

CARLO MOSSO, COMPOSITORE DEL NOVECENTO

di Davide Ficco

Seconda parte

Abbiamo visto nel numero precedente come Carlo Mosso abbia sviluppato due stili compositivi paralleli e distinti, esprimendosi come musicista attento ai nuovi linguaggi e nel contempo legato al passato. In questo senso l'eredità gregoriana, il Rinascimento italiano e la polifonia in generale rappresentano le muse più lontane, mentre il gusto francese *fin de siècle*, le proposte della Seconda Scuola di Vienna e lo studio etnomusicologico fanno da contraltare nell'ambito della modernità. Questa dualità, se vogliamo più apparente che sostanziale, nasce da una solidissima base comune e approda a strade diverse, ma sempre coerenti rispetto al contesto scelto. Mantenendosi lontano da tutto ciò che rappresenta *retorica* e supino allineamento alle estetiche imperanti, il Compositore trova una *summa* originale, del tutto nuova per quanto riguarda la chitarra contemporanea, dove far convivere serialità e tecnica contrappuntistica, mantenendosi libero di spaziare nella tonalità (intesa nel senso più ampio) e di ricevere ed elaborare apporti dalle tradizioni extracolte.

Non possiamo fare rientrare questo sforzo di Mosso in un ambito sterile di ricerca totalmente individuale e fuori dal contesto storico, perché essa rappresenta invece una tessera importante di quel mosaico composito e dinamico che

è stato il Novecento musicale, in cui sono state tracciate linee di confine, punti di condensazione ed evoluzioni non solo da parte dei nomi più celebri, ma come il lavoro di Mosso ci dice, anche in esperienze meno eclatanti. Ora ci avvicineremo ad alcune pagine per chitarra sola, approfondendone gli aspetti formali e tecnico-compositivi.

Dell'area etnico-modale vedremo *L'Omaggio a Manuel de Falla* (1976) e le *Tre Canzoni Piemontesi* (1976), mentre delle pagine moderne tratteremo di *Forskalia* (1972), di due singoli pezzi tratti dal *Quaderno I* (VIII. "Omaggio", 1977) e *Quaderno II* (III. "Moderato", 1979) e del *Quaderno III* ("Passacaglia", 1986).

"Lira cordial de plata refulgente..." ("Lira cordiale di fulgido argento..."): con questo verso d'esordio Federico García Lorca (1898-1936), apre il suo Sonetto *A Manuel de Falla*.¹ L'intenso, visionario poeta spagnolo è così citato da Mosso nel sottotitolo dell'*Omaggio a Manuel de Falla*, in un gesto di ideale vicinanza al poeta di Fuente Vaqueros e di rafforzato omaggio al musicista spagnolo (Cadice 1876-Alta Grecia, Argentina 1946).

I due grandi artisti, che avevano offerto alla contemporaneità una Spagna viva, ricca di un passato nobile e di grandi passioni (anche nel significato proprio di sofferenza), si erano im-

1. Ecco il testo originale del sonetto di García Lorca (F. García Lorca, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1975):
Lira cordial de plata refulgente / de duro acento y nervio desatado, / voces y frondas de una España ardiente / con tus manos de amor has dibujado.

En nuestra propia sangre está la fuente, / que tu razón

y sueños ha brotado. / Algebra limpia de serena frente. / Disciplina y pasión de lo soñado.

Ocho provincias de la Andalucía, / olivo al aire y a la mar los remos, / cantan, Manuel de Falla, tu alegría.

Con el laurel y flores que ponemos, / amigos de tu casa en este día, / pura amistad sencilla te ofrecemos.

pegnati nel nome di una cultura da riconoscere e da reinserire in un contesto più ampio dei propri confini, sollevando il loro Paese da quell'isolamento che l'aveva visto in disparte in un passato ancora recente e tristemente vicino a una parte d'Europa, in questo sì, per la livida presenza falangista, costata la vita al trentottenne Federico.

