BE 25. I passi.

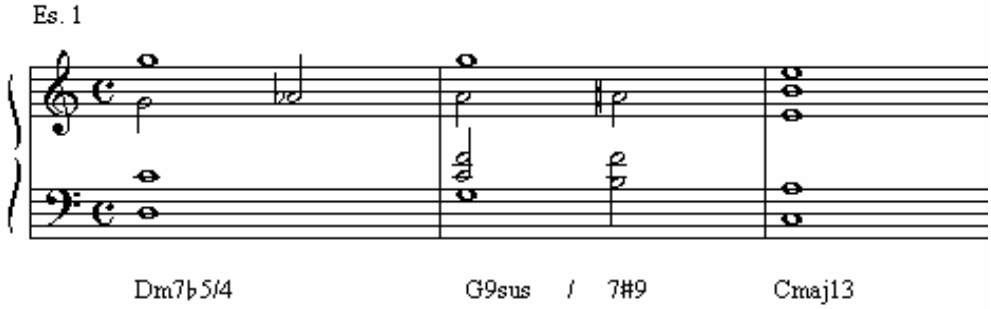
(da Davide Santorsola, *Stainless*)

Dati estratti.

Nel preludio per pianoforte trasformo alcune formule di Bill Evans. Il numero 25, posto a titolo, rimanda al rapporto II-V, piattaforma delle forme *song* (care al maestro), e stabilisce un nesso con l'acronimo stesso del pianista, attraverso ovvie correlazioni di ordine alfabetico.

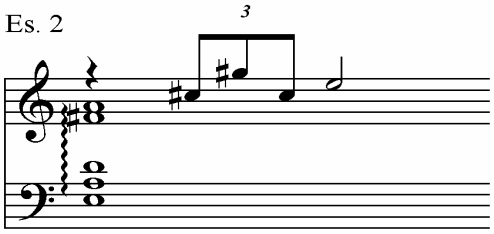
Di Evans, un'idea funzionale, ho preso un pattern davvero tipico, riportato, sinteticamente, nell'es. 1, in Do. Si tratta di una progressione II-V-I, la cui semicadenza, in virtù dell'equilibrio condotta-funzione, subisce trattamenti di natura modale: una voce di mezzo, la seconda, in funzione di quarta dell'accordo semidiminuito sul II grado, sale progressivamente per semitoni (diviene difatti la quinta diminuita), passando per la nona, dapprima maggiore, poi aumentata, dell'accordo sul grado V, giungendo infine alla settima maggiore dell'accordo sul grado I. Nel complesso si produce sia il moto obliquo, considerando il rapporto della seconda voce, ossia quella che sale per semitoni, con la più acuta, atta al legame armonico, sia il moto contrario, osservando la relazione tra la seconda voce e quelle inferiori, atte queste invece al completamento armonico-funzionale; al basso, si affidano le fondamentali.

Es. 1

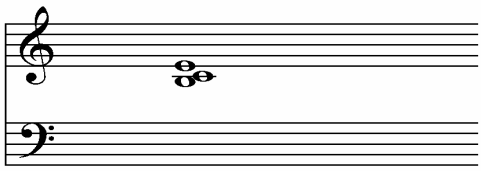


Il pattern ricorre in numerose sue performance. Basti citare la versione di *Our Love Is Here To Stay* in "Trio 65". Circa la disposizione verticale delle parti, *cristallizzo* due voicings certamente distintivi, v. es. 2 e 3. Si tratta di sovrapposizioni di intervalli di quarte giuste e terze, maggiori e minori (si pensi a *So What* in "Kind Of Blue" e all'introduzione di *I Do It For Your Love*[1] in "Affinity") e di sovrapposizioni di intervalli di seconda minore (*cluster*) e terza maggiore (si pensi al suo *Peace Piece*).

