

ENRICO FUBINI

Ordinario della cattedra di estetica musicale presso l'Università di Torino. Numerosissimi i suoi scritti, fra i quali *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, *L'estetica musicale dall'autenticità al Settecento*, *Gli enciclopedisti e la musica*, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, *Gli illuministi e la musica*, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, *Musica e pubblico dal Rinascimento al barocco*.

FILIPPO POLETTI

Giornalista pubblicista, scrive sul *Giorno* e per Internet. Numerosi i suoi scritti, anche su riviste specializzate per chitarra. Nel 1996 ha vinto il primo premio al Concorso Nazionale di Ricerca Musicologica «Sasso» di Bari (Ass. il Coretto). Ha studiato chitarra, composizione e musicologia.

MAURO BORTOLOTTI

Ha compiuto i suoi studi musicali presso il Conservatorio di S. Cecilia a Roma diplomandosi in composizione con Goffredo Petrassi. Ha frequentato i Ferienkurse für Neue Musik a Darmstadt e ha lavorato con Pietro Grossi nel campo della musica elettronica e della Computer Music presso il CNUCF dell'Università di Pisa. Le sue musiche sono state eseguite nei più importanti festival e centri musicali. Ha insegnato composizione sperimentale nei Conservatori «L. Refice» di Frosinone e «S. Cecilia» di Roma.

MAURO CARDI

Diplomato in composizione presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, si è perfezionato con Franco Donatoni. Ha frequentato i Ferienkurse di Darmstadt nel 1984. Ha vinto i premi internazionali «Valentino Bucchi», «Gaudemus», «Gian Francesco Malipiero». Nel 1987 ha rappresentato l'Italia alla Tribuna Internazionale dei Compositori dell'U.N.E.S.C.O. Nel 1995 è stato selezionato dall'IRCAM per lo stage internazionale.

FABRIZIO CASTI

Si è diplomato in composizione sperimentale con Franco Oppo studiando poi musica elettronica con Alvisé Vidolin. Ha partecipato a diversi seminari (Komponisten-Forum a Darmstadt, Kunitachi University a Tokyo, Musica Verticale a Roma, Musica Presente a Milano). Le sue composizioni sono state eseguite nei più importanti festival e rassegne nazionali e internazionali e sono state incise su CD da ECM, Nuova Fonit-Cetra, Nuova Era e Spaziomusica. Insegna elementi di composizione musicale presso il Conservatorio di Musica «G.P. da Palestrina» di Cagliari.

AGOSTINO DI SCIPIO

Lavora con suoni di sintesi, suoni concreti elaborati e strumenti musicali tradizionali. Le sue musiche sono state premiate in varie sedi internazionali (Bourges, 1991, 1996; Linz Ars Electronica, 1995). Gli sono stati dedicati concerti monografici dalla Sibelius Academy Chamber Music Hall (1995) e dall'Istituto Italiano di Cultura a Cordoba (Argentina, 1997).

Ha pubblicato saggi di teoria e analisi musicale e sul rapporto tra arte, scienza e tecnologia nella storia del mondo contemporaneo.

FAUSTO RAZZI

Ha studiato composizione con Goffredo Petrassi. Le sue opere sono state eseguite nei più importanti festival italiani ed europei.

Ha conseguito il Premio «Primavera di Praga» (1966) e il Premio Angelicum (1969). L'opera *Musica n. 6* per orchestra è stata scelta per la Tribuna Internazionale dei compositori dell'U.N.E.S.C.O. Ha avuto commissioni dalla Biennale di Venezia, dall'Accademia di S. Cecilia, da Nuova Consonanza, dal Festival Spaziomusica di Cagliari e dalla Società Aquilana dei Concerti.

Ha pubblicato saggi e articoli sulla Computer Music.

ITALO VESCOVO

Ha compiuto gli studi musicali sotto la guida di Adelchi Amisano, diplomandosi in composizione, polifonia vocale, musica corale e direzione di coro. Successivamente si è perfezionato con Aldo Clementi. I suoi lavori sono stati eseguiti in importanti stagioni concertistiche in Italia e all'estero.

Ha collaborato con Rossini Opera Festival, Fermo Festival e Macerata Opera. Insegna armonia e contrappunto presso il Conservatorio «G.B. Pergolesi» di Fermo.

ARTURO TALLINI

Allievo di Pasquale Garzia e Fausto Razzi, ha seguito corsi con Alirio Diaz, Oscar Ghiglia, José Tomás, Bruno Battisti D'Amario e Alberto Ponce.

Ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale di Alessandria (1987) e il terzo premio al Concorso Internazionale di Parigi (1989). Ha conseguito inoltre la Licenza Superiore di Concertista all'Ecole Normale de Musique di Parigi (1992).

È titolare della cattedra di chitarra al Conservatorio di Potenza; presso l'Arts Academy di Roma tiene il corso di formazione concertistica. Ha inciso CD per RCA, Musikstrasse e Sonar.

MusicaIncerta

un'introduzione alla musica contemporanea per chitarra

a cura di Arturo Tallini

scritti di Enrico Fubini e Filippo Poletti

musiche di Mauro Bortolotti, Mauro Cardi,
Fabrizio Casti, Agostino Di Scipio,
Fausto Razzi, Italo Vescovo



Musica Incerta

**un'introduzione
alla musica contemporanea
per chitarra**

a cura di Arturo Tallini

scritti di
Enrico Fubini e Filippo Poletti

musiche di
Mauro Bortolotti, Mauro Cardi, Fabrizio Casti,
Agostino Di Scipio, Fausto Razzi, Italo Vescovo



INDICE

- p. III *Prefazione*
di Arturo Tallini

PARTE I

- V *Il pensiero musicale del Novecento e le avanguardie*
di Enrico Fubini
- VII *Nel segno del Novecento: corde, timbro e invenzione*
di Filippo Poletti
- VII 1. *Tipologia segnica*
- XVI 2. *Notazioni in note trasposte e in note reali*
- XXII 3. *Notazioni su pentagramma in note trasposte*
- XXXVII 4. *Notazioni su esagramma (intavolature)*
- XL 5. *Notazioni per le tecniche percussive*
- XLIV Fonti musicali

PARTE II

6 COMPOSIZIONI PER CHITARRA

- 2 **Mauro Bortolotti**
L'impervia, pervia via. Studio di media difficoltà per chitarra
- 10 **Mauro Cardi**
Impromptu
- 16 **Fabrizio Casti**
L'Anima Visionaria
- 24 **Agostino Di Scipio**
Ektopos
- 34 **Fausto Razzi**
Invenzione
- 38 **Italo Vescovo**
Come la quiete notturna. Notturmo per chitarra

Prefazione

di Arturo Tallini

La chitarra è uno degli strumenti per il quale negli ultimi cento anni si è scritto un altissimo numero di nuovi brani. Molti di questi brani fanno parte, nonostante il dato anagrafico, di una cultura ancora saldamente legata al romanticismo, arricchita da un impressionismo un po' di maniera. Per molti altri, invece, è apparso evidente che l'inquieta sensibilità del '900 è fortemente attratta dalla fascinosa personalità di questo strumento.

Il fenomeno Segovia è stato unico: grazie al grande artista la chitarra ha conosciuto per la prima volta le più importanti sale da concerto, rivelando inoltre possibilità espressive sconosciute ai contemporanei del chitarrista andaluso.

Questo grande merito, però, non deve farci dimenticare una pecca evidente, che riguarda proprio l'argomento di questo libro, la nuova musica. Proveniente da un ambiente culturale legato fondamentalmente all'estetica di derivazione sette-ottocentesca, Segovia sentiva forte l'esigenza di fornire alla chitarra brani che 'funzionassero' in pubblico e che soddisfacessero la sua personalità artistica, certo non incline alle 'avventure' dell'avanguardia. Con questi presupposti si è rivolto, per le sue richieste di un nuovo repertorio, a compositori fortemente legati alla tradizione che hanno rafforzato un'immagine della chitarra circoscritta ad un ambiente culturale che (con un'approssimazione un poco riduttiva) possiamo identificare in quello ispanico, con venature di prudente modernismo.

Questo fatto ha portato molti chitarristi formati alla scuola segoviana a trovarsi alquanto disorientati nei confronti del linguaggio contemporaneo; la frase-tipo «ma questa non è musica!» svela, a mio avviso, una difficoltà a confrontarsi con un mondo musicale e strumentale diverso da quello, ad esempio, di Ponce e Castelnuovo-Tedesco e ci indica un'inadeguatezza dei mezzi di comprensione dei linguaggi nuovi.

Per concludere, mi sembra sensata e utile l'idea di una pubblicazione che:

- fornisca spunti per una riflessione sul rapporto fra la chitarra e la 'grande musica';
- chiarisca i molti simboli usati dalla musica contemporanea, nel significato musicale-strumentale e nel modo di esecuzione;
- fornisca brani nuovi al repertorio in cui i vari compositori rappresentino il proprio mondo artistico e una personale ricerca linguistica.

Il libro è così costituito:

La **prima parte** si apre con un breve saggio di Enrico Fubini, che offre una serie di riflessioni volte a *contestualizzare* storicamente il normale punto di vista degli storici della musica, che diventa così semplicemente *uno* dei possibili ma non l'unico ammissibile; infatti, partendo da questa considerazione, Fubini suggerisce un ribaltamento di valori e di parametri di giudizio, da cui emerge che strumenti come la chitarra o l'arpa possono essere ricchi di stimoli e potenzialità espressive, molto più di altri strumenti tradizionalmente considerati centrali nella nostra cultura musicale.

Segue un estratto della tesi con cui Filippo Poletti ha vinto nel 1996 il primo premio al Concorso Nazionale di Ricerca Musicologica «Sasso» di Bari (Ass. il Coretto); si tratta di una grande *legenda* dei segni usati dai vari compositori nel corso degli anni per indicare diversi eventi, modi di pizzicare le corde, di usare lo strumento e quant'altro sia loro sembrato necessario per le proprie esigenze espressive. Inoltre tale sezione esplora a fondo i *meccanismi* di formazione del segno, indicando una via per interpretare i segni che dovessero entrare in futuro nel repertorio per chitarra.

La **seconda parte** dell'opera presenta sei brani per chitarra di Mauro Bortolotti, Mauro Cardi, Fabrizio Casti, Agostino Di Scipio, Fausto Razzi e Italo Vescovo, da annoverarsi tra i più significativi compositori dell'attuale panorama musicale italiano.

Ogni brano è preceduto da:

- note dell'autore;
- mie note all'esecuzione, in qualche caso semplici immagini che offrono una possibile chiave di lettura del brano senza voler essere vincolanti per altri esecutori;
- legenda.

Per quanto riguarda le diteggiature, ho cercato di non complicare la leggibilità con un eccesso di indicazioni: ad esempio, nei casi in cui un certo modello si ripete la diteggiatura compare una o due volte e poi è data per sottintesa.

Le legature chitarristiche sono indicate con linee tratteggiate, per non confonderle con le legature di frase. Una parentesi quadra che unisce due numeri indicanti lo stesso dito della mano sinistra, o una linea che parte da un numero e va verso l'alto, indica un piccolo barré da effettuare con il dito stesso.

Il pensiero musicale del nostro secolo ha concentrato la sua attenzione soprattutto sulla rivoluzione linguistica che si è prodotta con l'avvento prima dell'atonalità, poi della dodecafonia ed ha elaborato le sue riflessioni estetiche, teoriche e filosofiche sulla scia di queste profonde trasformazioni avvenute nel linguaggio della musica occidentale. In effetti, anche il pensiero teorico ed estetico dei secoli precedenti aveva privilegiato questo aspetto del linguaggio musicale, il parametro intervallare.

Da Zarlino a Rameau, da Rousseau a Wagner, da Helmholtz a Riemann si è riflettuto soprattutto sui problemi inerenti alla melodia, all'armonia e al suo valore nei confronti della melodia, alla tonalità e alla rilevanza affettiva e significativa degli intervalli e via dicendo. Questa tendenza a privilegiare la funzione intervallare ha dominato nella storia della musica occidentale e di conseguenza anche il pensiero musicale ha fedelmente rispecchiato tale tendenza.

Da questo punto di vista, nel nostro secolo, il pensiero adorniano, che ha dominato per parecchi decenni della nostra cultura, è esemplare e nella sua pur complessa articolazione tiene conto quasi unicamente del parametro intervallare, ritenendo che esso sia l'asse portante del linguaggio musicale.

Non si può negare che nella nostra tradizione occidentale la scala, la sua organizzazione e conseguentemente la melodia siano stati gli elementi chiave della musica a cui tutti gli altri parametri risultano subordinati. Perciò vi è nella musica occidentale una larga possibilità di interscambiabilità degli strumenti e persino degli strumenti con la voce, ad indicare che il parametro timbrico è sì importante ma pur sempre subordinato a quello melodico. Pertanto non si può non rilevare che uno degli elementi della rivoluzione intervenuta nella musica occidentale è una maggiore attenzione al timbro che non di rado diventa protagonista assoluto. Non dimentichiamo che nell'ambito della stessa dodecafonia è stata avanzata da Schönberg l'idea che potesse crearsi una melodia di timbri e parallelamente, negli stessi anni in cui Schönberg proponeva la sua rivoluzione, Debussy introduceva nella tradizione musicale occidentale nuovi strumenti, nuove sonorità, soprattutto una nuova e diversa attenzione al parametro timbrico. Debussy non è certo un caso isolato e non è forse inutile qui ricordare che nel nostro secolo vi è stata più di una scuola musicale che ha operato rivoluzioni non meno profonde e radicali della scuola schönbergiana e che ha puntato al rinnovamento della musica occidentale attraverso una nuova attenzione all'uso degli strumenti, ai loro effetti timbrici spesso non ancora sfruttati nelle loro piene potenzialità.

Le ricerche sul parametro timbrico vengono così ad assumere una rilevanza particolare nel nostro secolo, anche se l'estetica musicale dominante sino a pochi anni or sono ha lasciato in ombra questo aspetto della ricerca musicale contemporanea, preferendo mettere l'accento ancora sul parametro intervallare. In realtà la stessa dissoluzione del linguaggio armonico tradizionale, dopo Wagner, ha comportato non solo un allentamento dei legami armonici, della forza propulsiva della cadenza, della gerarchizzazione dei suoni della scala diatonica, ma anche un modo nuovo di concepire gli impasti timbrici, i rapporti tra gli strumenti dell'orchestra e un nuovo uso degli strumenti stessi, a cominciare dal pianoforte, che sembrava nato espressamente per una musica tonale e armonica. La cosiddetta emancipazione della dissonanza ha favorito la nascita di un nuovo senso timbrico da cui emerge il gusto per nuovi impasti sonori, non più legati alla contrapposizione consonanza-dissonanza.

A ben vedere la rivoluzione avvenuta nella musica del nostro secolo è forse più complessa di quello che può apparire ad un'analisi superficiale e non si limita certo ad una nuova sensibilità intervallare intervenuta con la fine dell'armonia tonale. Anche se questo fenomeno appare come il più vistoso, tanto è che stato spesso privilegiato dalla musicologia che ha visto nell'avvento dell'atonalità, della dodecafonia e della musica seriale l'elemento portante della rivoluzione novecentesca, non si può dimenticare che la stessa musica seriale ha portato con sé delle conseguenze sul piano timbrico e ritmico d'importanza primaria. Per cui sarà forse meglio considerare la rivoluzione musicale del Novecento come un insieme di grandiosi mutamenti intervenuti nella sensibilità musicale occidentale che hanno agito su tutti i parametri musicali contemporaneamente. Certo è difficile stabilire se l'emancipazione della dissonanza abbia portato ad una nuova sensibilità timbrica, oppure se i nuovi impasti timbrici che troviamo già in Debussy, in Ravel, nel giovane Bartók, in Janáček e in tanti altri musicisti dei primi decenni del secolo non abbiano favorito o addirittura implicato l'avvento di una nuova sensibilità intervallare. In questi casi, sterile è la disputa su cosa sia nato prima: importante è la presa di coscienza della complessità e in qualche modo della contemporaneità con cui tutta una serie di fenomeni musicali e di trasformazione del linguaggio in tutti i suoi parametri sono emersi nella storia della nostra musica occidentale per dar vita a quella diversa e multiforme rivoluzione della musica del nostro secolo.

Questi mutamenti profondi hanno toccato il linguaggio musicale in tutti i suoi aspetti, non ultimo l'uso degli strumenti, di cui ha cominciato a servirsi secondo modalità più consone alla nuova sensibilità. Gli strumenti della musica occidentale si erano stabilizzati sia per quanto riguarda il loro uso sia per ciò che riguarda il loro assetto tecnico, secondo modalità che sembravano assolutamente coerenti con la musica tonale e il suo sviluppo armonico e melodico. Lo sviluppo tecnico degli strumenti a tastiera, a corde e a fiato era del tutto coerente con lo sviluppo storico della musica.

La rivoluzione novecentesca poneva ai compositori e agli strumentisti una serie di problemi di non facile soluzione: potevano ancora gli strumenti tradizionali continuare ad essere usati secondo la consolidata prassi esecutiva, di fronte alla nuova musica, di fronte dunque ad una realtà fonico-musicale del tutto nuova? Si rendevano necessari nuovi strumenti o bastavano gli strumenti musicali tradizionali, ma usati secondo nuove tecniche e nuove modalità? Nella musica del nostro secolo entrambe le vie sono state percorse: nuovi strumenti sono entrati nell'uso o sono stati importati da altre civiltà musicali; strumenti in disuso o di scarso e marginale uso all'improvviso hanno conosciuto una nuova primavera; strumenti tradizionali sono stati usati con nuove tecniche, ottenendo nuove sonorità e la voce umana è stata tra gli strumenti che maggiormente hanno mostrato le proprie capacità di piegarsi alla nuova realtà musicale. Per una breve stagione si è anche cercato di rinnovare totalmente l'orizzonte fonico della musica con l'invenzione di apparecchiature elettroacustiche capaci di produrre nuove sonorità e impasti timbrici di infinita varietà. Queste nuove possibilità non sono una esclusiva dell'altra, ma sono state spesso combinate in un medesimo pezzo. Non è qui il caso di addentrarci nei particolari di questo complesso fenomeno, a cui si è accennato solamente per ricordare come anche la componente strumentale è entrata a pieno titolo a far parte delle trasformazioni del linguaggio della musica del nostro secolo, interagendo con gli altri fenomeni. Già Debussy per ottenere certe atmosfere timbriche era ricorso

a strumenti esotici e molti altri musicisti dell'inizio del secolo hanno forzato l'uso di strumenti tradizionali per adattarli alle nuove esigenze espressive del nuovo linguaggio. Schönberg nei *Sei piccoli pezzi* per pianoforte op. 19 piega il pianoforte a sonorità del tutto nuove, creando atmosfere timbriche, spazi sonori cristallini che rappresentano altrettante scoperte nell'uso dello strumento. Altri strumenti come l'arpa e la chitarra che avevano conosciuto nel passato un uso del tutto particolare e spesso marginale sono in qualche modo riscoperti nel nostro secolo per possibilità inedite e ritrovano una funzione di protagonisti in molta musica contemporanea.

Indubbiamente sono molte le vie di accesso alla musica del nostro tempo e può anche essere utile per coglierne le peculiarità privilegiare un aspetto piuttosto che un altro. È forse utopico pensare di poter avere una visione esaustiva di un fenomeno di tale complessità, dalle molte implicazioni sul piano linguistico, tecnico ed estetico. Importante è avere la coscienza che ci sono chiavi di accesso molteplici e che è bene non privilegiarne una al punto da trascurare le altre o dimenticare l'interdipendenza di tutti i parametri che costituiscono la musica del nostro tempo.

Le storie della musica occidentale e in particolare della musica contemporanea sono state concepite, come si è visto, seguendo certi assi culturali che portavano al privilegiare alcuni parametri musicali rispetto ad altri. Sarebbe interessante rifare una storia della musica secondo altri punti di vista, secondo altre prospettive: probabilmente molti fenomeni musicali e molti musicisti apparirebbero sotto una luce diversa. Ad esempio una storia della musica che assuma come asse centrale della ricerca le modalità di uso degli strumenti musicali, le loro trasformazioni tecniche, le esigenze degli strumentisti getterebbe nuova luce su angoli ancora oscuri o comunque poco illuminati della nostra storia musicale. Questo volume può essere indubbiamente un contributo importante sotto questo angolo visuale e l'uso nella chitarra della musica contemporanea può essere un esempio di come uno strumento assuma una dimensione nuova quando messo a contatto con una nuova realtà musicale.

Nel segno del Novecento: corde, timbro e invenzione
di Filippo Poletti

a Fausta

La «rinascita»¹ della produzione chitarristica, registrata dalla storiografia musicale a partire dagli anni '50, si manifesta in diversi modi, quali sono la scelta di differenti tipi di chitarre (acustica, elettrica), il libero approccio alle tecniche strumentali più disparate, e, da ultimo, l'adozione di differenti segni e sistemi notazionali (dal monogramma al pentagramma con o senza chiave). I modi di scrittura sono arrivati a possedere caratteristiche sempre più individuali e diversificate, al punto da richiedere, all'inizio di ciascuna partitura, ampie annotazioni esplicative riguardanti la prassi esecutiva indicata dai segni notazionali. In via del tutto approssimativa tale proliferazione segnica si può considerare come l'effetto della scarsa conoscenza (da parte dei compositori *in primis*) dei diversi modi di scrittura per chitarra ormai consolidati dalla tradizione musicale a stampa e manoscritta. In questa circostanza ciascun compositore si trova a «reinventare» la notazione chitarristica, contribuendo ad ampliare la presente varietà semiografica.

Allo stato attuale degli studi musicologici il dare conto di tale proliferazione di notazioni risulta impossibile per due ragioni: la prima è la mancanza di un repertorio aggiornato della letteratura chitarristica, elaborato secondo i più recenti criteri bibliografici;² la seconda è l'assenza di una nutrita bibliografia a riguardo. Rimanendo in ambito italiano, l'unica monografia dedicata alle questioni semiografiche, *Tecniche e semiografie nella musica contemporanea*, scritta nella seconda metà degli anni '80 da Patrizia Rebizzi e Ruggero Tajè,³ ha un'impostazione pratica e nessuna pretesa di completezza.

Se a tutt'oggi il lavoro di redazione di un catalogo delle semiografie chitarristiche risulta un'impresa inattuabile, questo non è altrettanto vero per uno studio dei principi informatori della notazione chitarristica. Tale studio non si propone di catalogare tutti i sistemi e i segni grafici presenti nel repertorio chitarristico, bensì di indagare in generale i criteri di

rappresentazione che stanno alla base dei differenti sistemi notazionali.

Nell'economia del discorso sulle tipologie segniche chitarristiche non risulta di importanza primaria dare conto della storia della semiologia in generale. Pertanto, si evita di presentare l'esposizione sistematica e critica delle diverse teorie semiologiche, eccezione fatta per quelle basilari del filosofo nordamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914):⁴ questi, assieme al glottologo svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913), è oggi considerato tra i fondatori della moderna scienza semiologica. Sulla base delle tipologie segniche elaborate nell'ambito semiotico da Peirce è possibile verificare la specificità e la funzione delle forme notazionali riconoscibili nella letteratura chitarristica: in particolare i rapporti esistenti tra segno e oggetto musicale designato, e tra segno e sua ricezione da parte dell'interprete. Nell'ambito della notazione chitarristica è inoltre possibile evidenziare alcuni aspetti caratteristici, come ad esempio la scrittura su intavolatura e su rigo (da un minimo di una a un massimo di sei linee); inoltre l'uso di differenti modi notazionali (notazione *d'azione* e *d'effetto*) nella resa grafica degli armonici e delle tecniche percussive.

1. Tipologia segnica

Il primo studio metodico sulle modalità segniche si deve al citato filosofo Peirce. In una serie nutrita di appunti risalenti al decennio 1893-1903, apparsi nella raccolta postuma intitolata *Collected papers*, lo studioso elaborò una classificazione generale dei segni, valida per ogni campo dell'attività umana.⁵ In tempi recenti la teoria di Peirce ha ricevuto attenzione anche in ambito musicologico, soprattutto ad opera dello studioso americano Leo Treitler: questi ha adattato i principi esposti dal filosofo a varie manifestazioni della musica medievale, come ad esempio la notazione neumatica impiegata in Europa e in Inghilterra nel corso dei secoli IX-XII.⁶

¹ Nell'ambito della storiografia chitarristica italiana, l'introduzione del termine «rinascita», per indicare la fioritura dagli anni '20 di un nuovo repertorio originale per chitarra, si deve al chitarrista-musicologo Angelo Gilardino (*La rinascita della chitarra*, in «Il Fronimo», 1/1, ottobre 1972, pp. 10-12).

² Per una conoscenza generica delle fonti musicali della letteratura chitarristica contemporanea cfr. VINCENZO POCCHI, *Repertorio della musica per chitarra dal 1900 ad oggi*, Roma, Pocchi, 1995.

³ PATRIZIA REBIZZI - RUGGERO TAJÈ, *La chitarra nella musica del '900. (Tecniche e semiografia nella musica contemporanea)*, Milano, Sonzogno, 1987.

⁴ CHARLES S. PEIRCE, *Collected papers*, a cura di Arthur W. Burks, Charles Hartshorne, Paul Weiss, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard, 8 voll., 1965-1966.

Trad. it. a cura di Massimo A. Bonfaldini, Letizia Grassi, Roberto Grazia, in *Semiotica. Testi scelti e tradotti*, Torino, Einaudi, 1980 (Paperbacks, 115). Nell'ambito dello studio della notazione contemporanea e di quella chitarristica in particolare, non si riscontrano a tutt'oggi altri ricorsi alla semiologia peirceana, oltre il nostro.

⁵ *Ibidem*, sez. A', «Grammatica speculativa», pp. 119-171. Per un'analisi comparata della semiologia di Peirce e dell'ermeneutica all'incirca coeva di Nietzsche e Heidegger cfr. CARLO SINI, *Semiotica e filosofia. Segno e linguaggio in Peirce, Nietzsche, Heidegger e Foucault*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁶ LEO TREITLER, *The early history of music writing in the West*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV/2, summer 1982, pp. 237-279.

Peirce distinse il lavoro di analisi e classificazione dei segni in rapporto all'oggetto rappresentato o all'interpretante: a queste due differenti fasi analitiche dette il nome di *secondità* e di *terzità* (nella fase della *primità*, che non riguarda il nostro assunto, il segno è considerato per se stesso).⁷ Dal punto di vista della secondità il segno è pertanto analizzato nel suo rapporto con l'oggetto rappresentato (nel nostro caso il suono); dal punto di vista della terzità il segno è analizzato nel suo rapporto con l'interpretante (nel nostro caso l'interprete musicale, il musicologo, l'ascoltatore, ecc.).

Considerato dal punto di vista della secondità, il segno prende i nomi di *icona*, di *indice* e di *simbolo*.

Nel primo caso, quello dell'icona, il segno rappresenta l'oggetto in virtù di una mera possibilità di somiglianza fra l'immagine che il segno manifesta e l'oggetto medesimo. Nell'ambito del repertorio musicale del secolo XX segni di questa natura si trovano nelle notazioni dette di tipo *diagrammatico* o *approssimativo*:⁸ in esse il segno visualizza l'evento sonoro imitandone graficamente il decorso. Tale genere di notazione si differenzia nelle intenzioni da quella neumatico-chironomica medioevale, anch'essa iconica; infatti le differenti notazioni neumatiche cercavano di rappresentare il più fedelmente possibile l'andamento di una linea musicale precostituita; differentemente, la partitura dei giorni nostri notata secondo il tipo diagrammatico viene a presentarsi come uno schema progettuale, che lascia ampio margine di libertà estemporanea all'esecutore. L'impiego di queste notazioni è storicamente collegato all'esperienza aleatoria, sorta in America e in Europa durante gli anni '50, che ha contribuito a segnare la fine della produzione musicale iperstrutturalistica, maturata alla fine della seconda guerra mondiale. Nella musica aleatoria, infatti, il compositore ricorre alla collaborazione dell'interprete, disponendo in partitura dei segni grafici per la cui realizzazione sonora sono previste diverse possibilità.⁹

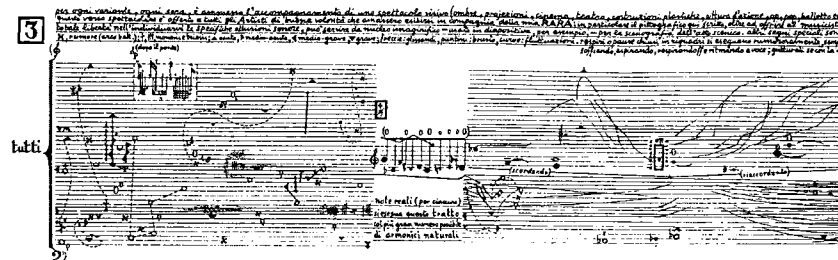
Nel repertorio chitarristico del secondo '900 si trovano molti esempi di notazioni di tipo diagrammatico. Uno di questi è il cosiddetto *pitto-grafico* presente nella partitura di *Rara* (eco serilogico) per chitarra,

violino, viola, violoncello e contrabbasso, scritta tra il 1964 e il 1967 da Sylvano Bussotti (cfr. facs. 1, p. IX). Per mezzo di questa rappresentazione il compositore definisce il registro degli eventi musicali (▲ acuto, < medio-acuto, > medio-grave, ▼ grave), omettendo qualsiasi indicazione relativa alla durata e all'intensità dei medesimi. L'intento dell'autore è quello di fornire «uno schema grafico che lasci al musicista totale libertà» nell'individuare le specifiche allusioni sonore e che possa «servire da nucleo immaginifico». Il pitto-grafico si configura come un insieme di forme grafiche insolite di natura analogica e di figure musicali mutuate dall'ordinaria semiografia musicale (legature, suoni armonici, ecc.):¹¹ in merito alle prime si osservano le linee curve atte ad imitare aleatoriamente le «fluttuazioni» sonore da realizzare; oppure le frecce rivolte verso l'alto o il basso a suggerire l'effetto di glissando ascendente o discendente.

