GIOVANNI GUGLIELMO

IL "VIOLINO SOLO" NELLA STORIA*

La mia relazione vuole essere un'indagine esplorativa sulle tecniche adottate dai compositori nelle opere per violino solo senza accompagnamento. Ritengo che la conoscenza di questi processi sia utile, se non indispensabile, all'ascoltatore e all'interprete per giungere ad una comprensione più consapevole del discorso musicale.

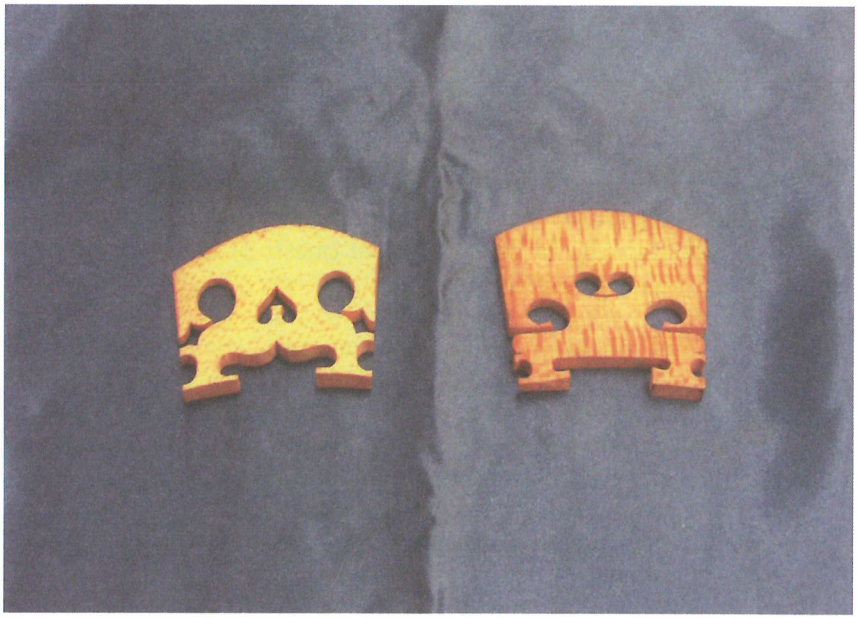
Il violino era già noto sin dal Cinquecento, come strumento di sostegno alla danza, solo verso i primi anni del Seicento acquisisce una identità autonoma. Le composizioni di quel periodo ci sono pervenute nella scrittura di base, ossia prive delle ornamentazioni che gli esecutori applicavano estemporaneamente. Da questi procedimenti trae origine la pratica di comporre musiche per violino solo. Con l'evoluzione del linguaggio musicale sono emersi diversi problemi di carattere organologico.

Lo strumento dispone solo di 4 corde, accordate per quinte, e con una estensione di 4 ottave circoscritte al settore acuto. I vincoli maggiori sono rappresentati dalle complesse digitazioni della mano sinistra e dalle innumerevoli combinazioni articolari dell'arto destro. Ma evidentemente questo strumento ha sollecitato la fantasia di molti compositori se consideriamo la cospicua produzione di cui possiamo disporre. Tralasciando l'enorme messe di studi e capricci di carattere didattico, notiamo che quasi tutti i compositori si sono cimentati in questo genere musicale. Vorrei citare sopra tutti Bach e Paganini, ma anche Heinrich von Biber, Giuseppe Tartini, Francesco Geminiani, Max Reger, Eugène Ysaÿe, Paul Hindemith, Sergyei Prokofiev, Bela Bartok, Goffredo Petrassi, e i contemporanei Bruno Maderna, Sylvano Bussotti, Alfred Schnittke, Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi.

I meccanismi della tecnica strumentale si adattano ai vari stili musicali con l'uso sistematico di procedimenti preordinati. Le formule escogitate, per colmare le lacune derivanti dalla scarsa predisposizione dello strumento all'esecuzione di accordi, derivano soprattutto dalla particolare struttura del ponticello. La sua curvatura consente

* Comunicazione letta il 12 febbraio 2009 nell'Odeo Olimpico.

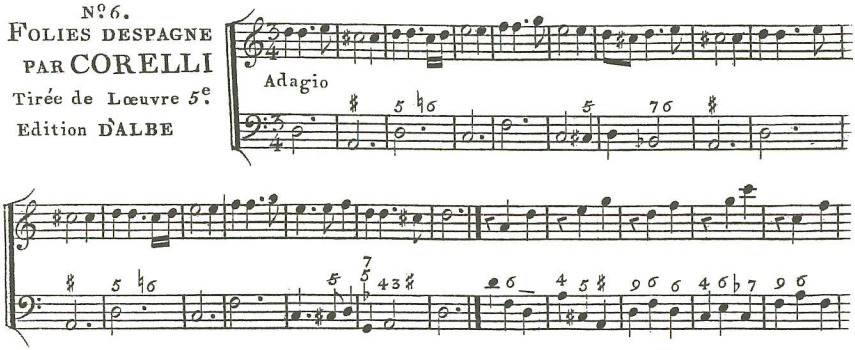
infatti l'esecuzione simultanea solo di due note, e talvolta di 3 o 4 note in modo arpeggiato o/e strappato.