Mosso amava Falla: in lui vedeva l'esempio di quanto si potesse fare per ricostruire l'autentica natura della musica popolare e, rifacendosi a essa, pensare musica nuova, con parsimonia di mezzi (scelta anch'essa congeniale a Mosso) e attraverso gli stessi, arcaici mattoni originari, evitando inutili *souvenirs*. Le *Siete Canciones Populares Espanolas* (1914) (la *Asturiana* pare riaffiori alla memoria distorta e svuotata nel secondo *Arabesque* del Quaderno I) sono per Mosso un riferimento.

In Italia, Respighi, Malipiero, Ghedini (e altri), prima di lui, avevano lavorato con lo stesso spirito di rinnovamento e di recupero dei più alti lasciti della nostra tradizione colta. Qui, invece, l'omaggio a un compositore straniero prende for-

ma avvicinandosi alle suggestioni della musica popolare del Paese che ne ha dato i natali, connotandone profondamente l'opera artistica. Il risultato compositivo è molto particolare: lo stile di Mosso in questi brani è allusivo; la proprietà e l'efficacia delle singole idee musicali e formali non toccano mai la citazione letterale (a parte una tecnica specifica come il *rasgueado*), il riferimento fedele a un modello, ma lasciano emergere chiaramente la sostanza e l'estetica francesi e italiane. Non una Spagna musicale "salgariana", quindi, ma neanche citata alla lettera, dove il dolore del *cante jondo* e le rappresentazioni della musica gitano-andalusa (che, come dice Paco de Lucia, non è una celebrazione della morte, ma l'espressione di una isterica esaltazione della vita), cui si erano riferiti Falla e Lorca, sono più una raffinata consonanza d'effetti che una citazione reale e propria.

Una operazione di ricostruzione e di pertinente riferimento Mosso la farà più compiutamente, in ambito chitarristico, durante lo stesso anno su tre antichi canti piemontesi, a lui più vicini per cultura e linguaggio.

OMAGGIO A DE FALLA

La composizione dell'*Omaggio a de Falla* venne sollecitata nel '76 dall'amico chitarrista Guido Margaria (del quale lo scrivente, allora quindicenne, era allievo da appena un anno), in quel periodo impegnato a stimolare i compositori a lui più vicini per ricordare Falla nel centenario della nascita (accolsero l'invito anche Felice Quaranta e Franco Margola); egli ne curò la revisione, in collaborazione col Maestro, e la pubblicazione per la Zanibon di Padova.

Come ricorda Margaria, Mosso volle creare una pagina meno severa di altre composte in precedenza e lo fece senza rinunciare, pur nel contesto scelto, alle cose a lui più care e affini: il Preludio inizia con una risonanza sulle quattro corde gravi, in cui forse non è distante l'arpa di Debussy, ma poco dopo appare... un breve contrappunto! L'adagio, dal sapore modale, si esprime in una cantabilità molto italiana; l'Allegro finale, invece, si lascia del tutto andare all'influenza gitana...

L'*Omaggio a Manuel de Falla* è una composizione breve in tre movimenti (4'30" circa): il

"Preludio" introduce rapidamente alla "Canzone di Culla" (il cui andamento lento ne fa, nonostante i soli cinque righi, il tempo di maggior durata), per chiudere con un composito III movimento, di sole due pagine, l'"Allegro ritmico e capriccioso".

Per indicazione esplicita del compositore i brani devono essere suonati di seguito, senza interporre una pausa significativa e considerandoli come quadri, rapidi cambi di scena (l'esempio che nel '91 il Maestro volle farmi fu *El Retablo de Maese Pedro*, dello stesso Falla); per quanto riguarda la durata delle note lunghe (di tre quarti) nella "*canción de cuna*", Mosso considerava utile il solo tempo dato dalla "tenuta" del suono dello strumento, evitando di lasciare impropri momenti di silenzio per rispettare il valore scritto. Mi piace interpretare questo suggerimento estendendone il senso oltre l'ambito strumentale, ricreando quell'andamento delicatamente irregolare che assumono talvolta i canti popolari più intimi e non legati a schemi ritmici. Nei passaggi accordali acuti, invece, Mosso

