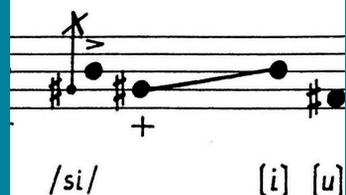


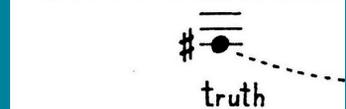
# Didattica musicale e ricerca – 2022

A cura di Massimo Zicari

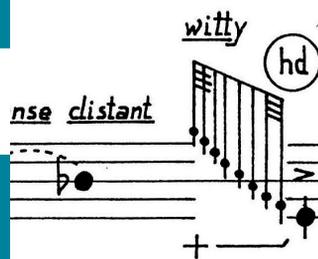
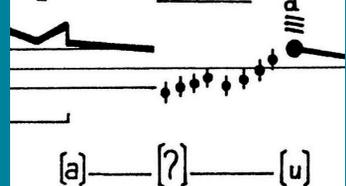
*under tense wistful*



*le*



*ing tense L. d*



# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.



Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana  
A cura di Massimo Zicari  
N. 2

Editore responsabile: Massimo Zicari

Comitato editoriale

- Stefano Bragetti (area pedagogica)
- Matteo Piricò (scienze dell'educazione e didattica della musica)
- Nadir Vassena (area teoria e composizione)
- Lorenzo Micheli (area performance)
- Massimo Zicari (area ricerca)
- Christoph Brenner, Direttore SUM (membro di diritto)

Comitato scientifico

- Thomas Bolliger (Haute École de Musique de Genève)
- Michele Biasutti (Università di Padova)
- Constance Frei (Università di Losanna)
- Renato Meucci (Università degli Studi di Milano)

Conservatorio della Svizzera italiana, via Soldino 9, 6900 Lugano.

[www.conservatorio.ch](http://www.conservatorio.ch)

[massimo.zicari@conservatorio.ch](mailto:massimo.zicari@conservatorio.ch)

+41 (0)91 960 30 40

Studio grafico: Federica Basso

Redazione, grafica e layout: Cecilia Malatesta, Ugo Gianì

© 2023 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

[lim@lim.it](mailto:lim@lim.it) [www.lim.it](http://www.lim.it)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma (elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro) senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 978-88-5543-342-6

# **DIDATTICA MUSICALE E RICERCA – 2022**



## SOMMARIO

- VII *Introduzione*
- 1 *Sequenza III di Luciano Berio: prassi esecutiva e autorità del compositore*  
*Un'intervista di Massimo Zicari a Luisa Castellani*
- 21 *L'interpretazione di un brano atonale del '900 con allievi al primo anno di violoncello: strategie didattiche in azione*  
Cristina Bellu
- 47 *I 24 Caprichos de Goya di Mario Castelnuovo-Tedesco: idiosincrasie strumentali e soluzioni interpretative*  
Sofia Silvestrini
- 65 *Danzar sull'arco, suonar nei passi. L'utilizzo della danza per lo sviluppo di competenze ritmiche e interpretative nel violino*  
Enrico Osti
- 85 *La body percussion nell'insegnamento della fisarmonica*  
Raffaele Diego Cardone
- 107 *L'arco-pendolo nella didattica per violino*  
Doriano Giovanni Maria Di Domenico
- 131 *La pratica musicale come veicolo relazionale in aiuto agli allievi con disturbi specifici dell'apprendimento e bisogni educativi speciali*  
Lia Piaia-Bardelli
- 157 *Politiche urbane per la musica in Europa, dal secondo dopoguerra a oggi*  
Franco Bianchini



## INTRODUZIONE

A poco più di un anno dall'uscita del primo, siamo in grado di licenziare alle stampe il secondo volume dei *Quaderni del Conservatorio della Svizzera italiana*, che si caratterizzano per la presenza di un gruppo di tre contributi il cui comune denominatore appare essere l'interesse per i repertori del Novecento. La scelta non è priva di conseguenze e solleva questioni importanti in merito alla rilevanza che i secoli ventesimo e ventunesimo assumono nei programmi di studio dei conservatori di musica. Il problema può essere affrontato su due piani: da una parte la scelta dei repertori e dall'altra la maniera in cui la didattica musicale si china sulle sfide che questi comportano. In merito alla scelta dei repertori, e nonostante il fatto che istituzioni come la nostra dedichino importanti sforzi e una costante attenzione ai repertori a noi cronologicamente più vicini, è inevitabile osservare come gli autori che vanno dal primo barocco al tardo romanticismo continuino ad occupare una posizione assolutamente centrale nelle formazioni musicali, mentre quelli delle epoche precedenti e successive siano relegati ai margini. La musica antica e quella contemporanea assumono di volta in volta una funzione complementare, spesso nella prospettiva di una futura specializzazione.

Senza voler mettere in discussione la necessità, per ogni buon studente, di padroneggiare i linguaggi, gli stili e le tecniche proprie di quei repertori che compongono il nucleo centrale della tradizione musicale eurocolta, è quantomeno opportuno interrogarsi proprio sul grado di marginalità che i repertori *altri* rivestono in questo quadro. La questione diventa tanto più urgente se si pensa che la stessa distanza che separa noi dai 5 *Klavierstücke* op. 23 di Arnold Schönberg separa questi ultimi dalla *Sinfonia n. 9* di Beethoven o dalla *Semiramide* di Rossini. È chiaro come questi autori richiedano la conoscenza di stili, tecniche e prassi esecutive lontane tra loro. Quali sfide interpretative impongono i repertori che si sono cristallizzati nel corso degli ultimi cento anni? Quale grado di maturità dovrà aver raggiunto uno studente, allo scopo di comprendere le istanze estetiche del secondo dopoguerra? Per interpretare Luciano Berio sarà opportuno che i nostri allievi abbiano letto *Opera aperta* di Umberto Eco e digerito le teorie semiologiche di Jean Jacques Nattiez? La tentazione di rispondere positivamente è forte: se è vero che per interpretare Händel e Vivaldi è indispensabile avere familiarità con i testi di Quantz, Leopold Mozart e Carl Philip Emmanuel Bach, per affrontare Berio sarà altrettanto indispensabile aver letto i suoi testi ed avere una adeguata comprensione della temperie estetica e culturale di quel momento storico. Ma quanto risponde al vero il quadro sin qui tratteggiato?

A corollario di questo primo interrogativo se ne pone un secondo, di non minore importanza, che riguarda la didattica e la preparazione necessaria per poter

uscire dal solco della tradizione classico-romantica ed avventurarsi alla scoperta della musica contemporanea, magari già con allievi principianti. Di quali strumenti didattici dovrebbe disporre un insegnante che desiderasse esplorare i compositori di oggi con i propri giovani allievi, che volesse introdurli alla lettura delle più aggiornate notazioni grafiche e che cercasse di convincere i loro genitori che quelle bizzarre cacofonie nella cui produzione i loro figli sono strenuamente impegnati non rappresentano una pratica pericolosa ma, al contrario, un oggetto musicale esteticamente valido? Non è difficile immaginare la preoccupazione di un genitore che dovesse vedere il pianoforte di famiglia riempito di oggetti strani e percorso in punti che non sono i tasti.

Nel tentativo di affrontare alcune di queste questioni, il volume si apre con un'intervista a Luisa Castellani, docente di canto e interprete di riferimento per il repertorio del Novecento, legata personalmente a Luciano Berio, col quale lavorò a lungo registrando alcune delle sue più importanti composizioni per voce. Con l'idea di recuperare una più corretta relazione con un secolo al quale tendiamo a riferirci nei termini di una interminabile, illusoria contemporaneità, con Luisa Castellani abbiamo affrontato il problema delle prassi esecutive del Novecento e della necessità di dedicare loro la stessa attenzione che dedichiamo allo studio dei repertori dei secoli precedenti. In particolare, abbiamo affrontato il problema della autorialità delle registrazioni discografiche, discutendo la misura in cui una interpretazione registrata in presenza e sotto la supervisione del compositore possa essere considerata quale documento privilegiato e fonte imprescindibile per la ricostruzione dell'immaginario artistico di quest'ultimo. In qualche modo, una registrazione si aggiunge alla partitura quale secondo livello testuale, fornendo indicazioni che non sempre appaiono perfettamente coerenti con quanto affidato alla scrittura. È quindi necessario riconoscere alle registrazioni un valore normativo? Oppure dobbiamo limitarci al loro carattere di esemplarità e concederci, come interpreti, un più ampio margine di libertà interpretativa? Come si vedrà dalle prossime pagine, la questione è assai complessa e va a toccare, tra le altre, la dimensione del consumo musicale attraverso le piattaforme digitali: il fenomeno della massificazione dell'accesso alla musica solleva non pochi interrogativi sulla legittimità dei modelli che propone e, soprattutto, sulla maniera in cui questi intervengono nei processi formativi.

