

TAVOLA A Figure ritmiche fondamentali

Figura ritmica n. 1










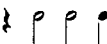

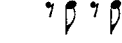


	1	1 - dim	1 - aggr
Versione primaria			
	Originale	Diminuito	Aggravato
	1a	1a - dim	
Prima variante			
	Originale	Diminuito	
	1b	1b - dim	
Seconda variante			
	Originale	Diminuito	

Figura ritmica n. 2

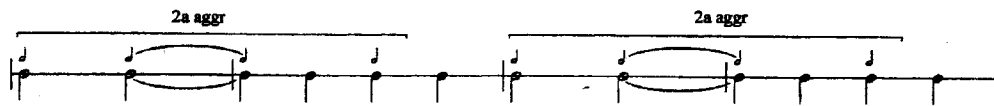
	2	2 - dim	2 - aggr	2 - prol
Versione primaria				
	Originale	Diminuito	Aggravato	Prolungamento
	2a	2a - dim	2a - aggr	2a - prol
Prima variante				
	Originale	Diminuito	Aggravato	Prolungamento
	2b	2b - dim	2b - aggr	2b - prol
Seconda variante				
	Originale	Diminuito	Aggravato	Prolungamento

La figura n. 2, invece, caratterizza la maggior parte dei temi secondari: il suo ruolo parzialmente subalterno è una conseguenza del suo primo apparire come accompagnamento del tema principale. Tuttavia la sincope, che ne costituisce il nucleo formante, condiziona fortemente il carattere ritmico di molti tratti della sinfonia, e soprattutto quello degli *sviluppi*: ne è un esempio la lunga catena di sincopi che costituisce la perorazione conclusiva del

tema principale alla fine del primo movimento (batt. 393-402), nel momento in cui il tema viene sovrapposto al suo canone in contrattempo,¹⁴ ma casi simili si possono individuare anche nel secondo movimento (sviluppo secondo tema: batt. 98), nel terzo (ampliamento tema principale: batt. 10) e nel *ritardando* che precede la coda del quarto movimento (batt. 249), pur in un contesto diverso: qui infatti la catena di sincopi si inserisce in un metro ternario, dando vita a quella particolare figura ritmica che è l'*hemiolia*.

La figura n. 2, inoltre, può essere facilmente rintracciata anche nel livello più profondo¹⁵ degli incisi ritmici: l'esempio 11b mostra il profilo ritmico del secondo tema del primo movimento, evidenziandone il livello profondo con le notine in corpo più piccolo.

Es. 11b. Profilo ritmico del secondo tema del primo movimento (batt. 57-60): livello profondo



Struttura ritmica complessiva

Consideriamo adesso la struttura ritmica complessiva dei principali temi della sinfonia. Il secondo tema del primo movimento¹⁶ (batt. 57) presenta una configurazione ritmica complessiva di tipo *giambico* (levare-battere), derivata chiaramente dalla figura n. 1, e quindi dalla struttura ritmica della GG. L'esempio 12a (p. 62) riporta i tre livelli ritmici del tema:¹⁷ il livello profondo è costituito da un'unica enunciazione della figura in questione, spiegabile dal punto di vista armonico osservando l'inizio del tema su un'armonia di dominante, e la presenza della prima vera cadenza, peraltro d'inganno, soltanto a conclusione della seconda frase del tema stesso.

Il livello intermedio non è che la proiezione della stessa figura, prodotta dall'ambiguità armonica tra il tema e il suo accompagnamento.

Anche il secondo tema del secondo movimento (batt. 41) presenta un livello intermedio ed un livello profondo derivati dalla figura giambica, come si evince dall'esempio 12b: in questo caso, però, il livello ritmico intermedio è determinato dal fraseggio e dalla dinamica, mentre il livello profondo è condizionato dalla cadenza conclusiva sulla tonica (batt. 49-50) che, fungendo da *battere strutturale*,¹⁸ rende tutto ciò che la precede il suo levare.