I

Nel "Preludio" (37 misure, tempo di 3/4), ci riportano al gusto francese non solo la melodia iniziale costruita come arpeggio sulle corde gravi (Es. 1), ma anche la scala esatonale debussyana al basso (La^b-Si^b-Do-Re) nelle bb. 6-8 (es. 6) e le scarse armonie, sovrapposizioni di quarte o triadi perfette o in rivolto (es. 7). Questi elementi, naturalmente, sono contestualizzati nei riferimenti ritmico-melodici alla Spagna di cui abbiamo appena scritto, come i *rasgueados* finali.



Es 6: Omaggio a Manuel de Falla, I - "Preludio", bb 6/8: scala a toni interi al basso



Es 7: Omaggio a Manuel de Falla, I - "Preludio", bb 14/16 (B): armonie su intervalli di quarta

Non vi sono alterazioni in chiave, ma la nota su cui ruota il motivo iniziale è il Re (quale *repercussio*, con successivi brevi spostamenti di ambito). La struttura è A-B-A'-B', dove:

A 1-13 / B 14-20 / A' 21-25 ripresa del tema alla quarta superiore, con semplice contrappunto al basso / B' 26-35 ripresa di B prima alla quinta inferiore e poi una terza minore sotto (poi trasposta di ottava).

II

Nella "Canzone di Culla", che riportiamo per intero nell'es. 8 (63 misure con i ritornelli, in 2/4 e 3/4), dolce cullante, le prime dodici misure si appoggiano sul pedale di tonica, mentre A e B (e quindi il brano stesso) si chiudono sulla dominante. La melodia è armonizzata per intero, con una forte connotazione modale (siamo vicini al Debussy della *Cathédrale Engloutie*?): anche questa scelta non è troppo aderente allo spirito andaluso, in cui il canto è accompagnato scarnamente e assume un forte valore individuale e solistico.

La cadenza VII-I con la sensibile abbassata di b. 18, dal sapore raveliano, è uno degli elementi di un discorso che oscilla tra due modi: il Sol misolidio e il Sol dorico, con i finali sul V grado trasformato in dominante.

Vicinissima allo stile del più delicato Falla è la linea melodica interna del tema iniziale (Sol Fa Mi Re), non meno del canto superiore sulle note Si Re Si Si, col pedale di Sol. La struttura data dai ritornelli farebbe pensare a uno schema A-B-A, dove:

A 1-17 in Sol / B 18-34 (da 25 a 29 con ritornello) in Re / A 35-46 in Sol (chiusura sulla dominante) anche se il materiale melodico è del tutto omogeneo al tema: nella B, infatti, il canto inizia invertendo la terza minore ascendente dello stesso, di cui possiamo considerarla una derivazione, e solo un accenno di tensione è dato dalla figurazione croma-semiminima puntata (bb. 18, 21, 24, 26), annunciata a b. 12 (sul levare, se diamo per buona la direzione ternaria delle ultime tre misure!) e presente in tutta la B quale battente di un disegno melodico ternario (di tre misure) su scansione binaria, in contrasto con il calmo e rassicurante appoggiarsi del tema principale alla nota Si. La A, nondimeno, presenta una melodia formata da una pulsazione 2+2+3 e 2+3, con una serena discesa dal Re acuto in 3/4 (bb. 13-17) che stempera fluidamente la scansione binaria, come avviene anche alla fine di B (bb. 27-29), nello stile italiano della canzone.

III

Il modo utilizzato nelle prime 8 misure della A del terzo movimento ("Allegro Ritmico e Capriccioso", 61 misure, in 3/4 e 2/4), fortemente idiomatizzato, è quello Frigio di Mi, dove la fondamentale viene, al pari del I tempo, ripetuta (Es. 2). Da b. 10 (sezione B), potremmo considerarci in Re; l'ambiguità armonica degli accordi di Sol e di Mi creano un bell'effetto percussivo, dato da quarte e quinte sovrapposte (Es. 9).



