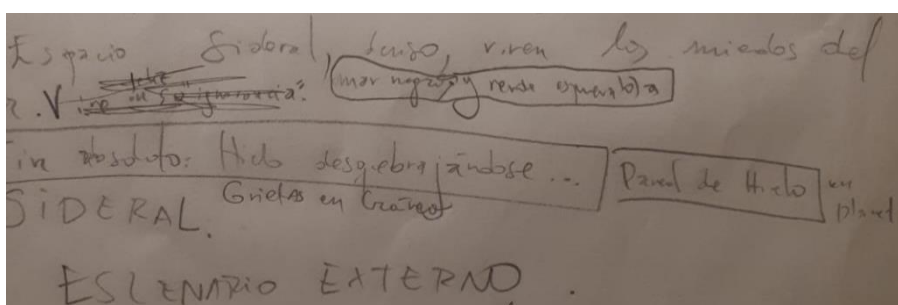


Figura 46.

“Spazio siderale, denso, abitano le paure del...” ... “mare nero, e verde smeralda” ... “In assoluto: ghiaccio sgretolandosi...muro di ghiaccio” ... “Siderale”, “Scenario esterno”. In questo frammento di testo, si possono vedere alcuni concetti che si sono ricavati: “mare nero, e verde smeralda”, “ghiaccio sgretolandosi...muro di ghiaccio”, poiché sembravano avere una importanza maggior rispetto agli altri.

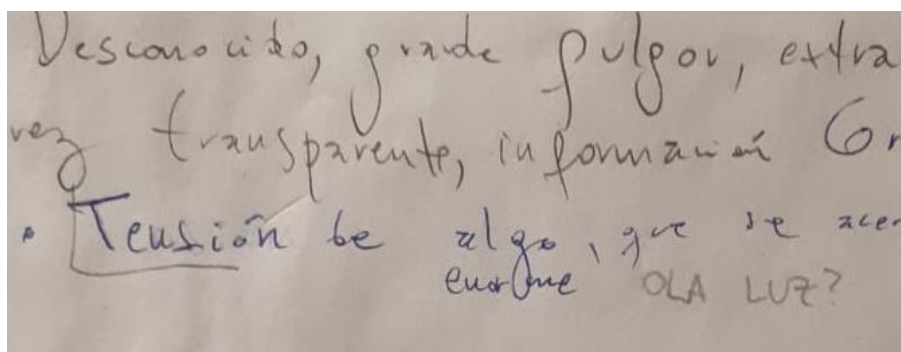


Figura 47.

“Sconosciuto, gran fulgore, trasparente, informazione” ... “tensione di qualcosa” “onda di luce” Invece dal frammento precedente, si sono presi i concetti di “trasparente”, “onda di luce” e “tensione”. Onda di luce e trasparente, avendo caratteristiche simili, si sono uniti per creare un solo elemento. La stessa situazione accade con il termine “tensione” e “ghiaccio sgretolandosi” preso dal testo anteriore.

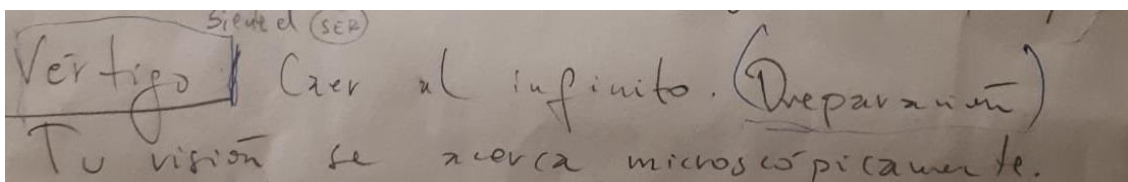


Figura 48.

Altre parole che si sono considerate dai testi, sono *“sovrapposizioni, liberazione, super cumuli, polvera di stelle, fulgore, massa nera, sangue rovente, natura”*.

3.1.2 Disegni liberi e analisi (esempi)



Si può osservare che si è anche manipolata la carta sulla quale si realizzò il disegno. Tracci ruvidi, un buco nel centro, poca densità e controllo.

Figura 49.

Contrastante con il disegno precedente, si osserva più densità, più energia e più disordine.



Figura 50.

Il disegno libero³, aiuta alla creazione di ogni futuro elemento, unendo i concetti e trovando caratteristiche comuni tra di loro; o meglio, a comprendere l'essenza di ognuno.

³ Come scritto da Luca Belcastro:“(...) forme, colori, dimensioni, inclusioni, separazioni, relazioni e anche i tratti più piccoli e apparentemente insignificanti, invitano a una interpretazione fisica, emozionale, caratteriale, psicologica, ecc.”

3.1.3 Disegno di relazioni

Nel disegno di relazioni, si cerca di mettere i concetti in una libera associazione tra di loro distribuita sulla carta.



Figura 52.

3.1.4 Definizione degli elementi

3.1.4.1 Protagonisti

Per procedere alla creazione degli elementi, si hanno accolto i concetti più importanti nei passi precedenti. Poi, a ognuno si sono associate delle parole prodotte da un'esplorazione sensoriale. Qui si vedono alcuni esempi.

1. Essere/Spirito: Non corporeo, semitrasparente, brillante, scia, arcaico, ancestrale, androgino, nostalgico, impavido, delirante, tiepido, ha un alone di luce, vibrante.
2. Ombra di condor nero: Vibrazioni gravi e profondo, come tremando nel sottosuolo, si ascolta chiaramente, oscuro, si muove spazialmente, stereofonico, ha un messaggio, fa tremolare.

3. Spezzamento del muro/Muro: Muro arancione, si sta spezzando, sgretolando, lontano, gigante, nella linea dell'orizzonte, misterioso, fa passare raggi di luce, di materiale molto forte e ruvido, statico, non si relaziona con gli altri elementi oltre che i raggi di luce

4. Raggi di luce: Taglienti, pungenti, penetranti, come fili, incandescenti, dolci, si accumulano.

5. Cenere: Sono lanciate, corpo dello spirito, brillanti, granulati, si mescolano col mare.

6. Tsunami: "Attraversatore", accecante, di luce, bianco, molta energia, climax, bruciante, avvolgente.

3.1.4.2 Ambientali

7. Atmosfera: Liquida, giratoria, stellare, gravità bassa, aurica, polvera, vento, aria turchese, nevicante, brina, arioso, un poco elettrico, densa, nevicante.

8. Mare: Profondo, respira, ha piccoli riflessi, vasto, morbido, ondeggiante ma poco, colore viola, grande, vasto.

9. Aurora: Vellutate, emergono dal cielo lentamente, cade, sensuale, morbido, delicato, sventolano, turchese, molto alto, levitano.

10. Cielo: Tappeto di sfondo, semi notturno, stelle tremolanti, piatto, gigante, onnipresente.

11. Piccole stelle: Tremanti. Si vedono nel cielo, ei suoi riflessi sul mare.

3.2 Elaborazione Narrativa

3.2.1 Sinossi

In questo passo, si propone di mettere gli elementi in maniera lineale, scrivendo una "sinossi".

"Un essere cammina lungo la riva argentata della costa di un pianeta turchese, dove respirano acque calme e viola. L'aria è densa e quasi liquida, e il cielo blu scuro è illuminato da aurore verdi. L'ombra di un grande condor che sorvola l'area, oscura la terra. Il sottosuolo vibra: il condor vuole esprimere qualcosa attraverso la sua ombra. L'essere guarda verso l'orizzonte dove, lontano, c'è un muro enorme e misterioso. L'essere getta le ceneri nel mare, come polvere di stelle, del suo corpo già inesistente. Il muro inizia a sgretolarsi e a incrinarsi, facendo passare sottili e taglienti raggi di luce che sembrano essere di un'alba che comincia a nascere timidamente. Un tuono fa cadere lentamente un'aurora, che copre il corpo dell'essere. L'essere, imperterrito, si allontana dalla riva...

Il muro crolla ... "

3.2.2 Schema di presenze

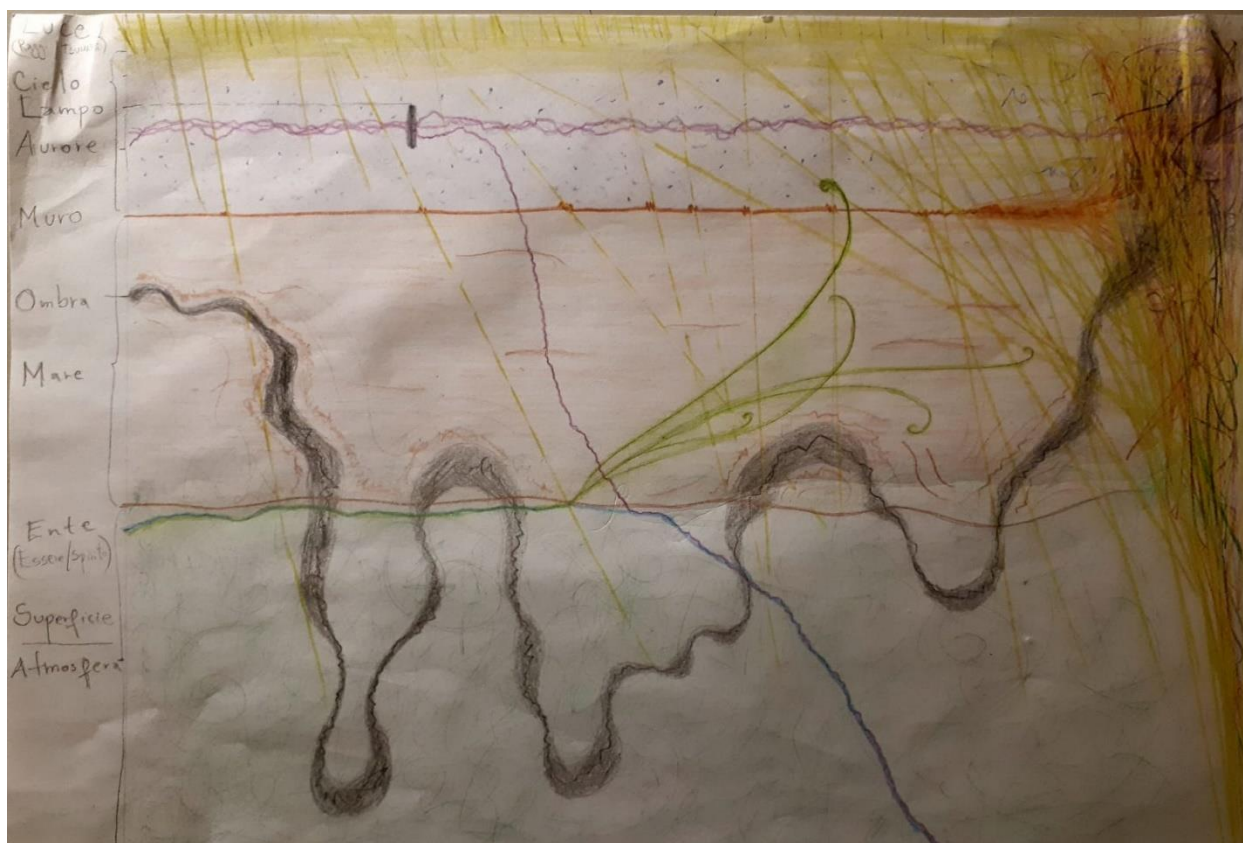


Figura 52.

Lo schema precedente, mette in un unico spazio agli elementi, anche se potrebbero esserci diversi ambiti (psicologici, fisici, emozionali, ecc) in un ordine cronologico, cercando di seguire quello che propone la sinossi, prendendo in considerazione eventuali sfondi, cambi di scena, la rilevanza di ogni elemento, quali “personaggi” transiterebbero in quei piani, considerando anche eventuali rapporti tra di loro. Sull’asse orizzontale si trovano gli elementi; sul verticale il tempo. Tutto ciò che si trova nella zona inferiore della carta si considera vicino, nella superiore, lontano.

