

A. Schönberg, *Klavierstück* op. 33a - ANALISI
Enrico Altavilla

Indice

Introduzione	3
Analisi	9
- Esposizione mm.1-9. Prima Idea Motivica	13
- Esposizione mm. 10-27. Transizione e Seconda Idea Motivica	15
- Sviluppo mm. 28-32	20
- Riesposizione e coda mm. 32-40	21
Klavierstück op. 33a	24
Bibliografia	27

Introduzione

L'inizio della grande guerra portò Schönberg a rifugiarsi in un silenzio che nasceva da una pluralità di motivi. A parte il dover soffrire il disastro socio-economico dovuto alla guerra, il compositore viennese patì una crisi religiosa ed artistica insieme, svelatasi nel progetto di una Sinfonia che conflui poi in parte nella stesura del grande oratorio *Die Jakobsleiter*. La fonte dell'ispirazione, il romanzo di Balzac *Séraphita*, è direttamente collegata alle visioni mistiche di Swedenborg¹: Giacobbe vide in sogno, secondo la Bibbia, la scala sulla quale si svolge la duplice ed eterna vicenda della “discesa” degli esseri da Dio, per gradi successivi di individuazione e materializzazione, e della progressiva “ascesa” verso Dio, per gradi successivi di smaterializzazione e perdita di individuazione. Riflettendo sulla vastità di simili progetti Schönberg dichiarò di aver compreso come la libera atonalità del *Pierrot lunaire*² risultasse del tutto inadeguata. Se gli

¹ Emmanuel Swedenborg, (Stoccolma, 1688 - Londra, 1772), è stato uno scienziato, filosofo, mistico, medium e chiaroveggente svedese. È considerato tra i precursori dello spiritismo. Le visioni di Swedenborg furono in qualche modo rivalutate nella psicologia del Novecento. In particolare, nell'ambito della psicologia del profondo, Carl Gustav Jung notò le profonde intuizioni che Swedenborg diede nella descrizione dei simboli dell'inconscio. Questi riprese l'idea di Swedenborg del "Grande Uomo": ogni persona sarebbe un tassello chiamato da Dio a comporre un Uomo immenso nel Mondo Spirituale. La relazione implicita con l'idea di "inconscio collettivo" è alquanto appropriata, per quanto assurda possa risultare questa teoria. Jung infatti nel volume "Il problema psichico dell'uomo moderno", del 1931 afferma: "In un certo modo noi siamo parte di una grande anima unitaria, o, per esprimerci con Swedenborg, di un unico, immenso essere umano".

² L'instabilità tonale estrema, dovuta alla mancanza di un qualsiasi centro di attrazione armonica, è utilizzata come specchio dell'estrema instabilità psicologica, ovvero dell'illogicità propria della dimensione onirica. Il principio è dunque quello di escludere qualsiasi gravitazione tonale e ciò si ottiene evitando l'uso delle scale diatoniche per servirsi il più liberamente possibile dell'intera gamma dei dodici suoni cromatici.

sconvolgimenti della guerra portarono gli artisti a meditare su esigenze di un “nuovo ordine”³ e di una “nuova oggettività”⁴, per Schönberg quelli furono invece anni di ricerca per un controllo razionale della costruzione sonora; egli confidava in un ritorno al rigore nella scrittura per riconquistare la “grande forma”, dalla quale l’avvento dell’atonalità escludeva il musicista, salvo che quest’ultimo disponesse della guida di un testo. Il tema dominante delle sue riflessioni si rivelava quindi essere - in ultima analisi - quello della perfezione dell’opera d’arte, da raggiungersi a dei livelli talmente profondi, non avvertibili da un ascoltatore non esperto, accessibili solo a colui che fosse in grado, trascendendo il concetto di tonalità, di rapportarsi all’opera con delle strutture razionali che, come quelle del contrappunto bachiano, si collocano fuori dalla dimensione del tempo.

