

Chitarra a cinque ordini: necessità di uno studio sistematico

di Francesco Cuoghi

*Relazione al Convegno di Pesaro del
26.10.1995:*

Musica per chitarra del secolo XVII e XVIII

Cosa potrebbero avere in comune un'Allemanda di Robert de Visée, un Minuetto di Giacomo Merchi e una Corrente di André Jolivet [\[appendice\]](#). Probabilmente poco se la nostra osservazione ritiene prioritaria la diversa tipologia organologica della chitarra. Ma anche molto, se invece l'indagine si sposta sulle possibilità espressive offerte dalla danza strumentale e sulla sua rivisitazione. Ecco quindi una ipotesi di lavoro in cui il chitarrista può, a varie gradazioni, riprendere ed elaborare una tradizione, filtrando nuove possibilità interpretative.

* Il titolo dell'intervento pone in netta relazione lo strumento a cinque ordini [\(1\)](#) del Seicento e il successivo a cinque corde, comprendendo ben due secoli di musica per chitarra: da Montesardo a Merchi. Quindi l'interesse è volto a mostrare relazioni tra una pratica a corde doppie e a corde singole e necessariamente sul contatto che gli strumenti impiegati apportano alla moderna letteratura. Implicite saranno alcune considerazioni sull'adattabilità della musica barocca nel moderno strumento, altresì sull'opportunità di adattare la musica di altri "antenati a pizzico" come il liuto o la tiorba, così come alcune riflessioni su contributi di storiografia musicale. In quest'ultimo caso vogliamo sottolineare come la *galanterie*, troppo spesso liquidata e confinata in piccoli e precisi ambiti storici, diventa, nel nostro caso nostro, un prezioso riferimento di speculazione e di riflessione: un complesso fenomeno di cultura, arte e letteratura [\(2\)](#). Uno stile che proprio all'interno del genere per "strumento solo", del salotto e dell'"intrattenimento" musicale, troverà il suo punto ideale, dove la chitarra può contare alcune sue prerogative fondamentali.

L'osservazione vuole, inoltre, considerare nuove metodologie di analisi e di percezione musicale, ad es. l'"ascolto". Gli studi compiuti in questi ultimi anni decenni, nell'ambito della ricezione

musicale, hanno mostrato un particolare rapporto di *provvisoria* tra creazione e fruizione dell'opera [\(3\)](#). Ad esempio, il fenomeno del culto bachiano nell'Ottocento ci sembra estremamente esemplare per capire la vita di un'opera e il suo momento storico ideale, descritto dagli studiosi come *kairòs* o *point de la perfection*. Riportiamo alcuni passi di Carl Dahlhaus:

"In una storia della musica la cui impalcatura cronologica più che da date di composizione fosse fissata da date relative alla ricezione (che peraltro restano vaghe come le date della storia di strutture), le opere di Bach - differenziate per generi - verrebbero spostate in periodi diversi dell'Ottocento... Quanto avvenne nel 1829, a rigore non fu una "riscoperta" della Mattheüs-Passion, ma la sua scoperta" [\(4\)](#).

In tal senso la ricostruzione esecutiva secondo principi filologici assume una valenza non solo *archeologica*, ma investe il contingente, con ripercussioni sulla attualizzazione e sul discorso musicale contemporaneo. Premessa questa necessaria anche per non avvalorare aprioristicamente soluzioni rispetto ad altre, o escludere possibilità interpretative destinate comunque a integrarsi e esprimersi difformemente dalle loro origini storiche e culturali.

* Un primo punto di indagine sarà osservare l'attuale situazione della musicologica chitarristica. Nell'ambito degli strumenti affini alla chitarra: il liuto viene da anni insegnato nelle più prestigiose scuole internazionali di musica antica, ad es. la *Schola Cantorum Basiliensis* di Basilea o la *Royal Collage of Music* di Londra. Dal 1992 anche in Italia è stata normalizzata la *Scuola di Liuto*, che prevede, inoltre, alcuni approfondimenti sulla chitarra "alla spagnola". Tutto ciò ha determinato una situazione estremamente diversa a quella di alcuni decenni fa. Possiamo ormai segnalare una graduale e pertinente scuola liutistica, affiancata alla ricerca e alla prassi esecutiva degli strumenti coevi, come il clavicembalo, il flauto dolce, la viola da gamba... Per quanto riguarda invece il repertorio chitarristico del '600 e del '700, il panorama esecutivo,

relativo allo studio nelle Istituzioni Musicali, si restringe a brevi e facoltative escursioni. Anche prestigiose scuole come la già menzionata *Royal College of Music*, nel formulare il programma per *master performing*, non inserisce un brano del repertorio chitarristico del '600 o del '700. I programmi di chitarra dei Conservatori italiani sono più elastici nei confronti della *chitarra antica* e prevedono alcune prove anche in intavolatura. Troppo poco, comunque, per creare una reale possibilità di approfondimento.