3.2.3 Percorso Narrativo del grafico formale

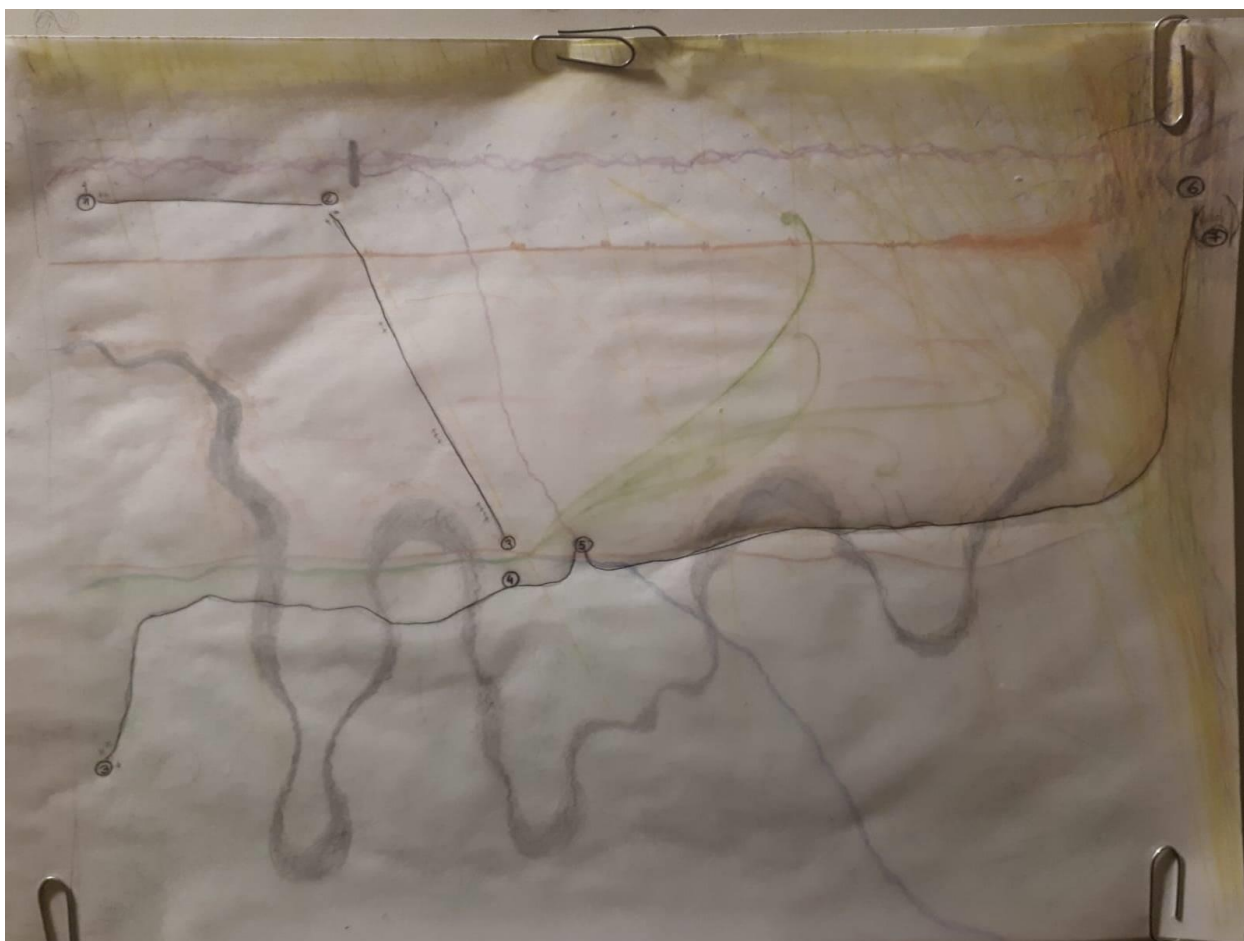


Figura 53.

In questo grafico si prendono le decisioni su “come” raccontare quello che sta accadendo, osservandolo come se si trattasse di una mappa cartografica. Il narratore o i narratori viaggiano muovendosi a differenti velocità con eventuali accelerazioni, rallentamenti o fermate fra i piani di profondità degli ambiti dello schema, con la scelta di saltare, tutte le volte che sia necessario, tra uno e l’altro, considerando le transizioni. (Belcastro 2017)

3.2.4 Grafico Formale

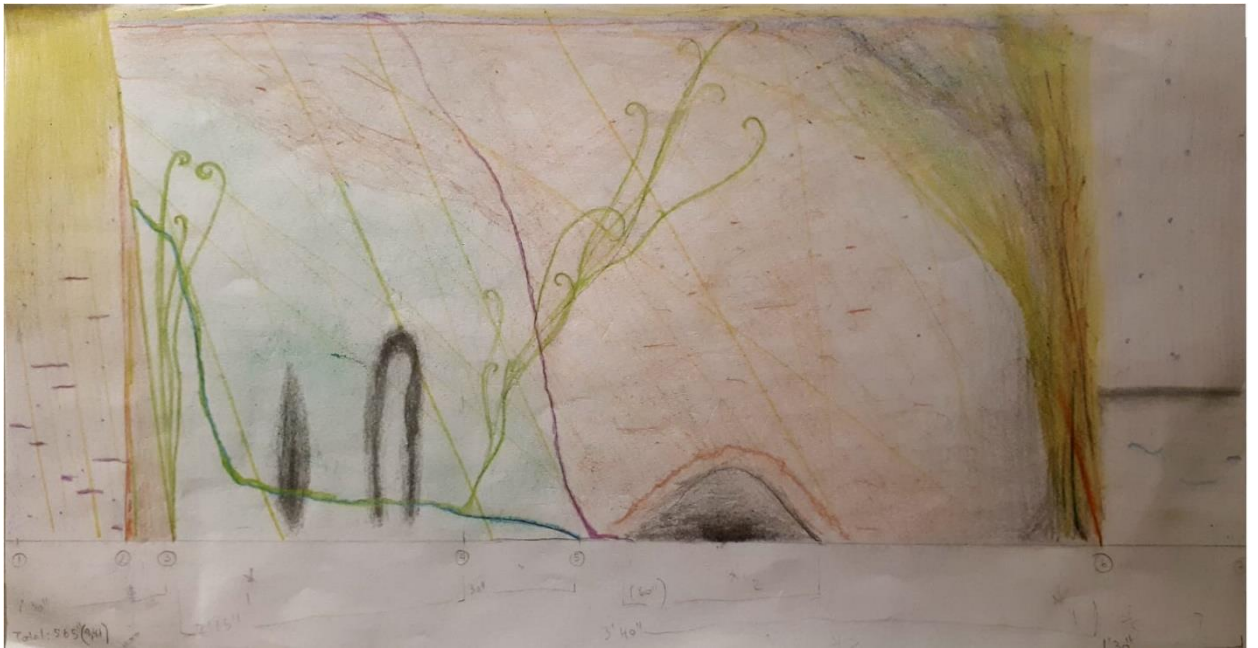


Figura 54.

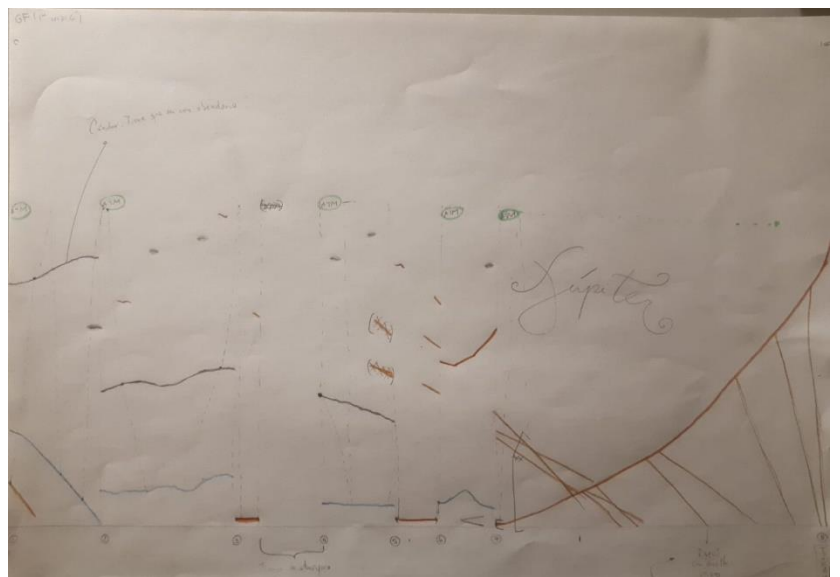


Figura 55

Con la realizzazione del grafico formale, si cerca di creare la “forma” mettendo in fila i numeri ordinati rispettando le distanze corrette, lo spessore di ogni elemento e in ordine di “vicinanza” e di “lontananza”. Qua si possono osservare tre diverse versioni sul grafico formale.

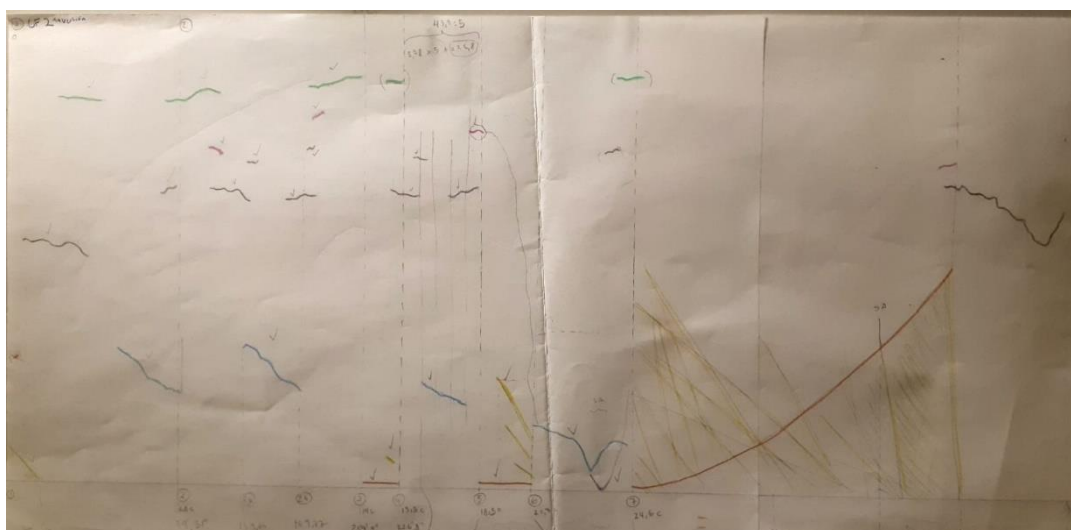


Figura 56.

3.3 Realizzazione tecnica

In questa tappa si utilizza la tecnica, che è al servizio della manifestazione del cammino percorso.

3.3.1 Grafico strutturale

Il grafico strutturale specifica le durate dentro il tempo complessivo del brano tenendo in conto la vicinanza di ogni elemento, l'equilibrio nei diversi punti, i climax, le entrate e le uscite, ecc. In questo caso si è utilizzata carta millimetrata.

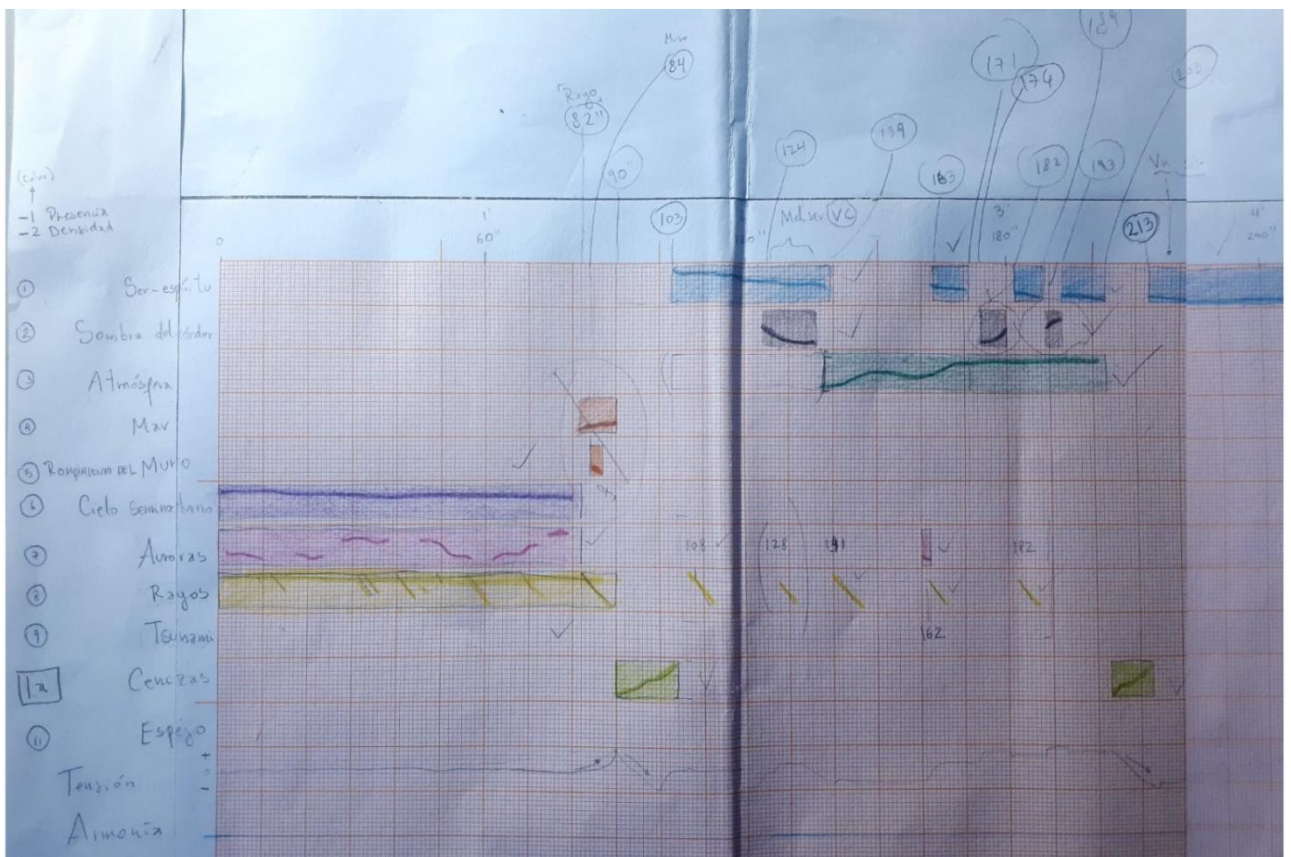


Figura 57.

