



CONSERVATORIO PIETRO MASCAGNI  
ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI  
LIVORNO

*The Man Behind the Music:*  
l'armonia di Claus Ogerman fra  
continuità e frattura.

Candidato:  
Matteo Bizzarri

Relatore:  
Mauro Grossi

Sessione autunnale  
Anno Accademico 2024/2025

## Sommario

Questa tesi analizza il linguaggio armonico e orchestrale di Claus Ogerman, figura di spicco della musica del Novecento, la cui produzione spazia dal jazz alla musica brasiliana, dalla canzone alla musica sinfonica. Attraverso un'ampia ricerca biografica e analitica, vengono individuati i tratti distintivi della sua scrittura: armonie dense e sature, modulazioni improvvise, uso della dissonanza come colore stabile e orchestrazioni caratterizzate da un equilibrio tra trasparenza e profondità.

Il lavoro si articola in due parti. La prima è dedicata all'analisi di alcune opere rappresentative, con attenzione particolare alla gestione delle relazioni tonali, alla saturazione armonica e alle influenze provenienti da diversi generi musicali. La seconda parte presenta composizioni originali concepite come laboratorio di sperimentazione delle tecniche ogermaniane, rielaborate con un linguaggio personale.

L'obiettivo è duplice: da un lato, offrire un contributo alla conoscenza di un autore ancora poco studiato; dall'altro, dimostrare come l'analisi approfondita di un linguaggio possa tradursi in nuova creazione musicale. In questo senso, la tesi si configura come un ponte tra ricerca musicologica e pratica compositiva.



# Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia sincera gratitudine a tutte le persone che hanno reso possibile la realizzazione di questo lavoro.

Ringrazio innanzitutto il Maestro Mauro Grossi, per l'insegnamento, le ispirazioni e le riflessioni che hanno profondamente influenzato la mia visione musicale e mi hanno permesso in questi anni di sviluppare una mia sensibilità musicale, che si riflette nei brani che scrivo e arrangio. Raramente si incontrano insegnanti tanto capaci di guidare una persona nel suo percorso con così grande passione, serietà ed empatia. L'esperienza che al Maestro piace definire "da bottega", è ciò che più mi rimarrà nei prossimi anni da, mi auguro, compositore. Avere la possibilità di discutere direttamente sul brano, come in una bottega d'arte, costruire insieme partendo più che dagli errori, dalle cose positive e sviluppandole, intrecciandole e formandole, mi hanno reso un compositore più consapevole e migliore. Spero, nel mio piccolo, di portare avanti la passione che mi è stata trasmessa.

Un ringraziamento speciale a Christian Kellersmann, che ha collaborato con Claus Ogerman e ha gentilmente facilitato il mio contatto con varie persone come Barbara Ogermann o il direttore dell'orchestra di Singapore, Johann Sorensen. A quest'ultimo devo la preziosa trascrizione della partitura orchestrale di Symbiosis di Bill Evans.

Sono riconoscente al professore Marco Buongiorno Nardelli, che mi ha fornito alcuni spartiti fondamentali per questo studio, tra cui I Loved You, e a

Mario Pizzolo, dall'Argentina, per avermi inviato diversi materiali tra i quali la partitura di Elegia.

Ringrazio inoltre Paul Kreter, conosciuto tramite il forum Vi-Control, per avermi fornito risorse online e spartiti rari, inclusa la riduzione per pianoforte di Symbiosis.

Ringrazio Micheal Fita per aver invitato me e il Maestro Mauro Grossi a partecipare alla conferenza su Claus Ogerman, organizzata nella sua città natale, Racibórz, il 17 ottobre 2025. Lo ringrazio inoltre per la passione con cui si dedica alla memoria di questo musicista, e per il tempo e le energie che ha investito in questo impegno. Infine, gli sono grato per i numerosi contatti che mi ha fornito durante lo svolgimento di questa ricerca.

Ringrazio il Maestro Kuba Stankiewicz, che si dedica con così grande passione al lavoro di Claus Ogerman, organizzando la conferenza insieme a Micheal Fita e che mi ha fornito materiale prezioso per la riuscita di questa tesi.

Un grazie sentito a Barbara Ogerman, nipote di Claus Ogerman, per la sua disponibilità e il suo aiuto nelle ricerche biografiche. Grazie a lei ho potuto verificare e correggere molti aspetti della vita di suo zio.

# Indice

<b>Introduzione</b>	<b>7</b>
<b>1 The man behind the music:</b>	
<b>biografia di Claus Ogerman</b>	<b>9</b>
1.1 Infanzia a Ratibor (1930–1945) . . . . .	10
1.2 Formazione e vita in Germania (1945–1959) . . . . .	13
1.3 Il periodo americano e le collaborazioni storiche (1959–1979) . .	15
1.4 Ultimi anni e un’eredità incompresa (2000–2016) . . . . .	16
<b>2 Analisi estetico-musicale</b>	<b>21</b>
2.1 I Loved You . . . . .	21
2.1.1 Storia e testo . . . . .	21
2.1.2 Analisi di “I loved you” . . . . .	23
2.2 Symbiosis . . . . .	26
2.2.1 Il Maestoso . . . . .	27
2.3 Gate of Dreams . . . . .	30
2.3.1 Air Antique . . . . .	31
2.4 Contrappunto Dissonante . . . . .	33
2.4.1 L’ispirazione Ogermaniana . . . . .	34
2.4.2 Influenze: Hindemith . . . . .	38
<b>3 Scrivere sulle spalle dei giganti</b>	<b>41</b>

3.1	Rispecchiati . . . . .	41
3.1.1	1° Movimento: Frammenti . . . . .	42
3.1.2	2° Movimento: Choro . . . . .	47
3.1.3	3° Movimento: Costruire . . . . .	48
3.1.4	4° Movimento: Con Mistero . . . . .	50
3.1.5	5° Movimento: Decostruire . . . . .	51
3.2	Colonna sonora per “Guardami” . . . . .	53
	<b>Conclusioni</b>	<b>55</b>

# Introduzione

Questa tesi nasce dal desiderio di approfondire l'opera e il linguaggio armonico di Claus Ogerman, figura complessa e affascinante della musica del Novecento. L'incontro con la sua musica è avvenuto grazie al mio insegnante Mauro Grossi, che ne ha proposto lo studio come esempio centrale all'interno del nostro percorso formativo. Questo primo contatto si è trasformato in una passione crescente, alimentata anche dalla scarsità di materiale a lui dedicato. Dopo approfondite ricerche, posso dire di aver compilato una delle prime biografie estese sulla sua vita, raccogliendo materiale di difficile reperibilità e aggiungendo il mio contributo storico e tecnico.

Ogerman, nato a Ratibor in Germania, oggi Racibórz in Polonia, nel 1930 e attivo principalmente negli Stati Uniti, è stato arrangiatore, compositore e direttore d'orchestra, collaborando con artisti come Antonio Carlos Jobim, Bill Evans, João Gilberto e Michael Brecker. La sua cifra stilistica si riconosce immediatamente: armonie dense e "sature" che spesso si discostano dalla tonalità tradizionale, modulazioni improvvise, un uso della dissonanza come colore stabile e una scrittura orchestrale che unisce trasparenza e profondità. Il tutto però non solamente nell'ambiente della musica colta, ma anche in contesti jazz e pop.

Il titolo *The Man Behind the Music: l'armonia di Claus Ogerman fra continuità e frattura* sintetizza la duplice natura della sua arte: la continuità con una tradizione consolidata — dalla prassi contrappuntistica europea alle

orchestrazioni jazz e pop — e la frattura, intesa come allontanamento dalle convenzioni funzionali e saturazione dello spazio armonico fino a sospendere il senso di centro tonale. Questa dialettica costituisce uno degli aspetti più affascinanti del suo linguaggio e il filo conduttore della ricerca. *The Man Behind the Music*, invece, è il titolo che Ogerman stesso dà a un cofanetto che raccoglie le sue composizioni, lo chiama così proprio perché in quanto arrangiatore è sempre rimasto dietro le quinte, scrivendo per artisti molto noti che oscuravano la sua fama un po', forse, anche per sua stessa volontà.

Il percorso si sviluppa su due piani paralleli. Il primo è analitico: lo studio di alcune opere rappresentative ha messo in luce aspetti come la gestione delle dissonanze, l'uso di armonie quartali e sovrapposte, le tecniche di orchestrazione e il rapporto tra melodia e strutture armoniche complesse. Il secondo è creativo: a partire dalle osservazioni ricavate dall'analisi, ho composto brani originali come laboratorio di sperimentazione. L'idea del titolo, "Scrivere sulle spalle dei giganti" richiama alla celebre immagine di Bernardo di Chartres<sup>1</sup>, secondo cui il progresso nasce dall'eredità di coloro che ci hanno preceduto.

Molti altri compositori, arrangiatori e strumentisti hanno contribuito alla formazione del mio linguaggio e verranno citati nel corso del lavoro, ma Ogerman rappresenta il centro di questa indagine per la singolare combinazione di rigore tecnico e libertà creativa che la sua musica incarna.

La tesi si articola come segue: nei primi capitoli viene delineato un profilo biografico e artistico di Ogerman; segue un'analisi di alcuni brani rappresentativi; infine, nella seconda parte, sono presentate le mie composizioni originali, ciascuna accompagnata da un'analisi che ne evidenzia il legame con lo stile ogermaniano. In appendice sono riportati gli spartiti completi delle opere.

---

<sup>1</sup>Bernardo di Chartres (XII secolo) è ricordato soprattutto grazie a Giovanni di Salisbury, che nella *Metalogicon* (1159) riportò la metafora: "Noi siamo come nani sulle spalle dei giganti".

# Capitolo 1

## The man behind the music: biografia di Claus Ogerman

Il nome di Claus Ogerman appare in moltissimi dischi fondamentali della storia del jazz, della bossa nova e della canzone orchestrale del secondo Novecento. Eppure, per decenni, è rimasto una figura sfuggente, quasi anonima: il suo volto raramente associato alla musica che firmava, la sua voce assente dalle interviste e il suo nome spesso relegato nei crediti tecnici. È stato definito “the man behind the music”<sup>1</sup>, ma anche “un genio misterioso”<sup>2</sup>, “troppo raffinato per il successo, troppo libero per il sistema”.

Eppure, dietro questa riservatezza radicale si cela uno dei più profondi artigiani del suono del Novecento. Compositore, arrangiatore, pianista e direttore d’orchestra, Ogerman ha saputo attraversare — e trascendere — le etichette di genere, mettendo il proprio talento al servizio della musica altrui prima di reclamare un suo spazio nella composizione originale. Senza mai tradire se stesso ha continuato a scrivere la propria musica per tutta la vita, nonostante negli ultimi anni abbia ricevuto vari rifiuti perché troppo jazz per i musicisti classici e troppo classica per i musicisti jazz [6].

Questa biografia vuole ricostruire non solo le tappe della sua vita, ma anche la coerenza poetica di una scelta rara: quella di restare nell’ombra, dedicandosi a un *mestiere dell’invisibilità* che è stato, per Ogerman, una forma estrema di libertà e dedizione assoluta alla musica.

---

<sup>1</sup>Titolo del cofanetto antologico pubblicato nel 2002, con supervisione dello stesso Ogerman.

<sup>2</sup>Cfr. [6].

## Nota metodologica

L'invisibilità che ha caratterizzato la figura pubblica di Claus Ogerman è stata anche il motivo per cui ho scelto di dedicare un'attenzione particolare alla sua biografia. In un lavoro di tesi, la sezione biografica è spesso secondaria, talvolta ridotta a poche righe, perché le informazioni sui compositori più noti sono ampiamente disponibili, verificate e condivise. Ma non è questo il caso.

Ricostruire e confermare i dati riportati in questo capitolo ha richiesto un lavoro lungo e meticoloso, fatto di numerose lettere, ricerche incrociate e contatti con persone che, in modi diversi, sono entrate in relazione con lui. Molti degli articoli citati sono infatti fonti dirette: interviste, ricordi personali, archivi familiari, o fonti secondarie attendibili che si basano su documentazione primaria.

Nel lavoro che segue, ho tentato di ricostruire nel modo più oggettivo possibile la vita di un compositore che, nonostante l'influenza profonda sul panorama musicale del Novecento, è stato in gran parte dimenticato. Ho cercato, quando possibile, di evitare il semplice rimando alle poche informazioni che circolano e si ripetono tra le fonti disponibili, privilegiando documenti più solidi e riscontri verificabili.

Per quanto mi è noto, questa è la prima volta che appare una biografia di Claus Ogerman approfondita e non frammentaria, che ricostruisce la sua vita in tutta la sua durata — dall'infanzia in Slesia fino agli ultimi anni trascorsi a Monaco di Baviera. Mi auguro che questo contributo possa essere utile non solo per comprendere meglio l'opera di Ogerman, ma anche per restituire valore e visibilità a una figura che ha scelto consapevolmente di sottrarsi alla scena pubblica.

### 1.1 Infanzia a Ratibor (1930–1945)

Claus Ogerman nacque il 29 aprile 1930 a Ratibor, una cittadina dell'Alta Slesia allora parte della Germania (oggi Racibórz, in Polonia), con il nome di battesimo *Klaus Ogermann*. Era figlio di Johann (detto Hans) Ogermann e di Emma Wrazidlo, entrambi di origine slesiana<sup>3</sup>. Ratibor, al tempo, era una cittadina di provincia ma culturalmente vivace, con una popolazione composta di lingua tedesca, polacca ed ebraica. La musica, come in molte zone della

---

<sup>3</sup>Cfr. [2] e [9].

Mitteleuropa, occupava un posto centrale nella vita sociale e religiosa della città, e si praticava sia in contesti ecclesiastici che nelle scuole civili.



Figura 1.1: Cartolina della *Langestraße* di Ratibor, lungo la quale si trovava lo studio fotografico “Helios” o “Photo-Helios”, situato all’estremità della strada.



Figura 1.2: Ingrandimento un po’ sgranato dell’insegna Fotografie “Helios”

Uno degli aspetti più interessanti emersi da recenti ricerche genealogiche riguarda il padre di Claus, Johann Ogermann, detto Hans, il quale era titolare dello studio fotografico *Photo-Helios*, attivo nel centro di Ratibor sin dagli anni Venti. Questo nome è di fondamentale importanza nella vita di Ogerman, tanto che il suo futuro studio di registrazione si chiamerà proprio “Helios Music Corporation”. Lo studio era situato lungo la *Langestraße*, oggi ulica Długa (Figura 1.1) e produceva ritratti professionali in stile *cabinet card*, un formato

fotografico molto in voga tra il 1870 e gli anni '30 del Novecento. Il nome “Johann Ogermann” compare chiaramente nei registri cittadini del 1923 e del 1936 come proprietario del laboratorio fotografico (Figura 1.3)<sup>4</sup>.

Grazie alla collaborazione tra studiosi internazionali e collezionisti privati, sono emerse fotografie originali degli interni dello studio Helios risalenti agli anni '30 e '40. In alcune immagini sono riconoscibili Johann e sua moglie Emma, ritratti insieme al personale dello studio. Queste fotografie, oggi conservate grazie al contributo di Jessica Nastos e altri discendenti indiretti di collaboratori dello studio, offrono uno sguardo raro sulla quotidianità visiva che circondava Claus durante l'infanzia<sup>5</sup>.

È lecito supporre che il giovane Claus abbia trascorso molto tempo nello studio fotografico del padre, circondato da macchine da presa, ritratti in posa, album illustrati e materiali grafici. Un simile ambiente — dominato dalla cura per l'inquadratura, la luce e il dettaglio — potrebbe aver avuto un ruolo non secondario nella formazione della sua sensibilità estetica, poi divenuta centrale nel suo stile orchestrale.

Fin da giovanissimo, Ogerman dimostrò una forte inclinazione per la musica. Iniziò lo studio del pianoforte nei primi anni di scuola elementare, coltivando un talento precoce. Gli anni dell'infanzia furono però segnati anche dai crescenti tumulti politici e militari: la crisi della Repubblica di Weimar, l'ascesa del nazionalsocialismo e infine lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale nel 1939 trasformarono profondamente la vita quotidiana della popolazione. Nonostante la guerra la famiglia Ogerman era stata in grado di collezionare una grande quantità di dischi e, pare, molte persone dal bar vicino andavano al negozio di fotografia per ascoltare musica. Avevano molti dischi e tra questi avevano anche dischi proibiti dal regime nazista, come alcuni dischi di jazz importati dagli Stati Uniti.

Nel 1945, con l'occupazione sovietica dell'Alta Slesia e la successiva annessione di Ratibor alla Polonia, la famiglia Ogermann fu tra i circa diciassette milioni di tedeschi espulsi dai territori orientali. Claus, che compiva quindici anni proprio nell'aprile del 1945, visse l'esperienza drammatica dell'esilio forzato: “*dovevamo lasciare la nostra terra entro un'ora*”, raccontò in un'intervista anni dopo<sup>6</sup>. La madre Emma morì durante l'espulsione in un ospedale<sup>7</sup>, stroncata dalla fatica, e fu sepolta lungo la strada. Claus fuggì a piedi con i fratelli,

---

<sup>4</sup>Cfr. documenti citati in [2], fig. 3–4.

<sup>5</sup>Ibidem, fig. 6–10.

<sup>6</sup>Cfr. [3]

<sup>7</sup>Comunicazione personale di Barabara Ogerman

attraversando oltre 600 chilometri fino a raggiungere la zona americana della Baviera, passando per Praga. Il padre, arruolato a forza nella Volksturm nonostante l'età avanzata, riuscì a ritrovare la famiglia solo più tardi, grazie alla Croce Rossa<sup>8</sup>.