Diversa invece la ricerca musicologica, sempre per quello che riguarda lo strumento a 5 ordini, che di fatto rappresenta la novità rispetto ad alcuni decenni passati.

Oggi possiamo contare su una copiosa ristampa delle maggiori opere, su una meticolosa catalogazione delle opere custodite nelle biblioteche (peraltro già in parte consultabili mediante mezzi informatici), su di una ragguardevole mole di saggi e articoli per gli aspetti più diversificati del repertorio. La trattatistica, l'iconografia, le fonti letterarie sono state, inoltre, oggetto di particolari evidenze nel ricostruire prassi esecutive ormai perdute. Dalle geniali intuizioni di Oscar Chilesotti (5), tra i primi a riesumare le intavolature barocche, molti sono oggi i lavori che presentano una variegata organicità e una approfondita analisi. Osservando la chitarra a cinque ordini, nei protagonisti di questo strumento, da Francesco Corbetta a Giacomo Merchi, abbiamo per ognuno una organica ricerca, che ha impegnato molti tra i più qualificati musicologi internazionali. Quindi va certamente segnalata l'opera pionieristica di Johannes Wolf, Wolfgang Boetticher, François Lesure sino a Richard Hudson, Richard Pinnell, Robert Strizich, gli italiani Mario Dell'Ara e Paolo Paolini e certamente James Tyler con i suoi fondamentali contributi a *The five-course guitar* del New Grove (6) e con uno sui testi fondamentali: *The early guitar. A History and Handbook* del 1980. (7)

Premessa necessaria per citare alcuni tra i maggiori e specifici musicologi, senza dimenticare la fitta rete di studi e di documenti apparsi su molte riviste specializzate. Proprio questa realtà, di una copiosa documentazione musicologica, può oggi offrire all'interprete un fondamentale supporto alla sua ricerca esecutiva.

* Eccoci ora al momento centrale del nostro in-

tervento: il recupero, l'analisi e lo studio della chitarra a 5 ordini.

Il problema è noto, si tratta di riflettere sull'opportunità di eseguire sul moderno strumento esacorde la musica per chitarra del sec. XVII e XVIII. Anche alcune posizioni sono note. Quindi iniziamo col prendere alcuni autorevoli modelli.

Il Fronimo, la rivista italiana, nata nel 1972, ha dedicato ampi spazi al problema del repertorio barocco. Nel 1973 Peter Danner - l'autore della bibliografia sulle intavolature per chitarra (8) - sottopone una sua linea di indagine nel riproporre la musica del secolo XVII sullo strumento moderno.

Riportiamo a proposito del suo articolo *L'adattamento della musica barocca per chitarra all'esecuzione moderna*:

"La trascrizione per la chitarra moderna non è tuttavia senza difficoltà. Le antiche intavolature svelano a fatica i loro segreti, e si deve ammettere che nessuno degli strumenti attuali sembra che ci si sia finalmente lasciato alle spalle il tempo in cui i revisori non erano in grado di comprendere le particolari caratteristiche della chitarra barocca e delle sua musica... Noi speriamo che quanto detto sopra non solo incoraggi la ricerca nel campo della letteratura per chitarra barocca, ma sproni anche l'adattamento della musica di questo periodo per lo strumento moderno. Ogni trascrittore, nondimeno, deve fare in modo che il proprio lavoro rifletta il più strettamente possibile le intenzioni del compositore. Nella misura in cui questo criterio sarà seguito, il messaggio della musica balzerà in tutta la sua evidenza". (9)

In un altro articolo apparso sempre sul *Il Fronimo*, *Il Repertorio chitarristico un punto sulla situazione* del 1989, il chitarrista e musicologo Ruggero Chiesa, a cui certamente va ascritta una parte preponderante della moderna scuola italiana e la fondazione stessa rivista, fissa e sintetizza alcune considerazioni sullo sviluppo del repertorio chitarristico:

"... complessi diventano i problemi quando si affronta la letteratura scritta per chitarra barocca. Le tre diverse accordature di questo strumento non venivano sempre specificate dai compositori, e quindi risulta per noi difficile determinare con precisione le altezze dei suoni del registro grave, disponendo soltanto delle notazioni in intavolatura. Anche un'attenta analisi del testo musicale non è da sola sufficiente per stabilire l'altezza del

4° e 5° ordine. Per poter spiegare questa contraddizione occorre ricordare che i raddoppi dei bassi giocavano un ruolo importante, per cui, agendo opportunamente con il tocco della mano destra, era possibile mettere in risalto ora la parte grave, ora quella acuta, o entrambe... L'esecuzione sulla chitarra moderna deve tener conto di questi elementi, per non correre il rischio di tradire completamente il pensiero dei compositori...Mai come in tale specifico settore esiste una stretta connessione tra il mezzo impiegato e il risultato espressivo...Ci si deve allora domandare se l'operazione di trasporto sul nostro strumento sia raccomandabile, o se quel repertorio abbia bisogno di essere riproposto in ambito rigorosamente filologico..." (10).

I due articoli dispongono diverse ipotesi di lavoro e mostrano comunque come tutt'ora l'esecuzione di questo repertorio sia particolarmente complesso. Le posizioni di Danner e Chiesa aprono il problema di fondo per l'approccio alla musica del secolo XVII: *l'esecuzione filologica e la prassi esecutiva strumentale*.

Riprendiamo la voce del *Deumm* sulla "Prassi esecutiva" che viene collocata nel piano generale della Musicologia "I. Storia della musica" insieme a: *Notazione, Storia della teoria musicale, Filologia della letteratura musicale, Organologia, Iconografia* (11). Quindi, seguendo lo schema esposto, abbiamo, nel nostro caso, un abbinamento di filologia del testo - come decifrazione dell'intavolatura - e prassi strumentale. E' sempre lo stesso Alberto Basso che nel presentare la sua voce "*Musicologia*" nel *Deumm* sottolinea:

"La sistemazione della materia [I *Storia della musica*. II *Musicologia sistematica*. III *Etnomusicologia*. IV *Sociologia della musica*. V *Musicologia applicata*.] non è pacifica e nell'ambito dell'ultimo decennio, quasi rinnegando - sull'onda di certe posizioni filosofiche - la nozione stessa di storia, si è voluto considerare il problema o i problemi posti dalla Musicologia sistematica, la parte della Musicologia che sembra collocarsi al di fuori o al di là della storia (sicché si potrebbe quasi parlare di Musicologia *metastorica*), come prioritari per la ricerca". (12).

Abbiamo quindi un dibattito vivo sulle possibilità d'indirizzo legate ad una sistematica degli studi musicali. Sono ancora gli studiosi di musicologia a fornirci una nuova prospettiva, anche per il fenomeno filologico, attraverso il tema della "ricezione", col XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (ISM) di Bologna del 1987

(13). Nella ricezione vengono posti molti di quei problemi storiografici, epistemologici, e metodologici del fatto musicale. Il paradigma della ricezione da Jauss a Lissa, da Ingarden a Rösing, diventa un punto di arrivo (e di partenza) per una nuova ricomposizione anche dell'esperienza interpretativa, e quindi anche quella legata ad uno strumento del periodo barocco. "Ciò che è stato non ci interessa perché è stato, ma perché agendo ancora esiste" di Johann Gustav Droysen tratto da *Historik* [1857] non è poi così distante dalla nota citazione di Paul Valéry: "C'est l'exécution du poème qui est le poème" che costituisce perno dell'interpretazione letteraria di Hans Robert Jauss (14).

Al rigoroso lavoro della filologia musicale, che ricerca la fedeltà del testo dell'Autore e dei Documenti, non si può contrapporre una altrettanto "rigorosa" esecuzione filologica. L'esecuzione è interpretazione, è partecipazione del soggetto al dato, non basta la razionalità, l'erudizione o la conoscenza di ciò che il tempo ci ha documentato per penetrarlo. Non vorremmo andare oltre il compito del nostro intervento, ma non vogliamo né possiamo sottovalutare la ricerca che in questi decenni si è svolta intorno alla *scrittura*: l'interpretazione è destinata a identificarsi in un tempo: l'ascolto - dell'interprete e dell'ascoltatore - avviene con l'orecchio del proprio tempo (15).

