

M_{di}E *Materiale* di Estetica

SEZIONE: MONOGRAFICO

EVADERE DAL PENTAGRAMMA: PROGETTI ANTICHI E MODERNI PER LA LIBERTÀ IN MUSICA

Tiziana Canfori

ORCID: 0009-0006-1237-217X

Università: Conservatorio di Musica Niccolò Paganini

Contacts: tiziana.canfori@conspaganini.it

ABSTRACT

La scrittura musicale è un risultato, ma anche una sfida.

È difficile fornire all'esecutore una ricca serie di indicazioni utili per l'interpretazione e allo stesso tempo lasciargli sufficiente libertà per esprimersi in modo autentico. È meglio scrivere molto o poco? È meglio affidarsi alla tradizione e al "buon gusto" o registrare tutto con precisione? Nel corso dei secoli sono state trovate varie soluzioni, che a volte offrono all'esecutore autentiche vie di fuga e libertà espressiva

Parole chiave: pentagramma, non mesurè, interpretazione, alea

ESCAPING THE PENTAGRAM: ANCIENT AND MODERN PROJECT FOR FREEDOM IN MUSIC

Music writing is an achievement, but also a challenge.

It's difficult to leave the performer with a wealth of useful guidance for interpretation while simultaneously allowing them sufficient freedom to express themselves authentically. Should we write a lot or write a little?



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)
published online: 04/02/2026



Should we rely on tradition and "good taste" or should we precisely record everything? Over the centuries, various solutions have been found, which at times offer the performer authentic escape routes and expressive freedom.

Keywords: pentagram, non mesurè, interpretation, alea

Pensare la musica è pensare la libertà: in qualsiasi luogo e in qualsiasi tempo il suono, almeno un certo tipo di suono, è stato a disposizione di tutti. Basta aprire la bocca e cantare per riempire lo spazio di un messaggio sonoro che, volendo, può prendere una forma melodica e ritmica riconoscibile come musica. Il frammento musicale può poi essere condiviso, arricchito, intessuto, commentato da altre voci.

È lecito però anche pensare il contrario: per salvare e condividere il proprio suono è necessario fissarlo da qualche parte, rubargli la sua libertà per cristallizzarne la forma.

La musica, per mantenersi in piedi, deve ricorrere a codici che si fanno via via più ricchi, complicati, sintetici. Il piacere "naturale" del suono si mescola con quello logico della composizione e della costruzione, che impone il ricorso alla scrittura e spesso, sintomaticamente, a uno stretto rapporto anche con la parola.

Se guardiamo oggi alla pratica dell'esperienza musicale, troviamo ancora esperienze molto diverse riguardo alla scrittura: nella musica di stampo popolare vincono ancora la pratica e la tradizione, mentre nella musica di estrazione colta vince la scrittura. Grande responsabilità ha anche la didattica musicale riservata ai primi anni di studio: è evidente che un inizio basato sul solfeggio rende il piacere musicale secondario alla lettura, mentre una didattica basata sull'ascolto e sull'improvvisazione sviluppa la memoria e l'orecchio. Ci troviamo oggi nella felice situazione di poter procedere su entrambe le strade, anche nei conservatori, con ottimi risultati per i nostri studenti. Resta che la musica, soprattutto quella occidentale e colta, ha bisogno di essere scritta.

Ricordo al riguardo un incontro al Conservatorio "Paganini" di Genova, con un'importante cantante e direttrice di coro americana, jazzista, che ci ha fatto vivere il montaggio di un coro gospel: tutto si basava sulla veloce memorizzazione di frasi musicali e risposte tra le voci, senza una sola nota scritta. L'esperienza ci aveva scombinati non poco: se la melodia e le parole non ci appartengono, se non abbiamo una visione scritta di quanto succede, noi musicisti "classici" possiamo sentirsi a disagio. Eppure non si trattava di un genere di musica sconosciuto...

Ho potuto inoltre constatare che nella pratica della lettura estemporanea, che ho avuto occasione di insegnare al pianoforte per diversi anni, si evidenziano nei lettori diversi approcci personali: c'è chi ha un approccio più melodico e intuitivo, chi riconosce facilmente le situazioni armoniche, chi ha una lettura "fotografica" e chi traduce subito il disegno che vede sul pentagramma in modelli di diteggiatura, e quindi in movimento. Seguire degli studenti in lettura estemporanea aiuta a capire molto dei meccanismi mentali e

delle relazioni occhio-orecchio-corpo: relazioni che ogni persona gestisce, intreccia e sviluppa a suo modo, secondo le proprie caratteristiche fisiche e i propri interessi.