Un caso particolare è rappresentato dal tema principale del secondo tempo. Abbiamo già analizzato l'eccezionalità armonica dell'inizio del movimento: essa ha delle conseguenze anche dal punto di vista ritmico. Le quattro battute iniziali, con il motto del corno sul VI grado della tonica minore, possono essere considerate armonicamente in levare, rispetto al battere successivo determinato dall'inizio del tema sulla tonica ufficiale di Mi M.

Infine, come ultima conseguenza della proiezione su più larga scala della figura ritmica fondamentale, prendiamo in esame il tema della Passacaglia (es. 12c). Anche in questo caso la forte cadenza conclusiva V-I (batt. 7-8) è da considerarsi il battere strutturale del tema, e tutto ciò che la precede non è che il suo levare. Al livello intermedio, un primo battere si ottiene a battuta 3, e quindi si ha nel complesso una successione di due figure giambiche. Lo stesso schema ritmico si ripropone, nonostante le modificazioni del percorso armonico, in tutte le variazioni successive: a titolo di esempio possiamo verificare come la variazione n. 4, la prima che abbia la linea del tema come basso armonico, ricalchi perfettamente la struttura ritmica iniziale.

14. Questo passaggio viene analizzato anche dal punto di vista tematico in W. Hekkers, *op. cit.*, p. 57.

15. Sul concetto di livello profondo di tipo ritmico, si veda ancora M. de Natale, *op. cit.*, cap. 3, pp. 30-33.

16. Utilizziamo in questa sede la terminologia *secondo tema* invece della più corretta *tema principale del secondo gruppo* soltanto per esigenze di semplicità e di chiarezza.

17. Questo tipo di analisi ritmica su più livelli si rifà ai modelli analitici elaborati da G. Cooper e L. Meyer in *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago 1960.

18. Sul concetto di battere strutturale, si veda E. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York 1968, p. 24. Cfr. anche D. Epstein, *op. cit.*, p. 79.

Esempio 12a																									
Primo movimento: Secondo tema (da batt. 57 a batt. 72)																									
RITMO	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73								
LIVELLO SUPERFICIALE	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-								
LIVELLO INTERMEDIO	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\								
LIVELLO PROFONDO	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\								
PERCORSO ARMONICO	cadenza D-T debole per la posizione in levare della T		spostamento verso la D in posizione debole		cadenza S-D-T debole perché non coincide con il battere della frase		movimento cadenzale II-S-D debole per la posizione in levare della D				cadenza d'inganno														
Esempio 12b																									
Secondo movimento: Secondo tema (da batt. 41 a batt. 49)																									
RITMO	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50															
LIVELLO SUPERFICIALE	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-								
LIVELLO INTERMEDIO	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\								
LIVELLO PROFONDO	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\	-	\								
PERCORSO ARMONICO	S'	T	Sp-DD	D	T	T	D	T	Sp-DD	D	T														
\ = levare - = battere																									
Esempio 12c																									
Quarto movimento: Tema (da batt. 1 a batt. 8) e Variazione IV (da batt. 33 a batt. 40)																									
RITMO	1	2	3	4	5	6	7	8									33	34	35	36	37	38	39	40	
LIVELLO SUPERFICIALE	-	\	-	\	-	\	-	\									-	\	-	\	-	\	-	\	
LIVELLO INTERMEDIO	\	-	\	-	\	-	\	-									\	-	\	-	\	-	\	-	
LIVELLO PROFONDO	\	-	\	-	\	-	\	-									\	-	\	-	\	-	\	-	
PERCORSO ARMONICO	S'	T	Sp-DD	D	T	T	D	T									T	D	T	Sp-DD	D	T			