Ecco quindi che il problema dell'esecuzione del repertorio barocco può essere riproposto non soltanto come ricostruzione archeologica. Ma come? Innanzi tutto senza preclusioni sulle scelte. Uno "studio sistematico" in un autore del Seicento non significa necessariamente optare per la filologia: significa "praticare" un Testo. Esiste un testo scritto, ma esiste un testo non scritto dove il compositore agisce, per così dire, in modo intersoggettivo. I punti di contatto che quell'opera produce nel nostro tempo sono determinati da molti fattori, l'architettura di questi fattori può anche essere canonizzata, ma trascorso uno spazio tempo, minimo o massimo, varieranno e si trasformeranno gradualmente quei punti che di fatto rappresentano la struttura dell'analisi.

Come nota Dahlhaus, nell'ultima parte del già citato *Fondamenti di storiografia musicale* a proposito delle funzioni musicali, riportiamo:

"A volte vanno perdute sia la funzione prima sia la seconda, e tuttavia il costruito resta trasmissibile perché nel frattempo ha assunto altre funzioni: in un concerto di Musica Antica una sarabanda del Cinquecento non è intesa come musica da ballo, né si sente quel carattere licenzioso che in origine era proprio quel genere (al posto di questo, grazie al suo tempo lento la danza provocante viene ad avvicinarsi alla musica di chiesa dell'epoca, come è abbastanza paradossale)" (16).

Trascrizione e *ri*-scrizione diventano, quindi, un nuovo paradigma di studio di analisi, altresì con i modelli delle intavolature barocche.

Robert de Visée trascrive il suo *Tombeau* (17) dedicato a Corbetta anche per altri strumenti - *...jouer sur le Clavecin, le violon, et autres instruments* -, cosa che sappiamo frequentissima nel Seicento. Ma qui vogliamo sottolineare, più che la pratica musicale (non legata, come la nostra, al timbro), il *tratto* del commiato, che sembra schiudersi e mostrare tutta la sua attualità. Gli esempi non mancano e sono più che mai autorevoli: da Ravel a Jolivet il fascino che questa idea della *ri*-scrizione del commiato ha prodotto è esemplare; per non parlare della poesia, come *Hommages et Tombeaux* di Stephane Mallarmé (18).

Concludiamo quindi questo punto centrale osservando le nuove istanze della musicologia. Si tratta non tanto di annullare la storia o un percorso di rigorosa critica filologica - che ha prodotto e produce contributi essenziali -, ma di definire ambiti e scopi: quello musicologico è anche, e certamente, un modo di accedere alla "fruizione" del dato musicale, altresì quello di definirlo e nominarlo.

* Procediamo ora su alcuni livelli di ricerca che, opportunamente studiati, definiscono la nostra idea di sistematizzazione nello studio della letteratura per chitarra del '600 e del '700.

Fissiamo tre punti fondamentali:

- a) *repertorio chitarristico ca. 1750-1800*;
- b) *intavolatura, trascrizione e interpretazione*;
- c) *basso continuo e musica d'insieme*.
- *Repertorio chitarristico ca. 1750-1800*.

Veniamo ora a ciò che chiamiamo periodo di transizione: il passaggio dalle corde doppie a

quelle semplici, con autori come Giacomo Merchi, Pierre Porro, Jean-Baptiste Bédard sino a Charles Doisy. L'osservazione di questa letteratura ridefinisce la storia della chitarra e pone un anello di congiunzione tra la chitarra a cinque ordini e il successivo a sei corde. Non possiamo ignorare come l'eccessiva caratterizzazione dello strumento barocco ha contribuito al suo isolamento. La chitarra a cinque ordini è uno strumento che da Montesardo a de Murcia, da Granata a Campion ha conformazioni, stili, prassi esecutive piuttosto diverse. L'ipotesi di uno strumento e di una prassi costante che riunisca la quantità di questo materiale è un problema che rimane aperto. Ma, appunto, l'osservazione di alcuni fenomeni come quello dell'affermazione della scrittura mensurale, del passaggio dalle corde doppie a semplici, può diventare un ulteriore spunto di analisi, anche per orientare un approccio moderno.