Nel secondo contributo, Cristina Bellu indaga le strategie di insegnamento adottate nel lavoro sull'interpretazione di un brano atonale con bambini al primo anno di violoncello. Nel constatare come il repertorio violoncellistico sia costellato di compositori del Novecento, l'autrice osserva la mancanza di materiali didattici che, nel momento di affrontare la musica contemporanea, aiutino i giovani allievi nel processo di costruzione di senso e riducano al minimo il rischio che questa musica suoni come un accumulo di incomprensibili e spesso sgradevoli bizzarrie. Risulta chiara non solo la necessità di un repertorio didattico di qualità, ma anche di una serie di strategie efficaci per preparare i giovani allievi a conoscere e ad

apprezzare le sfide strumentali e estetiche proprie di questo repertorio. Anche in paesi come la Francia, dove già a partire dagli anni '60 è stata condotta una campagna di promozione della musica contemporanea, non sono accessibili strumenti didattici in grado di mediare (per usare le parole di Jean Jacques Nattiez) tra livello testuale, dimensione poetica e dimensione estetica. In pratica, pur avendo del materiale musicale valido tra le mani, come farà il nostro insegnante a mediare tra le complessità grafiche e di notazione del testo, le istanze estetiche che sono alla base di quella scrittura e le competenze musicali dell'allievo? Dall'indagine condotta da Cristina Bellu risultano due indicazioni estremamente interessanti. La prima riguarda la differenza di atteggiamenti che qualifica il lavoro degli insegnanti più giovani rispetto a quelli più maturi: mentre i primi sembrano concentrarsi sulla dimensione estetica, ovvero sulla sensibilità degli allievi e sul loro bagaglio linguistico e musicale, i secondi si focalizzano sulla decodifica del testo e sulla comprensione delle intenzioni compositive attraverso la notazione. Questa indicazione, che varrebbe la pena verificare ed approfondire, sembra suggerire non soltanto una diversa sensibilità personale, ma anche quella che potrebbe essere la distanza culturale che esiste tra generazioni diverse di insegnanti. Potremmo essere di fronte a quel salutare aggiornamento dei paradigmi della didattica strumentale, che pone al centro del processo di apprendimento l'allievo e non il testo da riprodurre. La seconda indicazione riguarda la necessità di fare ampio ricorso al linguaggio figurato, dove l'uso frequente di metafore, analogie e similitudini spesso legate alla dimensione corporea sembrano rispondere all'esigenza di ricucire la distanza tra i codici musicali tradizionali (basati sulle funzioni tonali) e quelli moderni. Queste strategie, che si aggiungono a quelle imitative (modelling) e alla verbalizzazione di una serie di informazioni e istruzioni, non sono nuove e vengono comunemente applicate anche nel lavoro sui repertori tradizionali. Tuttavia, nella musica contemporanea sembrano assumere un ruolo centrale proprio nel processo di costruzione di senso.

Il terzo dei contributi incentrati sui repertori del Novecento viene da Sofia Silvestrini che, durante l'ultimo anno di Bachelor, si è occupata delle difficoltà che ruotano intorno alle soluzioni compositive adottate da Mario Castelnuovo-Tedesco nei *Caprichos de Goya* per chitarra. Come ci ricorda l'autrice, compositori come Castelnuovo-Tedesco, sollecitati da un interprete d'eccezione come Andrés Segovia, scrivevano per chitarra senza possedere una conoscenza adeguata dello strumento, delle sue diteggiature, della distribuzione delle voci, dei suoi registri. La mancanza di queste conoscenze ha portato a comporre brani in cui interi passaggi musicali si scontrano con le possibilità dello strumento e, per essere eseguiti, devono essere modificati. Segovia, che spesso guidava i compositori nella realizzazione dei brani che questi gli dedicavano, non ebbe modo di collaborare nel processo di scrittura dei *Caprichos*, né di rivedere i brani in vista della loro pubblicazione. Il caso vuole che nemmeno il lavoro di revisione lasciato da Angelo Gilardino nel 1970 metta interamente d'accordo i chitarristi che si confrontano

con questi brani, con la conseguenza che ognuno di loro dovrà esplorare soluzioni personali. Sorge quindi il problema di mediare tra le intenzioni compositive, i limiti della chitarra e, non da ultimo, la sensibilità dell'interprete moderno. Nel suo articolo, Sofia Silvestrini elabora una serie di proposte interpretative basate su criteri tecnici che implicano la semplificazione degli accordi, lo spostamento delle voci, l'uso degli armonici e, soprattutto, sull'identificazione degli elementi caratterizzanti della scrittura musicale del compositore. Il punto di partenza è quindi l'idioletto compositivo di Castelnuovo-Tedesco.

A questi primi contributi si aggiungono tre articoli ricavati dai più meritevoli lavori finali preparati per il conseguimento del Master of Arts in Music Pedagogy nell'anno accademico 2021/22. Enrico Osti e Dorianò Giovanni Maria Di Domenico si sono concentrati sulla didattica per violino occupandosi di due dimensioni molto diverse. Enrico Osti incrocia il metodo Dalcroze e le teorie di Vygotskij sull'appropriazione degli artefatti culturali per sviluppare un approccio al repertorio barocco basato sui passi di danza e sull'immersione culturale. Si tratta non solo di riprodurre le sequenze di movimenti che permettono di interiorizzare il metro 3/4 in una danza come il minuetto, ma di riportare in vita la pratica storica del ballo attraverso semplici ausili didattici e qualche accessorio di abbigliamento, con l'obiettivo di facilitare il processo di familiarizzazione con brani e autori molto distanti dalla quotidianità dei nostri giovani allievi. L'idea di un'esperienza didattica più immersiva, come oggi si tende a dire, va oltre i problemi puramente tecnici, nella prospettiva di una educazione alla musica a tutto tondo.

Su un piano completamente diverso si è mosso Dorianò Di Domenico, che ha sperimentato un dispositivo in grado di fornire ai violinisti indicazioni visive e cinestetiche utili al controllo del movimento dell'arco rispetto al ponticello: l'arco-pendolo. Nel quadro di una ben documentata discussione sugli aspetti motori e posturali che qualificano l'apprendimento del violino e sui rischi derivanti da una cattiva gestione del proprio corpo, magari dovuta all'acquisizione di routine di studio inefficaci, l'arco-pendolo si propone come un semplice strumento per sensibilizzare gli allievi al corretto movimento da compiere con il braccio destro. L'intervento proposto è servito a testare le prime impressioni suscitate dall'utilizzo di questo dispositivo con partecipanti di età diverse, nella prospettiva di poterlo utilizzare quale strumento didattico sussidiario, sia a lezione che nello studio a casa. Malgrado l'età dei partecipanti abbia condizionato le loro risposte, appare chiaro che l'arco-pendolo può fornire un importante giovamento, agendo a livello sensoriale e motorio e fornendo informazioni visive e cinestetiche utili per intervenire sulla postura e sui gesti che braccio e avambraccio devono compiere per mantenere il movimento dell'arco parallelo al ponticello.

Raffaele Diego Cardone presenta un'esperienza didattica che mirava a verificare se l'uso della body percussion applicata all'insegnamento della fisarmonica potesse favorire la lettura, l'esecuzione corretta di alcune figure ritmiche e l'acquisizione consapevole dell'indipendenza e della coordinazione delle due mani.

A monte di questo lavoro vi sono due premesse importanti: la prima riguarda la necessità di lavorare sul ritmo in funzione degli aspetti motori che sono alla base dello sviluppo delle relative competenze; la seconda affronta lo scollamento tra l'insegnamento dello strumento e quello della teoria e del solfeggio. A questo si aggiunga il fatto che nell'immaginario collettivo questo strumento è spesso associato ai repertori popolari e che gli allievi vi si avvicinano senza avere un'idea precisa di cosa aspettarsi. I risultati mostrano, ancora una volta, l'utilità di affiancare attività motorie dal carattere ludico a quelle strumentali, allo scopo di raggiungere più rapidamente obiettivi di apprendimento che, se affidati al consueto rituale della decodifica grammaticale della pagina scritta in una situazione di insegnamento frontale, risulterebbero più precari.