Es. 2



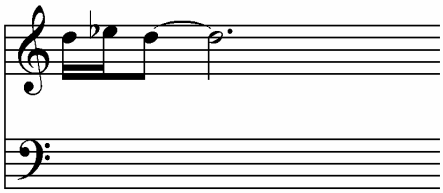
Es. 3



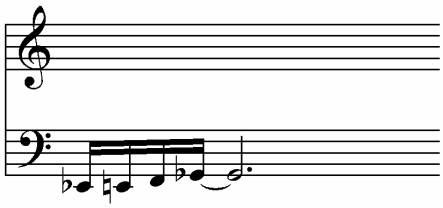
[1] In "Stainless" cito l'arpeggio iniziale di Evans di *I Do It For Your Love* anche ad apertura della track n. 1. I "So What" *voicing* pullulano poi, ad esempio, nella track n. 6.

L’aggregato dell’es. 2, tuttavia, è un *dato* gia incluso nell’*estratto* precedente, sia pure ora esteso e completato: si tratta del 9sus dell’es. 1. Anche l’aggregato dell’es. 3, in fondo, condensa due elementi suesposti: l’intervallo di seconda minore (v. es. 1) e quello di terza maggiore (v. es. 2); inoltre gli estremi formano una quarta giusta (v. es. 2). Circa abbellimenti e ornamentazioni, v. es. 4 e 5, scelgo due peculiari “approcci” per semitono, l’uno ascendente, l’altro discendente, di ridotta misura (si pensi al loro impiego in *Your Story* e in *Turn Out The Stars*), i quali da una condizione di norma transitoria passano ad un regime eccezionale stazionario…

Es. 4



Es. 5



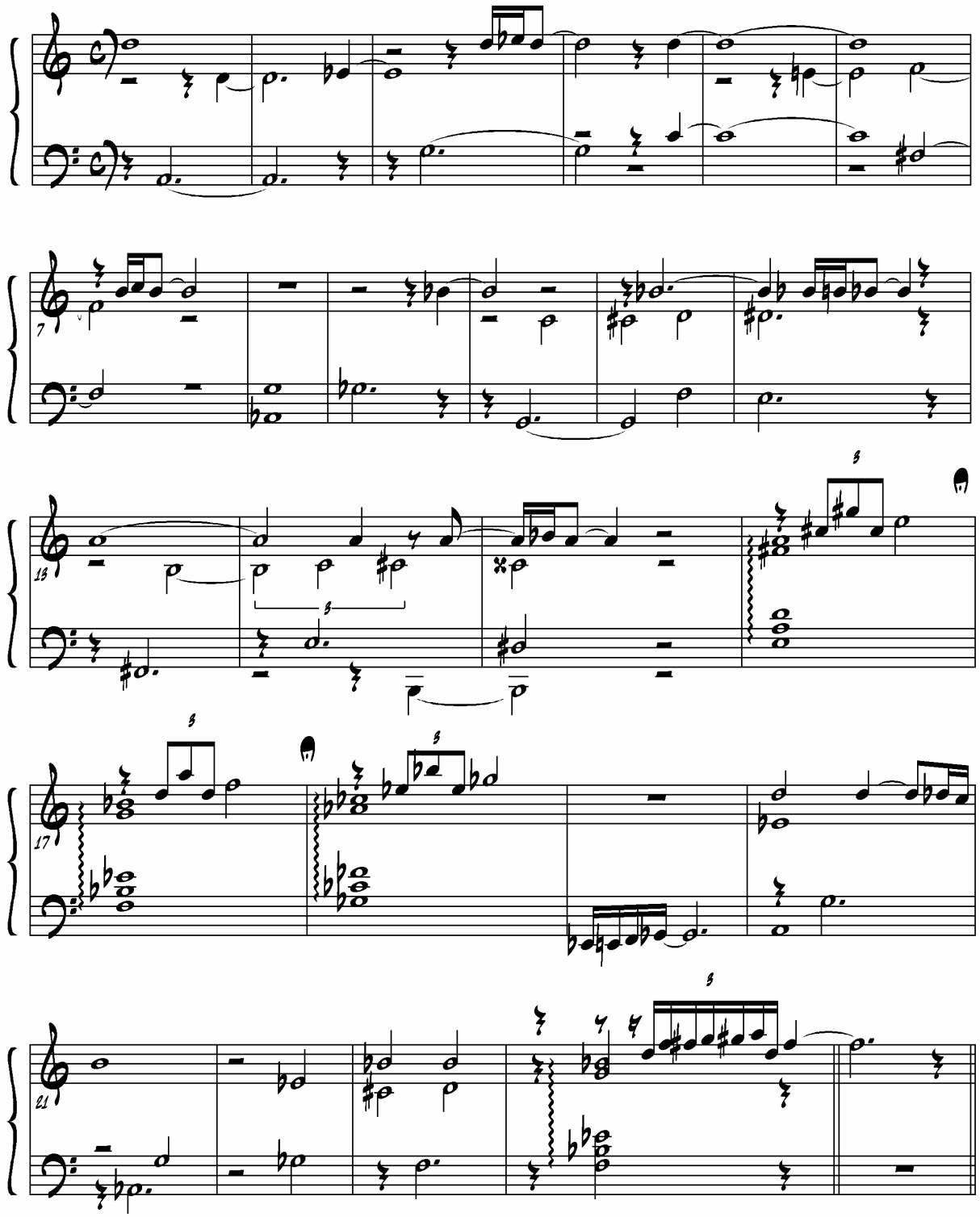
Es. 4 : non si tratta di intervalli di seconda minore?