Riprendiamo alcuni passi da Giacomo Merchi:

"Perché la chitarra, questo strumento armonioso come il clavicembalo e tanto adatto all'accompagnamento è asservito all'intavolatura? Credo che si tratti di un abuso e lo dimostro con le seguenti ragioni. Coloro i quali conoscono soltanto l'intavolatura, suonano e accompagnano in maniera scontata e senza misura. Coloro che la usano con buoni risultati, erano buoni musicisti prima di conoscerla e non ne avrebbero avuto bisogno..." (19)

e sull'accordatura:

"... le corde semplici sono più agevoli ad accordare e si pizzicano con maggior precisione; infine, esse danno un suono puro, forte e pastoso che si avvicina a quello dell'arpa, specie se sono un po' grosse" (20).

L'operazione di Merchi rappresenta un modello fondamentale nella nostra riflessione, altresì se mettiamo a confronto, come rileviamo, ad es., nelle *Le ariette francesi e italiane* op.4 (21), le due notazioni: quella mensurale e quella intavolata. Tutta la notazione avviene per incisione, quindi senza preclusioni o condizionamenti grafiche da parte dell'editore. Possiamo, quindi, considerare confluita un'essenza della scrittura in intavolatura in quella mensurale. La prima fondamentale osservazione è dovuta alla scelta dei bassi: le linee della parte inferiore procedono con la normale prassi

armonica, lo scambio tra la terza e la quinta corda dipende dalla logica conseguenza delle funzioni armoniche. Gli abbellimenti, sempre con Merchi, vengono affrontati in modo estremamente articolato nell'op.35 *Traité des agréments de la musique, exécutés sur la Guitarre* (22), riproponendo uno dei fondamentali della retorica barocca. Pur escludendo la pratica del rasgueado, che possiamo verosimilmente avvicinare allo stile "spezzato" seicentesco, una relazione, sia con l'antico progenitore del Seicento che con il successivo modello esacorde, ci sembra piuttosto proponibile.

Inoltre l'idea della congiunzione o della frattura, tra chitarra a 5 ordini e chitarra esacorde, è rilevante anche ai fini organologici e iconografici. Le chitarre pervenuteci dal sec. XVII mostrano alcune varianti rispetto al secolo successivo. Innanzi tutto il diapason che poteva andare oltre i 70 cm - come è lo splendido esemplare di Antonio Stradivari del 1688 con diapason di 74,2 cm - (23), il fondo spesso bombato, con differenza anche di 4 cm, tra punto massimo e minimo (Matteo Sellas del 1630). La tastiera, agli inizi del secolo, si dotava di circa 10 o 11 tasti, ma anche altri se ne potevano aggiungere, come mostra il caso di Granata (24) Dai maggiori liutai del sec. XVII come il già menzionato Sellas, abbiamo scuole di particolare perfezione, come la scuola francese Voboam e quella tedesca di Joachim Tielke. Attraverso uno studio metodologico si potrà ricostruire e analizzare parte di questa tradizione della liuteria (25). François-René Lacôte, ad esempio, agli inizi della sua carriera, costruiva chitarre a cinque ordini. L'incatenatura, intesa in senso moderno, verrà sviluppata, dai liutai Panormo, padre e figlio, e porterà a sette le catene della raggiera del piano armonico. Verso la fine del settecento, l'introduzione della sesta corda incomincia a delinearsi nella scuola napoletana dei Fabricatore e dei Vinaccia per consolidarsi nei successivi decenni del sec.XIX con liutai come Stauffer, Guadagnini, Moreno.

Un altro importante punto di osservazione è lo studio iconografico chitarristico (26). Attraverso pubblicazioni, frontespizi, trattati, ritratti e dipinti vari, abbiamo la possibilità di ricostruire un non indifferente materiale di studio. Basterebbero i trattati di Athanasius Kircher e di Marin Marsenne

per avvalorare la tesi di Gaspar Sanz sull'accordatura (27). La valutazione iconografica crea una vastità di relazioni, tra gli elementi organologici e fattori di costume musicale e culturale. Ad esempio l'impiego e la considerazione che la chitarra aveva nella nobiltà o i vari abbinamenti strumentali vocali.