Nel lungo dibattito teorico, attraverso il quale Schönberg approdò alla dodecafonia, emergeva però sempre più il problema della logica, della coerenza interna del materiale, divenendo sempre più secondario il tema della “verità”,

³ Si veda la lezione del cubismo, che in pochi anni approfondirà sempre più il principio della scomposizione: un intervento radicale nella distruzione delle immagini “naturali” e nella loro successiva ricostruzione secondo progetti razionali, sempre meglio controllati teoricamente. La distruzione della terza dimensione - la profondità, introdotta dalla prospettiva rinascimentale - riporta ogni elemento su due sole dimensioni, ma sovrapponendo in una visione simultanea diverse superfici.

⁴ È del 1907 *Abbozzo di una nuova estetica della musica* di Busoni. Nell’ultimo periodo del compositore italo tedesco si può individuare, attraverso le sue stesse parole, il concetto di “nuova classicità”: inteso come il dominio, il vaglio e lo sfruttamento di tutte le conquiste delle precedenti esperienze [...] il racchiuderle in forme solide e belle [...] intendo l’idea che la musica è in sé e per sé musica, e che essa non si divide in generi diversi [...] la rinuncia al soggettivismo; non la smorfia a Beethoven né il riso liberatore di Zarathustra, ma il sorriso del saggio, della divinità: musica assoluta.

vale a dire dell'affermata profondità conoscitiva dell'arte (e soprattutto della musica), tanto fondamentale per l'irrazionalismo espressionista⁵.

Un altro elemento teorico chiarisce la contemporaneità tra questa posizione di Schönberg e quella del Bauhaus: l'asserita necessità di dare precedenza ai problemi del "comporre", del costruire, rispetto ai problemi dell'espressione e dell'ispirazione geniale; nella pratica della composizione musicale acquistava cioè maggiore rilievo il momento del possesso di una capacità tecnica, di un robusto artigianato.

Come lui stesso disse⁶: [...] in maniera curiosa ed errata i più parlano, a questo proposito, di un sistema della scala cromatica. Io non ho creato un sistema, ma soltanto un metodo, il che significa un certo *modus* di applicare esattamente una formula già conosciuta. Un *metodo può essere, ma non necessariamente*, la conseguenza di un sistema. [...]

Insomma questo metodo da lui creato è del tutto incomprensibile se non si tiene presente che, a margine, Schönberg considerò altrettanto importante che, sia nella successione melodica, sia nelle sovrapposizioni accordali, si evitasse ogni riferimento agli accordi tonali e agli intervalli melodici che ne derivano. Il metodo dodecafonico nasceva cioè, storicamente, dall'esigenza di controllare

⁵ In una lettera a Busoni del 24.8.1909, Schönberg espresse, a proposito dei *George-Lieder* op.15, l'idea di un'estetica nuova che ruota attorno all'idea di non ostacolare in nessun modo il flusso delle sensazioni inconsce, non lasciare che vi si introduca nulla che abbia origine dall'intelligenza o dalla coscienza [...]. La *mia sola intenzione è: non avere alcuna intenzione!*

⁶ In una conferenza tenuta il 26 marzo 1941 all'Università della California, ed intitolata *Method of Composing with 12 Tones*, Schönberg tracciò l'itinerario che lo aveva portato alla dodecaфонia e propose alcune analisi di proprie composizioni.

razionalmente il metodo compositivo dell'«emancipazione della dissonanza», nato in epoca espressionista. Ecco che si può notare, ora facilmente, che con l'inversione e la retrogradazione, si recuperavano metodi compositivi antichi, usati soprattutto dai fiamminghi e da Bach.

Le prime opere dodecafoniche nacquero tra il 1921 e il 1923: parzialmente con i *Pezzi per pianoforte* op. 23 e con la *Serenata* op. 24 per 7 strumenti; integralmente con la *Suite* op. 25 per pianoforte. Il “metodo di composizione” comportava - in queste opere, tutte completate nel 1923, dallo stile diametralmente opposto a quelle espressioniste⁷- il recupero di forme musicali classiche e addirittura barocche, animate da una ritmica quasi regolare e di notevole rigidità.

