

# William Albright Sonata per Saxofono e Pianoforte



CONSERVATORIO G. VERDI DI MILANO

Settembre 2015

## Introduzione

La Sonata di William Albright per sassofono contralto e pianoforte, composta nel 1984, è diventata uno dei pezzi più frequentemente eseguiti del repertorio sassofonistico.

Si tratta di un lavoro che riunisce diversi stili compositivi come: minimalismo, libera atonalità, fraseggi tipici della musica Jazz (come il be-bop).

Il lavoro fu frutto di una collaborazione fra tre diversi duo saxofono e pianoforte:

Donald Sinta e Ellen Weckler; Laura Hunter e Brian Connelly; e Joseph Wytko e Walter Cosand.

La sonata di Albright, con la sua durata di circa venti minuti costituisce uno dei pezzi più lunghi di tutto il repertorio per saxofono e pianoforte. All'interno della sonata composta di quattro movimenti troviamo parti molto liriche, dolci elegiache, alternate a momenti molto più aggressivi, energici e brutali.

Nel primo movimento, dal titolo "Two - Part Invention", si alterna tra un'invenzione bachiana ben strutturata e quasi-atonale, cadenze estemporanee, e passaggi minimalistici.

Il secondo, "La Follia nuova: a lament for George Cacioppo", si basa su una ciaccona, che ricorda i passaggi minimalistici del primo movimento .

Il terzo movimento, "Scherzo ' Will o' the wisp" è durchkomponiert. Il motivo di apertura serve come base per il movimento: veloce, cromatico e tutto su dinamiche molto tenui, (l'intero movimento - con l'eccezione di alcune battute - è contrassegnato pianissimo) il tema viene espanso in lunghezza e gamma nel corso del movimento.

Il quarto "Recitativo e Danza" comincia con una lunga cadenza per il sassofono solo. La danza inizia con un motivo di terza minore ripetuto in uno stile molto aggressivo, che si alterna con lo stile be-bop. Il finale del movimento è annunciato da una rielaborazione dei grandi arpeggi che caratterizzano il Recitativo.

## Cenni sull'autore

William Albright è nato il 10 ottobre 1944 a Gary, Indiana. All'età di 15 anni ha iniziato gli studi presso la Julliard Preparatory Institute, e ha continuato i suoi studi con Ross Lee Finney e Leslie Bassett presso l'Università del Michigan. Nel 1968 ha studiato con Olivier Messiaen al Conservatorio di Parigi. Due anni dopo ha accettato una cattedra presso la University of Michigan, dove ha insegnato composizione e ha diretto il dipartimento di musica elettronica della scuola fino alla sua morte il 17 settembre 1998.

## I. Two-Part Invention

I primi due movimenti di questa sonata alludono a forme barocche.

Il movimento di apertura è un'invenzione a due voci basata sulla costruzione tipica delle invenzioni di Bach tuttavia, anche se il movimento è di natura contrappuntistica, la forma e il linguaggio utilizzati sono completamente nuovi e profondamente diversi da quelli Bachiani.

Una tipica invenzione di Bach è strutturata nel modo seguente: un soggetto ben definito, abbinato a un controsoggetto presentato in entrambe le tonalità, dominante e tonica. All'esposizione segue un episodio di materiale derivato dal soggetto, ci sono modulazioni alla dominante o alla relativa minore e poi si ritorna alla riaffermazione in tonica del soggetto e controsoggetto. Le due voci sono facilmente distinguibili.

In questa Sonata Albright rende il tutto più sfumato e queste caratteristiche non sono nitide ed evidenti, soprattutto per quanto riguarda la differenziazione delle due parti. Albright tratta le parti in maniera molto particolare: a volte le due voci sono completamente indipendenti, negli episodi si riuniscono e in altri punti sono parzialmente allineate sul piano ritmico - melodico. Queste sezioni sono riassunte nella tabella qui sotto:

SEZIONE	Materiali	Unità delle parti		Considerazioni
A	Soggetto e controsoggetto	1-44	Contrappuntistico	In questa sezione il saxofono e il Pianoforte sono spesso allineati e c'è un comune senso di metrica. C'è molto dialogo tra le parti, che si scambiano i motivi o li sviluppano. Il risultato è una melodia complessa che non consente facilmente l'orecchio di separare una voce dall'altra. Questo si osserva soprattutto nelle prime 11 misure del movimento .
B	Libero	45 (8-9 misure di lunghezza)	Indipendenti	Questa sezione è una cadenza ad libitum. Mentre prima i due strumenti avevano un'unità ritmica ben evidente, con imitazioni e dialogo tra le voci, qui la situazione è completamente diversa: Il sassofono e il pianoforte sono molto indipendenti, suonano motivi simili, ma in contrasto con l'ostinato del basso, che è la voce principale. Poiché la sezione è illimitata, si conta come una misura. Tuttavia, queste sezioni occupano circa la stessa quantità di tempo 8 - 9 misure.

