

## MUSICA VOCALE DI SILVIO ZANCHETTI

ERNESTO CIPOLLONE

Il pubblico fanese ha avuto modo di apprezzare le composizioni di Silvio Zanchetti in più di una occasione, ma se sapesse quanto viene eseguito all'estero, ne stupirebbe. Di recente c'è stata una specie di riconoscimento storico, che ha inserito Zanchetti nella storia dei musicisti fanesi, Nini (1805-1880), Agostini (1875-1944) e Carboni (1904-1982): Zanchetti vi è apparso compositore di musiche per pianoforte, per violino e pf e per violoncello e pf. Era il 19 novembre 1988, seguito da due altre tornate il 26 e il 3 dicembre. A marzo di questo 1990 l'Ufficio Stampa del Comune di Fano ha divulgato un opuscolo celebrativo della fama del nostro musicista, raccogliendo «le opere eseguite da complessi corali internazionali» negli incontri annuali fanesi.

È tempo dunque di conoscere, di esaminare anche queste composizioni corali, in modo da avviare un dialogo più approfondito con lo Zanchetti autore di musica corale. Zanchetti è di quegli artisti che assimilano profondamente ciò che avvicinano dei grandi autori - proprio come accadeva a Fabio Tombari - in maniera così personale, privata, autobiografica, che riesce poi difficile riconoscere le fonti. Altrettanto ci si deve aspettare da questa musica vocale: un linguaggio strettamente personale, meditato, esaminato in ogni sfumatura, provato dal vivo con le voci e facendo fruttare una grande esperienza.

Si è abituati tanto al narcisismo esibito in pubblico degli artisti, che un artista produttivo e silenzioso sembra scombussolare le im-

magini tradizionali dei musicisti. Invece è possibile e con Zanchetti accade. L'analisi che segue è divisa in due parti; la prima cerca di individuare sentimenti e cultura nelle composizioni, la seconda il linguaggio, i gusti armonici, la poetica del compositore. Questa seconda parte può essere «saltata» da chi non può avvicinare i testi (quindi anche gli Esempi Musicali in Appendice), ma si comprenda che parlare di musica senza i segni grafici è per lo meno un discorso sottinteso su di essi, quando non incompleto. La Bibliografia che segue non pretende di esaurire le opere vocali del Maestro, ma solo di delimitare il discorso di avviamento critico\*.

#### BIBLIOGRAFIA

(La cifra romana servirà ad indicare nel corso dello scritto la composizione, mentre la cifra araba indicherà la battuta a cui si fa riferimento).

- I. STABAT MATER, per coro a v. dispari, di S.Z. (10.1.1984) battute 147.
- II. Dal «Cantico dei Cantici, COME SEI BELLA, adattamento di Aldo Deli, musica di S.Z. (21-11-1983), batt. 85.
- III. Dante Alighieri, LAUDI ALLA VERGINE MARIA, dall'ultimo canto del «Paradiso», per 4 v. femminili, di S. Z. (19.12.1984), batt. 80.
- IV. DE PROFUNDIS, per coro a v. dispari, di S.Z. (s.d.ma 1985), batt. 49.
- V. SALMO 137 (I versione), per coro a v. miste, vers. it. di Aldo Deli, musica di S.Z. (25.11.1985), batt. 125.
- VI. Murilo Mendès, LE ROVINE DI SELINUNTE (1901), per v. recitante e coro a v. dispari, di S.Z. (8.10.1984) batt. 42.
- VII. Leonida di Taranto, IL PIANTO DI NIOBE SUL MONTE SIPILO, per coro a v. dispari, di S.Z. (11.7.1985), batt. 61.
- VIII. Pero da Ponte, TRISTEZZE AMOROSE, Ballata, per ten. solista e coro s v. miste, di S.Z. (5.3.1986), batt. 68.
- IX. Fabio Tombari, SCOGLIO, per coro a v. dispari, di S.Z. (26. .1985), batt. 34.

---

\* Copie della maggior parte delle composizioni musicali di Silvio Zanchetti sono oggi conservate e consultabili presso la Biblioteca Federiciana (n.d.r.)