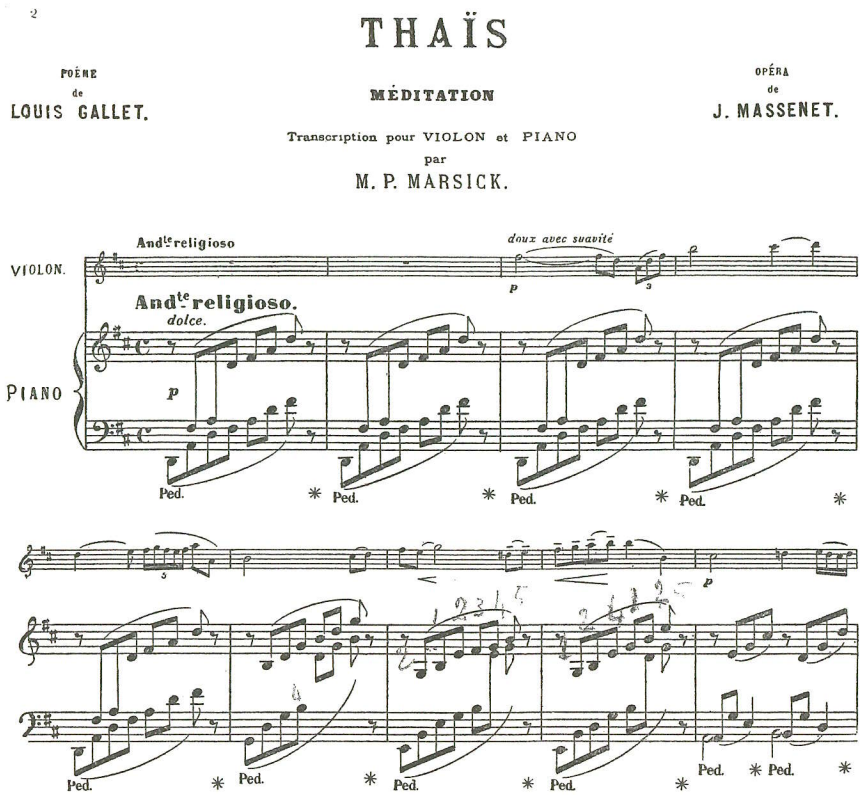


Ponticelli per violino: a sinistra ponticello tipo barocco, a destra ponticello tipo moderno.

Dopo i primi esperimenti secenteschi, generalmente orientati alla ornamentazione della linea melodica, si passa all'impiego dell'armonia verticale ed orizzontale, alla polifonia "stretta" con costante sfruttamento delle risorse elastiche dell'archetto e delle innumerevoli combinazioni digitali della mano sinistra. I tentativi di modificare la natura dello strumento, come quello di cambiare l'accordatura variando i rapporti intervallari tra le corde o costruendo un arco a tensione variabile, si sono rivelati poco soddisfacenti.

Partendo dal fatto che il violino è strumento dalle caratteristiche monodiche, e quindi favorevolmente disposto alla contabilità, alcune melodie appaiono autosufficienti nel senso che la loro identità risulta chiara anche senza il supporto armonico. Ma questo accade solo nella esposizione perché alla comparsa della prima modulazione si rende necessario il supporto armonico.





Avrete notato che ho usato due strumenti. Per ottenere una sonorità più autentica e cioè più vicina al periodo storico delle musiche da eseguire, i due strumenti sono montati, o più precisamente accessoriati, con differenti modalità.

Violino Bernardus Calcanius 1712 (con montatura barocca).

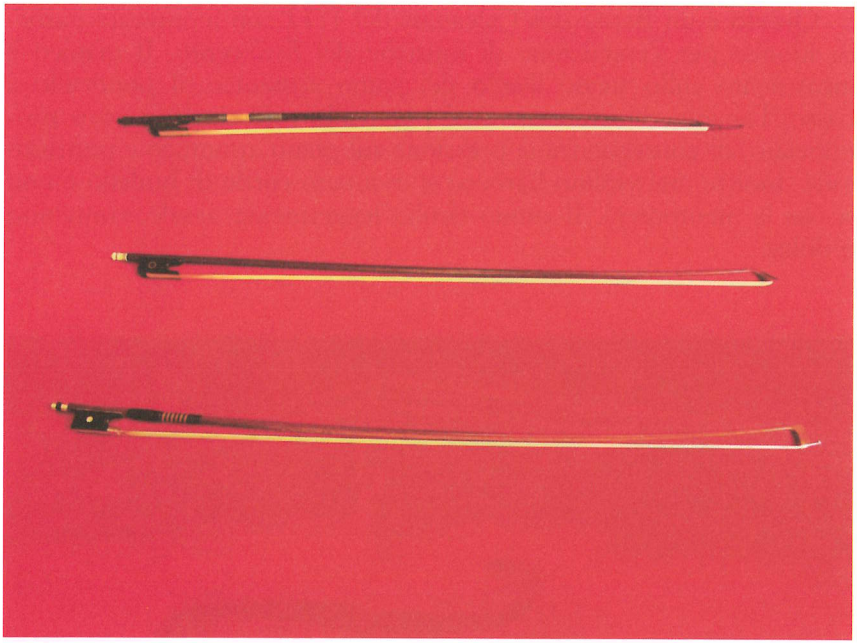
Violino Francesco Gobetti 1721 (con montatura moderna), angolo d'incidenza ponticello barocco.

Questo è un Bernardus Calcanius del 1712 con montatura barocca idoneo per l'esecuzione di musiche del Settecento. Il manico è incastonato sullo stesso livello del piano armonico, il ponticello è basso, l'angolo d'incidenza tra il ponticello e le corde è poco pronunciato, di conseguenza la pressione sul piano armonico è piuttosto esile. Inoltre, nel violino barocco si montano corde di budello e non si usa la mentoniera. Il suono risulta leggermente nasale, contenuto e dolce.