Es. 5: ancora semitoni…che affettano lo spazio di una terza! E inoltre, l’es. 5 non ripropone forse in miniatura (frattale?), contraendola, la linea melodica cromatica ascendente dell’es. 1?

Gli elementi estratti appaiono, ora, talmente connessi fra loro…

Ecco di seguito il countdown di 25 (!) battute. Si tratta ancora di una fase di studio, uno schizzo preliminare, ove accumulo i dati estratti. Dette 25 battute rappresentano il fondo, il *preparato* per incominciare a *lavorare* il pezzo. E certo l’ascoltatore scorgerà l’umore evansiano.

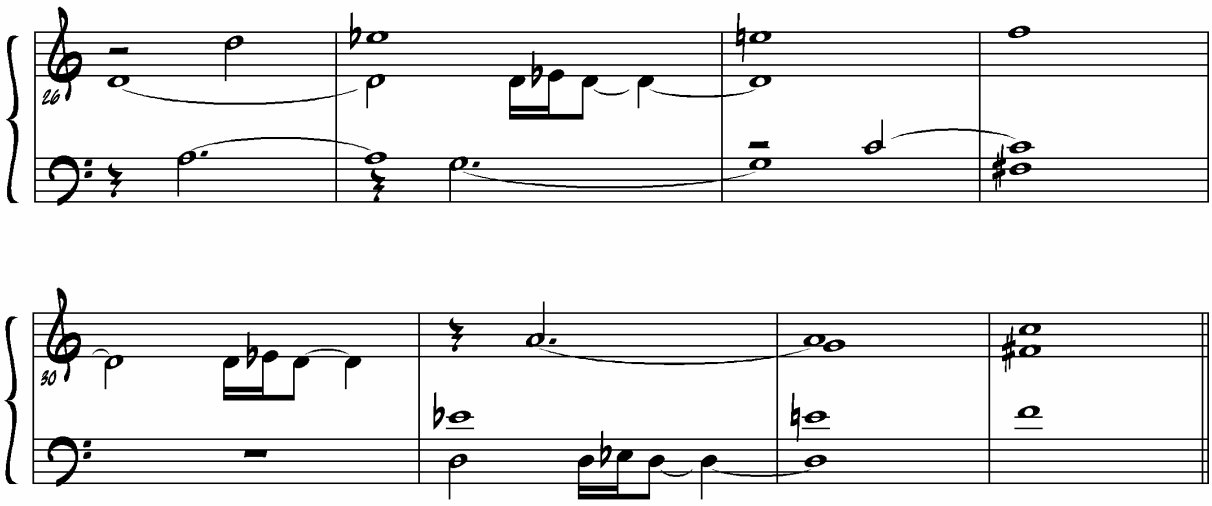
BE 25 (meno 25 battute)



Ratio, prospettive.