- X. Fabio Tombari, *ECCO, È GIÀ D'ORO L'ORIENTE*, da «Essere»<sup>1</sup>, di S.Z. (30.3. Pasqua 1986), batt. 96.
- XI. Salvatore Quasimodo, *S'ODE ANCORA IL MARE*, di S.Z. (24.9.1986), batt. 49.
- XII. *MISERERE*, id. di S.Z. (1.9.1986), batt. 50.
- XIII. Giovanni Pascoli, *IN ALTO*, id. id. di S.Z. (11.10.1986), batt. 70.
- XIV. Gil Vicente (1465-1537), *LA RAGAZZA DAGLI OCCHI BELLI*, id. id., musica di S.Z. (13.3.1987), batt. 40.
- XV. Testi delle Piramidi, Stele funeraria, *LA PRINCIPESSA MORTA* (1900-1800 a.c.), musica di S.Z. (3.5.1987), batt., 73.
- XVI. *AGNUS DEI*, id., musica di S.Z. (10.10.1987), batt. 84.
- XVII. *LAUDATE PUERI*, per coro id.id. di S.Z. (7.12.1987), battute 32 (I versione).
- XVIII. Testi delle Piramidi (3500—2500 a.C.) *CAOS*, per voce recitante e coro a v. d., di S.Z. (13.1.1988) «durata min 4,35 circa», batt. 58.
- XIX. *AVE, MARIS STELLA*, per coro a v. disp. di S.Z. (19.5.1988), batt. 78.
- XX. *SALMO 137* (II versione) per coro id. versione italiana di Aldo Deli, musica di S.Z. (1.11.1987), batt. 108.
- XXI. *IL CANTICO DI SIMEONE*, per coro id. id., di S.Z. (28.6.1988), battute 72.
- XXII. *LAUDATE PUERI* (II versione), id. id. di S.Z. (22.5.1988).
- XXIII. *DIXIT DOMINUS*, per coro id. id. di S.Z. (s.d. ma 1989).

Questa musica vocale di Zanchetti ha una sua simpatia sonora dovuta alla familiarità quotidiana con i suoni. Tutto vi è personale, privato, e confessato in pubblico, sia che elabori un tema, sia che segua l'avventura sonora di sfumatura in sfumatura armonica. È un linguaggio che usa termini più antichi accanto a termini moderni, altri ne inventa per l'occasione, come accade per tutti i segni dei linguaggi. La musica vocale è parola che svela più di quanto la parola

---

<sup>1</sup> F. Tombari, *Essere*, ed. Quaderni di Artepresente, Caserta, 1983. Si consiglia il saggio di FRANCO BATTISTELLI, in «Conversazioni», Comune di Fano, quad. n. 1., 1989 (Una giornata con F.T.), pp. 49-58, per le implicazioni culturali.

sembri contenere. Tre direzioni si individuano nella bibliografia sopra citata. La sezione maggiore riguarda testi religiosi.

Nello *Stabat Mater* (I) la scansione sillabata è carica del peso del dolore, una faticosa ascesa fino a quel «Filius» (*pendebat*) (39-44). Il mezzo è la scelta di duri intervalli per far partecipare a quel dolore: ogni sillaba deve dolere a chi la canta e più ancora in chi l'ascolta.

I versi su testo dantesco (III) mostrano quegli improvvisi schiarimenti di tono, per accordi contigui e notevoli «imitazioni» tra le voci, per quasi sedurre Chi deve ascoltare, farLe simpatia, per finire supplicando in salmodia.

Un *De Profundis* (IV) potrebbe essere ripetizione di luoghi comuni culturali e musicali, ma l'autore mostra una sua volontà di autenticità, con quel fraseggio libero, con indipendenza di voci, personalizzate, che si contrappuntano senza unificarsi. Ogni tanto si ritrovano, si rispecchiano a vicenda, ma appena possono ciascuna torna ad essere se stessa.

Il *Salmo 137* (V) nella I versione 1985, su testo tradotto da Aldo Deli, mostra il possesso di una completa teatralità della voce. Ci sono salmodie tristi e momenti di rabbia, passi mormorati e passi recitati, aspri fugati e un finale misterioso.

E ancora. Se si vuole una musica di sentimento esistenziale, del sentirsi in colpa, incapaci di migliorarsi, con una coscienza inattiva ma giudice, ecco il *Miserere* (XII).

C'è il rigore classico della «fuga» dell'*Agnus Dei* (XVI): un tema così lungo, che solo più avanti ci si accorge che è fatto per essere intessuto ad altri tre simili, nati da lui. Tema di abbandono, quando la voce che canta si regge su se stessa e sembra non aver bisogno nullo altro che di stare in aria.