Schönberg intraprende una ricerca che, tramite il recupero formale di modelli propri del linguaggio tonale, lo porterà ad affrontare, con le *Variazioni* op. 31 per orchestra, tematiche sempre più profonde, che gli permetteranno di affermare che la sua “invenzione” avrebbe assicurato alla musica tedesca la preminenza per i successivi cento anni⁸. In esse sembra quasi dimostrarsi che, se pure l'impianto melodico e armonico è regolato rigidamente dai principi della serialità, il risultato complessivo non ne dipende direttamente. Il frutto dell'eterogeneità

⁷ Perfetta razionalizzazione del materiale utilizzato dunque, e non come intendeva nella lettera a Busoni del 1909. Vedi nota n. 5.

⁸ «Ho trovato qualcosa che assicurerà il predominio della musica tedesca per i prossimi cento anni», così avrebbe detto Schönberg al suo allievo Josef Rufer alla fine di luglio del 1921. Cfr. MATTHIAS HENKE, Arnold Schönberg, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, p. 96.

delle variazioni è affidato al timbro e al ritmo, che sono cioè quegli elementi del linguaggio musicale che sfuggono all'effettivo controllo della serie dodecafonica.

Klavierstück op. 33a - Analisi

Tenendo presente quanto detto finora, l'analisi del *Klavierstück* op. 33a ha portato alla luce, oltre alla tecnica con la quale viene affrontata la serie originale nel suo invertirla e retrogradarla ad estreme conseguenze, i problemi che comportano l'utilizzo del metodo dodecafonico nella forma-sonata e le soluzioni che Schönberg propone.

Dopo un'attenta analisi del brano dal punto di vista seriale, si è potuto notare come il *Klavierstück* sia intimamente familiare al concetto di forma-sonata. Infatti Schönberg, sviscerando quest'ultima dalla sua familiarità col sistema tonale, è riuscito a creare un vero e proprio brano tripartito - con due idee motiviche, o temi, opposte l'una all'altra sia per la scrittura che per il materiale utilizzato - con uno sviluppo che elabora il materiale presente nei due "temi" e una riesposizione invertita con coda.

Nell'indicare i vari momenti in cui è suddiviso il brano, prenderò a prestito dalla terminologia classica con le dovute cautele. Il brano si articola in un'Esposizione, mm. 1-27, comprendente un Primo Tema o Idea Motivica (mm. 1-9. Nella prima battuta viene introdotta la serie originale sotto forma di tre tetracordi, vedi fig. 1) e una Transizione che porta a un Secondo Tema (mm. 10-27), uno Sviluppo (dalla fine di m. 27 al primo quarto di m. 32 prima della corona) e una

Riesposizione molto breve, con una Coda di quattro misure, da battuta 32 fino alla fine.