Angolo d'incidenza ponticello moderno.

Il secondo strumento è un Francesco Gobetti del 1721 con montatura moderna. «Il manico è dato all'indietro», (secondo l'esatta attribuzione settecentesca) cioè più inclinato rispetto al piano armonico. Il ponticello è più alto, tale da ottenere un angolo di incidenza più pronunciato, con conseguente aumento di pressione sulla tavola armonica. Inoltre le corde montate hanno la rivestitura metallica.

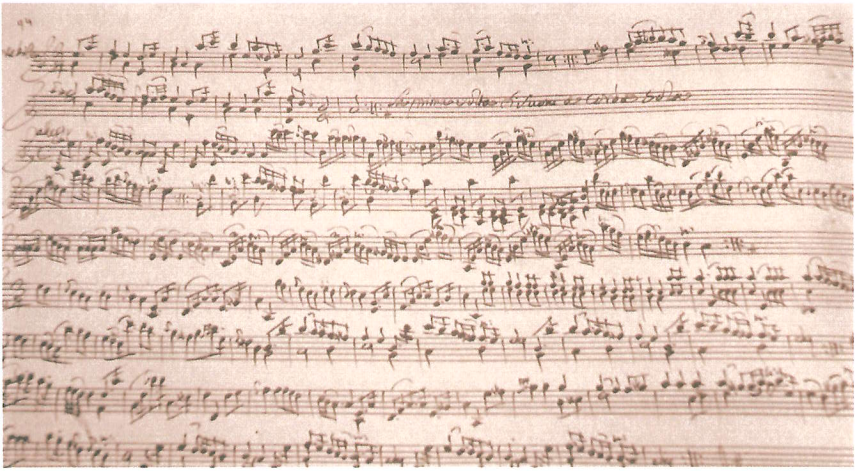
E ora uno sguardo agli archi. Le differenze più evidenti sono caratterizzate dal particolare tipo di curvatura della bacchetta, dalla variabile lunghezza e peso.



Arco barocco, classico e moderno.

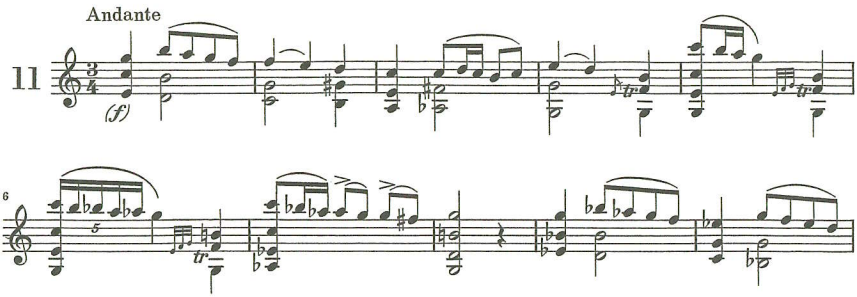
Questa precisazione, di carattere organologico, pone in rilevo le condizioni estremamente vincolanti che condizionano i processi compositivi.

Il metodo più semplice per sostenere la melodia è quello di porre una o due note dell'**accordo** da eseguire nella corda inferiore. Ho preso come esempio due melodie tratte da lavori di G. Tartini e N. Paganini. La Sonata in la min di Tartini, catalogo Brainard a3, fa parte di un quaderno manoscritto autografo giacente presso la Veneranda Arca del Santo di Padova. Stilisticamente appartiene al terzo periodo, quello decisamente destinato alle esecuzioni per violino solo senza basso. L'autore volle sottolineare la sua idea scrivendo testualmente al conte Algarotti: «Le piccole sonate mie che vi inviai hanno il basso per cerimonia, io le suono senza bassetto e questa è la mia vera intenzione». È interessante sottolineare che l'andante di questa sonata in la minore ha una melodia quasi autosufficiente. Tuttavia Tartini aggiunge le note di supporto armonico e scrive: «la prima volta si suoni a corda sola».

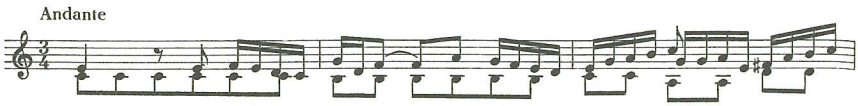


Manoscritto autografo di Giuseppe Tartini - Sonata Ba3.