Grande respiro nelle irresistibili scale del *Laudate pueri* (XVII) (I versione 1987), che esprimono la loro candida verità in contrasto col tema piccolino.

Un *Ave Maris Stella* (XIX) offre un ricco contrappunto su un corale uniforme, da cui escono slanci e sempre quel libero abbandono delle voci nell'aria.

Il *Cantico di Simeone* (XXI) è di quei grandi temi di fuga (come in XVI) che non sembrano tali, che appagano col solo enunciato, accenno di fuga che infatti poi passa a dire altro, con vocalizzi e coloriture agili e grande forza nel dire «gloriam», per un finale a voce sola e salmodia, senza effetti teatrali tradizionali.

Un *Dixit Dominus* (XXIII) è da solo un saggio di bravura e di dominio del mezzo dell'arte. Chi non è musicista resta affascinato perché viene preso dalla tessitura delle voci. Il musicista sente costruirsi la fuga completa, la più ampia di tutte queste serie di composizioni, senza ricadere nella pedanteria scolastica. E vi par niente?

Il lettore si sarà accorto che l'accumulo dei caratteri delle singole composizioni aveva il fine di mostrare la ricchezza della inventiva di Zanchetti, quel lasciarsi disposto sempre al momento delicato dell'intuizione liberatrice. Lo si avverte sentendolo parlare di musica e vedendolo ascoltarne: ha delle illuminazioni, dei sorrisi di rivelazione segreta quando la musica dice più elevatamente quanto aveva accennato finora.

Con i poeti il compositore mostra la più seria confidenza e affinità. *Le Rovine di Selinunte*, di Mendès (VI), appare un brano tutto preso dal sentimento dell'eterno e provoca una musica su una trama di note vicine che si dispongono su una linea ondolata, sotto la quale i bassi fanno peso e colore e sopra la quale si canta il fascino dei ruderi, grecizzando col «recitar cantando» certi momenti.

Leonida di Taranto (VII) dà a Zanchetti il mito di *Niobe*, tramutata in roccia che piange; occasione per una musica ellenistica rivissuta nelle parole-lamento e parole recitate e lunghe grida e corale di grezze note ribattute.

Quasi una variante di questa immagine è *lo Scoglio* di Fabio Tom-

bari, (IX) musicato con la più raffinata tecnica di contrappunto, vocalizzi, lamento e isocronie per suggerire le onde che percuotono lo scoglio «che non sa di grondare il dolore del mondo».

Ancora il mare nel ricordo poetico di una donna lontana nei versi di Quasimodo (XI), con mimetismo e libertà di voci sia singole che parallele.

C'è l'aspirazione sincera dell' *In alto* di Pascoli (XIII), realizzata con suoni di audaci armonie del nostro secolo, come è giusto per un poeta così abile creatore di forme nuove tutte sue.

Il testo delle Piramidi, *Caos* (XVIII), nasce dalla intuizione di un piccolo movimento, un *clinamen* iniziale dal quale si distaccano isolate tessiture di suoni, organismi in formazione, finché le voci, oscillando e imitandosi, cercano di narrare l'inenarrabile *archè* della sostanza indifferenziata.

Terzo gruppo di interessi poetico-musicali, le composizioni d'amore. Ce n'è poco, come deve essere in chi non spreca l'arte e non vuol fare cose facili e nella vita non prova sentimenti leggeri, ma seri e profondi, di destino. La sensualità del *Cantico di Cantici* (II) permette una invenzione di suoni intorno a una memoria felice di ricordare puramente inebriata le bellezze del corpo dell'Amata, nel famoso brano che ha avuto la più disgraziata delle storie esegetiche. Le *Tristezze amoroze* di Pero Da Ponte (VIII) sono rappresentate con i ritorni di una canzone a dispetto, dialogata tra il solista, l'innamorato infelice, e il coro che lo sostiene e condivide la sua pena. Notevole la forma circolare della melodia dalla chiusa improvvisa che permette la ripresa e solo la quarta volta chiude definitivamente. La *Ragazza dagli occhi belli* di Gil Vicente (XIV), altro «amore di lontananza» destinato a non compiersi, viene cantato con echi madrigaleschi e linee oscillanti di implorazione e nessuna rassegnazione. Infine la *Principessa morta*, versi di 5 millenni fa!, un testo anche più bello del Cantico dei Cantici, offre l'occasione per una musica della lode del

fascino di lei, amata da uomini e donne, di purissima bellezza, ora divenuta solo memoria incantata nel ricordo.