Il contributo di Lia Piaia-Bardelli si colloca a conclusione del *Master of Arts SUPSI (doppio titolo) in Pedagogia musicale con specializzazione in Educazione Musicale Elementare e in Insegnamento dell'Educazione Musicale per il Livello Secondario I*, la formazione che conduce al conseguimento di due titoli, proposta dal Conservatorio della Svizzera italiana e dal Dipartimento formazione e apprendimento (DFA) della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana. Il lavoro di Lia Piaia Bardelli riporta i risultati di una ricerca che intendeva verificare se e come la musica potesse favorire l'instaurarsi di dinamiche relazionali positive nel contesto della scuola elementare tra allievi con disturbi specifici dell'apprendimento e bisogni educativi speciali. Come ben sa chi lavora nei contesti delle scuole dell'obbligo, oggi più che mai la dimensione inclusiva della scuola pone gli insegnanti di fronte a sfide sempre più complesse che spesso derivano dalla presenza in classe di allievi con bisogni speciali, siano essi di natura culturale o causati da disturbi specifici. Alcuni di questi disturbi si manifestano spesso sotto forma di difficoltà relazionali, irrequietezza, incapacità di rimanere seduti e concentrarsi, comportamenti tradizionalmente etichettati nella categoria della "cattiva educazione". Il lavoro svolto con gli allievi di una quarta elementare del Canton Ticino ha evidenziato, ancora una volta, il potenziale delle attività musicali e la loro capacità di incanalare in maniera costruttiva i comportamenti degli allievi con maggiori difficoltà. Questa esperienza invita due riflessioni: da una parte si conferma il fatto che la musica può costituire un vettore privilegiato di espressione personale e di scambio in contesti qualificati da grande eterogeneità; dall'altra si evidenzia ancora una volta come le attività musicali abbiano una forte valenza collaborativa e siano quindi in grado (non uniche) di favorire dinamiche interpersonali costruttive. L'assunzione di responsabilità, la definizione dei ruoli e la condivisione di un obiettivo comune, in questo caso di tipo musicale, possono costituire un catalizzatore molto efficace nei processi di costruzione di rapporti collaborativi all'interno di una classe. Questi effetti sono generalmente associati alla riduzione dei livelli di conflittualità e ad un aumento della disponibilità al confronto.

L'ultimo contributo viene da Franco Bianchini, responsabile scientifico del *Certificate of Advanced Studies (CAS) in Cultural Policies – Strategies, policies and*

*practices for sustainable development*, un percorso di post-formazione che il nostro conservatorio offre ai professionisti della cultura interessati alle dinamiche del cambiamento con le quali anche il mondo della cultura è costantemente confrontato. Si tratta di una delle (numerose) anime che caratterizzano il Conservatorio della Svizzera italiana e che, in questo caso, si aprono ad una prospettiva di più ampio respiro. Franco Bianchini ci offre una breve retrospettiva sulle politiche urbane per la musica in Europa a partire dal secondo dopoguerra, individuando tre età distinte che definisce *della ricostruzione*, dal secondo dopoguerra alla metà degli anni sessanta, *della partecipazione*, dalla fine degli anni sessanta alla metà degli anni ottanta, e *del city marketing*, dalla fine degli anni ottanta all'inizio del nuovo secolo. Se è chiaro che la prima fase si lega profondamente al processo che vide l'Europa impegnata nella ricostruzione e condizionata dalla guerra fredda, la seconda aprì la strada a pratiche culturali musicali che oggi tendiamo a dare per scontate, come per esempio il *busking*, fino a giungere a quel concetto rinnovato di città che oggi anima molte delle discussioni sulle politiche culturali urbane. Questo tema ha delle implicazioni importanti anche per il nostro conservatorio, in un momento storico che appare decisivo per il suo futuro sviluppo. Con il messaggio licenziato lo scorso autunno dal Municipio per la creazione della Città della Musica, Lugano ha segnato una svolta decisiva verso la ridefinizione del ruolo della musica nelle sue politiche culturali grazie alla creazione di "un nuovo polo di competenze dedicato alla formazione musicale, al patrimonio sonoro e alle principali realtà di livello nazionale e internazionale in campo musicale attive nel comprensorio comunale" (Città di Lugano, comunicato stampa del 29 settembre 2022). Come evidenziato nello stesso comunicato, si è trattato di impiantare un nuovo ecosistema all'interno di un biotopo in grado di facilitare la crescita e la convivenza di istituzioni diverse, impegnate in attività che vanno dall'educazione alla musica alla formazione musicale professionale, dalla creazione al consumo musicale, dalla diffusione di artefatti musicali alla loro conservazione e alla ricerca. Progetti come questo, oltre ad ancorare al territorio realtà diverse promuovendone lo sviluppo, offrono la possibilità di produrre un enorme valore aggiunto anche a livello economico, favorendo il riposizionamento della città di Lugano nella geografia culturale cantonale, nazionale ed internazionale.

Massimo Zicari  
Lugano, 15 settembre 2023

# I 24 CAPRICHOS DE GOYA DI MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO: IDIOSINCRASIE STRUMENTALI E SOLUZIONI INTERPRETATIVE

Sofia Silvestrini

**Abstract:** Il ciclo dei 24 *Caprichos de Goya* di Mario Castelnuovo-Tedesco, opera centrale del repertorio della chitarra classica, è costellato di passaggi ostici e spesso persino insuonabili. Quando furono pubblicati dalla casa editrice Bèrben nel 1970, i *Caprichos* vennero presentati in una revisione ad opera del chitarrista Angelo Gilardino, il quale proponeva, per tutti quei passaggi impossibili sullo strumento, un'alternativa eseguibile. Nonostante le proposte di Gilardino siano preziose e in molti casi efficaci, nell'affrontare questi pezzi ho reputato utile proporre in alcuni punti una mia personale versione, intervenendo sul testo e rielaborando le modifiche apportate dal revisore. Questo contributo mostra come, attraverso alcuni interventi sulla trama polifonica, sulla condotta delle voci e su alcuni aspetti timbrici nei passaggi più complessi sia possibile raggiungere un efficace compromesso tra la fedeltà alle intenzioni che la scrittura del compositore rivela e le effettive possibilità tecniche ed espressive della chitarra.

**Parole chiave:** chitarra, scrittura non idiomatica, Mario Castelnuovo-Tedesco, Capricci di Goya, Novecento.

## *L'“epoca d'oro” della chitarra e il contributo di Mario Castelnuovo-Tedesco*

Fu nei primi anni del Novecento che la chitarra visse una nuova epoca d'oro in cui iniziò a essere ritenuta, alla pari di altri strumenti, degna delle sale da concerto. Figura chiave per questa fondamentale svolta fu il virtuoso spagnolo Andrés Segovia (1893–1987), che per tutta la vita si dedicò alacremente alla commissione di nuovi pezzi. Il suo intento era quello di ampliare il repertorio con opere originali scritte da compositori non chitarristi, nella speranza di superare gli stereotipi legati al diffuso folklore spagnoleggiante tipicamente associato alla musica per questo strumento.<sup>1</sup> Questo portò alla rapida comparsa di un grandissimo numero di composizioni dedicate al chitarrista andaluso per mano di autori che accolsero di buon grado le sue richieste e che furono entusiasti di lavorare per lui: tra

---

1. Cfr. GRAHAM WADE, *Traditions of the classical guitar*, Alma Books, Londra 2012<sup>2</sup>, pp. 149–151.

questi Alexandre Tansman, Manuel Maria Ponce, Joaquín Turina, Federico Mompou, Federico Moreno-Torroba e Mario Castelnuovo-Tedesco. Si tratta di una svolta decisiva rispetto a quanto era accaduto in passato: i compositori che fino ad allora avevano scritto i brani più significativi del repertorio (Sor, Giuliani, Coste, Mertz, Regondi, Tárrega) erano quasi esclusivamente chitarristi essi stessi. A differenza di altri strumenti, nella storia della chitarra precedente al Ventesimo secolo mancava completamente una tradizione compositiva di autori che, pur scrivendo per lo strumento, non fossero loro stessi chitarristi.<sup>2</sup> La ragione principale, seppur non l'unica, è da ricercare nei percorsi di apprendistato compositivo, nei quali non vi era l'occasione di confrontarsi con la chitarra. Per gli allievi di composizione lo strumento polifonico per eccellenza per esercitarsi nella scrittura e nello studio dell'armonia era (ed è tutt'ora) il pianoforte. Inoltre, negli studi di orchestrazione, il caso della chitarra non veniva affrontato per via del suo scarso utilizzo in orchestra e della sua natura prettamente solistica.<sup>3</sup> Per di più, lo strumento aveva un profondo legame con la musica popolare e nei secoli precedenti aveva partecipato con discontinuità e sempre in maniera marginale alla vita musicale "colta".