Durante questo esodo tragico, il giovane Klaus conservò con sé una collezione di dischi appartenuti al padre, il quale li riponeva nel negozio di fotografia. *“Avevamo più di 8000 dischi a 78 giri... io ero fortunato, avevo accesso a Ellington, Armstrong, Waring. Cose che non si sentivano più in radio.”*. Malgrado la propaganda e la censura nazista, riuscì ad ascoltare jazz clandestinamente, grazie a edizioni stampate per l'esportazione o ottenute di nascosto.

Determinante nella sua formazione fu anche il maestro di musica e pianoforte *Richard Ottinger*, che gli trasmise i fondamenti del contrappunto e dell'oratorio. Ottinger, che rifiutò di lasciare Ratibor, fu ucciso dalla milizia polacca durante l'occupazione. Ogerman gli dedicò più tardi il concerto per pianoforte, che avrebbe poi preso forma nel disco “Symbiosis”, interpretata da Bill Evans e, infine, proprio sotto il nome “Piano Concerto” nel disco “Two Concertos”<sup>9</sup>, nel quale sarà lo stesso Ogerman a suonare il pianoforte [1].

L'esilio, la perdita della madre, la morte del maestro e la scoperta precoce della musica in condizioni estreme contribuirono a formare in Ogerman quella malinconia e profondità espressiva che caratterizzeranno tutta la sua opera. Come egli stesso affermò: *“All'improvviso la vita tornò a prendere senso. Avevo perso tutto, ma restava la musica.”*

## 1.2 Formazione e vita in Germania (1945–1959)

Dopo l'arrivo in Baviera, nella zona di occupazione americana, la vita di Claus Ogerman riprese in condizioni di estrema precarietà. Come ricorderà lui stesso: *“Avevo quindici anni il 29 aprile 1945. La guerra finì una settimana dopo. Fu allora che la vita cominciò a riprendere un senso. Avevamo perso tutto.”*<sup>10</sup>

Stabilitosi con la famiglia nei pressi di Norimberga, Ogerman proseguì gli studi musicali con grande dedizione. Frequentò il ginnasio, dove ebbe modo di approfondire latino, greco e una terza lingua straniera, oltre naturalmente alla musica. Studiò pianoforte sotto la guida di *Karl Demmer*, direttore della *Nürnberger Symphoniker*, e successivamente con *Ernst Gröschel*, pianista di

---

<sup>8</sup>Ivi.

<sup>9</sup>Ivi.

<sup>10</sup>Cfr. [3].

livello internazionale noto per le sue interpretazioni di Beethoven e Bach. Proprio attraverso questi studi entrò in contatto con il grande repertorio classico, affrontando opere come le *Variazioni Goldberg*, il *Clavicembalo ben temperato* e i concerti di Beethoven. “*Fino a quel momento ero solo un appassionato. Fu lì che divenni un operaio (laborer) della musica.*”, dichiarerà in seguito.

Nel contesto della Germania del dopoguerra, profondamente influenzata dalla presenza culturale americana, Ogerman si avvicinò in modo più sistematico al jazz, di cui era già stato un ascoltatore appassionato durante gli anni del nazismo. Tuttavia questo non lo farà mai allontanare dalla musica del novecento, al contrario ne rafforzerà l’ascolto “*A otto anni ascoltavo Le Sacre du printemps.*” *Erano le due parti che si sarebbero fuse in seguito rendendo peculiare il suo stile. “Avevamo dischi vietati che non si sentivano più alla radio. Grazie a quelli ho imparato ad ascoltare davvero.”*<sup>11</sup> L’influsso della cultura statunitense, veicolata dalla radio e dai concerti itineranti (come il *Jazz at the Philharmonic*), fu decisivo per la sua formazione musicale e per il suo interesse verso l’arrangiamento.

A metà degli anni Cinquanta iniziò a lavorare professionalmente come pianista, arrangiatore e autore. Collaborò con l’orchestra di *Kurt Edelhagen*, uno dei principali ensemble jazzistici tedeschi del tempo, e accompagnò musicisti come Chet Baker in esibizioni trasmesse dalla radio SWF di Baden-Baden. “*Non ero un grande solista, ma sapevo suonare ogni brano in ogni tonalità. Questo dava sicurezza ai produttori.*”<sup>12</sup>

Parallelamente, Ogerman firmò alcuni brani pop sotto lo pseudonimo *Tom Collins* e scrisse colonne sonore per il cinema tedesco. Alla fine del decennio, aveva già costruito un profilo solido come arrangiatore freelance, con lavori sia per la radio che per l’industria discografica.

Nel marzo del 1959 fece un viaggio a New York per assistere a spettacoli di Broadway. Il viaggio si rivelò decisivo: tornò brevemente in Germania per preparare il trasferimento definitivo. Come ricorderà lui stesso: “*Avevo abbastanza denaro per sopravvivere un anno senza lavorare. Volevo provarci.*”

---

<sup>11</sup>Ivi.

<sup>12</sup>Ivi.

### 1.3 Il periodo americano e le collaborazioni storiche (1959–1979)

Claus Ogerman si trasferì definitivamente a New York il 19 ottobre 1959, sbarcando dal piroscafo *United States* dopo una traversata da *Le Havre*. Ad accompagnarlo c'era sua moglie Inge, che aveva condiviso con lui la decisione coraggiosa di ricominciare una vita artistica in un paese nuovo. “*Non avevo un lavoro, non conoscevo nessuno, non sapevo cosa fare. Ma Inge ci credeva.*”<sup>13</sup>

Il suo ingresso nel mondo musicale americano fu rapidissimo. Grazie a un incontro fortuito con un dentista di nome Herb Prager, Ogerman fu introdotto a Don Costa, influente arrangiatore e produttore dell'etichetta ABC Paramount. Fu proprio Don Costa a raccomandarlo a Quincy Jones, all'epoca responsabile A&R di Mercury Records. Con il loro aiuto, Ogerman ottenne l'ammissione immediata al sindacato dei musicisti — un processo che normalmente richiedeva mesi — e iniziò a ricevere incarichi come arrangiatore per artisti come Josh White e Dinah Washington.

Tra il 1960 e il 1979, Ogerman realizzò arrangiamenti e orchestrazioni per un numero impressionante di cantanti e jazzisti: Frank Sinatra, Barbra Streisand, Diahann Carroll, Bobby Darin, Sarah Vaughan, Sammy Davis Jr., Lesley Gore (per la quale arrangiò il celebre successo *It's My Party*), Bill Evans, Wes Montgomery, Cal Tjader, Michael Brecker, George Benson, Oscar Peterson, João Gilberto, Stan Getz e molti altri.

Una delle sue collaborazioni più significative fu quella con *Antonio Carlos Jobim*, a partire dal celebre album *The Composer of Desafinado Plays* (1963), prodotto da Creed Taylor per Verve Records. Questo lavoro, ancora oggi considerato un classico della bossa nova orchestrale, diede avvio a una serie di progetti che portarono il connubio Jobim–Ogerman ai vertici dell'eleganza musicale: *Wave* (1967), *Stone Flower* (1970), *Urubu* (1976), fino a *Terra Brasilis* (1980). “*Non si capiva più dove finiva Jobim e dove cominciava Ogerman*”, scrisse Steven Cerra, paragonando la loro intesa a quella tra Ellington e Strayhorn<sup>14</sup>.

Un aneddoto ricordato da Ogerman stesso riguarda il primo commento di Jobim quando i produttori lo proposero come arrangiatore: “Questo ragazzo trasformerà le mie canzoni in musica da marcia prussiana!” proprio a cau-

---

<sup>13</sup>Cfr. [3].

<sup>14</sup>Ivi.

sa delle origini di Ogerman e il fatto che, per queste, era soprannominato *il prussiano*.

Parallelamente, Ogerman coltivava anche una produzione jazzistica orchestrale di altissimo livello. Tra le sue opere più notevoli si collocano *Bill Evans with Symphony Orchestra* (1965) e *Symbiosis* (1974), un vero e proprio concerto per pianoforte jazz e orchestra in tre movimenti, scritto espressamente per Evans. Un altro progetto significativo fu *Cityscape* (1982), frutto della sua collaborazione con Michael Brecker, che coniuga scrittura sinfonica e sensibilità armonica jazz.

Dopo vent'anni di attività intensissima, Ogerman decise di abbandonare definitivamente l'ambiente discografico commerciale nel 1979. “*Non voglio più vestire canzoni pop. Devo tornare a scrivere solo la mia musica.*”<sup>15</sup> La sua ultima collaborazione orchestrale con altri artisti fu proprio con Jobim, per *Terra Brasilis*. Da quel momento in poi, avrebbe lavorato esclusivamente su composizioni originali.

## 1.4 Ultimi anni e un'eredità incompresa (2000–2016)

Negli ultimi decenni della sua vita, Claus Ogerman scelse il silenzio. Si ritirò gradualmente dalla scena pubblica e rifiutò ogni offerta di tornare al mondo del jazz o della canzone, mantenendo il suo impegno esclusivo verso la musica orchestrale originale. “*In America ho solo costruito cornici. I quadri non li dipingevo io*”, dichiarò nel documentario *Time Present, Time Past* del 1985, aggiungendo: “*Ora voglio fare ciò che volevo fare vent'anni fa.*”<sup>16</sup>

Nel 2001, tuttavia, accettò un'ultima commissione esterna: gli arrangiamenti dell'album *The Look of Love* di Diana Krall, su richiesta di Tommy LiPuma. L'accordo prevedeva, come contropartita, la pubblicazione su etichetta Decca del suo lavoro *Two Concertos*, finalmente riconosciuto in ambito classico. Malgrado il grande successo dell'album di Krall, Ogerman rimase in ombra, ignorato sia dalla critica pop che da quella classica.

La sua vita quotidiana si svolgeva tra Monaco di Baviera e occasionali soggiorni in hotel, come il Bayerischer Hof. I contatti con lui erano rari e imprevedibili: “*Chiamava solo dagli aeroporti, prima di partire per l'America.*

---

<sup>15</sup>Lettera a Tommy LiPuma, citata in [3].

<sup>16</sup>Cfr. [6].

*Se non eri in ufficio, ti toccava aspettare settimane.*<sup>17</sup> Nonostante il carattere elusivo, collaborò con entusiasmo alla realizzazione del cofanetto *The Man Behind the Music* (2002), fornendo brani inediti e partecipando attivamente alla scelta del materiale. Rifiutò però categoricamente la pubblicazione di alcune sue prime opere, come *Watusi Trumpets* e *Saxes Mexicanos*.

Tentativi di organizzare una serata-tributo in suo onore fallirono per l'incapacità delle istituzioni culturali di classificare la sua opera: *“troppo classico per il jazz, troppo pop per la classica”*. Persino la WDR, che aveva ospitato Ogerman sin dagli anni Cinquanta, non riuscì a concretizzare un concerto che unisse le sue quattro orchestre. *“Nessuno sapeva dove metterlo”*, ammise Christian Kellersmann.

Nel 2014 si tentò di invitarlo a Rio de Janeiro per un omaggio in occasione del cinquecentenario della città. Il progetto fu sostenuto da André Midani, storico produttore brasiliano. Ogerman rispose con una lettera toccante: *“Purtroppo la mia salute non mi assiste più. Triste, ma vero.”*

La sua morte, avvenuta l'8 marzo 2016, fu inizialmente ignorata dai media. La notizia fu confermata solo sette mesi dopo da Al Schmitt, suo storico ingegnere del suono. *“Claus Ogerman è sempre stato un genio misterioso”*, scrisse Kellersmann. *“Troppo raffinato per il successo, troppo libero per il sistema.”*

---

<sup>17</sup>Ibidem.

## Photographen

ATELIER MODERNER BILDNISSE

# FOTO ENGLER

Fotogr.-Mstr. Prämiiert in Neisse 1934, Görlitz 1935

RATIBOR OS., NEUMARKT 3

HANDLING FOTOGR. ARTIKEL. 139

Engler Felix, Adolf-Hitler-Str. 26

Faupel Fritz, Lupenstr. 44

Koch Theodor, Adolf-Hitler-Str. 19, T. 2797

Ogiermann Hans, Lange Str. 10

# PHOTO-HELIOS

RATIBOR 21

Lange Straße Fernruf 2908

Atelier für zeitgemäße Porträt-Aufnahmen

Das Fachgeschäft für den Photo-Amateur

Ring-Photo, Ogiermann, Ringede

Schiersch Alfred, Eisenbahnstr. 3

Figura 1.3: Pagina dall'elenco degli indirizzi di Ratibor del 1936 con i nomi degli studi fotografici e dei fotografi esistenti, in cui sono elencati *Photo-Helios* e il suo proprietario Johann Ogiermann.



Figura 1.4: Non si sa molto di questa fotografia, ma è di gran lunga la più nota. È molto probabile che risalga agli anni immediatamente successivi al suo arrivo negli Stati Uniti (fine anni Cinquanta–inizio Sessanta), periodo in cui il suo volto cominciava ad associarsi al successo discografico come arrangiatore.



# Capitolo 2

## Analisi estetico-musicale

### 2.1 I Loved You

Potrebbe sorprendere iniziare l'analisi dello stile di un artista partendo da una canzone a metà tra il pop e il lirico, e per di più non particolarmente conosciuta. Tuttavia, credo che nella semplicità di questa composizione, scritta per pianoforte e voce, si ritrovino alcune delle caratteristiche peculiari che lo hanno contraddistinto.

#### 2.1.1 Storia e testo

*Classical Barbra* è un disco in cui la cantante americana Barbra Streisand rivisita una serie di brani classici della musica colta europea, come la *Pavane pour une infante défunte* di Maurice Ravel o *Lascia ch'io pianga* di Georg Friedrich Händel. Tutti i brani sono stati arrangiati e diretti da Claus Ogerman. Tuttavia, tra questi, figura un unico brano originale che non è mai stato inciso nuovamente: si tratta di *I Loved You*, il cui testo è una libera interpretazione di una celebre poesia di Alexander Puškin, intitolata appunto *I Loved You* (in originale, Я вас любил, Ya vas lubil)<sup>1</sup>:

I loved you,  
I love you still too much;  
But forget this love  
That pressed sadly against your will.

I loved you in silence

---

<sup>1</sup>Per la ricerca del testo originale ringrazio l'amico Viktor Gevixman, che ha subito notato la stranezza della traduzione nel testo di Ogerman.

Without hope, but true,  
Jealous, afraid.

I pray that someone  
May love you again the same way.

La traduzione non è letterale: confrontandola con quella dello slavista Eridano Bazzarelli, se ne notano le differenze:

Vi ho amata: l'amore ancora, forse,  
Non si è spento del tutto nella mia anima;  
Ma non voglio che esso vi inquieti ancora;  
A nessun modo vi voglio rattristare,

Vi ho amata silenziosamente, senza speranza,  
Oppresso ora dalla timidezza, ora dalla gelosia;

Vi ho amata così sinceramente, così teneramente,  
Che Dio vi conceda di essere così amata da un altro.

Tuttavia il tema nostalgico è affine agli altri brani presenti nel disco, quindi non è strana la scelta di Ogerman di musicare questo breve componimento poetico. Inoltre, la corrispondenza tra scelta estetica e testo letterario richiama con una certa importanza il resto del disco.

La lista dei brani contenuti nel disco è la seguente, tutti sono stati arrangiati e diretti da Ogerman, anche se molto è lasciato simile all'originale:

1. *Beau soir* (Claude Debussy) – 2:42
2. *Brezairola - Berceuse* (Joseph Canteloube) – 3:47
3. *Verschwiegene Liebe* (Hugo Wolf) – 2:57
4. *Pavane (Vocalise)* (Gabriel Fauré) – 5:29
5. *Après un rêve* (Gabriel Fauré) – 3:24
6. *In trutina* (Carl Orff) – 2:11
7. *Lascia ch'io pianga* (George Frideric Handel) – 3:37
8. *Mondnacht* (Robert Schumann) – 3:56
9. *Dank sei Dir, Herr* (Handel o Siegfried Ochs) – 3:42

## 10. *I Loved You* (Claus Ogerman) – 2:18

Il programma si apre con *Beau soir* di Debussy, una riflessione luminosa e malinconica sulla bellezza del tramonto e sulla fugacità dell'esistenza. Segue *Brezairola* di Canteloube, una dolcissima ninna nanna in dialetto occitano, immersa in un'atmosfera intima e arcaica. Con *Verschwiegene Liebe*, Hugo Wolf dà voce a un amore silenzioso, custodito nella quiete della natura. La *Pavane* di Fauré, in versione vocalizzata, evoca con eleganza il ricordo di una danza antica, mentre *Après un rêve* racconta il dissolversi di un sogno d'amore, lasciando dietro di sé una dolce tristezza. *In trutina* di Orff esprime il conflitto tra purezza e desiderio, scegliendo infine l'abbandono all'amore. L'aria *Lascia ch'io pianga* di Handel invoca la libertà con accenti di struggente dolcezza, e *Mondnacht* di Schumann trasfigura il paesaggio notturno in un'esperienza spirituale. *Dank sei Dir, Herr*, attribuito a Handel o a Siegfried Ochs, è un canto di ringraziamento semplice e solenne. Chiude il programma *I Loved You* di Claus Ogerman, pagina moderna e malinconica, che rievoca con delicatezza un amore perduto.

Il programma scelto è quindi una parabola che da temi bucolici passa alla libertà della sofferenza per chiudere proprio con la poesia di Puškin, che è il coronamento dell'atto poetico

### 2.1.2 Analisi di “I loved you”

Il brano si presenta come un lied per piano e voce, la cui parte di pianoforte viene ripetuta tre volte, più una coda. La terza ripetizione è all'ottava. Nell'incisione, tuttavia, la prima ripetizione non è completa: la registrazione inizia infatti alla battuta 8 dello spartito. La ripetizione funge da ostinato, sopra il quale si innesta la melodia, cantata con uno stile lirico affine al resto dell'album.