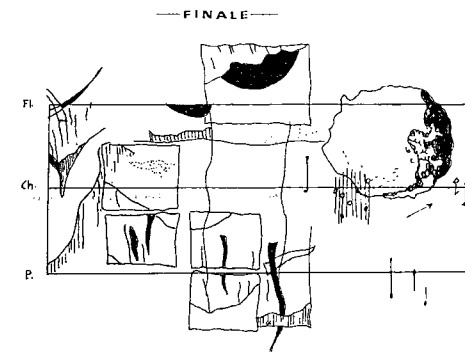
Oltre a fornire queste «allusioni sonore», Bussotti prevede che l'esecuzione venga curata anche sotto l'aspetto visivo, mediante l'allestimento di proiezioni cinematografiche. Tali indicazioni si collocano nel processo storico di riqualificazione del «gesto» esecutivo nei confronti del risultato sonoro, maturato durante gli anni '50 grazie soprattutto ai compositori John Cage, Mauricio Kagel e Dieter Schnebel: nelle composizioni di questi ultimi si assiste infatti alla recessione della musica al piano visivo dell'atto che la produce.¹²

Accanto alla partitura di Bussotti (cfr. facs. 1), un secondo esempio di notazione di tipo diagrammatico si trova nel finale di *Fiorini e storione*, scritto da Luigi Donorà nel 1977 per soli, recitanti e alcuni strumenti (flauto, chitarra e percussioni *ad libitum*). Di tale lavoro il facsimile 2 (p. IX) riproduce l'ultima pagina, destinata al solo complesso strumentale. Come si può vedere, la notazione impiegata non è normativa, ma semplicemente uno stimolo per gli esecutori: questi, come suggerisce lo stesso Donorà, sono chiamati a svolgere una «interpretazione psico-musicale [improvvisazione estemporanea]», ispirata dalla lettura dei segni indicati in partitura.¹³

Nel secondo caso considerato da Peirce, quello dell'indice, il segno rappresenta l'oggetto in virtù di



Facs. 1 – SYLVANO BUSSOTTI, *Rara* (eco serilogico). 5 pezzi in uno (1964/67) per vl., vla., vc., cb. e ch., Milano, Ricordi, 1967: s.p., pezzo n. 3. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.a. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 2 – LUIGI DONORÀ, *Fiorini e storione. Una scena dal Novellino* (1977) per soli, recitante e strumenti, Udine, Pizzicato, 1992: p. 22, *Finale*. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

⁷ Nel suo lavoro di classificazione dei segni Peirce distinse tre fasi analitiche. Infatti, oltre alle fasi della secondità e della terzità, lo studioso individuò la primità: in tale fase il segno è considerato di per se stesso, ossia prescindendo dai rapporti con l'oggetto e l'interpretante. Poiché il fine del presente lavoro risulta essere l'indagine relativa ai rapporti segno-oggetto e segno-interprete, si trasalca l'esposizione della teoria di Peirce in merito al segno in rapporto a se stesso.

⁸ Sull'impiego dell'aggettivo «diagrammatico» in relazione alle notazioni musicali cfr. DANIELE LOMBARDI, *Scrittura e suono. La notazione nella musica contemporanea*, Roma, Edipian, 1980; sull'uso dell'aggettivo «approssimativo» cfr. HOWARD MAYER BROWN-ANDREA LANZA, voce *Notazione*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, «Il Lessico», vol. III, 1984, pp. 338-367: pp. 358-362.

⁹ Sulla crisi dello strutturalismo e sull'esperienza aleatoria degli anni '50 cfr. ANDREA LANZA, *Il Novecento II, in Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Torino, EDT, 10 voll., 1977-80, vol. X parte seconda, 1986: paragr. 22.2, pp. 128-132. Sulle grafie aleatorie cfr. DOMENICO GUACCERO,

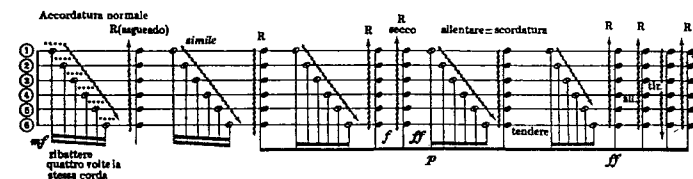
L'«alea», da suono a segno grafico, in «La rassegna musicale», XXXI/4, 1961, pp. 367-389.

¹⁰ SYLVANO BUSSOTTI, *Rara* (eco serilogico) (1964/67) per chitarra, violino, viola, violoncello, contrabbasso, Milano, Ricordi, 1967, annotazione introduttiva al pezzo n. 3, s.p.

¹¹ Lo stesso tipo di notazione mista è stato adoperato da Bussotti nella raccolta del 1959 intitolata *Sette fogli. Una collezione occulta*, London, Universal, 1963. Nelle note introduttive all'opera (s.p.) si leggono le seguenti indicazioni: «Immaginazione e scrittura presentano in questa collezione esperienze grafiche variamente sviluppate, in molteplici sensi, a partire dal segno musicalmente significante secondo le tradizioni più o meno recenti, sino a segni di libera invenzione musicalmente ancora ignoti: veri e propri disegni».

¹² Sul gestualismo nella musica degli anni '60 e '70 cfr. ANDREA LANZA, *Il Novecento II*, cit., paragr. 26., «Gestualismo e nuovo teatro», pp. 165-175.

¹³ LUIGI DONORÀ, *Hagoromo (le ali). Nô giapponese* (1975) per soli, coro, 3 chitarre e percussioni, Udine, Pizzicato, 1992, «Avvertenze», s.p.



Facs. 3 – FERNANDO SULPIZI, *Prima... ..Dopo* (1984) per ch., Milano, Ricordi, 1985: p. 24 [pezzo n. 2], ...Dopo, sist. 1. Dit. a cura di Carlo Carfagna. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.a. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

una connessione fisica: il rinvio dal segno all'oggetto è pertanto garantito dall'esistenza effettiva dell'oggetto stesso. In questo caso il segno, oltre a descrivere effettivamente l'oggetto, si trova con esso in rapporto di causa ed effetto: pertanto il rapporto non è solo descrittivo ma anche prescrittivo. Nell'ambito della letteratura musicale segni di questa natura si possono trovare nelle intavolature impiegate nei secoli XVI-XVII per gli strumenti a tastiera o a pizzico. Nelle intavolature per liuto, ad esempio, le dita dell'esecutore vengono guidate direttamente sui tasti e sulle corde, mediante l'impiego di numeri o lettere disposti su sistemi di linee orizzontali che rappresentano le corde dello strumento.¹⁴

Come si avrà modo di verificare nel prosieguo della trattazione (cfr. paragr. 4), nel repertorio chitarristico contemporaneo si trovano frequentemente casi di impiego dell'intavolatura. Uno di questi è il lavoro *Prima... ..Dopo* per chitarra, scritto nel 1983 da Fernando Sulpizi (cfr. fac. 3, p. IX). Nella seconda parte del lavoro (...Dopo) è utilizzato un sistema di sei linee rappresentanti le sei corde della chitarra: in partitura non compaiono numeri o lettere per indicare i punti di tastatura, non essendo previsto alcun intervento di questo tipo. La mano sinistra è infatti impegnata nell'allentamento e nella tiratura («tendere» o «tir.») delle corde, agendo sul sistema di chiavi chitarristico. A tal proposito il compositore indica con precisione la corda da scordare, apponendo le indicazioni «tendere» o «tir.» (per «tirare») e «all.» (per «allentare») sulla riga corrispondente alla corda: all'esecutore è tuttavia lasciata ampia libertà di intervento in merito all'intervallo di scordatura. Le note organizzate mensuralmente sono da eseguire sulle corde vuote dello strumento, mediante le dita della mano destra: queste sono impiegate sia nel «ribattere quattro volte la stessa corda» (si vedano i quattro puntini sovrapposti ai primi sei sedicesimi, con segmento zigzagante obliquo), sia nell'eseguire dei *rasgueados* dalla prima alla sesta corda (segmento zigzagante verticale con freccia verso il basso) o dalla sesta alla prima corda (segmento zigzagante verticale con freccia verso l'alto).

Oltre all'icona e all'indice, Peirce considera un terzo caso di rappresentazione segnica: è questo il caso del simbolo. Esso rappresenta l'oggetto in base a una prescrizione o a una convenzione. Un esempio di notazione simbolica è il moderno sistema di rappresentazione delle altezze e delle durate. Tale sistema si basa infatti su una convenzione per cui lo spettro delle frequenze (anche se non dichiarate mediante

un'unità precisa di misura) ha dimensione verticale: da ciò segue che le altezze di maggiore o minore frequenza occupano rispettivamente una posizione più alta o più bassa nella dimensione verticale e che l'ampiezza di un intervallo tra due frequenze dello spettro è proporzionale all'ampiezza del segmento verticale teso tra le note stesse. In realtà lo spettro delle frequenze si rappresenta attraverso un rigo o un sistema di righe che, oltre alla dimensione verticale, ha anche una dimensione orizzontale per la rappresentazione della successione delle altezze nel tempo. Il rigo musicale è pertanto la rappresentazione dello spettro delle frequenze attraverso il tempo.¹⁵

La notazione riportata nel facsimile 3 (Fernando Sulpizi, *Prima... ..Dopo*) si può considerare un ibrido fra un insieme di segni-indice e un insieme di segni-simbolo; infatti le durate vi sono indicate e le altezze vengono pure rappresentate, sebbene tramite la raffigurazione delle corde.

Sotto il profilo storico nella letteratura chitarristica l'abbandono dell'intavolatura per la notazione simbolica su rigo in chiave di violino, da leggere un'ottava sotto, si registrò per la prima volta nel 1754 nel trattato *Reglas y advertencias generales* del teorico spagnolo Pablo Minguet y Yrol.¹⁶

Le prime opere per chitarra scritte nella nuova notazione furono pubblicate a Parigi a cavallo degli anni 1755 e 1765: ne furono autori i francesi Michel Corrette (1709-1795), Pierre de Lagarde (1717-1792) e l'italiano francesizzato Giacomo Merchi (1730-1793).¹⁷

La tavola 1 (p. XI) sintetizza i rapporti fin qui illustrati tra segno ed oggetto rappresentato.

Oltre alla considerazione del segno nel suo rapporto con l'oggetto rappresentato, Peirce osserva i rapporti tra segno (icona, indice e simbolo) ed interpretante, dando a questa fase analitica il nome di terzità. Il tipo di indagine, se rapportato al campo musicale (come ha fatto il citato Leo Treitler), è molto utile per chiarire alcuni aspetti singolari della notazione musicale. In particolare nella letteratura chitarristica del '900 il tipo di scrittura maggiormente impiegato dai compositori è quello su pentagramma: per questa ragione in questa sede si ritiene opportuno analizzare unicamente i rapporti tra i simboli scritti sul pentagramma e l'interpretante.

Nella lettura della notazione chitarristica su pentagramma i tipi di rapporto che investono l'esecutore si riducono essenzialmente a tre: il primo è diretto; il secondo è indiretto; il terzo è la combinazione del primo (diretto) con il secondo tipo (indiretto).

¹⁴ Cfr. WILLI APEL, *Die notation der polyphonen Musik. 900-1600*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1962. Trad. it. a cura di Piero Neonato, in *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni, 1984, parte I, paragr. IV, pp. 61-88.

¹⁵ Un altro esempio di rappresentazione simbolica è la notazione neumatica diastematica corredata di indicazioni ritmiche: in tale notazione la capacità di rappresentazione è però spesso approssimativa. A ciò si aggiunge il fatto che la notazione neumatica non ha un carattere prescrittivo, fornendo all'esecutore una sorta di *pro memoria* della tradizione orale.

¹⁶ PABLO MINGUET Y YROL, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vándola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta travésera, flauta dulce, y la flautilla*, Madrid, Ibarra, 6 fasc., 1752-1774. Edizione moderna in facs., Ginevra, Minkoff, 1989.

¹⁷ Sulla storia della notazione tra barocco e classicismo cfr. MARIO DELL'ARA, *La chitarra antica, classica e romantica. Manuale di storia della chitarra (ad uso dei Conservatori e delle scuole di musica)*, vol. I, Ancona, Bèrben, 1988, p. 67.

Tav. 1 – Classificazione dei segni di notazione musicale dal punto di vista della secondità, rapportata alla teoria peirceiana

Denominazione del segno rappresentante	Descrizione del rapporto tra segno rappresentante ed oggetto rappresentato	Esempio nella scrittura musicale
icona	rapporto di analogia e allusione	notazione diagrammatica o approssimativa
indice	rapporto di identità e di causa-effetto	intavolatura
simbolo	rapporto di convenzionalità	notazione su pentagramma

Tav. 2 – Classificazione dei simboli scritti sul pentagramma dal punto di vista della terzità, rapportata alla teoria peirceiana

Denominazione del segno rappresentante	Descrizione del rapporto tra segno rappresentante e oggetto rappresentato	Descrizione del rapporto tra segno rappresentante e soggetto rappresentante	Denominazione del tipo di notazione	Esempio nella letteratura chitarristica
simbolo (scritto sul pentagramma)	rapporto di convenzionalità	rapporto diretto	notazione d'azione	tecniche di percussione
				tecniche di sfregamento
				tecniche di sfioramento
		rapporto indiretto	notazione d'effetto	armonici artificiali
		rapporto diretto e indiretto	notazione d'azione e d'effetto	armonici artificiali

Tav. 3 – Casi di impiego della notazione d'azione per gli armonici artificiali di terza (5° armonico), quarta (4° armonico) e di quinta (3° armonico)

Tipo di notazione	Armonico artificiale	Autore, titolo	Data di comp.
d'azione	di terza o 5° armonico, equivalente a un intervallo di XVII	A. Guarnieri, <i>infinite Risonanze... inquiete...</i>	1992
		A. Guarnieri, <i>Orfeo cantando... tolse</i>	1994
	di quarta o 4° armonico, equivalente a un intervallo di XV	F. Oppo, <i>Praxodia</i>	1976/79
		M. Lasagna, <i>Immagine di Mnemosyne</i>	1987
		A. Guarnieri, <i>infinite Risonanze... inquiete...</i>	1992
		A. Guarnieri, <i>Orfeo cantando... tolse</i>	1994
	di quinta o 3° armonico, equivalente a un intervallo di XII	F. Oppo, <i>Praxodia</i>	1976/79
		A. Giacometti, <i>Nocturne géométrique</i>	1981
		A. Giacometti, <i>Agrégations sonores</i>	1986

Il rapporto è diretto quando i simboli indicati sul pentagramma hanno un carattere prescrittivo dell'azione da compiere e non indicano l'effetto sonoro risultante. Il medesimo rapporto si è già riscontrato a proposito delle notazioni approssimative e delle intavolature: anche in esse il segno musicale prescrive all'esecutore l'azione da compiere, sottintendendo il risultato sonoro.¹⁸ Nel presente lavoro questo tipo di rappresentazione simbolico-musicale diretta viene denominata *notazione d'azione*, in relazione alla definizione di «scrittura d'azione» coniata dal noto compositore tedesco Karlheinz Stockhausen.¹⁹

Il rapporto indiretto ha luogo quando il simbolo musicale specifica il risultato sonoro, evitando di fornire indicazioni circa l'azione che il chitarrista deve compiere.²⁰ Nel tipo di rapporto indiretto il simbolo non prescrive l'azione sullo strumento: pertanto lo strumentista è chiamato a decidere i gesti strumentali necessari per realizzare l'effetto sonoro indicato dal compositore. Nel presente lavoro questo tipo di rappresentazione simbolico-musicale indiretta è chiamata *notazione d'effetto*.

Il terzo rapporto è dato dalla combinazione dei due già esposti, quello diretto e quello indiretto: in questo caso i simboli impiegati indicano sia l'effetto sonoro risultante sia il tipo di azione che lo strumentista deve compiere per realizzare tale effetto.

Prima di passare ad illustrare con alcuni esempi i tipi di rapporto (diretto, indiretto, diretto-indiretto) tra segno rappresentante e soggetto interpretante, è utile offrire uno schema riassuntivo dei medesimi. Nell'ultima colonna della tavola 2 (p. XI) vengono indicate le tecniche chitarristiche per le quali si attesta l'utilizzo dei tre tipi di notazione. Va chiarito subito che nell'ambito della letteratura chitarristica gli esempi di questi tre tipi di rapporto (tra simbolo e soggetto interpretante) sono molteplici: in questa sede vengono scelti solamente quelli che più chiaramente di altri illustrano tali rapporti.

Come si può rilevare nella tavola 2, l'impiego della notazione d'azione è necessario per fissare le modalità di ottenimento di particolari effetti 'rumoristici', molto frequenti nel repertorio novecentesco, in relazione soprattutto alla scrittura delle tecniche di percussione, di sfregamento e di sfioramento.

Come esempio di notazione d'azione riferito alle tecniche percussive è da citare il caso di *Alias* per chitarra e clavicembalo, scritto da Goffredo Petrassi nel 1977. Questi nella pagina conclusiva della composi-

zione (cfr. facs. 4, p. XIII, batt. 2-4, 6-7) prescrive al chitarrista di effettuare una serie di colpi su tutte le sei corde (a vuoto o tastate, *ad libitum*). Per rappresentare tali effetti, il compositore attraversa le gambette delle durate (ottavi) con linee a zigzag. È da sottolineare il fatto che la notazione non dà indicazioni circa il risultato sonoro della percussione, limitandosi a fornire vaghe indicazioni d'azione: mancano infatti prescrizioni precise in merito al punto di percussione delle corde e alla diteggiatura da impiegare. La serie di colpi viene ripetuta due volte in corrispondenza delle battute 2, 3, 4, 6 e 7. Nell'economia della composizione i gruppi di suoni percussivi della chitarra sortiscono l'effetto di 'risposta' ai *clusters* di suoni eseguiti dal clavicembalo e notati a battuta 1 sul doppio rigo pianistico.

Come esempio di tecniche di sfregamento e di sfioramento (indicate mediante la notazione d'azione) sono da citare i casi di due lavori per chitarra, scritti rispettivamente da Azio Corghi e da Maurizio Pisati.

Al 1973 risale *Consonancias y redobles* di Corghi, destinato a una o più chitarre e al nastro magnetico. Come spiega l'autore nella prefazione, il lavoro può essere eseguito in quattro modi differenti: con chitarra sola, con chitarra in accompagnamento del nastro magnetico, con un numero indefinito di chitarre e, infine, con un numero indefinito di chitarre e l'accompagnamento del nastro. L'esecuzione della partitura nelle diverse formazioni è resa possibile dalla composizione, strutturata in più sezioni di cui alcune citano frammenti di una fantasia del vihuelista cinquecentesco Luys Milán²¹ e altre sono scritte completamente *ex novo*. Le sezioni di Milán hanno due caratteristiche differenti: armonica oppure esornativa. Dalle citazioni 'armoniche', contraddistinte dalla lettera «C» (che sta per *consonancia*), si generano sezioni costituite da elementi denominati dallo stesso Corghi «fissi»; dalle citazioni 'esornative', contraddistinte dalla lettera «R» (sta per *redoble*), si generano sezioni costituite da elementi denominati «mobili». Per questi ultimi è richiesta «un'esecuzione basata sulla varietà e sul dinamismo ritmico all'interno di una continua rapidità di movimento».²²

Il facsimile 5 (p. XIII) riproduce la seconda delle quattro sezioni «mobili» che si leggono nel lavoro di Corghi a pagina 3: tale sezione è notata su un sistema di due pentagrammi, entrambi i quali sottintendono la chiave di violino. In quello superiore sono notate le azioni di tastatura e di pizzico, quelle di

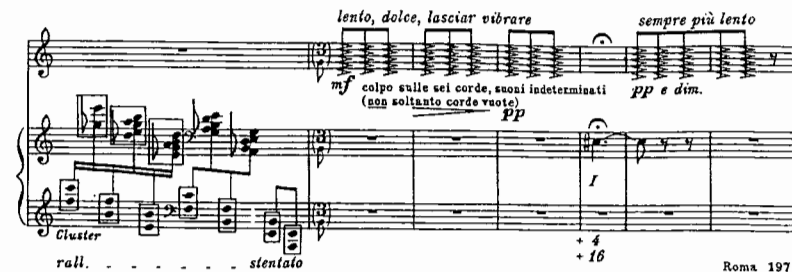
¹⁸ Secondo la classificazione segnica di Peirce, il simbolo, risultato dell'espressione delle qualità dell'oggetto rappresentato, si chiama «disegno»: esso, in quanto espressione delle qualità di fatto dell'oggetto, possiede nei riguardi dell'interprete il medesimo carattere prescrittivo dell'icona. A tal proposito cfr. CH. S. PEIRCE, *Semiotica. Testi scelti e tradotti*, cit., paragr. 2. 250-2. 264, pp. 141-148.

¹⁹ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Musik im Raum*, in «Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik», n. 2, 1959, pp. 30-35. Trad. it. a cura di Domenico Guaccero, in *Musica nello spazio*, in «La rassegna musicale», XXXI/4, 1961, pp. 397-417. Sul problema della notazione nella musica contemporanea cfr. CARL DAHLHAUS, *Notenschrist heute*, in «Darmstädter Beiträge zur

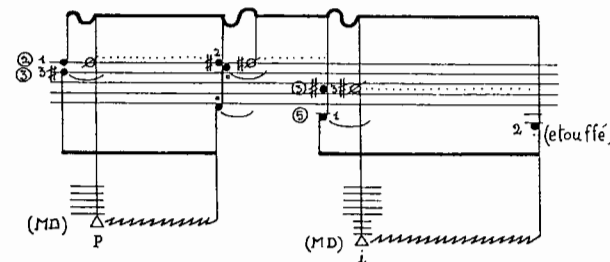
²⁰ Secondo la classificazione segnica di Peirce, il simbolo che risulta essere l'espressione di una convenzione o di una legge si chiama «argomento»: esso, in quanto espressione di una convenzione, richiede che l'interprete sia a conoscenza della convenzione stessa. A tal proposito cfr. CH. S. PEIRCE, *Semiotica. Testi scelti e tradotti*, cit., paragr. 2. 250-2. 264, pp. 141-148.

²¹ LUIS MILÁN, *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El maestro*, Valencia, privilegio real, 1535. Edizione moderna in facs., Ginevra, Minkoff, 1975. La fantasia citata da Corghi è la XVI.

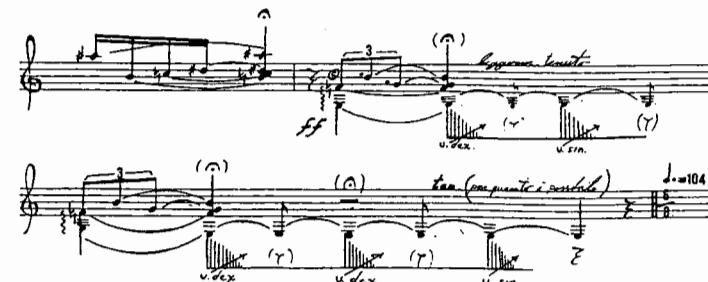
²² Cfr. AZIO CORGHI, *Consonancias y redobles*, cit., prefazione, s.p.



Facs. 4 – GOFFREDO PETRASSI, *Alias* (1977) per ch. e clav., Milano, Suvini Zerboni, 1979: p. 16, sist. 4. Dit. e simb. a cura di Vincenzo Saldarelli. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 5 – AZIO CORGHI, *Consonancias y redobles* (1973) per 1 o più ch. con nastro magnetico *ad lib.*, Milano, Suvini Zerboni, 1974: p. 3, sist. 2. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 6 – MAURIZIO PISATI, *Gemelli* (1981) per ch., Milano, Rugginenti, 1982: p. 1, rigo 5-6. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

percuSSIONe (nota con testa bianca e taglio obliquo) e quelle di smorzamento (indicazione «étouffé»). Per tutte le azioni strumentali fissate sul pentagramma superiore sono forniti il numero di corda e la diteggiatura per la mano sinistra. Nei frammenti inferiori di pentagramma sono invece indicate le azioni di sfregamento della quarta e della sesta corda mediante le dita della mano destra: per tali azioni il compositore adotta un'altra simbologia d'azione, non fornendo alcuna indicazione circa l'altezza reale dell'effetto sonoro risultante. I simboli impiegati sono due: quello di forma triangolare e quello di forma seghettata. Il primo, secondo la prefazione dell'autore,²³ prescrive lo sfioramento della corda senza suonarla: si veda, ad esempio, nel facsimile 5 il triangolo posto in corrispondenza del Re₃, oppure quello posto in corrispondenza del Mi₃. Vicino a ciascun triangolo sono presenti due indicazioni letterali: la prima («MD») per specificare la mano da impiegare (mano destra); la seconda «p» o «i» per il dito da utilizzare (pollice o indice). Dopo il triangolo si trova un simbolo particolare costituito da una linea orizzontale seghettata: esso indica lo sfregamento della corda in senso orizzontale per mezzo delle dita pollice o indice. La durata dello sfregamento è esattamente di un ottavo per il fatto che i triangoli (seppure bianchi) sono muniti di una gambetta con un trattino: allo stesso modo di quanto espresso nel pentagramma superiore mediante le note di forma tradizionale con testa bianca.

Maurizio Pisati è l'autore del lavoro per chitarra intitolato *Gemelli*, datato 1981. Per indicare le azioni di sfioramento della sesta corda con le unghie della mano destra o sinistra, il compositore adotta, oltre alle sigle «u. dex.» e «u. sin.», una serie ordinata di segmenti verticali di altezza decrescente (cfr. fac. 6, p. XIII) con una freccia obliqua orientata verso destra. Mediante il decrescere dell'altezza dei segmenti verticali l'autore suggerisce la velocità decrescente dello sfioramento dell'unghia contro la corda vibrante. Al pari di Corghi, anche Pisati evita di notare con precisione l'effetto, limitandosi a fornire indicazioni di tipo d'azione. Da parte sua, Pisati si preoccupa invece di spiegare a parole, nella *legenda*, il tipo di azione richiesta e il risultato sonoro, esprimendosi nei seguenti termini: «L'esecutore deve sfiorare con l'unghia destra (u. dex.) o sinistra (u. sin.) la sesta corda che produrrà così un rumore ribattuto e decrescente, finito il quale continuerà la sua normale vibrazione e così via secondo le indicazioni».²⁴

Nell'ambito del rapporto tra simbolo ed esecutore un caso di notazione particolare è quello degli armonici artificiali²⁵ (di terza maggiore, di quarta, di quinta e d'ottava), molto sfruttati dalla prassi

esecutiva degli archi: per la loro trascrizione su pentagramma alcuni compositori adottano la notazione d'azione, altri quella d'effetto e altri ancora quella combinante l'azione con l'effetto. Comune agli armonici artificiali di terza (o 5° armonico equivalente a un intervallo di diciassettesima), quarta (o 4° armonico equivalente a un intervallo di quindicesima) e quinta (o 3° armonico equivalente a un intervallo di dodicesima) è il fatto che la nota dell'armonico risultante non corrisponde né a quella del punto di tastatura, né a quella del punto di sfioramento. Diversamente, per gli armonici artificiali d'ottava (o 2° armonico equivalente a un intervallo di ottava) la nota risultante non coincide con quella 'tastata' ma è uguale a quella 'sfiorata'.

Per chiarire tutto ciò è utile procedere gradatamente, illustrando gli armonici artificiali di terza (5° armonico), quarta (4° armonico) e quinta (3° armonico); e, successivamente, quelli artificiali d'ottava (2° armonico).

Per comprendere la notazione degli armonici artificiali di terza, quarta e quinta, è fondamentale illustrare le modalità di ottenimento sulla chitarra. A titolo esemplificativo si cita un caso di armonico artificiale di quinta ossia il 3° armonico, o dodicesima di una nota tastata: quello ottenuto con la tastatura della prima corda in corrispondenza della nota Si₁.

Per ottenere l'armonico di quinta del Si₁ è necessario che la mano sinistra preme la prima corda (Mi₄) al 7° tasto, sfiorandola, allo stesso tempo, in un punto corrispondente al XII tasto. Pizzicando la corda, la nota dell'armonico risultante (Fa₃) risulta a distanza di quindicesima dalla nota tastata.

Si tenga inoltre presente che la tecnica adoperata per gli armonici artificiali di quarta (ossia 4° armonico equivalente a un intervallo di quindicesima) e di quinta nelle ultime posizioni (ossia 3° armonico equivalente a un intervallo di dodicesima) è valida anche nel caso di tutti gli armonici artificiali di terza (ossia 5° armonico, equivalente a un intervallo di diciassettesima). Il caso degli armonici artificiali di quinta ottenuti nelle prime posizioni e di ottava è differente: la mano sinistra assume solamente il compito di tastare, lasciando alla mano destra l'incombenza di sfiorare e di pizzicare la corda.

Per indicare l'armonico artificiale di quinta (3° armonico), di quarta (4° armonico) e di terza (5° armonico) vengono impiegate tre diverse notazioni: quella d'azione, quella d'effetto e quella combinante l'azione con l'effetto. La prima notazione (d'azione) consiste nell'indicare la nota corrispondente al punto di tastatura e, sopra di essa, quella corrispondente al punto di sfioramento. Quest'ultima è differenziata grafica-

mente dalla prima mediante l'impiego della speciale testa a forma romboidale (◊). La notazione risultante è d'azione, dal momento che essa suggerisce i punti di tastatura e di sfioramento, senza specificare l'altezza dell'armonico risultante. La tavola 3 (p. XI) enumera alcuni autori che nella loro produzione chitarristica hanno fatto uso della notazione d'azione per gli armonici artificiali di terza (5° armonico), quarta (4° armonico) e di quinta (3° armonico).

Analogamente alla tecnica strumentale, anche la trascrizione grafica degli armonici artificiali è chiaramente mutuata dalla semiografia degli strumenti ad arco. È questo il caso della notazione d'azione in cui, come già detto, è solamente illustrata la dinamica esecutiva. A questo proposito risulta illuminante menzionare il caso di Adriano Guarneri, l'autore che più frequentemente di altri ha utilizzato gli armonici artificiali di terza (5° armonico) e di quarta (4° armonico) nelle opere per o con chitarra.²⁶ La ragione di tale frequentazione è da ricercare nel prezioso addestramento sul violino che il compositore ha svolto nel corso degli studi di composizione presso il Conservatorio «G.B. Martini» di Bologna. Proprio tale padronanza strumentale rende ragione del perché Guarneri, in totale sintonia con molti altri autori non chitarristi (fra cui gli italiani Bruno Bartolozzi e Marco Lasagna),²⁷ adottò per la chitarra la notazione d'azione degli armonici artificiali.

La seconda notazione impiegata per gli armonici artificiali è quella d'effetto: essa consiste nella descrizione della sola nota risultante ed è utilizzata con maggior frequenza per gli armonici artificiali di quinta e d'ottava (cioè il 3° e il 2° armonico). Adottando questa soluzione grafica, Chiara Benati, nel lavoro per chitarra intitolato *Non solo... (Images des sphères)* nota la corda e l'altezza risultante (nota con testa romboidale), aggiungendo la dicitura «arm. 5a». Dal punto di vista acustico si tratta in realtà del 3° armonico (corrispondente a un intervallo di dodicesima), ottenuto sfiorando la corda a 1/3 della sua lunghezza, reperibile sul tasto che alla tastatura offre un intervallo di quinta. In questa seconda tipologia d'effetto la partitura fornisce indicazione dell'effetto sonoro, omettendo qualsiasi informazione di carattere tecnico-esecutivo. Tuttavia, per chiarire ogni dubbio, nella prefazione la stessa Benati spiega nei seguenti termini l'azione strumentale notata: «Armonico artificiale, ottenuto tastando la corda indicata una dodicesima sotto il suono voluto e sfiorando con la mano destra la stessa corda 7 tasti sopra».²⁸

Nel terzo e ultimo tipo di notazione degli armonici artificiali (d'azione-effetto) oltre al gesto ese-

cutivo si trova indicato anche il risultato acustico. Specificatamente essa fornisce le altezze corrispondenti al punto di tastatura e di sfioramento (azione), evidenziando allo stesso tempo l'altezza effettiva risultante. Le soluzioni grafiche adoperate a tal proposito sono due. La prima consiste nella disposizione verticale delle tre note musicali: nel caso della nota tastata e risultante la grafia è quella consueta, mentre per quella sfiorata risulta ormai consolidata la forma grafica romboidale. Nella seconda soluzione le note da tastare (con normale testa ovale), da sfiorare (con testa romboidale) e risultante sono disposte su due diversi righi, in modo da evidenziare la notazione d'azione (pentagramma inferiore) rispetto a quella d'effetto (pentagramma superiore).