Per concludere, analizziamo le relazioni esistenti tra gli andamenti¹⁹ dei quattro movimenti, sintetizzate nell'esempio 13. La cosa che balza subito agli occhi è la presenza di un *impulso fondamentale* comune a tutta la sinfonia,²⁰ che di volta in volta, al variare del metro e dell'andamento, corrisponde a 1/2 battuta nel primo tempo, ad 1/6 nel secondo, ad 1 battuta intera nel terzo, a 1/2 nel quarto e, infine, ad una battuta intera nella coda conclusiva.²¹ E, poiché l'impulso fondamentale è stabilito, all'inizio dell'opera, dall'attacco del tema principale, e corrisponde quindi al *tactus* della cellula generatrice, possiamo affermare che,

19. La relazione tra gli andamenti dei diversi movimenti di una composizione, alla ricerca di un impulso fondamentale comune, è ampiamente illustrata in D. Epstein, *op. cit.*, pp. 99-121.

20. Il principio del *tactus* deriva dalla musica rinascimentale. Brahms, con il suo interesse per la musica del Rinascimento, può esserne stato influenzato per la coerenza e l'unità che infatti coesistono nel suo *ethos*. Si veda a tal proposito D. Epstein, *Brahms and the mechanism of motion: the composition of performance*, in "Brahms studies", Bozarth, Oxford 1990, pp. 204-205.

21. A questo proposito, a differenza delle comuni esecuzioni dei nostri tempi, è utile ricordare la tendenza di Brahms a suonare piuttosto velocemente gli scherzi, e tale va qui considerato il terzo movimento, pur non recandone espressamente l'indicazione e nonostante il metro binario. Su questo punto cfr. B. Sherman-M. Daley, *Tempos and proportions in Brahms: Period evidence*, in "Early Music", 25/3 (Agosto 1997), pp. 463-477.

anche per quanto riguarda la struttura ritmica complessiva, la successione degli andamenti dell'intera sinfonia è figlia della GG.

Esempio 13						
Movimento	I	II	III	IV		
Andamento	Allegro non troppo	Andante moderato	Allegro giocoso	Allegro energico e passionato	poco ritardando	Coda: più allegro
Metro	2/2	6/8	2/4	3/4	3/4	3/4
Unità di tempo						
Metronomo suggerito	ca. 66-72	ca. 66-72	ca. 66	ca. 33-36	>>> ca. 24	ca. 66-72
Relazione	1	1	1	2	>>> 3	1
Battuta						
Impulsi per battuta	1 2	1 2 3 4 5 6	1 1	1 2	1 2 3	1

4) Elementi secondari: fraseggio, costruzione formale, testura.²²

Il fraseggio a due della GG caratterizza la struttura fraseologica, e la relativa costruzione formale, dei temi principali della sinfonia. Pur essendo nella sua totalità asimmetrico (8+10), il tema principale denota al suo interno una costruzione fortemente simmetrica, sul modello binario (4+4, 2+2, 1+1), del resto preannunciato proprio dalla GG (es. 14a, p. 64). Occorre ricordare come tali strutture simmetriche non siano affatto così abituali in Brahms:²³ ciò conferma l'ipotesi di farle derivare direttamente dal fraseggio regolare della GG.

Ancor più evidente la simmetria, su tutti i livelli, del secondo tema del primo movimento (batt. 57-72): 8+8, ma anche 2+2+2+2 (es. 14b).

Il tema principale del secondo movimento evidenzia un'analogia simmetria, anche se messa parzialmente in discussione dalla seconda frase, piuttosto asimmetrica al suo interno per via del ritmo sincopato, derivato dalla figura ritmica n. 2. Appare invece interessante la leggera asimmetria del secondo tema (batt. 41-49), del tutto simile a quella del tema principale del primo movimento (4+5): l'esempio 14c mostra come, anche in questo caso, l'asimmetria nel *primo livello* non turba i livelli sottostanti, ancora organizzati secondo la formula binaria.