Nella gestione della musica ha comunque grande importanza la memoria: è attraverso la capacità di fissare *qualcosa* che si costruisce un'attività così complessa come quella musicale. Per questo il linguaggio dei suoni si intreccia con la parola (si ricorda meglio un testo cantandolo, ma è vero anche il contrario), con il movimento (la danza interpreta e fissa la musica), il rito (ripetere una formula sacra la rende riconoscibile e condivisibile).

Queste forme di elaborazione valgono però per composizioni musicali dalla struttura semplice, oppure per tradizioni fortemente codificate, che si basano su una forma di improvvisazione su canovaccio (penso al trallalero genovese, per esempio, o al canto “a tenore” sardo). E comunque, a un certo punto scatta il bisogno di scrivere, o almeno di provarci: se una creatura musicale nasce bene, è bella, è famosa... si ha bisogno di scriverla, come la si potesse fotografare, perché resti quella che è, non venga tradita. Oppure, come vedremo, la scrittura serve a conservare l’idea, ma si prevede che l’esecutore abbia un margine d’indipendenza che restituiscia vita alla scrittura.

Il rapporto di odio e amore fra musica e scrittura nasce così, aprendo un terreno vivacissimo di battaglia fra il “giusto” e la libera espressione, fra la regola e la fantasia.

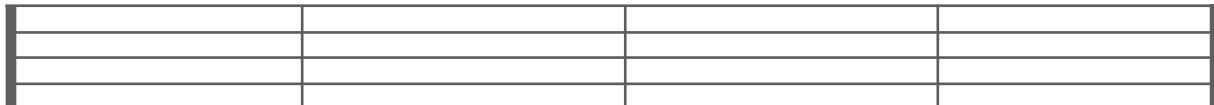
È a partire dal Medio Evo che la scrittura musicale fa la sua comparsa: partendo dalla parola, dai suoi accenti e dal suo colore. Musica sacra, che andava condivisa e che soprattutto stava scoprendo via via la possibilità di linee vocali sovrapposte. Come posso ottenere una condotta precisa da tre o quattro voci se non do loro una traccia per capire l’insieme? È possibile lasciare a ogni voce la sua parte (ed è stato anche fatto) ma un tessuto va garantito nel suo intreccio, almeno da qualcuno, come un direttore, che ne verifichi la condotta. Già in una linea semplice, che segua gli accenti della parola, resta comunque da fissare su carta il rapporto di altezza fra i suoni, altrimenti la melodia può essere modificata nei passaggi fra un cantore e l’altro. È quello che succede banalmente ancora oggi, quando citiamo una canzone nota, ma ne alteriamo gli intervalli o le cadenze: se il nostro interlocutore conosce bene la linea melodica, sarà infastidito dal sentire “tradito” Battisti, De André o Elton John... Ecco quindi che un accenno di notazione, ancora libero fra le parole, comincia a situarsi nello spazio con un senso melodico: la notazione si fa da adiastematica (e premensurale) a diastematica, capace quindi di darci qualche idea della distanza e della direzione all’interno della linea melodica.

SUONO	NOME	paleofranche	aquitane	francotedesche (metensi)	tedesche (sangallesi)	NOTAZ. MODERNA
Singolo	<i>punctum</i>	•	-	•	•	•/•
	<i>tractulus/uncinus</i>			- ~	-	
	<i>virga</i>	✓		/	/	
Doppio	<i>clivis</i>	＼	:	1 ~ : = ~	/ /	＼
	<i>pes</i>	／	!	/ / ! / /	/ /	! !
Triplo	<i>porrectus</i>	∨	?	∨	~	~
	<i>torculus</i>	Λ	Λ	Λ ~	~ ~	~ ~
	<i>climacus</i>	⋮	⋮	⋮ ~ ~ ~	⋮	⋮
	<i>scandicus</i>	!	!	! / / !	!	! !

<https://www.examenapium.it/meri/img/not1-schema.jpg> (sec. IX - XIII)

Fanno poi apparizione le righe, prima una, poi due, primo accenno a un sistema grafico di linee di riferimento che sarà il tetragramma gregoriano e poi il pentagramma moderno.