Es 9: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 9-12: armonie sovrapposte

I melismi dopo la corona (con chiarissimo riferimento al *cante jondo*, il "cantare profondo") sono frammenti di scale semitono-tono (scala di Messiaen): Si Do Re Mi^b Fa (Es. 10), assonante col modo frigio di Mi e con il *cante*.

Dolce cullante

FINE

D.C. al Fine

Es 8: Omaggio a Manuel de Falla, II - "Canzone di Culla"

Chiudono il brano accordi alternati in *rasgueado* con accordo finale in Fa maggiore, che fa apparire il reiterato Mi precedente quasi come una lunga sensibile (es. 11). Anche in queste armo-

nie vi è nuovamente un'ambivalenza stilistica, data dal Fa e dal La estranei alla cadenza annunciata, che però aggiungono una dissonante tensione finale.

p subito liberamente

Es 10: Omaggio a Manuel de Falla, III - "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 9-12: riferimento al cante jondo

ff

Es 11: Omaggio a Manuel de Falla, III - "Allegro Ritmico e Capriccioso", le due misure finali

Il brano è costruito sullo schema A-B-C-B-A-C e sull'utilizzo di quattro disegni ritmico-melodici distinti:

A: bb 1-9 (ritmo dattilo), inciso binario su 3/4, disegno melodico al basso;

B: bb 9-18 inciso ternario, ripetuto e quindi utilizzato in levare (b. 9, es. 12) o in battere (b.

15, es. 13); bb 19-24 "cante jondo", tempo libero con note lunghe vibrato (in 2/4 e 3/4);

C: bb. 25-39 in 3/4, inciso ternario derivato da B ma su due voci al basso, attorno a Mi ribattuto, con vari disegni binari e ternari in controttempo (bb. 25-27, Es. 14 e bb. 34-36, Es. 15);

B': bb. 40-44 ripresa in forma abbreviata

bb 45-48 ripresa del "cante jondo" all'ottava inferiore;

A': bb. 49-55 ripresa con parte superiore iterata e lo stesso disegno precedente al basso;



Es 12: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 9-10, figurazione in levare



Es 14: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 25-27:figurazioni ritmiche

C': bb. 56-59 ripresa di Mi ribattuto, con ripresa degli altri elementi di C in altro ordine
bb 60-61 cadenza.



Es 13: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 15-17, la figurazione precedente in battere



Es 15: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 34-36: figurazioni ritmiche

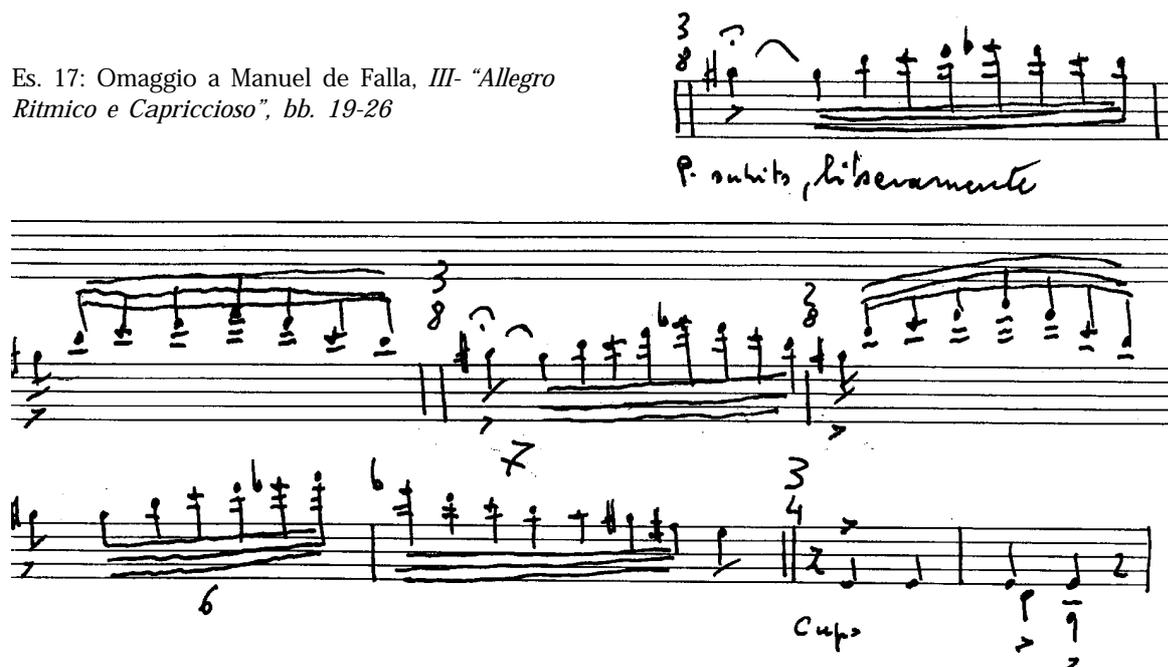
Riportiamo, per una interessante comparazione, la stesura originale di alcune parti del III movimento precedenti alla revisione, concordata