Giunge a questo punto inaspettata la struttura fortemente asimmetrica del tema di Passacaglia che, pur essendo di 8 battute, è organizzato secondo il modello 5+3 che condiziona anche i livelli inferiori, ripercuotendosi naturalmente su tutte le variazioni successive. L'esempio 14d si riferisce alla variazione n. 4 (batt. 33-40), la prima che metta chiaramente in evidenza i livelli inferiori, in quanto il tema e le prime variazioni, con la loro scarsa atti-

22. Fraseggio, costruzione formale e testura sono da considerarsi elementi secondari soltanto in funzione della nostra ricerca della *Grundgestalt*, in quanto svolgono soprattutto un ruolo di coordinazione e di sostegno agli elementi principali: altezza (melodia e armonia) e durata (vari aspetti del ritmo). Cfr. D. Epstein, *Al di là di Orfeo*, op. cit., pp. 51-52 e cap. 5, pp. 122-131.

23. A questo proposito si veda ancora *Brahms il Progressivo*, in A. Schönberg, *Stile e Idea*, op. cit., p. 77: "Asimmetria, combinazioni di frasi di diversa lunghezza, numero di battute indivisibili per 8, per 4 o per 2, cioè numero dispari di battute, e altre irregolarità, si possono notare già nei primi lavori di Brahms.[...]."

vità melica, si limitano a proporre lo schema generale 5+3. Si evidenziano anche qui dei livelli inferiori a base binaria, ma asimmetrici, del tipo 2+3 e 2+1.

Esempio 14a

Primo movimento: tema principale batt. 1-18

1. Livello	18 = 8+10									
2. livello	A 8 = 4+4					B 10 = 6+4				
3. Livello	a 2+2		a' 2+2		b 4+2			c 2+2		
					2+2		2			
4. Livello	a 1+1	a 1+1	a' 1+1	a' 1+1	b 1+1	b 1+1	c 1+1	d 1+1	e 1+1	

Esempio 14b

Primo movimento: secondo tema batt. 57-72

1. Livello	16 = 8+8													
2. livello	A 8 = 4+4				A' 8 = 4+4									
3. livello	a 2+2		b 2+2		a' 2+2		b' 2+2							
4. Livello	a 1+1	b 1+1	c 1+1	c' 1+1	a 1+1	b' 1+1	c 1+1	c' 1+1						
	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b

Esempio 14c

Secondo movimento: secondo tema batt. 41-49

1. Livello	9 = 4+5								
2. livello	A 4 = 2+2				B 5 = 1+2+2				
3. Livello	a 1+1		a' 1+1		x 1	b 1+1		b' 1+1	
4. Livello	a 1	b 1	a' 1	b' 1	x 1	c 1	d 1	c' 1	d' 1

Esempio 14d

Quarto movimento: Variazione n. 4 batt. 33-40

1. Livello	8 = 5+3							
2. livello	A 5 = 2+3				B 3 = 2+1			
3. livello	a 1+1		a+x 2+1			b 1+1		c 1
4. Livello	a 1	b 1	a 1	b 1	b' 1	c 1	c 1	d 1

Ma, a ristabilire la simmetria ed il relativo legame con il fraseggio a due della GG, provvede l'organizzazione formale del quarto movimento:²⁴ esso consiste infatti in 32 variazioni del tema, tutte raggruppate in coppie.

24. Questo punto viene analizzato in modo approfondito da R. Pascall, *Genre and the finale of Brahms's fourth symphony*, in "Music Analysis", 8/3 (Ottobre 1989), pp. 233-245. Si veda anche W. Hekkers, *op. cit.*, pp. 59-60.

Inoltre, secondo Osmond-Smith, la forma complessiva del brano è binaria, con una divisione in due gruppi di 16 variazioni.²⁵ A (variazioni 1-16) – A' (variaz. 17-32).

Concludiamo la nostra analisi con qualche breve riferimento al trattamento della testura, pur mettendo subito in evidenza che da questo punto di vista la sinfonia non si distacca particolarmente dal resto della produzione brahmsiana.