Per quello che è oggi il nostro sistema di scrittura corrente, l'ambiente della musica è questo:



Con le cinque righe, la costituzione di sistemi che raggruppano diversi pentagrammi (dal pianoforte alla partitura orchestrale) e l'uso delle chiavi, la scrittura ci permette di coprire ogni esigenza. Però, soprattutto se aggiungiamo le stanghette di battuta, anch'esse utilissime, non sembra un piccolo carcere? Non viene voglia di scappare?

Ma ecco che i compositori, a cominciare soprattutto dal primo barocco, pur essendo grati a questo modo comodo e sicuro per fissare la loro musica, mentre ne sfruttano i vantaggi, cercano il "buco nella rete" per fuggire in libertà. Riescono a farlo senza imbrogliare, senza creare un vero e proprio strappo, ma allargando e deformando le maglie. Si apre un periodo di straordinario interesse per l'interpretazione musicale; inizia un rapporto di odio e amore che dura fino a oggi.

La scrittura musicale è meravigliosamente sintetica e simbolica. Ci offre molteplici informazioni: fissa senza titubanze l'altezza dei suoni e qualsiasi lunghezza, indica la tonalità d'impianto, segnala le alterazioni che ci

fanno modulari verso altri orizzonti, ci informa sul tempo e sul ritmo, ci permette di afferrare i frammenti melodici e le armonie, cioè le combinazioni orizzontali e verticali, contiene i segni dinamici ed espressivi. E non finisce qui: se nel settecento la scrittura si arricchisce di molteplici segni di abbellimenti, diversi a seconda dei paesi e degli autori, a partire dal periodo romantico si aggiunge una fitta griglia di accenti possibili, di segni di crescendo e diminuendo, di effetti strumentali, di indicazioni per l'esecutore come diteggiature, uso del pedale, guide in miniatura per seguire le parti di altri musicisti nella musica d'insieme, numeri di battuta... e naturalmente le parole per i cantanti. Sono così tante le indicazioni che una partitura o uno spartito ci possono fornire, che sembra miracoloso avere a disposizione un sistema così denso e insieme così chiaro. Ma ricordiamo anche quello che nella scrittura non c'è: cominciamo dal suono. La qualità del suono non può essere scritta, a cominciare dal temperamento, quindi dalla sua esatta frequenza. Manca lo stile, che non può essere sintetizzato, manca quindi l'interpretazione, che sarà propria dell'esecutore. Manca il senso della profondità di risonanza, del rapporto con lo spazio, manca l'estemporaneità, la sorpresa, l'errore... e quindi l'emozione. Manca il rapporto col pubblico, l'improvvisazione, il colpo di testa, e soprattutto manca il rapporto obbligato col tempo: la musica vive nel suo tempo, qui e ora, mentre un brano scritto è fermo per l'eternità. Per far vivere una musica scritta occorre suonarla, e quindi contaminarla. E se la si lascia suonare nella mente, come fa un buon lettore musicale, si ricorre alle doti della lettura estemporanea e si stimolano i neuroni specchio, per sentirne meglio la realtà fisica.

Il rapporto fra l'occhio, l'orecchio e la complessa struttura fisica che permette di suonare diventa fondamentale: la pagina musicale deve essere stampata in modo da non essere solo bella; a impreziosirla non sono tanto le miniature quanto la grafica espressiva della parte scritta.

Nel XVII secolo abbiamo grandi teorici della libertà. Prenderemo in esame due situazioni distinte nel panorama italiano e francese, iniziando un viaggio nella scrittura per tastiera: la più complessa, dopo la partitura per orchestra.

Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643) ci lascia indicazioni preziose per l'esecutore, al quale concede di appropriarsi liberamente della scrittura, confidando nella sua perizia e nel suo intuito espressivo:

Hauendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diversità, di passi, mi e paruto di mostrarme altrettanto fauorevole, quanto affettionato con queste mie deboli fatiche, presentandole in istampa con gli infrascritti auuertimenti; protestando ch'io preferisco il merito altrui, et osservo il valor di ciascheduno. Et gradiscasi l'affetto con cui l'espongo allo studioso, e cortese Lettore¹.