da Margaria con l'Autore prima della pubblicazione.



Es. 16: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb 1-10

Es. 17: Omaggio a Manuel de Falla, III- "Allegro Ritmico e Capriccioso", bb. 19-26



LE PAGINE MODERNE

Mosso talvolta coniuga, come già scritto, le tecniche del contrappunto alla scrittura seriale; il materiale tematico, in generale, è utilizzato come elemento in libera mutazione, senza strutture formali costruite attorno a una idea di sviluppo (sempre evitato) o di evoluzione progressiva e regolata. Le idee musicali che abitano ogni brano dei *Tre Quaderni* e di *Forskalia* paiono talvolta non coese ed estranee fra loro; convivono e si evolvono in una relazione dinamica.

Questo modo di comporre dà l'impressione di essere non una manifestazione di quell'atto di selezione / elaborazione / costruzione "arbitraria" e finalizzata cui noi siamo legati e che chiamiamo processo creativo, ma una sorta di testimonianza (volendo estremizzare, una "osservazione esterna") di eventi che si sottraggono al principio di causalità e non rappresentativi se non di se stessi; i confini materiali della durata del brano ci danno modo di osservarne il tran-

sito, le combinazioni e il manifestarsi. Una volontà compositiva quasi "in negativo", abbiamo detto nella prima parte, rispettosissima della fragile unicità di una idea musicale che emerga dalla memoria, qui intesa fors'anche in senso ampio, impersonale, quale stratificazione collettiva.

Ovviamente, molto di questa suggestione è data dalla vigile volontà del Compositore (peraltro non senza una distaccata vena di ironia e di voluta "imperfezione" nell'applicazione delle regole), mentre tutto ciò che esula, che va oltre, appartiene a quel legame inesplicabile che unisce compositore, esecutore e ascoltatore (fruitore, più in generale nell'Arte) al fatto creativo, il cui mistero speriamo non venga mai risolto.

Esprimiamo questa interpretazione nella più solida convinzione che a nessuno è dato il diritto di incasellare definitivamente un prodotto dell'arte, traendo magari suggestive conclusioni, ma che è lecito sempre e solo proporre una approfondita, motivata, quanto inevitabilmente parziale interpretazione.

FORSKALIA

Forskalia, del 1973, è la prima composizione "moderna" di Carlo Mosso. Il titolo trae origine dalla fauna marina (la famiglia delle *forskaliae* è una forma di macro-plankton) ed è stato suggerito da Pier Luigi Cimma, chitarrista di Torino

allora vicino al compositore, forse volendo associare la particolare natura di questo brano alla brulicante e imprevedibile vita sottomarina.