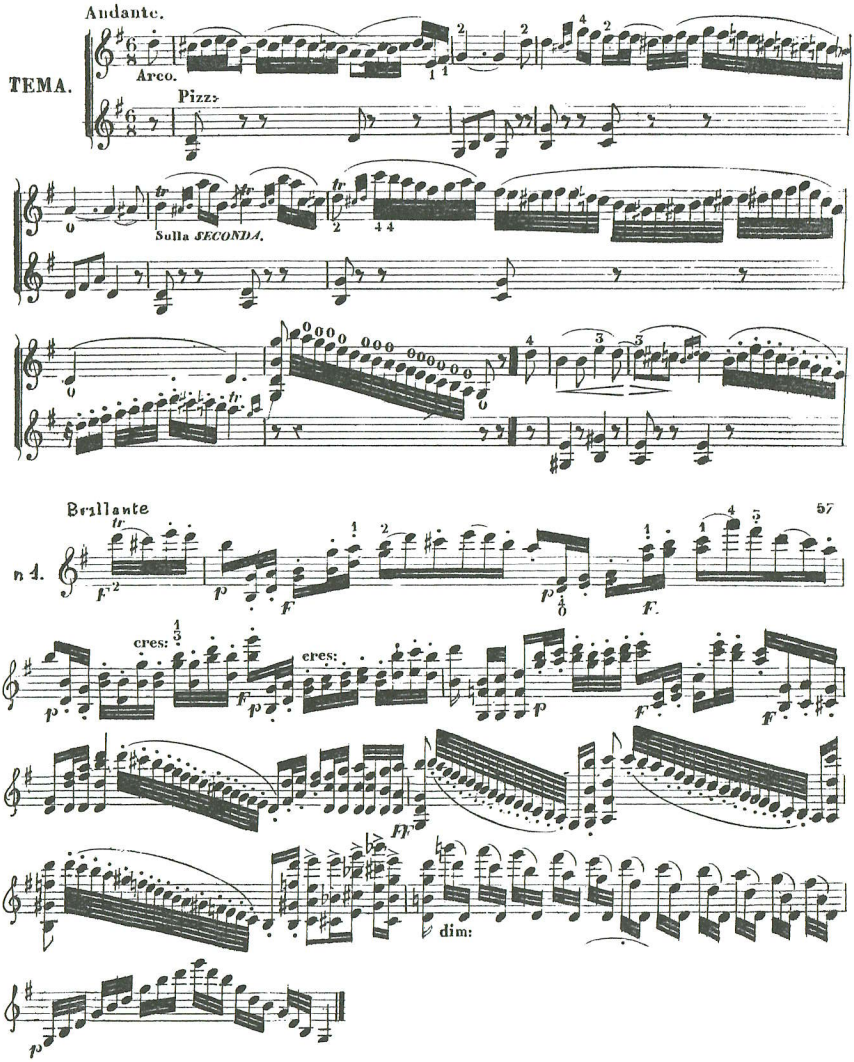
Paganini arricchisce la bellissima melodia del capriccio n. 11 aggiungendo armonie più complete con 3 e 4 suoni.



Con un appropriato uso dell'arco è possibile l'applicazione di altre formule di accompagnamento della melodia, come quella di toccare ritmicamente la corda inferiore, quasi simulando la presenza di un secondo esecutore. Nell'andante della II Sonata in la min. di Bach si ode chiaramente la seconda linea in forma di nota ribattuta.



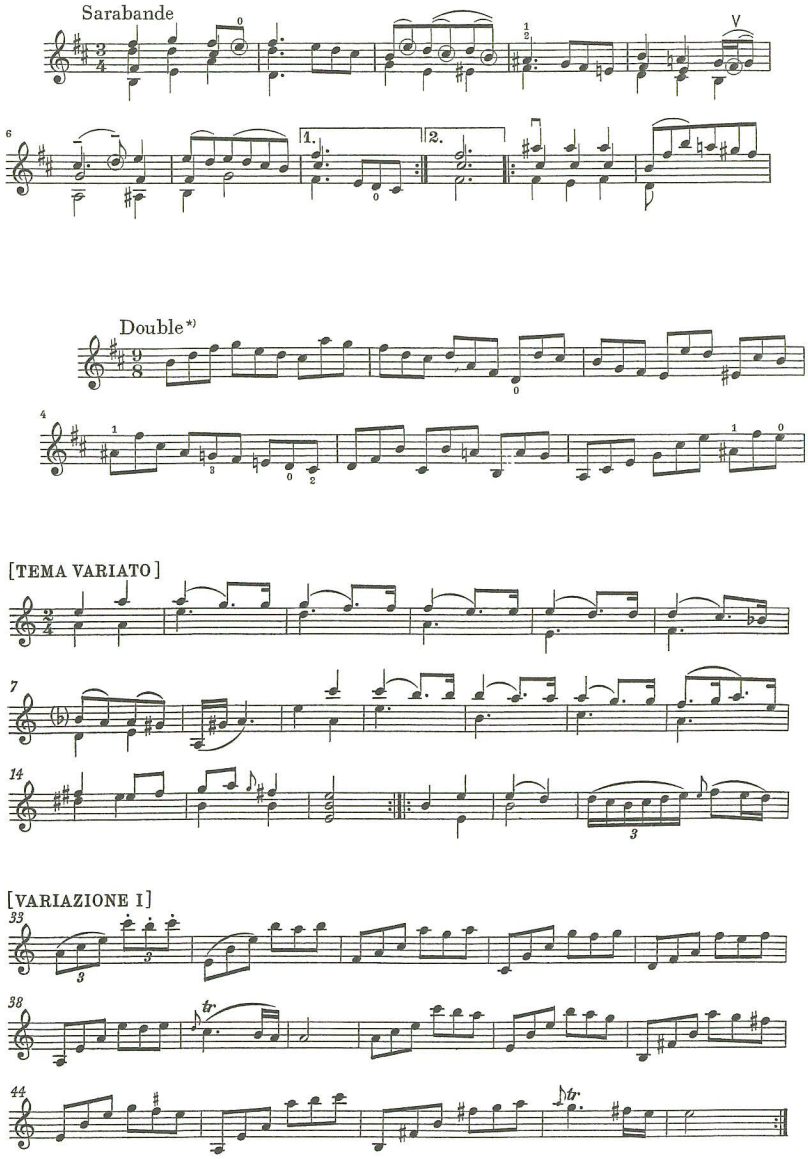
Nelle due variazioni sul tema *Nel cor più non mi sento* di Paganini, la melodia è sorretta o da note pizzicate con la mano sinistra o da note trillate.