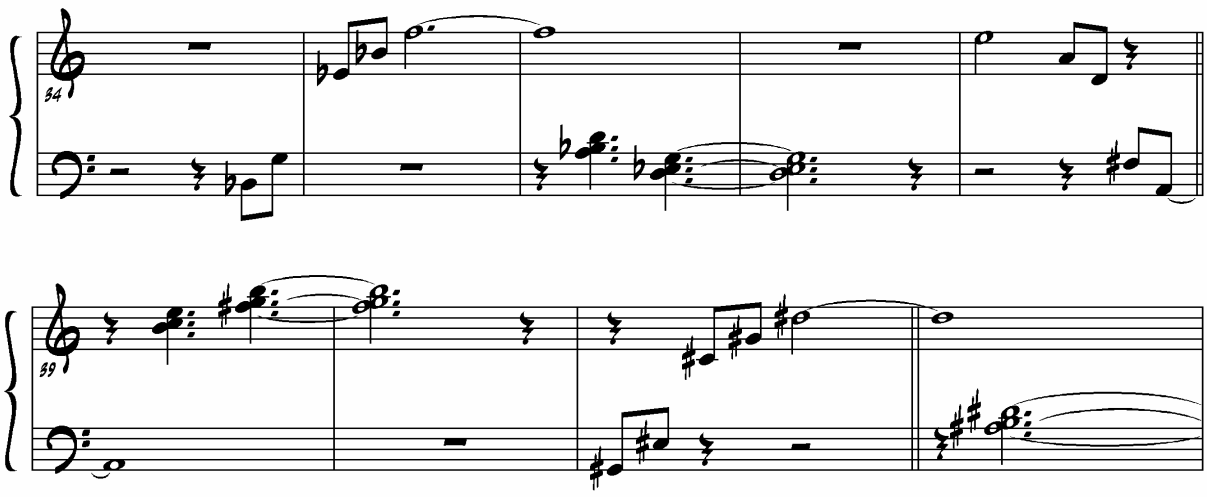
BE 25 incomincia (a battuta 26, non cancellando ancora le precedenti!). Applico permutazioni circoscritte alla condotta delle parti. Ne consegue varietà di timbro e ambiguità tonale. Il movimento dell'es. 1, quello delle voci interne, è affidato ora alle esterne (quello per semitoni ascendenti è affidato dapprima alla più acuta). Il movimento, nell'es. 1, delle esterne, di conseguenza, qui si svolgerà di mezzo. Si ingloba inoltre il modello indicato nell'es. 4. La progressione è in Sol.

Es. 6



Fedele ai criteri di permutazione, ripropongo, a fine sezione, i suoni per quarte e terze (es. 2), ora in forma d'arpeggio, sia ascendente sia discendente. Le logiche coinvolgono la *texture* e la disposizione, applicando i principi del retrogrado e dell'inversione. Il *cambio di scrittura*, dato con l'arpeggio "a tempo", giustifica l'apparizione ancora di un elemento: l'aggregato per seconde e terze dell'es. 3. Il voicing sintetizza e condensa l'arpeggio appena trascorso. Anche detto voicing "salterà" (per quarte e terze) da un registro all'altro… L'arpeggio si traspone, retrogrado, per semitoni discendenti.