Uno degli apporti più consistenti al repertorio segoviano fu indubbiamente offerto da Mario Castelnuovo-Tedesco. Nato a Firenze nel 1895 da un'agiata famiglia ebrea, egli si avvicinò alla musica in tenera età con lo studio del pianoforte, proseguendo poi con quello della composizione sotto la guida di Ildebrando Pizzetti. Quest'ultimo fu una figura di spicco della Generazione dell'Ottanta, un sodalizio artistico che si prefiggeva di riportare in auge la grande tradizione musicale italiana recuperando gli stilemi strumentali e vocali di Palestrina, Monteverdi e Vivaldi. Castelnuovo-Tedesco conobbe e fece suo il linguaggio della Generazione dell'Ottanta grazie all'insegnamento di Pizzetti, avvicinandosi così a un'estetica di stampo conservatore e a una prassi compositiva in linea con la tradizione e le convenzioni tonali.<sup>4</sup> Molti altri compositori attivi negli stessi anni, invece, erano impegnati sul fronte di un rinnovamento radicale del linguaggio musicale guidato dall'esplorazione della scrittura e delle tecniche di produzione del suono avviate ad inizio secolo. Mentre Castelnuovo-Tedesco, tra gli anni '30 e '60, si dedicava assiduamente alle sei corde scrivendo nel pieno rispetto della tonalità e delle forme del passato, a partire dal 1946 i corsi estivi di Darmstadt diventavano una delle principali fucine europee di nuove idee. I corsi accoglievano quei giovani compositori provenienti da ogni parte d'Europa che sarebbero poi diventati i

2. Cfr. MARCO RIBONI, *La nascita degli Appunti nel carteggio fra Chiesa e Castelnuovo-Tedesco – parte prima*, «Il Fronimo», xc 1995, p. 12.

3. È interessante notare che uno dei testi di riferimento per l'orchestrazione sia il *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* di Hector Berlioz, a sua volta chitarrista, e che egli stesso parli della chitarra come di uno strumento dal volume troppo basso e per il quale è il caso di scrivere nuova musica solo se si ha con esso un adeguato livello di familiarità. Si veda LUIZ CARLOS MANTOVANI, *Ferdinand Rebay and the Reinvention of Guitar Chamber Music*, tesi di dottorato presso il Royal College of Music, Londra 2019, p. 1.

4. Cfr. ANGELO GILARDINO, *Mario Castelnuovo-Tedesco: un fiorentino a Beverly Hills*, Edizioni Curci, Milano 2018, pp. 16–21.

principali innovatori della musica del secondo dopoguerra: Pierre Schaeffer, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen, e alcuni connazionali dello stesso Castelnuovo-Tedesco come Bruno Maderna, Luciano Berio e Luigi Nono. L'ambiente offriva loro l'occasione di distaccarsi dalle tendenze nazional-popolari promosse negli anni dei due conflitti mondiali in favore di una totale libertà creativa e della possibilità di impiegare per la prima volta l'elettronica in ambito musicale. Da questo fertile terreno nacquero esperienze rivoluzionarie come la *musique concrète*, la musica aleatoria e la *live electronics*, a dimostrazione che le modalità di creazione (e di consumo) della musica stavano rapidamente mutando.<sup>5</sup>

A un primo impatto, quindi, mettere a confronto Castelnuovo-Tedesco, che non sperimentò mai nuove forme e nuovi linguaggi, con i suoi contemporanei gli conferisce lo status di compositore anacronistico e conservatore, legato a un passato artistico che i suoi colleghi si stavano invece ampiamente lasciando alle spalle. Questo anacronismo è tuttavia solo apparente: le scelte stilistiche di Castelnuovo-Tedesco si allineano con quelle di una serie di altre esperienze artistiche (ad esempio il Neoclassicismo) contrapposte a quelle delle avanguardie, che nel secondo dopoguerra cercano di esprimere il sentimento della modernità senza però rinunciare alle convenzioni formali della musica tonale. In questo caso non avviene una rottura con il passato ma una sovrapposizione: i legami con la tradizione vengono mantenuti nell'ambito tonale e formale ma vengono implementate delle novità nel processo compositivo.<sup>6</sup>

Dal punto di vista estetico Castelnuovo-Tedesco rappresenta un caso a sé stante, che non ha mai aderito volontariamente a nessuna corrente particolare: la sua musica, dalla forte potenza evocativa, è sempre pervasa da un lirismo prettamente italiano sostenuto da un ineludibile rigore formale e contrappuntistico, e viene spesso affiancata da rimandi extramusicali che rivelano una cultura e una sensibilità umanistica tutte fiorentine. Legato alla tradizione e assolutamente contrario alla possibilità di abbandonare l'ambito tonale e le forme classiche,<sup>7</sup> il suo disinteresse nei confronti di tutto ciò che veniva considerato innovativo e rivoluzionario nella musica coeva è probabilmente giustificato dal fatto che per lui la musica era un elemento intrinsecamente legato alle sue esperienze di vita, e

---

5. Cfr. ALEX ROSS, *The rest is noise* (2007), edizione italiana a cura di A. Silvestri, *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, Bompiani, Milano 2009, pp. 619–620.

6. Bisogna aspettare Leo Brouwer (\*1939) perché un autore adotti in modo sistematico grafie e tecniche non convenzionali nella sua opera per chitarra. Dopo una prima fase di composizioni tradizionali dal punto di vista della tecnica e dell'armonia impiegate, intorno al 1970 con brani quali *La Espiral Eterna* (1971), *Parabola* (1973) e *Tarantos* (1974) egli apre le porte alla scrittura chitarristica d'avanguardia, ben più tardi rispetto a quant'era stato fatto per tutti gli altri strumenti. Questo ritardo nella sperimentazione dei linguaggi in ambito chitarristico è proprio dovuto al fatto che, negli anni in cui per gli altri strumenti si stavano già impiegando tecniche estese e partiture grafiche, le sei corde avevano appena iniziato a guadagnarsi un repertorio solistico di un certo calibro e si stavano finalmente e lentamente riscattando dalla loro dimensione di stereotipizzazione folkloristica.

7. Cfr. GILARDINO, *Ivi*, p. 31.

viceversa la sua vita si riversava nella sua musica, facendo sempre riferimento a un passato che corrispondeva a un ideale luogo del cuore.<sup>8</sup>

Nonostante le coordinate stilistiche di Castelnuovo-Tedesco siano lontanissime da quelle di molti suoi contemporanei, il punto di incontro tra questi mondi si trova nella complessità della scrittura e nella conseguente sfida con cui l'interprete si trova confrontato. Nel caso del repertorio d'avanguardia l'esecutore spesso si ritrova a fronteggiare simboli grafici e tecniche mai viste né usate prima, che gli richiedono di produrre suoni attraverso metodi inusuali; in autori come Castelnuovo-Tedesco i problemi insorgono quando la scrittura, seppur tonale e in questo senso convenzionale, va a superare quelli che sono i limiti dello strumento e le sue caratteristiche idiomatiche. Questo contributo intende dunque individuare le situazioni problematiche in un caso esemplare, quello rappresentato dai *Caprichos de Goya*, e proporre delle alternative che riavvicinino la scrittura alle reali possibilità della chitarra senza compromettere l'idea compositiva rivelata dalla scrittura stessa.