3.3.2 Tabella di parametri

La tabella di parametri aiuta ad approfondire e specificare di più le caratteristiche di ogni elemento. Inoltre, è utile per prendere coscienza delle caratteristiche che nella definizione degli elementi non sono state considerate. Il parametro sul quale si è focalizzato maggiormente questo lavoro è il timbro.

3.3.2.1 Protagonisti

Elemento	Timbro	Intensità	Densità	Registro	Movimento	Aspetto Fisico	Psicologia/ Spirito	Colore	Come si percepisce	Volume
1. Essere/Spirito	Vibrante, magico, arcaico, onirico	Media/bassa	Bassa	Medio	Fluida, irregolare	Semi-trasparente	Nostalgica, ma impavida, delirante, un poco indifferente, malinconico	Turchese	Ente che si spiazza, lasciando una scia	Umano
2. Ombra del condor	Oscuro, stereofonico, cupo, misterioso, macabro, tetto, vibrazioni	Media/bassa	Alta	Molto grave	Lento, con battito d'ali	Onnipresente, oscuro	Saggia, seria	Nero		Grande
3. Spezzamento del muro	Spezzandosi, sgretolandosi, ruvido	Crescente		Medio/grave			Drammatica, sofferente, frustrazione	Grigio, negro		
4. Raggi di luce	Pungenti, taglienti, luminoso	Crescente, esponenziale, alta, potente	Alta	Sopracuto	Direzionale, nascente	Affilato, appuntito		Bianco, giallo		
5. Cenere	Brillante, granulate			Medio/acuto	Sono lanciate, gettate	Polvere	Era un corpo umano			
6. Tsunami	Dal morbido verso il furente	Bassa - Alta	Poca - Alta	Tutto	Molto ondeggiante	Incandescente, come se fossero onde				Enorme, ampio, vasto

3.3.2.2 Ambientali

Elemento	Timbro	Intensità	Densità	Registro	Movimento	Aspetto Fisico	Psicologia/Spirito	Colore	Come si percepisce	Volume
7. Atmosfera	Quasi liquida, sempre gassosa, nevicante, glassata, con vento, ondeggiante	Media	Media	Medio/acuto	Poco giratorio, poco vibrante	Con polvere stellare, nevicante, come una nebbia		Turchese		Vasto
8. Mare	Morbido, poco brillante bensì pastoso, oceanico	Media	Media	Media	Poco ondeggiante, stagnante		Calmo	Violetto	Oceanico	Vasto
9. Aurora	Setoso, sensuale, emergente	Bassa	Bassa	Medio	Sventolante, lento, ma statico. Scende dal cielo	Gassoso		Verde	Lontana, molto alto	Grande
10. Cielo	Seminotturmo, profondo, piccole onde	Bassa	Bassa	Grave e acuto	Piatto	Enorme		Blu scuro	Onnipresente	Vasto

3.3.3 Definizione del materiale

Per quel che riguarda le potenzialità di ogni strumento e le possibilità di combinazione tra di loro, la scelta e l'elaborazione del materiale aiuterà a manifestarli nel modo più preciso possibile. Dunque, la rappresentazione di ognuno degli ambienti, piani e "personaggi" coinvolti sarà effettiva e trasparente (Belcastro 2017). Il materiale, quindi, sono le caratteristiche più o meno tecniche di ogni elemento, raggruppate, in questo caso, in 5 grandi item al fine di avere chiarezza di quello che si sta manipolando. Per evitare una ramificazione eccessiva e una sovraccarica d'informazione, non si è lavorata ogni singola caratteristica su ogni singolo elemento, bensì, si è scelto accuratamente quali proprietà approfondire.

I Generale

- Componenti dell'elemento (Esempio: 1. Essere/Spirito: Alone di luce, eventuale melodia; 2. Ombra del condor: Oscurità spessa, messaggio, battito d'ali.)
- Strumento: Strumento o strumenti musicali scelti per manifestare l'elemento.

II Timbrica

- Timbro/Colore armonico: Il timbro che si vuole raggiungere attraverso la scelta dei materiali, con eventuale sfumatura di colore. (Esempio: Timbro ruvido, colore nasale).
- Testura
- Effetto/Tecnica: Tecnica strumentale che contribuirà a caratterizzare l'elemento.
- Densità: densità di un parametro specifico all'interno dell'elemento.
- Energia
- Attacco/Sostegno/Risonanza: Come inizia, si mantiene nel tempo e decade l'apparizione dell'elemento.

III Melodico – Armonico

- Registro: Range di altezze su cui si muove l'elemento.
- Armonia/Intervalli, Frequenze: Gruppo o singola nota, di altezze primarie che si utilizzeranno, intervalli, oppure frequenze.

- Rumore: Suoni di altezza indeterminata aggiunti.

IV Durate

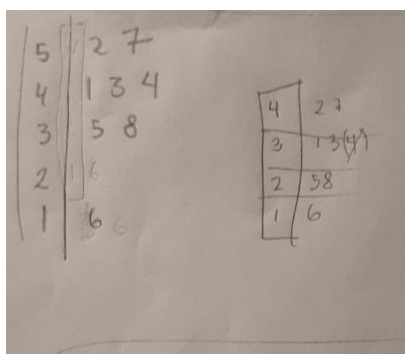
- Durata: Durata dell'elemento sia in particolare, sia come durata complessiva dentro del brano.
- Figurazione: Gesto melodico, o di carattere strumentale.
- Pulso: Pulsazioni, tactus, in particolare o complessivo.
- Ritmo interno: Eventuali ritmi all'interno di un pulso globale.
- Intensità: Volume.

V Proprietà ulteriori

- Carattere (presi dalla tabella di parametri/testo libero)
- Fonema: Eventuale fonema/parole da produrre.
- Componente "extramusicale", gesti fisici, eventuale disposizione degli interpreti.

Approfondimento del materiale degli elementi

La maggior parte degli elementi ha la sua propria armonia organizzata in tabelle. Ogni armonia delle tabelle è stata gerarchizzata in "quantità di energia". Questo termine si riferisce al grado di forza o tensione dentro di uno stesso gruppo di note, inteso come una "entità", le quali si sono disposte ulteriormente lungo la linea di tempo della composizione, al servizio della tensione necessaria nei vari punti specifici.



The image shows two hand-drawn tables. The left table is a 5x2 grid with numbers 1-5 in the first column and 2, 7, 1, 3, 4, 5, 8, 2, 6, 1, 6 in the second column. The right table is a 4x2 grid with numbers 4, 3, 2, 1 in the first column and 2, 7, 1, 3, 4, 5, 8, 2, 6, 1, 6 in the second column.

5	2 7
4	1 3 4
3	5 8
2	2 6
1	1 6

4	2 7
3	1 3 4
2	5 8
1	2 6

Questa tabella mostra livelli di energia con cui si è classificata ogni armonia (da minimo a massimo: 1, 2, 3, 4, 5 – 1, 2, 3, 4). Dipendendo della necessità di tensione, si è scelta l'armonia che corrisponderebbe alla tensione disposta nella linea di tempo.

Figura 58

Il Cambridge History of Western Music Theory, definisce l'energia, in questi termini, in vari modi. Uno di loro, denominato il Thematization of "force", la

intende come una metafora con altre discipline: *“Questa metafora porta a varie caratterizzazioni della musica: come biologia dei toni (Schenker); un organismo (Fritz Jöde); un dramma di forze (Halm); un'interazione di energie potenziali e cinetiche (Ernst Kurth); invocazioni di spazialità musicale e contorni di forza (Ernst Kurth, Hans Mersmann, Kurt Westphal, Victor Zuckerkandl); fasi alternate di tensione e rilascio (Arnold Schering).”* (Christensen 2008, 921)

È importante anche dire, che per ogni strumento musicale si sono pensati i suoi propri parametri. Per esempio nel flauto si sono consideranti, l'imboccatura, la quantità d'aria, l'attacco, intensità, ritmi possibili, colori, ecc.

1. Essere/Spirito

Due componenti fanno parte di questo elemento: Il granulato, al quale si dà il nome di “cenere” e l' “alone”. Gli strumenti musicali che partecipano sono principalmente il violino e il violoncello. Gli altri strumenti accompagnano: il flauto con Whistle tones e il pianoforte con l'oggetto “chimes” sopra le caviglie e le corde relative. Le sue qualità timbriche sono brillanti ma opache. Parlando dall'aspetto melodico-armonico, il registro medio, statico e con un grado di dissonanza relativa, come si può osservare nella tabella armonica di sotto:

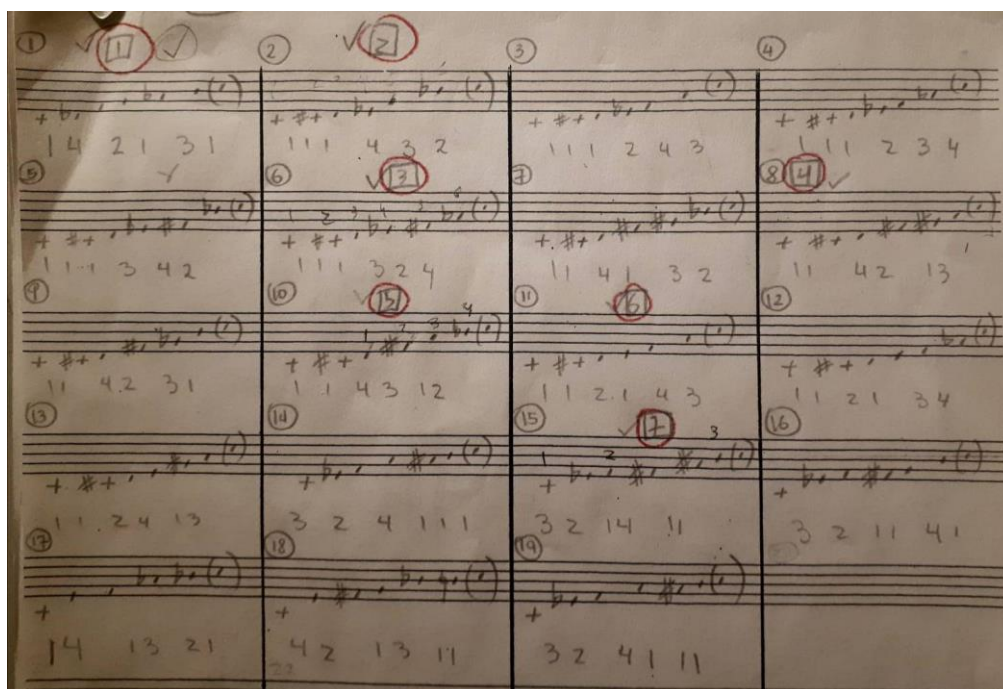


Figura 59.

Il motivo melodico è composto solo su un intervallo di sesta (maggiore o minore) e un quarto di tono che si amplifica fino a raggiungere la seconda maggiore.

Per quel che riguarda i ritmi, si è creata tensione con ritmo di due crome, terzine, quattro semicrome e quintine, ogni gruppo legato al seguente.