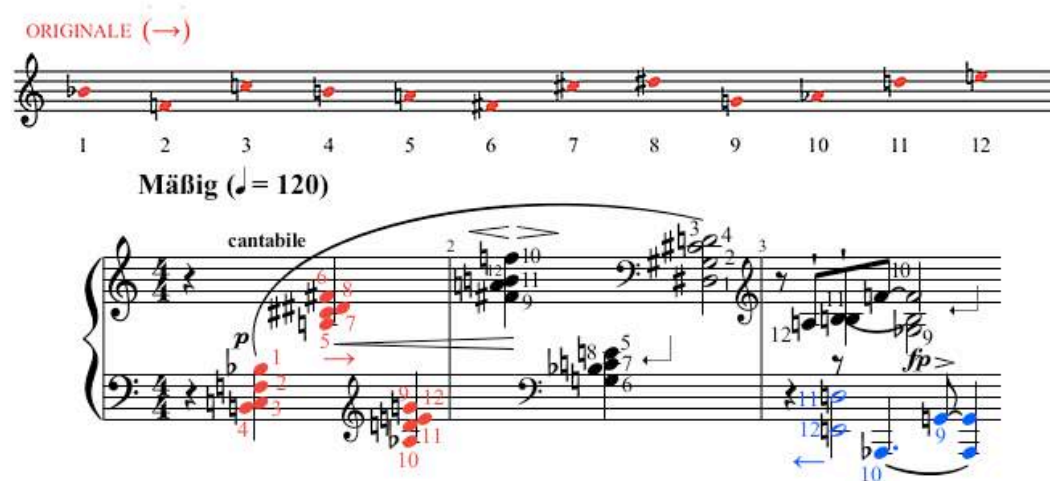


Fig. 1 - Serie originale e prime battute

Prima di procedere con l'analisi dettagliata delle singole sezioni mi focalizzerò brevemente sulla serie e le sue trasposizioni (vedi figg. 2-3).

Nell'Esposizione e nella Riesposizione utilizza solo quattro delle undici trasposizioni della serie: l'originale, il suo retrogrado, l'inversione dell'originale alla quarta giusta e il rispettivo retrogrado (le 1, 2, 7, 8 della fig. 3).

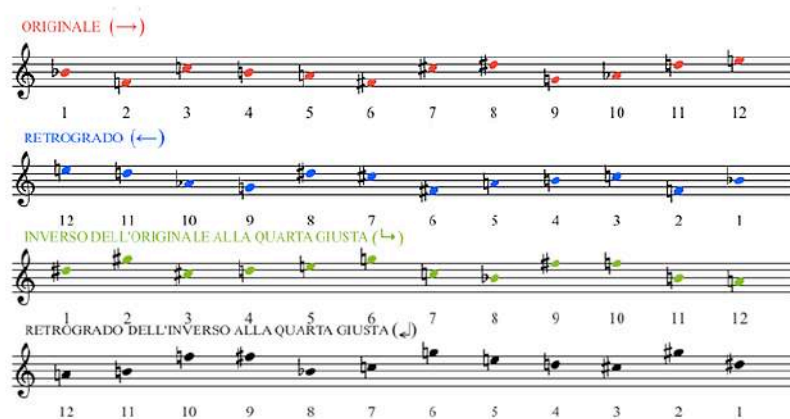


Fig. 2 - Serie originale e le trasposizioni più utilizzate

1- ORIGINALE (→)

2- RETROGRADO (←)

3- INVERSO DELL'ORIGINALE (RO-O ↵)

4- RETROGRADO DELL'INVERSO DELL'ORIGINALE (RO-RE-O ↵)

5- TRASPOSIZIONE DELL'ORIGINALE ALLA SECONDA MAGGIORE (2M →)

6- TRASPOSIZIONE DELL'ORIGINALE ALLA QUARTA GIUSTA (4G →)

7- INVERSO DELL'ORIGINALE ALLA QUARTA GIUSTA (↵)

8- RETROGRADO DELL'INVERSO ALLA QUARTA GIUSTA (↵)

9- TRASPOSIZIONE DELL'ORIGINALE ALLA QUINTA GIUSTA (5G →)

10- RETROGRADO DELL'ORIGINALE TRASPOSTA ALLA QUINTA GIUSTA (5G↵)

11- INVERSO DELL'ORIGINALE ALLA QUINTA GIUSTA (5G↵)

Fig. 3 - Serie originale e sue trasposizioni

Nello Sviluppo invece utilizza le restanti sette. Come a voler tenere presente che questa sezione, nella forma-sonata, è quella deputata alla rielaborazione del materiale esposto precedentemente.

Nell'arco del brano le serie più utilizzate nella loro interezza sono: l'originale (la -1- per undici volte, vedi Fig. 3 per la numerazione delle serie), l'inverso dell'originale alla 4G (la -7- per nove volte), il retrogrado dell'inverso alla 4G (la -8- per otto volte) e il retrogrado dell'originale (la -2- per sei volte). Appunto le quattro serie utilizzate nell'Esposizione e nella Riesposizione. Nello sviluppo la -3- viene utilizzata tre volte, la -9- due volte e le restanti per una volta sola.