### ***Peculiarità e problemi del repertorio segoviano***

#### **– Una “difficile eredità”: la scrittura non idiomatica e l'importanza delle revisioni**

Nel caso delle commissioni di Segovia la distinzione tra i ruoli di compositore e di interprete fu caratterizzata dalla stretta collaborazione necessaria per la messa a punto dei brani. Se, da una parte, l'interesse dei compositori per la chitarra suscitato da Segovia rappresenta un prezioso arricchimento per il repertorio chitarristico, dall'altra tutta questa musica presenta una serie di problemi legati ai limiti tecnici e alle peculiarità dello strumento. I compositori come Castelnuovo-Tedesco scrivevano avendo un'idea chiara del timbro e degli effetti che intendevano realizzare (strettamente legati anche e soprattutto al “suono” di Segovia, l'interprete di riferimento), senza possedere una conoscenza adeguata della chitarra in termini di diteggiature, distribuzione delle voci, uso della tessitura. Questa mancanza di conoscenze pratiche riguardanti l'idioma chitarristico si manifesta in passaggi impossibili da eseguire, che si scontrano con le possibilità dello strumento e che devono necessariamente essere modificati. Segovia stesso intraprese per primo, infatti, un lavoro di correzione che prevedeva la revisione e l'aggiunta delle diteggiature nei pezzi da lui commissionati, in modo da conciliare ciò che i compositori desideravano con i limiti e le caratteristiche della chitarra. Tuttavia, all'intensificarsi della sua attività concertistica, questo suo contributo fondamentale venne portato avanti in maniera sempre più saltuaria, fino a interrompersi del tutto. Di conseguenza, molti brani scritti per lui non vennero mai pubblicati con la sua revisione: è il caso, ad esempio, del *Rondò op. 129* di

---

8. Cfr. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica*, Cadmo, Fiesole 2005, pp. 43–44.

Castelnuovo-Tedesco e degli stessi *Caprichos de Goya* (dei quali tuttavia Segovia non è il dedicatario).<sup>9</sup>

Un altro problema delle revisioni segoviane risiede nel metodo con cui il chitarrista collaborava con i compositori: egli spesso si limitava ad apportare le sue modifiche una volta che i pezzi erano già completi. Diversi brani dell'epoca composti con la collaborazione di altri chitarristi contemporanei a Segovia, invece, lasciano supporre che il procedimento di scrittura prevedesse una supervisione costante dell'interprete, in modo da correggere eventuali incongruenze e problemi *in itinere* e pubblicare infine una versione del testo già perfettamente eseguibile. Le revisioni di Segovia, viceversa, effettuate sul testo finito e sempre più sporadiche nel corso degli anni, non di rado lasciano irrisolti dei passaggi complessi, che potrebbero beneficiare di semplificazioni o di diteggiature più coerenti.

I chitarristi di oggi si scontrano quindi con una difficile eredità: non potendosi interamente affidare alla revisione di Segovia (perché totalmente assente o perché pesantemente condizionata dall'estetica e dalla tecnica distintiva del dedicatario) sono quindi chiamati a risolvere in maniera autonoma problemi di natura tecnica e musicale, per dare un senso a quanto presente sullo spartito. L'interprete, analogamente a quello che aveva fatto Segovia a suo tempo, deve dunque elaborare delle soluzioni eseguibili sulla chitarra, che siano allo stesso tempo fedeli all'intenzione compositiva e alla propria sensibilità interpretativa.

#### – La musica per chitarra di Castelnuovo-Tedesco e i rapporti con Segovia

Come con molti altri autori, fu sempre Segovia il fautore dell'avvicinamento di Castelnuovo-Tedesco alla chitarra, per la quale egli scrisse quelli che poi sarebbero stati i lavori più eseguiti e conosciuti della sua vasta produzione. Il primo, intitolato *Variazioni attraverso i secoli*, venne composto su sollecitazione di Segovia che, a Venezia nel 1932, espresse a Clara, moglie del compositore fiorentino, il desiderio di un brano per chitarra. A quella prima commissione ne seguirono molte altre, che sancirono l'inizio di un sodalizio destinato a durare tutta la vita.

Anche la scrittura di Castelnuovo-Tedesco presenta quelle difficoltà comuni alla produzione dei compositori non chitarristi che già Segovia aveva incontrato, nonostante quest'ultimo lodasse in un primo momento la velocità con cui l'autore aveva compreso la composizione per lo strumento. La concezione pianistica della polifonia, la densità accordale e la mancata conoscenza dei limiti effettivi della chitarra sono le ragioni principali che rendono molti passaggi della musica di Castelnuovo-Tedesco difficili, se non addirittura impossibili. Pertanto, ancora una volta si rese necessario l'intervento di correzione e revisione di Segovia, attività che altri chitarristi portarono avanti per le composizioni di Castelnuovo-Tedesco quando il virtuoso spagnolo non ebbe più tempo da dedicare loro. In una lettera

---

9. Cfr. GRAHAM WADE, GERARD GARNO, *A new look at Segovia, his life, his music*, vol. I, Mel Bay Publications, Pacific 1997, p. 125.

datata 4 marzo 1964 fu proprio Segovia a far presente al compositore fiorentino la necessità di avere al suo fianco un interprete esperto che potesse verificare la fattibilità delle sue opere:

Tu avrai bisogno SEMPRE dell'aiuto di un chitarrista affinché le tue composizioni SUONINO nella chitarra. E più completa e raffinata sarà la conoscenza che costui avrà del suo strumento, meglio esse suoneranno, PERCHE' CI SONO MOLTI MODI DI DITEGGIARE UNA FRASE.<sup>10</sup>

Castelnuovo-Tedesco, in realtà, ne era già ben consapevole e, anzi, cercava di approfittare il più possibile delle competenze dei chitarristi che aveva a disposizione. Egli stesso ammetteva candidamente di comporre in astratto per le sei corde, giustificando in questo modo il suo totale disinteresse per le caratteristiche tecniche e i limiti dello strumento. La risoluzione dei problemi che puntualmente sorgevano nelle sue composizioni veniva quindi interamente affidata agli interpreti, nei quali l'autore riponeva totale fiducia.<sup>11</sup> Una testimonianza di ciò è presente nella corrispondenza epistolare tra il compositore e il chitarrista e didatta milanese Ruggero Chiesa, nella quale Castelnuovo-Tedesco, riferendosi ai suoi tre cicli chitarristici più ambiziosi (*Les guitares bien tempérées*, *Platero y yo* e i *24 Caprichos de Goya*) si dichiara alieno dallo strumento per cui scrive. Così facendo il compositore conferma la necessità di un revisore in grado di adattare le sue composizioni alla chitarra.<sup>12</sup> Fu appunto questo il caso dei *Caprichos*, la cui revisione e pubblicazione venne affidata al chitarrista, compositore e musicologo italiano Angelo Gilardino, con il quale Castelnuovo-Tedesco intrattenne una fitta corrispondenza epistolare negli ultimi anni della sua vita.

### *I 24 Caprichos de Goya op. 195: l'opera e la revisione di Gilardino*

I *Caprichos de Goya*, composti nel 1961, consistono in 24 miniature musicali divise in quattro gruppi, 23 delle quali ispirate a una delle 80 incisioni omonime dell'artista spagnolo Francisco Goya y Lucientes.<sup>13</sup> Le stampe hanno lo scopo di ridicolizzare e denunciare attraverso la satira i malcostumi, la superstizione, le ipocrisie e la crudeltà della corrotta società spagnola del XVIII secolo. I soggetti delle incisioni sono infatti maschere grottesche, situazioni tragiche e macabre, che vengono completate e commentate dai titoli che le accompagnano. Castelnuovo-Tedesco, che nella sua autobiografia non motiva le ragioni per cui sceglie i *Caprichos* come elemento d'ispirazione extramusicale, scrive dei brani svincolati dall'idea di

10. ANDRÉS SEGOVIA, *Caro Mario: lettere a Castelnuovo-Tedesco*, Michelangeli Editore, Milano 2018 (Enciclopedia della chitarra, 7, in allegato al periodico *Seicorde* n. 137), p. 244.