L'altro procedimento, usato negli strumenti con caratteristiche monodiche, è l'**armonia orizzontale**. Le note di un accordo, che generalmente vengono eseguite simultaneamente, vengono qui disposte in successione temporale regolare o variata. Nelle Sonate e Partite per violino di Bach questa tecnica compositiva è applicata secondo regole rigorosamente contrappuntistiche. In Tartini invece l'armonia

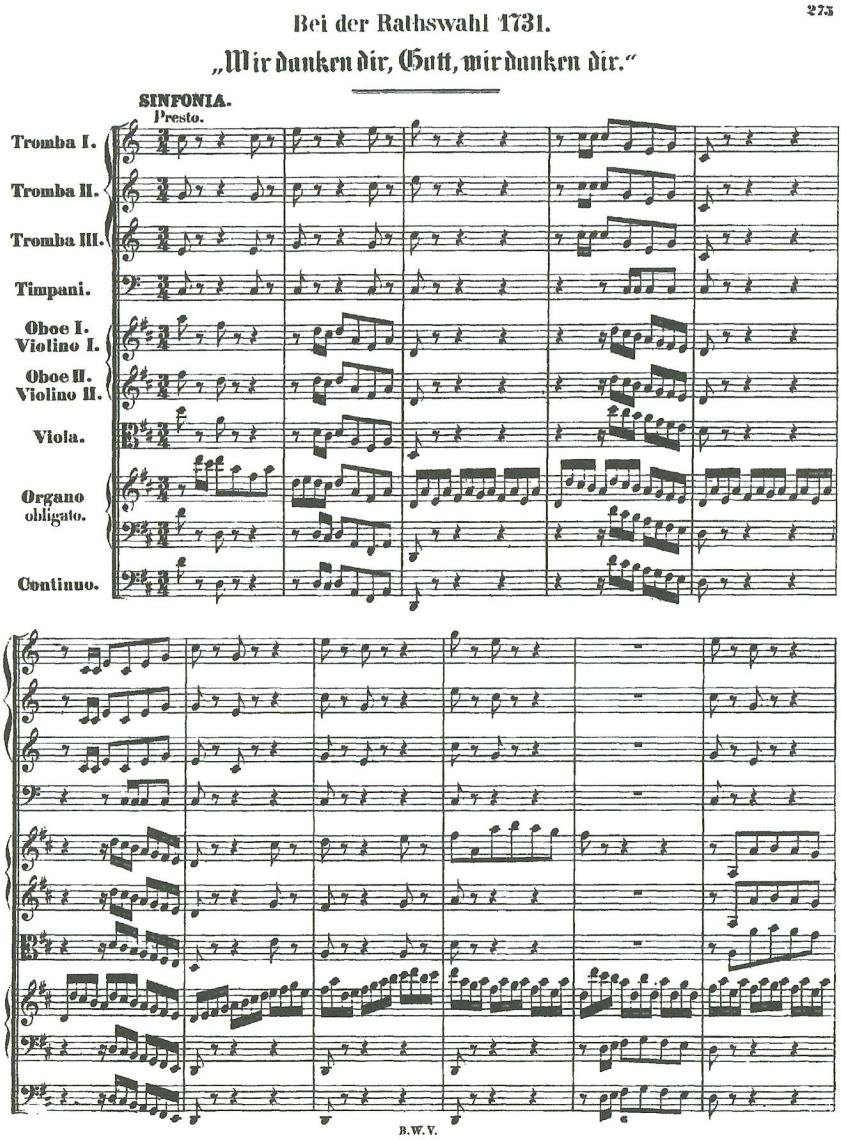
orizzontale deriva quasi sempre dalla scomposizione dell'accordo per ragioni strumentali.

Ascoltate la Sarabanda e il suo Double della I Partita in si min. di Bach e il tema con due variazioni della Sonata Ba3 di Tartini. I due temi hanno il supporto armonico le parti a seguire invece seguono la regola dell'armonia orizzontale.

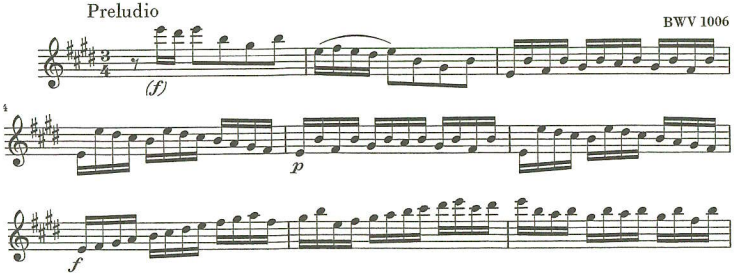


Il procedimento dell'armonia orizzontale ha favorito lo sviluppo della tecnica dell'arco soprattutto nel periodo barocco. Il colpo d'arco più usato era il bariolage. Consiste nel toccare alternativamente due o tre corde in successione seguendo un preciso processo armonico.

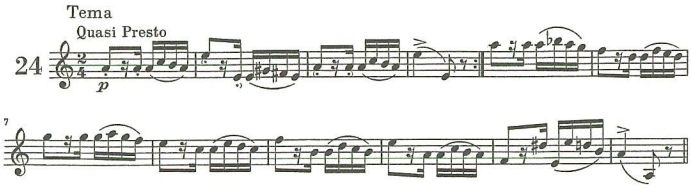
Nel Preludio della III Partita in mi maggiore per violino solo di J.S. Bach l'armonia è latente; armonia che appare in tutto il suo splendore nella versione in re maggiore dello stesso brano per organo e orchestra della Sinfonia della Cantata n. 29.