A.Watteau, *Figure di chitarristi*

Come fa notare Mario Dell'Ara (28) alcuni esempi assumono una particolare importanza: come quello della principessa Maria Clothilde del 1775, ritratta con una chitarra a cinque corde. E' la fonte organologica più antica in nostro possesso che documenta lo strumento a cinque corde senza il raddoppio. O il famoso *Le Thé à l'anglaise dans le Salon des quatre glaces, au Temple, avec toute la cour du prince de Conti* di Michel-Barthelemy del 1777. In questo dipinto viene ritratto il cantante chitarrista Jéliotte insieme ad altri musicisti, dove compare, tra gli altri, il giovanissimo Mozart.

Intavolatura, trascrizione e interpretazione.

Come sappiamo, la quasi totalità della musica per chitarra a cinque ordini, è stata tramandata in

intavolatura. La prassi contemporanea del chitarrista, per quanto riguarda, lo studio delle opere per liuto, comporta la trascrizione dell'intavolatura in notazione mensurale, per passare poi all'esecuzione.

Nella trascrizione delle opere per liuto, vengono definite alcune costanti, come l'accordatura, l'eventuale interpretazione degli abbellimenti la pratica per eseguirli ecc. Molte opere di importanti liutisti, da Francesco da Milano a Silvius Leopold Weiss, sono state interamente trascritte e rappresentano un punto essenziale di riscontro. Ma, molti problemi rimangono insoluti: l'uso del doppio ordine, l'estensione dei bassi, i rapporti di accordatura in alcuni strumenti come il chitarrone, la tiorba, problemi di trascrizione non dissimili a quelli che troveremo nella musica per chitarra a cinque ordini.

Il primo punto che va segnalato, nell'approccio alla musica intavolata, come è, appunto, il caso della chitarra del sec. XVII e XVIII, è che qualsiasi operazione di trascrizione non può riportare l'oggettività del testo originale. Il dibattito su questo problema è stato ampiamente sviluppato da autorevoli musicologi, come ad es. da Willy Apel che sostiene:

"... questo materiale di studio viene presentato esclusivamente sotto forma di facsimile, non in ristampa moderna... attraverso una riproduzione a stampa vengono cambiati arbitrariamente o totalmente eliminati molti dei problemi più essenziali" (29).

Ecco quindi un fondamentale punto fermo: l'interpretazione della musica per chitarra a 5 ordini inizia con la trascrizione dall'intavolatura. Il testo trascritto, per quanto obiettivamente pertinente all'intavolatura, difficilmente potrà diventare il punto di partenza per l'esecuzione, che, come già detto inizia con un lavoro prettamente critico.

Bisogna poi ricordare che il fenomeno della notazione intavolata, appartiene soprattutto alla storia della chitarra; negli altri strumenti, la pratica di scrivere in intavolatura, viene abbandonata già dal sec. XVI. Ecco quindi la necessità di uno studio specifico: con l'intavolatura e la successiva trascrizione, si vengono a fissare i presupposti dell'interpretazione vera e propria.

Attraverso uno studio sistematico dell'intavolatura, si potranno osservare i temi più sottili e delicati della trascrizione.

Il primo, e forse il più spinoso, è l'*accordatura*. Per ogni autore, e anche per ogni opera e raccolta, potremo valutare le soluzioni più opportune. Considerare, ad es., se l'effetto della campanelas è preponderante, sullo sviluppo e sulla coerenza melodica ed armonica. Considerare se soltanto innalzando di un'ottava la quinta corda - come propone Pinnell (30) - potremo raggiungere un'effetto adeguato in alcuni autori. Tutto ciò ovviamente nell'adattamento alla nostra chitarra - rimane inteso che, si potrà seguire la scelta radicale di studiare sullo strumento d'epoca, e verificare successivamente un opportuno adattamento con lo strumento moderno.

Il *rasgueado*, altra fondamentale prerogativa della musica per chitarra del '600, dovrà essere analizzato sui singoli autori. Già con nell'intavolatura mista di Foscarini si può utilizzare, insieme al *rasgueado*, il *punteado*, mentre con Corbetta, de Visée, Champion lo stile *rasgueado* assume altre valenze. Nell'opera poi di Bartolotti, il *rasgueado*, viene integrato con un vero e proprio stile contrappuntistico. Gli *abbellimenti* vanno poi a toccare un'altra delle grandi tematiche esecutive della musica di questo periodo. In quest'ambito il parallelo con gli strumenti coevi sarà ovviamente di grande interesse.

Ma, appunto, il lavoro e lo studio sarà caratterizzato dalla *trascrizione*, che ogni singolo esecutore farà dall'intavolatura. Una trascrizione che sarà contemporaneamente il punto di arrivo e di partenza, dove della figura dell'interprete sarà proprio quella di unire il lavoro critico con quello prettamente esecutivo.