A	S/CS	46 - 49	Contrappuntistico	Qui si ha il ritorno al materiale tematico predominante (soggetto) che fa da base solida per creare un contrasto con l'episodio che segue.
C	Episodio	50 - 57	Parti completamente allineate	Alla sezione precedente, caratterizzata da ampi salti e passaggi ricchi di contrasti molto acidi all'ascolto, si contrappone il primo episodio del brano, in stile quasi minimalista, dove sax e piano sono perfettamente allineati sia ritmicamente sia armonicamente.
A	S/CS	58 - 65	Contrappuntistico	Questo breve ritorno al soggetto reintroduce i motivi melodici da utilizzare nella sezione successiva.
B	Libero	66 5 sec ca	Disallineati	Diversamente dall'ultima cadenza, questa sezione separa il piano dal sassofono, che utilizza il segmento di scala cromatica discendente come motivo primario. Poi a <b>M</b> piano e sax si ricongiungono
A	S/CS	67 - 68	Contrappuntistico	Come in misura 46 - 49 il materiale tematico è usato per creare contrasto con l'episodio che segue.
C	Episodio	69 - 92	Parti completamente allineate	Questo episodio è più lungo ed elaborato del precedente. Sax e Piano sono perfettamente allineati sia armonicamente sia ritmicamente.
B	Libero	93 - fino alla fine	Parti disallineate	Questo è l'episodio culminante del movimento. Il materiale tematico muove verso il basso. Come prima (sezioni B precedenti), sassofono e pianoforte non hanno lo stesso metro. I motivi della linea del saxofono sono portati alla massima estensione: qui si trovano i più grandi (e forse i più espressivi) salti melodici nel pezzo.

Ci sono tre motivi melodici primari del brano che corrispondono a tre sezioni sopra descritte. Il primo di questi è introdotto all'apertura del movimento, contrassegnato "molto intenso, alla fanfara" (bell - like), questo motivo è composto quasi interamente di due note: La e Fa#.



### Da misura 1-14

Note aggiuntive, come ad esempio il Do e Sol mostrati sopra, vengono introdotti man mano che il motivo si sviluppa. L'insieme delle note utilizzate nelle prime 44 misure corrisponde ad un segmento di scala cromatica che ricopre l'estensione di un tritono



Note vicine aggiunte al tema. Le note principali sono segnate in bianco. I gradi vicini in ordine di comparizione (ovviamente non si tiene conto delle ottave)

Il Sib(\*\*) di cui sopra si trova nelle interruzioni che prefigurano, in misure 5, 12 , e 18; il materiale melodico utilizzato nelle cadenze successive .

Questo materiale si basa sul segmento scala cromatica discendente prima ascoltato nella sua interezza nella cadenza in misura 45:



Questo motivo diventa importante non solo per questo movimento, ma per l'intero pezzo: l'elemento cromatico discendente è il motivo primario in tutti e quattro i movimenti, fatta eccezione per il terzo, specialmente per il secondo.

Questo elemento motivico è prima accennato nell'interruzione iniziale a misura 6, e poi ampliato in ogni successiva interruzione fino alla prima cadenza (misura 45). Il motivo appare in diversi modi, ma è più drammaticamente allungata nella cadenza finale (misura 94), dove il basso scende cromaticamente da Mi2 a Reb1. A questo punto, la linea di basso prosegue nel medesimo tempo del precedente episodio, il quale ha anch'esso una componente cromatico discendente nella sua costruzione.

Si ha così un senso di continuo movimento verso il basso che inizia a misura 70 e termina in “medias res”: il movimento potrebbe continuare all'infinito, scendendo sempre più. La fine del passaggio è inaspettata e può essere attribuita, secondo alcune visioni interpretative, alla fine inaspettata della vita di George Cacioppo<sup>1</sup>.