Esposizione mm. 1-9. Prima Idea Motivica

Fig. 4 - Esposizione mm.1-9

Come già detto in precedenza, la serie originale viene presentata nella prima battuta sotto forma di tre tetracordi ed è la più usata nell'arco del brano.

Basti osservare fig. 4 per rendersi conto che solo nelle prime nove battute sia utilizzata ben tre volte. Alla serie originale della prima battuta segue, a m. 2, il retrogrado dell'inverso alla 4G (-8-), quindi fa il suo ingresso il Primo Tema (o prima idea motivica, mm. 3-5) tramite la sovrapposizione del retrogrado dell'inverso alla 4G (-8-) e del retrogrado dell'originale (-2-). Segue poi una battuta (m. 6) con l'originale: questa contiene l'elemento ritmico presente all'inizio del Primo Tema a m. 3 (LA, SI $\sharp$ e FA $\flat$ rispettivamente 12, 11 e 10 suoni della serie -8-) e all'inizio di m. 5 (qui presente, sempre nella mano destra,

con due MI, suono 12 della serie originale, e un LA, suono 12 del retrogrado inverso alla 4G. vedi fig. 5).



Fig. 5 - Elemento ritmico della prima idea motivica

Nella battuta seguente (l'ultima in cui c'è una sola serie) di nuovo la serie -8- che contiene l'elemento ritmico di fig. 5 questa volta alla mano sinistra con due REb e un bicipordo MIb - LAb rispettivamente suoni 3, 1 e 2 del retrogrado dell'inverso alla 4G. Seguono infine due battute (mm. 8-9, che terminano questa parte dell'Esposizione), che con la sovrapposizione dell'originale -1- e dell'inverso alla 4G (-7-), fanno da collegamento, utilizzando il medesimo materiale, tra questa parte e la successiva.

Da notare, qui di seguito, la ripetizioni di A - B e C - D che suggeriscono delle progressioni ritmiche:

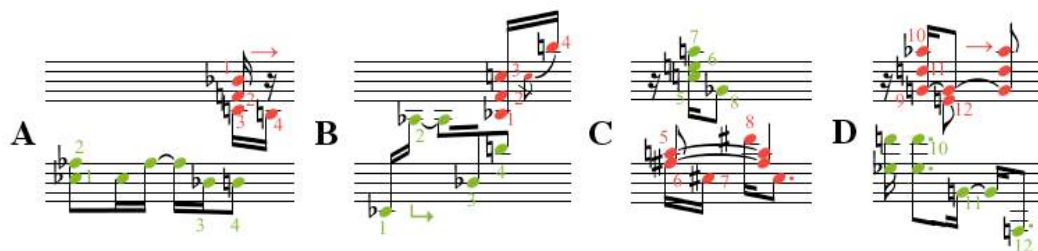


Fig. 6 - Mm. 8-9, progressioni ritmiche

Esposizione mm. 10-27. Transizione e Seconda Idea Motivica

The musical score is divided into several systems, each with specific performance instructions and dynamics:

- Measures 10-12:** *a tempo*, *mf*. Includes fingerings and articulation marks.
- Measures 12-14:** *fp*, *f*, *p*, *cantabile*. Includes fingerings and articulation marks.
- Measures 15-18:** *dolce*, *p cantabile*. Includes fingerings and articulation marks.
- Measures 19-20:** *heftiger*, *f martellato*. Includes fingerings and articulation marks.
- Measures 21-24:** *ruhiger cantabile*, *p*, *rit.*. Includes fingerings and articulation marks.
- Measures 25-27:** *a tempo*, *dolce*, *f energisch*, *ff*, *p*, *schierzando*, *steigernd*, *f*, *p martellato*. Includes fingerings and articulation marks.

Annotations and corrections:

- *Mancano FA ♮ e SI ♭, rispettivamente secondo e primo suono della serie.
- *Mancano SOL ♯ e RE ♯, rispettivamente secondo e primo suono della serie.
- * il LA dovrebbe essere ♭
- * il LA dovrebbe essere ♮

Fig. 7 - Transizione e Seconda idea motivica

Come all'inizio del brano, a m. 10 la Transizione comincia con dei tetracordi.