Basso continuo e musica d'insieme.

Una delle caratteristiche, che ha accompagnato ogni epoca della chitarra, è stata la sua adattabilità nell'accompagnamento vocale e strumentale.

Nel Seicento, con la notazione alfabetica di Montesardo, si sono prodotte le prime intavolature, dove la chitarra aveva la funzione di basso continuo con la voce.

Molti dei chitarristi più rappresentativi da Foscari (31) a Campion sino a de Murcia, offrono spunti e commenti sul vario modo di realizzare il basso continuo. Nel fare questo i chitarristi, offrono i loro esempi, utilizzando la chiave di basso, unendo per la prima volta la notazione in intavolata a quella mensurale. Di estremo interesse ci sembrano gli esempi, sulle varie cadenze, descritte nei *Varii scherzi di sonate*, da Francesco Corbetta del 1648 (32). Non solo chitarristi, ma anche altri compositori, utilizzano la chitarra come basso continuo, un esempio è la cantata di Händel per voce sola e chitarra (33).

Non vogliamo entrare nelle specificità tipologiche che la chitarra aveva nel realizzare il basso continuo, come, ad esempio, quella che vede una maggior adesione allo stile *rasgueado* rispetto a quello *punteado*. Ma soltanto indicare come la valutazione del fenomeno, che ha contraddistinto il periodo barocco, può offrire una ulteriore opportunità per inquadrare i grandi problemi dello strumento a cinque ordini. Innanzi tutto la conferma della piena attività dei chitarristi secenteschi, scrupolosi e attenti compositori. Lo stesso de Visée, come Robert Strizich (34) fa notare, cosciente degli artifici delle sue intavolature chitarristiche dichiara:

"E prego coloro che sono esperti nella composizione, e che non conoscono la chitarra, di non essere scandalizzati se si accorgono che qualche volta mi allontanano dalle regole: é lo strumento che lo vuole e prima di tutto bisogna soddisfare l'orecchio..." (35).

Eccoci quindi a percorrere un rapporto sempre più articolato tra composizione e prassi strumentale. Sappiamo quanto l'incontro tra prassi esecutive diverse, ha condizionato processi strumentali: lo stile *brisée* e gli abbellimenti clavicembalistici sono spesso l'integrazione di molte scuole, proprio di un periodo dove la figura del compositore e dell'esecutore erano complementari e inscindibili.

Gli archetipi della musica d'insieme per chitarra nascono quindi nel Seicento e provengono anche da alcune opere che vedono la chitarra integrarsi con gli strumenti ad arco. Un esempio opportuno sono certamente i trii di Giovan Battista Granata, stampate a Bologna nel 1674 (36). L'intuizione e il contributo alla letteratura per chitarra di

Granata è di grande rilevanza.

Ancor prima di Corelli afferma quella tendenza al dialogo e allo sviluppo dell'insieme strumentale, - esempi che troveremo poi nel liuto con i trii di Vivaldi, o col clavicembalo e il basso continuo in Geminiani, per citarne solo alcuni (37).

Concludiamo sommariamente questo capitolo, sulla possibilità di fissare una linea di programma organica, per lo studio della chitarra a 5 ordini. Si tratta, come già esposto, di riprendere una prassi esecutiva del passato e dall'altra di renderla assimilabile nella nostra esperienza interpretativa.

Francesco Cuoghi

[relazione rivista nel marzo 1997]

Appendice

Allemande da R.de Visée, *Livre de guitare*, Paris 1682 [facsimile ed.Minkoff Reprint, Genève 1973].



Minuetto da Giacomo Merchi, *Quattro duetti a due chitarre e sei minuetti a solo con variazioni* op.3, Paris 1755/1760 [facsimile ed s.p.e.s. Opere Scelte op. 3, 4, 12, 25, Firenze 1981].



Courante Française da André Jolivet, *Tombeau de Robert de Visée*, 1967 ed. Transatlantiques, Paris.