Il terzo motivo è il materiale degli Episodi che appare prima alla misura 50. Questo materiale è, come il motivo di cui sopra, basato sulla cromatica discendente. Tuttavia una differenza importante distingue questo motivo dal primo: il sassofono e pianoforte qui sono all'unisono, omoritmici; prima invece ritmicamente indipendenti ma legati con l'uso di materiale motivico comune. La natura del cromatismo riscontrato nel primo episodio (misure 50 - 57) è il seguente:

Episodio, misure 50 - 57 (riduzione)

The image shows a musical score for Saxophone and Piano. The title is "Episodio, misure 50 - 57 (riduzione)". The Saxophone part is written on a single staff with a treble clef, showing a descending chromatic scale of eighth notes. The Piano part is written on a single staff with a treble clef, showing chords that follow the same descending chromatic pattern as the saxophone, creating a unison effect.

Ogni voce è coinvolta in un processo di discesa, e ogni voce scende a una velocità diversa. Questo materiale è molto simile alla progressione di Ciaccona trovata nel secondo movimento, ed è destinato a servire come prefigurazione di quel materiale: costituisce il filo conduttore tra i due movimenti, l'utilizzo diffuso di cromatismo discendente (misure 94 e seguenti) solidifica il collegamento tra i due movimenti di apertura. Non è l'unico elemento a fare da collante tra i due movimenti: entrambi sono strutturati su forme barocche come l'invenzione a due voci e la Ciaccona (anche se con diverse parti libere da queste due strutture formali).

A livello agogico-semanticò il fatto di trovare indicazioni come “bell-like” e “like a tolling bell”, denota un legame tra i due movimenti traducibile metaforicamente in una sorta di lotta contro la morte che inizia nel primo e termina nel secondo movimento con gli accordi marcati appunto con l'indicazione “come il rintocco di una campana” quasi ad indicare la fine della lotta<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Per ulteriori informazioni su questa interpretazione consultare: Charles Bruce Stolte - “Genre and Context in William Albright 's Sonata for Alto Saxophone and Piano and Christian Lauba 's Hard” . D.Mus . Dissertation , Northwestern University , 2002.

<sup>2</sup> Stolte, p . 128. Per terminare la metafora, Stolte afferma che il terzo movimento rappresenta ascesa dello spirito, e il quarto rappresenta una sorta di venire a patti con il tempo e l'immortalità conciliando le forme barocche con la pratica musicale moderna, in particolare il jazz. I segmenti discendente scala cromatica così importanti per la struttura dei primi due movimenti sono quasi inesistenti negli ultimi due movimenti.

## II. La follia nuova: a lament for George Cacioppo

Nelle note del brano l'autore lascia un commento su questo movimento:

“Di tutti i quattro movimenti questo è quello che sicuramente merita un commento approfondito. Questo movimento è dedicato alla memoria del compositore Giorege Cacioppo che morì inaspettatamente l'8 aprile 1984. Cacioppo, la sua musica e la sua personalità restano alla base della mia poetica musicale. Egli avrebbe sicuramente apprezzato l'uso del tradizionale titolo “la Follia” tramutato in “la follia nuova”. Come nel suo antecedente barocco, il movimento è in forma di variazioni su basso di Ciaccona, anche se ad un certo punto le sezioni si intersecano.<sup>3</sup>”

Il secondo movimento dei quattro è sicuramente quello strutturato in maniera più tradizionale.

E' in forma di variazione sopra un basso di Ciaccona, come specifica l'autore nelle note. E' formato da 24 frasi basate sulla successione del basso di ciaccona che alterna metricamente 4/4, 3/4, 2/4 e 5/8. Il punto in cui le parti si intersecano di cui parla l'autore è situato tra la quindicesima e la sedicesima frase (battuta 57 - 64). Qui la frase è divisa a metà: la frase 16 (completa) inizia a battuta 59 e la 15 (iniziata a battuta 57 - 58) si conclude a battuta 64. Di fatto la frase 15 inizia e viene interrotta dalla frase successiva, per tutte le sue quattro battute, e poi completata a battuta 63 - 64. Si tratta di un punto molto significativo dove si alternano i due principali stili del brano (libera atonalità e forma “neo” barocca) in maniera molto repentina: si interrompe la forma barocca per inserire una breve parte atonale.

Il brano può essere diviso in 4 sezioni che formano una struttura del tipo A – B - A con Coda finale. La prima sezione (A) comprende le prime 11 frasi (fino misura 44) può essere ulteriormente suddivisa in due parti: A1 (prime 4 frasi) e A 2 (battuta 17 - 44). Queste due sotto- sezioni sono scandite dall'introduzione nella parte del saxofono del motivo caratterizzato da una scala ascendente che aumenta l'intensità del brano.