Questa volta, come si può vedere a fig. 7, è invece utilizzata più di una serie per battuta e precisamente le serie sono quelle di fig. 2: alla mano destra prima l'originale (-1-), poi il retrogrado dell'inverso alla 4G (-8-), alla sinistra prima l'inverso alla 4G (-7-) e poi il retrogrado dell'originale (-2-). Da notare di nuovo l'affiorare, a m. 11, dell'elemento ritmico di fig. 5.

Prima della presentazione del Secondo Tema, le mm. 12 e 13 della Transizione presentano una similitudine nella manipolazione come già avvenuto alle mm.

8-9. Si osservi l'elemento ritmico presente in fig. 8 e come lo stesso venga



Fig. 8 - Elemento ritmico Transizione

rivestito dalla serie originale e dall'inverso alla 4G (vedi fig. 9):

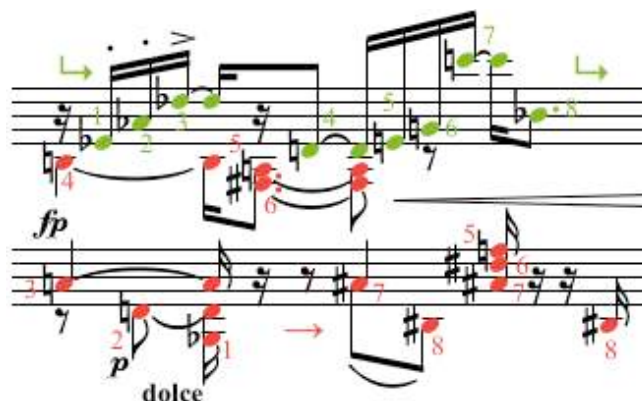


Fig. 9 - Misura 12

Anche questa volta siamo di fronte a una progressione ritmica (nella quale di entrambe le serie vengono utilizzati i primi otto suoni) che con la battuta seguente da due quarti (m. 13, nella quale viene sfruttato materiale ritmico usato precedentemente) si collega al Secondo Tema.

In modo affine a quello col quale si modella il secondo tema di una forma-sonata, Schönberg, affidando al Secondo Tema la serie originale -1- e l'inverso alla quarta -7-, crea un tema (fig. 10), attraverso una scrittura chiara e lineare (quasi femminile), opposto, nella scrittura, alla Prima Idea Motivica (maschile), che è invece più ritmico e incisivo.



Fig. 10 - Primo Tema e Secondo Tema

Anche il materiale seriale è opposto, o quanto meno esclusivo: se nel Primo Tema utilizza le serie -8- e -2- sovrapposte, nel Secondo Tema la serie -1- e -7-. Degna di nota è la presenza dell'elemento ritmico del Primo Tema (fig. 5) nell'accompagnamento (serie originale - mano destra) della melodia del Secondo Tema a mm.14, 15, 17 e 18 (fig. 11).

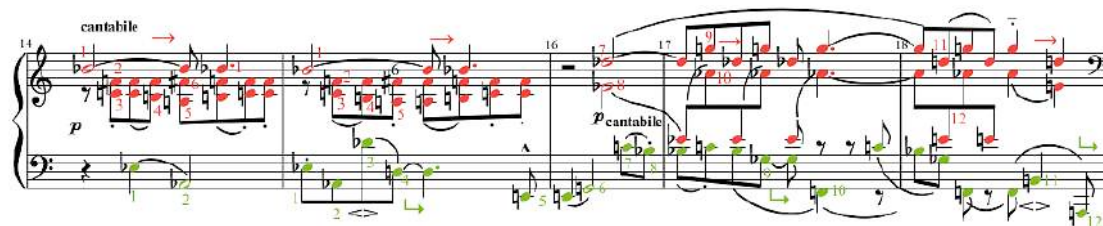


Fig. 11 - Secondo Tema

Seguono a mm. 19-25 (come a ricordare, in un sunto, carattere e forma del brano) in un forte martellato, le due serie del Primo Tema (il retrogrado dell'originale e il retrogrado dell'inverso alla 4G, rispettivamente la -2- e la -8-, questa volta sovrapposte all'inizio del brano al contrario, mm. 19-20) e le due serie del

*Mancano FA ♭ e SI ♭, rispettivamente secondo e primo suono della serie.