Si possono notare alcune interessanti differenze tra lo spartito pubblicato e l'esecuzione incisa, per questo si allegano due versioni: l'originale come scannerizzata dagli archivi dell'Università del Nord Texas<sup>2</sup> (pagina 58) e una versione da me rivista con le modifiche seguenti (pagina 63):

- Il tempo è indicato sullo spartito come *Andante*, mentre l'esecuzione è, quantomeno, a un tempo di *Largo*, se non *Larghissimo*. La mia ipotesi è

---

<sup>2</sup>Per la reperibilità di questo spartito ringrazio il Professor Marco Buongiorno Nardelli, che ne è entrato in possesso grazie alla biblioteca dell'Università del Nord Texas.

che il brano sia stato concepito al doppio della velocità rispetto alla scrittura: raddoppiando la durata delle note, infatti, tutte le frasi risultano coerenti e in linea con le aspettative.

- L'esecuzione presenta un numero maggiore di corone in fondo alle frasi. Si potrebbe interpretare questa discrepanza come una libera scelta dell'interprete, ma le fermate appaiono tutte logicamente posizionate, probabilmente decise a livello esecutivo. La registrazione mette in evidenza un rapporto piuttosto stretto con la forma corale, in cui è consuetudine sospendere l'esecuzione alla fine di ogni frase, spesso su un accordo maggiore. Una prassi che ritroviamo anche qui.

Alcuni elementi stilistici tipici di Ogerman, presenti anche in altri suoi lavori, si ritrovano anche in *I Loved You*. In particolare, possiamo individuare:

- un uso piuttosto libero della tonalità, pur con un centro tonale riconoscibile;
- l'impiego di "punti focali" in cui le note superiori formano un semitono.

**Uso libero della tonalità** Ogerman adotta una scrittura armonica che si muove con libertà all'interno di un ambito tonale flessibile. Nonostante il brano sia in Do maggiore, già dalla prima battuta si percepisce chiaramente un accordo di Gmaj7. Questo può essere letto come una svolta lidia iniziale (la scala lidia su Do contiene infatti un Fa#, che genera l'accordo di Gmaj7), oppure come il risultato di una sovrapposizione modale temporanea. In entrambi i casi, la tonalità non viene abbandonata, ma piuttosto arricchita da deviazioni che creano un effetto di sospensione e colore.

The image shows a musical score for three measures of the song "I Loved You" by Claus Ogerman. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. A red box highlights the first measure of the piano accompaniment, which contains a G major 7 chord. The lyrics "I love you still too much" are written below the vocal line. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with various chords and intervals, including a tritone (Fa#) in the first measure.

Figura 2.1: Battute 23-25 di "I Loved You" di Claus Ogerman

Figura 2.2: Battute 25-27 di “I Loved You” di Claus Ogerman

**Punti focali e bicordi cromatici** Un secondo tratto distintivo è la presenza ricorrente di “punti focali” in cui le note superiori formano un semitono ascendente o discendente, generando tensione armonica e lirismo. Questo stile è visibile, ad esempio, alla battuta 23 (Figura 2.1), dove troviamo un accordo di mi minore con basso sol e tredicesima abbassata: le due note superiori, si e do, formano un bicordo cromatico. Una struttura simile si presenta alla battuta 9, con un basso in la che trasforma l’accordo in un mi sospeso con tredicesima abbassata, mentre alla battuta 23 (Figura 2.2) l’accordo di Do-MA7/G presenta di nuovo il bicordo si-do come voce superiore. In tutti questi casi, la melodia vocale coincide con la voce più acuta, conferendo a queste strutture una funzione tematica.

Questa cifra stilistica ricorda quasi un’espansione del bicordo presente nel duetto “Pur ti miro” di Monteverdi (bb. 11–12, Figura 2.3), dove due voci formano un intervallo cromatico che si risolve dolcemente. Non è da escludere un possibile riferimento a quel modello, anche alla luce dell’affinità tematica tra i due brani.

Lo stile di questo brano è perfettamente in linea con il resto della produzione di Ogerman e la metodologia compositiva basata sull’ostinato del pianoforte è molto simile a quella del più celebre e articolato *Maestoso*, tratto dal disco *Symbiosis*, che sarà analizzato nella sezione 2.2.

Figura 2.3: Battute 11 e 12 del brano Pur ti Miro di Claudio Monteverdi

## 2.2 Symbiosis

Il disco *Symbiosis* rappresenta, nella carriera di Ogerman, il secondo e ultimo progetto realizzato in collaborazione con Bill Evans, il quale si dichiarava particolarmente fiero di entrambi i lavori. Il primo, pubblicato nel 1966 con il titolo *Bill Evans Trio with Symphony Orchestra*, non fu accolto positivamente dalla critica dell'epoca, pur essendo molto amato da Evans stesso. Il secondo, *Symbiosis* del 1974, si distingue invece per l'assenza di standard o canzoni preesistenti riarrangiate per inserire il trio di Evans in un contesto orchestrale: si tratta infatti di una composizione originale, ideata e scritta appositamente per il pianista.

Il disco è articolato in due movimenti:

- *Symbiosis 1st Movement* (Moderato, Various Tempi) — 24:58
- *Symbiosis 2nd Movement* (Largo — Andante — Maestoso — Largo) — 15:55

L'idea alla base è quella di un vero e proprio concerto per pianoforte e orchestra, ma con uno stile a metà strada tra il classico e il jazz. Se da un lato Evans è chiamato a improvvisare su strutture di matrice classica, dall'altro è tenuto a leggere e interpretare svariate pagine scritte. Pochi pianisti, all'epoca, avrebbero potuto affrontare un simile progetto: occorreva un interprete capace di eseguire con precisione "classica" le parti scritte, senza sbagliare una nota, e allo stesso tempo di improvvisare e imprimere il proprio tocco personale a un'opera concepita come concerto in due movimenti.

*Symbiosis* è stata successivamente riproposta da Ogerman nel disco *Two Concertos*, con il titolo *Piano Concerto — Klavierkonzert — Concerto pour Piano & Orchestre*, ancora suddivisa in due movimenti ma con denominazioni leggermente diverse: I (*Fliessend, Volando*) e II (*Tranquillo, Maestoso, Tranquillo*). In questa versione la durata è ridotta: il primo movimento è limitato a 4:44, mentre il secondo rimane pressoché invariato con i suoi 14:23. Ciò suggerisce che la sezione a cui Ogerman teneva maggiormente fosse proprio la seconda.

Questa impressione è confermata dalle note di copertina di *Symbiosis*, in cui Ogerman rivela che il primo movimento non è altro che una versione estremamente veloce del *Maestoso* (o forse viceversa). Attraverso una sorta di “diminuzione” in grande stile, il *Maestoso* diventa il protagonista indiscusso dell’opera, svelando progressivamente armonie che, fino a quel momento, erano rimaste in parte celate dalla velocità del primo movimento.

### 2.2.1 Il Maestoso

Il *Maestoso*, tratto dall’album *Symbiosis*, rappresenta un esempio di scrittura Ogermaniana. Nel frammento che riportiamo (Figura 2.4) emergono alcune caratteristiche compositive che ne definiscono lo stile e che ritroviamo anche in altri lavori, come in *I Loved You* (sezione 2.1.2), con cui condivide l’uso dell’armonia e le scelte agogiche. Tra gli elementi più rilevanti si può individuare:

- l’uso di accordi densi a 4 o 5 voci;
- tra basso e voce superiore troviamo talvolta una dissonanza, di solito una seconda minore o maggiore;
- la presenza sistematica di dissonanze non risolte;
- la costruzione armonica basata sul movimento interno delle voci, più che sulla funzione tonale;
- l’impiego di intervalli ravvicinati, in particolare seconde e quarte;
- un principio di “saturazione” come motore della scrittura armonica.

Una delle prime peculiarità è la costruzione degli accordi, spesso costituiti da quattro o cinque voci. Le relazioni tra il basso e la voce superiore

non seguono i principi del contrappunto tradizionale, ma sembrano comunque rispettare una logica interna molto rigorosa. In particolare, le dissonanze giocano un ruolo centrale: si osservano numerose settime che non vengono risolte né preparate, ma che risultano comunque perfettamente integrate nel contesto sonoro. Si potrebbe parlare, in questo senso, di una forma evoluta e “dissonante” di contrappunto.

Un altro elemento distintivo è la densità armonica generata dalla vicinanza tra le note, spesso costruite diatonicamente. Questa disposizione ravvicinata — soprattutto tra le voci superiori — genera un effetto di saturazione che Ogerman sfrutta abilmente per creare tensione e colore. Non mancano casi in cui la costruzione degli accordi mira deliberatamente a introdurre dissonanze irrisolte, affidate in particolare alle voci interne, che talvolta trovano una risoluzione successiva creando momenti di rilascio espressivo, come indicato in verde nelle analisi.

È interessante notare che gli accordi non sempre conservano una funzione armonica tradizionale: spesso sembrano piuttosto il risultato di movimenti contrappuntistici tra le voci, dove la progressione armonica è sostituita da un fluire continuo e quasi organico delle tensioni interne. In alcuni passaggi (come alla battuta 4), Ogerman impiega accordi non diatonici per consentire la ripetizione di un frammento melodico nella voce superiore, oppure per preparare un salto d’ottava. Tali momenti sono seguiti, con coerenza, da risoluzioni strategiche che riportano il materiale all’interno di un ambito melodico riconoscibile.

Infine, l’uso sistematico di intervalli ravvicinati — seconde, none e soprattutto quarte — contribuisce alla dissonanza tra le voci superiori: un effetto percettivo di attrito controllato. Quando la densità si riduce a quattro voci, è frequente ritrovare una triade “tradizionale” nelle voci superiori e una nota isolata (quasi estranea) nel basso. La quarta, in particolare, non viene trattata come semplice tensione da risolvere, ma è spesso saturata da altre note che ne aumentano l’impatto. Vediamo ad esempio a battuta nove del Maestoso (Figura 2.4), notiamo come il terzo e il quarto movimento, così come il terzo della battuta successiva, creino dei cluster che saturano diatonicamente la quarta con le note della scala. Similmente gli accordi possono non essere così esplicitamente saturati, ma possono distribuire nelle note al basso ciò che creava attrito nella parte superiore dell’accordo. Se notiamo ad esempio il primo accordo del Maestoso notiamo come la nota superiore sia un re e l’accordo è creato mettendo al basso il Do, concepito probabilmente in origine come dis-

sonanza di semitono nella parte superiore. Un procedimento simile lo troviamo spesso in generale nella tecnica ogermaniana.

È possibile che la chiave dell'equilibrio armonico ogermaniano risieda proprio in questo principio di saturazione, che consente la costruzione di rivolti e spostamenti interni senza perdere coerenza né direzione musicale.

## Maestoso

Claus Ogerman

The image displays a musical score for the piece 'Maestoso' by Claus Ogerman. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The music is in a 4/4 time signature and a key signature of two sharps (D major). The notation features a complex harmonic texture with dense chords and a steady bass line. The second system starts at measure 7, and the third system starts at measure 13. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

Figura 2.4: Maestoso tratto dal secondo movimento di Symbiosis, interpretato da Bill Evans e scritto da Claus Ogerman.

## 2.3 Gate of Dreams

*Gate of Dreams* è uno dei progetti più personali e raffinati di Claus Ogerman e si colloca dopo *Symbiosis* nel percorso verso la sintesi fra linguaggio colto e jazz. Originariamente composto come suite per balletto intitolata *Some Times*, la prima rappresentazione ebbe luogo il 14 luglio 1972 al New York State Theater presso il Lincoln Center, eseguita dall’American Ballet Theatre su coreografia di Dennis Nahat. Su invito della Warner Bros., Ogerman trasformò la partitura in un album orchestrale, registrato tra settembre e ottobre 1976 presso i Capitol Recording Studios di Hollywood sotto la produzione di Tommy LiPuma.

La struttura del disco è articolata in otto brani, concepiti come movimenti collegati da suggestioni tematiche e timbriche:

- *Time Passed Autumn – Part I, Interlude and Part II, Part III*: tre sezioni di una suite autunnale dilatata, che suggerisce un’evoluzione narrativa e atmosferica attraverso dinamiche orchestrali e improvvisazioni jazz;
- *Caprice*: titolo evocativo di forme antiche come i capricci del Seicento, reinterpretato qui con tonalità jazz-pop; il sassofonista Michael Brecker si distingue con un assolo virtuosistico su un arrangiamento dove il linguaggio moderno incontra la tradizione;
- *Air Antique*: un’“aria” sospesa che richiama la musica antica da camera;
- *Night Will Fall* (ed eventuale *Interlude and Conclusion*): una meditazione notturna di respiro ampio, in cui ritmi sospesi, colori orchestrali morbidi e dialoghi tra legni evocano un paesaggio crepuscolare;
- *A Sketch of Eden*: chiusura immaginifica in una sintesi di stile, colore e invenzione melodica.

Sul piano strumentale, l’album presenta interpreti come George Benson (chitarra nel secondo movimento), David Sanborn (alto-sax in *Part III* e in *Night Will Fall*), Joe Sample (e-piano, organo), Michael Brecker (tenor-sax), affiancati da una sezione ritmica e orchestrale di grande livello.

In questo contesto, Ogerman realizza una perfetta fusione tra una scrittura orchestrale colta, stili jazz-pop contemporanei e suggestioni classiche nei titoli. L’omaggio implicito alla musica antica — come nei brani *Caprice* o *Air Antique* — crea un ponte temporale, un immaginario che fonde epoche diverse in un’esperienza sonora coesa. Accolto con entusiasmo dalla critica, *Gate of*

*Dreams* si configura come una tappa fondamentale della poetica di Ogerman: sintesi formale ed evocativa, integrazione tra orchestrazione colta e dinamiche jazzistiche, strumenti solisti e immaginario simbolico.

### 2.3.1 Air Antique

Uno dei brani più emblematici di questo disco è certamente *Air Antique*, per varie ragioni. Il titolo richiama subito un'atmosfera antica, di gusto barocco, ma il trattamento musicale presenta elementi che la rendono profondamente moderna. Già dalla scelta dell'espressione "Air", che in epoca barocca indicava un brano di carattere cantabile, Ogerman sembra voler evocare un passato stilistico preciso, salvo poi tradirlo — o meglio, reinterpretarlo — attraverso un linguaggio armonico e metrico tipico del Novecento.

L'inizio di *Air Antique* (Figura 2.5) è caratterizzato da accordi costruiti su quinte sovrapposte, che formano ampi blocchi armonici in movimento parallelo. Questa tecnica, poco comune nel repertorio barocco ma ampiamente utilizzata nella musica del XX secolo, conferisce al brano un colore aperto e sospeso, privo di funzioni tonali tradizionali immediatamente percepibili.

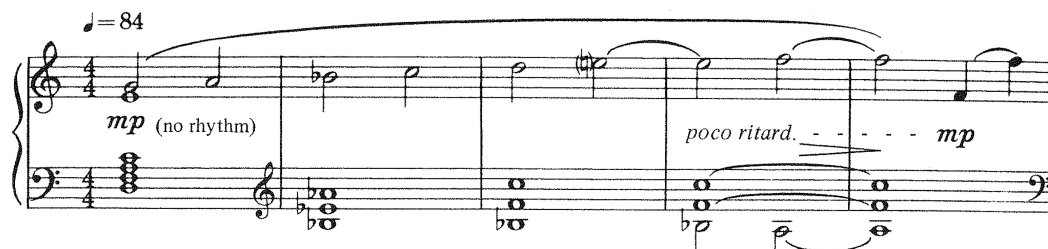


Figura 2.5: Prime battute di *Air Antique*.

Il primo accordo è un Fa maggiore esteso fino alla nona. Il secondo e il terzo accordo, a un primo ascolto, sembrano differenti; tuttavia, se si sposta il La $\flat$  un'ottava più in basso e il Si $\flat$  un'ottava più in alto, ci si accorge che si tratta della stessa struttura armonica del terzo accordo, ma trasposta un tono sotto. Questi accordi, basati su quinte impilate, ricordano il trattamento armonico presente nel secondo movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2* di Bartók (Figura 2.6), dove la sovrapposizione di quinte genera blocchi accordali statici ma di forte impatto timbrico.

Un altro elemento degno di nota è l'insolita frase iniziale di cinque battute: nonostante il carattere dichiaratamente barocco, la scansione metrica non segue i periodi simmetrici tipici dell'epoca, creando una leggera asimmetria che

38 *Adagio*, ♩=66 II.

Figura 2.6: Prime battute del secondo movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 2* di Bartók, nella trascrizione per due pianoforti. In questo estratto si vede la parte pianistica che riprende la scrittura orchestrale.

destabilizza l'ascoltatore. Questa libertà metrica è ulteriormente accentuata, nelle battute successive (Figura 2.7), dall'alternanza tra misure ternarie e quaternarie. Tale soluzione, pur mantenendo un linguaggio diatonico e privo di modulazioni ardite, introduce un senso di instabilità ritmica che contrasta con l'aspettativa di regolarità insita nel modello barocco evocato dal titolo.

[A] *Largo* ♩=40

Figura 2.7: *Air Antique*, battute 6-9.

La particolarità di quest'aria risiede quindi nella dialettica tra evocazione storica e innovazione linguistica: Ogerman prende in prestito il lessico formale del passato — il titolo, l'idea di un brano cantabile, il passo armonico iniziale che suggerisce una certa staticità — ma lo reinterpreta attraverso tecniche armoniche moderne, soluzioni metriche irregolari e una sensibilità timbrica propria della musica orchestrale contemporanea.