Insomma, Zanchetti va ascoltato molto di più.

Il suo rapporto con testo verbale, come si è accennato e qui si può solo indicare, è profondo. La lettura delle parole provoca la forma metrica delle note, risvegliando da chissà quali profondità una sensibilità classica per il *carmen*, l'antico recitar cantando di cui non resta nulla. Quanto latino! (I, IX, XII, XVI, XVII, XIX, XXII, XXIII). Ed ecco Zanchetti ridare alle sillabe l'antico valore:

<i>Stabat Mater</i> (I):	sta	bat	ma	ter	
<i>Miserere</i> (XII):	mi	se	re	re	il basso
	mi	se	re	re	il tenore
	mi	se	re	re	il contralto
	mi	se	re	re	il sopr.

La parola latina è stata tolta alla sua impassibilità grafica e alla reminiscenza scolastica, rimessa in circolo, articolata, resa sensibile alle ragioni del sentimento e dell'arte, e questa domina tutto.

Dante (III): Ver gi ne Ma dre fi gli a del tuo Fi gli o  
(si pensi alla recitazione scolastica, con le parole dette in fretta, senza grazia e la si confronti con questa riscoperta).

Una cultura compatta, dunque, questa di Zanchetti, capace di personalizzare tutto ciò che avvicina e di farlo ascoltando non «il freno dell'arte», ma la liberazione dell'arte che può essere donata all'artista nel bel mezzo della narrazione, purché stia attento alle prospettive dietro ogni punto, dietro ogni istante, senza fretta, con fiducia che l'ispirazione - cioè la sensibilità della libertà - prima o poi premia chi si abbandona al fenomeno artistico e impara di volta in volta il metodo per controllarlo.

## APPENDICE

Il n. romano rimanda alla Bibliografia; quello arabo alle battute del testo; le lettere *a, b, c* agli Esempi musicali.

b = bemolle.

\* \* \*

TONALITA'. Lo stile e il gusto di questo compositore si rivelano da certe forme caratteristiche del suo linguaggio armonico. È proprio di lui il ritorno del tema in una tonalità di solito in un grado inferiore a quella iniziale. Il I un terzo è dedicato alla tonalità di apertura, «La bem min», con un episodio in «DO d. min», ma il ritorno avviene in «La min» (conclusione in maggiore).

In VII dal «SI b magg» si scende a «La min». Non lo si fa meccanicamente, diverrebbe un luogo comune: così in X si passa di «SI b magg» a «Sol b magg» e solo allora si sale in «Sol magg». E ancora: in XI, da «Re b min» a «Do min» (questa volta di 1/2 tono); in XII da «Si min», per «Sol min» a «Si b min»; in XIV, da un «Si b min» a un «Sol b» e un «Fa min». Ma in XV si sale di un tono; in XVIII da «La b min» a «La min»; ma in XXI si sale da «Mi b magg» a «Mi magg» (e «Do d min»); infine in XXIII da «Si b min» si approda a «La magg». La ragione è di non far mai abituare l'ascolto, dando all'inconscio un lavoro di curiosità e di sensazione nuova proprio mentre gli si ripete il brano precedente, con fantasia armonica schubertiana.

EFFETTI. Il canto a «bocca chiusa» appare come alternativa alla pronuncia delle sillabe, mescolato ad altri effetti. Che alcuni dicano parole cantate, mentre altri mormorano suoni, è di grande effetto e distrae meno dal testo. In I compare da subito l'affetto «b c»; così in II; i «pedali» in V, accanto a recitativi e declamati; vocalizzi compaiono in VI e un «pizzicato» fatto con la voce; «voc» in VII; cromatismi in VIII; «voc» in IX, con un «portato» del basso; ancora «voc» in X, XI; usi di «seconde» sovrapposte «in quinta» in XIII; il basso in XIV, le armonie in XVII; grumi sonori in XVIII; cromatismi leggeri in XIX; spazi senza basso in XX; contrasto tra «solo» e solo con il coro che imita in XXI.