Per contrastare, si aggiunge un altro tipo di figurazione melodica di acciaccature che portano a un “polo”.

Durate complessive: 130”

Ogni singola melodia: 36”, 8”, 7”, 10”, 69”.



Figura 60.

Proprietà ulteriori: I caratteri che si sono associati ogni volta che “emerge” questo elemento sono *onirico, leggero, singhiozzante, malinconico, e trasparente*.

2. Ombra del condor.

I componenti di questo elemento sono il testo (il “messaggio attraverso l’ombra”), il “battito d’ali”, le vibrazioni e proprio l’ombra. Gli strumenti musicali utilizzati sono il flauto, il clarinetto e il pianoforte. Sull’aspetto timbrico, per quanto riguarda il battito d’ali, si è cercato di fare sempre ritmi in “decelerando” (rallentando), per dare l’idea di grandi battiti d’ala del condor che si allontana. Il flautista aggiunge “mistero”, col testo relativo, sussurrato all’interno del flauto con l’imboccatura chiusa. Invece, il pianoforte, con i suoni tremolanti nel registro molto grave hanno aiutato a creare un suono di vibrazione oscura e densa, sempre con rapide e brusche variazioni d’intensità. Il gesto pianistico a

volte è lanciato da un'acciaccatura eseguita dal flauto che contribuisce con un poco di agilità.

Poi, per creare "l'ombra", si è utilizzata la tecnica di cambiare il pedale mentre si premono silenziosamente i tasti. I suoni rimanenti si proiettano in su con armonici degli archi sulla tastiera.

V Proprietà ulteriori

Il testo *"I raggi aprirono il mar" (mare), senza sfondo né orizzonte. E il suono nudo, spezza la oscura e quasi cupa pace, che era la tua unica compagnia* è stato preso da una composizione precedente.

3. Spezzamento del muro.

Questo elemento ha due componenti: la "presenza" del muro e il suo "sgretolamento". A tutto ciò si aggiungono i raggi di luce che lo attraversano e che provocano lo stesso spezzamento.

Gli strumenti che partecipano sono il pianoforte e il violoncello.

All'interno della cordiera del pianoforte, nelle ultime due corde (La 0 e Sib 0) si passa un plettro di chitarra, nella zona tra le caviglie e gli smorzatori, come dettagliato nella sezione 2 di questo testo. Le volte in cui appare il muro sono in totale 5, ogni volta con una presenza più violenta e ruvida, più intense e con più velocità del plettro sulle corde.

Il violoncello, contemporaneamente si esegue quest'ultima tecnica descritta nel pianoforte, realizzerà glissandi di "altezza libera" sulle due corde più gravi mentre si stoppano. In più, realizza tremoli sul ponticello, effetto che intensificherà quello prodotto dal pianista per le sue qualità timbriche.

Dall'altra parte, la presenza del muro, inteso come un elemento staccato e lontano rispetto al tutto complessivo, come detto in precedenza, è simbolizzato dal timbro prodotto dalla vite inserita nel Do centrale (Do 4). Il dado, essendo un pezzo di metallo aggiunto alla vite, crea risonanze armoniche di una natura differente, dipendendo del nodo sul quale fa contatto la vite lungo la corda scelto dal pianista, potendo amplificare in questo modo armonici lontani.

4. Raggi di luce.

“Pungenti, tagliente, luminoso. Molto incisivo.” Per questo elemento si è ideato un gesto comune, che si scambia fra ogni strumento: un’acciaccatura in intensità forte legata a una nota di una durata più lunga, con intensità dal nulla, forte, e verso al nulla, con un crescendo esponenziale.

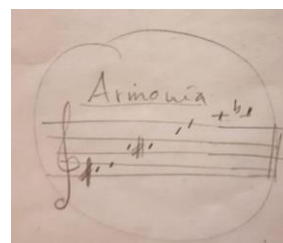
La tabella a continuazione mostra la scelta strumentale ogni volta che appare l’elemento in discussione: 1: Flauto, 2: Clarinetto, 3: Pianoforte, 4: Violino, 5: Violoncello

1	2	3	4	5	6	7	8	9
1: Flauto	1: Flauto	1: Flauto	2: Clarinetto	2: Clarinetto	1: Flauto	1: Flauto	2: Clarinetto	1: Flauto
3: Pianoforte	4: Violino	2: Clarinetto	4: Violino	3: Pianoforte	3: Pianoforte	3: Pianoforte	3: Pianoforte	2: Clarinetto
5: Violoncello	5: Violoncello	4: Violino	5: Violoncello	5: Violoncello	5: Violoncello	4: Violino	4: Violino	5: Violoncello

5. Cenere. La necessità del timbro granulato si è giustificata con suoni del pianoforte: un suono ordinario con ritmo in rallentando; mentre allo stesso tempo, un suono realizzato col plettro di chitarra tra le caviglie e le corde (sfiorando entrambe) del registro acuto.

Il flauto fa un “glissando”, con suoni d’aria e ordinario, e il violino proietta le note del pianoforte in un gesto in salita. L’armonia scelta è la seguente.

Figura 61.



GENIZAS (GETTARE)

Plectro

• pp

• Vn

• Piccolo

Fl

Vn

Piccolo

pp

ped

Durata = 10" - 13"

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

(11)

(12)

(13)

(14)

(15)

(16)

(17)

(18)

(19)

(20)

(21)

(22)

(23)

(24)

(25)

(26)

(27)

(28)

(29)

(30)

(31)

(32)

(33)

(34)

(35)

(36)

(37)

(38)

(39)

(40)

(41)

(42)

(43)

(44)

(45)

(46)

(47)

(48)

(49)

(50)

(51)

(52)

(53)

(54)

(55)

(56)

(57)

(58)

(59)

(60)

(61)

(62)

(63)

(64)

(65)

(66)

(67)

(68)

(69)

(70)

(71)

(72)

(73)

(74)

(75)

(76)

(77)

(78)

(79)

(80)

(81)

(82)

(83)

(84)

(85)

(86)

(87)

(88)

(89)

(90)

(91)

(92)

(93)

(94)

(95)

(96)

(97)

(98)

(99)

(100)

Figura 62. Dettaglio sull’elemento “cenere”.

Questo elemento consta di un solo gesto sviluppato da tutti gli strumenti. Sarebbe un'onda con una durata complessiva di 50 secondi, considerata come una micro sezione del brano, che alla sua volta è suddivisa in altre micro-sezioni che coincidono con cambi di armonia e di ritmo. Invece per le entrate di diversi strumenti sono stati definiti altri punti creando, in questo modo, irregolarità. Per i ritmi base si sono utilizzati i seguenti gruppi chiamati A, B, C, D, E, F e G, nonostante le loro complessità cambino durante il tempo come risultato di permutazioni.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented across seven staves, labeled A through G. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line.

- Staff A:** Treble clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 5-measure rest.
- Staff B:** Treble clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 5-measure rest.
- Staff C:** Treble clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 7-measure rest.
- Staff D:** Bass clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 5-measure rest.
- Staff E:** Treble clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 5-measure rest.
- Staff F:** Bass clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 7-measure rest.
- Staff G:** Bass clef. Contains a melody with notes and rests, including triplets and a 7-measure rest.

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation includes notes, rests, and various markings (circles, squares, letters) above and below the staves. The notes are written in a simplified, handwritten style. The markings include letters (D, F, H, E, B, A, G, C) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) enclosed in circles or squares. The notation is organized into four measures, each containing a single staff. The notes are written in a simplified, handwritten style. The markings include letters (D, F, H, E, B, A, G, C) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) enclosed in circles or squares. The notation is organized into four measures, each containing a single staff. The notes are written in a simplified, handwritten style. The markings include letters (D, F, H, E, B, A, G, C) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) enclosed in circles or squares.

38

Le regole che sono state stabilite per dare varietà alla possibile monotonia, si riferiscono alle pause (ogni certa quantità di “attacchi” c’è una pausa), al movimento (con forma di onda: mentre alcuni strumenti salgono, contemporaneamente altri scendono) e al registro (ogni volta che si ripete una nota, comincia la onda in un registro diverso, che potrebbe essere più acuto o più grave). Il seguente schema mostra i cambi di armonia nel tempo, alcuni suddivisi in sezione aurea, e nella sezione aurea di essa.

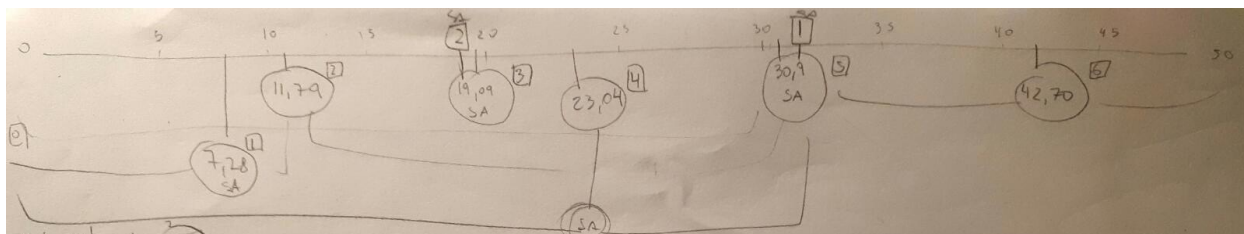


Figura 65.

Dall'altra parte, lo schema successivo indica i cambi di ritmi interni di ogni singolo strumento, le sue entrate, e le altezze dentro un registro determinato, tenendo in considerazione le armonie della tabella della Figura 63, e la “Tabella di energia” della figura 58.

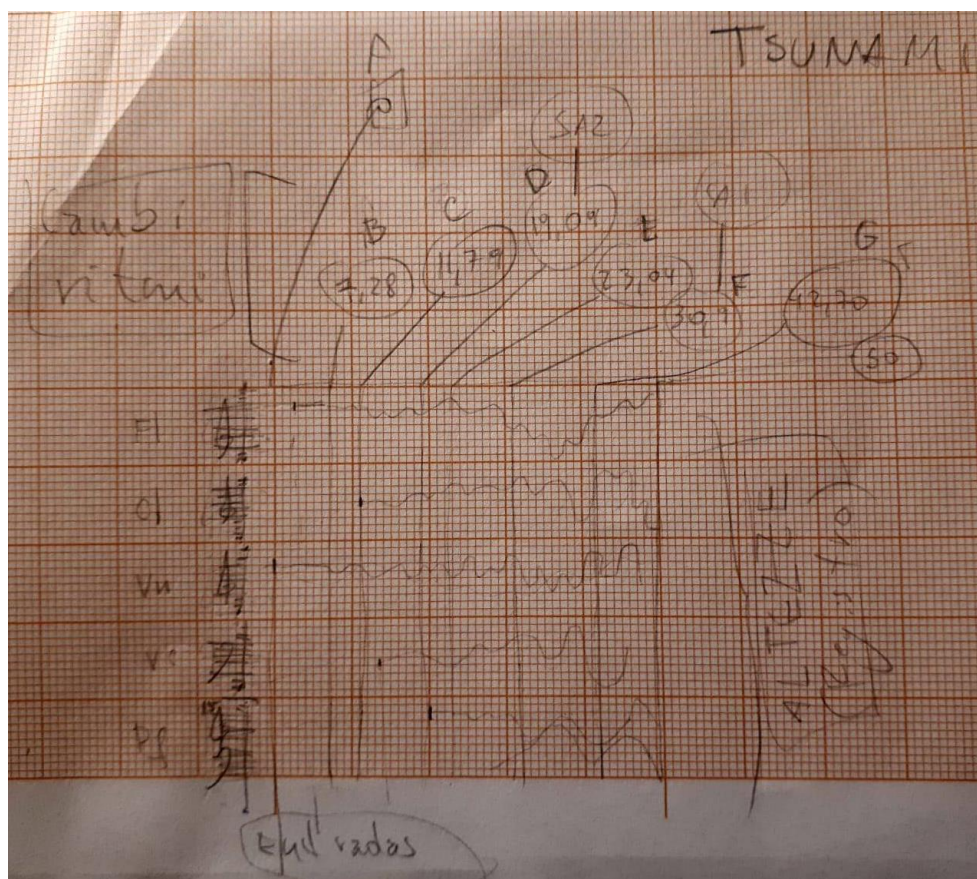


Figura 66.

7. Atmosfera. Qui, per una questione timbrica si è deciso di utilizzare i suoni multifonici sia del flauto, sia del clarinetto.

Le armonie utilizzate per questo elemento sono le seguenti, ma proiettate due ottave sopra con armonici artificiali dagli archi e dal pianoforte.