11. RIBONI, *Ivi*, p. 16.

12. RIBONI, *Ivi*, p. 14.

13. Fa eccezione il Capriccio XXIV, intitolato "*Sueño de la mentira y inconstancia*". Quest'ultimo trae ispirazione da un'incisione della serie *Los Sueños*, utilizzata come base per la realizzazione dei *Caprichos*.

tradurre in musica ciò che le incisioni rappresentano. Raramente, quindi, il carattere della musica si riflette in quello dell'incisione dalla quale il Capriccio trae ispirazione. Piuttosto, nella scelta di basare molti dei Capricci su ritmi di danze in voga all'epoca, si riconosce l'adesione della musica alla dimensione culturale e alle atmosfere del tardo Settecento spagnolo.<sup>14</sup>

I *Caprichos*, nonostante la breve durata di ogni singolo pezzo, presentano un notevole numero di problemi. Segovia stesso, che avrebbe dovuto studiarli e apportare le sue revisioni prima della pubblicazione, non ebbe mai modo di dedicarsi, malgrado le ripetute promesse contenute nelle sue missive al compositore.<sup>15</sup> Nell'estate del 1967 la revisione dell'opera venne quindi affidata ad Angelo Gilardino e i *Caprichos* vennero pubblicati dalla casa editrice Bèrben nel 1970, due anni dopo la morte dell'autore.<sup>16</sup>

Il lavoro svolto da Gilardino si prefigge in prima battuta di risolvere i passaggi non interamente eseguibili sullo strumento ed assecondare il desiderio del compositore di realizzare un'opera «in forma strumentisticamente completa».<sup>17</sup> Questi passaggi erano già stati individuati dal chitarrista con una prima e sommaria lettura dell'opera alla fine del 1967, sottoposta anche all'attenzione di Castelnuovo-Tedesco e successivamente approvata. Tuttavia, la scomparsa del compositore nel marzo 1968 aggravò la responsabilità del revisore riguardo al suo incarico. Gilardino decise quindi, d'accordo con la vedova Clara, di pubblicare il testo originale su un rigo principale e di aggiungere, dove necessario, le sue varianti su un rigo sovrapposto. In questo modo Gilardino dimostra di non voler imporre la sua versione, incoraggiando l'interprete a confrontare la sua revisione con la musica originale, e adottare la soluzione di volta in volta più adeguata.

Compositore e revisore lasciano solo parzialmente risolto il problema della scrittura, invitando l'interprete a fare la propria scelta e a servirsi o meno del lavoro già svolto. Come accennato in precedenza, questa grande libertà offerta ai chitarristi va a loro beneficio soprattutto per quanto riguarda gli aspetti estetici e interpretativi della musica, dai quali dipendono in parte anche quelli tecnici: parametri interpretativi derivanti dalle indicazioni espressive possono giustificare la necessità di apportare modifiche al testo che differiscono tra i vari esecutori perché filtrate da una diversa sensibilità.

---

14. Cfr. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Ivi*, pp. 577–578.

15. Cfr. SEGOVIA, *Ivi*, pp. 215–216, 221, 237.

16. ANGELO GILARDINO, *Premessa* in: MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, *24 Caprichos de Goya op. 195 – cuaderno primero*, Bèrben, Ancona 1970, p. 3.

17. *Ibid.*

## Soluzioni possibili alla scrittura non idiomatica

### – Per un approccio generale al testo: i criteri per la revisione<sup>18</sup>

Nei *Caprichos* i problemi tecnici spesso si legano ai problemi interpretativi in due modi diversi: alcuni passaggi sono totalmente ineseguibili e vanno perciò modificati in modo da risultare suonabili, mentre altre sezioni risultano teoricamente fattibili ma devono essere modificate per poter essere eseguite con fluidità all'interno del passaggio in cui sono inserite. In entrambi i casi i criteri fondamentali che giustificano la necessità di alterare il testo sono:

- l'osservanza della continuità melodica e della corretta condotta delle altre voci;
- una chiara distinzione tra armonia e melodia;
- la qualità del suono e una logica scelta timbrica;
- la fedeltà alle intenzioni compositive di Castelnuovo-Tedesco (non sempre compatibili con la sua stessa scrittura).

Per quanto riguarda la condotta delle voci, alla melodia deve sempre essere data la priorità in modo che risulti nitida e scorrevole. La mia proposta prevede quindi di limitare gli spostamenti sulla tastiera, che rischiano di interrompere l'andamento melodico, e le posizioni che impediscono una chiara percezione della voce principale. In secondo luogo, per via della natura intrinsecamente contrappuntistica dello stile castelnoviano, ho cercato di non apportare modifiche al testo che non fossero coerenti con il movimento delle voci interne (come, ad esempio, sensibili e settime non risolte), a meno che non fosse possibile trovare soluzioni alternative.

Con i termini "qualità" e "logica" si intende il mantenimento di una certa coerenza timbrica compatibile con le caratteristiche della chitarra, che riesca a valorizzare ciò che sullo strumento può suonare meglio. Ho quindi cercato di evitare, ad esempio, il ricorso ad ampi slittamenti sulle corde dei bassi, che generano molto rumore poiché rivestite di metallo, o l'impiego frequente dei barré, che tendono a scurire eccessivamente il timbro; lo stesso discorso vale per l'esecuzione della melodia in terza corda, che è invece preferibile suonare sulle due corde più acute, timbricamente più brillanti e dalla sonorità più presente, in modo che possa risaltare maggiormente.

Dietro ad ogni decisione resta comunque l'esigenza di rispettare le idee musicali di Castelnuovo-Tedesco. Questa posizione lascia aperta la possibilità di valutare più alternative ed eventualmente ritornare alla soluzione proposta da Gilardino. Il lavoro del revisore è comunque facilitato dal fatto che il linguaggio compositivo di Castelnuovo-Tedesco è caratterizzato da una certa coerenza interna, da un suo

---

18. Poiché l'edizione pubblicata dalla casa editrice Bèrben dei *Caprichos*, utilizzata ai fini di questa tesi, è ad oggi l'unica completa e corredata dalla revisione di Angelo Gilardino, si farà sempre riferimento ad essa nei seguenti capitoli.

stile basato sul rigore contrappuntistico e allo stesso tempo sulla cantabilità melodica. Di conseguenza, le situazioni che richiedono delle modifiche possono essere risolte seguendo i criteri chiariti dalla scrittura stessa. L'obiettivo è quello di elaborare una versione del testo che, oltre a rendere fattibili i passaggi, consenta all'interprete quella comodità nelle posizioni e negli spostamenti che possa garantirgli il controllo sulla modulazione dei parametri agogici e dinamici, coerentemente con il carattere di ciò che sta suonando.

– **Modalità e strategie messe in atto per la revisione**

Così come nel lavoro di revisione si possono identificare dei criteri comuni a tutti i brani della raccolta, l'interprete ha a disposizione degli espedienti tecnici che possono essere utilizzati in ogni Capriccio che presenti uno o più problemi. Data la complessità delle situazioni che ricorrono nella scrittura di Castelnuovo-Tedesco, tali espedienti possono essere applicati anche contemporaneamente e possono soddisfare, a seconda dei casi, uno o più criteri tra quelli illustrati in precedenza. I più frequenti sono:

- semplificazione dell'armonia;
- spostamento delle voci a un'ottava differente;
- impiego di armonici e corde a vuoto;
- riscrittura di figurazioni arpeggiate inesequibili.

Nella maggior parte dei casi i problemi di esecuzione sono dovuti a una eccessiva densità polifonica oppure a una disposizione delle voci inefficace per la chitarra. Fatta eccezione per alcuni casi particolari, che possono essere valutati singolarmente, il criterio principale sul quale si basa il procedimento della semplificazione degli accordi è quello dell'eliminazione dei raddoppi, in particolar modo quelli di quinta, che suonano "vuoti". Per quanto riguarda invece la condotta "scomoda" delle voci può essere utile spostare di ottava una o più note, senza dover necessariamente semplificare la polifonia.

Un altro modo per riequilibrare la scrittura quando vi sono troppe voci da gestire è l'impiego degli armonici o delle corde a vuoto, che creano il cosiddetto effetto "campanella", ovvero un alternarsi di suoni dati dalle corde tastate e da quelle a vuoto che, se da un lato può intaccare la coerenza timbrica, dall'altro garantisce la fluidità di certi passaggi.

Una situazione diversa si presenta nei punti con figurazioni melodiche accompagnate da accordi o arpeggi che non possono essere suonati come sono scritti. In questo caso i passaggi vanno ripensati a partire da un aspetto principale che non deve essere modificato (come il mantenimento di un ostinato o di una linea melodica, oppure il moto ascendente o discendente dell'arpeggio), attorno al quale si può riorganizzare la scrittura allo scopo di mantenere il senso musicale anche se il testo viene significativamente alterato.

Poiché l'edizione Bèrben dei *Caprichos* presenta già delle proposte formulate da Gilardino per alcuni passaggi, risulta interessante individuare quei punti dove il testo originale può essere messo a confronto con gli "ossia" che Gilardino scrive, osservando quali aspetti sono stati cambiati e quali criteri hanno guidato l'idea del revisore.