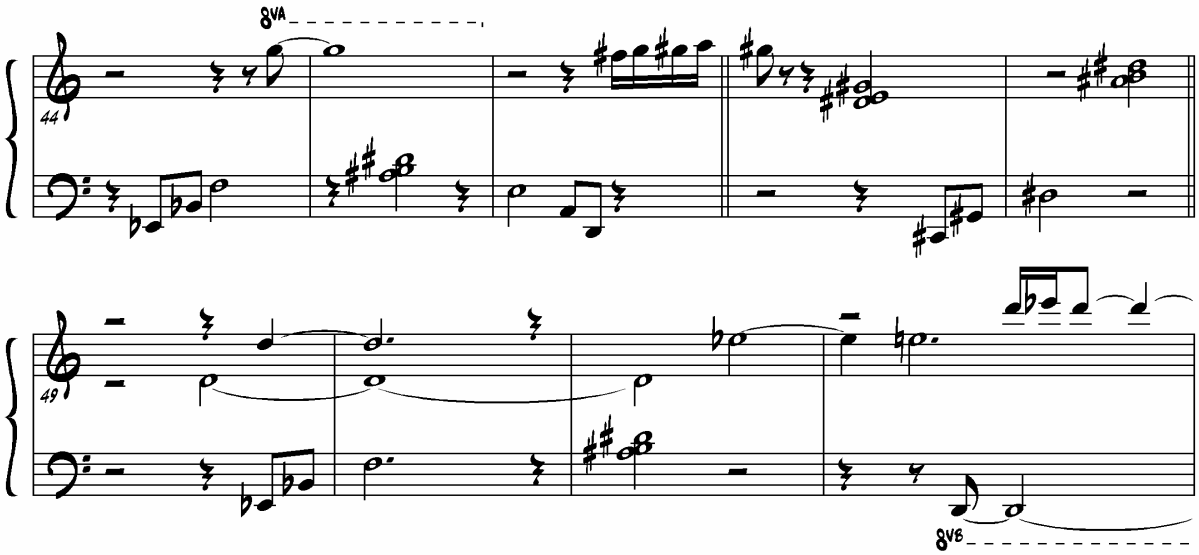
Es. 7



Ripresa

Verso la conclusione, la necessità è quella di riassumere, conglomerando in termini di giustapposizione e complementarità *quasi sincronica*, gli elementi sin qui apparsi uno ad uno nella dimensione diacronica (condotta melodica per semitoni, abbellimenti (in realtà, in questa sede, di valore strutturale!), accordi, arpeggi, *clusters*, ecc.). Appare poi una nuova parte ancora: il modello dell'es. 5. La densità dei dati richiede l'ampliarsi dello spazio diastematico. Estendendo l'acuto e il grave ad ottave ancor più lontane, si produce una zona d'*incanto*.

Es. 8

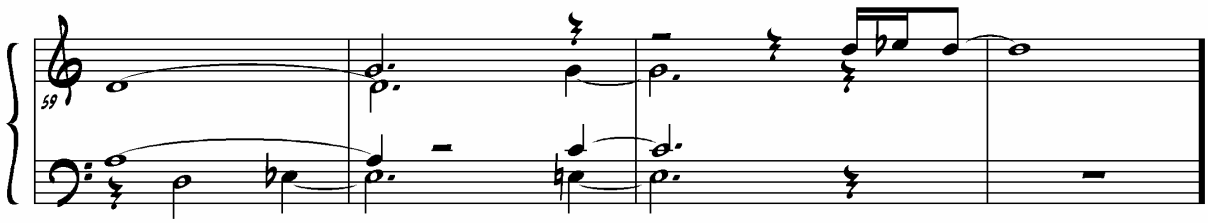


Cadenza finale?

Nelle quattro battute finali, quella che fu la voce più acuta dell'incipit (v. es. 6) (ossia quella di mezzo nell'archetipo es. 1), con l'ennesima permutazione, si porta adesso al basso, determinando le *giravolte* complessive delle voci concomitanti. Quasi l'Aria da capo. L'idea melodica, evanescente in partenza, sembra conquistare man mano ora il senso di *suono generatore fondante*.