In *Forskalia* il compositore esplora le possibilità dello strumento (nelle *Danze Modali* uti-

lizzato in modo tradizionale), si spinge oltre, gli si avvicina e ne sperimenta l'elasticità timbrica, dinamica e melodica. Ma questa ricerca non produce ostentazione di effetti e di iperboliche difficoltà esecutive e lessicali (elementi già caratterizzanti una parte del repertorio contemporaneo di allora): Mosso usa questa sua chitarra "nuova" quale supporto di un discorso puramente musicale, autonomo, che non cerca autogiustificazioni e gratificazione in questa o quella tecnica (che per originali ed efficaci che siano non possono che essere un semplice *qualcosa* di un discorso più ampio). Senza cadere nel *déjà vu* e nella tentazione di strutturare il discorso, Mosso compie gesti allusivi, improvvisi, dotati di propria autonomia e procede nel suo discorrere, muovendosi in un contesto dodecafonico inteso liberamente e talvolta colorato da spunti tonali. Terminato il brano potremmo avere la tentazione di pensare altri cento Forskalia andati in altrettante misteriose direzioni...

In un campo a prima vista libero, prevalentemente senza battuta, il brano procede sulla

pulsazione di croma, il cui tempo è indicato da 90 a 100 di metronomo, costruendo figurazioni regolari, metricamente ben definite e lasciando all'agogica, alle numerose corone e a rari passaggi con tempo libero il compito di addensare o diluire questa sottesa regolarità. Dall'intera pagina 3 e, rarefacendo, fino all'ultima, il compositore si avvale anche delle battute, con durata di 2, 3 e 4 quarti, incanalando transitoriamente il discorso su binari metrici più regolari.

Dal punto di vista compositivo, Mosso utilizza, non rigorosamente, due serie di dodici note: la prima contenente il totale cromatico, estesa su due ottave ed esposta nei primi due righi (Es. 18); la seconda annunciata, con una licenza, alla pagina due (Es. 19) e presentata per intero alla pagina 5 (Es. 20); essa è limitata a una ottava di estensione, collocandosi idealmente come prosiegua al basso della prima serie, essendo la sua nota più acuta (il Mi sul I rigo) la più grave della stessa. Dopo l'esposizione della II serie subito riappaiono frammenti della prima, e tra le due inizia il dialogo, o forse meglio, la simbiosi.

Es. 18: Forskalia: serie I (p. 1, righi 1-2)

Es. 19: Forskalia: serie II imperfetta (p. 2, righi 4-5)



Es. 20: Forskalia: serie II completa (p. 5, rigo 4)

La composizione può essere divisa in tre sezioni:

la A, dove vengono esposte le due serie (da p. 1 a p. 2, rigo 4);

la B, che parte dall'idea tematica alla terza pagina e va alla ripresa della prima serie (da p. 3, rigo 1 a p. 4, rigo 2), con elaborazione di entrambe;

la A' dove viene riesposta, variata, la I serie, mantenendola come materiale preminente (da pag. 4, rigo 3 al fine).

In *Forskalia* si incrociano un pensiero prevalentemente melodico-contrappuntistico orizzontale e un misurato sviluppo armonico-verticale, che Mosso compensa dipanando le linee melodiche su intervalli ampi e rivolti estremi. Viceversa, nascono molte dissonanze dagli intervalli di seconda minore e maggiore, talvolta mancate collisioni fra linee melodiche contigue e sono ampiamente presenti quarte, quinte e settime (maggiori, rivolto della seconda minore), non solo giuste, ma eccedenti e diminuite, cui sommare le ottave, che Mosso pare usare come sforzo ul-

teriore per allargare il fronte, in un gesto quasi pianistico.