Nella tavola 4 (p. XVII) sono elencati alcuni autori italiani che hanno fatto ricorso alla notazione d'azione-effetto nel caso specifico degli armonici artificiali (terza, quarta, quinta, ossia gli armonici 5°, 4° e 3°), adottando la soluzione grafica su uno o due righi pentagrammati. Per quanto riguarda la notazione combinante l'azione con l'effetto, è da segnalare inoltre il fatto che nell'ambito della letteratura chitarristica novecentesca il suo impiego è limitato al caso degli armonici artificiali di quarta e di quinta (ossia 4° e 3° armonico).

Il caso della notazione degli armonici d'ottava (ossia degli armonici di secondo ordine, equivalenti a un intervallo di ottava dal suono fondamentale) si differenzia in parte da quello testé visto degli armonici artificiali di terza, quarta e quinta (rispettivamente 5°, 4° e 3° armonico), dal momento che per essi l'altezza risultante corrisponde a quella relativa al punto apparente di sfioramento. Come si chiarirà nel corso della trattazione, questa particolarità determina il fatto che per tutti i suoni armonici ottavi (armonici n. 2) la notazione d'azione (attuata in forma estesa) è contemporaneamente del tipo d'azione-effetto (in forma abbreviata).

A titolo esemplificativo si riporta un caso di armonico artificiale di ottava (2° armonico), ottenuto a partire dalla nota Si₁ mediante l'utilizzo della tecnica illustrata per gli armonici artificiali di quinta (3° armonico). Per ottenere questo armonico (Si₂) è sufficiente che la mano sinistra tasti la prima corda in corrispondenza della VII barretta, sfiorando con l'altra mano il punto mediano della corda (XIX tasto). All'atto del pizzico la nota dell'armonico risultante corrisponde a quella sfiorata, dal momento che la metà della corda cade accidentalmente al XIX tasto.

Come per gli armonici artificiali di terza, quarta e quinta (armonici nn. 5, 4, 3), anche per quelli d'ot-

²³ ID., «Segni e simboli», s.p.

²⁴ MAURIZIO PISATI, *Gemelli* (1981) per chitarra, Milano, Ruggeri, 1982, *legenda*, s.p.

²⁵ Nella pratica della chitarra si definisce armonico artificiale l'artificio di premere la corda sulla tastiera in modo da creare in quel luogo un capotasto, sfiorandola contemporaneamente in un determinato punto della sua nuova lunghezza, ottenendo un armonico apparte-

nente alla serie che ha come fondamentale la frequenza determinata dal nuovo capotasto. Secondo una terminologia oggi assai diffusa, gli armonici artificiali sono indicati calcolando il numero dei tasti compresi tra il punto di tastatura e di sfioramento, sebbene a tale computo non corrisponda un suono armonico di pari frequenza. Agli armonici artificiali di ottava, quinta, quarta e terza corrispondono infatti suoni di frequenza 2, 3, 4, 5 volte rispetto a quella fondamentale.

²⁶ ADRIANO GUARNIERI, *Per Armando* (1990) per chitarra, Milano, Ricordi, 1990; *infinite Risonanze... inquiete...* (1992) per 1 o 2 chitarre amplificate, nastro e live-electronics oppure per 3 chitarre amplificate e live-electronics, Milano, Ricordi, 1992; *Orfeo cantando... tolse* (1994), 10 azioni liriche per voci, mimi, orchestra, nastro magnetico e live-electronics, Milano, Ricordi, 1994.

²⁷ BRUNO BARTOLOZZI, *Tre pezzi* (1952) per chitarra, Firenze, Bruzzielli, 1963; *Concertazioni* (1965) per oboe e strumenti, Milano, Suvini Zerbini, 1966; *Omaggio a Gaetano Azzolina* (1971) per chitarra, Milano, Suvini Zerbini, 1972;

Auser (1972) per oboe e chitarra, Milano, Suvini Zerbini, 1975; *Memorie* (1975) per 3 chitarre e orchestra, Milano, Suvini Zerbini, 1978; *Reptu* (1975) per flauto, viola, chitarra e percussioni, Milano, Suvini Zerbini, 1975; *Adles* (1977) per chitarra, Milano, Suvini Zerbini, 1979. MARCO LASAGNA, *Immagine di Mnemosyne* (1987) per 7 strumenti, Milano, Suvini Zerbini, 1987.

²⁸ CHIARA BENATI, *Non solo... (Images des sphères)* (1986) per chitarra, Ancona, Bèrben, 1986, «Avvertenze e simboli», p. 1. Dit. a cura di Massimo Menotti.

tava si segnalano tre diverse soluzioni notazionali: quella d'azione, quella d'effetto e quella d'azione-effetto. Nell'ambito della notazione d'azione esistono tre modalità di scrittura, di cui le prime due in forma estesa e la terza in forma abbreviata.

Il primo tipo di scrittura in forma estesa consiste nell'allineamento verticale delle altezze, rispettivamente tastata e sfiorata: quest'ultima è differenziata graficamente da quella tastata mediante l'impiego della speciale testa di forma romboidale. Essendovi un'esatta corrispondenza tra la nota dell'armonico risultante e quella sfiorata, la grafia in forma estesa si può classificare nei tipi d'azione e d'azione-effetto.

Il secondo tipo di scrittura in forma estesa consiste nell'indicazione ordinaria della nota tastata. L'altezza sfiorata (risultante) è suggerita in modo, se si vuole, più razionale, con la numerazione del tasto (in cifre romane o arabe) corrispondente al punto di sfioramento (nell'esempio citato dell'armonico artificiale ottenuto a partire dal Si, il tasto indicato, come si è visto, risulta essere il XIX). Questo tipo di notazione trova impiego solo nei casi in cui la nota sfiorata è localizzata sulla tastiera, dal momento che solo in questa posizione è possibile fornire l'esatta indicazione del tasto.

A differenza dei due appena descritti, il terzo tipo di scrittura è in forma abbreviata, essendovi prevista la sola indicazione della nota tastata. Come per il secondo tipo di scrittura anche per quest'ultimo non è prevista l'indicazione della nota sfiorata (risultante). Pertanto anche questo terzo caso è classificabile tra quelli d'azione. Frequentemente l'esecutore è ammonito circa l'attuazione del suono armonico mediante l'apposizione sopra la nota tastata di un simbolo di forma circolare, accompagnato dalla scritta «arm. 8» (armonico d'ottava, in realtà 2° armonico). Tuttavia, accanto a questa soluzione di carattere grafico-letterale è possibile riscontrare l'utilizzo di una speciale nota munita di testa quadrata.

A titolo informativo nella tavola 5 (p. XVII) sono disposti in ordine di elenco alcuni autori che nelle opere chitarristiche hanno fatto uso dei tre tipi (estesa e abbreviata) di notazione d'azione per gli armonici artificiali di ottava (armonici di 2° ordine).

Per quanto riguarda il secondo caso di notazione d'azione degli armonici artificiali d'ottava (armonici nn. 2), esso consiste nell'indicare la nota risultante, priva di alcuna specificazione circa il punto di tastatura. Le forme grafiche riscontrate per la nota d'effetto si riducono a tre: romboidale, rettangolare e ovale sovrastata da un piccolo cerchio (cfr. tav. 6, p. XVII).

La terza soluzione (nota d'effetto con cerchietto) è mutuata dalla scrittura degli armonici naturali, sortiti sulle corde a vuoto. L'impiego della stessa veste notazionale per gli armonici naturali e per quelli artificiali può generare confusione là dove, in assenza di una esplicita volontà compositiva, entrambi siano

tecnicamente possibili. Specie in passaggi di grande rilievo virtuosistico la scelta del chitarrista ricade sugli armonici naturali, dal momento che essi prevedono l'impiego di due sole dita al posto delle tre necessarie per i suoni artificiali.

Nella tavola 6 (p. XVII) sono elencati alcuni esempi di utilizzo della scrittura d'effetto per gli armonici artificiali d'ottava.

Accanto alle notazioni d'azione e d'effetto la semiografia degli armonici artificiali d'ottava è possibile anche nella forma combinante l'azione con l'effetto. A tal proposito si possono individuare due diverse soluzioni.

Il primo tipo di scrittura, redatta in forma estesa, consiste nella rappresentazione delle note tastate, sfiorate e risultante. Poiché l'altezza d'effetto corrisponde a quella apparente sfiorata, la soluzione grafica adottata consiste nell'indicare quella tastata (con testa a forma normale o rettangolare) e quella sfiorata (con testa a forma romboidale), e, tra parentesi tonde, quella risultante.

Il secondo tipo di scrittura, in forma abbreviata, risulta dalla presenza delle sole note tastate e sfiorate: detta scrittura è già stata trattata a proposito della notazione d'azione in forma completa (cfr. tav. 5). Per questa ragione la tavola 7 (p. XIX) elenca solamente alcuni compositori che adottano la scrittura estesa per gli armonici artificiali di ottava (armonici nn. 2).

2. Notazioni in note trasposte e in note reali

La seconda metà del '700 vide il passaggio dall'intavolatura al moderno sistema di notazione chitarristica, basato sull'uso di un pentagramma con chiave di violino. Sulle cause di questo passaggio sono state formulate due ipotesi.

La prima, del musicologo Mario Dell'Ara, mette in relazione l'adozione di questo sistema con i profondi legami che la chitarra intratteneva ai tempi con gli strumenti musicali notati in chiave di violino. Tra tutti questi, particolarmente intensi erano quelli con la voce e il violino: infatti la chitarra nel secondo '700 non solo dialogava con essi accompagnandoli, ma spesso ne riproduceva armonizzate le melodie in versione solistica. Dell'Ara ha inoltre sottolineato come il cambiamento della notazione sia avvenuto nel momento in cui la chitarra impiegava cinque corde, con una estensione delle corde a vuoto (La₁-Mi₁) del tutto simile a quella delle quattro del violino (Sol₁-Mi₁).²⁹

La seconda ipotesi, del musicologo Mario Torta, spiega l'introduzione del rigo musicale sulla base di considerazioni di carattere commerciale e, in particolare, della sua vasta conoscenza presso i dilettanti. In quest'ottica l'adozione del pentagramma per la musica di chitarra fu operata per motivi tipografici, allo scopo di assicurare alla stampa chitarristica la massima diffusione.³⁰

(con cenni sulla formazione della chitarra esacorde ed elementi di metodologia bibliografica), tesi di laurea, dott., Università degli studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. Renato Di Benedetto, a.a. 1988/89, p. 24.

²⁹ Cfr. MARIO DELL'ARA, *La chitarra antica, classica e romantica. Manuale di storia della chitarra (ad uso dei conservatori e delle scuole di musica)*, cit., p. 67.

³⁰ Cfr. MARIO TORTA, *Ferdinando Carulli (1770-1841). Profilo biografico-critico e catalogo tematico delle opere con numero*

Tav. 4 – Casi di impiego della notazione d'azione-effetto per gli armonici artificiali di quarta (4° armonico) e di quinta (3° armonico)

Tipo di notazione	Armonico artificiale	Autore, titolo	Data di comp
d'azione-effetto su 1 pentagramma	di quarta o 4° armonico, equivalente a un intervallo di XV	A. Company, <i>Las seis cuerdas</i>	1963
		L. Donorà, <i>Fax</i>	1975
		A. Valori, <i>Rasgueado</i>	1984
	di quinta o 3° armonico, equivalente a un intervallo di XII	A. Company, <i>Las seis cuerdas</i>	1963
		B. Bartolozzi, <i>Concertazioni</i>	1963
		B. Bartolozzi, <i>Auser</i>	1972
		C. Togni, <i>Quasi una serenata</i>	1979
		A. Valori, <i>Rasgueado</i>	1984
		A. Company, <i>Leos pas de deux</i>	1985
d'azione-effetto su 2 pentagrammi	di quinta o 3° armonico, equivalente a un intervallo di XII	G. Manzoni, <i>Echi</i> (dit. V. Saldarelli)	1981

Tav. 5 – Casi di impiego della notazione d'azione per gli armonici artificiali d'ottava

Armonico artificiale	Tipo di notazione e sua descrizione	Autore, titolo	Data di comp.
d'ottava o 2° armonico	d'azione in forma estesa (nota tastata e nota sfiorata con testa a forma romboidale) = notazione d'azione-effetto	F. Donatoni, <i>Algo. Due pezzi</i> (dit. di R. Chiesa)	1977
		C. Pasquotti, <i>Presto</i>	1982
		A. Giacometti, <i>Nocturne géométrique</i>	1981
	d'azione in forma estesa (nota tastata e tasto relativo alla nota sfiorata)	P. Arcà, <i>Aster</i>	1982
	d'azione in forma abbreviata (nota tastata e indicaz. «arm. 8»)	G. Petrassi, <i>Concerto</i>	1960
		P. Ricci, <i>Tre liriche di Kavafis</i>	1986
	d'azione in forma abbreviata (nota tastata con testa a forma quadrata)	B. Bartolozzi, <i>Tre pezzi</i> (dit. di A. Company)	1952
		A. Corgi, <i>Consonancias y redobles</i>	1973
		C. Pessina, <i>Passacaglia</i>	1987

Tav. 6 – Casi di impiego della notazione d'effetto per gli armonici artificiali d'ottava

Armonico artificiale	Tipo di notazione e sua descrizione	Autore, titolo	Data di comp.	Indicazione o segno particolare
d'ottava o 2° armonico	d'effetto (nota con testa a forma romboidale)	B. Bettinelli, <i>Divertimento a due</i> (dit. di R. Chiesa)	1982	
		C. Benati, <i>Non solo... (Images des sphères)</i> (dit. di M. Menotti)	1986	«Arm. 8va»
	d'effetto (nota con testa a forma rettangolare)	G. Colombo Taccani, <i>Parade</i> (dit. di C. Pessina)	1989/90	cerchietto sulla nota
	d'effetto (nota con cerchietto sovrastante)	B. Maderna, <i>Y después</i>	1971	

Nella notazione moderna, quando non compare il numero 8 sotto il rigo (chiave di violino-tenore), la chitarra è uno strumento traspositore: infatti per tutti i diversi tipi di strumento (acustico ed elettrico) è prevista la trascrizione dei suoni reali all'ottava superiore. Le chitarre esacorde sogliono leggere in partitura su un pentagramma in chiave di violino e suonano un'ottava sotto la scrittura reale. Anche nel caso particolare della chitarra acustica decacorde, è normalmente utilizzato un solo pentagramma con le chiavi alternate di basso e di violino, esattamente all'ottava superiore. A guisa del contrabbasso, la chitarra tetracorde (basso acustico o elettrico) legge su un pentagramma con chiave di basso, per produrre suoni esattamente all'ottava superiore. La tavola 8 (p. XIX) offre uno schema di accordatura di tutte le chitarre, in note reali e in note trasposte.

Malgrado l'adozione di un sistema notazionale a suoni trasposti e differentemente da quanto accade per buona parte del repertorio ottocentesco, nel repertorio delle musiche per e con chitarra del secolo XX si trova frequentemente indicato l'effetto all'ottava inferiore. A tal proposito si registrano tre soluzioni differenti.

La prima soluzione consiste nel segnalare in *legenda* la trasposizione delle note all'ottava inferiore. Alcuni esempi tratti da indicazioni preliminari sono riportati nella tavola 9 (p. XIX), dalla quale emerge come dato caratteristico il fatto che alcuni autori, come Berio e Tutino, fanno diretto riferimento alla trasposizione chitarristica, al contrario di altri che accomunano la chitarra agli altri strumenti traspositori previsti in partitura.

La seconda soluzione adottata allo scopo di segnalare la trasposizione consiste nel dare notizia dell'effetto traspositore all'inizio della composizione. Un esempio di ciò è rappresentato dalla composizione da camera *Amanda*, scritta nel 1966 da Bruno Maderna: questi, a pagina 1 della partitura, accanto al rigo chitarristico si premura di specificare che lo strumento «klängt eine Oktave tiefer»³¹ (cfr. fac. 7, p. XXIII). L'utilizzo della lingua tedesca nell'annotazione autografa è da mettere in relazione con il luogo e con la data (Königstein, luglio 1966) in cui l'opera fu condotta a termine. Malgrado la presenza di questa e di altre didascalie in lingua tedesca, i primi esecutori della partitura furono, il 25 ottobre 1966, gli strumentisti dell'orchestra «Alessandro Scarlatti» di Napoli, diretti da Daniele Paris.³² Tuttavia è da segnalare che il compositore e direttore veneziano fu completamente bilingue, dal momento che, al pari di altri coevi compositori italiani (Luigi Nono, Luciano Berio), trascorse la sua vita (1920-1973) per lunghi periodi all'estero e soprattutto in Germania. Infatti durante gli anni '50 e '60 l'epicentro

dello scambio tra i compositori di ogni nazionalità divenne Darmstadt: in questa cittadina tedesca venne fondato, per iniziativa di Wolfgang Steinecke, l'Istituto Kranichstein, dove nel 1946 si svolsero i primi *Ferienkurse für internationale neue Musik*. Ai *Ferienkurse* Maderna partecipò dal 1951 al 1970 in qualità di docente e di direttore dell'Internationales Kranichsteiner Kammerensemble.³³

La terza soluzione atta a segnalare la trasposizione chitarristica consiste nell'evidenziare direttamente in partitura l'effetto musicale, mediante l'apposizione del numero 8 sotto la chiave di violino, trasformandola così in chiave di violino-tenore. La tavola 10 (p. XX) enumera i nomi e i lavori di alcuni compositori che hanno adottato questa indicazione.

Come si vede, in ordine di tempo il primo compositore ad avere adottato questa terza soluzione (apposizione dell'8 sotto la chiave di violino) risulta essere il già citato Sylvano Bussotti (cfr. fac. 1) nella composizione da camera *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck*, scritta tra il 1961 e 1963. Come dichiara lo stesso compositore nella prefazione all'opera, il titolo è l'esatta citazione di una didascalia che compare all'inizio della sesta bagatella per pianoforte (op. 33) di Ludwig van Beethoven.³⁴ Oltre a ciò è da segnalare il fatto che il lavoro bussottiano prevede l'utilizzo della chitarra esacorde di tipo elettrico, nuova per quei tempi.

Fra i molti compositori che hanno adottato la medesima soluzione di Bussotti va menzionato il caso particolare di Niccolò Castiglioni. Come mostra il facsimile 8 (p. XXIII), il noto compositore milanese nel duetto *Sic* per flauto e chitarra ricorre al numero 8 sotto la chiave di violino, tuttavia inserendolo in una circonferenza.

Accanto all'uso del moderno sistema di notazione, nel repertorio di oggi si registrano differenti proposte alternative atte a rappresentare i suoni all'altezza reale. Queste soluzioni hanno la loro ragione d'essere nel contesto dell'evoluzione della notazione musicale, segnata dall'avvento della tecnica dodecafonica e, successivamente, della serialità. Con l'introduzione della dodecafonia la corrente viennese, rappresentata dai compositori Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern, avvertì infatti come bisogno fondamentale quello del rapido controllo visivo delle relazioni verticali (specialmente d'ottava): proprio per questo si diffuse un tipo di scrittura nel quale, anche per le parti degli strumenti tradizionalmente considerati traspositori, i suoni notati corrispondevano ai suoni d'effetto. L'uso di tale scrittura fu adottato per la prima volta nel 1923 da Schönberg in un lavoro da camera che includeva proprio la chitarra: la *Serenade* op. 24 per clarinetto, clarinetto basso, mandolino, chitarra, violino, viola,

³¹ BRUNO MADERNA, *Amanda, serenata VI* (1966) per orchestra da camera, Milano, Suvini Zerboni, 1967, p. 1.

³² Cfr. *Bruno Maderna. Documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Suvini Zerboni, 1985, p. 263.

³³ Sull'attività di Bruno Maderna in qualità di direttore del-

l'Internationales Kranichsteiner Kammerensemble, cfr. ANTONIO TRUDDI, *La 'scuola' di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Unicopli, 1992 (Le sfere, 18), pp. 343-346.

³⁴ LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Bagatelles*, op. 33 (1782-1803) per pianoforte, Wien, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1803.

Tav. 7 – Casi di impiego della notazione d'effetto per gli armonici artificiali d'ottava

Arm. artif.	Tipo di notazione e sua descrizione	Autore, titolo	Data di comp.
d'ottava o 2° armonico	d'azione e d'effetto [nota tastata (con testa a forma norma), nota sfiorata (con testa a forma romboidale), nota risultante (tra parentesi rotonde)]	L. Donorà, <i>Fax</i>	1975
		A. Valori, <i>Rasgueado</i>	1984
	d'azione e d'effetto [nota tastata (con testa a forma norma), nota sfiorata (con testa a forma rettangolare), nota risultante (tra parentesi rotonde)]	B. Bartolozzi, <i>Tre pezzi</i> (dit. di A. Company)	1952
		A. Company, <i>Las seis cuerdas</i>	1963
		V. Saldarelli, <i>Per la chitarra</i>	1971
		C. Togni, <i>Quasi una serenata</i> (dit. di V. Saldarelli)	1979

Tav. 8 – Accordature delle chitarre a dieci, a sei e a quattro corde in note reali e in note trasposte

N. di corde	Tipo di chitarra	Accordatura in note reali	Accordatura in note trasposte
10	acustica (classica)	① = Mi ₃ ② = Si ₂ ③ = Sol ₂ ④ = Re ₂ ⑤ = La ₁ ⑥ = Mi ₁ ⑦ = Do ₁ ⑧ = Sib ₀ ⑨ = Lab ₀ ⑩ = Solb ₀	① = Mi ₄ ② = Si ₃ ③ = Sol ₃ ④ = Re ₃ ⑤ = La ₂ ⑥ = Mi ₂ ⑦ = Do ₂ ⑧ = Sib ₁ ⑨ = Lab ₁ ⑩ = Solb ₁
6	acustica (classica)	① = Mi ₃ ② = Si ₂ ③ = Sol ₂ ④ = Re ₂ ⑤ = La ₁ ⑥ = Mi ₁	① = Mi ₄ ② = Si ₃ ③ = Sol ₃ ④ = Re ₃ ⑤ = La ₂ ⑥ = Mi ₂
	acustica (folk)		
	elettrica		
4	elettrica (o basso)	① = Sol ₁ ② = Re ₁ ③ = La ₀ ④ = Mi ₀	① = Sol ₂ ② = Re ₂ ③ = La ₁ ④ = Mi ₁

Tav. 9 – Casi di indicazione della trasposizione chitarristica nella *legenda*

Autore, titolo	Data di comp.	Legenda
L. Berio, <i>Nones</i>	1954	«Tranne quelli traspositori d'ottava (ottavino, controfagotto, chitarra ecc.) tutti gli strumenti sono scritti in SUONI REALI»
M. Tutino, <i>Ferite leggere</i>	1984	«La chitarra e chitarra basso sono scritti una ottava sopra»
P. Perezani, <i>Tlön</i>	1985	«La partitura non è scritta in suoni reali»
C. Galante, <i>Paint the night</i>	1985	«La chitarra elettrica e la chitarra basso suonano un'ottava sotto»
S. Sciarrino, <i>Esplorazione del bianco II</i>	1986	«Il clarinetto basso è scritto un tono sopra. La chitarra un'ottava sopra»
P. Perezani, <i>Grön</i>	1987	«La partitura non è scritta in suoni reali»
P. Arcà, <i>Lucius, asinus aureus</i>	1989	«La partitura è scritta in suoni reali, tranne gli strumenti traspositori d'ottava»
G. Colombo Taccani, <i>Parade</i>	1989/90	«La partitura è già trasportata: il clarinetto risulta quindi un tono sotto rispetto a quanto scritto, mentre la chitarra risulta un'ottava sotto»
A. Solbiati, <i>Concerto</i>	1990	«La partitura è scritta in suoni reali - eccetto i traspositori d'ottava»
A. Mannucci, <i>Tre canti di Blok</i>	1991	«Chitarra (legge un'ottava sotto)»
A. Iafigliola, <i>La forma, le ombre</i>	1993	«La partitura non è scritta in suoni reali»

Tav. 10 – Composizioni notate in chiave di violino-tenore

Autore	Titolo	Data di comp.
S. Bussotti	<i>Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck</i>	1961/63
	<i>Rara (eco seriologico)</i>	1964/67
	<i>The rara requiem</i>	1969/70
	<i>Ultima rara</i>	1969
C. Prosperi	<i>Canto dell'arpeggione</i>	1974
L. Lombardi	<i>Mythenasche</i>	1980/81
P. Arcà	<i>Aura</i>	1981
A. Giacometti	<i>Nocturne géométrique</i>	1981
G. Manzoni	<i>Echi</i>	1981
R. Mirigliano	<i>Imprromptu</i>	1981
L. Lombardi	<i>Thamar y Ammôn</i>	1983
	<i>Sisyphos</i>	1984
A. Giacometti	<i>Agrégations sonores</i>	1986
P. Ricci	<i>Tre liriche di Kavafis</i>	1986
A. Giacometti	<i>Sonata</i>	1987
M. Lasagna	<i>Immagine di Mnemosyne</i>	1987
C. Pessina	<i>Passacaglia</i>	1987
L. Berio	<i>Sequenza XI</i>	1988
S. Bo	<i>Due bagatelle</i>	1988
S. Bussotti	<i>Fedra</i>	1988
	<i>Tredici trame 9. Bozetto siciliano</i>	1988/89
F. Pennisi	<i>Piccolo labirinto</i>	1989
	<i>L'esquie della luna</i>	1990/91
N. Castiglioni	<i>Sic</i>	1992
A. Giacometti	<i>European dream in a south-pacific summer</i>	1992

Tav. 11 – Casi di impiego della notazione in suoni reali su pentagramma unico

Autore, titolo	Data di comp.	Indicazione
G. Mancini, <i>Sinfonia</i>	1953/55	«La chitarra elettrica deve intendersi sempre con suoni reali» [nota a piè p. 110]
A. Clementi, <i>Sonata</i>	1954/55	«Suona com'è scritto» [nota per la chitarra a piè p. 3]
B. Maderna, <i>Composizione in 3 tempi</i>	1954	
F. Donatoni, <i>Serenata</i>	1959	«Tutti gli strumenti, meno l'ottavino e il contrabbasso, sono scritti in suoni reali» [p. 2]
G. Mancini, <i>La lacrima del diavolo</i>	1959/65	«Le parti delle chitarre elettriche sono scritte in suoni reali» [nota a piè p. 130]
B. Maderna, <i>Don Perlimplin</i>	1961	«Suona come scritto» [nota per la chitarra p. 32]
C. Togni, <i>Helian di Traki</i>	1961	«In partitura, tutti gli strumenti sono scritti in suoni reali» [s.p.]
C. Togni, <i>Rondeaux per dieci</i>	1963/64	«Tutte le parti sono scritte in suoni reali» [s.p.]

B. Maderna, <i>Concerto n. 2</i>	1967	«Klingt wie notiert» [nota riportata due volte per la chitarra "classica" e per il basso elettrico a p. 1]
F. Pennisi, <i>A cantata on melancholy</i>	1967	«In questa partitura il controfagotto e i contrabbassi sono scritti all'ottava alta, l'ottavino, il glockenspiel e la celesta all'ottava bassa, tutti gli altri strumenti in note reali» [nota p. 1]
G. Scelsi, <i>Ko-ïha. Tre danze di Schiva</i>	1967	«Il rigo superiore si riferisce all'esecuzione sulle corde, che suoneranno sempre vuote, normalmente accordate, ma notate all'8a reale» [s.p.]
F. Valdambrini, <i>Ritornelli</i>	1969	
G. Giuliani, <i>Equilibrio instabile</i>	1985	«La partitura è scritta in suoni reali» [s.p.]

Tav. 12 – Casi di impiego della notazione in suoni reali su pentagramma doppio

Autore, titolo	Data di comp.	Durata dell'impiego
A. Clementi, <i>Sonata</i>	1954/55	p. 7 (sist. 2), p. 12 (sist. 2), p. 15 (sist. 1-2), pp. 16-18, p. 26, p. 27 (sist. 1-2), p. 29 (sist. 1), p. 32, p. 33 (sist. 1), p. 36 (sist. 2-3), p. 39, p. 41 (sist. 2), p. 43 (sist. 2), p. 45 (sist. 1-2), p. 46, p. 47 (sist. 1-2), p. 48 (sist. 1-2), p. 50 (sist. 2-3), pp. 52-53
L. Nono, <i>Canciones a Guimar</i>	1962/63	pp. 9-16 (batt. 11-34)
F. Valdambrini, <i>Ritornelli</i>	1969	pp. 7-10 (batt. 76-96), pp. 13-14 (batt. 115-121), p. 16 (batt. 130-136)

Tav. 13 – Impiego di un numero di pentagrammi da due a sei e relative motivazioni

N. di pentagrammi impiegati	Funzione
2	Chiarezza polifonica
	Distinzione delle note ottenute sulle corde ① ② ③ da quelle ottenute sulle corde ④⑤⑥
	Distinzione delle note pizzicate alla tastiera da quelle pizzicate al ponticello
	Distinzione delle note <i>étouffée</i> da quelle pizzicate nel modo ordinario
	Distinzione delle note ottenute con la sola mano destra da quelle ottenute nel modo ordinario
	Distinzione delle note ottenute con la sola mano destra da quelle ottenute con la sola mano sinistra
	Distinzione della scrittura d'azione da quella d'effetto per gli armonici
	Distinzione della scrittura d'azione da quella d'effetto per le note ottenute incrociando le corde
	Distinzione dell'indicazione abbreviata dei trilli dalla loro realizzazione per esteso
	Distinzione di durate diverse
3	Chiarezza polifonica
4	Chiarezza polifonica
5	Distinzione delle note prodotte su corde diverse
6	Distinzione delle note prodotte su corde diverse

violoncello e baritono.³⁵ L'esempio schönberghiano fu seguito da molti compositori operanti a Darmstadt alla fine della seconda guerra mondiale e investì, naturalmente, anche la produzione musicale per e con chitarra.