All'esecutore viene lasciata la responsabilità del tempo, della chiarezza dei passaggi, di tagliare delle battute dall'esecuzione. La libertà è condizionata dalle esigenze dello strumento, dalla bellezza del suono, dalla

¹ Girolamo Frescobaldi, *Toccate e Partite d'Intavolatura di Cimbalo di Girolamo Frescobaldi organista di S. Pietro di Roma*, Libro Primo, Edizione Nicolò Borboni, Roma, 1615

chiarezza dell'esecuzione e dal rispetto degli "affetti". Una grande libertà espressiva per la quale Frescobaldi accetta di cedere parte del suo potere di compositore, fidandosi dell'esecutore.

- I. Primieramente; che non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta, come ueggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si ageuolano per mezzo della battuta, portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiando in aria secondo i loro affetti, o senso delle parole.
- II. Nelle toccate ho hauuta consideratione non solo che siano copiose di passi diuersi et di affetti: ma che anche si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza oblico di finirle tutte potrà terminarle ovunque li sarà grato.
- III. Li cominciamenti delle toccate siano fatte adagio, et arpegiando; e così nelle ligature, o uero durezze, come anche nel mezzo del opera si batteranno insieme, per non lasciar uoto l'Istromento; il quale battimento ripiglierasi a bene placito di chi suona.
- IV. Nell'ultima nota, così de trilli come di passaggi di salto, o di grado, si dee fermare ancorché detta nota sia croma ò biscroma o dissimile alla seguente; perché tal posamento schiererà il confonder l'un passaggio con l'altro.
- V. Le cadenze, benché sieno scritte veloce conuiene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio. Il separare e concluder de passi sarà quando troverassi la consonanza insieme d'ambedue le mani scritta di minime.
- VI. Quando si trouerà un trillo della man destra, ò uero sinistra, e che nello stesso tempo passeggiere l'altra mano, non si deve compartire à nota per nota, ma solo cercar che il trillo sia veloce, et il passaggio sia portato men velocemente et affettuoso; altrimenti farebbe confusione.
- VII. Trovandosi alcun passo di crome e di semicrome insieme a tutte due le mani, portar si dee non troppo veloce: e quella che farà le semicrome dovrà farle alquanto puntante, cioè non la prima, ma la seconda sia col punto; e così tutte l'una no e l'altra sì.
- VIII. Avanti che si facciano li passi doppi con amendue le mani di semicrome douerassi fermar alla nota precedente, ancorché sia nera; poi risolutamente si farà il passaggio, per tanto più fare apparire l'agilità della mano.
- IX. Nelle Partite quando si troveranno passaggi et affetti sarà bene di pigliare il tempo largo; il che osserverassi anche nelle toccate. L'altre non passeggiate si potranno sonare alquanto allegre di battuta, rimettendosi al buon gusto e fino giuditio del sonatore il guidar il tempo; nel qual consiste lo spirito e la perfettione di questa maniera e stile di sonare.
- Li Passachagli si potranno separatamente sonare, conforme à chi più piacerà, con agiustare il tempo dell'una e altra parte, cossì delle Ciaccone².

Questi temi sono ripresi anche nell'edizione dei *Capricci*, dove Frescobaldi scrive espressamente di tenere conto della prospettiva di chi suona la sua musica, tesa tra gli estremi della facilità, dello studio, della vaghezza e di una fatica che non tolga la piacevolezza di suonare. Meglio piuttosto sacrificare qualche riga di musica...

(...) hauendo atteso insieme la facilità, studio e vaghezza, parendomi cosa assai conueneuole a chi suona che se l'opere paressero di fatica il cominciar da principio sino al fine si potrà pigliar dove più piacerà di detti passi et finire in quelli che termineranno del suo tuono. (...) Conviene in alcune durezze fermarvi con

² Ibid.

arpeggiarle acciò che riesca più spiritoso il seguente passo. Il che sia detto con ogni modestia, et con rimettermi al buon giudizio degli studiosi³.

Con buona pace di chi pensa la musica antica come qualcosa di pacificante, limpido e didascalico, la musica di Frescobaldi (e del primo barocco in genere) porta una ventata di libertà e di nervosità in cui l'effetto è elaborato attraverso la gestione del tempo e degli intrecci melodici, comprese le dissonanze, che amplificano il suono dello strumento grazie allo scontro degli armonici e offrono un chiaroscuro modulabile dalle mani dell'esecutore. L'esecutore è quindi complice dell'autore, assaporando il diritto alla libertà.

La pagina di una *Toccata* è inoltre di una bellezza nuova: la lastra di rame permette un'incisione continua, elegante, morbida, che trasmette un'idea di movimento. Nello stesso tempo è chiarissima, suonabile ancora oggi direttamente dall'originale.