La sezione B (frase 12 - 14, misure 45 - 56) è caratterizzata da un improvviso cambio verso l'atonalità conservando pochissimo della melodia di Ciaccona, se non la struttura fraseologica. La melodia di Ciaccona ritorna nella sezione A' frase 15 (misure 57 e 58) e termina prima della coda di battuta 81. La coda chiude il brano con gli accordi che l'autore identifica in partitura con l'indicazione “*like a tolling bell*”, letteralmente “come il rintocco di una campana”; accordi che già compaiono nella sezione A' nella frase 15.

---

<sup>3</sup>Albright, William. Notes to *Sonata for Alto Saxophone and Piano* (1984). New York: C. F. Peters, 1990

In generale la forma del brano è determinata dalla presenza o assenza del materiale melodico del basso di Ciaccona. Il basso di Ciaccona è una progressione discendente:



Altri elementi della Ciaccona sono il pedale di Fa# minore (prima introdotto nella parte del saxofono), e le scale che diventano materiale motivico. Le scale appaiono in forma ascendente e discendente : la forma discendente è evidente nella voce più grave, come si può vedere dalle prime quattro battute del brano; la forma ascendente è introdotta da battuta 20 nella parte del saxofono. Sia nella sezione A che nella Coda c'è almeno uno di questi elementi motivici impiegati in ogni frase, o addirittura più di uno simultaneamente. Nella sezione B, denominata tale proprio perché mancano questi elementi caratterizzanti, senza contare poi il cambio repentino di linguaggio da “Barocco” ad atonale.

Alcune frasi sono collegate in gruppi di due o tre formando unità melodiche più ampie rompendo, in questo modo, la monotonia delle quattro battute di basso continuamente ripetute: questo procedimento compositivo veniva utilizzato da compositori del periodo Barocco e successivi, come J. S. Bach e J. Brahms.

Le frasi 9 e 10 sono collegate dalla scala discendente che comincia con FA# 1 (battuta 32) e termina con SI 0 (battuta 40). Le frasi della sezione A sono collegate dalla struttura fraseologica di 4 battute. Nella sezione B la struttura è abbandonata in favore di semifrasi più brevi non strettamente legate dai confini metrici del basso di Ciaccona (4/4 3/4 2/4 5/8). La linea melodica del saxofono nella frase 7 raggiunge il suo climax (DO# 5) nella frase successiva. Le due frasi successive sono utilizzate per scendere di due ottave dal registro raggiunto; qui la tensione si abbassa.

Dei motivi melodici usati la scala è sicuramente il più interessante. La prima ad essere introdotta è quella discendente. Questo motivo appare in diverse forme. A battuta 17 il basso è trasposto all'ottava sotto il registro iniziale; questo succede di nuovo a battuta 25. A questa discesa, basata sulla tonica, fa eco quella sul grado della dominante da frase 8 a frase 10 in cui il saxofono raddoppia la stessa linea del basso 5 ottave sopra. Tutti questi passaggi d'ottava vanno a creare degli effetti di eco sul basso di ciaccona (es. battute 32).



Le scale discendenti saturano completamente il movimento e sono responsabili, insieme alle armonie minori, del carattere e dell'atmosfera di tutto il brano.

Le scale discendenti sono parzialmente bilanciate da quelle ascendenti, introdotte per la prima volta a battuta 20 dalla parte del sax. Questi frammenti di scala cominciano con un FA# di misura 21, e avviano un processo di ascesa che culmina con il DO# 6 di battuta 29 e seguenti. Il movimento ascendente è costantemente interrotto per tutta la frase 6; è come se il movimento discendente del basso tenti di impedire questa ascesa. Alla fine il saxofono raggiunge la nota più acuta, (misura 29) dove si raggiunge la maggior distanza tra le parti. Durante quest' ascesa il pianoforte fa eco ai frammenti di scala ascendente impiegati prima nella parte del saxofono. A misura 41 il movimento raggiunge il suo massimo dal punto di vista del pathos emotivo e dell'intensità. Qui le note del motivo melodico cambiano figurazione ritmica con l'introduzione in entrambi gli strumenti di note ribattute in 32esimi. Come prima l'ascesa viene continuamente interrotta, le ultime tre note (misura 44-45) La, Sol # e il Fa# di battuta 45, ribadiscono il basso di ciaccona. Le scale ascendenti compaiono nuovamente come gesto di "fade out" da misura 73 a 80 (in maniera più evidente tra 77-80 con accordi ascendenti del piano).