Nella letteratura chitarristica contemporanea la scrittura in suoni reali è stata realizzata mediante l'uso di uno o di due pentagrammi. Entro la prima soluzione è previsto l'uso di un rigo con alternanza delle chiavi di basso e di violino, specialmente nei casi di partiture dedicate alla chitarra decacorde (si vedano a tal proposito le partiture di Bruno Maderna e di Luigi Donorà).³⁶ La tavola 11 (p. XX) elenca alcune composizioni per chitarra nelle quali è fatto uso di questa soluzione, col risultato di indicare l'ambito reale.

Dalla lettura della suddetta tavola emergono due dati interessanti che confermano quanto detto precedentemente. Il primo è che gli autori annoverati fanno tutti parte, eccezione fatta per Giovanni Mancini, di quell'"avanguardia" che si incontrava periodicamente nella cittadella di Darmstadt. Tra questi sono da ricordarsi il citato milanese Maderna, presente, come si è detto, ai corsi estivi dal 1951 al 1970, e il bresciano Togni, attivo a Darmstadt negli anni 1951-55, 1957 e 1990.³⁷ I facsimili 9 e 10 illustrano l'alternanza di chiave in due lavori del 1961, scritti appunto da Maderna e da Togni.

Il facsimile 9 (p. XXIV) riporta alcune battute da *Don Perluplin. Ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*, opera radiofonica di Maderna realizzata presso lo Studio di fonologia della RAI di Milano e presentata nel 1962 al Premio Italia. La partitura nel suo complesso prevede l'impiego di quattro voci recitanti (*speaker*, Marcolfa, due folletti) e di un soprano (Belisa); il protagonista, Don Perluplin, è impersonato da un flauto, mentre la suocera è rappresentata da un quartetto di saxofoni. Oltre alle voci e agli strumenti-personaggi sono previsti il nastro magnetico e l'orchestra. Come si osserva nel facsimile 9, l'organico orchestrale comprende, oltre al mandolino, l'arpa, la marimba e il vibrafono, anche la chitarra elettrica (si veda l'indicazione «chit. el.»): quest'ultima è scritta in suoni reali su pentagramma con l'alternanza delle chiavi di basso e di violino.

Il facsimile 10 (p. XXIV) è relativo al brano di Togni per soprano e orchestra *Helian di Trakl*. In questo secondo esempio la chitarra adottata è quella 'classica', notata in suoni reali su pentagramma.

Come già accennato, la scrittura chitarristica in suoni reali, oltre all'uso di un unico pentagramma con chiavi di violino e basso alternate, si realizza a volte per mezzo della distribuzione su un doppio

pentagramma con le solite chiavi di violino e basso.³⁸ Questa soluzione di tipo pianistico è verificabile in tre partiture rispettivamente di Clementi, Nono e Valdambri (cfr. tav. 12, p. XXI).

Come mostra la tavola 12, la soluzione notazionale di tipo pianistico è prevista in modo continuativo, ossia per numerose e lunghe sezioni di un'opera, solo nella composizione *Canciones a Guiomar* di Luigi Nono, scritta tra il 1962 e il 1963. L'organico comprende un soprano, un coro femminile a sei voci e alcuni strumenti (percussioni, chitarra, viola, violoncello e contrabbasso). Dalla lettura della partitura si può verificare la disposizione della chitarra su due pentagrammi. È da aggiungere che le altezze indicate nella parte chitarristica sono realizzate mediante l'impiego della moderna tecnica di percussione. Proprio a tal proposito il compositore ha provveduto a fornire una breve nota di carattere esecutivo: «Tamburo. Percuotere corde e cassa». L'annotazione «tamburo», usata al posto della comune «tambora», prescrive all'esecutore di effettuare un colpo con il palmo della mano sulle corde (tastate con le dita della mano sinistra) all'altezza del ponticello. Simultaneamente alla tambora è prescritta la percussione sulla cassa: poiché la mano sinistra è impegnata a tastare le note indicate, la percussione dovrà sempre essere svolta dalla mano destra.

Quanto alle notazioni su due pentagrammi diverse da quella pianistica, si rimanda al paragrafo successivo.

3. Notazioni su pentagramma in note trasposte

Nell'ambito della notazione chitarristica praticata nel Novecento musicale contemporaneo l'uso di un solo pentagramma con chiave di violino-tenore è frequentemente soppiantato dall'utilizzo di più pentagrammi, da un minimo di due a un massimo di sei: nel caso di due pentagrammi le chiavi indicate possono essere, come si è già visto, di violino e di basso, altrimenti entrambe di violino-tenore, oppure una di violino-tenore e l'altra di basso (sempre con la scrittura dei suoni reali all'ottava superiore); nel caso di tre, quattro, cinque, sei pentagrammi la chiave di violino è ripetuta per ciascuno di essi. In questo uso esteso di differenti righe la notazione per chitarra era stata già preceduta fin dal secolo XIV dalla scrittura organistica: fra queste la notazione a due righe, praticata ancora oggi per gli strumenti a tastiera, offre il vantaggio di rendere esplicito l'andamento polifonico, contribuendo inoltre a tenere distinte le note eseguite da ciascuna mano.

In passato potevano essere apposte al capo di ogni pentagramma chiavi di Do (lettera C), o di Sol (lettera G, chiave di violino), oppure rispettivamente di

³⁵ Sulla scrittura schönberghiana in suoni reali cfr. MASSIMO BRUNI, voce *Orchestra-Orchestrazione*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, «Il Lessico», cit., vol. III, 1984, pp. 441-476: p. 475.

³⁶ BRUNO MADERNA, *Y después* (1971) per chitarra a 10 corde, Milano, Ricordi, 1973; LUIGI DONORÀ, *Rito* (1975) per chitarra a 10 corde, Udine, Pizzicato, 1990.

³⁷ Per le informazioni relative alla partecipazione dei compositori italiani ai corsi estivi di Darmstadt cfr. ANTONIO TRUDU, *La 'scuola' di Darmstadt. I Ferienkurse dal 1946 a oggi*, cit.

³⁸ L'impiego del doppio pentagramma nella letteratura chitarristica si riscontra a partire dalla fine del Settecento. A tal proposito cfr. IVAN EPICOCO, *Morfologia e prassi esecutiva della chitarra tra XVIII e XIX secolo: l'Italia come centro di irradiazione*, tesi di laurea, dott., Università degli studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, rel. Prof. Elena Ferrari Barassi, a.a. 1990/91, paragr. II. 27., «La notazione», pp. 170-177.

³⁹ LUIGI NONO, *Canciones a Guiomar* (1962/63) per soprano, coro femminile a 12 voci e strumenti, Mainz, Ars viva, 1977: p. 9.

Facs. 7 – BRUNO MADERNA, *Amanda, serenata VI* (1966) per orch. da camera, Milano, Suvini Zerboni, 1967: p. 1
Riprodotta per gentile concessione dell'editore

Facs. 8 – NICCOLO' CASTIGLIONI, *Sic* (1992) per fl. e ch., Milano, Ricordi, 1992: p. 5, pezzo n. 2, batt. 1-3
© Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A. Riprodotta per gentile concessione dell'editore

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is divided into measures 21, 22, 23, and 24. The instruments listed are Mand., Chit-el, Arpa, Marb., Vibr., Vn., Vla., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "arco" and "pizz.".

Facs. 9 – BRUNO MADERNA, *Don Perlimplin* (1961) opera radiofonica in 1 atto per 3 recitanti, 1 fl. solista e orch., Milano, Suvini Zerboni, 1962: p. 20, *Prologo*, *Tempo di Rag.*, batt. 21-24. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Handwritten musical score for a piece titled "Chit.". The score is written on five staves. The first staff is labeled "Cel" (Cello) and contains a whole rest. The second staff is labeled "P" (Piano) and contains a whole rest. The third staff is labeled "Camp" (Cantabile) and contains a whole rest. The fourth staff is labeled "P" (Piano) and contains a whole rest. The fifth staff is labeled "P" (Piano) and contains a whole rest. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The title "Chit." is written in the center of the score.

Facs. 10 – CAMILLO TOGNI, *Helian di Trakl* (1961) per s. e orch. da camera,
Milano, Suvini Zerboni, 1962: p. 33, inv. n. 2, batt. 99-100. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

[illegible]

Facs. 11 – PAOLO CASTALDI, *Battente. Battente-Cadenze-Isola-Interludio-Wiegenlied anonimo-Eco* (1976/77) per ch.,
Milano, Ricordi, 1980: p. 11, pezzo n. 1, *Battente*. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.a.
Riprodotta per gentile concessione dell'editore

... ET PUIS/SONTE-CE LES ASTRES QUE L'ON SEME/AINSI VONT LES JOURS ET LES NUITS ...

Fig. 20

LE PULSATION

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of several systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *ppp* (pianissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. The score is divided into sections by repeat signs and includes a section labeled 'Finale (Fig. 20)'. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and the word 'Fin'.

Facs. 12 – ANTONIO GIACOMETTI, *Gaspard de la nuit. Sette pezzi* (1985) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1985: p. 3, pezzo n. 2. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Sol (lettera G) per quello superiore e di Fa (lettera F) per quello inferiore.⁴⁰ Di quest'ultima notazione, ma riferita ai suoni reali non trasposti, si è già riferito nel paragrafo precedente.

In ambito chitarristico l'impiego di più pentagrammi assolve differenti compiti, riportati nella tavola sinottica 13 (p. XXI).

Dal censimento delle partiture contemporanee risulta assai diffuso l'impiego di due o più pentagrammi allo scopo di favorire la corretta rappresentazione ('chiarezza polifonica') delle parti musicali. La nozione di polifonia bene si adatta alla produzione chitarristica del secolo XX, sebbene il linguaggio contrappuntistico impiegatovi presenti alcune peculiarità.

Nelle vicende storiche della scrittura polifonica classica, esemplificabile nei vertici palestriniano e bachiano, il contrappunto classico ha la caratteristica della linearità: esso consiste infatti nell'affiancamento di parti melodiche indipendenti, rispondentesi l'una all'altra secondo vari procedimenti.

Nell'ambito del repertorio contemporaneo la nozione contrappuntistica lineare è per lo più complementare a quella 'fasciale': essa si attua mediante la sovrapposizione di parti non melodiche allo scopo di produrre fasce sonore di differente densità. In questo caso i rapporti intervallari propri della singola parte non vengono riconosciuti dall'ascoltatore: al contrario questi si trova immerso in un *continuum* sonoro timbricamente cangiante, a tratti denso e a tratti rarefatto. Sotto l'aspetto storiografico questo tipo di ricerca polifonica è da mettere in relazione con la sperimentazione elettronica compiuta a partire dagli anni '50 in Europa, grazie all'utilizzo dei generatori di 'suono bianco'.⁴¹ Tali apparecchiature permisero a compositori del calibro di Luciano Berio, Pierre Boulez, Bruno Maderna, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen, di sperimentare la produzione di fasce sonore sorte dall'unione di più frequenze: in analogia con la 'luce bianca', prodotta, secondo le leggi fisiche, dalla somma dei colori dello spettro visibile, queste fasce vennero denominate 'suoni bianchi'.⁴²

Nell'ambito della moderna letteratura chitarristica sono numerosi gli esempi di impiego del doppio rigo pianistico, scritto però all'altezza reale (come si è visto nel paragrafo precedente) ma con i suoni trasposti all'ottava superiore; anch'esso ha lo scopo di agevolare la lettura delle parti musicali (cfr. tav. 14, p. XXX). Tuttavia, ad esclusione di alcuni compositori come Ivan Fedele e Paolo Ricci, tutti gli altri fanno ricorso al doppio pentagramma solo per notare alcuni passaggi di complessa condotta polifonica. Si osservino a tal proposito i facsimili 11, 12, 13.

Il facsimile 11 (p. XXV) riproduce una pagina di *Battente* per chitarra, scritto da Paolo Castaldi tra

il 1976 e il 1977. Il lavoro consiste in una suite di sei pezzi, intitolati *Battente*, *Cadenze*, *Isola*, *Interludio*, *Wiegenlied* anonimo, *Eco*. Esclusi il quinto e il sesto brano (cfr. facs. 23, p. XXXVIII) notati rispettivamente su un solo pentagramma e su tre pentagrammi, in tutti gli altri pezzi è possibile verificare l'alternanza di uno e di due pentagrammi. Nel facsimile 11 due sistemi (nn. 1, 4) sono scritti su un solo rigo munito della chiave di violino, mentre i restanti due sistemi (nn. 2, 3) adottano il doppio rigo con chiavi di violino. Nel contesto di una scrittura contrappuntistica lineare e, per così dire, 'tradizionale' quest'ultima soluzione grafica rende particolarmente agevole la lettura distinta della linea del basso «sempre marc. pp» e delle linee superiori, condensate nel primo rigo.

Il facsimile 12 (p. XXV) è preso da una raccolta di sette pezzi per chitarra, scritta da Antonio Giacometti nel 1985. Il titolo *Gaspard de la nuit* è un esplicito richiamo al gusto naturalistico dei compositori francesi di fine Ottocento e, in particolare, a Maurice Ravel, che fa seguire quel titolo dal sottotitolo *Trois poèmes pour piano, d'après Aloysius Bertrand*.⁴³ Seguendo pedissequamente le orme del compositore impressionista, Giacometti mira ad applicare il linguaggio musicale alla descrizione della natura contenuta in alcuni versi trascritti di poeti (Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire, Claude Baudelaire e Antoine Rimbaud). La chitarra è notata su un rigo (con chiave di violino) ad altezza reale e, solo a tratti, su doppio pentagramma munito di chiavi di violino (sist. 2-3): nell'ambito di una tessitura prettamente lineare la soluzione pianistica permette di differenziare la linea melodica superiore dall'area inferiore di carattere ripetitivo, a sua volta composta da due voci.

Il facsimile 13 (p. XXVII) mostra l'inizio della composizione *Per Armando*, scritta (1990) per chitarra da Adriano Guarnieri e dedicata alla memoria di Armando Gentilucci, scomparso nel 1989. La chitarra risulta notata ad altezza trasposta su pentagramma singolo (munito delle chiavi di violino) alternato a quello doppio (munito delle chiavi di violino e di basso). Per tutta la durata del brano la chitarra è impegnata nell'esecuzione di gruppi sonori di diversa densità verticale nel totale rispetto di un andamento contrappuntistico 'fasciale'.

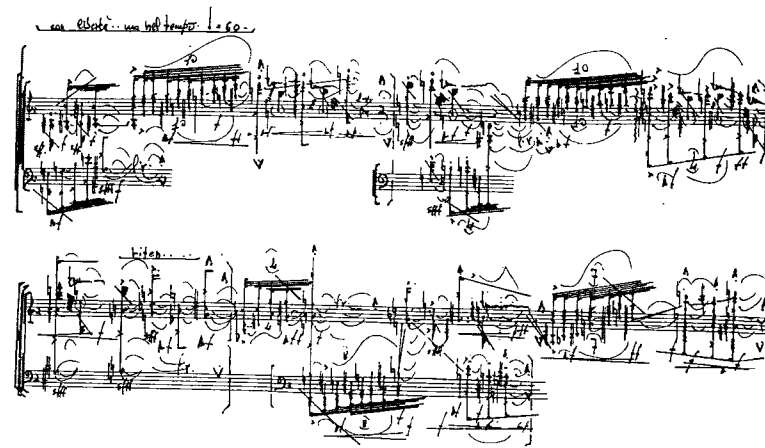
Diverso è il caso dei già citati compositori Paolo Ricci e Ivan Fedele, dal momento che entrambi adoperano senza soluzione di continuità il doppio pentagramma munito delle chiavi di violino-tenore.

Ricci adopera questo insolito sistema nel corso della seconda delle *Tre liriche di Kavafis* (pp. 8-10), destinate nel 1986 al soprano, al clarinetto in Sib e alla chitarra. La notazione chitarristica aderisce

dizionali», pp. 156-158.

⁴³ Sul generatore di suono 'bianco' cfr. GIUSEPPE RIGHINI-PIETRO U. RIGHINI, *Il suono. Dalla fisica all'uomo, alla musica, alla macchina*, Milano, Tamburini, 1974, pp. 358-359.

⁴⁴ MAURICE RAVEL, *Gaspard de la nuit. Trois poèmes d'après Aloysius Bertrand* (1908) per pianoforte, Paris, Durand et Cie, 1908.



Fac. 13 – ADRIANO GUARNIERI, *Per Armando* (1990) per ch., Milano, Ricordi, 1990: p. 2, sist. 1-2
© Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.a. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Fac. 14 – ALDO CLEMENTI, *Dodici variazioni* (1980) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1985: p. 2, sist. 1-3
Riprodotto per gentile concessione dell'editore

⁴⁰ Cfr. WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, cit., parte I, paragr. 1, pp. 3-18.

⁴¹ Sul rapporto tra la sperimentazione elettronica del suono 'bianco' e l'evoluzione della scrittura per gli strumenti acustici cfr. ANDREA LANZA, *Il Novecento II*, cit., cap. III, paragr. 24. 5, «Influssi della musica elettronica sull'impiego degli strumenti tra-

rigorosamente all'andamento lineare delle parti: due delle voci sono disposte sul pentagramma superiore, e le restanti due voci su quello inferiore.

Fedele è autore del duo per oboe e chitarra intitolato con la parola greca *Bias* (1988). Analogamente al caso precedente di Ricci, la parte di chitarra è notata per tutta la composizione su due pentagrammi, allo scopo di rendere manifesto l'andamento polifonico.

A conclusione del discorso sulla scrittura chitarristica su due pentagrammi si forniscono le tavole 14 e 15 (p. XXX), dove sono riportati gli esempi più significativi del repertorio del secondo Novecento. Nel primo caso lo sdoppiamento del rigo serve alla chiarezza polifonica, nel secondo le finalità sono del tutto differenti; esse sono elencate nella tavola 15 insieme con i relativi riferimenti musicali.

Come si osserva nella tavola 15, l'impiego del doppio pentagramma risponde alla necessità di tenere distinte le articolazioni musicali, ricavate tramite diverse tecniche strumentali: ad esempio le note ottenute con la sola mano destra e con la mano sinistra, oppure quelle pizzicate alla tastiera e al ponticello.

Per meglio esplicitare le funzioni riportate nella tavola 15, per ciascuno dei casi elencati viene fornito un esempio musicale.

Il facsimile 14 (p. XXVII), tratto da *Dodici variazioni* (1980) per chitarra di Aldo Clementi, esemplifica l'impiego del doppio pentagramma al fine di mantenere distinte le altezze ottenute su corde diverse. Proprio in merito alla scrittura chitarristica il compositore ha fornito nella partitura la seguente annotazione: «Le corde 1, 2, 3 sul pentagramma superiore. Le corde 4, 5, 6, sul pentagramma inferiore. Ciò dove possibile!».⁴⁴

Degno di nota è anche il fatto che Clementi adoperi un sistema riassuntivo di notazione, essendo il pentagramma inferiore privo della chiave di violino.

Il facsimile 15 (p. XXIX) riprende una pagina del *Concerto* per chitarra e orchestra (1990) di Alessandro Solbiati. Nell'intento di differenziare graficamente i tre tipi di tocco (alla tastiera, in posizione ordinaria e al ponticello) la parte di chitarra è scritta su due pentagrammi (batt. 273-285): sul pentagramma superiore sono segnate le note da pizzicare alla tastiera, mentre su quello inferiore le note da pizzicare ordinariamente (in buca) e al ponticello. Nel caso specifico la continua alternanza della posizione di pizzicamento non è motivata da una pura esigenza coloristica, ma dall'articolazione delle figure musicali che si dipanano a partire dalla battuta 273, dove ha inizio la sezione intitolata «Invenzione a tre voci» (titolo posto in alto, in capo al sistema). Per connotare diversamente le tre voci il compositore assegna a ciascuna un timbro particolare. La prima voce, di registro più grave (pentagramma inferiore), suonata «dolce molto al tast. sempre!», continua il timbro «dolce, molto alla tast.»

di battuta 271 attuato in presenza di un breve accenno di scrittura a due voci, poi abbandonata. La seconda e la terza voce (pentagramma superiore), rispettivamente quella mediana e quella più acuta, sono suonate rispettivamente «dolce, molto al pont. sempre!» e «dolce, p. o. sempre!», dove «p. o.» indica la posizione ordinaria (in buca) di pizzicamento.⁴⁵

Il facsimile 16 (p. XXIX) introduce l'uso di due pentagrammi per differenziare le note *étouffée* da quelle ottenute pizzicando nel modo ordinario: questo esempio è tratto dal lavoro *Prima... ..Dopo* (1983) per chitarra di Fernando Sulpizi, già considerato a proposito del facsimile 3. In una breve annotazione introduttiva lo stesso compositore chiarisce le motivazioni della notazione adottata: «Le note sul rigo grande sono note di slancio e vanno eseguite quasi mute (*pizz.*); le note piccole sono note di caduta e debbono essere lasciate vibrare in tutta la loro sonorità».⁴⁶

Differentemente da quello inferiore, il rigo superiore, indicato col termine di «grande», non cessa per tutta la durata del brano e serve per trascrivere il tocco detto «*étouffé*». Come noto, tale tocco si ottiene appoggiando il palmo della mano destra sulla porzione di corda vicina al ponticello e pizzicando normalmente con la medesima mano: in tal modo alle corde, una volta messe in moto, si impedisce di vibrare nel modo consueto, al punto di produrre suoni «muti». Per ciascuna nota rappresentata sul rigo inferiore, a tratti inesistente, è invece intesa la tecnica di pizzicamento ordinaria. Sul piano del risultato acustico le note mute hanno breve durata e producono un effetto di slancio: per tutte le altre di lunga durata è previsto un effetto di caduta o riposo, dal momento che esse vibrano «in tutta la loro sonorità».

Il facsimile 17 (p. XXXII) riporta la composizione *Quasi una serenata*, scritta nel 1979 per chitarra da Camillo Togni. In questo esempio la chitarra è notata su doppio rigo munito di chiavi di violino. Nel pentagramma superiore sono riportate le azioni simultanee di tastatura e di pizzico della mano destra. Nel pentagramma inferiore sono invece indicati i suoni ottenuti nel modo ordinario, con la percussione della mano sinistra (note contraddistinte col segno +) o con la tecnica propria degli armonici naturali (note con testa di forma romboidale). Per meglio chiarire l'esempio è di grande utilità la lettura di alcune annotazioni scritte dallo stesso compositore: «Tenendo la M.D. sulla buca premere i tasti corrispondenti alle note scritte, con l'indice della M.D. e pizzicare la corda con l'unghia dell'anulare o con il mignolo della M.D. stessa; i suoni risulteranno secchi, quasi strappati. Note quali il Do diesis sovracuto e i due Sol, diesis e bequadro, sulla 2a corda devono essere trovate fuori tastiera, verso la buca. Le note del 2° pentagramma sono da eseguire normalmente, come indicato».⁴⁷

⁴⁴ ALDO CLEMENTI, *Dodici variazioni* (1980) per chitarra, Milano, Suvini Zerboni, 1985, annotazioni introduttive, p. 1.

⁴⁵ ALESSANDRO SOLBIATI, *Concerto* (1990) per chitarra e orchestra, Milano, Suvini Zerboni, 1990, batt. 273, p. 60.

⁴⁶ FERNANDO SULPIZI, *Prima... ..Dopo* (1983) per chitarra, in

8 pezzi per chitarra di autori contemporanei, a cura di Carlo Carfagna, Milano, Ricordi, 1985, note introduttive, p. 22.

⁴⁷ CAMILLO TOGNI, *Quasi una serenata* (1979) per chitarra, Milano, Suvini Zerboni, 1986, nota a piè p. 5. Dit. a cura di Vincenzo Saldarelli.

Facs. 15 – ALESSANDRO SOLBIATI, *Concerto* (1990) per ch. e orch., Milano, Suvini Zerboni, 1990: p. 60, batt. 270-273. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Facs. 16 – FERNANDO SULPIZI, *Prima... ..Dopo* (1984) per ch., Milano, Ricordi, 1985: p. 23 [pezzo n. 1], *Prima...*, sist. 1. Dit. a cura di Carlo Carfagna. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Tav. 14 – Casi di impiego di due pentagrammi per esigenze di chiarezza polifonica

Autore, titolo	Data di comp.	N. pent.	Durata dell'impiego di 2 pent.	Funzione
S. Bussotti, <i>Rara (eco seriologico)</i>	1964/67	2	s.p., V franmento	chiarezza polifonica
L. Donorà, <i>Dislocazioni</i>	1971	2	pp. 1-2 (batt. 7-33)	chiarezza polifonica
G. Bracali, <i>Viajes</i>	1973	2	p. 7, p. 8 (sist. 1-2)	chiarezza polifonica
P. Castaldi, <i>Battente</i>	1976/77	2	solo alcune sez., tranne pezzi nn. 5-6	chiarezza polifonica
P. Castaldi, <i>Nana</i>	1979	2	pp. 1-4, p. 6	chiarezza polifonica
U. Rotondi, <i>Osservando i disegni di Marzia</i>	1979	2	p. 2 (sist. 3)	chiarezza polifonica
V. Fellegara, <i>Eisblumen</i>	1985	2	p. 6	chiarezza polifonica
A. Giacometti, <i>Gaspard de la nuit</i>	1985	2	p. 3 (sist. 2-3), p. 4 (sist. 1, 2, 4)	chiarezza polifonica
A. Gilardino, <i>Sonata n. 1</i>	1985	2	p. 7 (sist. 2-4)	chiarezza polifonica
A. Gilardino, <i>Studi di virtuosità e di trascendenza, serie IV</i>	1986/87	2	p. 4 (sist. 2-4), p. 5 (sist. 1-3)	chiarezza polifonica
P. Ricci, <i>Tre liriche di Kavafis</i>	1986	2	pp. 8-10, pezzo n. 2, <i>Voci</i>	chiarezza polifonica
I. Fedele, <i>Bias</i>	1988	2	tutta la comp.	chiarezza polifonica
A. Guarneri, <i>Per Armando</i>	1990	2	p. 2 (sist. 1-2), p. 3 (sist. 1, 3-4)	chiarezza polifonica
A. Solbiati, <i>Concerto</i>	1990	2	p. 39 (batt. 177), pp. 45-49 (batt. 211-226), pp. 81-86 (batt. 535-552)	chiarezza polifonica
A. Giacometti, <i>European dream in a south-pacific summer</i>	1992	2	p. 35 (sist. 2-3), p. 37, p. 40, p. 41 (sist. 1-2), p. 42	chiarezza polifonica

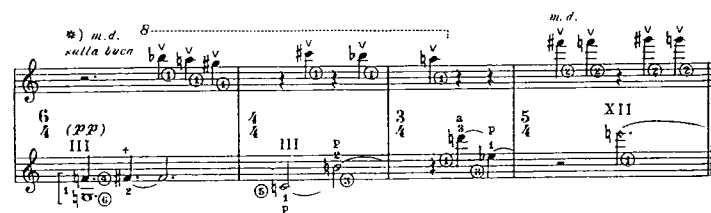
Tav. 15 – Casi di impiego di due pentagrammi

Autore, titolo, data di comp.	N. pent.	Durata dell'impiego di 2 pentagrammi	Funzione
A. Clementi, <i>Dodici variazioni</i> , 1980	2	tutta la comp.	Distinzione delle note ottenute sulle corde ①②③ da quelle ottenute sulle corde ④⑤⑥
A. Solbiati, <i>Concerto</i> , 1990	2	pp. 60-63 (batt. 273-285)	Distinzione delle note pizzicate alla tastiera da quelle pizzicate al ponticello
F. Sulpizi, <i>Prima... ..Dopo</i> , 1983 (dit. di C. Carfagna)	2	p. 23	Distinzione delle note <i>étouffée</i> da quelle pizzicate nel modo ordinario
C. Togni, <i>Quasi una serenata</i> , 1979	2	p. 5 (sist. 6)	Distinzione delle note ottenute con la sola mano destra da quelle ottenute nel modo ordinario
M. Pisati, <i>Sette studi</i> , 1984/90	2	p. 7, p. 8 (sist. 2-4), p. 9 (sist. 2-3), p. 10 (sist. 1-2), p. 11, p. 17 (sist. 2-3), p. 19 (sist. 2, 4), p. 23 (sist. 1, 3), p. 26 (sist. 3-4)	Distinzione delle note ottenute con la sola mano destra da quelle ottenute con la sola mano sinistra

L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , 1988	2	p. 2 (sist. 3), p. 5 (sist. 2-4), p. 8 (sist. 7)	
G. Manca, <i>In flagranti</i> , 1990	2	pp. 8-12	
A. Company, <i>Las seis cuerdas</i> , 1963	2	p. 11 (sist. 2), p. 12 (sist. 2, 3, 6), p. 12bis (sist. 2-3), p. 16 (sist. 5), p. 18 (sist. T-3), p. 19 (sist. 1-2)	Distinzione della scrittura d'azione da quella d'effetto per gli armonici (naturali e artificiali)
G. Manzoni, <i>Echi</i> , 1981 (dit. di V. Saldarelli)	2	p. 3 (sist. 5), p. 4 (sist. 4)	
M. Pisati, <i>Sette studi</i> , 1984/90	2	p. 9 (sist. 2), p. 13 (sist. 4)	
P. Ricci, <i>Tre liriche di Kavafis</i> , 1986	2	p. 11, p. 12 (sist. 1-2), p. 18	
F. Vacchi, <i>Plynn</i> , 1986	2	tutta la comp.	
A. Company, <i>Las seis cuerdas</i> , 1963	2	p. 8, p. 8bis, p. 9, p. 16 (sist. 1, 3-4)	Distinzione della scrittura d'azione da quella d'effetto per le note ottenute incrociando le corde
G. Bellucci, <i>Memoriae</i> , 1985 (dit. di G. Grano)	2	p. 3 (sist. 1)	Distinzione della notazione abbreviata del trillo da quella per esteso
A. Solbiati, <i>Concerto</i> , 1990	2	pp. 45-49 (batt. 211-226)	Distinzione delle note a tempo da quelle fuori tempo

Tav. 16 – Armonici naturali con nota sfiorata uguale a quella d'effetto

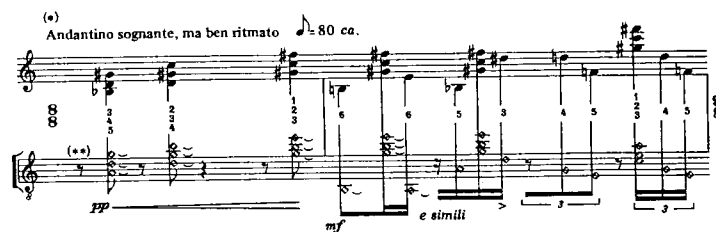
Rapporto tra il punto di sfioramento e la lunghezza della corda (66 cm)	Distanza tra il punto di sfioramento e il ponticello	Tasto corrispondente al punto di sfioramento	Numero d'ordine dell'armonico naturale
1/2	33 cm	XII (intervallo di ottava dalla corda a vuoto)	2°
1/3	22 cm	XIX (intervallo di quindicesima dalla corda a vuoto)	3°
1/4	16,5 cm	oltre tastiera	4°
1/5	13,2 cm	oltre tastiera	5°
1/6	11 cm	oltre tastiera	6°
1/7	9,42 cm	oltre tastiera	7°
1/8	8,25 cm	oltre tastiera	8°
1/9	7,3 cm	oltre tastiera	9°
1/10	6,6 cm	oltre tastiera	10°
1/11	6 cm	oltre tastiera	11°
1/12	5,5 cm	oltre tastiera	12°
1/13	5,07 cm	oltre tastiera	13°
1/14	4,71 cm	oltre tastiera	14°
1/15	4,4 cm	oltre tastiera	15°



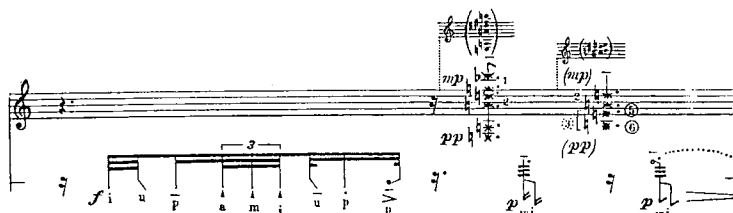
Facs. 17 – CAMILLO TOGNI, *Quasi una serenata* (1979) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1986: p. 5, pezzo n. 3, *Adagio*, sist. 6. Dit. a cura di Vincenzo Saldarelli. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 18 – LUCIANO BERIO, *Sequenza XI* (1988) per ch., Wien, Universal, 1988: p. 5, sist. 5. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 19 – FABIO VACCHI, *Plynn* (1986) per ch., in *8 pezzi per chitarra di autori contemporanei*, vol. II, a cura di Guido Margaria, Milano, Ricordi, 1987: p. 23, sist. 1. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 20 – ALVARO COMPANY, *Las seis cuerdas* (1963) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1965: p. 16, pezzo n. 4, sist. 4. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Nel facsimile 18 (p. XXXII) è bene illustrato l'impegno del doppio rigo al fine di separare le note ottenute percuotendo le corde con la mano sinistra o con la mano destra. Questo esempio, preso dalla celebre *Sequenza XI* per chitarra di Luciano Berio, fa parte di una serie di brani solistici, dedicati ciascuno a uno strumentista di chiara fama. La *Sequenza I*, ad esempio, fu dedicata nel 1958 al flautista Severino Gazzelloni, che ne diede la prima esecuzione ai Ferienkurse di Darmstadt dello stesso anno. La *Sequenza* per chitarra, datata 1988, fu invece scritta per il virtuoso di nazionalità statunitense Eliot Fisk. La partitura, come già detto, si presenta notata su un doppio pentagramma secondo le ragioni dello stesso autore: «Erste Note mit RH zupfen. Dann alternierend zuerst einen Finger der LH aufschlagen und abziehen und dann einen Finger der RH, wie angegeben»⁴⁸ ossia «Pizzicare la prima nota con la mano destra. In seguito percuotere e tirare la prima corda alternando, come indicato, un dito della mano sinistra [per le note scritte sul pentagramma superiore] e un dito della mano destra [per le note scritte sul pentagramma inferiore]».