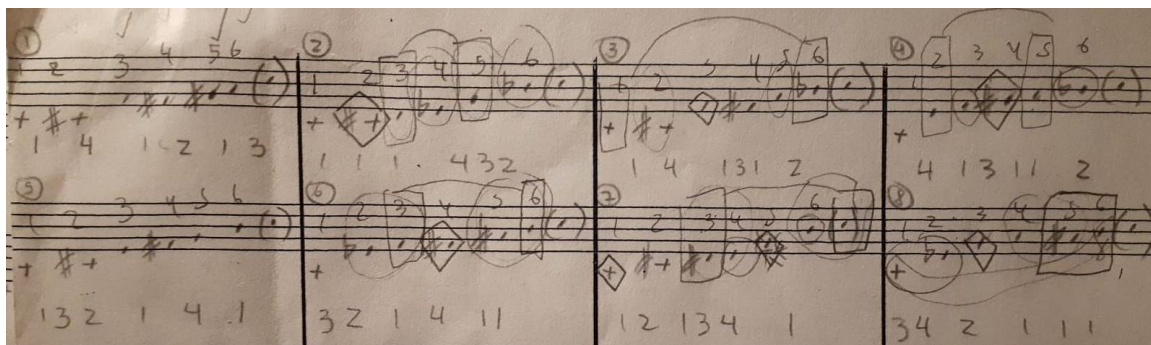


Figura 67.

Come si può osservare nella tabella, a ogni gruppo di armonia si è assegnato un numero che lo identifica. Le note unite con un arco di legatura sono destinate a farsi con gli archi. Invece quelle che hanno un segno di rombo, sono eseguite con un armonico del pianoforte. Le caratteristiche scelte, di “aria giratoria” e di “stelle” hanno portato a trovare, rispettivamente, tecniche strumentali per manifestare volutamente l’aspetto fisico. Per l’aria, si è utilizzata la tecnica di “arco giratorio” spiegata nel capitolo due, cioè, di spazzolare le corde indicate con movimenti circolari dell’arco sia sul violino e sul violoncello, sempre con armonici artificiali. Questa tecnica fa sentire sia gli armonici, negli attimi in cui i crini dell’arco sfiorano in modo perpendicolare la corda, sia aria e altri rumori interni nel momento in cui l’interprete realizza il movimento giratorio con l’arco.

I ritmi sono stati pensati per creare una “irregolarità controllata”, senza ripetersi mai verticalmente.



Figura 68. Ritmi base dell’elemento “Atmosfera”.

Il clarinetto, invece, aggiunge densità sonora realizzando tremoli con le note dell'armonia che non sono state realizzate né dagli archi, né dal pianoforte.

8. Mare.

In funzione del timbro “poco brillante, bensì pastoso e oceanico” si è deciso di dividere questo elemento in due componenti: il suono “oceanico” e le “onde”. Per il suono oceanico, di qualità densa, grave e opaca, si è utilizzata la superball descritta precedentemente, che strisciandola con pressione sulle corde del registro grave della cordiera del pianoforte crea un suono di queste caratteristiche, ascoltandosi un rumore grave e con una altezza determinata.

A questo effetto si aggiunge la tecnica del violoncello, che consiste in passare l'arco sul “tiracorde o cordiera” con pressione. La combinazione di queste due tecniche creano un pluri-timbro che rispecchia le caratteristiche di questo elemento. In altri momenti, il pianista con la stessa superball realizza movimenti circolari, senza pressione nel registro grave.

Per la proprietà di onde di mare, invece, il flauto col clarinetto fanno suoni che cercherebbero si rappresentare letteralmente questi suoni. Si è voluto aggiungere un componente melodico del violoncello, ondeggiante ed espressivo, con materiale simile alla melodia del essere/spirito con quarti di tono. Il violino contemporaneamente aggiunge una tecnica conosciuta, glissandi liberi di armonici naturali, con l'arco alla punta e tremolando sul ponticello, per dare la brillantezza necessaria. Le armonie utilizzate si possono vedere nella seguente tabella e successivamente si mostrano i ritmi (in secondi) e le permutazioni relative.

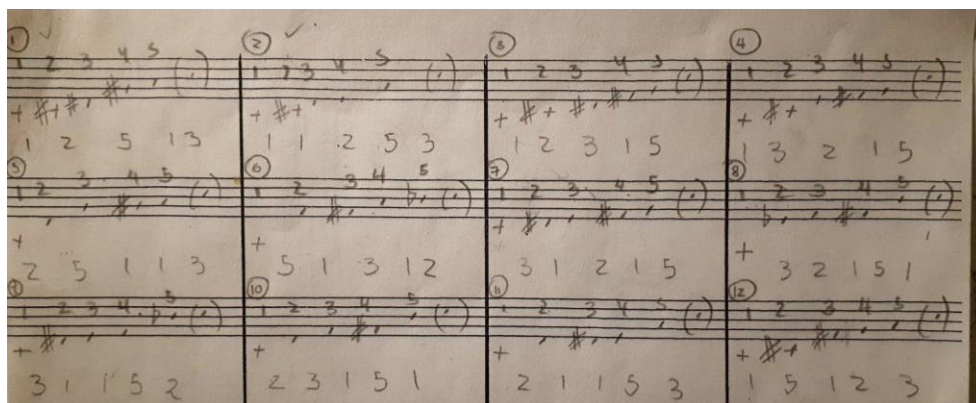


Figura 69.

Durata di suoni e pause. Unità di tempo: 1=croma.

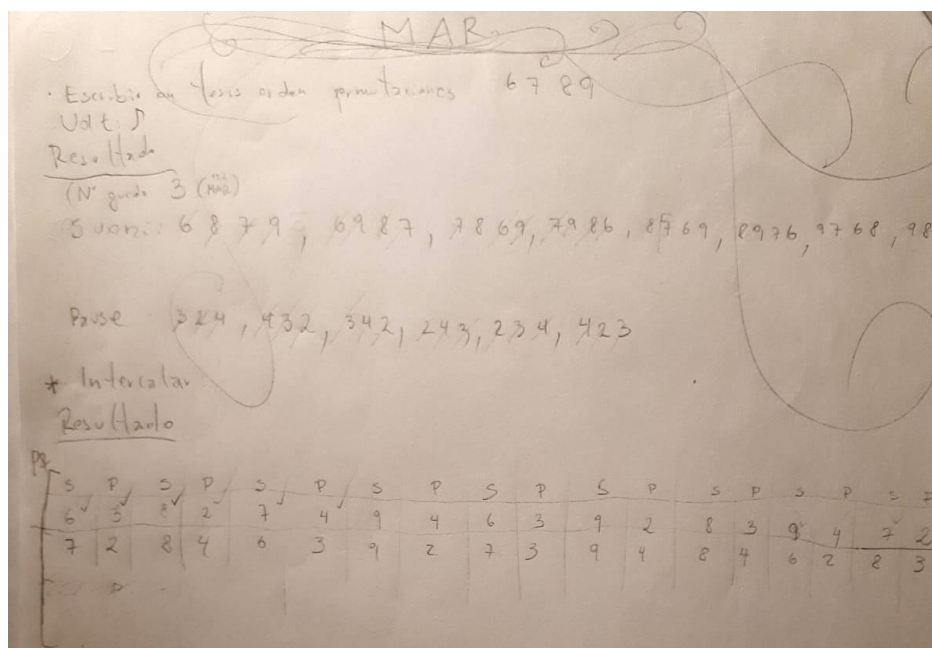


Figura 70.

9. Aurore.

Per questo elemento di caratteristiche "setoso, sensuale ed emergente" si è scelto il pianoforte. La tabella di armonie seguente mostra le armonie utilizzate. Il timbro utilizzato è stato un tremolo proiettato in su dal violino che esegue la nota più acuta, con variazioni timbriche dalla tastiera al ponticello e viceversa; con variazione d'intensità dal nulla, al forte e ritornando al nulla; e con cambiamenti di pressione: da ordinaria a sovrappressione e ancora ordinaria. Il timbro è sempre un armonico sulla prima corda. Il violoncello realizza rumore aggiunto con l'effetto "45°".

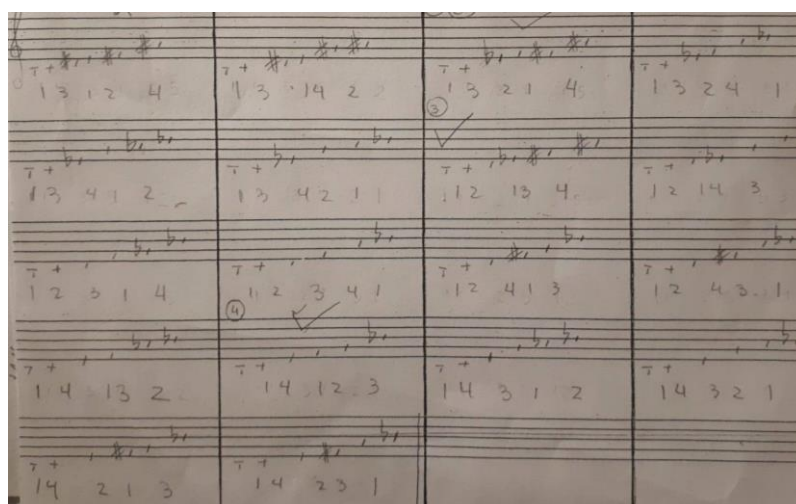


Figura 71.

10. Cielo seminotturno

In questo caso, l'elemento appare due volte nel pezzo, tutte e due con timbri diversi. La prima volta, l'armonia gira attorno alle note "fa" e "sol", con i "microtoni" che appartengono a questo intervallo, inclusi naturalmente le note fa e sol: fa; fa $\frac{1}{4}$ di tono sopra o sol e $\frac{3}{4}$ di tono sotto; fa# o solb; fa e $\frac{3}{4}$ di tono sopra o sol e $\frac{1}{4}$ di tono sotto; e sol. Nella tabella seguente si mostrano più chiaramente tutti i suoni utilizzati come materiale e i numeri assegnati per ogni nota per creare una striscia di permutazioni successiva che darà organicità e vita alla temporalità:

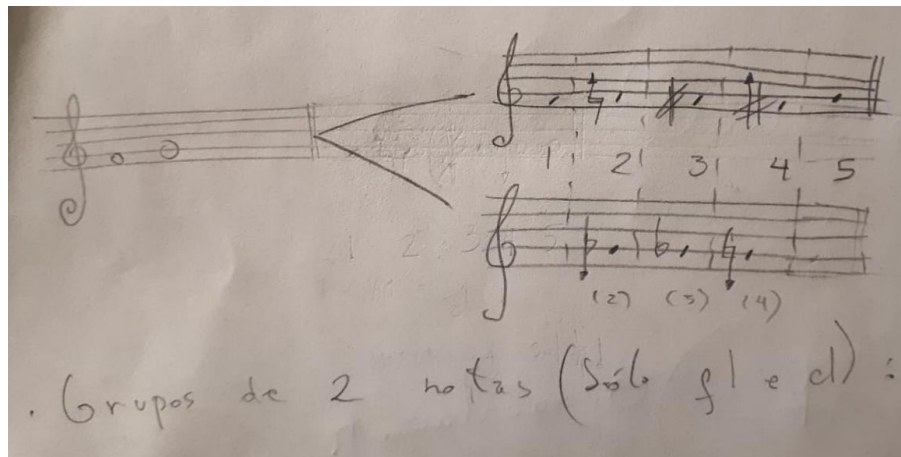


Figura 72.

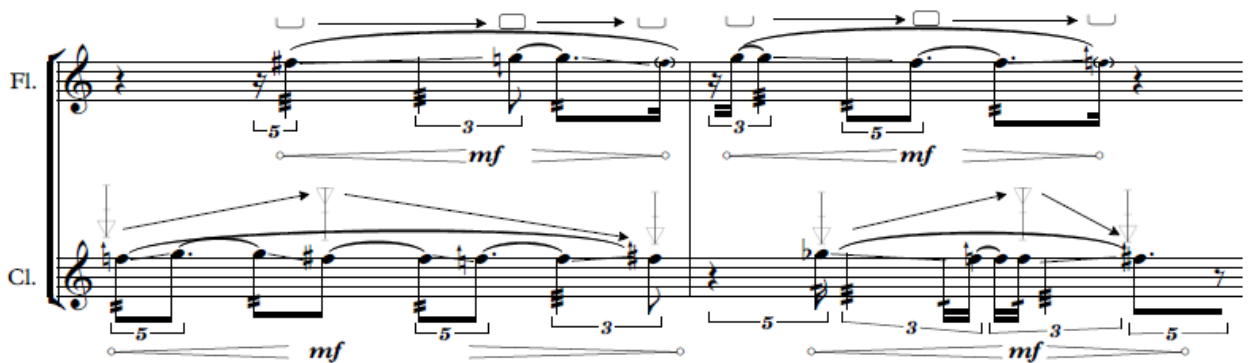


Figura 73.