E ancora: l'effetto a sorpresa della tonalità nuova in II (85); le note di passaggio in III; la terzina d'apertura in V; il valore dei contralti in VII (1-8); le citate armonie in VIII (17, 24, 51, 68); il contrapp. di terzine in IX e il «portato» del basso; gli anticipi in XI; il movimento interno delle tonalità in XII e gli imitati «stretti»; il basso in XIV; le isocronie in XV; le scale in XVI (9-14).

In rapporto a questa sezione citiamo, dei nostri Esempi allegati, il cromatismo ostinato di VI a; le armonie in VIII C e il cromatismo b; il contrappunto di terzine IX a; il vocalizzato X b; il basso XI b; l'uso del tempo in XIII c; il trascalorare delle armonie in XIV c; l'armonia di XV a; i gruppi sonori di XVIIIa; il cromatismo di XIX a; le nuove parti di XX rispetto a V (XXa); il «Si b min» di XXIII a.

METRO E RITMO. Il «respiro» di un musicista viene rivelato sia dalla capacità di sostenere una isocronia senza subirla (e senza annoiare), sia dalla capacità di fare della prosa, con le ragioni interne della cosa detta, che esige mutamento di ritmo

ESEMPI MUSICALI

V. BIBLIOGRAFIA

I. STABAT MATER

II. CANTICO d.C.

III. DANTE

IV. DE PROFUNDIS.

V. SALMO 127/1 vers.

VI. SELINUNTE

VII. NIOBE.

VIII. TRISTEZZE AMOROSE.

IX. TOMBARI 1.

X. TOMBARI 2

XI. QUASIMODO.

Tavola con esempi musicali delle composizioni corali di Silvio Zanchetti.

XII. MISERERE.

XIII. PASCOLI.

XIV. VICENTE.

XV. LA PRINCIPESSA.

XVI. AGNUS DEI.

XVII. LAUDATE PUERI.

XVIII. IL CAOS.

XIX. AVE, MARIS STELLA.

XX. SALMO 137/2.

XXI. SIMONE.

XXII. LAUDATE PUERI.

XXIII. DIXIT DOMINUS.

Altra tavola con esempi musicali di composizioni corali di Silvio Zanchetti.

e costringe il metro a mutare pulsazione. Ecco allora il valore della scala discendente in I; le battute con ampliamenti in II; l'inizio e la fine concordi in III; la frase di 6 batt + 3 (e di 7 ai tenori), la libera poliritmia di IV; le irregolarità di smarrimento, sincopi e terzine in V; isocronie e sincopi in VI (1-22; 7-8); i lamenti 3 per 3 volte in VII *a* e il FF (47-48); la circolarità della ripresa in VIII con la 7a tonale, la variazione alle 3a strofe (37-40 (*a*, cfr con batt 3)); le stereotipie in IX (7-10) per rappresentare «La Mer» (IX *b*); l'effetto di parola e suono in X(34 *b*) di nuovo con le stereotipie (61); il passaggio da 3/4 a 4/4 con isocronie imitative in XI; e in genere la naturalezza con cui vengono scelti i metri, senza farsene una prigionia metrica, i «crimini della rima» che la letteratura non ha saputo evitare.

FUGA, FUGATI. 5 volte sui XXIII casi del nostro studio vediamo Zanchetti impegnato con fuga e fugati. Nello *Stabat Mater* (I, *a*, 13-17) è notevole la voluta asprezza del tema (una 7a magg., un «tritone», una «sesta», e due «seconde» della battuta dispari che collega alla «risposta» alla dominante. La fuga è un problema di filosofia morale che il compositore si pone: darsi una legge e rispettarla senza tradire le ragioni dell'arte e senza stancare mai (i moralisti, si sa, sono noiosi). Nel *Salmo 137* (V, 76-77, *c*), compare un altro tema aspro. Se la seconda e la quarta nota venissero lette un'ottava sopra, sarebbero banalissime note «échappées», sono invece note discendenti alternate, un sesto sotto, ad altre simili, cantate però dalla stessa voce e con la risposta «stretta» (per un tema così ampio) a una battuta di distanza. Segnaliamo ancora il lungo tema in «Fa min» dall'*Agnus Dei* (XVI, 1-32) di 8 battute ricche di varietà ritmiche una rispetta all'altra (3 volte «lunga-breve», 3 «breve-lunga e 2 imitazioni in più).