Le due serie a parte (delle quali la prima prevale quantitativamente nello sviluppo del brano), vi sono elementi ricorrenti, tecnici o musicali, che concorrono a legare un discorso in continua evoluzione. Essi non sono numerosi, ma ben definiti, e possiamo farne emergere i più rilevanti. Alcuni sono già presentati con la I serie: gli intervalli di seconda (anche come rivolto, in settima), terza e quarta e le note ribattute rapidamente, su una o più corde (Es. 18); seguono in ordine (indicando tra parentesi la prima esposizione):

un inciso armonico brevissimo, apparentemente in La maggiore (V-I), luminoso accenno di consonanza tonale (p. 1, rigo 4, Es. 21);

l'alternanza di note distanti su corde differenti (sempre Es. 21);

i suoni armonici rigo (p. 2, rigo 1);

una figurazione di biscrome (p. 2, rigo 2) sui primi quattro suoni della I serie (Es. 22);

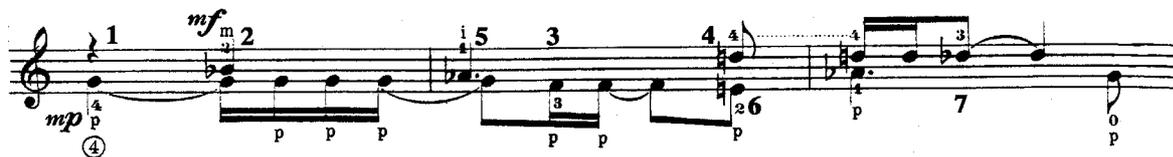
un contrappunto libero, con molte dissonanze, costruito sempre sulla I serie, considerabile come nuovo elemento tematico e inizio di B (pag. 3, rigo 1, Es. 23);

una nota iterata (Si^b), a modo di statica corda di recita, cui segue un'idea melodica al basso derivata dal tema della I serie (pp. 4-5, rigo 5, Es. 24).



Es 21: Forskalia: La magg. apparente in bicordo e salti successivi (dalla serie I) (p. 1, rigo 4)

Es 22: Forskalia: disegno melodico di biscrome (dalla serie I) p. 2, rigo 2



Es 23: Forskalia: idea tematica di inizio B (dalla serie I) p. 3, rigo 1



Es 24: Forskalia: nota ribattuta a modo di corda di recita e disegno melodico al basso (dalla serie I), p. 4, righe 5-6

Per quanto riguarda, invece, le tecniche particolari utilizzate in *Forskalia*, possiamo innanzitutto confermare la loro organicità rispetto al discorso musicale, la presenza contestuale e mai arbitraria e ostentata. Ad esempio, nella seconda pagina, durante l'esposizione della II serie, notiamo due semibrevi innalzate di un quarto di tono (es. 19): con i suoni armonici, le percussioni al ponte a corde aperte e chiuse, le note ribattute rapidamente su una o due corde, il *glis-*

sé, la nota tirata e rilasciata con la mano sinistra e il vibrato, esse fanno parte della tavolozza di effetti cui il compositore ha voluto, con parsimonia, attingere. Per esemplificare i procedimenti impiegati da Mosso nel comporre, e nell'impossibilità di estendere l'analisi a tutte e sette le pagine del brano, possiamo concentrare l'attenzione solo sulla pagina 5; essa è particolarmente varia ed elabora elementi interni o già esposti in precedenza (Es. 25).

Es 25: Forskalia: p. 5 integrale con note d'analisi

Nella I misura, la pagina esordisce con una significativa successione di intervalli di quarta giusta; la seconda battuta procede per moto contrario ripresentando le note della prima, in un disegno melodico speculare (anche qui con ampie licenze). Le quarte in successione, che sono musicalmente connotanti, non sono certamente una novità, poichè l'intervallo è già presente nell'idea tematica iniziale e, nelle varianti eccedenti e diminuite, riappare spesso, immerso nel contesto generale. Nella pagina che stiamo analizzando (terzo rigo, I misura), esso è costituito di quattro accordi discendenti e in diminuendo, cui risponde in controtempo e in crescendo una scala di corde a vuoto al basso; questa breve idea pare avere una funzione idiomatrica, come se il Compositore avesse voluto far risaltare, a un certo punto, la presenza dell'intervallo e ciò che rappresenta per la chitarra...