La figura 73 mostra un esempio delle successioni di note come risultato delle permutazioni con le rispettive tecniche strumentali. Ad ogni frase si è dato il nome di "cellula". I suoni sono collegati con glissandi e simultaneamente

accompagnati dai seguenti effetti: Quando lo fanno i fiati, frullato; quando lo fanno gli archi, tremolo, fermandosi alla metà di ogni frase. In questo punto, la cellula ha diverse caratteristiche dipendendo da che strumento la esegue. Quando la produce il flauto si gioca con l'imboccatura: si inizia la cellula con imboccatura aperta, contemporaneamente si realizza il glissando e il frullato e gradualmente, si cambia a imboccatura ordinaria fino la metà. Da questo punto in poi, si torna a imboccatura aperta. Invece quando la cellula la realizza il clarinetto, si gioca con la quantità d'aria: all'arrivo della metà di ogni cellula, si arriva a una maggior quantità d'aria e vice-versa. Per l'interpretazione, si ha creato un disegno che specifica i cambiamenti di questo parametro messo nel capitolo 2 (Figura 9).

Analogamente, quando la cellula la realizzando gli archi, sarà sempre sul ponticello.

È da notare che i cambiamenti di dinamica sono sempre: dal nulla, mezzo forte, e verso il nulla.

Intanto i fiati fanno le cellule, agli archi realizzano l'effetto ondeggiante di glissare l'arco col legno longitudinalmente alle corde, dalla tastiera al ponticello e viceversa, mentre la mano sinistra stoppa le corde.

Il pianista, in tanto, realizza colpi sulla cordiera nel registro grave, pizzicati con un plettro sulla cordiera, e sulla tastiera tutte e tre le note "polo" di questo elemento: fa, fa# e sol.

Struttura

La prima volta in cui questo elemento appare, si utilizzano diverse sezione auree per specificare i punti in cui "emergono le aurore" e "appaiono i raggi".

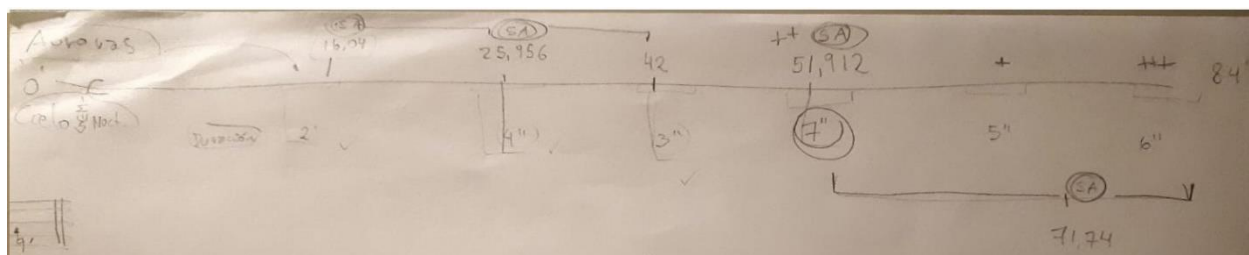


Figura 74. Struttura delle Aurore sul Cielo semi notturno.

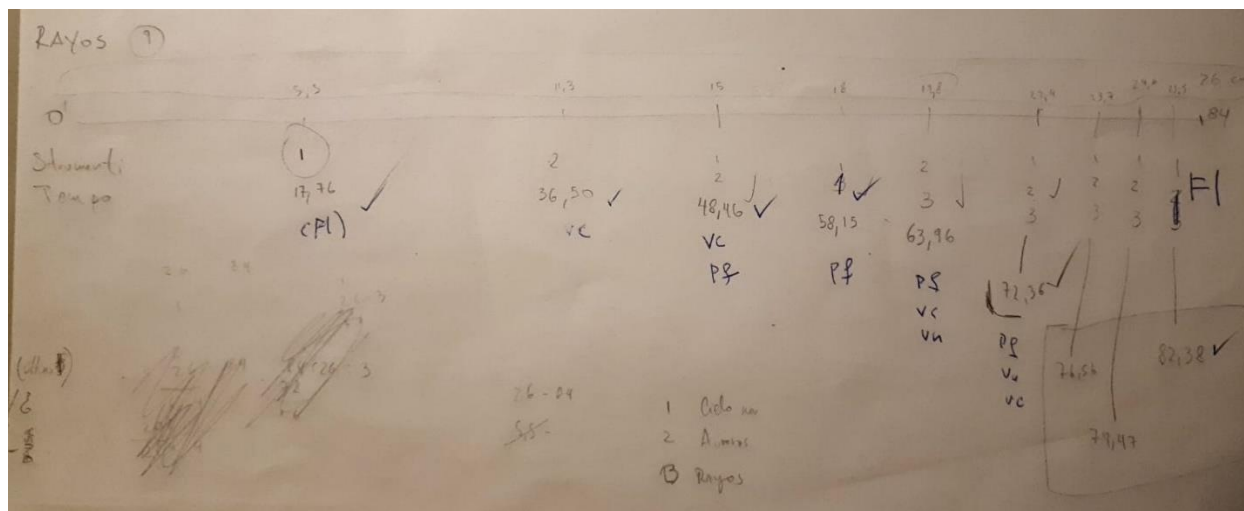


Figura 75. Struttura dei Raggi sul Cielo semi notturno.

Per la seconda volta che appare questo elemento, cioè, alla fine del brano, si è utilizzato un materiale completamente diverso. Dovuto alle sue qualità, potrebbe considerarsi come un elemento nuovo.

Per crearlo si è preso il componente “ceneri” dell’elemento “Essere/spirito”, ricreato dal “chimes” amplificato da un effetto simile ma prodotto dagli strumenti d’arco. Di fatto, si utilizza lo stesso oggetto, ma passandolo sopra le corde nella zona “oltre il ponticello”, che produce un effetto di caratteristiche simili a quello dal pianoforte e creando in questo modo un pluri-timbro amalgamato.

4. Conclusioni finali

La partitura finale è il risultato del distribuire i diversi elementi elaborati nel tempo, tenendo conto della narrazione e dei suoi diversi punti climatici. Vale dire che si è data importanza ai “caratteri” presi dalla tabella di parametri e dai testi liberi iniziali, che personalizzano l’elemento in ogni momento della composizione in cui questo “emerge”, con un aggettivo relativo alla loro caratteristica. Con uguale valore, si ha dato importanza alla fraseologia, ai respiri e al contrappunto di differenti elementi a vari livelli, che renderebbero la composizione più organica, e meno statica.

Prendendo come guida il “Metodo per Processi Creativi Condivisi” di Luca Belcastro, la composizione “Sinuosa... emergió desde el violeta” è stato il risultato di una necessità. Il mondo immaginario che si è provocato dai passi iniziali, ha “obbligato” a cercare delle tecniche nelle successive fasi per manifestarlo in un modo che debba essere onesto e fedele con l’immaginazione personale. In questa maniera, si sono approfondite le conoscenze dei diversi linguaggi strumentali, combinazioni strumentali, alla scomposizione più che la composizione di un elemento, per capirlo meglio e poi rappresentarlo con tutte le sue caratteristiche.

Dall’altra parte e guardando avanti, si potrebbe pensare ad altri utilizzi delle così dette “tecniche strumentali estese”, per esempio a livello orchestrale (orchestra preparata), o di organici non usuali “preparati”, tenendo conto che l’obiettivo dell’utilizzo di queste tecniche estese, come il suo nome lo indica, sono tecniche, cioè, una risorsa con l’obiettivo di raggiungere un risultato; e inoltre estese, cioè, per estendere, o meglio, amplificare le qualità espressive, così come la composizione musicale non sarebbe la creazione della partitura ma il risultato sonoro finale e la comunicazione.

Bibliografia

Libri e articoli

Belcastro, Luca. 2017. *Reflexiones Latinoamericanas. El proceso creativo y Germina.Cciones...Parte III. El Método para Procesos Creativos Compartidos.*

Artaud, Pierre-Yves. 1980. *Flutes au present.* Editions Musicales Transatlantiques. Paris.

Ishii, Reiko. 2005. *The development of extended piano techniques in twentieth-century american music.*

Raasakka, Mikko. 2009. *Exploring the Clarinet.* Helsinki.

De Pedro Cursá, Dionisio. 1990. *Teoria Completa de la Música.* Real Musical. Madrid.

Dimpker, Christian. 2013. *Extended Notation: The depiction of the unconventional.* Plymouth University.

Casella, Alfredo – Mortari, Virgilio. 1948. *La Tecnica dell'orchestra contemporanea.* Ricordi. Roma.

Schönberg, Arnold. 1922. *Theory of Harmony.* Universal Edition. Vienna.

Christensen, Thomas. 2008. *The Cambridge history of western music theory.* Cambridge University Press.

Documenti Web

<https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/>

<https://www.gregoryoakes.com/multiphonics/index.php>

<http://www.pianoharmonics.com/>

http://fisicaondemusica.unimore.it/Suono_o_rumore.html

<http://fisicaondemusica.unimore.it/Spettrogramma.html>

http://fisicaondemusica.unimore.it/Percezione_del_timbro.html

http://fisicaondemusica.unimore.it/Flauto.html#Effetti_speciali

<http://fisicaondemusica.unimore.it/Violino.html>

Fonti musicali

Lachenmann, Helmut. 1988. *Guero*. Wiesbaden.

Grisey, Gérard. 1975. *Périodes*. Ricordi.

Cage, John. 1943. *Amores*. Henmar Press.

Schönberg, Arnold. 1909. *Drei Klavierstücke Op.11, n°1*. Universal Edition.

"Sinuosa... emergió desde el violeta"

per Flauto, Clarinetto, Pianoforte, Violino e Violoncello

Agustín Castellón
(Cile)

Febbraio, 2020
Bari, Italia

"Un ser camina por la orilla de plata de la costa de un planeta color turquesa, en donde respiran calmas y violetas aguas.

El aire es denso y casi líquido, y el cielo azul oscuro es iluminado por verdes auroras.

La sombra de un gran cóndor que sobrevuela el área, oscurece la tierra. El subsuelo vibra: el cóndor quiere expresar algo a través de su sombra.

El ser mira hacia el horizonte en donde, lejos, se encuentra un enorme y misterioso muro. El ser lanza al mar las cenizas, como polvo estelar, de su propio cuerpo ya inexistente.

El muro se comienza a agrietar y desquebrajarse, dando paso a filosos y delgados rayos de luz que aparentan ser de un alba que inicia a nacer tímidamente.

Un trueno deja caer lentamente una aurora, que cubre el cuerpo del ser.

El ser, impertérrito, se aleja de la orilla...

El muro colapsa..."

"Un essere cammina lungo la riva argentata della costa di un pianeta turchese, dove respirano acque calme e viola.

L'aria è densa e quasi liquida, e il cielo blu scuro è illuminato da aurore verdi.

L'ombra di un grande condor che sorvola l'area, oscura la terra. Il sottosuolo vibra: il condor vuole esprimere qualcosa attraverso la sua ombra.

L'essere guarda verso l'orizzonte dove, lontano, c'è un muro enorme e misterioso. L'essere getta le ceneri nel mare, come polvere di stelle, del suo corpo già inesistente.

Il muro inizia a sgretolarsi e a incrinarsi, facendo passare sottili e taglienti raggi di luce che sembrano essere di un'alba che comincia

a nascere timidamente.

Un tuono fa cadere lentamente un'aurora, che copre il corpo dell'essere.

L'essere, impertérrito, si allontana dalla riva...