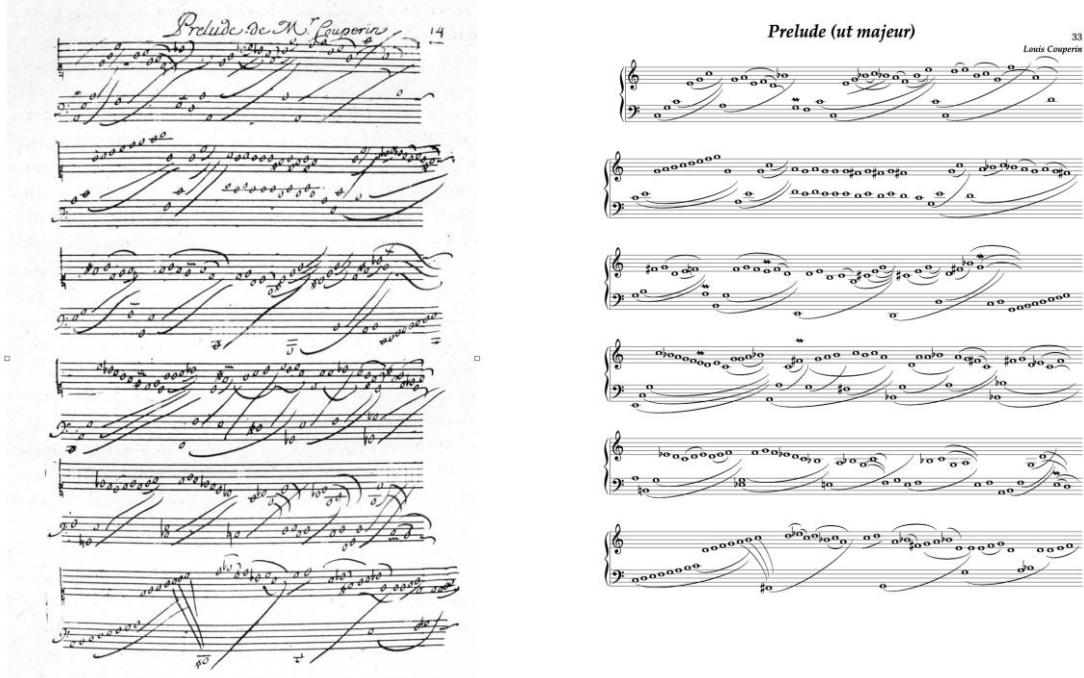
La lettura si affida a un sistema di sei righe alla destra e otto alla sinistra, dimostrando come aggiungere questi elementi grafici, che permettono di muoversi con immediatezza su un'estensione di circa quattro ottave con sole tre chiavi, non sia la costruzione di una gabbia, ma piuttosto una conquista di chiarezza e immediatezza.

Un'altra esperienza di libertà nei confronti della pagina scritta viene dalla Francia del XVII secolo ed è costituita dal *prélude non mesuré*. Questo tipo di composizione porta l'esecutore moderno all'esigenza di un veloce e completo "cambio d'abito". Non esiste quasi più niente di quello che ha studiato a solfeggio, nella canonizzazione romantica e novecentesca: non c'è segno di tempo, non ci sono valori, non ci sono stanghette, le combinazioni verticali non sono assicurate... Grande ambascia negli studenti che li affrontano per la prima volta! In realtà poi basta sedersi allo strumento e cominciare a suonare: la logica dei passaggi si scopre a poco a poco, attraverso l'armonia e il suono stesso dello strumento, che comincia a parlare. Emergono in genere anche frammenti di danza e brevi linee melodiche che l'esecutore coglie e mette in risalto secondo la propria musicalità e il suono che gli esce dalle mani. Sulla parte esistono visibilissime anche linee del tutto inutili nella notazione musicale, ma molto suggestive per la conduzione del



³ Girolamo Frescobaldi, *Il Primo Libro di Capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura di Girolamo Frescobaldi, organista S. Pietro di Roma*. ed. Luca Antonio Soldi, Roma 1624

brano. Tutto è suggerito, poco è sicuro. Riporto qui la pagina di un *Preludio* di Louis Couperin (1629-1661) nell'edizione antica e in quella moderna.