L'aspetto più significativo è la marcata dicotomia, messa in evidenza dalla GG, tra gli archi, portatori del tema principale, ed i fiati, che accompagnano il tema con una sua variante ritmicamente sfasata. Come conseguenza di questo punto, l'orchestrazione della Quarta sinfonia propone un certo antagonismo tra le due grandi famiglie strumentali: la testura, quindi, tende ad enfatizzare il contrasto timbrico, piuttosto che l'amalgama tra i diversi gruppi. Sarebbe piuttosto arduo effettuare un'analisi dettagliata su questo punto, anche per evidenti ragioni di spazio: ci limiteremo quindi ad una rapida carrellata sui momenti più significativi rispondenti alla nostra tesi.

Il contrasto può essere basato sull'alternanza di gruppi contrapposti, con un tipo di testura che ricorda il modello policorale. Esempio di questo modello potrebbe essere la fine dell'esposizione del primo movimento, batt. 107-126, con un'alternanza quasi regolare tra archi e fiati, oppure la parte centrale dello sviluppo, batt. 184-218, durante la quale l'alternanza diviene più dialettica.

La riconduzione alla tonica prima della *ricapitolazione*, batt. 227-242, è tutta basata sull'alternanza regolare tra un accordo affidato al coro dei fiati ed un altro affidato al coro degli archi.

Nel secondo movimento si può evidenziare il forte contrasto tra blocchi nella fase di *transizione* al secondo gruppo tematico, batt. 36-40, contrasto che si rinnova, ma con maggior vigore, durante l'episodio, basato sul primo tema, che precede la ricomparsa del secondo gruppo, batt. 74-87.

Il carattere barocco della forma scelta per impostare il tema con variazioni che costituisce il quarto movimento, ovvero l'ostinato sul tema di Passacaglia, condiziona l'orchestrazione del brano, che spesso richiama la scrittura a blocchi tipica del concerto grosso.²⁶

Una diversa conseguenza della testura della GG può essere individuata in quegli episodi nel corso dei quali il discorso musicale è portato avanti da un serratissimo gioco di incastri: nel primo tempo, tra le batt. 80 e 86, si assiste al prototipo di questo tipo di configurazione, con la linea melodica letteralmente spezzata in tronconi rigorosamente divisi tra archi e fiati. Nella parte iniziale dello sviluppo, batt. 169-184, l'incastro è ancora più serrato, ed è intensificato dal forte gioco dialettico tra i due gruppi.

Per concludere osserviamo un'ultima volta la testura evidenziata dalla GG: essa mette in evidenza un dualismo tra due linee sovrapposte, ma melodicamente imparentate. Anche il tema principale del terzo movimento è dato dalla sovrapposizione di due linee melodiche: la prima discendente (strumenti di registro acuto) e la seconda, ascendente, che non è altro che l'inversione della prima (strumenti di registro grave). Il tema della Passacaglia, viceversa, ribalta i ruoli: qui, infatti, il tema vero e proprio è ascendente, esposto dai fiati acuti, ed il suo controtéma discendente è esposto dai fiati gravi.

Alla fine della nostra indagine, alla luce dei dati raccolti, pensiamo di aver dimostrato quanto siano vere le asserzioni della teoria Schönberghiana, e chiudiamo quindi con le sue parole: "Un vero compositore non si limita mai a comporre uno o più temi, ma un intiero pezzo. [...] la concezione musicale di un vero compositore è [...] un atto unico che comprende la totalità di ciò che viene concepito. La forma nelle sue linee essenziali, le caratteristiche di tempo, di dinamica, di idee principali e secondarie, le loro relazioni, le loro deri-

25. D. Osmond-Smith, "The retreat from dynamism: a study of Brahms's fourth symphony", in *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical studies*, Pascall, Cambridge 1983, pp. 147-165. Altri studiosi propendono invece per una struttura formale complessiva ternaria: A (variazioni 1-12) - B (var. 13-16) - A' (var. 17-24) - Coda (var. 25-32). Cfr. ad esempio M. Musgrave, *The music of Brahms*, Routledge and Regan Paul, London 1985, pp. 224-230.