La tecnica così descritta da Berio è ampiamente documentata nel genere musicale *rock*, dove viene anche denominata *tapping*. Per chiarire le indicazioni e la semiografia fornite nell'esempio 18, è utile spiegare nei minimi dettagli le azioni coordinate e continuative di entrambe le mani impegnate a realizzare il *pattern* di quattro note (Sib₄, Do₅, Sib₄, Reb₅).

La prima nota (Sib₄) del pentagramma superiore è realizzata nel modo ordinario: la mano sinistra tasta la seconda corda (per la durata indicata tra parentesi quadra) in corrispondenza dell'XI tasto, mentre la mano destra pizzica nel modo ordinario. Le successive note del pentagramma superiore, rispettivamente Do₅ e Sib₄, sono eseguite con il solo ausilio della mano sinistra: essa ottiene il Do₅ mediante un'azione percussiva in corrispondenza del XIII tasto; il Sib₄ è il risultato dell'azione di tiratura (verso il basso) della corda. La nota del rigo inferiore, Reb₅, è resa possibile con il solo contributo della mano destra (come specificato dall'indicazione «RH») mediante la percussione della seconda corda al XV tasto. Il Sib₄, scritto sul rigo superiore a conclusione del *pattern*, si ottiene dal legato della mano destra e dalla simultanea tastatura della mano sinistra (XI tasto).

Per quanto concerne gli altri simboli presenti in partitura, restano da chiarire quelli posti sul pentagramma superiore: il primo, ≈, prescrive la ripetizione «so schnell wie möglich» («il più rapidamente possibile») del *pattern* di otto note (rispettivamente Sib₄, Do₅, Sib₄, Reb₅, Sib₄, Do₅, Sib₄, Reb₅) per la durata di due quarti (in parentesi quadrata); il secondo, (o), segnala la presenza dell'armonico naturale Mi₁ alla fine di ciascun gruppo di otto note.

Come risulta dalla tavola 15 (p. XXX), l'uso del doppio pentagramma è particolarmente efficace per

separare la scrittura d'azione da quella d'effetto: questo si verifica nel caso già visto della scrittura degli armonici (naturali e artificiali) e della tecnica d'incrocio delle corde.

Per quanto concerne le modalità di notazione degli armonici artificiali (di terza o 5° armonico, di quarta o 4° armonico, di quinta o 3° armonico, di ottava o 2° armonico), esse sono già state trattate (cfr. tavv. 3-7).

Rispetto alla produzione degli armonici artificiali, quella degli armonici naturali presenta differenze sostanziali di carattere esecutivo. Infatti per gli armonici artificiali sono possibili due soluzioni tecniche: la prima (armonici artificiali di terza, quarta e, nelle posizioni più basse, di quinta) vede impiegate due dita (una tasta e l'altra sfiora) della mano sinistra e una (per pizzicare) della mano destra; la seconda (armonici artificiali di ottava e, nelle posizioni più alte, di quinta) utilizza un dito (per tastare) della mano sinistra e due dita della mano destra (una sfiora e l'altra pizzica). Differentemente, gli armonici naturali si realizzano senza ricorrere alla tastatura, per mezzo dello sfioramento e del pizzicamento della corda. Perciò, al posto delle tre necessarie per gli armonici artificiali,⁵⁰ i suoni armonici naturali si possono realizzare con due sole dita, uno della mano sinistra per lo sfioramento e uno della mano destra per il pizzicamento, oppure entrambe della mano destra.

Negli armonici naturali, come in quelli artificiali, le note d'effetto possono non corrispondere a quelle 'apparentemente' visualizzate sulla tastiera. Le coincidenze risultano dallo sfioramento della corda in punti che divengono 'nodali' a determinate frazioni della sua lunghezza (1/2 = XII tasto, 1/3 = XIX tasto, 1/4 = XXIV tasto, 1/5 = oltre tastiera, ecc.), ai quali corrispondono note di frequenza doppia, tripla, quadrupla rispetto alla fondamentale, rappresentata dalla corda a vuoto. Nella tavola 16 (p. XXXI) vengono raccolti i dati relativi ai punti nodali per i primi quindici armonici, ottenibili su una chitarra di qualsiasi tipo (acustica ed elettrica) munita di diciannove tasti e con lunghezza vibrante della corda di 66 cm: si noti solo come entro il 3° ordine d'armonico sia possibile individuare il numero del tasto in corrispondenza del quale viene sfiorata la corda; per gli armonici superiori al 3° ordine il punto esatto di sfioramento della corda è situato oltre la tastiera.

La notazione degli armonici naturali d'ottava (2° ordine) con nota sfiorata e nota risultante coincidenti è ovviamente del tipo d'azione-effetto: la grafia adottata consiste nella nota con testa a forma romboidale.

Per tutti gli altri armonici naturali con nota d'effetto diversa da quella sfiorata la notazione può essere d'azione (solo nota sfiorata con testa romboidale), o d'effetto (nota risultante sormontata dal cerchietto), oppure quella già considerata d'azione-effetto. In questo ultimo caso fra le grafie praticate

⁴⁸ LUCIANO BERIO, *Sequenza XI* (1988) per chitarra, Wien, Universal, 1988, *Spielanweisungen*, s.p.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. paragrafo 1.

sono riconoscibili due gruppi: il primo di essi vede rappresentate sul medesimo pentagramma la nota sfiorata (con testa romboidale) e quella d'effetto posta tra parentesi; nel secondo gruppo, come già segnalato nella tavola 15, è prevista l'adozione di due pentagrammi, di cui uno dedicato alle note sfiorate (notazione d'azione) e l'altro alle altezze risultanti (notazione d'effetto).

Riguardo agli armonici naturali un primo esempio significativo della notazione d'azione e d'effetto si incontra nel quintetto (flauto, clarinetto, violino, violoncello, chitarra) intitolato *...e più profondo che nei pensieri del giorno!*, scritto nel 1986 da Sergio Rendine. Per notare la chitarra l'autore fa uso di due righi pentagrammati: nel primo è trascritta l'azione strumentale, nel secondo l'effetto in termini d'altezza, tenuto conto delle scordature previste per le tre corde più gravi. In una nota autografa apposta in capo alla partitura è poi commentata la particolare scrittura: «Nel pentagramma inferiore sono notate le 'note di tastiera' (comportamento). Le note di effetto sono notate nel pentagramma superiore (risultante). L'effetto frequenziale, come d'abitudine, sarà all'ottava inferiore».⁵¹

Come si può osservare in partitura, per i suoni armonici naturali è segnalata sia la posizione da sfiorare (pentagramma inferiore), sia l'altezza risultante (pentagramma superiore).

Un secondo esempio dell'impiego del doppio pentagramma, uno per la notazione dell'azione e l'altro per l'effetto, è presente nel lavoro *Plynn* per chitarra, creato nel 1986 da Fabio Vacchi (cfr. facs. 19, p. XXXII). Anche in questo caso è lo stesso compositore a fornire alcuni validi chiarimenti circa la scrittura chitarristica: «In questo brano si fa uso esclusivamente dei suoni armonici naturali. La parte è scritta su due righe: in quello inferiore sono indicate le posizioni da sfiorare, secondo l'accordatura ordinaria dello strumento. In quello superiore si danno i suoni che effettivamente risultano, secondo l'accordatura richiesta per l'occasione».⁵²

Oltre che per gli armonici naturali la scrittura su due pentagrammi è particolarmente funzionale anche per la tastatura simultanea di due corde adiacenti. All'atto del pizzicamento il risultato sonoro consiste nell'innalzamento d'intonazione delle corde, un semitono sopra la tastatura ordinaria, e secondariamente nella produzione di un frizzio dovuto allo sfregamento delle corde medesime. Sotto l'aspetto notazionale la necessità di distinguere la posizione di tastatura (notazione d'azione) dalle altezze risultanti (notazione d'effetto) ha condotto molti compositori a far uso di due pentagrammi.

Un esempio clamoroso di incrocio si trova nel lavoro per chitarra *Las seis cuerdas*, scritto nel 1963 da Alvaro Company e riportato nel facsimile 20 (p.

XXXII). Sul pentagramma inferiore (di grandezza normale) sono trascritte le azioni di incrocio, mentre quello superiore (più piccolo e tra parentesi) specifica l'effetto reale in termini di note. I segni particolari tracciati sul rigo inferiore, in luogo delle note normali, indicano le azioni percussive sul piano armonico con le dita pollice («p»), indice («i»), medio («m»), anulare («a») e mignolo («u»).

Tra gli impieghi del doppio pentagramma elencati nella tavola 15 restano da illustrare quelli inerenti il trillo e le acciaccature.

Nel facsimile 21 (p. XXXV), relativo al lavoro di Giacomo Bellucci *Memoriae* per chitarra (1985), si può verificare la distinzione grafica della notazione abbreviata del trillo da quella estesa: nel primo rigo superiore (quello di proporzioni normali) è notato secondo la simbologia tradizionale il trillo superiore con nota anticipata («tr» seguito dalla codetta); nel secondo rigo (più piccolo rispetto al primo) è notata l'esecuzione per esteso dell'abbellimento.

Nel facsimile 22 (p. XXXV), dal citato (cfr. facs. 15, p. XXIX) *Concerto* per chitarra e orchestra di Solbiati, è mostrato ancora l'uso del rigo pianistico, ma con doppia chiave di violino. Il rigo superiore specifica le note misurate, quello inferiore i suoni non misurati delle acciaccature, da eseguire il più velocemente possibile. Il terzo rigo, posto sotto al sistema pianistico, serve infine a notare le indicazioni dinamiche.

Nel quadro della semiografia chitarristica contemporanea è frequente l'adozione di un numero di righe superiore a due. Come specificato nella tavola 17, il ricorso a sistemi composti da un minimo di tre a un massimo di sei pentagrammi è volto nella maggior parte dei casi a fornire la completa realizzazione scritta delle «voci», specie nel caso di brani molto complessi sotto il profilo contrappuntistico.

Come si ricava dalla tavola 17 (p. XXXVI), ad eccezione di pochi esempi l'utilizzo di più di due pentagrammi è limitato ad alcune sezioni della partitura, come del resto accadeva per la notazione su due righe (cfr. tav. 14).

Un caso singolare d'impiego di tre pentagrammi è quello della citata (cfr. facs. 11) composizione *Battente* per chitarra di Paolo Castaldi. Nella notazione di quest'opera (cfr. facs. 23, p. XXXVIII) i due pentagrammi inferiori sono destinati alla chitarra, diversamente da quello superiore riservato alla voce dello stesso chitarrista. Nel caso specifico della parte cantata lo strumentista è chiamato a produrre delle oscillazioni microtonali intorno a Sol₃, oppure a glissare verso l'acuto (da Sol₃ a Si₃) o verso il grave (da Si₃ a Sol₃), pronunciando la sola vocale «d» o le sillabe «Vd» e «Ah». Come specificato dall'autore, i fonemi «V» e «d» devono essere pronunciati rispettivamente come bilabiale e come «vocale oscura» (sull'esempio della *a* nella parola inglese *about*).⁵³ Sempre per la

⁵¹ SERGIO RENDINE, *...e più profondo che nei pensieri del giorno!* (1986) per flauto, clarinetto, violino, violoncello, chitarra, Roma, Edipan, 1987, annotazione per la chitarra, p. 1.

⁵² FABIO VACCHI, *Plynn* (1986) per chitarra, in *8 pezzi per chitarra di autori contemporanei*, vol. II, a cura di Guido Margaria,

Milano, Ricordi, 1987, annotazione introduttiva, p. 22.

⁵³ Per un'ampia trattazione della fonetica cfr. LUCIANO CANEPARI, *Introduzione alla fonetica*, Torino, Einaudi, 1979 (Piccola Biblioteca Einaudi, 369); sulla consonante bilabiale cfr. paragr. 5.16, p. 47; sulla vocale oscura cfr. paragr. 4.29, pp. 37-38.



Facs. 21 – GIACOMO BELLUCCI, *Memoriae* (1985) per ch., Ancona, Bèrben, 1991: p. 3, pezzo n. 1, *Molto meditato*, sist. 3. Dit. a cura di Giovanni Grano. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Facs. 22 – ALESSANDRO SOLBIATI, *Concerto* (1990) per ch. e orch., Milano, Suvini Zerboni, 1990: p. 48, batt. 222-225. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Tav. 17 – Casi di impiego di un numero di pentagrammi da due a sei

Autore, titolo, data di comp.	N. pent.	Durata dell'impiego di più pentagrammi	Funzione
P. Castaldi, <i>Battente</i> , 1976/77	3	tutto il pezzo n. 6, <i>Eco</i>	chiarezza polifonica
V. Vinay, <i>Thlayli</i> , 1979	3	p. 1, p. 2 (sist. 1, 3), p. 3 (sist. 1-4)	chiarezza polifonica
A. Corgi, <i>Chiardiluna</i> , 1987	3	pp. 2-8, p. 8 (sist. 2-3)	chiarezza polifonica
S. Bo, <i>Due bagatelle</i> , 1988	3	p. 1 (sist. 1), p. 2 (sist. 2), p. 3, p. 6, p. 7 (sist. 1), pp. 11-12	chiarezza polifonica
L. Biscaldi, <i>Esercizi speciali di virtuosismo III</i> , 1991	3	p. 18, XL esercizio	chiarezza polifonica
C. Pessina, <i>Passacaglia</i> , 1987	4	tutta la composizione	chiarezza polifonica
A. Company, <i>Las seis cuerdas</i> , 1963	5	pp. 8-9, pezzo n. 1	distinzione delle note prodotte su una stessa corda
A. Company, <i>Las seis cuerdas</i> , 1963	6	pp. 6-7bis, pp. 10-11bis, pezzo n. 1	distinzione delle note prodotte su una stessa corda
F. Sulpizi, <i>Oggetti d'affezione</i> , 1984	6	p. 24, pezzo n. 8, <i>Curtain</i>	

Tav. 18 – Casi di impiego dell'intavolatura

Autore, titolo	Data di comp.	Durata dell'impiego dell'intavolatura
F. Oppo, <i>Musica</i>	1975	pp. 1-3, pp. 8-9
G. Bosco, <i>Rifrazioni</i>	1976	p. 9 (sist. 1-3)
F. Oppo, <i>Praxodia</i>	1976/79	sez. 13 (b-b'), sez. 14, sez. 23-25, sez. 36
F. Sulpizi, <i>Prima... ..Dopo</i> (dit. di C. Carfagna)	1983	p. 24, pezzo n. 2, ...Dopo
G. Magnanensi, <i>HElmax</i>	1994	tutta la comp.

Tav. 19 – Notazioni d'azione per le percussioni sulla cassa armonica

Tipo di notazione	Descrizione
Notazione apparentemente diastematica	Monogramma senza chiave
	Digramma senza chiave
	Trigramma senza chiave
	Pentagramma senza chiave
	Pentagramma con chiave di violino
Notazione adiaematica	Senza rigo, nello spazio vuoto sopra il pentagramma munito di chiave di violino
	Senza rigo, nello spazio vuoto sotto il pentagramma munito di chiave di violino

parte cantata è prevista l'alternanza di due qualità sonore: nella prima di esse la voce deve produrre suoni a metà tra la nota e il soffio («1/2 Voiceless»); nella seconda e nell'ultima la voce deve emettere note molto 'sporche' («2/3 Voiceless»). Proprio in merito all'introduzione della parte cantata, Castaldi ha completato l'edizione musicale con le seguenti note introduttive: «Eco: è quasi per un cant'autore di musica leggera... la voce deve essere necessariamente quella dello stesso chitarrista. Può essere eseguito come pezzo indipendente, con questo titolo».⁵⁴

Un esempio unico di notazione chitarristica su quattro pentagrammi muniti di chiavi di violino-tenore è quello, riprodotto nel facsimile 24 (p. XXXVIII), della *Passacaglia* (1987) per chitarra di Carlo Pessina. La singolarità di questo lavoro è da attribuire allo sfruttamento intensivo di quattro righe per tutta la composizione. In merito alla funzione di questa insolita scrittura lo stesso autore si è espresso in questi termini: «Per esigenze di chiarezza e di semplicità grafica, in alcuni punti si è preferito mantenere completa la scrittura polifonica anche se non tutte le parti, per problemi strumentali, possono rispettare tutti i valori di durata; la ditiatura servirà di chiarimento».⁵⁵

La nozione di polifonia riferita da Pessina non è certo quella lineare 'tradizionale', bensì quella 'fasciale', già discussa. La natura di questa scrittura porta infatti a considerare come appartenenti a un'unica 'fascia' le note scritte sui diversi pentagrammi. La qualità che caratterizza l'andamento fasciale è riferibile alla variazione della densità verticale, minima nei casi di pizzicamento di una singola nota (come alla fine del primo sistema), massima nei casi di esecuzione simultanea di sei note (come in alcune delle fasce iniziali).

Tra gli esempi di scrittura chitarristica su sei pentagrammi è particolarmente interessante quello offerto dalla raccolta *Oggetti d'affezione* di Ferdinando Sulpizi (1984). A eccezione di cinque pezzi (nn. 1, 2, 4, 6, 9), da eseguire su tre chitarre suonate alternativamente dallo stesso strumentista, il resto della *suite* (nn. 3, 5, 7, 8) è realizzata con una sola chitarra. La notazione consta di sei pentagrammi muniti di chiave di violino riferiti ciascuno a una corda dello strumento («I. C.», «II. C.», «III. C.», «IV. C.», «V. C.», «VI. C.»). Come mostra il facsimile 25 (p. XXXIX), la partitura si compone di una serie di incisi, contrassegnati da numeri arabi in grassetto. In relazione all'indicazione delle durate espresse in valori non tradizionali sono facilmente individuabili le note «ultra-brevi» (di piccole dimensioni),

quelle «brevissime» (con testa di colore nero), quelle «brevi» (con testa bianca) e quelle di medio valore (con testa bianca romboidale).

Nel caso del brano di Sulpizi le singolarità notazionali bene si inseriscono in una fitta rete di rinvii a prodotti dell'arte fotografica moderna. Infatti il titolo di ciascun pezzo è riferito a uno dei titoli delle fotografie scattate da Man Ray (1890-1976) nel corso della sua lunga carriera artistica.⁵⁶

4. Notazioni su esagramma (intavolature)

Nell'ambito dei moderni sistemi di notazione chitarristica è invalso l'uso dell'intavolatura rinascimentale, così come dimostrano alcuni componimenti elencati nella tavola 18 (p. XXXVI).

In tutte le intavolature è adottato un sistema di sei linee orizzontali, ciascuna rappresentante una corda dello strumento notato. L'ordine di assegnazione delle righe alle corde è mutuato da quello osservato nelle musiche per vihuela di Luys Milán e per liuto dei compositori francesi: la linea più alta rappresenta infatti la corda più acuta (prima corda), mentre quella più bassa la corda più grave.⁵⁷ Differentemente dal sistema notazionale in uso nel '500 e nel '600, sulle linee non sono segnati numeri arabi o lettere alfabetiche relativi alle varie posizioni strumentali, ma solo i tradizionali valori di durata: le indicazioni di tastatura sono infatti date con la giustapposizione di segni di altra natura.

Tra gli esempi italiani d'intavolatura (cfr. tav. 18, p. XXXVI), oltre a quello già illustrato nel facsimile 3, è molto interessante quello di *HElmax* di Giorgio Magnanensi, per chitarra elettrica, nastro e live-electronics. Come si vede nel facsimile 26 (p. XXXVIII), la partitura dispone di due righe e si presenta in molti punti aleatoria. Sul pentagramma sono indicate le note ottenute tastando e pizzicando nel modo ordinario, nonché le azioni di glissando (segmenti obliqui o zigzaganti) e quelle percussive (note con testa rettangolare). Per le percussioni, in particolare, è prevista l'adozione di una tecnica insolita, esplicitata dallo stesso compositore: «corde battute col palmo [della mano destra] sulle prime tre corde o sulle ultime 3 corde: con la mano sinistra si faccia in modo che le corde percosse vengano stoppate».⁵⁸

Sull'esagramma sono suggerite le azioni non percussive e percussive, da improvvisare con entrambe le mani sulle corde: nel rispetto del carattere estemporaneo, per questi interventi non sono specificate le relative altezze, durata e intensità. Il segmento zigzagante, a seguire la nota acciaccata e ribattuta

⁵⁴ PAOLO CASTALDI, *Battente. Battente-Cadenze-Isola-Interludio-Wiegenlied* anonimo-Eco (1976/77) per chitarra, Milano, Ricordi, 1980, «Note», s.p.

⁵⁵ CARLO PESSINA, *Passacaglia* (1987) per chitarra, Milano, Suvini Zerboni, 1991, «Note per l'esecuzione», s.p.

⁵⁶ Cfr. MAN RAY, *Oggetti d'affezione*, a cura di Paolo Fossati e Ippolito Simonis, Torino, Einaudi, 1983² (Saggi, 658). Oltre che fotografo, Ray fu pittore e regista, distinguendosi per l'invenzione di molti procedimenti tecnici, tra cui la pittura a strappo, l'acquarello su carta vetrata e il *rayonismo*, cioè l'impressione

diretta di oggetti appoggiati su lastra o pellicola fotografica. In questo artista la distruzione del valore estetico dell'opera d'arte e la sua riduzione a puro oggetto riflette i dettami artistici dei dadaisti Francis Picabia, Hans Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst e Tristan Tzara.

⁵⁷ Cfr. WILLI APPEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, cit., parte I, paragr. IV.1.-2. «Intavolatura per liuto italiana e spagnola», pp. 63-81.

⁵⁸ Annotazioni inviateci dallo stesso compositore.

Paolo Castaldi

«Eco», per Chitarrista
(1976-1977)

Senza tempo, dolcem. vagante

Voice

$\frac{1}{2}$ Voiceless
microtonal irregular wobble
p (moo) (follow drawing traces)

sf (port.) 2/3 voiceless... quasi voiceless

simile irreg. (moto) 2 regular wobble

Chit.

espress. ricercando

© Casa Ricordi - BMG Ricordi S.p.a. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

Senza misura

Libero, con fantasia

mf buca

ord./pont.

fast.

ord./pont.

f

mf buca

ord.

10 bass

ord.

SSINA, *Passacaglia* (1987) per ch., Milano, Suvin
Riprodotta per gentile concessione dell'editore

[illegible]

Curtain

NOTA Gli incisi sulle singole corde vanno eseguiti nell'ordine indicato dai numeri. La pagina deve essere eseguita almeno 3 volte: 1) separando gli incisi con pausa di 3" 2) separandoli con pausa di 1" 3) senza pause 4) elementari sovrapposizioni contrappuntistiche a due voci 5) contrappunto a più voci

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

I.C.

II.C.

III.C.

IV.C.

V.C.

VI.C.

XIII arm

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Facs. 25 – FERNANDO SULPIZI, *Oggetti d'affezione. Nove pezzi* (1984) per 3 ch., Hyperprisma Edizioni, 1984: p. 24, pezzo n. 8, *Curtain*. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

(trattini obliqui), segnala la tecnica già descritta del *tapping* (cfr. facs. 18), così come spiega la seguente nota: «ribattuto velocissimo con le dita [della mano sinistra e della mano destra]: *tapping* improvvisato sugli ultimi capotasti».⁵⁹

Sotto l'aspetto delle altezze il *tapping* previsto in *HELMax* è del tutto aleatorio, differentemente da quanto visto a proposito della *Sequenza XI* di Berio. Il segmento zigzagante posto in partitura si limita infatti a prescrivere la continua variazione di registro del *tapping*, quantificato sotto l'aspetto della durata nel valore di tre quarti (cfr. le tre pause di un quarto sul pentagramma). Da ultimo l'indicazione alfabetica «M» posta sull'intavolatura prescrive di appoggiare il palmo della mano destra sulle corde, per impedire la libera vibrazione delle corde.

5. Notazioni per le tecniche percussive

Le semiografie utilizzate per le tecniche percussive si possono dividere in due gruppi.

Il primo gruppo, relativo alle percussioni sulle corde con le mani, vede l'impiego di una serie di simboli particolari, disposti sul rigo tradizionale munito di chiave di violino (cfr. facs. 4).

Il secondo gruppo, proprio delle percussioni delle mani sulla cassa armonica, si caratterizza per l'uso di una diastemazia apparente o di una vera e propria adiaSTEMAZIA ed è impiegato per la notazione di fenomeni sonori molto complessi dal punto di vista dell'altezza, così come si ricava da tavola 19 (p. XXXVI).

La notazione apparentemente diastematica in uso nel '900 prevede l'uso di linee orizzontali parallele, sulle quali sono collocati simboli particolari: i simboli risultano diastematici, cioè *distinti secondo gli intervalli*. Tuttavia questi intervalli sono da intendersi solo in senso grafico, perché la loro indicazione nello spazio non corrisponde al salire o allo scendere dell'altezza degli effetti percussivi. Questo moderno sistema, denominabile *apparentemente diastematico*, si presenta dunque solo graficamente uguale a quello riportato dalle fonti alto-medievali del canto liturgico. Infatti con quello più antico esso non condivide la convenzione secondo la quale la disposizione delle altezze dei suoni (ossia lo spettro delle frequenze) rispetta una graduazione verticale. Nel caso della recente notazione delle percussioni sulla cassa della chitarra, ad esempio, la disposizione verticale non rappresenta un'eventuale altezza 'melodica' delle percussioni: infatti alle posizioni più alte o più basse dei simboli nel sistema lineare non corrispondono suoni percussivi di maggiore o minore frequenza vibratoria, bensì semplicemente diversi modi di percuotere la cassa armonica (mano destra o sinistra, polpastrello, pugno, palmo).

Come specificato nella tavola 19, in tutti i casi di notazione diastematica i simboli musicali sono disposti su un numero di linee che può variare da un minimo di una a un massimo di cinque.

Particolare è il caso di Girolamo Arrigo, autore della *Serenata* per chitarra (1961). Nel pentagramma sono notati i suoni di tipo non percussivo, mentre sono riservate al rigo sottostante le percussioni sulla cassa dello strumento. A proposito di queste ultime è lo stesso compositore a suggerire la tecnica da adottare, come si evince da questa annotazione: «Battere con l'indice e il medio della mano sinistra sulla cassa armonica».⁶⁰

Nel facsimile 27 (p. XLI), relativo al lavoro *Pulsar songs I* (1989) per chitarra amplificata di Giuseppe Soccio, il monogramma per le percussioni sulla cassa armonica è posto, anziché sotto, sopra il pentagramma, munito di chiave di violino. Anche in questo caso la partitura prescrive la percussione della cassa («cassa arm.») e la mano da utilizzare («m. d.»), lasciando ampia libertà circa la parte di mano da impiegare (palmo, pugno, ecc.).

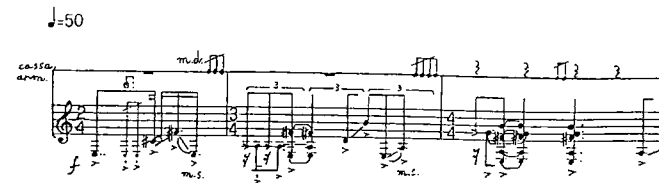
Il facsimile 28 (p. XLI), molto utile per illustrare l'uso del digramma, riproduce l'*European dream in a south-pacific summer* di Antonio Giacometti. Come si vede, le percussioni di entrambe le mani sulla tavola armonica sono trascritte su due linee: sul rigo superiore sono annotati i colpi da effettuare con il palmo della mano sinistra («palmo m. s.»); su quello inferiore i colpi da realizzare con i polpastrelli della mano destra («polpastrelli m. d.»).