*Mancano SOL ♯ e RE ♯, rispettivamente secondo e primo suono della serie.

* il LA dovrebbe essere ♭

* il LA dovrebbe essere ♯

Fig. 12 - Note mancanti e invertite

Secondo Tema anch'esse invertite.

Da rilevare una curiosità, una stranezza inspiegabile piuttosto che un errore o una dimenticanza (ma molto probabilmente una scelta artistica), che lascia dei dubbi; nell'Esposizione e solo in questa parte, nelle mm.19-20, quando vengono enunciate le due serie sovrapposte, Schönberg manca di scrivere gli ultimi due suoni di entrambe. Al retrogrado dell'originale mancano il FA ♭ e il SI ♭,

rispettivamente secondo e primo suono della serie, così al retrogrado dell'inverso alla 4G mancano il SOL # e il RE #, secondo e primo suono della serie. Ad incrementare ulteriormente questa curiosità contribuisce un altro "errore" dovuto allo scambio del LA $\flat$ a m. 22 (che dovrebbe essere LAB, secondo suono della serie inverso alla 4G) con il LAB di m. 23 (che dovrebbe essere LA $\flat$ ossia quinto suono dell'originale).

Nell'ultima parte dell'Esposizione, a mm. 25-26, compaiono ancora sovrapposte la serie originale e l'inverso alla 4G e, a m. 27, poi le metà iniziali, primi sei suoni, delle quattro serie finora enunciate in forma di tricordi (fig. 13).

ORIGINALI (→)

RETROGRADO (←)

INVERSO DELL'ORIGINALE ALLA QUARTA GIUSTA (→)

RETROGRADO DELL'INVERSO ALLA QUARTA GIUSTA (←)

Fig. 13 - Mm. 25-27. Ultima parte dell'Esposizione e le quattro serie fondamentali

Sviluppo mm. 28-32

The musical score for measures 28-32 is presented in two systems. The first system (measures 28-30) features a complex interplay of chromatic lines and transpositions. Annotations include '5G' (likely Fifth Grade or Fifth Position), 'RO-O' (Retrograde Original), '2M' (Second Major), '4G' (Fourth Grade), and '8va' (Octave). The second system (measures 30-32) continues this development, with further annotations like '5G', 'RO-O', '5G', 'RO-RE-O', and '8va'. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings, indicating a highly technical and expressive passage.

Fig. 14 - Sviluppo

Estremamente corto, lo Sviluppo presenta la particolarità di enunciare sette trasposizioni della serie originale in poco più di quattro battute.

A cavallo di m. 28 l'inverso alla 5G seguito dall'inverso dell'originale, tra m. 28 e m. 29 la trasposizione della serie alla 2M (Seconda Maggiore) sovrapposta alla trasposizione alla 4G, tra m. 29 e m. 31 l'inverso dell'originale sovrapposta alla trasposizione alla 5G per due volte di seguito (la seconda volta comincia all'ultimo quarto di m. 30) e a mm. 31-32 la sovrapposizione del retrogrado alla 5G con il retrogrado inverso dell'originale.

Riesposizione e Coda mm. 32-40

5G ← 8va

ff

RO-RE-O

rit.

Ruhig

p dolce

* il SI dovrebbe essere b

steigernd

p cresc.

rit.

f

ff

Fig. 15 - Riesposizione e Coda

La Riesposizione, molto corta rispetto all'Esposizione, è scritta a specchio: sono prima enunciate le due serie del Secondo Tema che rivestono la formula ritmica di fig. 16, poi le due serie del Primo Tema.