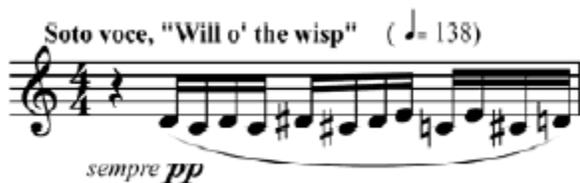
Il dualismo tra scale discendenti e ascendenti ha significato programmatico. Come recita il titolo, il brano è un lamento per la morte di un caro amico e collega dell'autore. E' lecito pensare al movimento discendente come la discesa verso la morte (questo parallelismo venne già utilizzato in musica in opere passate, tra cui il famoso Lamento da Didone e Anea di Purcell). Al contrario le scale ascendenti simboleggiano la speranza dell'ascesa dell'anima del compositore verso il paradiso; ascesa che viene continuamente interrotta come in una battaglia tra il bene e il male.

La sezione atonale tra battuta 45-56 mantiene poco della struttura di ciaccona. La tonalità della Ciaccona è rimpiazzata da un cromatismo atonale e il materiale tematico è costituito da bicordi cromatici. Gli accordi simili a "rintocchi di campane" presenti nella frase 12 e 15 prefigurano le campane "funebri" presenti nella coda del brano.

### III. Scherzo: "Will o' the wisp"

Il titolo "will o' the wisp" allude ad alcuni fenomeni atmosferici che consistono in particolari luminescenze che compaiono di notte specialmente in zone paludose e umide, e che apparentemente non hanno spiegazione scientifica. Secondo alcune leggende rappresenterebbero gli spiriti dei defunti che vagano senza meta, oppure scherzi delle fate o quant'altro.

Se il secondo movimento rappresenta la discesa verso la "tomba", allo stesso modo lo Scherzo rappresenta l'ascesa dello spirito al cielo. La tessitura del brano è estremamente leggera e sottile: come un susseguirsi di bisbigli (da notare l'indicazione agocica a inizio brano). Il brano è essenzialmente "durchkomponiert" e si basa su questo motivo iniziale:



Tutto il brano è "circondato" dal silenzio, che permette al saxofono di sviluppare l'impressione che la melodia appaia e scompaia a intermittenza. Dopo le prime dieci battute della prima "frase", il piano ribadisce il motivo e la mano sinistra e destra sono agli estremi della tastiera separate da sei ottave di estensione, suonando il motivo melodico all'unisono.

Il "tema" del brano è continuamente sviluppato e variato di registro ma non compaiono mai riprese del tema. Si passa dalla prima parte con un cluster cromatico per poi passare all'impiego di ampi tremoli (misura 45), fino a scale per toni interi (28-30) e ampi arpeggi (53-55 - "wild").

L'ascesa sopraccitata è rappresentata da un andamento ascendente della tessitura soprattutto nella parte del saxofono, che spazia su ben tre ottave di estensione. Il processo è ripetuto diverse volte, con parziali interruzioni nella frase<sup>4</sup> quattro. La quinta frase completa l'ascesa fino al registro sovracuto del saxofono.

Ecco una riduzione che riassume le variazioni di registro:

---

<sup>4</sup> Le frasi sono scandite dai cambi di registro

Phrase

1. m. 1 5

2. m. 20 30 32

3. m. 33 37

4. m. 38 42 45 51 53 54

5. m. 59 61 63

Oltre ad un'ascesa di registro generale, ogni frase rappresenta un incremento dell'estensione dalla nota più grave a quella più acuta. Questo è particolarmente evidente nelle frasi 2 e 4: la frase 2 spazia su una tredicesima; la frase 3 quasi due ottave, mentre la frase 4 circa tre ottave.

Questo processo è parzialmente oscurato dal pianoforte, la cui linea circonda sia in alto sia in basso il registro del saxofono: misura 11 agisce sia tre ottave sopra che sotto rispetto al passaggio del saxofono di misura 10. Sono presenti anche degli unisoni come in battuta 33-35, ma per la maggior parte del brano il pianoforte controbilancia l'ascesa del saxofono. Come nel secondo movimento compaiono, anche se per poche battute, andamenti per moto contrario rispetto alla direzione principale bilanciando in questo modo la generale "discesa" del secondo movimento.