Diversamente da quella *apparentemente diastematica*, la recente notazione chitarristica *adiaSTEMATICA* prevede la libera disposizione dei simboli nello spazio inferiore o superiore rispetto al pentagramma; quest'ultimo è utilizzato per indicare tutti i suoni non percussivi. A titolo esemplificativo si vedano i facsimili 29 e 30.

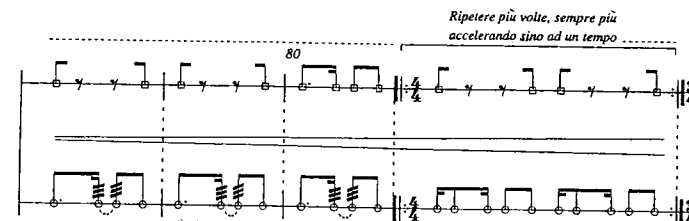
Il facsimile 29 (p. XLI) riproduce *Consonancias y redobles* di Azio Corghi, autore già considerato in relazione al facsimile 5. Sul pentagramma (con chiave di violino sottintesa) sono disposte le azioni di incrocio delle corde mediante speciali note con testa triangolare. La triplice parentesi quadrata aperta e chiusa (con puntini designanti ritornello) è usata per indicare la ripetizione «a piacere»⁶¹ di una serie di suoni. Il simbolo «Z» che marca le gambette delle note corrispondenti prescrive l'esecuzione di un «tremolo irregolare».⁶²

Sotto il pentagramma sono presenti diversi segni che stilizzano il piano armonico della chitarra: a seconda della posizione della lettera alfabetica «x» l'esecutore è chiamato a percuotere un diverso punto della tavola armonica con il pollice («p») o con la mano aperta (simbolo della mano).

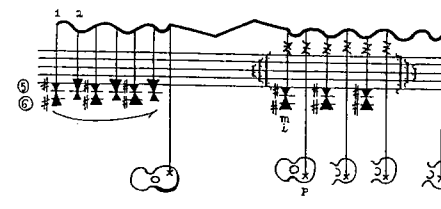
Il facsimile 30 (p. XLI) riproduce un sistema di *Alba*, composto da Francesco Pennisi nel 1987 per



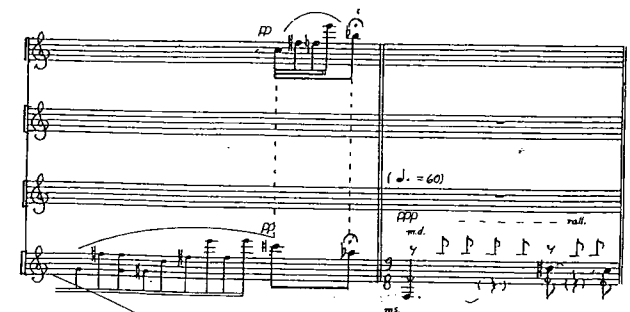
Facs. 27 – GIUSEPPE SOCCIO, *Pulsar songs I* (1989) per chitarra, Milano, Ricordi, 1989: p. 7, pezzo n. 4, sist. 1. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 28 – ANTONIO GIACOMETTI, *European dream in a south-pacific summer* (1992) per chitarra, Ancona, Bèrben, 1993: p. 38, batt. 73-77. Dit. a cura di Giulio Tampalini. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 29 – AZIO CORGHI, *Consonancias y redobles* (1973) per 1 o più ch. con nastro magnetico *ad lib.*, Milano, Suvini Zerboni, 1974: p. 3, sist. 3. Riprodotto per gentile concessione dell'editore



Facs. 30 – FRANCESCO PENNISI, *Alba* (1987) per 4 ch., Milano, Ricordi, 1987: p. 2, sist. 3. © Casa Ricordi – BMG Ricordi S.p.A. Riprodotto per gentile concessione dell'editore

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ GIROLAMO ARRIGO, *Serenata* (1961) per chitarra, Paris, Heugel, 1963, nota a piè p. 2.

⁶¹ AZIO CORGHI, *Consonancias y redobles*, cit., «Segni e simboli», s.p.

⁶² Ibidem.

quattro chitarre. La parte per la chitarra IV è notata (batt. 2) sia sul pentagramma sia nello spazio soprastante. Le sei crome notate sopra il rigo musicale, intramezzate da due pause della durata di una croma ciascuna, indicano l'esecuzione di sei colpi sulla cassa per mezzo delle unghie della mano destra. Come specificato da un'annotazione autografa, l'uso delle unghie per detti colpi è tradotto graficamente mediante le note con testa a segmento.⁶³

A conclusione del discorso sulla notazione delle

tecniche percussive è presentata la tavola 20: essa riporta gli esempi più significativi di notazione apparentemente diastematica (sola o aggiunta sopra o sotto il normale rigo musicale) e di notazione adiaستمatica, quest'ultima posta sopra o sotto il pentagramma munito di chiave di violino. È utile precisare che nella tavola i termini *monogramma*, *digramma*, *trigramma* e *pentagramma* sono riferiti ai rigli musicali formati rispettivamente da uno, due, tre e cinque linee.

⁶³ FRANCESCO PENNISI, *Alba* (1987) per 4 chitarre, Milano, Ricordi, 1987, sist. 2, batt. 1, annotazione per la chitarra III, p. 1.

Tav. 20 – Casi di impiego della notazione apparentemente diastematica e adiaستمatica per le percussioni sulla cassa armonica

Tipo di notazione	Descrizione	Autore, titolo	Data di comp.	Durata dell'impiego
Notazione apparentemente diastematica	Monogramma senza chiave	G. Arrigo, <i>Serenata</i>	1961	p. 2 (sist. 6), p. 3 (sist. 6)
		S. Bussotti, <i>Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck</i>	1961/63	p. 17 (sez. G, sist. 1), p. 20 (sez. VJ)
		B. Maderna, <i>Aulodia per Lothar</i> (dit., rev., simb. di A. Company)	1965	pp. 6-7, p. 8 (sist. 1, 3)
		S. Bussotti, <i>The rare requiem</i>	1969/70	p. 22 (sez. X, batt. 66)
		G. Petrassi, <i>Nunc</i> (dit. di M. Gangi)	1971	p. 4 (sist. 1, batt. 4; sist. 2-5), p. 5 (sist. 1-2, 5), p. 6 (sist. 7, batt. 2-3), p. 7 (sist. 1, batt. 1; sist. 4-5)
		F. Vacchi, <i>Suite</i>	1973	p. 7 (sist. 3)
		U. Rotondi, <i>Osservando i disegni di Marzia</i>	1979	p. 1 (sist. 3, batt. 3, 5)
		A. Giacometti, <i>Nocturne géométrique [...]</i>	1981	p. 10 (sist. 2, ch. II), p. 11 (sist. 2, ch. II), p. 12 (sist. 1, ch. I), p. 14 (sist. 1, ch. I), p. 15 (ch. I, II), p. 16 (ch. I)
		A. Giacometti, <i>Gaspard de la nuit</i>	1985	p. 4, pezzo n. 3 (sist. 2-3)
		A. Giacometti, <i>Agrégations sonores</i>	1986	p. 9 (batt. 48-50), p. 11 (batt. 70-71), p. 16 (batt. 111-114), p. 17 (batt. 121-122), p. 18 (batt. 123-125)
		G. Bellucci, <i>Canti erotici</i> (dit. di G. Grano)	1987	p. 4 (sist. 3, batt. 2-3; sist. 4-5) p. 5 (sist. 1-2)
		G. Soccio, <i>Spirali III</i>	1988	p. 5 (sist. 5), p. 6 (sist. 2)
		A. Solbiati, <i>Tre pezzi</i>	1988	p. 3 (sist. 2, 4-5), p. 4 (sist. 2-6), p. 6
		G. Soccio, <i>Pulsar songs I</i>	1989	p. 7 (sist. 1-3, 5), p. 8 (sist. 1-4)
	Digramma senza chiave	G. Arrigo, <i>Serenata</i>	1961	p. 3 (sist. 5)
		A. Solbiati, <i>Concerto</i>	1990	pp. 72-76 (batt. 438-507)
		A. Giacometti, <i>European dream [...]</i> (dit. di G. Tampalini)	1992	p. 38 (batt. 73-81), p. 43 (batt. 139-142)

Trigramma senza chiave	A. Peruzzi, <i>Quattro pezzi</i> (dit. di A. Borghese, R. Frosali, V. Saldarelli)	1973	p. 12 (pezzo n. 3, <i>Guernica</i> , sist. 1-3)	
	U. Rotondi-E. Renna, <i>Brucia lassù alto</i>	1990	p. 1 (sist. 8), p. 2 (sist. 2-3, 6-8)	
Pentagramma senza chiave	G. Scelsi, <i>Ko-tha [...]</i>	1967	tutta la composizione	
	G. Bosco, <i>Rifrazioni</i>	1976	pp. 6-7, p. 8 (sist. 1)	
	P. Castaldi, <i>Battente</i>	1976/77	pezzo n. 1, <i>Battente</i> : p. 7 (sist. 4, batt. 2), p. 9 (sist. 5, batt. 2), p. 13a (sist. 4, batt. 2), p. 13b (sist. 1-2, sist. 3, batt. 2), p. 19 (sist. 2, batt. 2; sist. 3, batt. 1)	
Pentagramma con chiave di violino	G. Petrassi, <i>Seconda serenata-trio</i>	1962	p. 3 (sist. 2), p. 5 (sist. 1, batt. 4), p. 11 (sist. 3), p. 16 (sist. 3, batt. 4-5), p. 17 (sist. 1, batt. 6-7), p. 18 (sist. 3, batt. 3)	
	G. Petrassi, <i>Nunc</i> (dit. di M. Gangi)	1971	p. 3 (sist. 8, batt. 3), p. 4 (rigo I, batt. 1-3)	
	G. Petrassi, <i>Alias</i> (dit. di V. Saldarelli)	1977	p. 12 (sist. 4), p. 13	
	G. Petrassi, <i>Grand septuor avec clarinette concertante</i>	1977/78	pp. 14-15 (batt. 161-166), p. 16 (batt. 189), p. 19 (batt. 212)	
	M. Bortolotti, <i>Foglie</i>	1980	p. 1, p. 2 (sist. 2), p. 3, p. 7 (sist. 2), p. 8	
	B. Bettinelli, <i>Diverimento a due</i> (dit. di R. Chiesa)	1982	p. 8 (batt. 78-79, 81-84), p. 10 (batt. 129, ch. I)	
	S. Chiereghin, <i>Danza dei giullari</i>	1986	pp. 10-11, p. 33	
	G. Bellucci, <i>Canti erotici</i> (dit. di G. Grano)	1987	p. 1 (sist. 1, 4-5), p. 8 (sist. 3, batt. 2-3)	
	A. Corghi, <i>Chiardiluna</i>	1987	p. 4, p. 5 (sist. 1, 3), p. 6 (2-4), p. 7 (sist. 2-4), p. 8 (sist. 1)	
	Notazione adiaستمatica	Senza rigo, nello spazio vuoto sopra il pent. con chiave di violino	O. Persano, <i>Suite</i>	1977
		F. Pennisi, <i>Alba</i>	1987	p. 1 (sist. 2, batt. 2, ch. III), p. 2 (sist. 3, batt. 2, ch. IV)
Senza rigo, nello spazio vuoto sotto il pent. con chiave di violino		G. Petrassi, <i>Suoni notturni</i> (dit. di M. Ablóniz)	1959	p. 17 (rigo 5-6)
		A. Company, <i>Las seis cuerdas</i>	1963	p. 8, p. 8bis (sist. 2), p. 9, pp. 12bis-13bis, pp. 16-17
		A. Corghi, <i>Consonancias</i>	1973	pp. 2-3, p. 7
		F. Donatoni, <i>Algo. Due pezzi</i> (dit. di R. Chiesa)	1977	p. 7 (rigo 7-8), p. 8 (rigo 2, 5-6, 8), p. 9 (rigo 1-2)

L'autore desidera ringraziare Elena Ferrari Barassi. Ai suoi suggerimenti e al suo metodo di lavoro questo contributo deve molto.

FONTI MUSICALI

- ARCA, Paolo. *Aster* (1982) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1983. Dit. a cura di Giuseppe Gazzelloni
- ARCA, Paolo. *Aura* (1981) per ch., Roma, Edipan, 1989. Dit. a cura di Roberto Lambro
- ARCA, Paolo. *Lucius, asinus aureus* (1989) opera per marionette e orch. [2 cl., tb. (wch., rag., m.), ch. (ornitofono, rag., fr., bottiglia), pf. e cel. (fr., g., tamb., bottiglia), vl. e vla. (gc., ornitofono, cv., g.), cb. (tbl., bg.)], Milano, Suvini Zerboni, 1989
- ARRIGO, Girolamo. *Serenata* (1961) per ch., Paris, Heugel, 1963
- BARTOLOZZI, Bruno. *Adles* (1977) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1979
- BARTOLOZZI, Bruno. *Ausser* (1972) per ob. e ch., Milano, Suvini Zerboni, 1975
- BARTOLOZZI, Bruno. *Concertazioni* (1965) per ob. e strumenti [vla., ch., cb., 1 perc. (*ad lib.*)], Milano, Suvini Zerboni, 1966
- BARTOLOZZI, Bruno. *Memorie* (1975) per 3 ch. e orch. [4.1.1.1., 0.3.0.0., perc. (5 g., c., rullante, gc., 2 tt.), a.], Milano, Suvini Zerboni, 1978
- BARTOLOZZI, Bruno. *Omaggio a Gaetano Azzolina* (1971) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1972. Simb. a cura di Alvaro Company
- BARTOLOZZI, Bruno. *Repiù* (1975) per fl., vla., ch. e perc. (tab., 5 tbl., ps., 2 tt., tot., tamb., tambora, 3 trg., cp., 4 g.), Milano, Suvini Zerboni, 1975
- BARTOLOZZI, Bruno. *Tre pezzi* (1952) per ch., Firenze, Bruzichelli, 1963. Dit. rev. e simb. a cura di Alvaro Company
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Bagatelles*, op. 33 (1782-1803) per pf., Wien, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1803
- BELLUCCI, Giacomo. *Memoriale* (1985) per ch., Ancona, Bèrben, 1991. Dit. a cura di Giovanni Grano
- BELLUCCI, Giacomo. *Canti erotici* (1987) per v. e ch., Ancona, Bèrben, 1989. Dit. a cura di Giovanni Grano
- BENATI, Chiara. *Non solo... (Images des sphères)* (1986) per ch., Ancona, Bèrben, 1986. Dit. a cura di Massimo Menotti
- BERIO, Luciano. *Nones* (1954) per orch. [3.2.2.3., 4.4.3.1., sax., tp., 3 perc. (c., trg., 2 pt., 2 tamb., 2 tt.), cel., glock., vibr., xil., chel., ar., pf., a. (30.0.10.8.6.)], Milano, Suvini Zerboni, 1955
- BERIO, Luciano. *Sequenza XI* (1988) per ch., Wien, Universal, 1988
- BETTINELLI, Bruno. *Divertimento a due* (1982) per 2 ch., Milano, Suvini Zerboni, 1984. Dit. a cura di Ruggero Chiesa
- BISCALDI, Luigi. *Esercizi speciali di virtuosismo*, vol. III (1991) per ch., Ancona, Bèrben, 1991
- BO, Sonia. *Due bagatelle* (1988) per fl. e ch., Milano, Ricordi, 1989
- BORTOLOTTI, Mauro. *Foglie* (1980) per fl., ch., perc. (tbl., tamb., ps., tumba, bg., trg., gc.) e pf., Roma, Edipan, 1987
- BOSCO, Gilberto. *Rifrazioni* (1976) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1979
- BRACALI, Giampaolo. *Viajes* (1973) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1975. Dit. e rev. a cura di Oscar Ghiglia
- BUSSOTTI, Sylvano. *Manifesto per Kalinowski* (1959) per orch. da camera, in *Sette fogli. Una collezione occulta*, London, Universal, 1963, foglio n. 6, s.p.
- BUSSOTTI, Sylvano. *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck* (1961/63) per complesso da camera [pf. e cel., ar., perc. (tp., glock., cp., vibr., mar., gc., tam., hi-hat, gu., cast., pt., tt., lastra, trg., crot., m., tam., cv., campanacci, son., incudini, bell-drum, toy-rattle, wind-chimes), sax., chel., vl., vla., vc., cb., 2 fl., 2 ob., cl., 2 fg., cr., tr., tb.], Celle, Moeck, 1966
- BUSSOTTI, Sylvano. *Phèdre. Tragédie lyrique en trois actes avec un intermezzo d'après Jean Racine* (1988) per s., ms., bb., coro (16 ten., 8 bar., 8 b., 11 v. bianche, 12 6., 6 ms.) e orch. [4.3.3.3., 4.2.1.1., 2 sax., mand., ch., perc. (2 cp., glock.,

- vibr., xymar., tp., gc., 3 ps., 4 tt., 2 g., trg., hi-hat, 2 bg., tamb., tamb. di legni africano, fr., cel.), hr., 2 ar., pf., a. (4.0.2.2.6.)], Milano, Ricordi, 1987
- BUSSOTTI, Sylvano. *Rara (eco seriologico). 5 pezzi in uno* (1964/67) per vl., vla., vc., cb. e ch., Milano, Ricordi, 1967
- BUSSOTTI, Sylvano. *The rare requiem* (1969/70) per complesso vocale (3 s., ms., 4 ten., bar., b.), coro, ch., vc. e orch. [3.2.3.3., 4.3.3.1., pf., ar., 3-5 perc. (tp., gc., tam., tab., bg., tot., cp., camp., bells-wind-chimes, trg., crot., fisc., 2 flex., hi-hat, ps., g., tt., glock., xil., vibr., fr., gu., wbl., cv., m.)], Milano, Ricordi, 1970
- BUSSOTTI, Sylvano. *Tredici trame 9. Bozzetto siciliano. Una trama da Emanuele Navarro della Minaglia, libero adattamento di Sylvano Bussotti* (1988) per v. bianca e orch. [4.3.3.4., 4.3.3.1., perc. (tp., cp., vibr., glock., xymar., 3 ps., pt. a 2, 2 m., 3 tt., gc., 2 g., trg., gu., 3 tot., tamb. coperto, tam., tr., 3 tbl., hi-hat, 2 lastre metalliche, 2 incudini, son.), scacciapensieri, arma da fuoco, buboli, ch., pf., cel., ar., a.], Milano, Ricordi, 1989
- BUSSOTTI, Sylvano. *Ultima rara (pop song)* (1969) per v. parlata e da 1 a 3 ch., Milano, Ricordi, 1970
- CASTALDI, Paolo. *Battente. Battente-Cadenze-Isola-Interludio-Wiegenlied anonimo-Eco* (1976/77) per ch., Milano, Ricordi, 1980
- CASTALDI, Paolo. *Nana* (1979) per fl. e ch., inedito
- CASTIGLIONI, Nicolò. *Sic* (1992) per fl. e ch., Milano, Ricordi, 1992
- CHIEREGHIN, Sergio. *Danza dei giullari* (1986) per 4 ch., Ancona, Bèrben, 1989
- CLEMENTI, Aldo. *Dodici variazioni* (1980) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1985
- CLEMENTI, Aldo. *Serenata* (1988) per ch. e 4 strumenti (fl., cl., vl., vla.), Milano, Suvini Zerboni, 1988
- CLEMENTI, Aldo. *Sonata* (1954/55) per tr., ch. e pf., Milano, Suvini Zerboni, 1957
- COLOMBO TACCANI, Giorgio. *Parade* (1989/90) per ob., cl. e ch., Milano, Suvini Zerboni, 1991. Dit. a cura di Carlo Pesina
- COMPANY, Alvaro. *Las seis cuerdas* (1963) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1965
- COMPANY, Alvaro. *Leos pas de deux* (1985) per 2 ch., Milano, Suvini Zerboni, 1993
- CORGHI, Azio. *Chiardiluna* (1987) per fl. e ch., Milano, Suvini Zerboni, 1988
- CORGHI, Azio. *Consonancias y redobles* (1973) per 1 o più ch. e nastro magnetico *ad lib.*, Milano, Suvini Zerboni, 1974
- DONATONI, Franco. *Algo. Due pezzi* (1977) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1978. Dit. a cura di Ruggero Chiesa
- DONATONI, Franco. *Serenata* (1959) per v. femm. e 16 strumenti (3.0.3.0., 0.1.1.0., mand., ch., ar., cel., vibr., pf., vla., cb.), Milano, Suvini Zerboni, 1959
- DONORÀ, Luigi. *Dislocazioni* (1971) per 2 ch., Udine, Pizzicato, 1991
- DONORÀ, Luigi. *Fax* (1975) per ch., Udine, Pizzicato, 1991
- DONORÀ, Luigi. *Fiorini e storione. Una scena dal Novellino* (1977) per soli, recitante e strumenti (fl., ch., perc.), Udine, Pizzicato, 1992
- DONORÀ, Luigi. *Hagoromo (le ali). Nô giapponese* (1975) per soli, coro, 3 ch. e perc., Udine, Pizzicato, 1992
- DONORÀ, Luigi. *Rito* (1975) per ch. a 10 corde, Udine, Pizzicato, 1990
- FEDELE, Ivan. *Bias* (1988) per ob. e ch., Milano, Suvini Zerboni, 1990
- FELLEGARA, Vittorio. *Eisblumen* (1985) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1986
- GALANTE, Carlo. *Paint the night* (1985) per jazz band [0.0.0.0.,

- 5 sax., 0.4.4.0., chel., chb., 2 perc. (fr., 4 wbl., trg., pt., 2 campanacci, pt. crash, pt. ride, 2 hi-hats, 2 tot., c. rullante, tp., c.)], Milano, Suvini Zerboni, 1985
- GIACOMETTI, Antonio. *Agrégations sonores* (1986) per 4 ch., Ancona, Bèrben, 1994
- GIACOMETTI, Antonio. *European dream in a south-pacific summer* (1992) per ch., in *Fortune 1993. Sei composizioni per chitarra su un tema di John Dowland*, a cura di Angelo Gildardino, Ancona, Bèrben, 1993, pp. 32-45. Dit. a cura di Giulio Tampalini
- GIACOMETTI, Antonio. *Gaspard de la nuit. Sette pezzi* (1985) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1985
- GIACOMETTI, Antonio. *Nocturne géométrique. Histoire d'un rêve* (1981) per 2 ch., Ancona, Bèrben, 1994
- GIACOMETTI, Antonio. *Sonata* (1987) per ch., in «Il Fronimo», XVI/64, luglio 1988, pp. 38-43
- GILARDINO, Angelo. *Sonata n. 1* (1985) per ch., Ancona, Bèrben, 1986
- GILARDINO, Angelo. *Studi di virtuosità e di trascendenza, serie IH* (1984/85) per ch., Ancona, Bèrben, 1985
- GIULIANO, Giuseppe. *Equilibrio instabile* (1985) per cham., inedito
- GUARNIERI, Adriano. *Infinite Risonanze... inquiete...* (1992) per 1 o 2 chani., nastro e live-electronics oppure per 3 cham. e live-electronics, Milano, Ricordi, 1992
- GUARNIERI, Adriano. *Orfeo cantando... tolse* (1994) 10 azioni liriche per 4 s., 3 c., 2 mimi, orch. [2.0.1.0., 1.1.1.0., chel., 1 perc. (tp., vibr., gc.), a. (4.4.2.1.)], nastro magnetico e live-electronics, Milano, Ricordi, 1994
- GUARNIERI, Adriano. *Per Armando* (1990) per ch., Milano, Ricordi, 1990
- IAFIGLIOLA, Antonio. *La forma, le ombre/particolare* (1993) per fl., cl., vl., vc., ch. e pf., Roma, Edipan, 1993
- LASAGNA, Marco. *Immagine di Mnemosyne* (1987) per 7 strumenti (fl., cl., cel., ch., vl., vla., vc.), Milano, Suvini Zerboni, 1987
- LOMBARDI, Luca. *Mythenasche* (1980/81) per s., bar., coro misto e orch. da camera [1.1.1.1., 0.1.1.0., pf. chel., 2 perc. (gc., 2 tamb. africani, 2 tt., xymar., water gong, eolifono, 2 tot., c. rullante, hihat, fischietto, 2 sirene, 2 m., wch., 2 tp., tam., incudine, glock., 2 ps., lion roar, mr., flex., g., rag.) a. (1.0.1.1.)], Milano, Suvini Zerboni, 1982
- LOMBARDI, Luca. *Sisyphos* (1984) per 8 strumenti (fl., cl., mand., ch., mar., ar., vla., cb.), Milano, Suvini Zerboni, 1994
- LOMBARDI, Luca. *Thamar y Amnon* (1983) per ch., Celle, Moeck, 1985
- MADERNA, Bruno. *Amanda, serenata VI* (1966) per orch. da camera [mand., ch., 2 ar., pf., cel., 3 perc. (xil., 2 mr., tt., gc.), a. (6.0.3.3.3.)], Milano, Suvini Zerboni, 1967
- MADERNA, Bruno. *Composizione in 3 tempi* (1954) per orch. [3.3.4.3., 4.4.3.1., ar., pf., ch., cel., mr., 7 perc. (tp., cp., g., tot., 3 ps., vibr., tt., cv., 4 trg., tab., xil., wbl., 2 gc., glock., cocamba, 3 tamb., nac., fr., crot.), a.], Milano, Suvini Zerboni, 1954
- MADERNA, Bruno. *Concerto n. 2* (1967) per ob. e orch. [0.3.4.0., 4.0.0.0., ch., chb., cel., 2 ar., 5 perc. (4 ps., 2 bg., conga, 2 gc., 4 tamb., 3 tt., 3 blocks., 5 g., 5 tac.), a. (6.0.3.3.3.)], Milano, Suvini Zerboni, 1969
- MADERNA, Bruno. *Don Perlimpin. Ovvero il trionfo dell'amore e dell'immaginazione* (1961) opera radiofonica in 1 atto per 3 recitanti, 1 fl. solista e orch. [2.0.1.1., 5 sax., 1.3.3.0., tp., 6 perc. (ps., 5 g., 3 bg., gg., sig., cv., cp.), mr., vibr., mand., chel., ar., pf., a. (1.1.1.1.2.)], Milano, Suvini Zerboni, 1961
- MADERNA, Bruno. *Y després* (1971) per ch. a 10 corde, Milano, Ricordi, 1973
- MAGNANENSI, Giorgio. *HELMax* (1994) per chel., nastro e live-electronics, inedito
- MANCA, Gabriele. *In flagranti* (1990) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1990
- MANCINI, Giovanni. *La lacrima del diavolo. Mistero di Théophile Gautier* (1959/65) interpretazione scenica in 1 atto e 14 scene per 5 s., 2 ms., 1 ten., 2 bar., 2 b., coro voci bianche e orch. [3.3.3.3., 4.3.6.1., 5 sax., 2 ar., 2 pf., clav., 2 chel., 2 ch., perc. (cel., glock., vibr., mar., tp., ca., pt., tamb., g., trg., sig., bacchette, cp.), nastro magnetico, a.], Milano, Curci, 1965
- MANCINI, Giovanni. *Sinfonia* (1953/55) per orch. [3.3.3.3.,

- 4.3.3.1., chel., pf., ar., perc. (vibr., glock., tp., ca., pt., g., tavolette), a.], Milano, Curci, 1958
- MANNUCCI, Andrea. *Tre canti di Blok* (1991) per s. e strumenti [fl., 3 cl., ar., ch., pf., perc. (tt., 4 tamb., tam., tn., cimb.), vc.], Milano, Suvini Zerboni, 1992
- MANZONI, Giacomo. *Echi* (1981) per ch., Milano, Ricordi, 1981. Dit. rev. e simb. a cura di Vincenzo Saldarelli
- MILAN, Luys. *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El maestro*, Valencia, privilegio real, 1535. Edizione moderna in facs., Ginevra, Minkoff, 1975
- MINGUET Y YROL, Pablo. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violon, flauta traversera, flauta dulce, y la flautilla*, Madrid, Ibarra, 6 fasc., 1752-1774. Edizione moderna in facs., Ginevra, Minkoff, 1989
- MIRIGLIANO, Rosario. *Impromptu* (1981) per fl. e ch., Milano, Ricordi, 1981
- NONO, Luigi. *Canciones a Guiomar* (1962/63) per s., coro femm. a 12 vv. e strumenti [7 perc. (12 crot., 1 ps., 1 tt.), cel., ch., vla., vc., cb.], Mainz, Ars viva, 1977
- OPPO, Franco. *Musica* (1975) per ch. e quart. a., Roma, Edipan, 1994
- OPPO, Franco. *Praxodia* (1976/79) per s., b., 5 attori, fl., cr., ch., pf., 2 perc. (4 tp., 3 tot., 4 pt. giacinti, tt., gc., ps., 4 tbl., xymar., tp., campanaccio, cp.) vc. e cb., Milano, Ricordi, 1978
- PASQUOTTI, Corrado. *Presto* (1982) per ch., Milano, Ricordi, 1982
- PENNISI, Francesco. *A cantata on melancholy* (1967) per s. e orch. [2.2.3.3., sax., 2.2.2.1., ch., cel., ar., pf., 3 perc. (xymar., vibr., 3 ps., tt., wch., wbl., cp., crot., ca., 2 bg., 3 tot., glock.), a.], Milano, Suvini Zerboni, 1969
- PENNISI, Francesco. *Alba* (1987) per 4 ch., Milano, Ricordi, 1987
- PENNISI, Francesco. *L'esquie della luna* (1990/91) per 2 s., v. recitante, fl., ch., quart. vocale e orch. da camera [1.1.1.1., 1.0.0.0., 2 perc. (vibr., 3 ps., tp., crot., 2 bg., glock., mar., gu., tt., cp., tab.), ar., pf., a. (4.4.3.2.1.)], Milano, Ricordi, 1991
- PENNISI, Francesco. *Piccolo labirinto* (1989) per ch., Milano, Ricordi, 1989
- PEREZANI, Paolo. *Hrôn* (1987) per 2 ch., Milano, Ricordi, 1993
- PEREZANI, Paolo. *Tlôn* (1985) per 3 ch., inedito
- PERSANO, Oronzo. *Suite africana* (1977) per ch., Milano, Curci, 1994
- PERUZZI, Aurelio. *Quattro pezzi* (1973) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1974. Dit. a cura di Alfonso Borghese, Roberto Frosali, Vincenzo Saldarelli
- PESSINA, Carlo. *Passacaglia* (1987) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1991
- PETRASSI, Goffredo. *Alias* (1977) per ch. e clav., Milano, Suvini Zerboni, 1979. Dit. e simb. a cura di Vincenzo Saldarelli
- PETRASSI, Goffredo. *Concerto* (1960) per fl. e orch. [0.0.2.2., 4.3.3.0., ch., ar., 5 perc. (trg., wbl., 2 ps., 2 tt., pt., ca. chiara, ca. rullante, 8 vc., 6 cb.)], Milano, Suvini Zerboni, 1960
- PETRASSI, Goffredo. *Grand septuor avec clarinette concertante* (1977/78) per strumenti [tr., tb., ch., perc. (2 trg., 2 tot., tamb. piccolo, 2 ps., glock., blocks), vl., vc.], Milano, Suvini Zerboni, 1980
- PETRASSI, Goffredo. *Nunc* (1971) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1972. Dit. a cura di Mario Gangi
- PETRASSI, Goffredo. *Seconda serenata - Trio* (1962) per ar., ch. e mand., Milano, Suvini Zerboni, 1973
- PETRASSI, Goffredo. *Suoni notturni* (1959) per ch., in *Antologia per chitarra*, a cura di Miguel Ablóniz, Milano, Ricordi, 1961, pp. 12-17. Dit. a cura di Miguel Ablóniz
- PISATI, Maurizio. *Gemelli* (1981) per ch., Milano, Rugginenti, 1982
- PISATI, Maurizio. *Sette studi* (1984/90) per ch., Milano, Ricordi, 1991
- PROSPERI, Carlo. *Canto dell'arpeggione* (1974) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1975. Dit. a cura di Roberto Frosali
- RAVEL, Maurice. *Gaspard de la nuit. Trois poèmes d'après Aloysius Bertrand* (1908) per pf., Paris, Durand et Cie, 1908