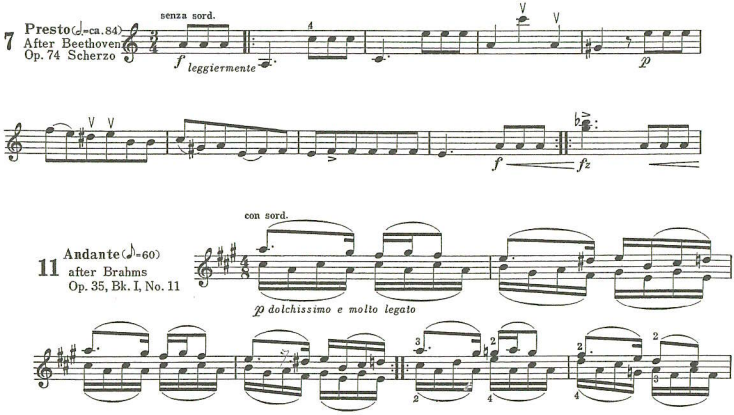


PARTITA III



La pratica della trascrizione, assieme alla rielaborazione e alla ricostruzione, attrae l'attenzione di molti compositori. Il materiale di opere concepite per altri strumenti, talvolta anche di tipo orchestrale, viene manipolato, rivisitato e adattato alle caratteristiche strutturali del violino. È il caso dei *Caprices variations* di Rochberg. Il compositore propone una insolita **rielaborazione** di temi di celebri composizioni sostenuta da una costante base armonica estratta dal 24° Capriccio di Nicolò Paganini. Si tratta dello Scherzo del Quartetto op 74 e del finale della VII Sinfonia di Beethoven

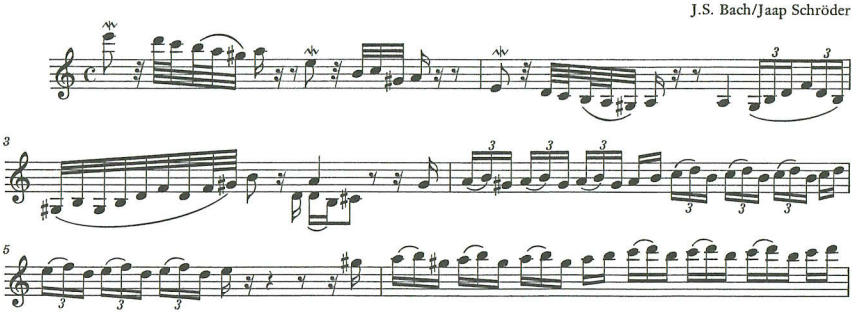




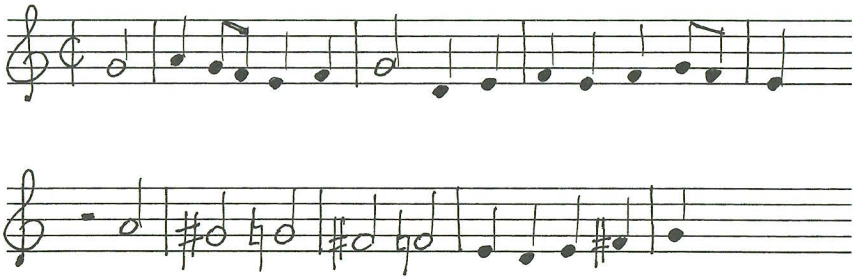
Con la **ricostruzione** abbiamo invece il procedimento inverso. Per esempio la Toccata e Fuga per organo BWV 565 è stata ricostruita per violino solo dal violinista Jaap Schroeder sulla base dei recenti studi musicologici. È opinione diffusa che Bach avesse composto questa Toccata e Fuga per organo trascrivendo il materiale trovato su un manoscritto, tra l'altro perduto, di opere per violino solo di un altro compositore, pare fosse Johannes Rings. Eccone un estratto:

TOCCATA FOR SOLO VIOLIN
Tokkata Für Solovioline

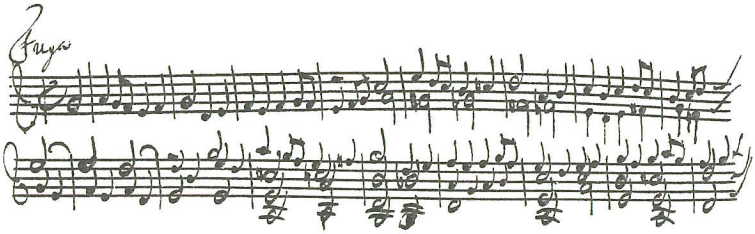
J.S. Bach/Jaap Schröder

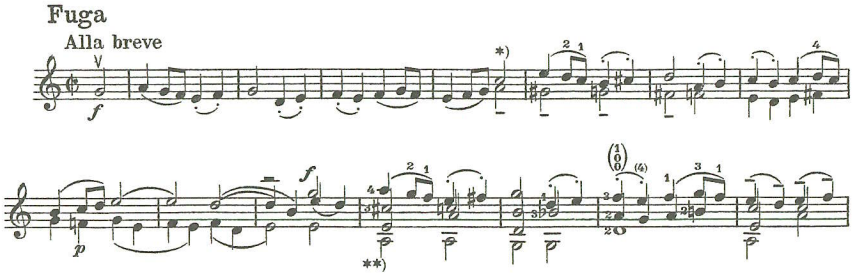


Con la Fuga incontriamo il problema più condizionante per il violino; mi riferisco alla **Polifonia.** L'esecuzione simultanea di 2 o 3 note è possibile solo nei casi in cui le due parti si muovono in maniera isocrona. Ma è piuttosto raro che il soggetto e la sua risposta o controssoggetto rispettino questa regola. Il soggetto della Fuga della Sonata in do magg. di Bach, per esempio, differisce molto dal suo controssoggetto:

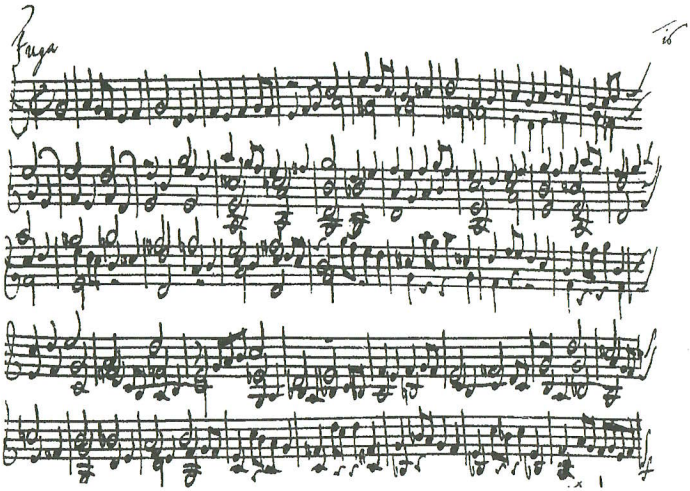


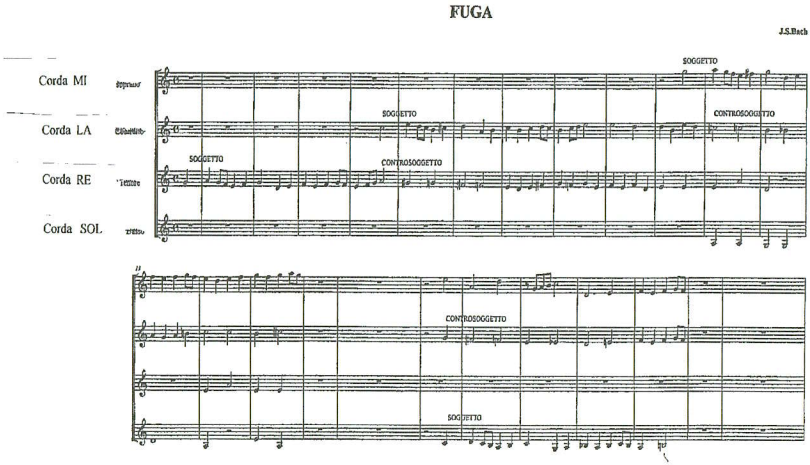
È evidente l'impossibilità di eseguire il controssoggetto come sta scritto (ossia della durata di una minima). Si possono suggerire due soluzioni che però non risolvono il problema nel suo insieme. Si può accorciare la durata delle note della risposta oppure si legano in una arcata più note del tema.



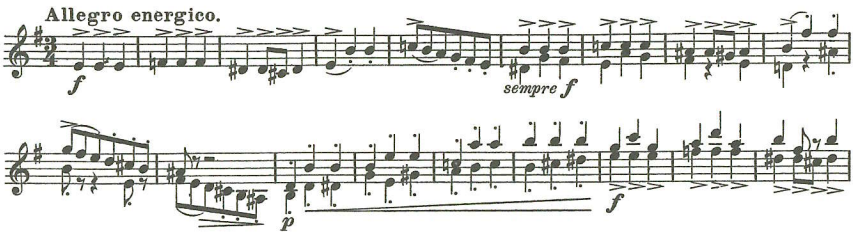


In questa Fuga J.S. Bach dispone le voci del tema con un criterio corale. Le quattro corde assumono simbolicamente la funzione di soprano, contralto, tenore e basso.





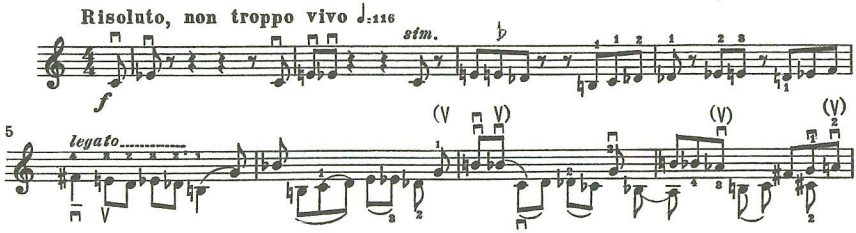
Nella Fuga op. 117 di Max Reger il soggetto e la risposta si muovono invece con movimento isocrono.



Una ulteriore soluzione è percepibile nella differenziazione sonora dei due elementi. Eseguendo forte il tema e piano il controssoggetto.

Фуга (Fuga)

BARTOK - Sonata per violino solo



Anche nel repertorio basato prevalentemente sul **ritmo** il violino ha trovato una sua connotazione, contraddicendo il comune convincimento che considera lo strumento ad arco adatto solo alla cantabilità. In questo senso Strawinski ci ha dato degli esempi di straordinaria bellezza con l'*Histoire du soldat* ed il Concerto per violino e orchestra.

Vorrei farvi sentire due brani di carattere ritmico. Il primo è uno studio Capriccio di Bohuslav Martinu, il secondo è una composizione di Carlo Prosperi. Quest'ultima composizione, intitolata *White Jazz*, è caratterizzata soprattutto dalla presenza di un altro esecutore: il metronomo. La scrittura è dodecafonica.