## 2.4 Contrappunto Dissonante

Con il termine *Contrappunto Dissonante* intendo proporre una blanda formalizzazione di alcune regole compositive ricorrenti nello stile di Claus Ogerman, così come da me rielaborate attraverso un lavoro di analisi, studio del contrappunto tradizionale e confronto con le riflessioni maturate negli anni durante le lezioni del Maestro Mauro Grossi.

Pur essendo un'espressione volutamente generica, *Contrappunto Dissonante* vuole indicare una prassi compositiva in cui la dissonanza assume un ruolo strutturale e non è più subordinata alle regole tradizionali di preparazione, risoluzione e così via. In questa accezione, si potrebbe associare a vari sistemi di composizione nati nel Novecento come, ad esempio, la dodecafonia. Non è un caso, infatti, che esistano volumi come "Studi di contrappunto basati sul sistema dodecafonico" di Ernst Krenek [7] o "Basic atonal counterpoint" di Stanley Funicelli [5]. Questi volumi, infatti, si pongono un obiettivo simile a quello di questo capitolo: trovare delle regole che rispettino l'eleganza fraseologica del contrappunto classico, ma che si distacchino allo stesso tempo dalle regole armoniche e di condotta che sono legate a uno stile non applicabile a generi così lontani dalla musica barocca settecentesca.

Ai fini di questo capitolo ho consultato questi due libri, che però prendono vie totalmente diverse da quelle che mi prefiggevo e che qua riporto. Il primo, infatti, è strettamente legato alla condotta dodecafonica, seguendo le regole dodecafoniche classiche: serie originale, inversa, retrograda, retrograda inversa e tutte le trasposizioni di queste, per fare in modo di costruire un vero e proprio contrappunto dodecafonico. Il titolo, d'altronde, non lasciava scampo. Il secondo, tuttavia, è più vicino alla nostra idea, ma pone grande attenzione all'utilizzo della numerazione delle note per arrivare a comporre attraverso la Pitch Class Set Theory di Allen Forte [8].

L'obiettivo sarà quello di esporre nella maniera più chiara possibile ciò che ritengo importante dall'estrazione degli stilemi Ogermaniani e delle lezioni del Maestro Mauro Grossi<sup>3</sup> per formulare l'idea di un *Contrappunto Dissonante*. Le regole che seguono non hanno pretesa di esaustività o rigidità, ma mirano a delineare alcune tendenze stilistiche che possono essere sistematizzate in una prospettiva pedagogica e compositiva.

---

<sup>3</sup>Sono quindi tratti dai miei appunti personali.

### 2.4.1 L'ispirazione Ogermaniana

Le considerazioni che seguono sono state sviluppate in seguito allo studio dei brani che abbiamo analizzato finora. Partendo dalla lista del paragrafo 2.2.1 possiamo elencare alcune regole che rompono i canoni del contrappunto classico per realizzare un contrappunto dissonante, più adatto alla musica contemporanea, anche pop, come nel caso di “I loved you”. A parte il primo, gli altri principi sono ancora validi:

- tra basso e voce superiore troviamo talvolta una dissonanza, di solito una seconda minore o maggiore;
- la presenza sistematica di dissonanze non risolte;
- la costruzione armonica basata sul movimento interno delle voci, più che sulla funzione tonale;
- l'impiego di intervalli ravvicinati, in particolare seconde e quarte;
- un principio di “saturazione” come motore della scrittura armonica.

Per accentuare ulteriormente il distacco dalla tradizione tonale, è possibile introdurre alcune regole, o meglio, linee guida. È importante chiarire che non si tratta di regole nel senso rigoroso e prescrittivo in cui le troveremmo, ad esempio, nel trattato di Dubois [4], ma piuttosto di suggerimenti stilistici utili a ottenere un effetto affine a quello riscontrabile nei brani analizzati in precedenza.

- Il salto può avvenire anche tra note non appartenenti allo stesso accordo;
- le modulazioni sono libere e non devono rispettare alcuna funzione tonale tradizionale;
- è ammesso l'utilizzo dell'accordo di quarta e sesta, purché non evochi una cadenza riconoscibile o un riferimento armonico troppo esplicito;
- non esistono limiti al numero di accordi per battuta;
- le note di passaggio possono essere sia consonanti sia dissonanti, con preferenza per le dissonanti come elemento caratterizzante dello stile.

Tuttavia, proprio per la natura melodica del contrappunto, che resta uno strumento di straordinaria forza espressiva anche in ambito non tonale, molte delle regole tradizionali possono — e forse devono — essere conservate. Ne elenchiamo alcune, ritenute ancora valide in questo nuovo contesto:

- le quinte e le ottave parallele andrebbero comunque evitate;
- l'estensione complessiva del contrappunto non dovrebbe superare l'intervallo di undicesima;
- il canto dato può sempre essere trasposto per adattarsi alla tessitura della voce contrapposta;
- il contrappunto deve mantenere una forte qualità melodica;
- è opportuno evitare ripetitività nel movimento disgiunto nella stessa direzione;
- i disegni melodici devono essere vari e possono includere la dissonanza del tritono tra le estremità;
- le figure arpeggiate sono da evitare;
- è bene evitare sequenze melodiche troppo ripetitive;
- il moto contrario e il moto obliquo sono preferibili al moto retto;
- la ripetizione insistita di minime e semiminime è da evitare;
- il ritorno frequente sulla stessa nota può rendere il contrappunto piatto e prevedibile: in un sistema che valorizza la libertà, è essenziale sfruttarne appieno le possibilità.

L'obiettivo di questo paragrafo non è quello di essere esaustivo sulle tecniche da poter utilizzare per ottenere un effetto simile a quello ogermaniano, ma piuttosto di elencare alcune delle caratteristiche più evidenti di questo. Consideriamo alcuni esempi.

**Esempio 2.1.** Iniziamo con un esercizio tratto dal lavoro di interiorizzazione di questo sistema di contrappunto. Il primo esempio (Figura 2.8), a prima vista, appare come un semplice contrappunto a quattro voci di prima specie: il *Cantus Firmus* (C.F. sullo spartito), infatti, è tratto direttamente dal Dubois. Tuttavia, ciò che cambia radicalmente è la concezione alla base delle relazioni intervallari.

Figura 2.8: Contrappunto dissonante di prima specie.

Le tre voci superiori formano costantemente triadi maggiori, mentre tra il *Cantus Firmus* e il basso si creano dissonanze intenzionali. L'effetto complessivo ricorda da vicino alcune soluzioni armoniche tipiche di Ogerman, dove la tensione generata dalla dissonanza non è un elemento da evitare, ma un tratto distintivo dello stile.

**Esempio 2.2.** Il secondo esempio è mostrato in figura 2.9, che rappresenta la battuta 7 del *Maestoso* analizzato nel paragrafo 2.2.1. Si nota chiaramente come tra basso e soprano prevalga costantemente la dissonanza, la quale non viene risolta ma piuttosto utilizzata come fondamento per la costruzione della melodia.

In questo contesto, la dissonanza non è trattata né come un artificio tecnico attorno al quale costruire la composizione, né come una tensione da risolvere secondo la prassi tradizionale. Al contrario, essa diventa un materiale espressivo impiegato liberamente, emergendo nei momenti di maggiore intensità o profondità emotiva.

Si tratta dunque di un approccio che si discosta sia dalla visione classica, incentrata sulla risoluzione funzionale, sia dalle estetiche novecentesche più sistematiche, come quella dodecafonica. A mio avviso, Ogerman adotta la

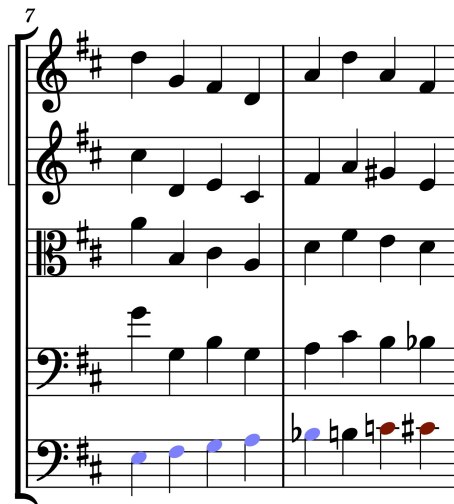


Figura 2.9: Battute 7-8 su 5 voci del *Maestoso*, dettaglio della dissonanza tra basso e soprano.

dissonanza con grande naturalezza, valorizzandone la carica espressiva senza che sia mai un semplice vezzo tecnico. Così facendo, riesce a coniugare libertà formale e coerenza poetica, in un equilibrio che costituisce una delle cifre più personali della sua scrittura.

**Esempio 2.3.** Il terzo esempio (Figura 2.10) è un esercizio di scrittura nello stile di Claus Ogerman e in particolare attraverso l'utilizzo della dissonanza.

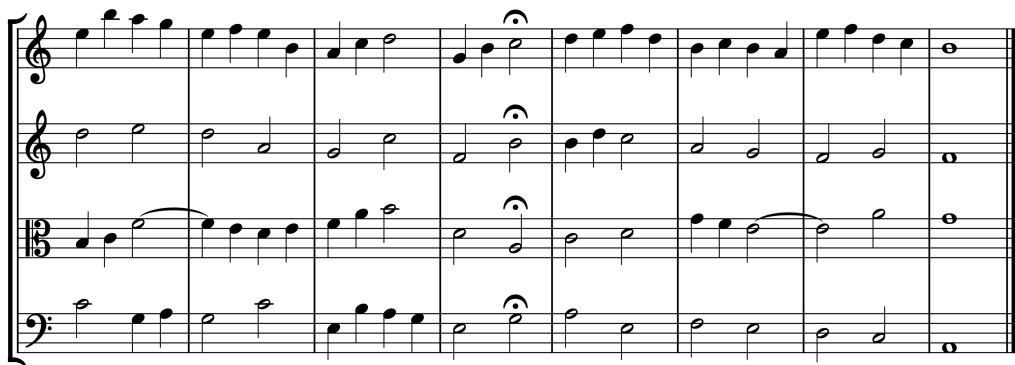


Figura 2.10: Esempio di utilizzo di Dissonanza a 4 voci di quarta specie.

Le voci sono spesso modi per saturare

Oltre alle influenze provenienti dal jazz e dalla musica brasiliana, il linguaggio di Ogerman rivela anche legami con il repertorio colto europeo del Novecento. Alcune sue scelte armoniche e contrappuntistiche sembrano richiamare

l'opera di compositori come Paul Hindemith, capaci di integrare un'architettura rigorosa con un lessico armonico moderno. Questi riferimenti non emergono come citazioni dirette, ma come punti di contatto ideali che contribuiscono alla coerenza e alla complessità del suo linguaggio.

## 2.4.2 Influenze: Hindemith

Pur non avendo mai dichiarato esplicitamente un'influenza di Paul Hindemith, nel linguaggio di Claus Ogerman si possono individuare affinità significative con alcuni aspetti della scrittura del compositore suo connazionale. In particolare, entrambi condividono un approccio alla composizione che privilegia la chiarezza contrappuntistica e una gestione apparentemente libera, ma in profondità rigorosa, delle relazioni intervallari.

Un esempio emblematico di questo legame ideale si può trovare nella sinfonia *Mathis der Maler*, in cui la costruzione armonica procede attraverso movimenti di voci indipendenti, capaci di generare complessi verticali non tonali ma fortemente coesi. In Ogerman ritroviamo un procedimento analogo: l'armonia non è il semplice risultato della giustapposizione di accordi, ma nasce dall'interazione di linee melodiche autonome, spesso disegnate con una logica intervallare precisa e coerente.

Questa affinità si manifesta soprattutto nell'organizzazione polifonica e nell'equilibrio tra densità armonica e chiarezza timbrica. Se in Hindemith la scrittura tende a una sintesi tra contrappunto tradizionale e armonie moderne di stampo neoclassico, in Ogerman essa si fonde con il lessico del jazz, della bossa nova e della canzone americana. In entrambi i casi, il risultato è un linguaggio che coniuga solidità architettonica e flessibilità espressiva.

Si può quindi ipotizzare che, accanto alle influenze jazzistiche e brasiliane, l'eredità di Hindemith — e in particolare l'approccio evidenziato in *Mathis der Maler* — abbia fornito a Ogerman un modello di costruzione musicale basato sulla logica interna delle relazioni intervallari, capace di dare coesione anche alle armonie più ardite e alle orchestrazioni più ricche.

**Esempio 2.4.** Un esempio piuttosto esemplare si trova a battuta 9 del primo movimento di *Mathis der Maler* (Figura 2.11). Qui troviamo un caso di quello che abbiamo definito *Contrappunto Dissonante*: i tromboni (in alto) ripetono il  $\text{Re}_\flat$  mentre gli archi iniziano una melodia sulla stessa nota. Tuttavia, il primo salto è tra due note dissonanti —  $\text{Mi}_\flat$  e  $\text{Sol}_\flat$  — e un'ulteriore dissonanza, anch'essa presa di salto, si trova nella seconda battuta dell'esempio tra  $\text{Mi}_\flat$  e  $\text{Do}$ , mentre la melodia canta  $\text{Si}_\flat$ .

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'mp sanft hervortreten' and dynamic markings 'zus.', 'p.', 'mp', and 'pp'. The bottom staff is a piano accompaniment with 'pp' dynamics. A box labeled '1' highlights the first measure of the piano part. Vertical red lines connect the vocal notes to the piano accompaniment notes in the first two measures.

Figura 2.11: Battute 8-10 del primo movimento di *Mathis der Maler* di Paul Hindemith.

**Esempio 2.5.** Un altro passaggio interessante si trova a battuta 12 del secondo movimento (Figura 2.12). Qui si riscontra un principio di saturazione armonica simile a quello utilizzato da Ogerman: l'accordo viene costruito con le note Fa $\sharp$ , Sol $\sharp$ , La, Do $\sharp$  e infine Re $\sharp$ .

A differenza della sezione successiva, che risulta più drammatica e dissonante, questa mantiene una sonorità aperta e meno tesa. È come se Ogerman avesse interiorizzato questo procedimento, integrandone i principi nella propria scrittura e adattandoli al contesto armonico e timbrico delle opere analizzate in questa tesi.

Non è improbabile che Claus Ogerman avesse ascoltato o studiato le opere di Paul Hindemith. Cresciuto nella Germania nazista, dove la musica di Hindemith — pur controversa agli occhi del regime — era comunque nota e diffusa, Ogerman si formò in un contesto culturale in cui il linguaggio del compositore tedesco rappresentava un punto di riferimento importante per molti musicisti. Pur non avendo mai dichiarato esplicitamente questa influenza, nel suo stile si possono riconoscere affinità significative con alcuni aspetti della scrittura hindemithiana, in particolare nella chiarezza contrappuntistica e nella gestione rigorosa delle relazioni intervallari.

Musical score for *Mathis der Maler* by Paul Hindemith, measures 12-14. The score is arranged in a system with five staves: *grFl*, *Ob 1.*, *VI* (1. and 2.), *Br*, and *Vc*. The *grFl* part begins with a dynamic marking of *p*. The *VI* and *Br* parts include dynamic markings of *dim.* and *pp*. A red box highlights the first two measures of the score, which correspond to measures 12 and 13.

Figura 2.12: Battute 12-14 del secondo movimento di *Mathis der Maler* di Paul Hindemith.

# Capitolo 3

## Scrivere sulle spalle dei giganti

L'idea di questo capitolo è mostrare quanto Claus Ogerman abbia influenzato le mie composizioni, richiamando — seppur in senso indiretto — il celebre pensiero attribuito a Bernardo di Chartres:<sup>1</sup> *noi siamo come nani sulle spalle dei giganti*. Per Bernardo, e per Giovanni di Salisbury che ne diffuse le parole, il riferimento era ai pensatori dell'antichità, grazie ai quali era possibile “vedere più lontano” facendo tesoro dei classici.

Nel mio caso, il gigante sulle cui spalle mi sono posto è Claus Ogerman: attraverso lo studio della sua musica, molte delle mie composizioni hanno trovato forma e direzione. Chiaramente, i miei punti di riferimento sono numerosi e verranno brevemente menzionati all'interno della tesi; tuttavia, in queste pagine mi concentrerò su Ogerman, protagonista e fulcro della presente ricerca. In questo capitolo ne presenterò i tratti fondamentali, mentre gli spartiti completi sono riportati a partire da pagina 69.

### 3.1 Rispecchiati

“*Rispecchiati*” (pagina 3.2) è una suite che ho composto per un organico piuttosto insolito: due clarinetti (di cui il secondo alternato con la voce), violino, viola, violoncello, pianoforte, contrabbasso, batteria e voce. La prima esecuzione ha avuto luogo il 19 maggio 2025 presso la Scuola Normale Superiore ed è ascoltabile sul canale YouTube della Scuola Normale Superiore ([link](#)).

---

<sup>1</sup>Bernardo di Chartres (XII secolo) è ricordato soprattutto grazie a Giovanni di Salisbury, che nella *Metalogicon* (1159) riportò la sua celebre metafora: “Noi siamo come nani sulle spalle dei giganti, così che possiamo vedere più cose e più lontano di loro, non per l'acutezza della nostra vista, né per la statura del nostro corpo, ma perché siamo sollevati e portati in alto dalla grandezza dei giganti”.