Un fugato compare in XXI, *Il cantico di Simeone*, dal lungo tema iniziale affidato al basso, otto lunghe battute che muovono dalla «dominante» «Mi b min» (XXI, *b*). Infine nel recente *Dixit Dominus* (XXIII) abbiamo la prova della sapienza stilistica, ben più al di sopra della bravura scolastica, di Zanchetti scrittore di una fuga completa. La storia di questo genere è così ampia e lunga e così tremendamente scolastica, che solo le ironie di un Kochelin possono aiutarci a distinguere ciò che è scuola, kitsch musicale, dal senso della libertà dell'espressione pur nata sotto la legge morale del tema. «Tema diretto» per «quarte» (si b-fa, sol b-re b-do-fa, infine si b) ma senza fermarsi sulla pericolosa caduta sulla tonica alla 4a battuta, alla quale si aggiunge una coppia di battute («mi b-si b, do, per la risposta modale in «Mi b min». Tema inverso (XXIII *b*).

SVILUPPI. L'arte di Zanchetti mostra qui la sua attenzione al gusto. Tutti i compositori sanno come collegare episodi aggiustando un po' l'armonia o il ritmo per preparare la nuova esposizione, ma anche questo deve essere fatto senza fare scendere il tono del già detto. Ecco allora la preparazione del «DO diesis min» in (34-43, *b*), le strette imitazioni (81 e segg); la tmesi (58-64), il tema adattato con variante (102-106). Imitati muovono la dolcezza della «settima» discendente (II, 6, 11, 35). L'imitato è la vita interna del quartetto di voci, la sua affettuosità. Non se ne fa

mai abuso, in questo stile, compaiono sempre interessando l'ascolto, come in III (27, 58, *b* 38-39 col solista), ancora la «settimana di Zanchetti». Sviluppo a getto come se fossero due cori in IV (*b*, linea tormentata in *a*; 9, 8). La «settimana» discendente ricompare in V, ma di salto, come nella fuga di I.

È un'arte ricca, non dobbiamo riassumere, la si sminuirebbe. Ecco i «ponti» con voce recitante sovrapposta al canto in VI (23-24; 25-26; 30-31, 37); il parlato di VII (28-29). I salti di ottava in VI (17, 19): sono una novità (e in 24 di nona), in FF in VII (47-50); la variante in VIII (30-40); i contrappunti di cinquine (IV, 11 e sgg, terzine, quartine e sincopi, ivi); le stereotipie di X (61-69); gli «stretti» in XI (31 e sgg; 37 e sgg, 43-44); l'effetto del gridato in XII *c* (36-45) e l'ampliamento (20-26); la libertà di fraseggio in XIV (21-27; il 2/4 a batt 36 e sgg); il contrappunto che diventa nuovo tema (XVI *b*, batt 33; Tema rovescio in batt 4» e sgg); gli stretti in XVIII *b*, 20 e sgg; 37 e sgg); lo sviluppo da «Mi magg» a «Do d min»; l'arte di fare gli «stretti» come un invito alla danza delle voci che si rispecchiano in XXIII (26, 61; sincopato 75-81, 85).

CODA. C'è un'arte di concludere, resa più viva dalla musica dall'impressionismo in poi, e giustamente, perché non c'è nulla di più banale che confermare la tonalità in ragione della retorica del genere. Beethoven si è trovato in difficoltà quando ha voluto sovrapporre la sua forma volitiva alla forma conclusiva voluta dalla logica del genere tradizionale. Le conclusioni di Zanchetti: rassereneante (I, 130-147); a sorpresa per la tonalità nuova (II *c*), unificante nel ritmo e salmodia (III *c*), con ampiezza sfogata (IV *c*), di ricapitolazione (V, 105 = 1-37), con caratteristico accordo finale che ferma l'appoggiatura sulla tonica, una specie di trillo fermo, con dissolvenza (VI), con lamenti su accordi (VII), doppio accordo I-V (VIII), accordi e vocalizzi (IX *c*), vocalizzi in X, accordo in «quarte» (XI *c*), il «do magg» in XII, gli stretti e gli accordi (XVI *c*), un *ralenti* e accordi di «seconde e quinte» (XVIII *c*), imitato per «quarte» (XX *c*).

Ecco una prima indagine su una simile musica. La critica è sempre in debito rispetto all'arte.