Fig. 16 - Formula ritmica della Riesposizione

Da notare come, alle mm. 32-34, Schönberg riesca a sfruttare al meglio le possibilità melodico-ritmiche del metodo da lui creato. In queste battute viene fuori un Terzo Tema risultato dalla combinazione delle quattro serie principali e scritto nell'unico ritmo composto del brano; per farlo notare a pieno pone il Terzo Tema tra la corona di m. 32 e la m. 35 (ritorno al ritmo binario, quattro quarti).

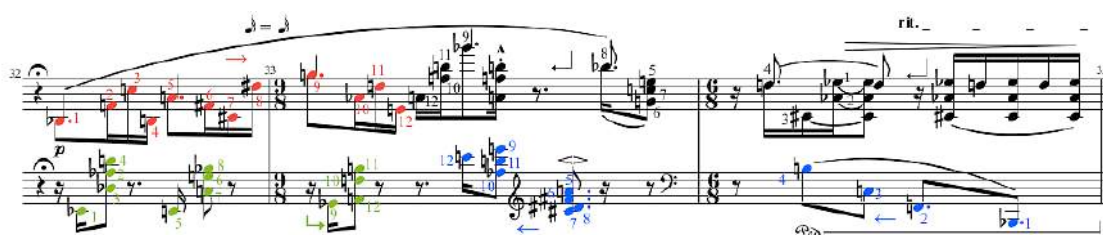


Fig. 17 - Terzo Tema

La scrittura a tre parti evidenzia la melodia, affidata al Sib (primo suono dell'originale), LA ♮ (quinto suono dell'O), SOL ♮ (suono nove), SOLb (nono suono del retrogrado inverso alla 4G), Sib (ottavo suono della serie -8-) e RE ♮ (quarto suono della stessa serie).

Da notare un altro errore a m. 35: il SI ♮ (ottavo suono del retrogrado inverso alla 4G) dovrebbe essere un Sib.

Dopo il Terzo Tema vengono enunciate, nelle mm. 35-36, per l'ultima volta due serie sovrapposte: quelle Primo Tema con la cellula ritmica di fig. 5 e una coda di due battute più due (mm. 37-38 e mm. 39-40).



Fig. 18 - Coda

Nella prime due battute vengono enunciate a blocchi e incrociate le quattro serie principali, come un acrostico di bachiana memoria: prima l'originale poi il retrogrado inverso alla 4G. Immediatamente dopo con una scrittura invertita rispetto alla precedente l'inverso alla 4G (speculare alla serie che segue) e il retrogrado dell'originale.

Sul ritenuto delle ultime due battute, in tre quarti, la serie originale e l'inverso alla 4G.

KLAVIERSTÜCK

op. 33a

A.Schönberg

Mäßig (♩ = 120)

cantabile

p *fp* *sfp*

mf

poco rit.

a tempo

mf

poco rit. *molto rit.* *a tempo*

fp *f* *p* *cantabile*

dolce

15 16 17 18

p cantabile

*Mancano FA # e SI b, rispettivamente secondo e primo suono della serie.

19 20

f martellato

poco rit.

*Mancano SOL # e RE #, rispettivamente secondo e primo suono della serie.

21 22 23 24

p

rit.

* il LA dovrebbe essere b

* il LA dovrebbe essere #

25 26 27

f energisch ff

dolce

schierzando

steigernd

p martellato

28 29 30 31

f

8va

RO-O

2M

4G

5G

Musical score for piano, measures 30 to 40. The score is written for both hands on a grand staff. It includes various dynamics such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *p dolce* (piano dolce), *p cresc.* (piano crescendo), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include *rit.* (ritardando), *Ruhig* (calm), *steigernd* (increasing), and *ff* (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 7-12, often with arrows showing the direction of movement. Specific fingering techniques like *8va* (octave) and *5G* (5th finger, G) are noted. The score also includes the text *RO-O*, *RO-RE-O*, and ** il SI dovrebbe essere b* (the SI should be flat). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Bibliografia

- Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Torino, Einaudi, 1974, pp 260-262.
- Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, Torino, E.D.T., 1991.