L'idea iniziale della suite era legata al concetto di specchio e riflessione: già il primo movimento si articola in una parte per pianoforte solo, seguita da una seconda, affidata al resto dell'ensemble, che ne costituisce uno specchio deformante. Con il procedere della composizione, tuttavia, questo principio si è progressivamente affievolito: se da un lato è rimasto implicito nel mio modo di scrivere, dall'altro non ha più trovato riscontro nella struttura formale dei movimenti successivi. L'unica eccezione è rappresentata dal sesto movimento, che riprende materiale tematico del secondo e del terzo, pur senza ricorrere a dispositivi formali tipici dello "specchio" – come inversioni o retrogradazioni – limitandosi piuttosto a evocarne una suggestione.

L'influenza di Claus Ogerman è stata, in parte, involontaria e, in parte, deliberata. La prima si deve a una coincidenza temporale: ho infatti iniziato ad approfondire il suo lavoro proprio mentre cominciavo a scrivere la suite. La seconda è frutto di una scelta consapevole: l'analisi delle sue opere mi ha suggerito diverse tecniche che ho poi applicato nel mio lavoro. Penso, ad esempio, all'atmosfera sospesa del primo movimento, alle armonie e armonizzazioni del secondo e del terzo, alle giustapposizioni accordali nel quarto, al movimento modale continuo del quinto. I riferimenti sono numerosi, e cercherò di elencarli nelle pagine seguenti.

### 3.1.1 1° Movimento: Frammenti

Il primo movimento, intitolato *Frammenti*, reca l'indicazione agogica *Magico con espressione* ed è, per difficoltà tecnica, ritmica ed espressiva, il più complesso dell'intera suite. L'idea originaria era quella di costruire una trama musicale formata da *frammenti* — brevi cellule ritmiche e armoniche — che si intersecano tra loro generando, alternativamente, funzioni di accompagnamento e di melodia. Il ricorso a un tempo irregolare, soggetto a frequenti variazioni, e l'uso sistematico di pause tra un accordo e l'altro contribuiscono a creare un senso di sospensione e di vuoto: elementi che accentuano la percezione di discontinuità, rendendo ogni evento sonoro un frammento isolato. Il movimento è concepito come se fosse parte di un concerto per pianoforte e orchestra, nel quale il pianoforte è, infatti, l'unico attore della prima sezione.

Questi frammenti vengono idealmente "ricomposti" nella seconda parte del brano, nella quale l'ensemble elabora e sviluppa il materiale introdotto nella sezione pianistica, fungendo da specchio rielaborativo. Il pianoforte, inizialmente protagonista, cede gradualmente la funzione melodico-armonica agli

altri strumenti, trasformandosi in elemento secondario all'interno del tessuto collettivo.

### A. Magico con espressione

In questo movimento ho cercato di mettere in risalto alcune tecniche emerse dallo studio di Ogerman, in particolare l'utilizzo di accordi saturi, costruiti su note appartenenti all'armonia di riferimento ma distribuite su diverse ottave, in modo da evitare eccessive asprezze. Si veda, ad esempio, l'accordo alla battuta 11, costituito dalle note La, Si, Re, Mi e Fa, distribuite però su registri differenti. Un altro principio ogermaniano che ho applicato è quello della complementarità tra accordi successivi: alla battuta 5 (Figura 3.1), ad esempio, l'accordo Re–Mi–La è seguito da Do#, Fa# e Si, generando un effetto di coerenza armonica attraverso l'alternanza di componenti complementari.



Figura 3.1: Battuta 5 di *Frammenti*.

Ho inoltre spesso costruito gli accordi a partire da bicordi dissonanti formati da intervalli di seconda (maggiore o minore), collocati in posizione di canto, che vengono poi riassegnati come materiale d'accompagnamento – un tratto anch'esso riconducibile allo stile di Ogerman.

Una fonte d'ispirazione di natura completamente diversa, ma altrettanto evidente, è rappresentata dalla battuta 20 del quinto movimento dei *Miroirs* di Ravel, intitolato *La Vallée des cloches* (Figura 3.3). Per le prime battute del mio brano (Figura 3.2) ho ripreso sia la metrica in 5/4, sia il primo accordo, modificando tuttavia il successivo sviluppo armonico e melodico.

L'atmosfera iniziale richiama in maniera vaga il linguaggio del primo Novecento: la melodia è frammentata e il frequente cambiamento di metro contribuisce ad accentuare la tensione, che trova un punto d'approdo nella sezione B.

**A** ♩ = 75  
*Magico con espressione*

Piano *p*

Figura 3.2: Battute 1 e 2 del primo movimento di *Rispecchiati*, intitolato *Frammenti*.

*largement chanté*

*m.d.*

*mf*

*m.g.*

Figura 3.3: Battute 19 e 20 del quinto movimento dei *Miroirs* di Ravel, intitolato *La Vallée des cloches*.

## B. Con anima, a tempo

Il brano si sviluppa successivamente attraverso melodie spesso armonizzate per quarte, che costituiscono il tratto caratteristico della sezione B, indicata *Con anima, a tempo* (Figura 3.4). Qui la mano sinistra esegue un arpeggio di ispirazione impressionista, interamente diatonico, mentre la mano destra ne espone la melodia.

20 **B** *Con anima, a tempo*

Pno. *mf*

Figura 3.4: Battute 20 e 21 di *Frammenti*.

L'armonizzazione per quarte, tecnica tipica del linguaggio jazzistico, è im-

piegata in questo caso in modo flessibile, generando intervalli non sempre simmetrici: non solo quarte perfette, dunque, ma anche intervalli che risultino coerenti con il contesto tonale di Re maggiore. Come si osserva nella Figura 3.4, il primo accordo è interamente costruito su quarte perfette, mentre il secondo presenta una quarta seguita da un tritono. Questo scarto non è arbitrario, ma risponde alla volontà di mantenere un legame con la tonalità: l'armonizzazione per quarte è qui pienamente tonale, adattata al campo armonico di riferimento.

In contrasto con queste battute, il cui centro tonale è evidente, si ha poi una modulazione improvvisa verso un ambito armonico volutamente ambiguo e cromatico (Figura 3.5).



Figura 3.5: Battute 22 e 23 di *Frammenti*.

Il criterio che ha guidato questa scelta armonica è stato il desiderio di allontanarsi nettamente, sul piano tonale, da quanto precedentemente ascoltato. Lo sviluppo che ne deriva rappresenta quindi un punto d'incontro tra i materiali utilizzati nella parte A e nella parte B, con un progressivo calo di dinamica.

### C. Animato, D. Espressivo

Nella sezione C, titolata *Animato*, ho voluto introdurre un'ulteriore anomalia ritmica: il tempo non è più in 5/4 o 4/4, ma in 6/4. Ciononostante, l'arpeggio d'accompagnamento rimane una costante, conferendo continuità con quanto ascoltato nella sezione B. La battuta 30 (Figura 3.6), ad esempio, è quasi identica alla battuta 20, fatta eccezione per un quarto aggiunto all'inizio. Successivamente, tuttavia, l'arpeggio si adatta pienamente alla nuova metrica in 6/4, e anche la melodia cambia leggermente disegno per conformarsi al nuovo contesto ritmico.

La sezione D riprende quanto sentito nelle parti precedenti fungendo da ponte che collega la parte di piano solo a quella dove l'ensemble prende il suo posto. Il metro scende gradualmente da 6/4, allungando ciò che avevamo sentito nella sezione A, poi 5/4 e infine 4/4. Il brano procede poi a cominciare

Figura 3.6: Battute dalla 30 alla 34 di *Frammenti*.

un'inversione di rotta, o meglio a chiudere un cerchio, che fa tornare il brano all'accompagnamento raveliano dell'inizio.

### Archi, fiati e ritmica

A partire dalla sezione E inizia gradualmente l'ingresso del resto dell'ensemble. L'intento era quello di evocare un'apparizione *ex nihilo*, ispirata – seppur in maniera profondamente diversa – al preludio dell'*Oro del Reno* di Wagner. L'agogica indicata è *ppp*, con l'istruzione di suonare sul tasto per gli archi (violino e viola), al fine di ottenere un suono vellutato e rarefatto, che cresca quasi dal nulla.

L'accordo scelto non è dissonante (Figura 3.7): si tratta di un La maggiore con basso di Si, che non introduce fratture rispetto all'accompagnamento precedente. La volontà era infatti quella di far emergere questo nuovo suono in modo morbido e graduale, evitando contrasti eccessivi con quanto ascoltato fino a quel momento. Per questo punto infatti ho aggiunto come indicazione per gli archi di suonare *sul tasto*, in modo tale da ottenere un effetto più vellutato.

Il resto del movimento mantiene una struttura simile a quella già osservata nella sezione per pianoforte solo. L'orchestrazione progressivamente sottrae al pianoforte la funzione melodica e, in alcuni passaggi – come alla battuta 79 – anche quella di accompagnamento viene redistribuita tra gli strumenti dell'ensemble, in particolare tra viola e violoncello.

Il pianoforte assume così un ruolo prevalentemente di supporto, mentre il tessuto musicale viene progressivamente costruito e portato avanti dalle altre voci.

Figura 3.7: Battute dalla 52 alla 57 di *Frammenti*.

### 3.1.2 2° Movimento: Choro

Il secondo movimento si distingue nettamente dal primo ed è ispirato alle ritmiche brasiliane, da cui il titolo *Choro*. La sua struttura è chiaramente tripartita.

Nella prima sezione, due melodie si intrecciano sopra una ritmica ostinata e ben definita: la linea iniziale, piuttosto semplice, dei clarinetti si combina con una melodia in stile samba eseguita da tutti gli strumenti. Il groove (Figura 3.8) è costruito su due accordi cromatici che, pur dando un'impressione atonale, si fondano su uno stesso bordone. Il primo accordo è un Fa sospeso con basso di  $Re\flat$ , mentre il secondo, mantenendo il basso di  $Re\flat$ , sale di un semitono presentando un accordo di  $Sol\flat$  sospeso. Proprio la natura ostinata di questo pedale lo rende facilmente integrabile con una melodia, disegnando uno sfondo sul quale le regole tonali tradizionali cessano di avere validità.

L'anticipazione dell'ultimo (Figura 3.9) ottavo conferisce alla melodia un carattere ballabile e la integra con il ritmo ostinato. La sezione B1 sviluppa il materiale tematico iniziale, mentre A3 riunisce nuovamente le due melodie principali.

La seconda parte prende avvio nella sezione C, caratterizzata da un tipico tempo di samba "vocalizzato", su cui si innesta il primo assolo della suite. Questo procede su un ritmo di samba senza eccessive variazioni, ma comunque

**Intro** ♩ = 190

Piano

Figura 3.8: Primo groove: gli accordi si muovono cromaticamente, mantenendo però il basso su Re bemolle.

**Intro** ♩ = 190 **A1**

Clarinetto

Cl.

Figura 3.9: La melodia è affidata al primo clarinetto, che viene poi sostenuto dagli archi da battuta 17.

distinto da quello della prima parte.

Dopo la ripresa del tema di samba, si apre una terza sezione (D1) con un nuovo tema affidato inizialmente al clarinetto e successivamente ripreso dagli archi, accompagnati in contrappunto dai due clarinetti, che rimangono protagonisti fino alla conclusione.

L'ispirazione ogermaniana emerge nella scelta degli accordi e delle armonizzazioni, spesso sature e non tonali. La giustapposizione di accordi che generano modulazioni improvvise è un tratto distintivo sia di Ogerman sia di questo brano. Anche le armonizzazioni per quarte, come quelle presenti nella sezione A1, rivelano una chiara derivazione dal jazz più contemporaneo. Non va infine dimenticato che Ogerman ha lavorato a lungo con la musica brasiliana: non sorprende quindi che la sua influenza, diretta o indiretta, permei questo movimento.

### 3.1.3 3° Movimento: Costruire

Il terzo movimento si presenta come il più pacato dell'intera suite: le armonie risultano meno dissonanti e la melodia, affidata alla voce, è suddivisa in due

sezioni distinte. Entrambe presentano una struttura metrica non convenzionale, scelta deliberata per evitare riferimenti eccessivamente diretti a brani preesistenti e, al contempo, generare una sottile instabilità percettiva.

Figura 3.10: Prima melodia del terzo movimento.

Questo effetto è ottenuto, nella prima melodia, evitando una doppia battuta sul  $E_bMA^7$  (Figura 3.10), soluzione che verrebbe naturale per una linea piuttosto ripetitiva come questa. Invece delle canoniche 16 battute, la frase ne conta 15: una misura in meno che rompe la simmetria e altera le attese dell'ascoltatore, proprio Ogerman è stato ispirazione in questo, in particolare per quanto riguarda la *Air Antique* (Capitolo 2.3.1). Tale espediente è stato spesso impiegato da Ogerman per introdurre instabilità formale, e in questo caso si è rivelato particolarmente efficace, tanto da disorientare persino gli esecutori durante le prime letture, prima che la melodia fosse interiorizzata.

Gli accordi sospesi contribuiscono a creare un'atmosfera rarefatta, ideale per la ripetizione della melodia senza generare monotonia. L'orchestrazione, che alterna l'esposizione del tema tra la voce e gli archi, ne amplifica il carattere contemplativo, favorendo un gioco timbrico delicato e coerente con l'andamento del movimento.

Figura 3.11: Seconda melodia del terzo movimento.

La seconda melodia (Figura 3.11), inizialmente affidata ai violini e successivamente ripresa dalla voce, si ricollega infine al primo tema, chiudendo un arco formale unitario. Anche in questo caso il numero di battute è atipico: 14 anziché una misura più convenzionale. Le due frasi di 7 battute ciascuna, unite

a un tempo dispari, generano una sensazione di dolcezza sospesa, in cui la regolarità è costantemente messa in discussione. È proprio da questa alternanza tra costruzione tematica e instabilità ritmica che nasce il titolo *Costruire*: un processo in cui ogni elemento melodico sembra edificare un equilibrio sempre in bilico.

L'armonia è costruita su un basso discendente e su una serie di accordi sospesi, che contribuiscono a creare l'atmosfera onirica voluta dalla composizione. L'orchestrazione è spesso organizzata a coppie (Figura 3.12): clarinetto e viola eseguono un controcanto, mentre violino e violoncello sostengono la linea armonica; successivamente i ruoli si invertono.

17

Cl. b. *mf*

Vln. 1 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Figura 3.12: Piccolo estratto di orchestrazione del terzo movimento.

In questo modo, è stato possibile distribuire il materiale tematico secondario e ottenere un continuo mutamento nella percezione delle melodie, che si intrecciano a quelle principali affidate alla voce.

### 3.1.4 4° Movimento: Con Mistero

Il terzo e il quarto movimento occupano una posizione centrale all'interno della Suite e condividono alcune caratteristiche peculiari, tra cui l'assoluta centralità della voce. Il quarto movimento, in particolare, si apre con una melodia affidata esclusivamente alla voce e cantata liberamente (Figura 3.13).

Dopo un breve passaggio accompagnato unicamente dal pianoforte, il brano prosegue con l'ingresso graduale degli altri strumenti (Figura 3.14). Il legame tra le due sezioni è evidenziato dalla voce, raddoppiata dal violino per creare continuità timbrica, e successivamente sostenuta dagli altri archi. Ispirandomi



introducendo pause allo scopo di ottenere un effetto più leggero e arioso (Figura 3.15).

Figure 3.15 shows the first eight measures of a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 120. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with some rests. The Pno. part provides a rhythmic accompaniment. Both parts have 'Red.' and asterisk symbols below the notes, indicating a reduction in density or volume.

Figura 3.15: Prime battute del pianoforte: da un inizio compatto, in cui ogni ottavo è riempito, si passa progressivamente a uno “svuotamento” ritmico.

L’analogia che mi ha guidato era quella delle colonne doriche: a partire da blocchi pieni, ho rimosso alcune parti per ottenere strutture visivamente (e musicalmente) più leggere. Dopo alcune battute di accompagnamento affidate agli archi pizzicati, fa il suo ingresso il primo tema, presentato dal clarinetto. Come mostra la Figura 3.16, la linea melodica è rinforzata all’ottava inferiore dalla viola, così da ampliare l’effetto timbrico e ottenere una resa orchestrale pur con un organico ridotto.

Figure 3.16 shows the entry of the melody at measure 24. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Clarinet part has a melodic line starting at measure 24. The Viola part provides a lower octave accompaniment for the Clarinet. The Piano part provides a rhythmic accompaniment. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked as mezzo-piano (mp).

Figura 3.16: L’ingresso della melodia a battuta 24: affidata al clarinetto e raddoppiata dalla viola all’ottava inferiore.

## 3.2 Colonna sonora per “Guardami”

La colonna sonora per il cortometraggio “Guardami” (lo spartito intero si può trovare a pagina 135), diretto da Lucrezia Fantoni, è nata all’interno del progetto *Partiture Visuali*, in cui alcuni registi e registe hanno montato video di famiglie livornesi donati all’associazione *8emazzo*, con l’obiettivo di restituire alla cittadinanza, e ai proprietari, la memoria di tali filmati. Le partiture sono state poi eseguite dal vivo, unendo materiale digitale e strumenti acustici. Nel mio caso ho utilizzato librerie virtuali per ricreare una vera e propria orchestra d’archi con pianoforte, lasciando al vibrafono, in qualità di solista, il ruolo di protagonista assoluto nella linea melodica.

L’ispirazione ogermaniana è evidente sin dalle primissime battute del pianoforte, che arpeggia un alcuni accordi alternando quinte a accordi sospesi (Figura 3.17).



Figura 3.17: Inizio del brano

L’atmosfera ogermaniana emerge ancora più chiaramente nella parte conclusiva del brano, che — in ordine di composizione — è stata la prima a essere scritta. Guardando il filmato, rimasi colpito dallo sguardo della ragazza, che divenne il punto di partenza della composizione. Inoltre, proprio in quel periodo stavo studiando il *Maestoso*, che influenzò direttamente la scrittura.