Tra il primo e il secondo rigo un disegno alle note gravi si ripete variato (Do#, La, Fa), e anche in esso trova spazio una quarta (diminuita)... Ancora nei primi tre pentagrammi, al fondo, il La bemolle e il Si bemolle ribattuti ci ripropongono la corda di recita già vista a p. 4, e degli stessi due righi ritorna, alla voce superiore, l'idea melodica che prima fu al basso (Es. 24). Al quarto rigo ecco apparire intera e corretta la seconda serie, un accenno al bicordo iniziale del brano (Sol, Si b) e, alla riga penultima e a fondo pagina, un ritorno all'idea melodica al basso sempre di pag. 4 (Es. 24).

Ancora una percussione a corde aperte e... quattro accordi a quattro parti, costituiti, con libertà, dalle note della I serie trasposte di una quarta giusta superiore e in moto retrogrado...!

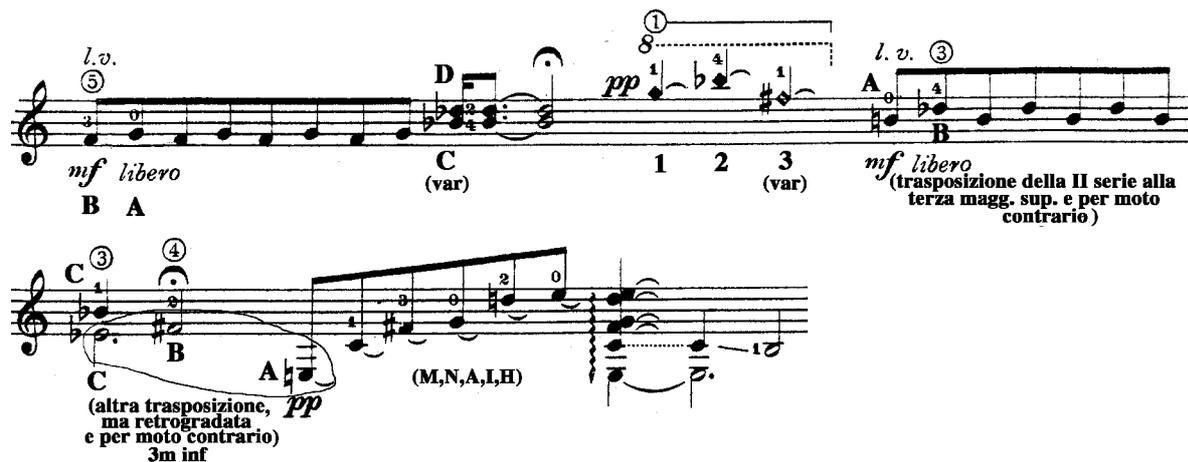
Forskalia termina su un trillo lentissimo di seconda minore, che lascia a un Mi^b vibrato e ormai lontano il compito di congedare la composizione (Es. 26) Questa ultima nota è l'11^{mo} suono della serie e Mosso scherza ancora con le regole lasciando quest'ultima così, sospesa, come se il Fa diesis che manca fosse nell'aria, ma ormai troppo debole per farsi riascoltare...



Es 26: Forskalia: ultimo rigo p. 7 (termine riesposizione serie I, incompleta)

Caratterizza la pagina finale anche l'apparire di momenti di particolare dolcezza, dal colore tonale, che fanno stemperare la tensione e lasciano trasparire una luce più quieta e riconciliante: parliamo della prima armonia della pagina (una settima di terza specie in rivolto su Sol) e dei due struggenti arpeggi a cavallo tra primo e secondo rigo (rispettivamente una nona secondaria su Si e una undicesima eccedente su Do, il cui basso, scendendo a Si potrebbe completare l'accordo oppure trasformare lo stesso in una settima/nona su Mi, Es. 27).

(continua)



Es 27: Forskalia: armonie pag 7 righe 1-2 (dalla serie II)

Tutte le riproduzioni delle musiche di Carlo Mosso per gentile concessione delle Edizioni Bèrben-Ancona.