## IV. Recitative and Dance

### A. Recitativo

Il Recitativo per saxofono solo presenta una frase tematica completamente nuova:

La melodia è formata da sette frasi<sup>5</sup>, come mostra lo schema seguente:

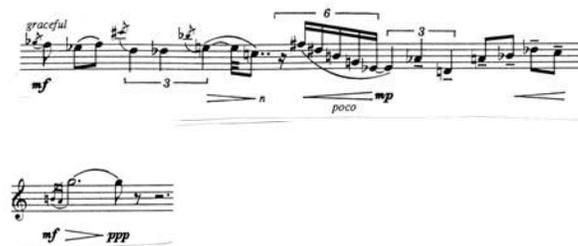
Frase A: inizio brano – prima pausa di un ottavo;



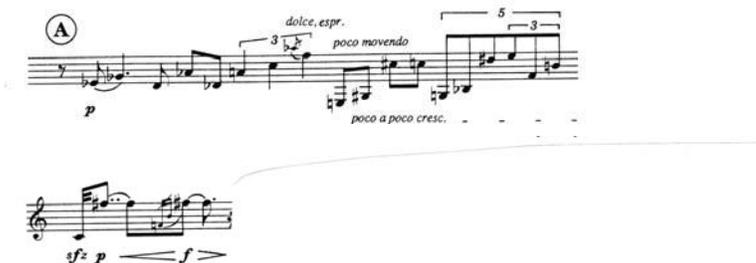
Frase B: inizio secondo rigo – prima pausa di un ottavo;



Frase C: termina prima della lettera A



Frase D: inizia a lettera A e termina al quarto rigo



<sup>5</sup> Il numero delle frasi è una libera interpretazione fatta basandomi sulle pause che scandiscono lo scorrere delle frasi

Frase E: finisce dopo il FA# croma col punto



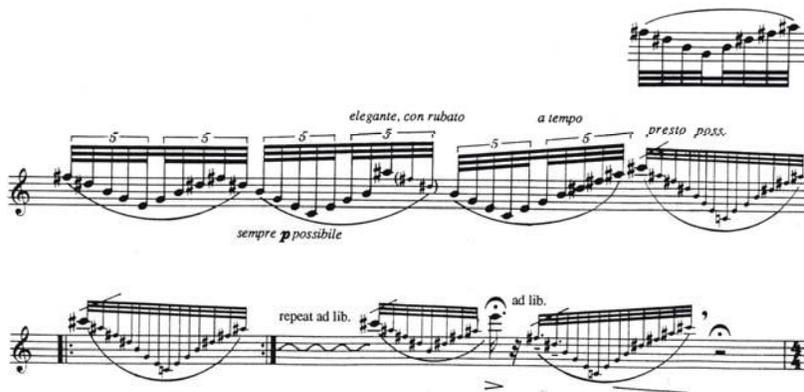
Musical notation for Frase E, featuring a melodic line with slurs and fingerings (6, 5, 3). The dynamics are marked *pp* and *p*.

Frase F:



Musical notation for Frase F, starting with a circled 'B' above the staff. The notation includes slurs and fingerings (5). The dynamic is marked *sempre p*.

Frase G:



Musical notation for Frase G, featuring a melodic line with slurs and fingerings (5). The dynamics are marked *sempre p possibile*, *elegante, con rubato*, *a tempo*, and *presto poss.*. The notation includes a repeat sign and the instruction *repeat ad lib.* followed by *ad lib.*

Semplice ma con rubato (♩ = 56)

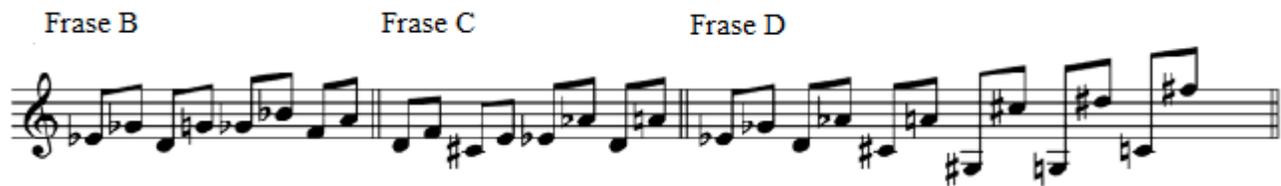
The score consists of several staves of music. The first staff begins with a *mp* dynamic and includes a triplet. The second staff is marked *graceful* and *mf*, with a triplet and a sixteenth-note figure. The third staff has a circled 'A' and includes dynamics *mf*, *ppp*, *p*, *mp*, and *poco a poco cresc.*, along with markings like *poco*, *dolce, espr.*, and *poco movendo*. The fourth staff shows dynamics *sfz p*, *f*, *pp*, and *p*. The fifth staff has a circled 'B' and is marked *sempre p*. The sixth staff includes *sempre p possibile*, *elegante, con rubato*, *a tempo*, and *presto poss.*. The seventh staff features *repeat ad lib.* and *ad lib.* markings.