RENDINE, Sergio. *...e più profondo che nei pensieri del giorno!* (1986) per fl., cl., vl., vc. e ch., Roma, Edipan, 1987
 RICCI, Paolo. *Tre liriche di Kavafis* (1986) per s., cl. e ch., Milano, Suvini Zerboni, 1986
 ROTONDI, Umberto. *Osservando i disegni di Marzia* (1979) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1981
 ROTONDI, Umberto - RENNA Enrico. *Brucia lassù alto* (1990) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1990
 SALDARELLI, Vincenzo. *Per la chitarra* (1971) per ch., Ancona, Bèrben, 1974
 SCELISI, Giacinto. *Ko-tha. Tre danze di Schiva* (1967) per ch., Paris, Salabert, 1989
 SCHÖNBERG, Arnold. *Serenade*, op. 24 (1921-23) per cl., clb., mand., ch., vl., via., vc. e v. bar., Copenhagen, Wilhelm Hansen, 1924
 SCIARRINO, Salvatore. *Esplorazione del bianco II* (1986) per fl., clb., ch. e vl., Milano, Ricordi, 1986
 SOCCIO, Giuseppe. *Pulsar songs I* (1989) per cham., Milano, Ricordi, 1989
 SOCCIO, Giuseppe. *Spirali III* (1988) per cham., Milano, Ricordi, 1988
 SOLBIATI, Alessandro. *Concerto* (1990) per ch. e orch. [3.3.3.4., 4.3.3.0., ar., cel., 3 perc. (vibr., mar., crot., cp., trg., charleston, ps., toms, tbl., bg., tt., lastra, gc.), tp., a. (16.14.12.10.8.)], Milano, Suvini Zerboni, 1990
 SOLBIATI, Alessandro. *Tre pezzi II* (1988) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1988. Dit. a cura di Piero Bonaguri
 SULPIZI, Fernando. *Oggetti d'affezione. Nove pezzi* (1984) per 3 ch., Hyperprisma Edizioni, 1984. Dit. a cura di Leonardo De Angelis

SULPIZI, Fernando. *Prima... ..Dopo* (1983) per ch., in 8 pezzi per chitarra di autori contemporanei, a cura di Carlo Carfagna, Milano, Ricordi, 1985, pp. 23-24. Dit. a cura di Carlo Carfagna
 TOGNI, Camillo. *Helian di Trakl. Cinque Lieder* (1961) per s. e orch. da camera [2.1.1.0., 1.1.1.1., cel. xil., ch., cp., tp., pf., a. (1.0.1.1.1.)], Milano, Suvini Zerboni, 1962
 TOGNI, Camillo. *Quasi una serenata* (1979) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1986. Dit. a cura di Vincenzo Saldarelli
 TOGNI, Camillo. *Rondeaux per dieci* (1963/64) per s. e strumenti (clav., cel., hr., glock., ch., tp., cp., cb.), Milano, Suvini Zerboni, 1965
 TUTINO, Marco. *Ferite leggere* (1984) per big band [5 sax., 4 tr., 4 tb., pf., chel., chb., perc. (cp., crot., tbl., fr., gc., charl. pedale, charl. chiuso, rullante)], Milano, Suvini Zerboni, 1984
 VACCHI, Fabio. *Phynn* (1986) per ch., in 8 pezzi per chitarra di autori contemporanei, vol. II, a cura di Guido Margaria, Milano, Ricordi, 1987, pp. 22-26
 VACCHI, Fabio. *Suite* (1973) per fl. e cham., Ancona, Bèrben, 1973
 VALDAMBRINI, Francesco. *Ritornelli* (1969) per orch. da camera [1.1.2.0., 1.1.1.0., pf., 2 perc. (tt., 4 ps., 2 tarnb., 2 xil., tp., 4 wbl., 8 tbl., 4 tot., crot., 2 m., gc., fr.), ch., mand., a. (1.1.1.1.1.)], Milano, Suvini Zerboni, 1973
 VALORI, Angelo. *Rasgueado* (1984) per ch., Roma, Edipan, 1988
 VINAY, Vittorio. *Thlayli* (1979) per ch., Milano, Suvini Zerboni, 1980. Dit. a cura di Roberto Pincirolì

Abbreviazioni

Ad libitum *ad lib.*
 Anno accademico *a.a.*
 Archi *a.*
 Arpa *ar.*
 Baritono *bar.*
 Basso *b.*
 Basso baritono *bb.*
 Bongo *bg.*
 Campanaccio *camp.*
 Campane *cp.*
 Campanelli *glock.*
 Capitolo/i *cap./capp.*
 Cassa *ca.*
 Castagnette *cast.*
 Celesta *cel.*
 Chitarra *ch.*
 Chitarra amplificata *cham.*
 Chitarra basso *chb.*
 Chitarra elettrica *chel.*
 Cimbalo *cim.b.*
 Clarinetto *cl.*
 Clarinetto basso *clb.*
 Claves *cv.*
 Clavicembalo *clav.*
 Composizione *comp.*
 Confer *cfr.*
 Contrabbasso *cb.*
 Contrabbasso elettrico *cbel.*
 Contralto *c.*
 Controfagotto *cf.*
 Corno *cr.*
 Corno inglese *ci.*
 Corrispondente *corrisp.*
 Crotali *crot.*
 Datiloscritto *datt.*
 Diteggiatura *dit.*
 Edizione *ed.*
 Et cetera *etc.*
 Facsimile *fac.*

Fagotto *fg.*
 Fascicolo *fasc.*
 Femminile *femm.*
 Figura/e *fig./figg.*
 Fisarmonica *fis.*
 Fischietto *fisc.*
 Flauto *fl.*
 Flexaton *flex.*
 Foglio *f.*
 Frusta *fr.*
 Gong *g.*
 Gong giapponese *gg.*
 Grancassa *gc.*
 Grancassa e piatti *gcp.*
 Guiro *gu.*
Ibidem *ibid.*
Idem *ID.*
 Harmonium *hr.*
 Mandolino *mand.*
 Maracas *mar.*
 Marimba *mar.*
 Maschile *masch.*
 Mezzosoprano *ms.*
 Movimento *mov.*
 Nacchere *nac.*
 Nota bene *N. B.*
 Numero/i *n., nn.*
 Oboc *ob.*
 Opera *op.*
 Orchestra *orch.*
 Organo *o.*
 Ottavino *ott.*
 Pagina/e *p., pp.*
 Paragrafo *paragr.*
 Pentagonagramma *pent.*
 Percussione *perc.*
 Pianoforte *pf.*
 Piatti *pt.*
 Piatti sospesi *ps.*
 Quartetto *quart.*
 Quintetto *quint.*

Raganella *rag.*
 Relatore *rel.*
 Revisione *rev.*
 Saxofono *sax.*
 Secolo/i *sec., secc.*
 Senza data *s.d.*
 Senza edizione *s.e.*
 Senza pagina *s.p.*
 Sezione *sez.*
 Simbologia *simb.*
 Sistema *sist.*
 Sistro giapponese *sig.*
 Sonagli *son.*
 Soprano *s.*
 Tavola/e *tav., tavv.*
 Tam tam *tt.*
 Tamburino *tn.*
 Tamburo *tamb.*
 Tamburo basso *tab.*
 Tamburo cinese *tc.*
 Tamburo di legno *tal.*
 Tamburo militare *tam.*
 Temple block *tbl.*
 Tenore *ten.*
 Timpani *tp.*
 Tom tom *tot.*
 Traduzione italiana *trad. it.*
 Triangolo *trg.*
 Tromba *tr.*
 Trombone *tb.*
 Vibrafono *vibr.*
 Viola *vl.*
 Violino *vl.*
 Violoncello *vc.*
 Voce *v.*
 Voci *vv.*
 Volume/i *vol., voll.*
 Woodblock *wbl.*
 Woodchimes *wch.*
 Xilofono *xil.*
 Xilomarimba *xymar.*

6 composizioni per chitarra

MAURO BORTOLOTTI

L'impervia, pervia via. Studio di media difficoltà per chitarra

MAURO CARDI

Impromptu

FABRIZIO CASTI

L'Anima Visionaria

AGOSTINO DI SCIPIO

Ektopos

FAUSTO RAZZI

Invenzione

ITALO VESCOVO

Come la quiete notturna. Notturmo per chitarra

MAURO BORTOLOTTI

L'impervia, pervia via. Studio di media difficoltà per chitarra

NOTE DELL'AUTORE

Il lavoro, dedicato ad Arturo Tallini, nasce dall'esigenza personale di approfondire l'esplorazione di uno strumento così antico e amato, ma anche così legato ai vincoli della tradizione. Da ciò il tentativo di percorrere strade 'impervie' verso una liberazione non solo di genere tecnico-strumentale ma anche tale da incidere sul risultato linguistico-espressivo.

La scrittura, particolarmente precisa e minuziosa, permette, in ragione dell'assenza di battute, una calcolata libertà, e chiede un totale coinvolgimento dell'esecutore per restituire il differenziato gioco ritmico e timbrico.

Pur non potendosi parlare di serialità né di tematismo, il lavoro impiega la massima mobilità cromatica e successioni di suoni in grado di costituire, nel loro reiterarsi, figure ricorrenti e una trama di intervalli volta a creare tensioni estreme.

NOTE DEL CURATORE

La prima annotazione da farsi è che l'autore richiede all'interprete di recitare un testo, nel caso specifico tratto dalla raccolta *Ebbrezza di placamenti* di Alfredo Giuliani. Bortolotti prevede una (quasi) totale libertà nel modo di recitarlo; alcune possibilità potrebbero essere:

- all'inizio del brano (prima di iniziare a suonarlo) come una sorta di introduzione;
- alla fine, come epigrafe;
- durante il pezzo stesso, nei punti che l'esecutore deciderà; eventualmente anche 'strappando' le parole, nelle loro sillabe costitutive, prolungandone alcune, comprimendone altre, svincolando, insomma, il linguaggio dall'esigenza di comprensibilità.

Questo brano ha, fra le altre, la particolare caratteristica di usare 'gesti esecutivi' del passato musicale europeo, tuttavia lontani dalle abitudini strumentali chitarristiche, 'straniti' dal fatto di proporsi nel contesto linguistico personalissimo dell'autore.

Mi spiego con qualche esempio: ascoltando l'*incipit* del brano, quattro accordi che piegano in su e in giù con forza la melodia, come non pensare all'inizio perentorio di tanta musica pianistica del XIX secolo? E ancora: la successione agitata di semicrome in gruppi irregolari che si alternano continuamente, con il suo senso di ineffabile inquietudine, non ci ricorda certi 'liquidi' passaggi schumaniani? E infine (ma si potrebbero fare altri esempi) sottolineerei l'episodio che inizia a p. 6, con i bassi che cantano brevi frasi cui rispondono con *fantasia* altrettanto brevi ricami all'acuto, un modo 'chopiniano' di trattare le frasi.

Tutto ciò in un contesto assolutamente non tonale, trasformando i suddetti gesti musicali in *personaggi* del passato che assomigliano agli originali solo esteriormente, per un modo di muoversi o di gesticolare che ce li ricorda vagamente senza però darci la certezza di averli riconosciuti.

In ogni caso il brano è costituito dall'accostamento di varie sezioni con gesti dal colore molto netto, e come tale consiglio di eseguirlo: accentuando di volta in volta le immagini cui il pezzo rimanda, arrivando così a dipingere una sorta di affresco popolato da personaggi e ombre appena riconoscibili.

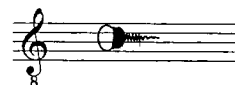
LEGENDA



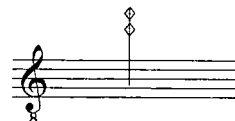
glissando



1/4 di tono sopra (*Monesis*); si può ottenere tirando la corda con un dito della mano sinistra



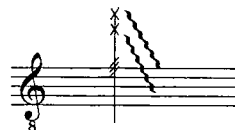
tamburo alternando col pollice MD sul ponticello e il mignolo MD sulla parte inferiore del piano armonico (*double drum roll*)



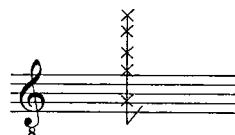
armonici sovracuti; altezza *ad libitum*



la nota inferiore indica dove suonare con la MS (in questo caso l'indice andrà sulla prima corda alla nota La) – quella superiore il tasto dove la MD deve produrre l'armonico (in questo caso la MD con la tecnica degli armonici ottavi suonerà all'altezza del Re della prima corda)



note reali sovracute di altezza *ad libitum*; dopo averle suonate, glissare tremolando e discendendo



accordo di 5 suoni di altezza *ad libitum*



colpi sulla cassa, in vari punti *ad libitum*; l'altezza a cui sono scritti suggerisce di cercare diversi punti di risonanza sul piano armonico



tirare la corda con la MS in modo da variane l'altezza (*bending*). Alla fine del pezzo questo segno è posto sul Mi a vuoto: in questo caso è possibile agire sul pirolo corrispondente. A p. 5, invece, è consigliabile, per motivi di maggior praticità esecutiva, variare l'altezza del Mi premendo un dito della MS al di là del capotasto.

L'IMPERVIA, PERVIA VIA

MAURO BORTOLOTTI

$\text{♩} = 56$

Measures 1-11 of the musical score for L'impervia, pervia via. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like *f*, *p*, and *sfz*. Measure 11 ends with a fermata.

Meno

poco accel.....

a tempo I

f

p

pp

V

lento, liberamente.....

oppure ottava

a tempo

X

XI

Measures 12-22 of the musical score. This section includes tempo changes like *Meno*, *poco accel*, and *a tempo I*. It also features dynamic markings like *f*, *p*, and *pp*, and includes fingerings and articulation marks like *X* and *XI*. Measure 22 ends with a fermata.

*alternare a piacere le alterazioni,
ripetendo più volte*

[illegible]

(con fantasia!)

mf

p

V 4

f

più mosso

legato

p con il polpastrello

meno, più libero

Glissando

mf

lentissimo (variando i colori)

Roma 1998

ALFREDO GIULIANI
da *Ebbrezza di placamenti*

Amore non può parlare
né allontanarsi né approfittare
è amato e sciocco sotto la luna
La terra raggiunta si tranquilla
l'occhio tramonta nel bosco strappato
il corpo più intimo si avvala

MAURO CARDI

Impromptu

NOTE DELL'AUTORE

Impromptu si impenna su un gesto strumentale tipico della letteratura chitarristica, il *tremolo*, qui utilizzato secondo diverse modalità esecutive, con l'intento, ideale quanto lo sono i trilli per il clavicembalo, di dare allo strumento un suono che sia veramente lungo.

Questo gesto attraversa tutto il lavoro, ne costituisce lo strato principale, spezzato e punteggiato da brevi eventi emergenti (come rapide folate, elementi percussivi, pizzicati Bartók, *rasgueados*, suoni armonici...) che su di esso si riflettono, ostacolandone il corso.

NOTE DEL CURATORE

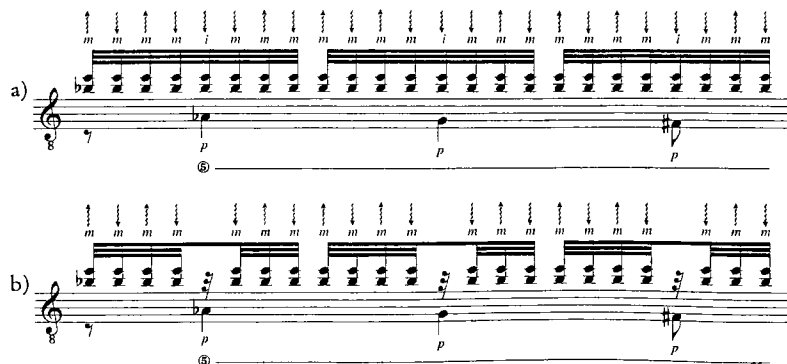
È un pezzo molto virtuosistico, che richiede una certa abilità nel passare dal tremolo (un po' languido nella prima parte, più vigoroso andando al finale) alle improvvise incursioni al basso, e alle frequenti 'folate' di bisrome che percorrono l'intero brano.

Nella diteggiatura che ho scelto ho evitato quasi sempre di rendere 'comodi' i salti fra i bicordi o accordi tremolati e le frequenti note basse che interrompono il tremolo: ho preferito costringere la mano sinistra a effettuare dei salti e a cercare ogni volta la nota del basso perché mi pare che questa scomodità renda più facile realizzare le «improvvisi tensioni» evocate dall'autore nella dicitura iniziale; insomma le improvvise tensioni muscolari diventano funzionali ad un intento musicale.

Nella seconda metà di p. 14 si propone la difficile situazione di far suonare i bassi simultaneamente al tremolo:



Propongo queste due soluzioni:

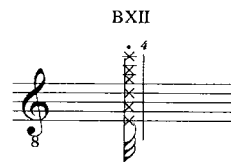


Una terza alternativa, che però non offre molte possibilità dinamiche nella conduzione del basso, consiste nel suonarlo con la sola mano sinistra.

LEGENDA



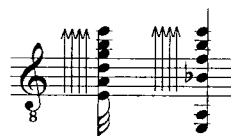
le quattro frecce indicano un *rasgueado*



le note con una «x» al posto della normale testa devono essere stoppate regolando opportunamente il peso del dito che le produce, o ponendo lo stesso sulla sbarretta (v. anche note al brano di F. Casti)



pizzicato *alla Bartók*: prendere la corda con pollice e indice della mano destra, (oppure col solo pollice, infilandolo sotto la corda, come se si volesse entrare nella buca) allontanarla dalla tastiera e lasciarla poi sbattere sulla tastiera stessa



la durata dell'accordo non influenza quella del *rasgueado* ma solo la durata della risonanza successiva al *rasgueado* stesso

Le legature tratteggiate indicano due diversi eventi, ogni volta facilmente deducibili dal contesto musicale:

- 1) legatura chitarristica, ascendente o discendente;
- 2) legatura di valore fra bicordi (o accordi) tremolati, che creano l'illusione del suono legato, anche se in realtà, data la tecnica con cui essi sono prodotti, l'effetto di legato è solo apparente.

Musical score for page 14, featuring piano and concitato sections. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked *tempo primo*. The piece concludes with a *l.v.* (fine) marking.

Musical score for page 15, featuring the Impromptu section. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a *ppp* (pianissimo) marking.

FABRIZIO CASTI

L'Anima Visionaria

NOTE DELL'AUTORE

La composizione si forma su una trama di gesti musicali espressivi e in parte brevi; anche frammenti (la massima differenziazione dei timbri conferisce a ciascun momento un proprio carattere espressivo) dall'andamento dinamico che va dal fortissimo feroce al limite dell'udibile.

Dalle iniziali configurazioni ritmiche si sviluppa gradualmente un movimento periodico continuo; questo movimento periodico viene in seguito smantellato: passo per passo ci si stacca dalla regolarità del ritmo producendo così nel complesso una successione più rapida di eventi.

Singoli suoni percussivi, ritmi, successioni sonore e processi ritmici stratificati: sempre più intensi, con movimenti più incisivi nello spazio e più veloci.

Le più ampie possibilità timbriche dai registri più acuti, centrali e più gravi, ambiti estremamente divaricati ed estremamente stretti, il moto di tutte le voci è caratterizzato da grandi escursioni: l'ambito dello strumento è completamente sfruttato; quindi l'estensione del potenziale melodico, armonico, ritmico insito nei materiali di partenza.

Dai sistemi periodici dei suoni, con accentuazioni molto variabili, emerge il risultato di un processo esteso nel corso della composizione come esito della trasformazione progressiva dalla dimensione periodica a quella aperiodica.

Questa trasformazione è caratterizzata da configurazioni di modelli melodici e armonici e processi ritmici in cui la composizione si dispiega ed in cui le sezioni temporali non sono connotate da unità di tempo accentuate ma dai suoi picchi in uno sviluppo continuo.

NOTE DEL CURATORE

L'autore adotta qui una notazione di *posizione*: ciò vuol dire che viene indicata la posizione da suonare, che non corrisponde all'altezza del suono prodotto, visto che la chitarra è accordata diversamente dal solito.

Tutte le note scritte in modo convenzionale vanno suonate sempre *loco* cioè nella posizione più elementare possibile (ad esempio il Mi del 4° spazio va preso sulla 1ª corda a vuoto e non altrove, il Fa del primo spazio sempre sulla 4ª corda, ecc.); quando si richiede di prendere la nota in punti diversi dall'usuale, questo è espressamente indicato dalla diteggiatura. In questo caso si ricordi che la diteggiatura *non è una delle possibili scelte, ma è espressamente legata alle altezze da produrre ed è quindi l'unica possibile*; questo sempre a causa della scordatura adottata dall'autore.

La dicitura «corde sempre ben stoppate» si può realizzare premendo le corde con il barré sulla sbarretta, in modo da produrre il suono privandolo della sua naturale vibrazione. Un'altra possibilità è quella di premere i suoni nel modo classico ma con molta meno forza: il suono che ne risulta, pur essendo 'stoppato' non fa adeguatamente apprezzare le differenze di altezza richieste dal pezzo, in cui il barré viene spostato continuamente sui vari tasti dello strumento; per questo mi sembra preferibile la prima soluzione.

Spesso dopo un barré ho indicato il dito 1 per prendere una nota successiva: in questi casi più che adoperare l'1 in modo usuale, conviene disporlo come un barré sollevato (per ridurre il continuo uso di barré veri e propri che affaticerebbero a lungo andare la mano) per poi riabbassarlo quando esso ridiventa necessario.

Talvolta accade di eseguire un barré e subito dopo, sullo stesso tasto, di dover suonare altre note (magari un altro barré) stoppate; in questo caso può essere stancante fare uno spostamento di pochi millimetri con la mano; può allora essere utile semplicemente ruotare l'1 in senso orario (e corrispondentemente spostare il gomito verso sinistra) per trovarsi automaticamente nella posizione necessaria per produrre i suoni stoppati desiderati.

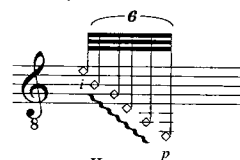
LEGENDA



le note romboidali nere indicano note stoppate (v. note del curatore)



i numeri romani indicano la posizione in cui suonare; questa va mantenuta fino alla comparsa di un nuovo numero romano o fino alla comparsa di un suono ordinario (rappresentato da note scritte normalmente)



le note romboidali bianche sono armonici cosiddetti naturali, quindi prodotti dalla mano sinistra



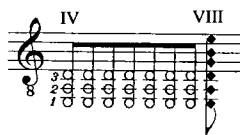
la serpentina su un accordo indica lo scivolamento del pollice e non un arpeggiato (è sottinteso l'inevitabile effetto di velocissimo arpeggiato che questa tecnica comporta)



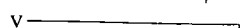
una parentesi quadra che unisce due numeri indicanti lo stesso dito della mano sinistra, o una linea che parte da un numero, indica un piccolo barré da effettuare con il dito stesso.



ultima riga di pag. 21 fino alla fine:
negli accordi le note scritte con il gambo verso l'alto vanno eseguite sulle corde vuote mentre quelle con il gambo verso il basso sulla corda indicata.



suonare le corde nella posizione indicata, solo M.S.



effettuare un barré per la durata della linea

tamb.

tambora, colpire le corde con il fianco del pollice della mano destra vicino al ponticello



accordatura:

Violento e rude, quasi rapsodico
corde sempre ben stoppate

8

104

V

6

a i

m p

I

a m i m p p a m i m

IV

II

a m a m

m i

p

ffff

p

III

6

m i

a m i m i a

m

I

a a a

i a

II

V

a m i m a

p

ffff

p

IV

6

p m i

a m

III

a i i m a

VIII

a m

V

a i i a

XI

6

i a i p

VII

m a

ffff

p

X

a

VIII

a m a

VI

i m

ffff

p

VI

6

i

XI

m m i

i

V

m a i

IV

a a

IX

m a m a

ffff

p

VII

6

m m i

III

m a i a

IV

6

a

II

a i a

n

ffff

p

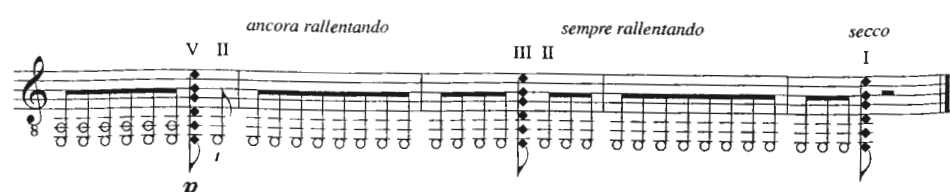
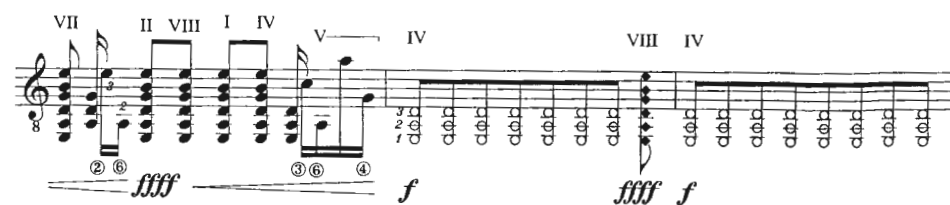
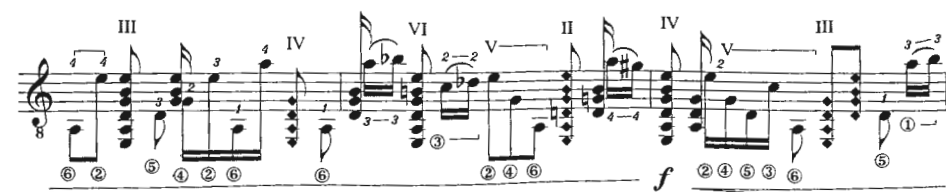
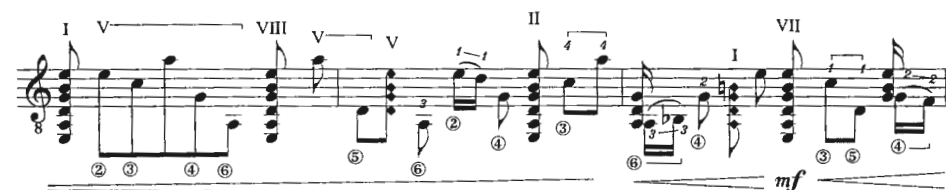
f

p

fff

p

XI IX I VII X VI
 a m i a i a i a i a i
 mf p fff p p p p p
 III VIII XI
 a m i a m a m a m a m
 mf p fff p p p p p
 IX VII IV V X
 a i a i a i a i a i
 mf p fff mf p fff
 III IV V II
 a i a i a i a i a i
 p mf p p p p p
 VI I III
 a m a m a m a m a m
 mf fff p p p p p
 VII II IX V VII
 a m a m a m a m a m
 mf p mf p fff mf
 poco rallentando
 III IX IV VIII X VI
 a i a i a i a i a i
 ff p p p p p



AGOSTINO DI SCIPIO

Ektopos

NOTE DELL'AUTORE

Mai con le mani a posto, sempre fuori luogo, sempre pizzicare e sfregare e frugare altrove dal luogo proprio, sempre un fare improprio.

*Un'altra forma del rumore, del ronzio, di tremore lento e veloce.
Oggetti texturali, senza (o quasi) note, un altro panorama (un altro luogo aperto)
ancora ignoto da attraversare, da fare proprio.*

La parola del titolo denota appunto ciò che non è al suo posto.

Il sistema di notazione si articola su due livelli: tastiera (rigo superiore) e cassa acustica (rigo inferiore).
Le indicazioni di intensità si dividono in: *indicazioni standard*, inserite in un cerchio, valide fino alla prossima indicazione standard; *indicazioni locali*, scritte tra parentesi quadra, valide solo per l'evento presso il quale sono poste.

La mano destra sempre molto al ponticello.

Metronomo, rigoroso possibile, ♩ = 50

N.B.: sono possibili due tipi di esecuzione: chitarra sola e due o più chitarre; nel secondo caso, tutti i chitarristi leggono la stessa parte (non è richiesta una assoluta sincronia tra tutti gli interpreti partecipanti all'esecuzione, però il tactus sia per tutti ♩ = 50)

Le note poste sotto il rigo inferiore, fra parentesi, indicano la durata dell'evento a cui si riferiscono.

NOTE DEL CURATORE

In generale i colpi sulla cassa possono essere effettuati sia con la MD sia con la MS, secondo la comodità del momento.

Le note scritte tra parentesi sotto al rigo inferiore indicano la durata dell'effetto percussivo sotto cui sono scritte.

MD = Mano Destra MS = Mano Sinistra

Spesso troviamo nel corso del pezzo due Re consecutivi (l'uno abbellimento e l'altro nota reale) scritti con le rispettive code in due direzioni diverse: non mi sembra inutile sottolineare l'importanza di suonare i due Re sempre su due corde diverse, per rispettare tale scrittura polifonica.

Le seguenti note esecutive sono così strutturate:

- descrizione del problema da risolvere (sempre in grassetto nel testo);
- soluzione da me suggerita.

N.B. I numeri fanno riferimento ai corrispondenti posti in partitura.

1. **Dobbiamo contemporaneamente:**
Stoppare le corde (quadrato nero a inizio brano).
Effettuare un tremolo sulla cassa.
Effettuare un ribattuto veloce, sempre sulla cassa.
Stoppare le corde con la MS posta nelle vicinanze del XII tasto - effettuare il ribattuto con un dito della MS, che già si trova vicino alla cassa - eseguire il tremolo con la MD.
2. **Eseguire il Si ribattuto contemporaneamente al Double Drum Roll** (d'ora in avanti chiamato DDR).
Mentre la MD effettua il DDR, con un dito della MS (consiglio il 2, più sonoro) suonare i Si sulla prima corda.
3. **Dobbiamo contemporaneamente strisciare in direzione verticale (MD) ed effettuare il tremolo sulla cassa; il tutto stoppando le corde, almeno inizialmente.**
Fermare le corde con la MS in prossimità del XII tasto, così da poter eseguire contemporaneamente i colpi sulla cassa con il 3° dito MS.
4. **Mentre stoppiamo le corde e strisciamo verticalmente con la MD bisogna far sentire il Re (corda stoppata).**
Consiglio di suonare questa nota con il solo 3 della MS,

come se fosse una legatura tra il Fa e il Re a vuoto.