Bohuslav Martinů

1

Allegro

Violine

Klavier (ad libit.)

CARLO PROSPERI

♩ = 138 - 144

Metronomo

ecc.

ritmato rigorosamente

VI.

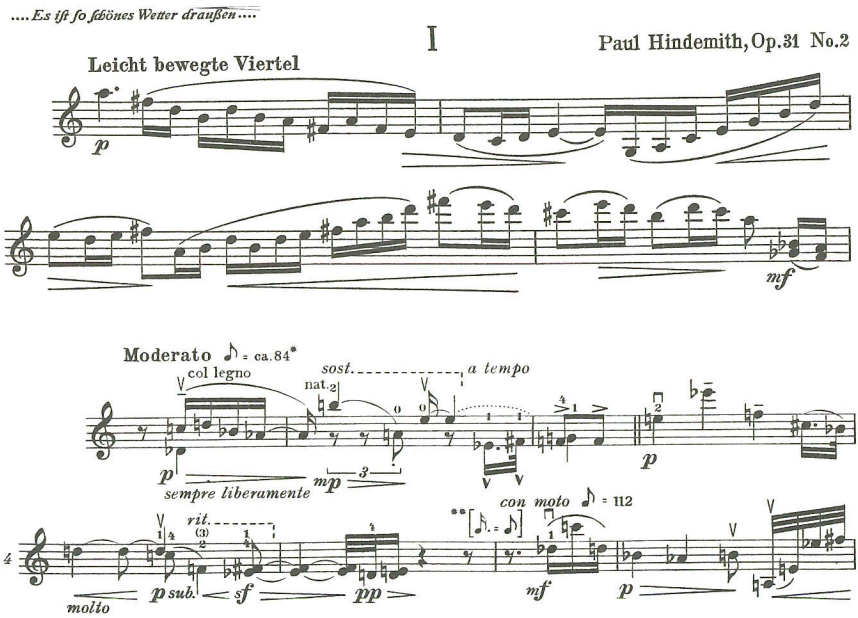
NOTA PER L'ESECUZIONE

WHITE JAZZ va studiato a metronomo e può essere eseguito in concerto usando il metronomo a guisa di percussione ritmica.

Il Novecento sarà ricco di proposte, di **linguaggio** e di sperimentazione fisico-acustica.

Emergono in tutta evidenza la versatilità e la facile adattabilità dello strumento alle sollecitazioni dell'esecutore. Si intensificano le

ricerche sul suono come fatto fisico e si nota una maggiore consapevolezza delle enormi risorse del violino, dai neoclassici ai dodecafonici. Ascoltate il I tempo della Sonata op. 31 n 2 di Paul Hindemith e una parte della Fantasia di Edward Steuermann, allievo di Schoenberg.



Giungiamo infine alle **sperimentazioni**.

Il suono viene sezionato, distorto, elaborato e trattato come mezzo espressivo fine a se stesso. Troviamo suoni armonici naturali ed artificiali, suoni prodotti col legno dell'arco, in alcuni casi abbiamo suoni combinati con apparecchiature elettroniche. La sconfinata varietà timbrica e dinamica, unita alla frammentazione delle frequenze, ha indotto i musicisti a redarre dei glossari esplicativi per gli esecutori. È singolare che questa metodologia rispecchi gli stessi criteri adottati dai maestri del Sei e Settecento riguardo le indicazioni sulla prassi esecutiva codificati in tanti trattati. L'elenco dei musicisti che si sono cimentati in questo settore è considerevole, vorrei citare Bruno Maderna, Salvatore Sciarrino, Sylvano Bussotti, Fabio Vacchi e Giovanni Bonato.

Vi farò sentire due brani emblematici di questa sperimentazione. Si tratta di musiche di Maderna e Sciarrino.

PIÈCE POUR IVRY (1971)

per violino

A

♩ = 52 -60

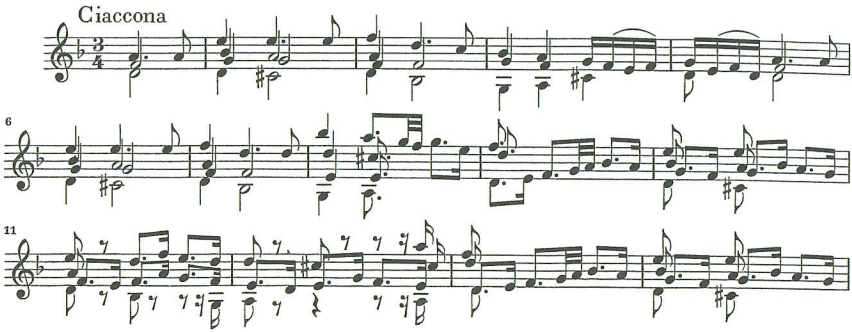
D4 E

ARCO

PIZZ.

LA SUCCESSIONE DI SEQUENZE E STRUTTURE VIENE DECISA DALL'INTERPRETE CHE SARÀ LIBERO DI "COSTRUIRSI" LA COMPOSIZIONE. RIPETIZIONI SONO POSSIBILI CON DIVERSE "INTENZIONI"

Vivace

gliss.

Mi piacerebbe concludere, se non è troppo tardi, con il brano che a mio avviso rappresenta la vetta dell'intero repertorio violinistico. L'opera che riassume le esperienze tecnico-strumentali del Settecento in un contesto espressivo e formale di una bellezza forse mai più raggiunta.