La cellula motivica iniziale è una semplice terza minore ascendente che fornisce l'unità melodica fondamentale della struttura del recitativo. Un'analisi delle successioni degli intervalli che compongono la melodia mostra una successione di segmenti cromatici che hanno l'estensione massima di tritono. Nella prima frase, ogni coppia di note è separata da una terza minore, e ogni coppia scende progressivamente di semitono:

The diagram shows a sequence of notes in a treble clef: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Brackets connect G4-A4, A4-Bb4, Bb4-C5, C5-Bb4, and Bb4-A4, illustrating a series of descending intervals. A dashed line points to the Bb4 note with the text: "Il Mib è la prima nota della frase successiva".

Le frasi successive, tranne frase E, impiegano una lenta espansione della cella motivica primaria: si parte dalla terza minore iniziale per arrivare alle terzine di quarti di frase C e frase D (dopo la ripresa dell'incipit iniziale).

Gli intervalli che circondano le unità tematiche fondamentali, terza maggiore, quarta giusta tritono e quinta; diventano importanti nella struttura melodica nella frasi successive:



L'espansione è molto evidente nella frase D, dove compaiono anche le figure ritmiche più irregolari. La frase E agisce da frase di transizione tra il materiale melodico delle prime quattro frasi, e le fioriture virtuosistiche delle ultime due. Gli arpeggi sono costruiti interamente da terze maggiori, derivate dall'incipit del brano. Le terze maggiori evitano il formarsi di accordi di diminuiti.

L'uso di terze maggiori come elemento strutturale cominciato nella frase B, in particolare l'alternanza tra i due tipi di terze nella frase B, rende il suo impiego nella parte finale del tutto naturale.



Albright manipola la differenza tra maggiore e minore, specialmente per quanto riguarda la triade di tonica. Alternando tra i due modi rende insicuro l'ascoltatore su quale sia realmente il modo utilizzato.

In questo movimento la "tonica" è Mib (Do minore per il sax) e l'autore utilizza costantemente questo accordo quando il motivo della danza ritorna. Trasposizioni di questo intervallo si limitano a Sol- Si/Sib; le note (Sol e Si) che completano la triade di Mib. Queste trasposizioni hanno l'effetto di aggiungere il 6° grado abbassato e innalzato della scala, aumentando l'ambiguità tra maggiore e minore. Le altre note coinvolte nel motivo di danza sono strettamente gradi vicini che non hanno implicazioni armoniche ma scopo melodico e coloristico:



Nella sezione che va da misura 71 a 79 i gravi vicini assumono maggior rilevanza melodica. Questo passaggio è di natura cadenzale e culmina con il ritorno alla trasposizione Mib-Solb del motivo di danza.

Il motivo serve da materiale primario al movimento. La forma è creata dalle interruzioni al motivo di danza che accadono improvvisamente e apparentemente senza avvisaglie. Queste sezioni che interrompono il tema principale sono basate su materiale tematico proveniente dai movimenti precedenti. Questo materiale non è citato in maniera diretta e rigorosa, ma allude, in maniera varia e sottile agli elementi tematici dei precedenti brani.

Spesso queste transizioni tra interruzione e motivo durano solo per poche misure, o in alcuni casi anche solo qualche nota.

Le interruzioni del pianoforte alla sezione iniziale (misure 7 e 10) sono una micro-rappresentazione della forma del brano:

non solo la prima sezione di 12 battute introduce il materiale motivico e melodico del brano ma fa intravedere da subito anche il processo formale che sarà impiegato durante tutto il brano.

Albright utilizza allusioni a materiale precedente per creare le interruzioni, e facendo questo crea un senso di unità e uniformità per tutti e quattro i movimenti, fornendo spiccati contrasti all'interno la forma generale del brano.