Come si può vedere, a parte una maggiore regolarità di stampa, la notazione moderna non risolve la difficoltà (e quindi la libertà) d'interpretazione.

Il mondo francese mostra un atteggiamento contrastante rispetto alla scrittura: se da un lato sviluppa segni molto precisi per scrivere abbellimenti e accenti espressivi, dall'altro è consci dei limiti della scrittura. In pieno Settecento François Couperin dichiara nel suo *L'art de toucher le clavecin* (1716):

Il y a selon moi dans notre façon d'écrire la musique, des défauts qui se rapportent à la manière d'écrire notre langue. C'est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons, ce qui fait que les étrangers jouent notre musique moins bien que nous ne faisons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils l'ont pensée. Par exemple, nous pointons plusieurs croches de suites par degrés-conjoints, et cependant nous les marquons égales. Notre usage nous a asservis, et nous continuons⁴.

Di nuovo inciampiamo in una contraddizione: nel secolo in cui la scrittura raggiunge una limpidezza scientifica, uno dei massimi autori del periodo afferma che non si deve eseguire quello che c'è scritto! Ma è in questa contraddizione che l'esecutore trova una via di fuga, una maglia rotta, una deformazione che gli

⁴ Prendo la citazione di questo passaggio direttamente dal facsimile della prima edizione, reperibile oggi facilmente anche su IMSLP.org: François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, 1716, pag. 39

lascia respiro. Una traccia di questa “via francese” all’evasione non resta forse anche nella musica di Chopin, nei recitativi, nei gruppi irregolari, nei contrasti ritmici?...

Nel periodo romantico infatti si apre l’era della scrittura che cerca di suggerire il più possibile: segni dinamici, legature di frase, *rallentando* e *accelerando*, enfasi degli accenti, piani sonori molto ben definiti da *crescendo*, *diminuendo*, sforzati, corone, respiri. In una parte strumentale o in partitura l’autore cerca di mettere tutto quello che può indicare il risultato che si aspetta dall’interprete. Dove non è sicuro di essersi espresso nelle note, ricorre alle parole: “cantabile”, “con espressione”, “con forza”... Lo spartito si riempie di note, spesso moltiplicate da un virtuosismo strumentale che inserisce accordi complessi, scale, grandi arpeggi, salti ed effetti. Apparentemente tutto è segnalato e obbligatorio. A quello che trova stampato, spesso l’interprete, in particolare lo studente, aggiunge i suoi segni a matita: le diteggiature, i circoletti che sottolineano gli errori da non ripetere. A volte una pagina sul leggio del pianoforte appare come un vero e proprio campo di battaglia, al quale non è negato nemmeno il rosso sanguigno con cui vengono mortificati gli errori ricorrenti. Proprio il repertorio romantico, che dovrebbe lasciare l’interprete libero di esprimere i propri sentimenti, rischia di soffocarlo sotto una coltre di segni “necessarissimi”.

Il pianista spesso si libera solo in un secondo momento, quando impara a memoria e costruisce una prospettiva del brano “oltre” la scrittura. È lì che tutto cambia, che torna il piacere di ascoltarsi. Qualcosa di simile accade anche per altri strumenti che sviluppano grande virtuosismo, come per esempio il violino: un *Capriccio* di Paganini si esegue bene solo quando tutto è pronto, le dita sanno dove andare, l’orecchio ha scansionato l’intonazione di tutti i passaggi, la memoria ha costruito un filo che aiuta a superare la paura. E ai cantanti cosa succede? Nel secolo d’oro dell’opera la scrittura vocale si riempie di difficoltà, ma non sono tanto nella lettura quanto nella tecnica vocale. Gestire la parola è difficile, ma offre un argine alle follie della scrittura. Le difficoltà arriveranno con il Novecento.

La scrittura novecentesca è complessa, spesso infestata da ritmi irregolari, dissonanze, selve di alterazioni di passaggio che testimoniano un impianto tonale in crisi, oppure già superato: la lettura qui si fa veramente difficile, l’orecchio non aiuta a guidare le mani, si entra in una logica che va prima studiata e solo dopo rivela il suo sapore. Da questa musica difficile viene spesso voglia di fuggire, davvero, ma superato l’ostacolo della lettura si fa amicizia.