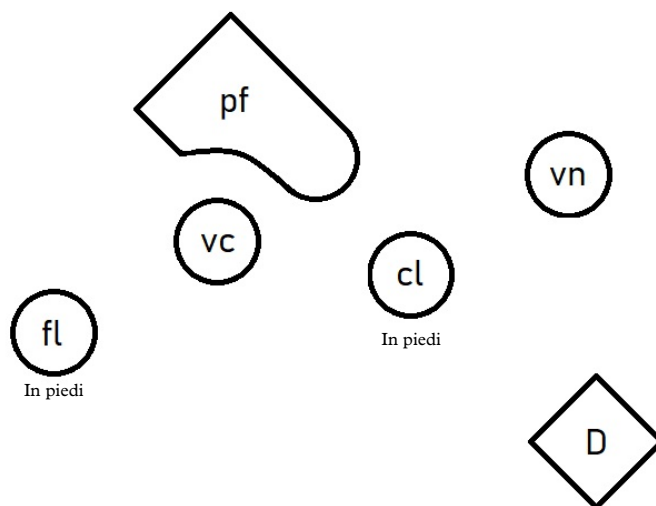
Il muro crolla ... "

Se puede decidir que un integrante del ensemble lea este texto en voz alta antes de interpretar la obra.
Si può decidere che un membro dell'ensemble legga questo testo a voce alta prima di eseguire il pezzo.

Legenda

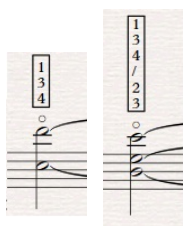
Le alterazioni sono valide per tutta la battuta.
Referenza: Do centrale = Do4

Disposizione suggerita per gli interpreti:



Flauto

Multifonici



• Eseguire i suoni multifonici indicati utilizzando la diteggiatura suggerita.

□ • Imboccatura aperta.

□ • Imboccatura ordinaria.

● • Imboccatura chiusa.

WhistleTones



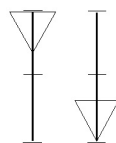
• Suoni armonici lontani con la posizione indicata (senza altezza definita, ad libitum).
Imboccatura aperta.

Clarinetto

Multifonici

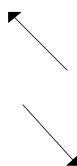


• Molta aria



• Poca aria

L'altezza del triangolo sulla linea indica la quantità d'aria.



• Aspirare attraverso lo strumento.

• Soffiare nello strumento.



• Stringendo il becco.
(sempre con aria)

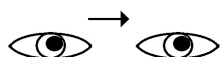


• Rilassando il becco.
(sempre con aria)

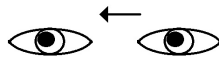
• Eseguire i suoni multifonici indicati utilizzando la diteggiatura suggerita.
(note reali)

Flauto e Clarinetto

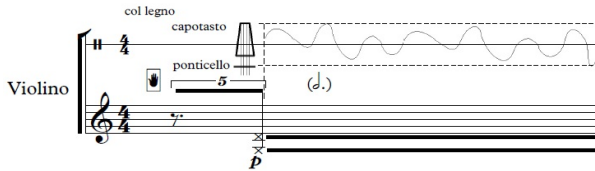
Sguardo: Il flautista e il clarinetista si guardano negli occhi. La durata del movimento prima di arrivare al contatto visuale è indicata in partitura.
Il segno ! indica l'inizio del contatto visuale, che si dovrà mantenere fino la fine del brano.



• Muoversi lentamente accompagnando lo sguardo verso il flautista.



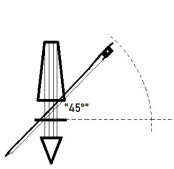
• Muoversi lentamente accompagnando lo sguardo verso il clarinetista.



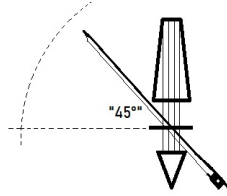
· Col legno dell'arco.

Glissare longitudinalmente le corde indicate, dalla tastiera al ponticello e viceversa seguendo liberamente il disegno, tremolando quando si indichi, mentre la mano sinistra stoppa le corde. L'effetto è simile a due glissandi simultanei: uno che scende e uno che sale.

(Eventualmente è possibile utilizzare un'altro arco quando si realizza questo effetto.)



Violino



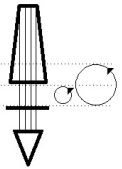
Violoncello

- Tirare l'arco sopra il ponticello con un angolo di 45° tra le corde indicate, come mostrato nel disegno.

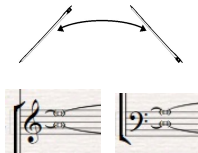
Contemporaneamente stoppare tutte e quattro le corde con la mano sinistra. L'effetto è simile al rumore del vento.



· In partitura.



- Spazzolare le corde indicate con movimenti circolari dell'arco nella posizione indicata.



- Tirare l'arco con un movimento oscillante oltre il capotasto sulle corde segnalate. Cambio di corde libero.

(Le note con forma quadrata indicano che si deve suonare oltre il capotasto).



- Sovrapposizione dell'arco sulle corde.



- Stappare le corde con la mano sinistra.

Violoncello



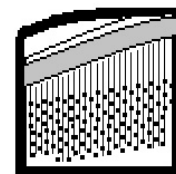
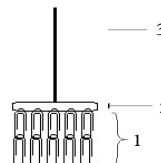
- Passare l'arco sulla cordiera del violoncello. Cambio di arcate libero e impercettibile.



- Ribattuto col legno e crine dal ponticello verso la tastiera, glissando dalle corde più gravi a quelle più acute. Stappare la vibrazione delle corde con la mano sinistra.

Violino, Violoncello e Pianoforte

"Chimes"

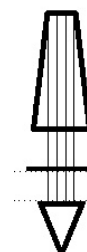


· Zona "caviglie e corde prima del feltro".

- Appendere 5 strisce di 2 graffette ciascuna (1) a un ferretto (2) (può essere una graffetta stessa), attaccandole con nastro adesivo. Tutto ciò, si dovrà appendere a un ferretto verticale (3), che permetterà di passarlo sopra le caviglie e le corde prima del feltro del pianoforte nel registro acuto, sfiorando liberamente tutto; e sul violoncello e il violino, nella zona "oltre il ponticello" sopra tutte e quattro le corde, sfiorandole liberamente.

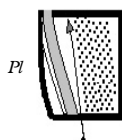
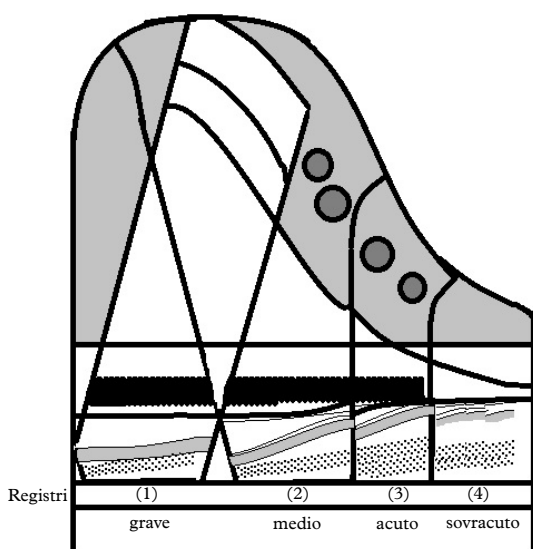
Tutto l'insieme creerà un suono di "windchimes". Ogni interprete dovrà calibrare il proprio suono ascoltando gli altri.

L'oggetto risultante dovrà essere simile al disegno di sopra.

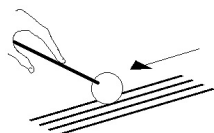


· Zona "oltre il ponticello".

Pianoforte



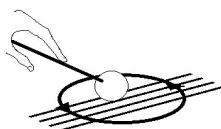
- Passare, con la mano sinistra nella direzione segnalata, un plettro di chitarra (o una moneta) tra le caviglie e le corde (sfiorando entrambe) del registro acuto (3) della cordiera del pianoforte. Aver cura di far sentire i suoni sia delle caviglie, sia delle corde.



- Strisciare con pressione, come indicato nel disegno, una superball longitudinalmente tra due corde del registro grave (1). Deve ascoltarsi un rumore grave con una altezza libera determinata.



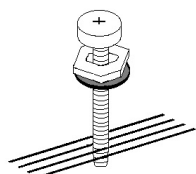
- In partitura.



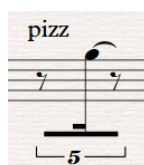
- Con una superball fare movimenti circolari, come indicato nel disegno, senza pressione nel registro grave (1).



- In partitura.

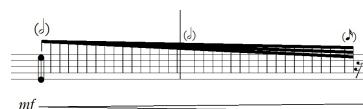


- Inserire una vite con un dado, come nel disegno, nel Do centrale (Do 4) a una distanza di circa 3 centimetri oltre lo smorzatore.

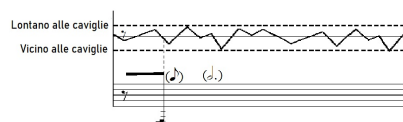


- Pizzicato sulla cordiera con l'unghia o un plettro. Si consiglia attaccare adesivi colorati sugli smorzatori per segnalare le corde da pizzicare.

Sol5, Sol#5, La5, Do6, Mib6

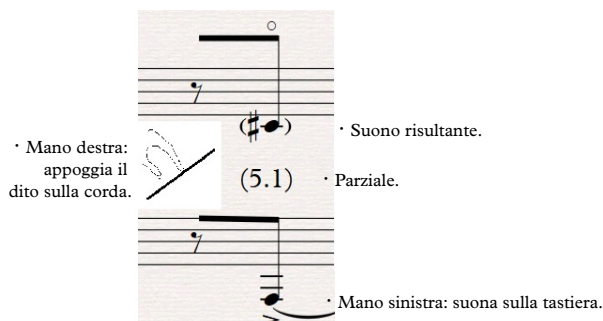


- Colpi singoli o ripetuti sulla cordiera del pianoforte nel registro grave (1) col palmo e le dita della mano sinistra aperta.



- All'interno della cordiera, nella zona tra le caviglie e gli smorzatori, grattare longitudinalmente le corde La e il Sib della I ottava con un plettro, avvicinandosi e allontanandosi dalle caviglie. Seguire la linea del grafico (indicativo) liberamente.

Armonici
Appoggiare un dito della mano destra sul nodo della corda (sempre oltre gli smorzatori) per ottenere il suono risultante indicato. Come guida, si consiglia attaccare adesivi colorati sulla corda e sul nodo.
La1, Sib1, Do2, Do#2



- Premere i tasti silenziosamente

- Quando la dinamica è **p** o inferiore, si è liberi di usare il pedale di 1 corda.

Generale

Tipo di vibrato

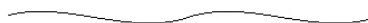
Ampio e lento



Ampio e veloce



Stretto e lento



Stretto e veloce



Alterazioni

 Naturale	 opp. 		
	1/4 di tono sopra	Ord (1/2 tono sopra)	3/4 di tono sopra
	 opp. 		
	1/4 di tono sotto	Ord (1/2 tono sotto)	3/4 di tono sotto

· Tutte le acciaccature devono essere espressive.

Durata: 11'30" - 12" ca

"Sinuosa... emergió desde el violeta"

I - Notturmo

(♩ = 46 - 47)

Agustín Castellón

Non meccanico; fluido e ondeggiante...

Flauto

Clarineto in Si_b

Pianoforte

Violino

Violoncello

col legno

capotasto

ponticello

pizz

tastiera

flatt

mf

mp

p

5

3

15^{mo}

8^{va}

col legno

capotasto

ponticello

p

col legno

capotasto

ponticello

p

5

3

15^{mo}

8^{va}

4

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

pungente e luminoso

mf

mf pp

mf

pizz

tastiera

colorato

f

p

alla punta

tast

pont

Ic

f

mf

5

3

15^{mo}

8^{va}

col legno

capotasto

ponticello

p

col legno

capotasto

ponticello

p

5

3

15^{mo}

8^{va}

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

15^{ma}

5

3

mf

mf

mf

mf

f

mp

p

8^{va}

alla punta

tast

pont

tast

alla punta

pont

mf

mf

f



16

The musical score for measures 16-18 of "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Viola/Vanilla (Vn.).
Measure 16: Flute and Clarinet play a short phrase starting with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*). The Piano part has a pizzicato (*pizz.*) chord at mezzo-piano (*mp*) and a "tastiera" (keyboard) effect. The Viola/Vanilla and Violoncello parts have a melodic line with various fingerings (5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
Measure 17: The Piano plays a solo with a forte (*f*) dynamic. The other instruments are silent.
Measure 18: The Piano continues its solo with piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The Viola/Vanilla and Violoncello parts continue their melodic line with mezzo-forte (*mf*) dynamics.