5. **Durante il DDR far sentire il Re 4° corda.**
Suonare il Re pizzicando con un dito della MS (l'1 è il più efficace).
6. **Passare dal Si nota reale al Si stoppato.**
Spostare il dito MS (verosimilmente il 4) ruotando in senso orario il polso MS, in modo da trovarsi sulla sbarretta; viceversa per tornare alla nota non stoppata.
7. **Far suonare il Re durante il rasgueado** stoppando le corde.
Come al punto 4.
8. **Re acciacatura della tambora.**
Suonare il Re con un dito della MS, continuando anche per i 2 Re successivi, per non cambiare sonorità.
9. **Far suonare il Re durante il rasgueado e contemporaneamente dare un colpo sulla cassa.**
Eseguire il rasgueado con le dita della MD (i-m-a-mign.), lasciando libero il pollice di eseguire il colpo sulla cassa - per il Re, come al punto 4.

10. **Far suonare il Re 4° corda durante il DDR e poi dare un colpo sulla cassa.**

Suonare il Re con un dito della MS e con la stessa mano dare il colpo.

11. **Tambora e colpo successivo, inframmezzati da due Re.**

Tambora con il m e colpo sulla cassa con il p: eseguire i Re con un dito della MS, preferibilmente sulla 5° corda per poter eseguirli 'staccato' come richiesto dalla partitura.

12. **Tambora, ribattuto, contemporaneamente 2 Re.**

Mentre si esegue la tambora (dopo aver interrotto il ribattuto sulla cassa) eseguire il primo Re come legatura sulla 4° corda con un dito della MS e il secondo percuotendo la 5° al V tasto (si ricordi che i 2 Re sono indicati come voci diverse ed è quindi inopportuno suonare due Re uguali sulla stessa corda).

13. **Rasgueado e contemporaneamente colpi sulla cassa.**

Eseguire il rasgueado come al punto 9.

14. **L'accordo deve essere lasciato vibrare (sempre Lv.) e contemporaneamente i Si devono essere ribattuti (Pul-timo vibrato) e la cassa percossa.**

Eseguire i Si con un dito (m) della MD e percuotere la cassa con la MS.

15. **Ribattuto sulla cassa e contemporaneamente DDR.**

In questo punto la notazione è più che altro 'evocativa', nel senso di un'impossibilità reale di continuare il ribattuto sulla cassa tenendo l'accordo: far durare il più possibile il ribattuto stesso legandolo al possibile al DDR.

16. **Il DDR deve essere eseguito sulla tastiera.**

Conviene inclinare la chitarra, come se fosse un violoncello, per evitare una torsione eccessiva del polso MD.

17. **Accordo stoppato.**

Questo accordo deve essere preso con 1-2-3 e stoppato stendendo il 4 a barré davanti all'accordo stesso (diciamo all'altezza del V tasto). Immediatamente dopo i Si ribattuti possono eseguirsi con la MD (m).

18. **Produrre tremoli e ribattuti di vario tipo.**

Questa è la sezione del brano in cui è evidente l'importanza del gesto come fatto autonomo, affiancato al suono tradizionale. A titolo d'esempio faccio riferimento ai punti a, b, c e d indicati in partitura.

a: iniziare il tremolo con il solo 1 della MS; subito dopo inserirsi ribattendo con le dita della MD per eseguire l'altro tremolo. b: l'indice della MD percuoterà il Sol 5° corda, il medio MD percuoterà il Do# 4° corda, alternando velocemente le due dita. In c e d 2 dita MD che hanno prodotto il tremolo precedente iniziano a suonare un bicordo ribattendo le stesse corde di prima alle stesse posizioni. In d l'autore chiede un effetto che è solo apparentemente insuonabile: il tremolo Do#-Sol della voce inferiore (eseguito con la MD) si intreccia con il bicordo ribattuto Sol-Do# della voce superiore. Ciò vuol dire che la 5° corda è occupata contemporaneamente dalle due mani e uno dei Sol previsti non si sentirà; questo è un problema solo apparente, poiché il senso di questa sezione è, per l'appunto, *nei gesti sulla*

tastiera che la notazione musicale tradizionale può riprodurre solo approssimativamente.

19. **Finire ribattuto e poi glissando verso l'acuto.**

Il glissando sarà eseguito dalle due dita MD che stavano eseguendo il ribattuto Do-Fa#, poiché la MS sarà subito occupata a iniziare il ribattuto sulla cassa del rigo inferiore.

20. **Suonare contemporaneamente l'accordo in armonici (IX tasto) e il ribattuto sulla cassa (MS).**

Conviene eseguire l'accordo con un barré fatto dal pollice MS, in modo da avere libero il 4 o il 3 della MS per poter iniziare subito il ribattuto.

21. **La MS esegue il ribattuto sulla cassa e non può contemporaneamente fermare i suoni come richiesto.**

Conviene qui fermare i suoni con la MD, come in un classico pizzicato ma spostando il taglio della MD un po' verso la buca in modo da fermare la sonorità, ed eseguire i Re con il pollice MD.

22. **Colpo sulla cassa e, in successione, accordo stoppato tremolato.**

Il colpo con il p MD e poi tremolato con i; la MS ferma i suoni al I tasto.

23. **All'interno di un accordo interamente stoppato, compare e scompare il Re non stoppato.**

Anziché stoppare i suoni con un barré intero, che non permette di fermare selettivamente i suoni, fermarli in questo modo: 1°, 2° e 3° corda rispettivamente con 4, 3 e 2; i bassi con un piccolo barré che permetta di sollevare e abbassare la prima falangina dell'1, lasciando così il Re libero di vibrare.

24. **Corde stoppate, due Re su due corde, Pizz. Bartók e colpo.**

Stoppare le corde come al punto 21, eseguendo con la MD le note e il Pizz. Bartók, con la MS il colpo.

25. **Tambora ribattuta e, durante questa, Re di sonorità normale.**

Suonare il Re con un dito della MS, mentre la MD esegue la tambora.

26. **All'interno di un accordo interamente stoppato, compare e scompare il Re non stoppato.**

Come al punto 23.

27. **Mentre stoppiamo le corde e ed eseguiamo un DDR con la MD bisogna far sentire il Re (corda stoppata).**

Come al punto 4.

28. **Cantare all'unisono con la chitarra il Mi.**

L'indicazione prescrive di cantare la nota a bocca chiusa, cercando di 'mischiare' la propria voce e quella della chitarra, quasi rendendole indistinguibili; il brano si spegne sulla voce dell'esecutore e non sulla nota dello strumento, ma il pubblico deve lasciare il pezzo con la sensazione di non avere ben capito se quell'ultimo suono era prodotto dalla chitarra o da qualcos'altro che non si è riusciti ad individuare: non dimentichiamo infatti che il Mi va cantato a bocca chiusa, e non è quindi scontato che il pubblico distingua l'origine di questo suono.

Direi che è il brano più problematico della raccolta (nel senso letterale di *porre dei problemi da risolvere*): le richieste strumentali e musicali sono assolutamente al di fuori delle abitudini e dal mondo conosciuto dal chitarrista; i ricordi di stili strumentali tipici della chitarra (*Rasgueado, Tambora, Pizz. Bartók*) diventano apparizioni fantasmatiche in un mondo 'fuori posto' (si ricordi che questo è il significato della parola greca *Ektopos*).

Il rumore e il gesto sono i veri protagonisti del pezzo, e in questa consapevolezza trovo illuminante la nota dell'Autore, che, in forma di versi, ci lascia la sua immagine dell'opera.

¹ Si potrebbe anche essere tentati di eseguire *prima* l'accordo e *poi*, con comodo, iniziare il ribattuto. In un pezzo del genere, però, la grafia acquista un'importanza primaria e bisogna tener conto, quindi, dell'esatta verticalità con cui i due eventi sono stati scritti dall'autore, la quale sottintende la contemporaneità degli eventi stessi.

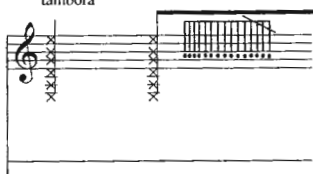
LEGENDA

corde mute:
fermare le corde



corde aperte: vibrazione normale
(ma l.v. solo quando richiesto)

tambora tambora ribattuto, veloce possibile, anche irregolare

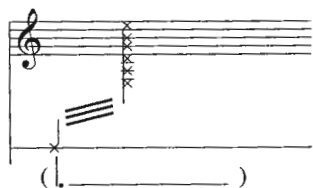


strisciando in direzione
verticale

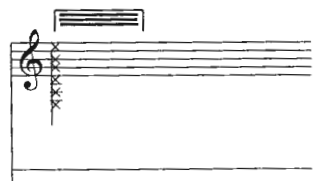


tremolo velocissimo,
solo indice, come
mandolino

prendere l'accordo con la MS,
abbassando le corde senza suono



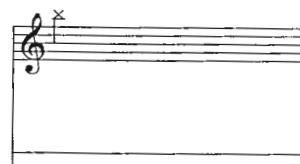
tremolo misto, veloce possibile, col pollice sulla tastiera (meglio in posizione superiore alla XII) e mignolo, o indice o altro dito sulla cassa, per la durata indicata sotto il rigo



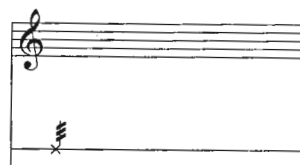
tremolo come prima, ma tutto sulla tastiera, estendendo la MD col pollice al di sotto della XII posizione e mignolo o altro al di sopra (posizione effettiva *ad libitum*)



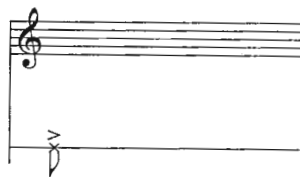
ribattuto veloce possibile battendo sulla
tastiera alla posizione indicata



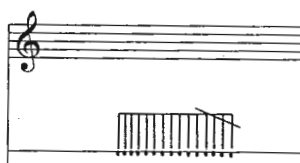
suono ottenuto ponendo il dito della MS sulla sbarretta,
in modo da ridurre la risonanza



tremolo veloce possibile con le dita sulla cassa
(alternando pollice e mignolo, o pollice e indice, o altro)



colpo sulla cassa



ribattuto veloce possibile con un dito sulla cassa
(non regolare, con l'unghia o il polpastrello *ad libitum*)

R *rasgueado* normale solo sull'attacco
dell'accordo

♯ *pizz. alla Bartók* facendo
sbattere la corda sulla tastiera
(sempre ♯, sempre *f*)

Ⓡ *rasgueado* continuo, circolare
(ripetuto per tutta la durata)

Ⓢ fermare le corde

EKTOPOS

AGOSTINO DI SCIPIO

Measures 1-6 of the musical score for Ektopos. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. Measure 1 begins with a *mp* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 2 features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 3 contains a triplet of eighth notes and a *mf* dynamic. Measure 4 has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 5 includes a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 6 ends with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Measures 7-16 of the musical score for Ektopos. The score continues from the previous page. Measure 7 starts with a *mf* dynamic and a *mp* dynamic. Measure 8 features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 9 has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 10 includes a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 11 has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 12 ends with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 13 begins with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 14 features a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 15 includes a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 16 ends with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

17 *velocissimo possibile*
corde ad libitum ①②③
sempre l.v.
mp *sempre l.v.*

18 *corde ad libitum 9*
ppp *l.v.*
mp *f* *(P)*

19 *gliss* *f*

20 *l.v.* *sfz* *mf*

8va ① *p* *l.v.* *3* *l.v.* *7* *l.v.* *7* *l.v.* *(subito)*

21 *(loco)* *mf* *mp* *f* *3*

22 *3* *risonanti* *l.v.* *mf*

23 *R* *f* *7* *7* *7*

24 *l.v.* *fff* *l.v.*

25 *l.v.*

*velocissimo possibile
(come prima)*

FAUSTO RAZZI

Invenzione

NOTE DEL CURATORE

Questo è un brano sul suono.

Frase banale, che acquista il suo significato non appena si centri l'attenzione sul rapporto che l'autore instaura con il suono e i modi di produzione di esso: egli ci chiede di scavare con precisione nel modo di attacco, calibrando la dinamica, differenziando fra suono normale e suono di unghia¹, e cercando i vari effetti richiesti dalla partitura.

Ogni suono diventa così un piccolo mondo che ci propone pura e semplice la sua esistenza in un'ottica costruttiva del tutto svincolata dalle modalità linguistiche tradizionali, basate sull'articolazione in frasi e motivi.

In questa visuale acquista un peso notevole il silenzio, visto non come interruzione del suono, ma come evento sonoro particolarissimo, con una valenza espressiva a sé stante, quasi dotato di una sua vera e propria consistenza fisica.

Due parole sull'accordatura, la cui importanza è qui fondamentale poiché fa parte del modo su accennato di scavare nel suono, tipico dell'autore: le altezze sono state decise secondo un ben preciso effetto regolato dai battimenti, ed è quindi molto importante preparare la chitarra prima dell'esecuzione per evitare che, non tenendo l'accordatura, si producano inquietanti intervalli consonanti², come può avvenire ad esempio fra 5^a e 2^a corda, che possono produrre l'intervallo Sol-Si.

Un ultimo avvertimento: se non si fa attenzione, si potrebbe pensare che Fa triesis-Si mobemolle siano equivalenti come effetto sonoro a Sol mobemolle-Si mobemolle, cioè ad una 10^a maggiore; è bene invece ricordare che nel sistema *non* temperato il mobemolle è di poco più 'stretto' del monesis, quindi l'intervallo suddetto è in effetti una 10^a un poco più larga (ovvero con il Si mobemolle leggermente crescente rispetto al La triesis).

¹ Attenzione a dare il giusto senso a questa richiesta: sappiamo che quasi tutti i suoni sono fatti con l'unghia, ma si dà per scontata la cooperazione del polpastrello, che normalmente entra a far parte del processo di produzione sonora; in questo caso, invece, è proprio l'uso esclusivo dell'unghia che crea una sonorità non solo più metallica ma come *spogliata di corpo sonoro*.

² Come cambia di significato un evento sonoro se cambia il contesto linguistico!

LEGENDA



Il pezzo è scritto su un esagramma, in cui la prima corda è indicata dalla linea superiore

- | | | | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|--------------|
| # | triesis (3/4 di tono ascendente) | Δ | durata breve |
| b | mobemolle (1/4 di tono discendente) | ◐ | durata media |
| + | monesis (1/4 di tono ascendente) | ▣ | durata lunga |
| • — | lasciar vibrare | | |
| • | interrompere la vibrazione | | |
| T | percuotere le corde fortemente (indice e medio della MS) come un capotasto, su un tasto qualsiasi, bloccando la sonorità | | |
| Ⓣ | come sopra, ma lasciando vibrare | | |
| ⓉⓉ | serie di interventi come i precedenti, rapidi e su vari tasti | | |
| ≡ | al ponticello | | |
| ⚡ | pizzicato Bartók: prendere la corda sollevandola e lasciarla battere sulla tastiera | | |
| ⚡ | passare l'unghia rapidamente e forte su tutte le corde, dai bassi ai cantini | | |
| ▼ | con l'unghia | | |



serie di colpi sulla cassa, con il polpastrello ♩ = 60, intercalati da percussioni su vari tasti come in Ⓣ
I colpi saranno irregolari, sia negli accenti sia nel ritmo e nella densità

durata: 8' circa

INVENZIONE

FAUSTO RAZZI

ff p mf f mp f

20° minimo

f f f

f p f p p

f

f

mp

p f p

p pp

20° minimo

ITALO VESCOVO

Come la quiete notturna. Notturmo per chitarra

NOTE DELL'AUTORE

Scritto su commissione nel 1995, il brano è stato riveduto nel 1997 e dedicato ad Arturo Tallini, che ne ha effettuata la prima esecuzione il 31 agosto 1999 al Festival di Musica e Filosofia di Maratea.

La composizione, che ha come sottotitolo *Notturmo*, vuole essere uno *studio sul silenzio*, inteso come momento nel quale il nulla è solo apparente, perché animato da eventi appena percettibili od anche immaginati, a causa della intensa forza evocativa.

Il brano, le cui dinamiche sono sempre molto contenute e sfumate, volte ad indagare l'aspetto timbrico dello strumento, si distende su due dimensioni o piani sonori: il primo, che funge da sfondo, è caratterizzato da *suoni-pedale* nel registro acuto; l'altro, con una differente posizione prospettica, vuole evocare, con piccole pulsazioni (frammenti motivici), l'universo sonoro che il mondo notturno reca in sé.

Il brano deve essere eseguito con grande intensità ed espressione.

L'autore ringrazia Chiarastella Onorati e Arturo Tallini per l'aiuto e i preziosi suggerimenti.

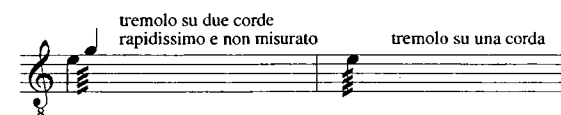
NOTE DEL CURATORE

È un pezzo estremamente delicato, in cui silenzio e suono sembrano parlarsi l'un l'altro. La ricerca timbrica, l'*evocatività* delle brevi frasi melodiche che punteggiano il brano, la risonanza degli accordi arpeggiati, ne fanno quasi un brano impressionista, che va eseguito, come anche l'autore ci suggerisce, con grande intensità espressiva e, aggiungerei, con attenzione al colore strumentale e all'attacco delle singole note.

Per i tremoli (ad esempio, nel primo rigo, quello sulla prima corda e il successivo su prima e seconda) ho adottato la diteggiatura classica del tremolo *p-a-m-i* nel caso di corda unica, *p-a-i-m* nel caso di due corde; si tratta di mie abitudini strumentali, ma è ovvio che sono ugualmente efficaci diteggiature diverse, come ad esempio *p-i*.

Negli abbellimenti ad arpeggio (v. ad esempio p. 39, I sistema) ho preferito la diteggiatura *un dito-una nota* a quella forse più spontanea che prevede lo scivolamento dell'anulare dai cantini verso i bassi e il pollice dai bassi verso i cantini. Tale scelta mi sembra più adatta a ottenere quella sonorità morbida e soffice richiesta dall'autore e a controllare con più precisione il colore delle singole note.

LEGENDA



	arpeggio normale		crescendo dal nulla
	arpeggio rapido		decrescendo fino al nulla
	corona lunga		passaggio progressivo
	corona normale		corona breve
	brevi cesure		

Le alterazioni valgono solo per le note cui si riferiscono.

Le indicazioni di metronomo sono puramente indicative.

ITALO VESCOVO

poco string. a tempo

p *mf*

(come un'eco) *rit.*

a tempo

mf pp

pont. → tast.

sfz p

poco

tast.

pp

(L.V.)

p

i secco

$(\bullet = 58 \text{ ca.})$

tast. a metà corda

a m i p i p i m

pp dolcissimo

poco

XII

ppp dolcissimo

Musical score for the first system of "Lied V." from "Die Meistersinger von Nürnberg". The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "(tast.) espress." and the dynamics range from "pp" to "mf". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

vicino al pont. pont.

pp leggeriss. e soffice poco

ppp dolciss.

pppp leggeriss. e lontano
(7)
pp ma in rilievo

Musical score for the first system of "L'Allegretto" by Franz Schubert. The score is written for piano and includes a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The introduction features a piano (p) section with a "poco" (poco) marking and an "a-m-i-p" (a-m-i-p) marking. The main section begins with a "tast." (tast.) marking and a "pont." (pont.) marking. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics include "espress., poco rubato" and "poco".

a tempo

poco

pizz. 5 4 2

pp. poco rubato

pp. dolciss.

tast. → *pont.* *a-m-i-p*

p soffice → *fp*

tast.

pont. 2

poco meno *rit.*

pizz.

poco rit.

poco

pp

p

mp

pp dolciss.

vicino alla tast.

CH 64

Come la quiete notturna

(♩ = 46 ca.)

non troppo rigoroso

p

tast. → *pont.*

poco

(♩ = 52 ca.)

vicino al pont.

pont.

pont. → *tast.* → *pont.*

pp

f

p

poco

mp

vicino alla tast.

p pont.

poco rubato

poco

pp dolciss.

p dolciss.

vicino al pont. → *pont.*

tast.

poco

ppp dolce

p

pp dolcissimo

pont. → *vicino al pont.* → *pont.*

pochiss.

(1995 - rev. 1997)

CHITARRA
collana diretta da Andrea Schiavina

CH 64
Musica Incerta
Un'introduzione alla musica contemporanea per chitarra
a cura di Arruro Tallini

UT ORPHEUS EDIZIONI
Palazzo de' Strazzaroli
Piazza di Porta Ravennana, 1
I-40126 Bologna Italia
<http://www.utorpheus.com>

© Copyright 2000 by UT ORPHEUS EDIZIONI S.r.l. - Bologna
Tutti i diritti sono riservati - All rights reserved
Stampato in Italia - Printed in Italy
ISMN M-2153-0564-9

CHITARRA

guitar

collana diretta da / series directed by
Andrea Schiavina

- CH 01 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Suite francese I BWV 812 per due chitarre /
for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 02 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Suite francese II BWV 813 per due chitarre /
for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 03 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Suite francese III BWV 814 per due chitarre /
for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 04 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Suite francese IV BWV 815 per due chitarre /
for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 05 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Suite francese V BWV 816 per due chitarre /
for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 06 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Suite francese VI BWV 817 per due chitarre /
for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 07.1 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Invenzioni BWV 772-786 per due chitarre /
for two guitars. Vol. I: Invenzioni I-VII
(Martino, Schiavina)
- CH 07.2 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Invenzioni BWV 772-786 per due chitarre /
for two guitars. Vol. II: Invenzioni VIII-XV
(Martino, Schiavina)
- CH 08 GRAGNANI, FILIPPO
Sinfonia per chitarra / for guitar (Schiavina)
- CH 09 LEGNANI, LUIGI
Variazioni facili sopra un tema della Cenerentola per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 10 BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685-1750)
Sonata BWV 1033 per flauto e basso continuo (chitarra) / for flute and continuo (guitar) (Bardini, Schiavina)
- CH 11.1 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Sinfonie BWV 787-801 per tre chitarre / for three guitars. Vol. I: Sinfonie I-V (Pistolozzi, Schiavina)
- CH 11.2 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Sinfonie BWV 787-801 per tre chitarre / for three guitars. Vol. II: Sinfonie VI-X (Pistolozzi, Schiavina)
- CH 11.3 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Sinfonie BWV 787-801 per tre chitarre / for three guitars. Vol. III: Sinfonie XI-XV (Pistolozzi, Schiavina)
- CH 12 LEGNANI, LUIGI
Terremoto con variazioni op. 1 per chitarra / for guitar (Schiavina)
- CH 13 LEGNANI, LUIGI
Gran ricercato op. 3 per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 14 LEGNANI, LUIGI
Tema con variazioni sul terzetto «Pria che l'impegno» op. 4 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 15 SCHUMANN, ROBERT
Kinderszenen op. 15 per due chitarre / for two guitars (Martino, Schiavina)
- CH 16 SOR, FERNANDO
6 arie dal Flauto magico di Mozart op. 19 per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 17 LEGNANI, LUIGI
Trascrizioni da L'italiana in Algeri di Rossini op. 5, 7 e 8 per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 18 LEGNANI, LUIGI
Recueil des mélodies modernes. Pot-pourri su temi di Bellini, Donizetti e Rossini op. 222 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 19 LEGNANI, LUIGI
Gran capriccio op. 6 per chitarra / for guitar (Schiavina)
- CH 20 BACH, JOHANN SEBASTIAN
Sonata BWV 1034 per flauto e basso continuo (chitarra) / for flute and continuo (guitar) (Bardini, Schiavina)
- CH 21 LEGNANI, LUIGI
Introduzione e variazioni sopra un tema della Zelmira di Rossini op. 21 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 22 LEGNANI, LUIGI
Variazioni sopra un tema della Donna del lago di Rossini op. 24 per chitarra / for guitar (Schiavina)
- CH 23 LEGNANI, LUIGI
Introduzione, tema e variazioni op. 224 per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 24 LEGNANI, LUIGI
Tema e variazioni op. 237 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 25 LEGNANI, LUIGI
Gran pot-pourri con introduzione e coda sopra alcuni motivi d'opere favorite op. 238 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 26 LEGNANI, LUIGI
Variazioni sul tema «Nel cor più non mi sento» da La Molinara di Paisiello op. 16 per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 27 LEGNANI, LUIGI
Variazioni sul tema «Cara, per te quest'anima» dall'Armida di Rossini per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 28 MOZART, WOLFGANG AMADEUS
8 arie da Le Nozze di Figaro trascritte per violino e chitarra da Ferdinando Carulli (op. 66) / transcribed for violin and guitar by Ferdinando Carulli (op. 66) (Pistolozzi)
- CH 29 CALL, LEONHARD VON
Variazioni op. 8 per mandolino (o violino) e chitarra / for mandolin (or violin) and guitar (Martino)
- CH 30 BEETHOVEN, LUDWIG VAN
Variazioni sopra un tema del Flauto magico di Mozart trascritte per pianoforte e chitarra da Ferdinando Carulli (op. 169) / transcribed for piano and guitar by Ferdinando Carulli (op. 169) (Martino)
- CH 31 MERCADANTE, MEYERBEER, PAVESI E ROSSINI
6 arie d'opera trascritte per flauto e chitarra da Pietro Bottesini / transcribed for flute and guitar by Pietro Bottesini (Martino)
- CH 32 ROSSINI, GIOACCHINO
Sinfonia da L'italiana in Algeri trascritta per chitarra sola da Luigi Legnani (op. 2) / transcribed for solo guitar by Luigi Legnani (op. 2) (Pistolozzi)
- CH 33 PAGINI, GIOVANNI
Sinfonia da Il Falegname di Livonia trascritta per chitarra sola da Gaetano Porta / transcribed for solo guitar by Gaetano Porta (Pistolozzi)
- CH 34 ZAMBONI ROMANO, GIOVANNI
12 sonate per chitarra / for guitar. Vol. I: sonate I-VI (Paolini)
- CH 35 ALBINONI, TOMMASO
Sonata in La minore op. VI, n. 6 per flauto dolce contralto e chitarra (basso continuo) / for treble recorder and guitar (continuo) (Schiavina)
- CH 36 CORELLI, ARCANGELO
Sonata in Fa maggiore per flauto dolce contralto e chitarra (basso continuo) / for treble recorder and guitar (continuo) (Schiavina)
- CH 37 HANDEL, GEORG FRIEDRICH
Sonata in La minore op. I n. 4 per flauto dolce contralto (flauto traverso, oboe, violino) e chitarra (basso continuo) / for treble recorder (flute, oboe, violin) and guitar (continuo) (Schiavina)
- CH 38 NAVA, ANTONIO
Serenata op. 16 per chitarra e flauto / for guitar and flute (Martino)
- CH 39 CARULLI, FERDINANDO
Duo op. 19 per violino e chitarra / for violin and guitar (Martino)
- CH 40 CARULLI, FERDINANDO
Sérénade op. 109 n. 1 per chitarra e flauto / for guitar and flute (Martino)
- CH 41 KAPSPERGER, GIOVANNI GIROLAMO
Intavolatura di liuto. Libro primo (Roma, 1611) traslitterato per chitarra / translitterated for guitar (Gilbert)
- CH 42 MORETTI, LUIGI
Gran duetto op. 9 per chitarra e violino / for guitar and violin (Martino)
- CH 43 GRAGNANI, FILIPPO
Duetto I in La maggiore per violino e chitarra / for violin and guitar (Schiavina)
- CH 44 GRAGNANI, FILIPPO
Duetto II in Re maggiore per violino e chitarra / for violin and guitar (Schiavina)
- CH 45 GRAGNANI, FILIPPO
Duetto III in Do maggiore per violino e chitarra / for violin and guitar (Schiavina)
- CH 46 MORETTI, LUIGI
La Follia. Variazioni op. 7 per chitarra / for guitar (Schiavina)
- CH 47 NICCOLÒ PAGANINI
6 sonate op. 3 per violino e chitarra / for violin and guitar. Vol. I: sonate I-III (Schiavina)
- CH 48 NICCOLÒ PAGANINI
6 sonate op. 3 per violino e chitarra / for violin and guitar. Vol. II: sonate IV-VI (Schiavina)
- CH 49 ROSSINI, GIOACCHINO
La Semiramide. Sinfonia ridotta per chitarra da Pietro Bottesini (sec. XIX) / transcribed for guitar by Pietro Bottesini (Pistolozzi)
- CH 50 CARULLI, FERDINANDO
L'orage. Sonata sentimentale per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 51 NAVA, ANTONIO
Le stagioni dell'anno. 4 sonate op. 4, 5, 6 e 7 per chitarra / for guitar (Pistolozzi)
- CH 52 GIULIANI, MAURO
Le avventure di Amore. 10 valzer caratteristici op. 116 per due chitarre / for two guitars (Pistolozzi)
- CH 53 ROSSINI, GIOACCHINO
Il Barbiere di Siviglia di Rossini liberamente trascritto per chitarra da A. Oberleitner / free transcribed for guitar by A. Oberleitner (Pistolozzi)
- CH 54 SOR, FERNANDO
25 Lezioni progressive op. 60 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 55 GIULIANI, MAURO
6 Grandi Variazioni op. 112 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 56 NAVA, ANTONIO
Tema con Variazioni op. 25 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 57 NAVA, ANTONIO
Variazioni sopra un tema dal Flauto magico di Mozart op. 34 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 58 NAVA, ANTONIO
Tema con Variazioni per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 59 SOR, FERNANDO
Les Folies d'Espagne variées et un Menuet op. 15(a) per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 60 SOR, FERNANDO
Thème Varié op. 15(c) per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 61 ZAMBONI ROMANO, GIOVANNI
12 sonate per chitarra / for guitar. Vol. II: sonate VII-XII (Paolini)
- CH 62 AGUILADO, DIONISIO
Fandango op. 16 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 63 SOR, FERNANDO
Les Adieux. Fantasia op. 21 per chitarra / for guitar (Martino)
- CH 64 Musica Incerta. Un'introduzione alla musica contemporanea per chitarra. Saggi di E. Fubini e F. Poletti, 6 composizioni per chitarra di M. Bortolotti, M. Cardì, F. Casti, A. Di Scipio, F. Razzi e I. Vescovo (Tallini)