Basta un accenno della (per altro bellissima e appassionante) *Sonata* per pianoforte di Stravinskij (1924) per farsene un’idea: occorrono tre pentagrammi per dipanare la densità della scrittura, ci sono sovrapposizioni

di ritmi irregolari, molte alterazioni di passaggio in battute lunghissime. Orientarsi non è facile, ma quando si supera la crisi esce qualcosa di limpido, piacevole, scorrevole e paradossalmente “semplice”.

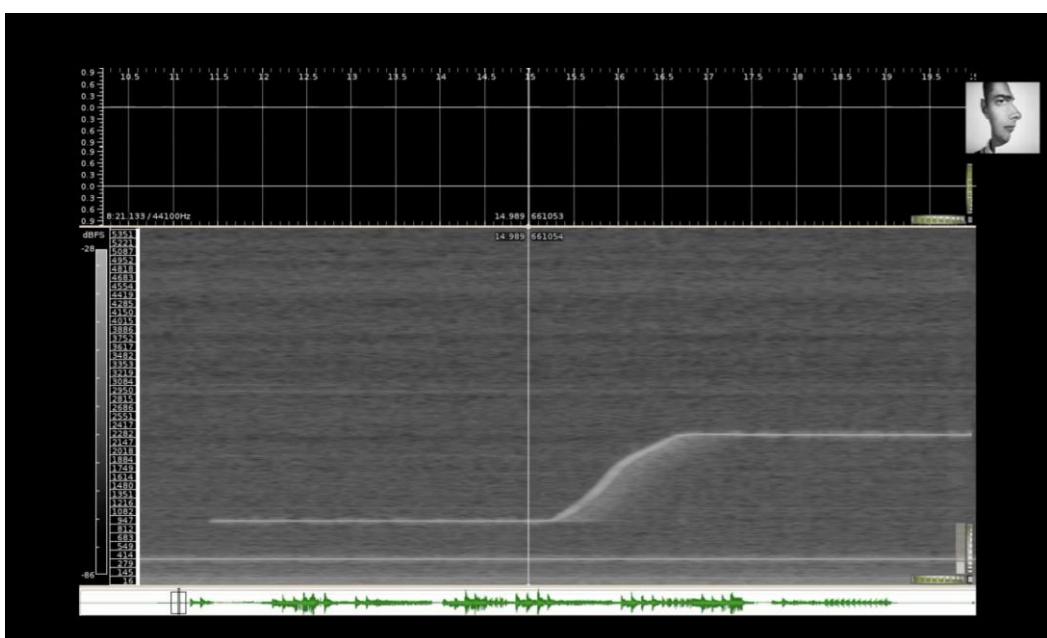


Poco dopo, ecco nascere la musica elettronica, con il ricorso a tecnologie che esigono un diverso linguaggio: spariscono le note, appaiono segni nuovissimi, i tempi non sono più assegnati alle figurazioni della notazione musicale, ma chiamano in campo direttamente il cronometro. Gli effetti sono misurati in secondi.

La scrittura esplode in una miriade di scelte diverse, che il compositore esercita a seconda dei propri mezzi e della propria poetica.

Questa è la “partitura” di *Imaginary Landscape 1* (1939) di John Cage: uno spettrogramma che scorre su un sistema di linee e numeri. Il ricorso alle linee è ancora necessario, la “gabbia” non è morta. L'esecutore è colui che permette una corretta ricezione del brano e non sembra avere grande libertà. Eppure questo è un brano

di



grande suggestione, in cui la libertà è massima, ma è soprattutto nella testa dell'ascoltatore, che crea direttamente il “suo” paesaggio, sia ascoltando il suono, sia guardando lo scorrere dello spettro, vero profilo di un mondo ideale.

In altre composizioni le scelte sono diverse (lo stesso Cage scrive per strumenti tradizionali). Esiste per esempio un altro *In a Landscape* (1938) per arpa o pianoforte, scritto in notazione tradizionale: un brano magico, circolare, quasi ipnotizzante. Anche qui è l'ascoltatore a crearsi una suggestione, a sentire il suo mondo reale assorbito e fuso con la musica. L'ascoltatore viene come risucchiato nel brano e ne diventa parte. Ecco un altro modo di creare un “buco” nella rete.

Più vicino alla scrittura antica, ma totalmente “nuovo” è anche un autore come Matthew Lam, che in *Unknown territories* (2023), per erhu e live electronics, riprende uno strumento della tradizione cinese e lo fa agire come una voce, insieme all'elettronica⁵.