La tabella seguente elenca e descrive queste allusioni:

Misura	Allude a	Commenti
32, 55, 58	Mvt 1: misure 6 e 7 sax	La natura rapsodica di questo passaggio allude chiaramente al primo movimento e appare anche nella parte del piano a <b>I</b>
33-36	Mvt 1: tema	La natura contrappuntistica di queste misure alludono al tema del 1° movimento
57-58	Mvt 1: tema	Simile a battuta 33-36
1-12 Ù	Mvt 1: linea della basso ripetuta nelle cadenza, e nella sezione minimalistica	Questo tipo di ripetizione del basso molto evidente è utilizzato in tre diversi punti nel brano, e mentre il materiale motivico differisce in tutte e tre le sezioni, l'uso del minimalismo basta a giustificare l'allusione.
50-51	Mvt 2: andamento discendente	L'uso di un andamento melodico discendente in questo brano è molto significativo, specialmente nel 2° movimento. In queste misure è usato come cadenza per ricondurre al motivo di danza
106-108	Mvt 2: andamento discendente	Le ultime tre misure del brano ribadiscono il motivo "scala discendente", qui usando Mib e Re. Come gesto conclusivo è un'allusione molto evidente al 2° movimento.
49	Mvt 3: misure 53-55, 27, 43	I rapidi e drastici cambi di registro sono come quelli trovati nel 3° movimento.
63-69	Mvt 3: frase iniziale	Questa è probabilmente il richiamo più evidente a elementi dei movimenti precedenti. Il tempo, il materiale melodico e la dinamica sono gli stessi del 3° movimento.

Il materiale "Jazz" in stile bebop che appare per la prima volta a misura 14, immediatamente dopo la sezione di danza da l'impressione di avere molta più importanza di quella che ha effettivamente: lo stile bebop compare nel brano soltanto in 10-11 misure su 108 totali. Ma come in tutte le interruzioni fa la sua comparsa e subito viene messo in secondo piano dal ritorno del motivo di danza. Il suo impiego non è tuttavia così strano perché Albright, specialmente durante il suo ultimo periodo, fa grande uso di stili diversi all'interno dello stesso pezzo.

La “CODA” del movimento inizia con la ripresa degli ampi arpeggi che avevano caratterizzato la parte finale del recitativo. Essa fornisce un collegamento diretto al recitativo e, poiché confluisce direttamente al motivo di danza, riprende la transizione tra recitativo e danza e il dualismo terza maggiore/minore di cui abbiamo parlato.

### **Forma “Complessiva”**

Molti dei contrasti creati in questo pezzo sono generati passando da uno stile all’altro. Questo tipo di tecnica è diventata la caratteristica primaria della pratica compositiva di Albright, specialmente riguardo ai suoi ultimi lavori. Nel 1° movimento la libera atonalità è bilanciata dal minimalismo (Eisode); nel 2° movimento, la Ciaccona è brevemente interrotta dall’atonalità; il 4° comincia con l’atonalità per poi passare al minimalismo, allo stile bebop e ai riferimenti a materiale dei movimenti precedenti. Fa eccezione il 3° movimento che mantiene una certa costanza per quanto riguarda lo stile, probabilmente è dovuto anche alla brevità del movimento che è di gran lunga il più breve dei quattro.

### **Conclusioni**

L’incertezza di Albright riguardo alle forme utilizzate è bilanciata da unificazione e contrasto. Alcuni elementi rimangono costanti per tutto il brano: le scale discendenti e le interruzioni continue del motivo conduttore per esempio. Questi elementi rimangono costanti nonostante l’utilizzo di materiali e stili diversi nel susseguirsi dei movimenti del brano. I contrasti in questo brano sono generati dai cambi di stile che si verificano improvvisamente o tra un movimento e l’altro (per esempio tra il secondo e il terzo movimento). Una grande interruzione della forma è costituita dal recitativo, unico brano, dove il saxofono è da solo.

L’intervallo principale del brano, la sesta maggiore del primo movimento, viene compresso a terza minore (l’inverso) nel quarto movimento del brano (questo processo è interrotto dal terzo movimento, che è in “espansione”).

In definitiva l’abilità compositiva di Albright sta nel passare da uno stile all’altro in maniera improvvisa, e di combinare stili completamente differenti, mantenendo però un’unità e integrità che rendono il tutto naturale e fluido.