Dalla condotta delle parti, regolata sin qui esclusivamente da logiche permutative, al fine di sfibrare e sgretolare le direzionalità tonali, ecco che consegue, fuoriesce dal calcolo, invece, una triade maggiore di Do. E dire che si è persino partiti dal Sol…E che a concludere sia appunto il *Destino* (o *Caso*?), allora, dal V al I…

Es. 9

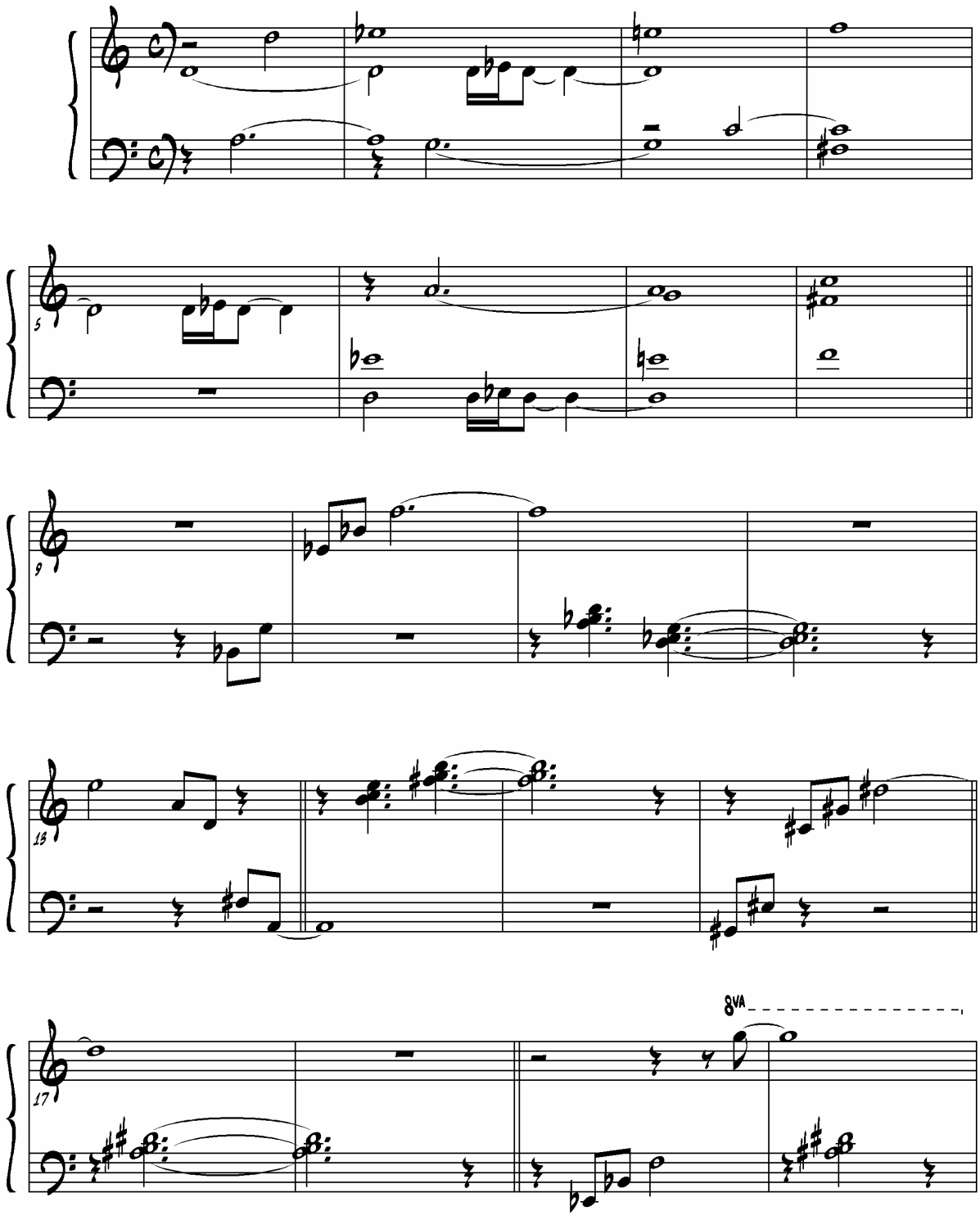


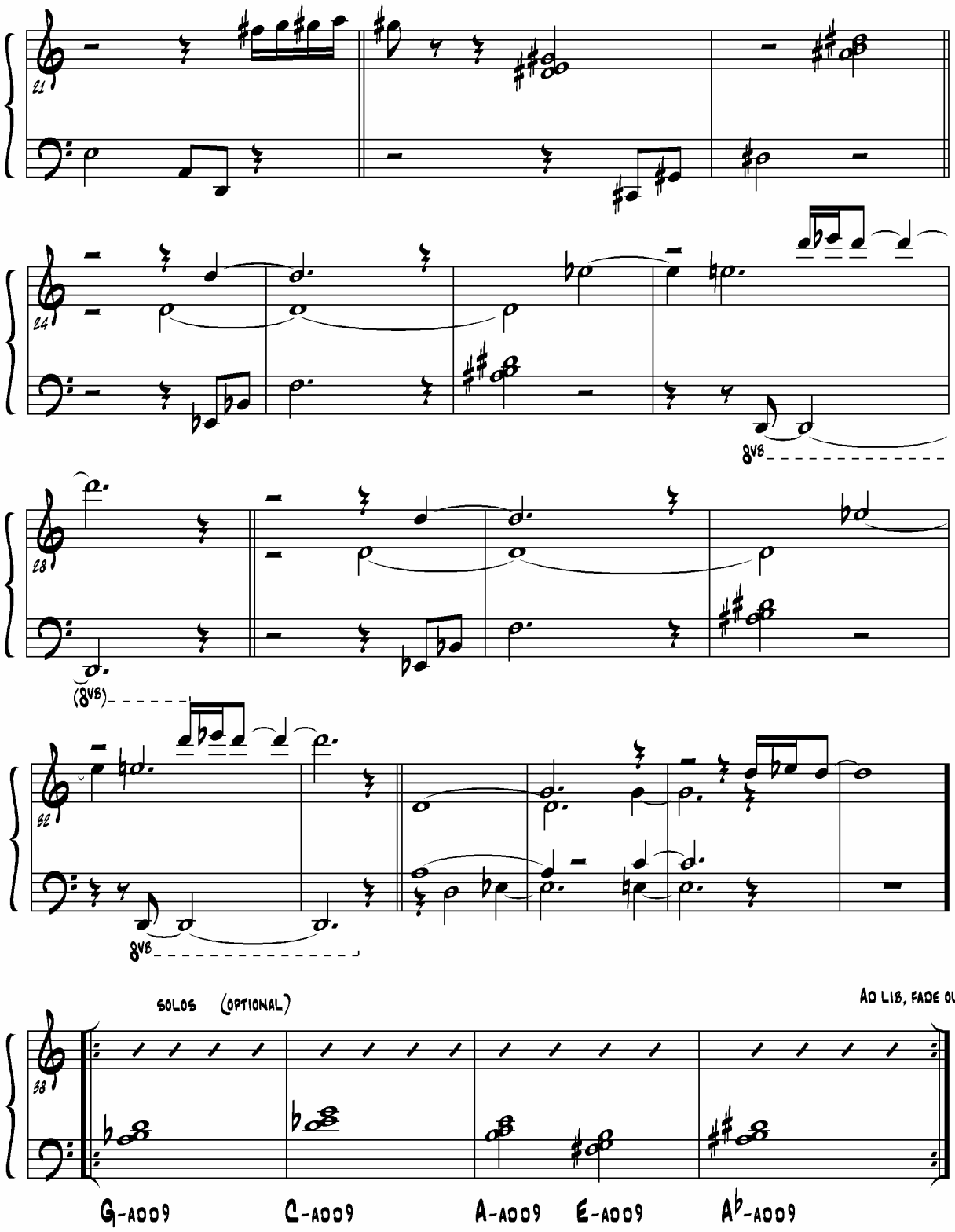
Luglio 2009

Davide Santorsola

BE 25 (PRELUDE)

DAVIDE SANTORSOLA




21
24
8va
28
(8va)
32
8va
33
SOLOS (OPTIONAL)
AD LIB, FADE OUT
G-ADD9
C-ADD9
A-ADD9
E-ADD9
A♭-ADD9