Repeat given cells in any order
(cells can be played more than once)
A short pause could be made in between repeats
(start cue 20 when improvisation of collection III starts)

20 (in tempo)

37

mp *pp* OR *pp*

Matthew Lam

Unknown Territories

40"~45" Screen turns green after 40"!
(start cue 20 when improvisation of collection III starts)

pick one starting pitch

pp *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *mf* *pp* *mf*

4"~6" **1"~2"**

(**IV**) play EITHER the upper line or lower line

pp *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

5"~7"

(in tempo)

mp *pp* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Dove è finito l'esecutore? È ancora lì, a districarsi fra le indicazioni scritte e a cercare un buco nella rete.

Quello con la pagina scritta, che sia su pentagramma o con altri linguaggi, è un rapporto difficile, e tuttavia necessario. La musica sta oltre la pagina, ma sta anche lì, e va cercata. In ogni epoca e in ogni stile c'è uno spazio di libertà: il musicista deve conquistarla conoscendo le tecniche fino a sorpassarle, conoscendo se stesso e usando lo strumento che suona come un fondamentale compagno di viaggio.

⁵ Consiglio l'ascolto di questo brano su YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=n7vXHdQnmSk&list=RDn7vXHdQnmSk&start_radio=1

Suggerimenti di lettura:

François Couperin, *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1715, oggi reperibile facilmente anche in facsimile e online

Girolamo Frescobaldi, *Il primo libro di toccate d'intavolatura di cembalo e organo* 1615-1637 (rev. Etienne Darbellay), Suvini Zerboni, Milano 1977

Wieland Ziegenrücker, *ABC musica. Manuale di teoria musicale*, Rugginenti, Milano 2015

Arnold Dolmetsch, *L'interpretazione della Musica dei Secoli XVII e XVIII*, a cura di L. Ripanti, Rugginenti, Milano 2005

Andrea Valle, *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, Torino, De Sono Associazione per la Musica, 2002

Marco Rosin, *Breve storia della semiografia musicale in occidente*, Nuove Musiche, 2025. Ebook ordinabile su <https://www.iltamnsy.net/Score-1/marco-rosin-breve-storia-della-semiografia-musicale-in-occidente/>

Alcuni suggerimenti di ascolto:

Canto ambrosiano sec. IV-VIII Proprium Missae, M° Luigi Benedetti. https://youtu.be/Y-WUsbEu0Ms?si=xxQq2_I7VjGse24 -

Louis Couperin, *The complete works*, Jean Rondeau, Erato 2025

Louis Couperin, Prélude non mesuré in re maggiore, Robert Hill (con parte scritta):
<https://youtu.be/3nJ8?si=TySqdhpWjOTiCVXj>

Girolamo Frescobaldi, *Toccatte d'intavolatura di Cimbalo*, Libro I, Laura Alvini:
<https://youtu.be/7R2gc0IGg68?si=kHhZGe0YLTZymo6r>

Marin Marais, *La Rêveuse*, Johanna Rose, viola da gamba, Josep María Martí Duran, tiorba (2020):
<https://youtu.be/ttRrZdZtl2k?si=kUpKVXL67ipX6yj4>

È possibile ascoltare questo brano seguendo la parte scritta nell'interpretazione di Ernst Stolz all'indirizzo
https://youtu.be/Fvxf_4xG2F8?si=gg6llgbD5NNtgTzw

Fryderyk Chopin, *Ballata in sol min.* op. 23 n. 1, Krystian Zimmerman (con possibilità di seguire la parte scritta): <https://youtu.be/VmFmAvwO1pE?si=-BnatEkMlYoGWRin>

Igor Stravinskij, *Sonata* per pianoforte, eseguita dall'autore. Per il rapporto espressività-scrittura si segua soprattutto il secondo movimento:
https://www.youtube.com/watch?v=3OQ95q64BVc&list=RD3OQ95q64BVc&start_radio1

John Cage, *Imaginary Landscape*: <https://youtu.be/p-3iLnXV90s?si=DwCGmQjAwroRkvul>

John Cage, *In a Landscape*, Jacqueline Polauf, arpa: <https://youtu.be/AZvszPXCIC8?si=-JW8Fd8cADmzJUCe> - Trovo molto suggestiva la versione per arpa, ma nella versione per pianoforte di John Milton Cage jr. è possibile seguire la parte: <https://youtu.be/wQeNHAjC6ro?si=EeKH2O8KB8FmXpNB>