26. Sui richiami alla tradizione barocca suggeriti dal quarto movimento della sinfonia si veda R. Pascall, *Genre and the finale of Brahms's fourth symphony*, op. cit., pp. 233-245 e R. Knapp, *The finale of Brahms's fourth symphony: The tale of the subject*, op. cit., pp. 3-17.

vazioni, i loro contrasti e deviazioni: tutto è contenuto, sia pure allo stato embrionale [...]”²⁷

Abstract

The principal aim of this analytical essay is to prove the truth of the Grundgestalt theory, coined by Arnold Schönberg during his long activity of theorist and teacher, that put a basic shape to the basis of a whole musical work. The Brahms's fourth symphony is analyzed, beginning from its initial shape, in its melodic, harmonic, rhythmic and phraseological construction, to show the extreme coherence of the total compositive project.

BIBLIOGRAFIA

Biografie

- C. ROSTAND, *Brahms*, trad. it., Rusconi, Milano 1986
 K. GEIRINGER, *Brahms. Sua vita e sue opere*, trad. it., Ricordi, Milano 1961
 F. MAY, *The Life of Johannes Brahms*, 2 voll., Reeves, London 1905
 H. IMBERT, *Johannes Brahms, sa vie et son œuvre*, Fischbacher, Paris 1906
 M. KALBECK, *Johannes Brahms*, 8 voll., Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1904-1914

Analisi delle opere di Brahms

- W. FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies*, Schirmer, New York 1996
 F. BUSSI, *La Musica strumentale di Johannes Brahms. Guida alla lettura e all'ascolto*, Nuova ERI, Torino 1989
 M. MUSGRAVE, *The Music of Brahms*, Routledge and Regan Paul, London 1985
 B. JACOBSON, *The Music of Johannes Brahms*, Tantivy, London, 1977
 J. DUNSBY, *Analytical Studies of Brahms*, University of Leeds Press, Leeds 1976
 B. SHERMAN-M. DALEY, *Tempos and Proportions in Brahms: Period evidence*, in "Early Music", 25/3 (Agosto 1997), pp. 463-477
 W. HEKKERS, *Johannes Brahms: Symphonie n. 4 en mi mineur, op. 98, 1^{er} et 4^e mouvements – Structure thématique et économie des moyens*, in "Analyse Musicale", 23 (Aprile 1991), pp. 53-57.
 D. EPSTEIN, *Brahms and the mechanism of motion: the composition of performance*, in *Brahms studies*, Bozarth, Oxford 1990, pp. 204-205
 R. KNAPP, *The finale of Brahms's Fourth Symphony: The tale of the subject*, in "19th-Century Music", 13/1 (Gen-Feb 1989), p. 13
 R. PASCALL, *Genre and the Finale of Brahms's Fourth Symphony*, in "Music Analysis", 8/3 (Ottobre 1989), pp. 233-245
 D. OSMOND-SMITH, *The Retreat from dynamism: A Study of Brahms's Fourth Symphony*, in "Brahms: Biographical, Documentary and Analytical studies", Pascall, Cambridge 1983, pp. 147-165
 J. DUNSBY, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical approaches to four works*, University of Michigan Press, 1981, pp. 76-83.
 R. PASCALL, *Some special uses of Sonata form by Brahms*, in "Soundings", 4 (1974), pp. 58-63
 R. PASCALL, *Formal Principles in the Music of Brahms*, Diss. University of Oxford, 1972
 K. HULL, *Allusive irony in Brahms' Fourth Symphony*, in "Brahms studies", Vol. 2 (1998), pp. 135-168
 L. LITTERICK, *Brahms the indecisive: Notes on the first movement of the Fourth Symphony*, in "Brahms II: Biographical, Documentary and Analytical studies", University of Cambridge (1987), pp. 223-235
 L. CUYLER, *Progressive concepts of pitch relationship as observed in the Symphonies of Brahms*, in "Fox Festschrift", Carmel, California (1979), pp. 164-180
 H. HENDRICKSON, *Rhythmic activity in the Symphonies of Brahms*, in "In Theory Only", Ann Arbor, University of Michigan (Settembre 1976), pp. 5-15
 W. DOEBEL, *Zum Prozes der Formenstehung im Finalsatz der Vierten Sinfonie von Johannes Brahms*, in "Brahms-Studien", 11 (1997), pp. 19-40