Come si nota in Figura 3.18, già dalla battuta 139 si delinea una figura affine a quella analizzata nella sezione sul contrappunto dissonante. Se all’inizio compare l’unica dissonanza tra Re e Do#, già al secondo movimento incontriamo un accordo molto saturo formato da La, Si, Do#, Re ed Mi. La saturazione è ancora più evidente dalla battuta 140, dove si susseguono accordi fortemente ispirati alle analisi ogermaniane: Do#, Mi, Fa#, Sol#, La, con successiva sostituzione del Re al Mi, e così via. L’intento era ricreare un’atmosfera sognante, simile a quella del finale di *Symbiosis*; la saturazione armonica è funzionale a questo obiettivo. La ridotta separazione dei registri genera una

139  $\text{♩} = 80$

Vib.

Vlns. 1 arco *p* *mp*

Vlns. 2 arco *p* *mp*

Vlas. arco *p* *mp*

Vcs. arco *p* *mp*

Cbs. arco *p* *mp*

Figura 3.18: Inizio della parte finale della colonna sonora per “Guardami”.

notevole ambiguità tonale, che tuttavia è controllata grazie a una scelta di note rigorosamente appartenenti alla tonalità di Fa# minore o La maggiore.

In generale “Guardami” è stata creata seguendo alcuni dei principi illustrati in questa tesi ed è stato un banco di prova per sperimentare e analizzare parti della poetica ogermaniana dal punto di vista compositivo. Il risultato si è infine distaccato molto dall’originale, come si richiede a un’elaborazione profonda che parta dall’analisi di un autore.

## Conclusioni

Questo lavoro ha voluto indagare in profondità il linguaggio armonico, contrappuntistico e orchestrale di Claus Ogerman, cercando di restituire, attraverso l'analisi e la trascrizione di alcuni brani selezionati, il profilo di un musicista capace di muoversi con disinvoltura tra mondi sonori differenti. Dalla musica classica europea al jazz, dalla bossa nova alla musica leggera internazionale, Ogerman ha saputo costruire uno stile personale, riconoscibile e coerente, in cui rigore formale e libertà poetica convivono in un equilibrio raro. L'osservazione diretta delle sue partiture, affiancata dall'ascolto e dal confronto con le registrazioni, ha permesso di individuare alcuni tratti costanti del suo linguaggio: l'uso frequente di bassi discendenti e di accordi sospesi, capaci di generare un'atmosfera di sospensione e frattura; il ricorso a quello che abbiamo chiamato *contrappunto dissonante* è stato calibrato con estrema attenzione, dove la dissonanza diventa colore e tensione emotiva più che funzione tradizionale; l'organizzazione a coppie degli strumenti, con un sapiente gioco di inversioni di ruoli che produce un continuo rinnovarsi della percezione delle linee melodiche.

Un aspetto emerso con chiarezza è la straordinaria cura nella distribuzione del materiale tematico, spesso affidato a voci secondarie che non svolgono un semplice ruolo di accompagnamento, ma partecipano attivamente alla narrazione musicale. Questo intreccio tra linee principali e secondarie non solo arricchisce il tessuto sonoro, ma sottolinea l'attenzione di Ogerman per la dimensione orizzontale della scrittura, ponendo il contrappunto al centro del discorso musicale. Allo stesso tempo, l'armonia e la verticalità non sono mai trascurate: ogni scelta timbrica e armonica appare funzionale a un disegno complessivo, in cui densità e rarefazione si alternano con equilibrio, guidando l'ascoltatore in un percorso emotivo preciso.

Collocare Ogerman nel panorama del secondo Novecento significa riconoscere la sua posizione peculiare: figura di confine, capace di dialogare con la tradizione orchestrale sinfonica pur operando in contesti spesso legati alla popular music. La sua scrittura rivela un debito nei confronti del tardo roman-

ticismo e dell'impressionismo francese, filtrati attraverso un gusto moderno, attento alle possibilità espressive offerte dalla contaminazione con il jazz. Ne emerge un'arte orchestrale sofisticata, in cui ogni dettaglio timbrico è parte di un disegno più ampio, e dove il confine tra arrangiamento e composizione si fa labile, se non addirittura inesistente. Le composizioni infatti sembrano concepite come un tutt'uno coeso e organizzato.

L'analisi condotta ha mostrato come questo equilibrio tra tradizione e innovazione si traduca in un linguaggio che sfugge alle etichette semplicistiche, e che proprio per questo meriti ulteriori studi. Confronti con altri grandi arrangiatori del periodo — da Gil Evans a Johnny Mandel — potrebbero far emergere punti di contatto e divergenze stilistiche, così come l'applicazione di modelli formali e analitici, anche provenienti dalla logica o dalla teoria dei sistemi, potrebbe fornire nuove chiavi di lettura per la complessità delle sue progressioni armoniche. L'opera di Ogerman appare, così, come un terreno fertile per approfondimenti futuri, capace di stimolare riflessioni tanto sul piano tecnico quanto su quello estetico.

In definitiva, questo studio non intende esaurire la ricchezza del linguaggio ogermaniano, ma offrire un contributo alla comprensione di una personalità artistica unica, la cui opera dimostra come la musica possa essere al tempo stesso raffinata e accessibile, rigorosa e poetica, radicata nella tradizione e aperta alla contaminazione. Claus Ogerman rimane un esempio raro di come la scrittura orchestrale possa superare i confini di genere, parlando a pubblici diversi con una voce sempre riconoscibile, capace di unire profondità e immediatezza, intelligenza costruttiva e bellezza emotiva.

Guardando oltre questo lavoro, si aprono diverse direzioni possibili di ricerca e di approfondimento. Un'analisi comparativa più estesa, che includa un corpus significativo delle sue collaborazioni con diversi artisti, permetterebbe di comprendere come il suo stile si adatti e trasformi in base ai contesti. Lo studio della sua produzione sinfonica e cameristica, meno nota ma altrettanto densa di soluzioni raffinate, potrebbe svelare ulteriori aspetti del suo pensiero musicale. L'applicazione di metodologie analitiche avanzate, anche di natura matematica o logica, consentirebbe di modellizzare le sue strutture armoniche e contrappuntistiche, fornendo una descrizione più rigorosa della loro complessità interna. Infine, un'indagine sul rapporto tra orchestrazione e testo nelle opere vocali potrebbe gettare nuova luce sulla sua capacità di fondere parola e musica in un discorso unitario, rinnovando il legame fra forma e significato.

# Bibliografia

- [1] Anderson, Martin. *Claus Ogermann, Accessible Composer*. Fanfare, vol. 26, no. 3 (Jan/Feb 2003).
- [2] Brook Richard, *Post 138: Intriguing Discoveries About Ratibor's Helios Photo Studio*, bruckfamilyblog.com, 2023.
- [3] Cerra Steven, *Claus Ogerman – A Reminder of Finer Things*, JazzProfiles Blog, 27 marzo 2018. jazzprofiles.blogspot.com
- [4] Théodore Dubois, *Trattato di contrappunto e fuga* (Traité de contrepoint et de fugue), traduzione italiana di Eugenio De' Guarinoni, Milano, G. Ricordi & C., Plate E.R. 2634, 1905 (VII + 310 pp.).
- [5] Funicelli Stanley A., *Basic Atonal Counterpoint*, CreateSpace Independent Publishing Platform, US, 22 dicembre 2009 (138 pp.).
- [6] Kellersmann Christian, *The Mysterious Genius of Claus Ogerman*, Kelly's Diary, 25 luglio 2020. kellersmann.de
- [7] Krenek Ernst, *Studi di contrappunto. Basati sul sistema dodecafonico. Metodo*. (Studies in Counterpoint: Based on the Twelve-Tone Technique), traduzione italiana di Rodolfo Rück, Milano, Edizioni Curci, 1948.
- [8] Pasticci, S. "Teoria degli insiemi e analisi della musica post-tonale" - In: Bollettino del G.A.T.M. - 2:1(1995), pp. 1-111.
- [9] Wikipedia (DE), *Claus Ogerman*, wikipedia.org [consultato luglio 2025].

# Appendice A

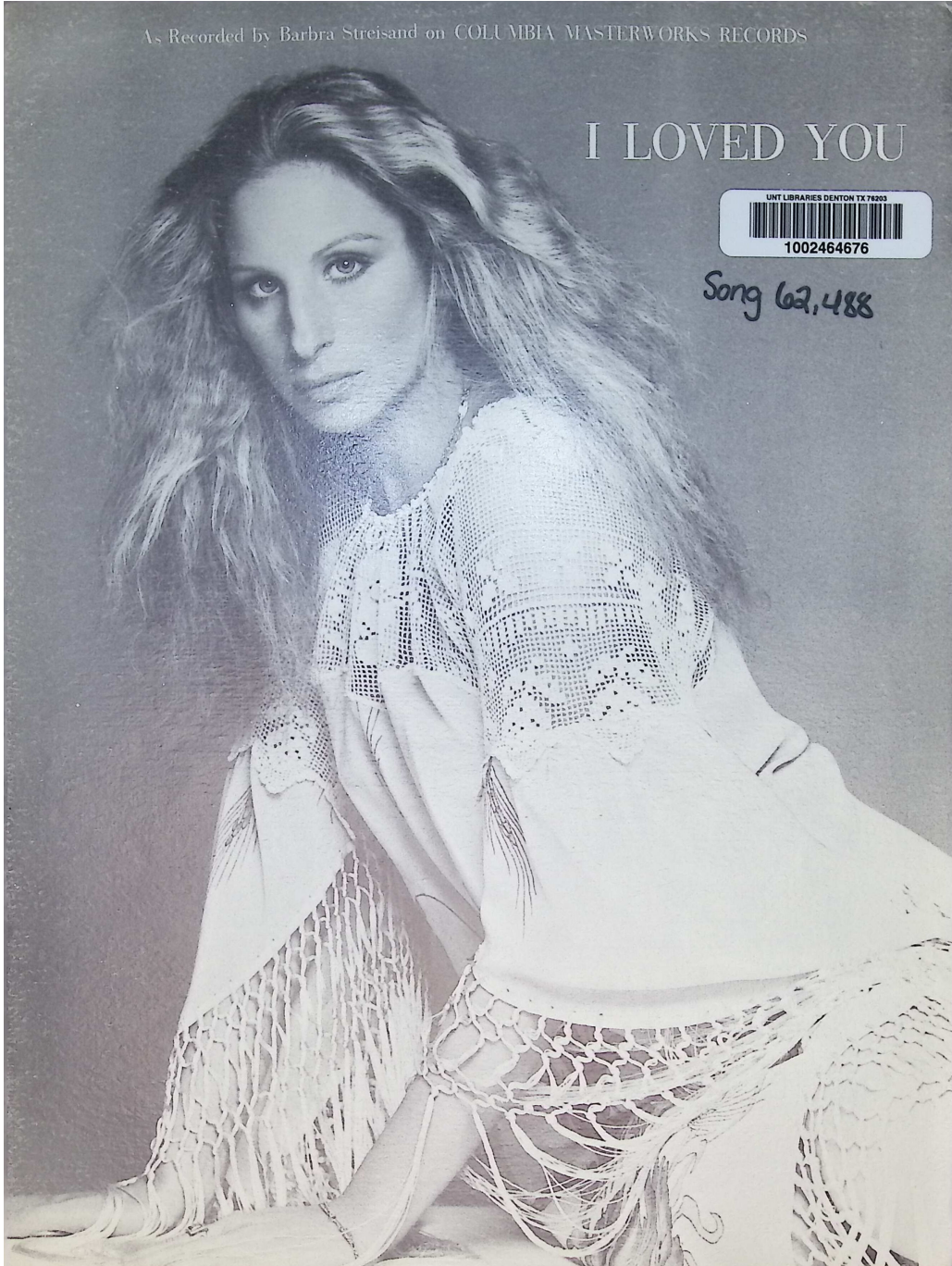
I Loved You,  
arrangiata da Claus Ogerman, stampa originale.

A. Recorded by Barbra Streisand on COLUMBIA MASTERWORKS RECORDS

# I LOVED YOU



Song 62,488



## I LOVED YOU

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
 В душе моей угасла не совсем;  
 Но пусть она вас больше не тревожит;  
 Я не хочу печалить вас ничем.  
 Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
 То робостью, то ревностью томим;  
 Я вас любил так искренно, так нежно,  
 Как дай вам бог любимой быть другим.

(Alexander Pushkin)

*I loved you,  
 I love you still too much;  
 But forget this love  
 That pressed sadly against your will.*

*I loved you in silence  
 Without hope, but true,  
 Jealous, afraid.*

*I pray that someone  
 May love you again the same way.*

Music by CLAUD OGERMAN

*Andante*  
 (Original key B $\flat$ )

*p (sempre legato)*

*a tro.*

*poco rit.*

*p*

I loved you, I love you still too much;

© 1973 & 1976 by Claud Ogerman  
 Publisher: Glamorous Music Inc./Emanuel Music Corp. (ASCAP)  
 1619 Broadway New York, N.Y. 10019  
 International Copyright All rights reserved Made in U.S.A.

*poco tenuto a tpo.*  
but for-get this love that pressed sadly a-against

your will.

*rit.* *a tpo.*

I loved you in silence With-out

*8va*

*poco tenuto*

hope, but true, \_\_\_\_\_ jealous, *8va* a - fraid. I pray that

*a tpo. poco a poco ritardando*

someone \_\_\_\_\_ may love you a - gain \_\_\_\_\_ the same \_\_\_\_\_ way.

*a tpo. 8va*

*poco a poco ritardando* *molto rit.*

*a tempo*

*rit.* *molto rit.*

GL-1-8

Sole Selling Agents:



CIMINO PUBLICATIONS INCORPORATED

GLAMOROUS MUSIC INC.

1646 New Highway

Farmingdale, L.I., N.Y. 11735

\$350

2 JU

## **Appendice B**

I Loved You,  
arrangiata da Claus Ogerman, trascrizione  
riadattata sulla base delle variazioni della  
registrazione.

# I loved you

Claus Ogerman

**Andante**

Voce

Piano

7

Vo.

Pno.

13 **allarg. - - - a tempo**

Vo.

Pno.

19 *p*

Vo.

I loved you, \_\_\_\_\_ I love you still too much

Pno.

2

25 **rall. - -**

Vo. but for-get \_\_\_\_\_ this love \_\_\_\_\_ that pressed sad-ly \_\_\_\_\_

Pno.

30

Vo. a - gainst \_\_\_\_\_ your will. \_\_\_\_\_

Pno.

36

Vo. I loved you \_\_\_\_\_ in silence \_\_\_\_\_

Pno.

42

Vo. With-out hope but true, \_\_\_\_\_ jealous a -

Pno.

47

Vo. -fraid I pray that someone\_ may love you a-gain \_\_\_\_\_ the

Pno.

52

Vo. same way \_\_\_\_\_

Pno.

59

Vo.

Pno.

## Appendice C

Maestoso,

scritta e arrangiata da Claus Ogerman, esplosa  
per 5 voci. In blu le dissonanze leggere, in rosso  
dissonanze più accentuate e in verde accordi  
senza dissonanze.

# Maestoso

Claus Ogerman

$\text{♩} = 72$

Violins 1  
Violins 2  
Violas  
Violoncellos  
Contrabasses

This system contains the first six measures of the piece. It features five staves: Violins 1, Violins 2, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the lower strings and a more active melody in the upper strings.

7

Vlins. 1  
Vlins. 2  
Vlas.  
Vcs.  
Cbs.

This system contains measures 7 through 12. The instrumentation remains the same. The musical texture continues with the eighth-note accompaniment and the melodic lines in the violins and violas. There are some chromatic alterations in the lower strings.

13

Vlins. 1  
Vlins. 2  
Vlas.  
Vcs.  
Cbs.

This system contains measures 13 through 18. The music continues with the same instrumentation. In the final measure of this system, there are long, sweeping green slurs over the upper strings, indicating a sustained melodic line.

# Appendice

Suite “Rispecchiàti”

per violino, viola, violoncello, due clarinetti,  
voce, pianoforte, contrabbasso e batteria in 6  
movimenti.

Matteo Bizzarri

# Suite Rispecchiati

## I Movimento: Frammenti

Matteo Bizzarri

**A** ♩ = 75

Clarinetto  
Clarinetto 2  
Violino 1  
Viola  
Violoncello  
Piano  
Basso acustico  
Batteria.

*Magico con espressione*

*p* *mp*

Red. \*

Detailed description: This is the first system of a musical score for 'Suite Rispecchiati'. It features eight staves: Clarinetto, Clarinetto 2, Violino 1, Viola, Violoncello, Piano, Basso acustico, and Batteria. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 5/4. A tempo marking of quarter note = 75 is indicated. The Piano part is marked 'Magico con espressione' and begins with a piano (*p*) dynamic, moving to mezzo-piano (*mp*) later. The Basso acustico part includes 'Red.' (Reduction) markings with asterisks. The other instruments are currently silent.

Pno.

6

*p* *mp* *mp*

10

*p* *mp*

16

Pno.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, consisting of three systems of piano (Pno.) parts. The first system starts at measure 6 and ends at measure 9, with dynamics *p* and *mp*. The second system starts at measure 10 and ends at measure 15, with dynamics *p* and *mp*. The third system starts at measure 16 and ends at measure 19, with a long melodic line in the right hand. 'Red.' markings with asterisks are present in the first two systems.