### Una proposta operativa

Ho deciso di suddividere la proposta in esempi organizzati a partire dal tipo di modifica al testo, e non dal criterio musicale che si desidera seguire volta per volta; come detto, i parametri possono coesistere, così come possono coesistere i problemi derivanti dalla scrittura. Una catalogazione dei casi sulla base di ciò che è stato cambiato rispetto alla versione originale permette una distinzione più chiara e ordinata dei problemi e delle relative soluzioni. Ciò nonostante, è importante ribadire che si tratta di un'organizzazione dei contenuti a fini prettamente pratici: sono i criteri di interpretazione musicale a stabilire e legittimare le modifiche apportate al testo, e non il contrario.

#### – 1 Semplificazioni degli accordi e spostamenti di voci

Come detto in precedenza, nella maggior parte dei casi le modifiche da apportare al testo riguardano la semplificazione della polifonia, anche più volte nel corso di uno stesso brano. Un caso del genere si presenta all'inizio del Capriccio XX: «Obsequio a el Maestro». Il brano si apre con la citazione dell'accompagnamento pianistico della lirica *I Pastori*, composta da Ildebrando Pizzetti su testo di Gabriele D'Annunzio, alla quale segue un breve episodio accordale a quattro parti (Figura 1). Le quattro battute presentano l'indicazione «devotamente» e due legature d'espressione che uniscono le due semifrasì:



Figura 1: Capriccio XX, «Obsequio a el Maestro», bb. 7-12.

Queste legature lasciano intendere che il carattere dell'inciso, coerentemente con l'indicazione, debba essere scorrevole e quasi processionale. La scrittura a quattro parti, tipicamente pianistica, risulta però scomoda, e impedisce la fluidità del passaggio. La soluzione che propongo è quindi quella di eliminare, ove possibile, i raddoppi nelle parti interne degli accordi (Figura 2); questi ultimi dovrebbero rimanere completi qualora tutte e quattro le voci risultassero indispensabili, come nell'accordo di settima a battuta 8. Questa opzione comporta un assottigliamento

della densità polifonica e l'impiego della corda a vuoto Si nell'accordo di settima, che consente di mantenere quest'ultimo intatto.



Figura 2: Capriccio XX, «Obsequio a el Maestro», proposta alternativa delle bb. 7–11.

Lo svantaggio che presenta l'uso della corda a vuoto, però, è la leggera discontinuità nella qualità timbrica della successione discendente Fa-Mi-Re-Do-Si-La della melodia, che si verifica nel momento in cui il Si non viene tastato come le note Do e La tra le quali si trova. Trattandosi però di cambi timbrici quasi impercettibili per l'ascoltatore, propendo per questa soluzione poiché i vantaggi che comporta sono nettamente superiori agli svantaggi. Questa alternativa, rispetto a quella proposta dal revisore, prevede inoltre un cambio di posizione apparentemente ampio per l'accordo di Do maggiore in secondo rivolto, che andrebbe quindi eseguito in seconda posizione, con una distanza di due tasti tra l'indice da una parte e il medio e l'anulare dall'altra, entrambi al quinto tasto. Si tratta tuttavia di un'estensione ragionevole, che favorirebbe un naturale slittamento al successivo accordo di settima con la corda a vuoto, offrendo sia il vantaggio di poter suonare l'accordo di settima nella sua interezza, sia la possibilità di legare tra loro tutti gli accordi del passaggio nel modo più semplice possibile, così da garantire la resa espressiva più efficace.

Nel Capriccio XIV: «Porque fue sensible», troviamo un'altra situazione che richiede una semplificazione della trama polifonica, alle battute 40–41, nella sezione «Più dolce e ritmico» (Figura 3):

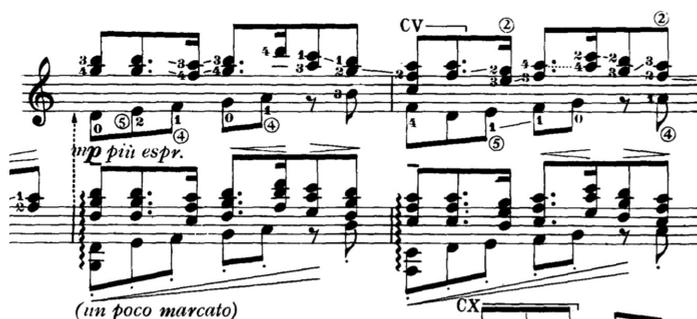


Figura 3: Capriccio XIV, «Porque fue sensible», bb. 40–41.

Per rendere eseguibile il passaggio Gilardino propone un'alternativa, in cui viene interrotta la progressione ascendente al basso con la rimozione del Do a battuta 41; vengono anche semplificate le triadi di battuta 40 fino al salto al Re

sovracuto. La soluzione da me proposta prevede invece il mantenimento delle triadi fino al Re, dato che si possono suonare senza difficoltà. Ho inoltre preferito tenere il Do basso ed eliminare il Fa a battuta 41, poiché ho trovato che risultasse più coerente con l'eliminazione del Sol basso nella battuta precedente e la salita per toni congiunti che ne deriva (Figura 4).



Figura 4: Capriccio XIV, «Porque fue sensible», proposta alternativa delle bb. 40–41.

Lo spostamento delle voci all'ottava viene spesso applicata contemporaneamente alla semplificazione accordale per rendere gli accordi suonabili, ma a volte è sufficiente senza bisogno di rimuovere le voci. Un caso dove le due modifiche sono usate insieme è il Capriccio I: «Francisco Goya y Lucientes, pintor», nella sezione «Allegramente» (Figura 5):

Allegramente

Figura 5: Capriccio I, «Francisco Goya y Lucientes, pintor», bb. 79–86.

Anche in questo caso ho preferito modificare la soluzione proposta da Gilarino, poiché nella sua semplificazione viene meno il pedale di tonica (Sol) al basso in favore del mantenimento del cromatismo delle voci interne, realizzato

spostando tutte le voci degli accordi. In più, egli rimuove anche l'accordo in levare sul secondo tempo delle battute, fondamentale, al pari del pedale, per mantenere il carattere ritmico dell'intera sezione dell'Allegretto. La mia proposta prevede quindi l'eliminazione del cromatismo alla voce del contralto (Re – Do diesis – Do bequadro) compensato da quello del tenore (Fa bequadro – Mi – Mi bemolle), per ripristinare il pedale di tonica al basso. Così facendo si può inoltre eseguire, come originariamente previsto, l'accordo in levare sul secondo tempo (Figura 6):



Figura 6: Capriccio I, «Francisco Goya y Lucientes, pintor»,  
proposta alternativa delle bb. 79–86.

## – 2 Utilizzo di armonici naturali

Nel Capriccio XX, sul battere di battuta 39 (Figura 7), il Re tastato al dodicesimo tasto, in teoria possibile, si interrompe però bruscamente per via dello spostamento che deve subito effettuare la mano sinistra:



Figura 7: Capriccio XX, «Obsequio a el Maestro», b. 39.

La soluzione migliore per garantire al suono una maggior durata (rispettando così anche la legatura indicata) è quella di sostituire la nota tastata con l'armonico naturale, che può così vibrare liberando allo stesso tempo il dito medio e consentendo di utilizzare una diteggiatura più comoda per la mano sinistra.

Questa possibilità di impiegare gli armonici naturali, molto utile per alleggerire posizioni scomode, si può però utilizzare solo in casi particolari per via della sonorità degli armonici. Infatti, rispetto a una nota tastata l'armonico è spesso meno sonoro e timbricamente diverso. È pertanto possibile usare gli armonici, ad

esempio, nelle risoluzioni che comportano un calo di tensione e un conseguente diminuendo; nel caso contrario, ovvero in situazioni in cui la tensione aumenta ed è necessario un crescendo, questa opzione non è utilizzabile.

Anche nel Capriccio I a battuta 22 la sostituzione del Si sull'ultimo ottavo con il suo armonico naturale al dodicesimo tasto consente alla nota di risuonare mentre la mano sinistra si sposta in prima posizione, evitando altrimenti una brusca interruzione e un "vuoto" durante il movimento della mano sulla tastiera (Figura 8).



Figura 8: Capriccio I, «Francisco Goya y Lucientes, pintor», b. 22.