Fl. *teneramente...* *sussurrando* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *rag - gi*

Cl. *f* *gliss* *pp*

Pno. *liberamente...* *mp* *mp* *mp* *mp* *8^{va}*

Vn. *capotasto* *ponticello* *col legno* *mf* *ff* *p*

Vc. *capotasto* *ponticello* *col legno* *mf* *ff* *p*

Fl. *un po più mosso...* *(suono e aria)* *mf* *pp* *mp* *pp* *3*

Cl. *A - pri - ro - noil ma - r (r)* *un po più mosso...* *mf*

Pno. *M.D* *Pl* *un po più mosso...* *M.S* *f* *ppp*

Vn. *un po più mosso...* *pont* *alla punta* *5* *3* *mp* *ppp* *mp* *45°*

Vc. *un po più mosso...* *pont* *tast* *pp* *mp* *pp*

* Ribattuto col legno e crine dal ponticello verso la tastiera, glissando dalle corde più gravi a quelle più acute. Stoppare la vibrazione delle corde con la mano sinistra.

II - Oceanico e vasto. Nero

(♩=55)

Fl. *mp pp mp pp mp pp mp pp* (continua sempre uguale...)

Cl. *espressivo...* *pp* *mf* (a)

Pno. (d.) *espressivo...* *pp* *mf*

Vn. *dolente* *tast* *mf* IIc IIIc

Vc. IVc IIIc *mf*

II - Oceanico e vasto. Nero
(♩=55)

=

Fl. *ff pp* *ff* *pp* (d.)

Cl. (d.)

Pno. *pizz* *ff* *Red.*

Vn. *singhiozzando...* *f* *p* *mf* *f* *sff pp* *pont* IIc IIIc IVc

Vc. IVc IIIc *f*

Fl. *pp* *ff* *f* [S] - *sen za - sfo - do* *nêo riz zon - te* [S] (i)

Cl. *p* *mp* *mf* *f* *mf* *mp* *zon - te*

Pno. *denso, oscuro e tetro* *come una ombra* *8^{va}* *8^{va}* *ff* *pp* *ff* *pp*

Vn. *ord* *ff* *pp* *pallido* *tast* *ppp*

Vc. *ff* *pp* *pallido* *tast* *ppp*



Fl. *mf* (u) *mp* *f* *pp* *f*

Cl. *mf* *mp*

Pno. *8^{va}* *8^{va}* *mp* *8^{va} pizz* *f* *(5.1)* *mf*

Vn. *aurico, etereo* *mp* *mt* *mp* *mt* *mp* (continua sempre uguale...)

Vc. *aurico, etereo* *mp* *mt* *mp* (continua sempre uguale...)

★ *mp*: Molto sul ponticello
mt: Molto sul tasto

1
3
4
2
3

Fl. *mp* *nostalgico...* *ff* *...e malinconico*

Cl. *p* *mf* *f* *mf* *f* *pp*

Pno. *mp* *mf* (6.1) *p*

Vn. *3* *3* *5* *5* *3* *3*

Vc. *3* *3* *3* *3* *3*



Fl. *pp* *ff* *mp* *ff* *mf*

Cl. *f* *pp* *ff* *f* *pp* *f* *mp*

Pno. *f* (6.1) *15ma* *f* *8va* *f*

Vn. *tast* *pont* *tast* *f* *f* *mp*

Vc. *3* *5* *f* *mf*

46

Fl.
Cl.
Pno.
Vn.
Vc.

sussurrando
mp
f
pp
mf
ff
ppp
8^{va}
8^{vb}

pont
tast

(i)
(4.1)

Eil suo-no spez za

Fl. *f* *mp* *mf* *sfp* *ff* *p subito* *ppp* *suono e aria* *3 mp*

Cl. *mp* *f* *p* *mf* *sfp* *ff* *p subito* *ppp* *suono e aria* *3 mp*

Pno. *f* *p* *mf* *sfp* *ff* *p subito* *ppp* *suono e aria* *3 mp*

Vn. *emergente...* *mf* *sfp* *ff* *p subito* *ppp* *suono e aria* *3 mp*

Vc. *mf* *sfp* *ff* *p subito* *ppp* *suono e aria* *3 mp*

M.D. *Pl* *mf*

M.S. *mp* *p*

Red. *pp*

pont. *5* *alla punta* *ppp*

III - Arcaico

(♩=54-60)

Fl. *pp* *mp pp* *mp pp* *mp pp* *mp pp* *mp* *(continua sempre uguale...)*

Cl. *mf* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *(suono con aria)*

Pno. *mp* *f* *ppp*

Vn. *mp* *tast* *ppp* *45°*

Vc. *mp* *pp* *ppp* *tast*

Chimes *mp*

III - Arcaico
(♩=54-60) molto trasparente sul pont

Fl.

Cl.

Pno.

cristallino

ppp

8^{va}

ord

molto sul tast

Vn.

mf

Vc.

ppp

Ped

≡

Fl.

Cl.

Pno.

impavido, però espressivo

mp

IIIc

mf

f

gliss

IIc

spiccato

ff

Vn.

Vc.

ppp

Ped

8^{va}

* Glissandi liberi lungo la IVc e la IIIc stoppando le corde con la mano sinistra. La linea è solo indicativa.



Fl. *mf* *Nu - do* *fff* *dolce, sensuale* *p < mf > pp* *f*

Cl. *fff* *p < mf > pp* *f*

Pno. *(colorato...)* *15^{ma}* *pp* *mp* *f* *fff* *8^{va}* *p* *mf* *ff*

Vn. *(d)* *ord* *pizz* *III* *IVc* *fff* *fff*

Vc. *mp* *fff* *arco* *ff* *fff* *fff*

* Ram tongue
 ** Slap tongue
 *** Colpo del tappo contro la cassa di risonanza del pianoforte col palmo della mano sinistra.

Fl. *p*

Cl. *p*

Pno. *granulato, libero* *M.D----- M.S----- M.D----- (continua sempre uguale...)* *8^{va}* *ppp* *fff* *(M.S)* *arco* *ppp*

Vn. *ppp*

Vc. *ppp*

sussurrando

Fl. *Laos -cu-rae qua si cu - pa*
f

Cl. *(d.)*
mp mf ff

Pno. *oscuro, tetro e misterioso*
8^{va} pp ff ppp

Vn. *come una ombra*
tast. ppp mf

Vc. *come una ombra*
tast. ppp mf

mp

sussurrando

Fl. *E qua - si cu - pa - (a)*
f

Cl. *furente*
mf

Pno. *fff pp fff mf fff mf mf fff*

Vn. *p fff*

Vc. *p fff*

pont

ppp ff ppp

Fl. *ff* *Pa - - ce (e) - - (e)* *improvvisamente* *sussurrando* *ff* *Che ra - la tua u - ni - ca*

Cl. *f* *improvvisamente* *f* *(i) - - - (a) -* *ff*

Pno. *fff* *improvvisamente* *nero* *ppp* *tast* *p*

Vn. *f* *improvvisamente* *tast* *p*

Vc. *f* *improvvisamente* *tast* *p*



Fl. *com - pa - gni - a -*

Cl. *ff* *ff* *M.D.* *ff* *3* *(d)* *(d)*

Pno. *fff* *8^{va}* *8^{va}* *ff* *3* *(d)*

Vn. *mf* *espressivo, ruvido...* *pont* *alla punta* *gliss* *f* *mf*

Vc. *mf* *IIIc* *IVc* *ff* *3* *gliss* *mf*

Fl. (s)

Cl. *meccanico*

Pno. *stellare...* *p* *3* *pp* *mf* *M.S.* *pp* *8va*

Vn. *p* *pp*

Vc. *f* *meccanico* *ff*



Fl.

Cl. *(pungente...)* *mf* *p* *mf*

Pno. *M.S.* *(d.)* *(o)* *Vicino alle caviglie* *Lontano alle caviglie* *mf* *M.D.* *3* *mf* *fff* *pizz* *mf* *8va* *Reo*

Vn. *pont* *alla punta* *f*

Vc. *7* *3* *pont* *f* *ff* *p* *III* *gliss* *gliss* *7 IV* *3* *mf*

★ Indica il gesto del plettro sulla corda realizzato con la mano sinistra. Seguire la linea del grafico liberamente.
 ★★ Indica la durata della azione realizzata col plettro.

Fl. *ff pp ff* *f pp*

Cl. *pp mf ff pp ff pp ff pp*

Pno. *pizz ff mf pizz f*

Vn. *alla punta capriccioso ord p f f pp*

Vc. *ff pp ff mf*



meccanico, contrastante

Fl. *f* *meccanico, contrastante* *mf ff*

Cl. *p ff p*

Pno. *p ff*

Vn. *f* *meccanico, contrastante* *ord* *pont* *p ff*

Vc. *meccanico, contrastante* *ord* *p*

96

24 Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

mf

f

[S]
(u) → (i)

f

p

p

ord

3

p

5

7

3

ff

p

espressivo...
arco

mf

gliss

mf

gliss

pont

5

(M.S.) (♩)

Vicino alle caviglie

Lontano alle caviglie

mf

8^{va}



99

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

ff *pp* *ff*

f *pp* *f*

ff *pp* *ff*

f *pp* *f*

mp

pp

pont

alla punta

gliss

p

espressivo

3

gliss

gliss

f

ord → pont

ppp *ff* *pp* *fff*

mf

gliss

(pungente, luminoso...)

25

Fl.

Cl.

(pungente, luminoso...)

ff p fff

ff p fff

(M.S)

(♩) (♩) (♩) (♩)

Vicino alle caviglie

Lontano alle caviglie

3 p

...con disperazione

(accelerando i movimenti del plectro sulle corde)

ff

3

8^{va}

Vn.

Vc.

pont

ppp fff p mf pp fff ppp



Fl.

Cl.

ff

ff

(♩) (♩) (♩)

tagliente...

ff

mp

f

mp p mp mf f ff fff³

(♩) (♩) (♩)

ord

ff pp

pont

pont

Vn.

Vc.

Fl. (3"ca)

Cl. (3"ca)

Pno. *con fuoco, forza, appassionato ed espressivo*

Vn. (3"ca)

Vc. (3"ca)

8^{va}

★ Cluster di due ottave con tutto l'avambraccio della M.S

pppp 5 7 3 fff fff (d)

3



107 *ondeggianti...*

Fl. *mp* *mf* *mp*

Cl. *ondeggianti...* *p*

Pno. (non cambiare pedale...)

Vn. *ondeggianti...* *arco* *p* *f* *p* *pp*

Vc.

3 3 5 3 3 5 3 5 3 5

Fl. *p* *mp* *f* *ff* 27

Cl. *f* *p sub* *f* *p* *ff* *mp*

Pno.

Vn. *f* *p*

Vc. *molto espressivo* *mp* *f* *pp < f*



Fl. *f* *mf* *p* *f* *p* *mp* *f*

Cl. *mf* *p* *f* *p*

Pno. *molto espressivo* *mf*

Vn. *pp* *molto espressivo* *ff* *p < ff* *pp* *mf* *p* *ff*

Vc. *f* *f*

[illegible]

[illegible]

★ Oscillare tra le corde indicate, liberamente
★★ Dinamica libera tra *p* e *mp*

IV - Nevicante, celeste

(♩=49)

120

morbido...

W.T.

Fl. *il più **f** possibile, con aria*

Cl. *delicato, stellare...*

Chimes

Pno. *ppp* *pp* *ppp*

*** *p* → *mp*

8va

(♩)

IV - Nevicante, celeste

(♩=49)

----- (continua sempre uguale)

Vn. *morbido...*

Vc. *ppp* *p* → *mp*

*** *p* → *mp*

----- (continua sempre uguale)

* Sforare liberamente le corde del pianoforte nel registro indicato con le dita della mano sinistra, dolcemente

** Oscillare tra le corde indicate, liberamente

*** Dinamica libera tra *p* e *mp*

**** Cambiare imboccatura tra aperta e ordinaria liberamente.

123

(♩)

Fl. *(sempre il più **f** possibile e con aria)*

Cl.

Pno. *mf* *f* *ppp*

8va

Vn. *p* *mp*

Vc.

126 31

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

come un ricordo, senza speranza

p *f* *p* *pp*

p *mp*

(o)

ppp

≡

129

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

veemente, molto lontano

con sord

f

mp

g^{rec}

6 II

3

5

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

ff

pizz

f

p

★ Girare lo sguardo lentamente con lo strumento. Flautista verso il clarinettista e viceversa.



135

Fl.

Cl.

Pno.

Vn.

Vc.

★★!

★★!

Rimanere con lo strumento in bocca.

ff

ppp

ff

distante, piangente...

(sord)

arco

tast

p

IIc

IIIc

★★ Contatto visuale tra il flautista e il clarinettista. Prolungarlo fino la fine del brano.

★★★ Colpo sulla cordiera nel registro grave (I) ottava.