27. A. Schönberg, "Sinfonie folcloristiche", in *Stile e Idea*, op. cit., p. 197.

- H. WEBER, *Melancholia: Versuch über Brahms' Vierte*, in "Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65", Laaber-Verlag (1990), pp. 281-295
 C. RICHTER, *J. Brahms: IV. Sinfonie e-Moll*, Werkanalyse in Beispielen, Regensburg: Bosse 1986, pp. 192-218
 R. KLEIN, *Die Doppelgerüsttechnik in der Passacaglia der IV. Symphonie von Brahms*, in "Österreichische Musikzeitschrift", 27/12 (Dicembre 1972), Wien, pp. 641-648
 H. HOLLANDER, *Die Terzformel als musikalisches Bauelement bei Brahms*, in "Neue Zeitschrift für Musik", 113/8 (1972), pp. 439-441
 R. KLEIN, *Die konstruktiven Grundlagen der Brahms-Symphonien*, in "Österreichische Musikzeitschrift", 23/5 (Maggio 1968), Wien, pp. 258-263
 B. D'HEUDIERES, *Johannes Brahms, un art de la synthèse et du renouvellement: A propos du quatrième mouvement de la Symphonie n. 4 en mi mineur opus 98*, in "Revue Musicale de Suisse Romande", (Dic.-Feb. 1997-1998), pp. 2-22

Grundgestalt e pensiero analitico schönbergiano

- D. EPSTEIN, *Al di là di Orfeo*, trad. it., Ricordi, Milano 1998
 A. SCHÖNBERG, *Elementi di composizione musicale*, trad. it., Suvini Zerboni, Milano 1969
 A. SCHÖNBERG, *Stile e Idea*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1975
 A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1963
 A. SCHÖNBERG, *Funzioni strutturali dell'armonia*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1979
 J. RUFER, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, Macmillan, New York 1954 (trad. it. *Teoria della Composizione dodecafonica*, Mondadori, Milano 1962)
 R. RETI, *The Thematic Process in Music*, Faber & Faber, London 1961
 H. KELLER, *Strict Serial Technique in Classical Music*, in "Tempo", 37 (1955), pp. 12-24
 A. WALKER, *A Study in Musical Analysis*, Barrie & Rockliff, London 1962
 C. ROSEN, *Lo stile classico*, Feltrinelli, Milano 1979

Altri riferimenti analitici generali

- M. DE NATALE, *Analisi Musicale. Principi teorici ed esercitazioni pratiche*, Ricordi, Milano 1991
 G. COOPER e L. MEYER, *The Rhythmic Structure of Music*, University of Chicago Press, Chicago 1960
 E. T. CONE, *Musical Form and Musical Performance*, Norton, New York 1968

Le Edizioni Il Rubino hanno acquisito, nel corso del 2000, il marchio ed il catalogo della Morano Editore. Per l'acquisizione stessa sono disponibili opere che hanno segnato la cultura musicale italiana negli ultimi decenni.

Marco de Natale: *Strutture e forme della musica come processi simbolici – Lineamenti di una teoria analitica, 1978/1985²*
 pp. 392, € 12,91

Dello stesso autore: *L'Analisi musicale. Modello o occasione? Saggio su R. Schumann*
 Prefazione di Enrico Fubini, 1981
 pp. 160, € 6,71

Per ordinazioni: Edizioni Il Rubino via Prov.le Pianura – Località S. Martino, 25
 80078 Pozzuoli (NA)
 Tel. 081 8530868. Fax 081 8531910
 e.mail: ilrubino@tin.it