### – 3 Riscrittura di passaggi melodici o arpeggiati

In certi casi intere sezioni arpeggiate vanno riscritte e ripensate perché impossibili da eseguire per intero senza compromettere l'omogeneità della figurazione. Un caso emblematico si trova nel Capriccio XXIV, «Sueño de la mentira y inconstancia», nella sezione «Più mosso e appassionato» (Figura 9).

L'arpeggio, che inizialmente non risulta problematico, deve essere poi modificato a battuta 91 così come successivamente a battuta 93 per via della sua estensione, che supera quella possibile per la mano sulla tastiera. Nonostante anche in questo caso sia già presente la proposta alternativa di Gilardino che prevede l'inversione dell'arpeggio e la riorganizzazione della triade allo stato fondamentale, ho preferito optare per una soluzione che mantenesse l'originario stato della triade di Do maggiore a battuta 91 in secondo rivolto. In questo modo il profilo armonico resta inalterato e l'arpeggio risulta suonabile (Figura 10).

Nello stesso Capriccio, inoltre, ho preferito semplificare i bicordi a battuta 96 (Figura 11) mantenendo solo le note della linea melodica, in modo da alleggerire il carico di tensione per la mano destra che l'esecuzione del bicordo comporterebbe (Figura 12).



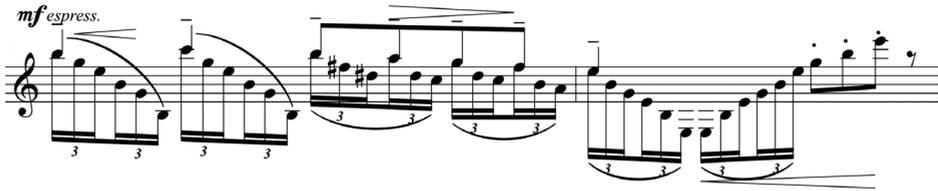


Figura 12: Capriccio XXIV, «Sueño de la mentira y inconstancia», proposta alternativa alle bb. 96–97.

Gli esempi illustrati mostrano dunque come il lavoro di revisione proposto sia in grado di semplificare le complessità tecniche, conferire continuità alla musica e metterne in risalto gli aspetti caratterizzanti. Cruciale, in tal senso, è proprio l'identificazione degli elementi caratterizzanti della scrittura compositiva, sui quali intervenire in maniera coerente allo scopo di restituire una lettura che sia rispettosa delle intenzioni del compositore.

## Conclusioni

Nel repertorio per chitarra del Novecento, composizioni dalle difficoltà tecnico-musicali analoghe a quelle scritte da autori non chitarristi – come i *Caprichos de Goya* – costituiscono una categoria significativa, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. Spesso, per l'originalità del linguaggio e delle forme, queste opere rappresentano una novità rispetto al repertorio precedente, anche nei casi in cui gli autori si siano mostrati disinteressati ai linguaggi dell'avanguardia e si siano mossi nel solco della tradizione. Ispirati per lo più dalle esecuzioni di Andrés Segovia, tali autori, pur non rinnegando l'armonia convenzionale, sono comunque lontani dai clichés tipici dei chitarristi-compositori e mostrano un'inventiva maggiore per quanto riguarda, ad esempio, la scelta delle tonalità, la condotta e la distribuzione delle voci, le modulazioni, l'impiego di procedimenti contrappuntistici. Paradossalmente, è possibile che una maggiore creatività sia offerta loro proprio dall'inadeguata conoscenza della tecnica della chitarra, condizione che rende questi compositori immuni da aprioristiche auto-limitazioni, liberandoli al contempo dalle cautele che sarebbero tipiche di un compositore consapevole delle possibilità dello strumento.

C'è tuttavia una peculiarità che differenzia Castelnuovo-Tedesco dai suoi contemporanei: mentre i cosiddetti autori "segoviani" ripudiano simbolicamente tutte le opere che per qualche ragione non sono eseguite e pubblicate dal dedicatario, rinunciando a promuoverle presso la comunità degli interpreti e cancellandole di fatto dal catalogo delle proprie opere (si pensi a quasi tutta la musica per chitarra di Alexandre Tansman, alla *Canción y danza* di Federico Mompou, alle opere di Gaspar Cassadó o alla *Sonata-Fantasia* di Federico Moreno-Torroba), il compositore fiorentino capisce presto l'importanza di moltiplicare i propri interlocutori e di ampliare la platea dei propri interpreti, svincolandosi in parte dalla figura

ingombrante di Segovia e ricercando altri collaboratori (concertisti, editori, didatti) nel mondo delle sei corde: Siegfried Behrend, Christopher Parkening, Ronald Purcell, Ruggero Chiesa e Angelo Gilardino.

Oggi, tutta la musica di Castelnuovo-Tedesco è a disposizione dei chitarristi, insieme alla quasi totalità della letteratura segoviana non eseguita (e non pubblicata) dal maestro andaluso. L'approccio a questo repertorio, al di là delle affinità estetiche e stilistiche, offre un duplice beneficio all'interprete: egli, infatti, acquisisce un ruolo più attivo sia nello studio che nell'esecuzione dei brani, perché inizialmente deve comprendere e identificare le insidie che la musica presenta, per poi modificare il testo prendendo decisioni tecniche e stilistiche personali, e proseguendo così quel lavoro di revisione che Segovia per primo aveva intrapreso. In più, una volta acquisita dimestichezza con quegli espedienti grazie ai quali risolvere i passaggi non idiomati dei *Caprichos*, l'esecutore ottiene un campionario di tecniche riutilizzabili nella quasi totalità dei passaggi ineseguibili sulla chitarra, presenti in molta della letteratura per lo strumento. L'assimilazione di queste competenze consente la diffusione di un repertorio già esistente che sarebbe altrimenti trascurato o dimenticato e preserva anche nella "nuova" musica quella dimensione di collaborazione tra compositore ed interprete che attraversa i confini dei secoli passati.

## **Bibliografia**

CASTELNUOVO-TEDESCO, MARIO, *24 Caprichos de Goya op. 195*, Bèrben, Ancona 1970.

CASTELNUOVO-TEDESCO, MARIO, *Una vita di musica*, Cadmo, Fiesole 2005.

GILARDINO, ANGELO, *Mario Castelnuovo-Tedesco: un fiorentino a Beverly Hills*, Edizioni Curci, Milano 2018.

MANTOVANI, LUIZ CARLOS, *Ferdinand Rebay and the Reinvention of Guitar Chamber Music*, tesi di dottorato presso il Royal College of Music, Londra 2019.

RIBONI, MARCO, *La nascita degli Appunti nel carteggio fra Chiesa e Castelnuovo-Tedesco – parte prima*, «Il Fronimo», XC 1995, pp. 12–21.

ROSS, ALEX, *The rest is noise* (2007), edizione italiana a cura di A. Silvestri, *Il resto è rumore: ascoltando il XX secolo*, Bompiani, Milano 2009.

SEGOVIA, ANDRÉS, *Caro Mario: lettere a Castelnuovo-Tedesco*, Michelangeli Editore, Milano 2018 (Enciclopedia della chitarra, 7, in allegato al periodico *Seicorde* n. 137).

WADE, GRAHAM E GARNO, GERARD, *A new look at Segovia, his life, his music*, vol. I, Mel Bay Publications, Pacific 1997.

WADE, GRAHAM, *Traditions of the classical guitar*, Alma Books, Londra 2012<sup>2</sup>.

\* \* \*

**L'autrice.** Nata a Padova nel 2000, Sofia Silvestrini si avvicina allo studio della chitarra classica all'età di dieci anni. Nel 2019 viene ammessa al Conservatorio della Svizzera italiana di Lugano nella classe del M° Lorenzo Micheli e consegue il Bachelor of Arts in Music nel 2022. Attualmente frequenta il Master of Arts in Music Performance presso lo stesso istituto, sotto la guida dei M° Lorenzo Micheli e M° Matteo Mela. A partire dal 2016 partecipa a masterclass e lezioni tenute da importanti chitarristi, tra cui Aniello Desiderio, Carlo Domeniconi, Alberto Mesirca, Zoran Dukić e Marcin Dylla. Nel 2021 forma, con la collega chitarrista Eni Lulja, il "Duo Miroir" che debutta alla XII edizione del Livorno Music Festival e che è attualmente attivo in Italia e in Svizzera.