17 Pno.

20 **B** *Réd.* *Con anima, a tempo* *mf* *Réd.* *Réd.* *Réd.*

22 Pno. *Réd.* *Réd.*

24 Pno. *Réd.* *Réd.* *p*

26 Pno. *Réd.* *Réd.* *Réd.* *p*

29 Pno. *Réd.*

30 **C** *Animato* *f* *Réd.* *Réd.*

32 Pno. *Red.* \* *Red.* \*

34 Pno. *Red.* \*

35 **D** *Espressivo* Pno. *mp* *Red.* \* *Red.* \*

37 Pno. *mf* *mp* *mp* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

42 Pno. *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

47 *Con calore, espressivo* Pno. *p* *Red.* \* *Red.* \*

49 Pno. *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

52 **E** *Dolcemente*

Cl. *ppp* *p*

Cl. in Sib 2 *ppp* *p*

Vln. 1 *sul tasto* *ppp* *normale* *p*

Vla. *sul tasto* *ppp* *normale* *p*

Vc. *ppp* *p*

Pno. *pp*

Basso *pp*

Batt. *pp*

58

Cl. *p*

Cl. in Sib 2

Vln. 1 *sul pont.* *p* *mp* *normale* *p* *sul tasto*

Vla. *mp* *p* *sul tasto*

Vc. *mp* *p* *sul tasto*

Pno. *p* *mf*

Basso *pp*

Batt. *p*

62

Cl. *mp* *mf*

Cl. in Sib 2 *mp* normale *mf*

Vln. 1 *mp* normale *mf*

Vla. *mp* normale

Vc. *mp*

Pno. *mf*

Basso *Red.* \*

Batt.

Detailed description: This system contains measures 62 through 66. The woodwinds (Clarinets and Flute) and strings (Violins, Violas, and Cellos) play melodic lines with dynamic markings of *mp* and *mf*. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass. The Bassoon and Drum parts are marked with *Red.* and asterisks, indicating specific performance instructions.

67 **F** *Animato*

Cl. *mp*

Cl. in Sib 2 *mp*

Vln. 1 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Pno. *Red.* \*

Basso *Red.* \*

Batt.

Detailed description: This system contains measures 67 through 71. Measures 67-70 feature a *mp* dynamic for the woodwinds and strings, with a **F** (Forte) dynamic marking and the tempo instruction *Animato*. The Piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. The Bassoon and Drum parts are marked with *Red.* and asterisks.

6

69

Cl. *f*

Cl. in Sib 2 *f*

Vln. 1 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Pno. *Red.* \* *Red.* \*

Basso

Batt.

Detailed description: This system contains measures 69 and 70. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) and strings (Vc.) play a melodic line starting with a rest in measure 69 and moving up in measure 70. The woodwinds are marked *f*, while the strings are marked *f*. The violins and viola play a similar line, marked *mf*. The piano has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *Red.* with asterisks. The bassoon and percussion parts are also present.

71

Cl. *mf*

Cl. in Sib 2 *mf*

Vln. 1 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *Red.* \* *Red.* \*

Basso

Batt.

Detailed description: This system contains measures 71 and 72. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) and strings (Vc.) play a melodic line starting with a rest in measure 71 and moving up in measure 72. The woodwinds are marked *mf*, while the strings are marked *mf*. The violins and viola play a similar line, marked *mf*. The piano has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *Red.* with asterisks. The bassoon and percussion parts are also present.

73

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

This page contains the musical score for measures 73 and 74. The score is for a full orchestra. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drum (Batt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bassoon part has several rests marked with a flower symbol and the word 'Red.'. The drum part consists of a steady pattern of eighth notes.

75

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Batt.

This page contains the musical score for measures 75 and 76. The instruments listed are Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), and Drum (Batt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. The bassoon part has several rests marked with a flower symbol and the word 'Red.'. The drum part is mostly silent, with some rests marked with an asterisk.

78 G

Cl. *mp*

Cl. in Sib 2 *mp*

Vln. 1 *mp*

Vla. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

Basso *Red.* \* *Red.* \*

Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 78 and 79. It features eight staves: Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drum (Batt.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/4. A rehearsal mark 'G' is placed above measure 78. Dynamics include mezzo-piano (mp) for the woodwinds and strings, and forte (f) for the strings and piano. The bassoon part includes 'Red.' markings and asterisks. The drum part shows a rhythmic pattern of quarter notes.

80

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso *Red.* \* *Red.* \*

Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 80 and 81. It features the same eight staves as the previous system. The key signature and time signature remain 6/4. The dynamics are consistent with the previous system. The bassoon part continues with 'Red.' markings and asterisks. The drum part continues with its rhythmic pattern.

82

Cl. *f*

Cl. in Sib 2 *f*

Vln. 1 *f*

Vla.

Vc.

Pno. *Red.* ✱

Basso

Batt.

83

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno. *Red.* ✱ *Red.* ✱

Basso

Batt.

85

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

86

**H** *Espressivo*

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

88

Cl. *p* *mp*

Cl. in Sib 2 *p* *mp*

Vln. 1 *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

Pno. *mp*

Basso *mp*

Red. \*

gliss.

Detailed description: This system contains measures 88 through 92. It features six staves: Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat 2 (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Piano part includes a reduction (Red.) with asterisks. Dynamics range from piano (p) to mezzo-piano (mp). A glissando (gliss.) is marked in the Clarinet parts. The music is in a key with two sharps and a 4/4 time signature.

93

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Red. \*

Detailed description: This system contains measures 93 through 96. It features the same six staves as the previous system. The Piano part includes a reduction (Red.) with asterisks. The music concludes with a double bar line and a repeat sign. Dynamics are consistent with the previous system.

96

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 96 and 97. The score is for a full orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) and strings (Vln. 1, Vla., Vc.) play a melodic line consisting of a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a quarter note, and finally a half note. The piano (Pno.) has a complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. The bassoon (Basso) and percussion (Batt.) parts are also present, with the bassoon having some markings like 'red.' and asterisks.

98 **rall.**

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 98 and 99. The tempo marking 'rall.' is indicated above measure 98. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) and strings (Vln. 1, Vla., Vc.) have rests. The piano (Pno.) continues with its accompaniment. The bassoon (Basso) and percussion (Batt.) parts are also present, with the bassoon having some markings like 'red.' and asterisks.





25 **A2**

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

29

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

34

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

39

**B1**

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

44

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*f*  
*mp*  
*mf*  
*f*  
*f*  
*f*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*f*  
*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 44 through 48. It features seven staves: Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin I (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drum (Batt.). The woodwinds and strings are mostly silent in measures 44-45. In measure 46, the strings and piano enter with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *mp* and *mf*. The bassoon and drums provide a steady accompaniment.

49

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*pp*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 49 through 53. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) are silent. The Violin I (Vln. 1) and Viola (Vla.) parts feature long, expressive melodic lines starting in measure 49. The Violoncello (Vc.) part also has a long melodic line. The Piano (Pno.) part continues with its rhythmic accompaniment, marked with *mp* and *mf*. The Bassoon (Basso) and Drum (Batt.) parts provide a consistent accompaniment throughout the system.

54 A3

Cl. *mf*

Cl. in Sib 2 *mf*

Vln. 1 *f* *mf*

Vla. *f*

Vc. *f*

Pno. *mf* *mp* *mf*

Basso *mf* *mp* *mf*

Batt. //

Detailed description: This system contains measures 54 through 58. It features seven staves: Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), and Bassoon (Basso). The Clarinet and Clarinet in B-flat parts have a dynamic marking of *mf*. The Violin 1 part starts with a forte (*f*) dynamic and then moves to *mf*. The Viola and Violoncello parts are marked *f*. The Piano part has dynamics of *mf*, *mp*, and *mf*. The Bassoon part has dynamics of *mf*, *mp*, and *mf*. The Percussion (Batt.) part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. A rehearsal mark 'A3' is located above measure 55. There are also some accents and slurs in the woodwind and string parts.

59

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla. *f*

Vc. *f*

Pno. *mf* *mp* *mf* *mf* *mf* *mp* *mf*

Basso *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Batt. //

Detailed description: This system contains measures 59 through 63. It features the same seven staves as the previous system. The Clarinet and Clarinet in B-flat parts are silent. The Violin 1 part is silent. The Viola and Violoncello parts are marked *f*. The Piano part has dynamics of *mf*, *mp*, *mf*, *mf*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Bassoon part has dynamics of *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, and *mf*. The Percussion (Batt.) part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

64

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

69

**C** Samba  
Con Clarinetto basso  
Con Voce  
Fm7

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

75

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

AbMA7 BMA7(#11) AMA7(b13) Ebsus/E

83

C2

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Absus/F Fsus/F# Fsus/G Fm7

*mf*

*mp*

91

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

AbMA7 BMA7(#11) AMA7(b13) Eb sus/E

AbMA7 BMA7(#11) AMA7(b13) Eb sus/E

AbMA7 BMA7(#11) AMA7(b13) Eb sus/E

AbMA7 BMA7(#11) AMA7(b13) Eb sus/E

**Solos**

Solo, prima volta solo trio, seconda volta.

99

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Absus/F Fsus/F# Fsus/G

Absus/F Fsus/F# Fsus/G Fm7

Absus/F Fsus/F# Fsus/G Fm7

Absus/F Fsus/F# Fsus/G Fm7

107

Cl. b. *mf*

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

AbMA7 BMA7(#11) AMA7(b13) Ebsus/E

115

**C3**

Cl. b. *f*

Vo. *f*

Vln. 1 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno.

Basso

Batt.

Absus/F Fsus/F# Fsus/G Fm7

123

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Chords: GbMA7, BMA7(#11), AMA7(b13), Ebsus/E

131

**D1**

Con Clarinetto

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Chords: Absus/F, Fsus/F#, Fsus/G

12

138

Cl.

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

143

Cl.

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

148

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

153

**D2**

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

158

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

163

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

168

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

173 **D3**

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

178

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

182

Cl.  
Cl.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

186

Cl. *f*

Cl. *f*

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 186 through 189. It features seven staves: two for Clarinet (Cl.), one for Violin I (Vln. 1), one for Viola (Vla.), one for Violoncello (Vc.), one for Piano (Pno.), one for Bassoon (Basso), and one for Drum (Batt.). The Clarinet parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part is highly textured with chords and arpeggios. The Bassoon part plays a steady eighth-note pattern. The Drum part is indicated by a series of diagonal slashes. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

190

Cl. *f*

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 190 through 193. It features the same seven staves as the previous system. The Clarinet parts continue with melodic lines, with the first Clarinet part marked *f*. The Violin I part has a long, sweeping phrase. The Viola and Violoncello parts also have long, flowing lines. The Piano part continues with its complex harmonic texture. The Bassoon part maintains its eighth-note pattern. The Drum part is indicated by diagonal slashes. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

194

Cl.

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 194 to 197. It features seven staves: two for Clarinet (Cl.), one for Violin 1 (Vln. 1), one for Viola (Vla.), one for Violoncello (Vc.), one for Piano (Pno.), one for Bassoon (Basso), and one for Drum (Batt.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. In measure 194, the first Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The Piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Bassoon part has a steady eighth-note pattern. The Drum part shows a consistent rhythmic pattern with diagonal slashes.

198

Cl.

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 198 to 201. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains three flats. In measure 198, the first Clarinet part has a dynamic marking of *f*. The Violin 1, Viola, and Violoncello parts have long, sweeping melodic lines with slurs. The Piano part continues with chords and a bass line. The Bassoon part maintains its eighth-note pattern. The Drum part continues with diagonal slashes.

202

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Vln. 1 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Pno. *ff*

Basso *ff*

Batt. *ff*

Detailed description: This system contains measures 202 through 205. The first two clarinet parts (Cl.) have melodic lines with slurs and accents. The strings (Vln. 1, Vla., Vc.) play sustained notes with slurs. The piano (Pno.) has a rhythmic accompaniment of chords. The bassoon (Basso) plays a steady eighth-note pattern. The percussion (Batt.) has a consistent rhythmic pattern. The dynamic marking *ff* is present in each part.

206

Cl. *ff*

Cl. *ff*

Vln. 1 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Pno. *ff*

Basso *ff*

Batt. *ff*

Detailed description: This system contains measures 206 through 210. The melodic lines in the woodwinds and strings continue with slurs and accents. The piano accompaniment remains rhythmic. The bassoon and percussion parts are consistent with the previous system. The dynamic marking *ff* is maintained throughout.

20

211

Cl.

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 20, 21, and 22. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Cl.) and strings (Vln. 1, Vla., Vc.) play a melodic line with a long slur across measures 20 and 21, ending in measure 22. The piano (Pno.) has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The bassoon (Basso) has a simple line. The percussion (Batt.) has a rhythmic pattern in measure 20 and a single cymbal crash in measure 21. The page number '20' is at the top left, and the rehearsal mark '211' is above the first clarinet staff.

# Suite Rispecchiati

## III Movimento:

### Costruire

Matteo Bizzarri

**B** ♩ = 140

Clarinetto basso

Violino 1

Viola

Violoncello

Voce

Piano

Basso acustico

Batteria.

2

12

Cl. b.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Vo.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*mp*

Esus/F# EMA7

*mf*

Detailed description: This system contains measures 12 through 16. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The instruments are Clarinet in B-flat, Violin 1, Viola, Violoncello, Voice, Piano, Bassoon, and Drums. The piano part is silent. The bassoon and drums are also silent. The violin 1 part has a glissando in measure 15. The voice part has lyrics 'Esus/F#' and 'EMA7' in measures 12 and 13 respectively. The dynamic markings are *mp* for the cello and *mf* for the violin 1 and voice.

17

Cl. b.  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Vo.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*mf*

*mf*

*mf*

AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 AMA7 Bsus/G#

AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 AMA7 Bsus/G#

*mf*

Detailed description: This system contains measures 17 through 21. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The instruments are Clarinet in B-flat, Violin 1, Viola, Violoncello, Voice, Piano, Bassoon, and Drums. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes. The drums part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings are *mf* for the clarinet, violin 1, viola, cello, and bassoon. The voice part has lyrics 'AMA7', 'Bsus/G#', 'Esus/F#', 'EMA7', 'AMA7', and 'Bsus/G#' in measures 17 through 21 respectively.

27

Cl. b. *mf*

Vln. 1 *mf*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Vo.

Pno. *mf*

Basso

Batt.

Chords: Esus/F#, EMA7, EMA7, G#sus/D#, A#sus/C#

37

Cl. b. *f*

Vln. 1 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Vo.

Pno. *f*

Basso

Batt.

Chords: D#sus/B, G#sus/D#, A#sus/C#, D#sus/B, EMA7

47

Cl. b.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Vo.

Pno.

Basso

Batt.

G#sus/D# A#sus/C# D#sus/B G#sus/D# A#sus/C#

57

Cl. b.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Vo.

Pno.

Basso

Batt.

D#sus/B Bsus/G# Esus/F# EMA7

D#sus/B AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7

67

Cl. b.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Vo.

Pno.

Basso

Batt.

AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 p AMA7 Bsus/G#

AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 mf AMA7 Bsus/G#

AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7

78

Cl. b.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Vo.

Pno.

Basso

Batt.

Esus/F# EMA7 rall. arco

Esus/F# EMA7 E6 arco

# Suite Rispecchiati

## IV Movimento:

### Con Mistero

Matteo Bizzarri

$\text{♩} = 80$   
*Con Mistero*

Clarinetto  
Violino 1  
Viola  
Violoncello  
Voce  
Piano  
Basso acustico  
Batteria.

9

Vo.  
Pno.  
Basso  
Batt.

15 Cm7(13) Fm(13) DbMA7 AMA7 Bsus/C# Dbsus/B Absus/Bb  
Cm7(13) Fm(13) DbMA7 AMA7 Bsus/C# Dbsus/B Absus/Bb

23 Absus/D Absus/Eb Absus/E

Spazzole

2

25 Cm7(13) Fm(13) D $\flat$ MA7 AMA7

Vo.

Pno.

Basso

Batt.

*p* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

31

Cl.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Vo.

Pno.

Basso

Batt.

Bsus/C $\sharp$  D $\flat$ sus/B Absus/B $\flat$  Absus/D

Bsus/C $\sharp$  D $\flat$ sus/B Absus/B $\flat$  Absus/B Absus/C Absus/E $\flat$  Absus/D Absus/E $\flat$  Absus/E

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

37

Cl. *f*

Vln. 1

Vla.

Vc. *f* *mp*

Pno. *f* *mp*

Absus/F Absus/Gb Absus/F Absus/Gb Absus/F Absus/Gb

Basso

Batt.

43

Cl. *pp* *mf* *p*

Vln. 1 *mp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* Gbm7(11) Gbsus/Ebsus EbMA7(#11) Fm7(11)

Vo. Absus/Gb *mp* *p* *p* *mf*

Pno. *pp*

Basso



63

Cl. Vln. 1 Vla. Vc. Vo. Pno. Basso Batt.

*mp* *f* *f* *mp* *mf* *mf*

Absus/E $\flat$  Absus/E Absus/F Absus/G $\flat$  Absus/F Absus/G $\flat$

*Red.* Absus/E $\flat$  *Red.* Absus/E *Red.* Absus/F *Red.* Absus/G $\flat$  *Red.* Absus/F *Red.* Absus/G $\flat$

*mp* *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 63 through 68. It features eight staves: Clarinet (Cl.), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Voice (Vo.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drums (Batt.). The key signature is B-flat major. The score includes various dynamics such as *mp*, *f*, *mf*, and *p*. The piano part includes chord symbols: Absus/E $\flat$ , Absus/E, Absus/F, Absus/G $\flat$ , Absus/F, and Absus/G $\flat$ . There are also 'Red.' markings with asterisks in the piano part. The bassoon part consists of rhythmic slashes. The drum part shows a consistent pattern of snare and bass drum hits.

69

Cl. Vln. 1 Vla. Vc. Vo. Pno. Basso Batt.

*mp* *mp* *p* *pp*

Absus/F Absus/G $\flat$  Absus/F Absus/G $\flat$  Absus/G $\flat$  *p* *pp*

*Red.* Absus/F *Red.* Absus/G $\flat$  *Red.* Absus/F *Red.* Absus/G $\flat$  *Red.* Absus/G $\flat$

Detailed description: This block contains the musical score for measures 69 through 74. It features the same eight staves as the previous block. The key signature remains B-flat major. Dynamics include *mp*, *p*, and *pp*. The piano part includes chord symbols: Absus/F, Absus/G $\flat$ , Absus/F, Absus/G $\flat$ , and Absus/G $\flat$ . 'Red.' markings with asterisks are present in the piano part. The bassoon part continues with rhythmic slashes. The drum part shows a pattern of snare and bass drum hits.

6

77

Vc.

Vo.

*p*

*pp*

*ppp*

*rall.*-----

*Liberamente*

# Suite Rispecchiati

## V Movimento: Decostruire

Matteo Bizzarri

$\text{♩} = 120$

Clarinetto  
Clarinetto 2  
Violino  
Viola  
Violoncello  
Piano  
Basso acustico  
Batteria.

The score for measures 1-7 shows a 3/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 120. The Piano part begins with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs and ties. The Bass Acoustic part has a rhythmic pattern of eighth notes with a 'Red.' marking and asterisks. The other instruments are silent.

8

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

The score for measures 8-14 continues the 3/4 time signature and key signature. The Violin 2 and Viola parts enter in measure 8 with a *pizz.* marking and a *mf* dynamic. The Piano part continues its melodic line. The Bass Acoustic part maintains its rhythmic pattern with 'Red.' markings and asterisks. The other instruments remain silent.

16

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*mp*  
*pp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Detailed description: This system contains measures 16 through 22. The key signature has two sharps (F# and C#). The Cl. part is mostly silent. Cl. in Sib 2 is also silent. Vln. 2 plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. Vc. plays a similar melodic line. Pno. has a complex accompaniment with sixteenth and eighth notes. The Basso and Batt. parts are silent. Dynamics include *mp* and *pp*. There are seven 'Red.' markings with asterisks in the Basso staff.

23

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*mp*  
*mp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Detailed description: This system contains measures 23 through 29. The Cl. part has a melodic line starting in measure 23. Cl. in Sib 2 is silent. Vln. 2 continues its melodic line. Vc. continues its melodic line. Pno. continues its accompaniment. The Basso and Batt. parts are silent. Dynamics include *mp*. There are seven 'Red.' markings with asterisks in the Basso staff.

30

Cl. *p* *mf* *mp*

Cl. in Sib 2 *p* *mf*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Pno.

Basso *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Batt.

38

Cl. *mf*

Cl. in Sib 2

Vln. 2 *f*

Vla. *mf*

Vc. *f*

Pno. *mp*

Basso *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Batt.

46

Cl. *mf*

Cl. in Sib 2

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno.

Basso *Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**

Batt. *mp*

53

Cl. *f*

Cl. in Sib 2 *f*

Vln. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Pno. *f*

Basso *f*

Batt. *f*

61

Cl. *mf* *mf* *f*

Cl. in Sib 2 *mf* *mf* *f*

Vln. 2 *mf* *mp* *f*

Vla. *mf* *mp* *mf*

Vc. *mf* *mp*

Pno. *mf* *mp*

Basso *mf* *mp*

Batt. *mf* *mp*

*Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**

Detailed description: This system contains measures 61 through 68. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes parts for Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drum (Batt.). Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The bassoon part features a series of rests marked with 'Red.' and asterisks. The drum part shows a pattern of snare and bass drum hits.

69

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 2

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

*Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**

Detailed description: This system contains measures 69 through 76. The key signature remains two sharps. The score continues with the same instruments as the previous system. Dynamics are consistent with the previous system. The bassoon part continues with its 'Red.' markings. The drum part shows a continuation of the rhythmic pattern.

77

Cl. *mf* *f*

Cl. in Sib 2 *mf* *f*

Vln. 2 *p* *pizz.*

Vla. *p*

Vc. *p*

Pno. *p*

Basso Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Batt. % % % % % % %

85

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 2 *arco*

Vla. *mf*

Vc.

Pno.

Basso Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Batt. - - - - - - -

92

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 92 through 98. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) are mostly silent. The strings (Vln. 2, Vla., Vc., Basso) play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano (Pno.) has a similar rhythmic pattern. The bass drum (Batt.) is silent. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part includes a series of 'Red.' markings with asterisks.

99

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

arco

Red. \* Red. \*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 99 through 105. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) play a melodic line. The strings (Vln. 2, Vla., Vc., Basso) continue with their rhythmic pattern. The piano (Pno.) has a similar rhythmic pattern. The bass drum (Batt.) plays a pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part includes 'arco' markings and a series of 'Red.' markings with asterisks.

106

Cl. *mf*

Cl. in Sib 2

Vln. 2 *mf*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Pno. *mf*

Basso *mf*

Batt. *mf*

113

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 2 arco

Vla.

Vc. pizz. *mf*

Pno.

Basso *Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \**  
Continua liberamente

Batt.

120

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 120 to 125. It includes staves for Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drum (Batt.). The piano part features a series of dynamic markings: Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*. The drum part shows a pattern of snare and cymbal hits.

126

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 126 to 131. It includes staves for Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bassoon (Basso), and Drum (Batt.). The piano part features a series of dynamic markings: Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*. The drum part shows a pattern of snare and cymbal hits.

133

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

This system contains measures 133, 134, and 135. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Cl. and Cl. in Sib 2) and strings (Vln. 2, Vla., Vc., and Basso) play sustained notes with long slurs. The piano part (Pno.) features a rhythmic pattern of quarter notes with accidentals. The bass drum (Batt.) has a simple pattern of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

136

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*pp*

This system contains measures 136, 137, 138, and 139. The woodwinds and strings play sustained notes with long slurs. The piano part (Pno.) continues with its rhythmic pattern. The bass drum (Batt.) has a simple pattern of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated for the woodwinds and strings in measures 136-139.

# Suite Rispecchiati

## VI Movimento:

### Ripresa

Matteo Bizzarri

$\text{♩} = 190$

Clarinetto

Clarinetto 2

Violino 1

Viola

Violoncello

Piano

Basso acustico

Batteria.

6

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

11

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

16

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

21

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

*mf*

26

Cl.

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

31

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

35

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

39

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 39 to 42. It features seven staves: Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bass (Basso), and Drum (Batt.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The strings play a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines. The piano part features a complex texture with chords and arpeggiated figures. The bass and drums provide a steady rhythmic foundation.

43

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 43 to 46. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two flats. The woodwinds continue their melodic line, with some rests in measure 43. The strings play sustained notes with some movement. The piano part continues with its complex texture. The bass and drums maintain the rhythmic pattern.

47

Cl. *f*

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This system of music covers measures 47 to 50. The Clarinet in C (Cl.) part begins with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Clarinet in B-flat 2 (Cl. in Sib 2) part is mostly silent, with a few notes in measure 49. The Violin 1 (Vln. 1) and Viola (Vla.) parts play a sustained, arched line of notes. The Violoncello (Vc.) part also plays a sustained line. The Piano (Pno.) part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Bassoon (Basso) part plays a steady eighth-note pattern. The Drum set (Batt.) part is indicated by a series of diagonal slashes, representing a rhythmic accompaniment.

51

Cl. *f*

Cl. in Sib 2 *f*

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This system of music covers measures 51 to 54. The Clarinet in C (Cl.) part continues its melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet in B-flat 2 (Cl. in Sib 2) part also plays a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Violin 1 (Vln. 1) and Viola (Vla.) parts continue their sustained lines. The Violoncello (Vc.) part continues its sustained line. The Piano (Pno.) part maintains its complex texture. The Bassoon (Basso) part continues its eighth-note pattern. The Drum set (Batt.) part continues with diagonal slashes.

55

Cl. *f*

Cl. in Sib 2

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 55 to 58. The Clarinet in C (Cl.) part begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex melodic line with many accidentals. The Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2) part has a more rhythmic, dotted-note pattern. The Violin I (Vln. 1) and Viola (Vla.) parts play sustained, legato lines. The Violoncello (Vc.) part follows a similar melodic path to the violin. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The Bassoon (Basso) part has a steady, dotted-note accompaniment. The Drum set (Batt.) part consists of a consistent rhythmic pattern of slashes.

59

Cl. *f*

Cl. in Sib 2 *f*

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 59 to 62. The Clarinet in C (Cl.) part continues its melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2) part also has a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with many accidentals. The Violin I (Vln. 1) and Viola (Vla.) parts play sustained, legato lines. The Violoncello (Vc.) part follows a similar melodic path to the violin. The Piano (Pno.) part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The Bassoon (Basso) part has a steady, dotted-note accompaniment. The Drum set (Batt.) part consists of a consistent rhythmic pattern of slashes.

63

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 63 to 66. The instruments are Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. in Sib 2), Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Piano (Pno.), Bass (Basso), and Drum (Batt.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The Clarinet part has a melodic line with many accidentals. The Clarinet in B-flat part has a simpler melodic line. The Violin 1 part has a long note with a fermata. The Viola and Violoncello parts have similar long notes with fermatas. The Piano part has a complex accompaniment with many notes and accidentals. The Bass part has a simple bass line. The Drum part has a steady rhythmic pattern.

67

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

*ff*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 67 to 70. The instruments are the same as in the previous system. The key signature and time signature remain the same. The Clarinet part has a melodic line with many accidentals. The Clarinet in B-flat part has a melodic line. The Violin 1 part has a long note with a fermata. The Viola and Violoncello parts have similar long notes with fermatas. The Piano part has a complex accompaniment. The Bass part has a simple bass line. The Drum part has a steady rhythmic pattern. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of the system.

71

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

76

**♩ = 140**  
**Con Clarinetto basso**  
Continua subito

**♩ = 140**  
**Con Voce**  
AMA7

Bsus/G# Esus/F#

*mf*

AMA7 Bsus/G# Esus/F#

Cl.  
Cl. in Sib 2  
Vln. 1  
Vla.  
Vc.  
Pno.  
Basso  
Batt.

85

Cl. b. EMA7 AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 *f*

Vo.

Vln. 1 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Pno. EMA7 AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 EMA7

Basso EMA7

Batt.

95

Cl. b.

Vo.

Vln. 1 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Pno. G#sus/D# A#sus/C# D#sus/B G#sus/D# A#sus/C#

Basso G#sus/D# A#sus/C# D#sus/B G#sus/D# A#sus/C#

Batt.

105

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

*f*

Bsus/G# Esus/F#

D#sus/B AMA7 Bsus/G# Esus/F#

114

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

EMA7 AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 AMA7

*p*

*mf*

*p*

*p*

EMA7 AMA7 Bsus/G# Esus/F# EMA7 AMA7

124

Cl. b.

Vo.

Vln. 1

Vla.

Vc.

Pno.

Basso

Batt.

Chord symbols: Bsus/G#, Esus/F#, EMA7, DMA7, BbMA7, E6

Dynamics: p, arco

# Appendice

Colonna sonora per il cortometraggio

“Guardami” di Lucrezia Fantoni.

Matteo Bizzarri



8

Vib. *mf*

Vlns. 1 *pizz.*

Vlns. 2 *pizz.*

Vlas. *pizz.*

Vcs. *pizz.*

Cbs. *pizz.*

Pf. *Red. \**

Detailed description: This page of a musical score, numbered 2, begins at measure 8. It features six staves for strings and percussion. The Vibraphone (Vib.) part starts with a rest and then plays a half note with a dynamic marking of *mf*. The Violins (Vlns. 1 and 2) and Viola (Vlas.) parts have a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) instruction. The Violoncello (Vcs.) and Contrabass (Cbs.) parts also have a *pizz.* instruction. The Piano (Pf.) part has a complex accompaniment with a *Red.* (ritardando) instruction and asterisks indicating specific performance points. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

15

Vib.  
Vlns. 1  
Vlns. 2  
Vla.  
Vcs.  
Cbs.  
Pf.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 3, starting at measure 15. The score is arranged in a system with six staves for strings and one grand staff for piano. The instruments are labeled on the left: Vib. (Vibraphone), Vlns. 1 (Violins I), Vlns. 2 (Violins II), Vla. (Viola), Vcs. (Violoncello), Cbs. (Contrabasso), and Pf. (Piano). The Vibraphone part is in the treble clef. The Violins I and II parts are in the treble clef. The Viola part is in the bass clef. The Violoncello and Contrabasso parts are in the bass clef. The Piano part is in a grand staff (treble and bass clefs). The score contains various musical notations including notes, rests, and slurs. Below the piano part, there are performance markings: 'Red.' followed by an asterisk, repeated seven times across the measures.

21

Vib.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vcl.

Cbs.

Pf.

arco

*p*

arco

*p*

arco

*p*

arco

*p*

arco

*p*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Con il tuffo

27

Vib.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

*p* *mp* *f* *p* *p* *mp* *p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

33

Vib.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

*mp* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

39 Tuffo

Vib.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

*f*

*mf*

*arco*

*mf*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

45

Vib.

Vlms. 1

Vlms. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

51

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

142



62

Vib. *mf*

Vlins. 1 *mp*

Vlins. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vcs. *mp*

Cbs. *mp*

Pf. *mp*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

68

Vib. *mp* *f*

Vlins. 1 *p* *mf*

Vlins. 2 *p* *mf*

Vlas. *p* *mf*

Vcs. *p* *mf*

Cbs. *p* *mf*

Pf. *p* *mf*

*pp* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

75

Vib. *mf*

Vlns. 1 *mp*

Vlns. 2 *mp*

Vlas. *mp*

Vcs. *mp*

Cbs. *mp*

Pf. *mp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

81

Vib. *mf*

Vlns. 1 *mf*

Vlns. 2 *mf*

Vlas. *mf*

Vcs. *mf*

Cbs. *mf*

Pf. *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

88

Vib.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

94 *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Vib.

Vlins. 1

Vlins. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*





117

Musical score for measures 117-121. The score includes parts for Vibraphone (Vib.), Violins 1 and 2 (Vlns. 1, 2), Viola (Vlas.), Cellos (Vcs.), Contrabass (Cbs.), and Piano (Pf.). The Vibraphone part features a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. The strings play sustained notes, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Vib. *mf*

Vlns. 1 *p* *mp*

Vlns. 2 *p* *mp*

Vlas. *p* *mp*

Vcs. *p* *mp*

Cbs. *p* *mp*

Pf. *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

122

Musical score for measures 122-126. The score includes parts for Vibraphone (Vib.), Violins 1 and 2 (Vlns. 1, 2), Viola (Vlas.), Cellos (Vcs.), Contrabass (Cbs.), and Piano (Pf.). The Vibraphone part continues with a melodic line. The strings play sustained notes, with dynamics ranging from *mp*. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Vib. *mf*

Vlns. 1 *mp*

Vlns. 2 *mp*

Vlas. *mp*

Vcs. *mp*

Cbs. *mp*

Pf. *mp* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

127

Vib.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.

*p* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

134  $\text{♩} = 80$

Vib. *mp*

Vlns. 1 *mp* *p* arco

Vlns. 2 *mp* *p* arco

Vlas. *mp* *p* arco

Vcs. *mp* *p* arco

Cbs. *mp* *p* arco

Pf.

142

Vib.  
Vlins. 1  
Vlins. 2  
Vlas.  
Vcs.  
Cbs.  
Pf.

*mp*  
*mp*  
*f*  
*mp*  
*mp*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 142 through 148. The Vibraphone (Vib.) part is mostly silent, with a final chord in measure 148. The Violins (Vlins. 1 and 2) play a melodic line with a crescendo to *mp* in measure 143 and a decrescendo to *mp* in measure 148. The Viola (Vlas.) part features a crescendo to *f* in measure 145. The Violoncello (Vcs.) and Contrabass (Cbs.) parts play a similar melodic line with a crescendo to *mp* in measure 143 and a decrescendo to *mp* in measure 148. The Piano (Pf.) part is silent throughout.

149

Vib.  
Vlins. 1  
Vlins. 2  
Vlas.  
Vcs.  
Cbs.  
Pf.

*mf*  
*mp*  
*mf*  
*mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 149 through 155. The Vibraphone (Vib.) part has a melodic line starting in measure 149, with a crescendo to *mf* in measure 150 and a decrescendo to *mp* in measure 155. The Violins (Vlins. 1 and 2) play a melodic line with a crescendo to *mf* in measure 150 and a decrescendo to *mf* in measure 155. The Viola (Vlas.) part features a crescendo to *mf* in measure 150 and a decrescendo to *mf* in measure 155. The Violoncello (Vcs.) and Contrabass (Cbs.) parts play a similar melodic line with a crescendo to *mf* in measure 150 and a decrescendo to *mf* in measure 155. The Piano (Pf.) part is silent throughout.

156

Vib. *f*

Vlns. 1 *mf*

Vlns. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vcs. *mf*

Cbs. *mf*

Pf.

162

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Vib. (Violin), starting at measure 162 with a *mf* dynamic. The second and third staves are for Vlns. 1 and Vlns. 2, both starting with a *mp* dynamic. The fourth staff is for Vlas. (Viola), also starting with a *mp* dynamic. The fifth and sixth staves are for Vcs. (Violoncello) and Cbs. (Contrabasso), both starting with a *mp* dynamic. The seventh staff is for Pf. (Piano), which is mostly silent with some rests. The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The Vib. part features a melodic line with some grace notes and a crescendo. The Vlns. 1 and 2 parts have similar melodic lines. The Vlas. part has a steady accompaniment. The Vcs. and Cbs. parts have a more active accompaniment with some melodic fragments. The Pf. part is mostly silent.

169

Vib.

Vlns. 1

Vlns. 2

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Pf.