II. COURANTE FRANÇAISE



Note finali

(1) Per chitarra a 5 ordini intendiamo lo strumento usato nel sec.XVII e XVIII. Cfr. *Proposte per un documento di descrizione - catalogazione degli strumenti della famiglia del Liuto* in «Bollettino della Società Italiana del Liuto» Milano, Aprile 1995:

ORDINE. E' documentato nella "Prattica Musica..." di Scipione Cerreto (Napoli, 1601) e proviene verosimilmente dal corrispondente termine spagnolo "orden". I liutisti italiani parlavano genericamente di "corde", semplici o raddoppiate che fossero. Il termine "coro", oggi assai diffuso, proviene dal tedesco, ma pure O.Chilesotti, che con la cultura germanica era in ottima confidenza, preferiva, all'antica, "corde". Se cerchiamo oggi un vocabolo che corrisponda precisamente al francese "ordre", all'inglese "course", al tedesco "Chor", non si vede perchè preferire un frettoloso calco da una lingua germanica, piuttosto che un vocabolo neolatino, se pur scarsamente documentato.

[a cura di: A.Radice, T.Rizzi, S.Solari, G.Tumiati, M.Caffagni]

[Torna al testo](#)

(2) D.A.Sheldon, *The Galant Style Revisited and Re-evaluated*, Acta Musicologica, XLVII, 2 (1975). [Torna al testo](#)

(3) XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (ISM), Bologna 1987.Cfr. G.Borio, M.Garda, *L'esperienza Musicale, Teoria e Storia della Ricezione*, EDT Torino 1989. [Torna al testo](#)

(4) C.Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977 (trad.it. *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, 1980) pp.195-196. [Torna al testo](#)

(5) O.Chilesotti, *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola del Conte Lodovico Roncalli 1692*, Milano 1881. [Torna al testo](#)

(6) The New Grove Dictionary of Musical Instruments, «Guitar» pp.87-109 [1. Structure of the modern classical guitar. 2. Origins. 3. The four-course guitar. 4. The five-course guitar. 5. The early six-string guitar. 6. The modern classical guitar. 7. Variants of the classical guitar. 8. The diffusion of folk guitars], Macmillian Press Limited 1984,

London. [Torna al testo](#)

(7) J.Tyler, *The early guitar. A History and Handbook*, Early Music Series: 4, Oxford University Press, London 1980. [Torna al testo](#)

(8) P.Danner, *Bibliografia delle principali intavolature per chitarra* in Il Fronimo, n.29 1979. M.Dell'Ara, *La Chitarra nel 1700* [Il Fronimo n.12 1975]. [Torna al testo](#)

(9) P.Danner, *L'adattamento della musica barocca per chitarra all'esecuzione moderna*, in Il Fronimo n.7, Milano 1974. [Torna al testo](#)

(10) R.Chiesa, *Il repertorio Chitarristico un punto sulla situazione*, in Il Fronimo n.68, Milano 1968. [Torna al testo](#)

(11) Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, «Musicologia» a cura di A.Basso, Utet, Torino 1983. [Torna al testo](#)

(12) Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, op.cit. [Torna al testo](#)

(13) XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (ISM), op. cit. [Torna al testo](#)

(14) H.R.Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz Univ. 1967 (trad.it. *Perché la storia della letteratura*, Guida, Napoli 1983). [Torna al testo](#)

(15) R.Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Édition du Seuil, Paris 1953 e 1972 (trad.it. *Il grado zero della scrittura*, Lercici, Milano 1960 e *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982). Cfr. *Ri-scritture*, a cura di P.Gorgoni del Centro Romano di Semiotica, Eureka Edizioni, Torino 1993. [Torna al testo](#)

(16) C.Dahlhaus, op. cit. [Torna al testo](#)

(17) R.de Visée, *Livre de guitare*, Paris 1682 [facsimile ed.Minkoff Reprint, Genève 1973]. [Torna al testo](#)

(18) S.Mallarmé, *Poesie*, a cura di L.Frezza, Feltrinelli, Milano 1966. [Torna al testo](#)

(19) G.Merchi, *Le guide des écoliers de guitare* op.7, Paris, ca.1761. [Torna al testo](#)

(20) G.Merchi, *Traité des agréments de la musique, exécutés sur la Guitarre* op.35, Paris 1777 (fascimile ed. s.p.e.s. note a cura di P.Paolini, Firenze 1981). [Torna al testo](#)

(21) G. Merchi, *Quattro duetti a due chitarre e sei minuetti a solo con variazioni* op.3, Paris 1755/1760 [fascimile ed s.p.e.s. Giacomo Merchi, *Opere Scelte* op. 3, 4, 12, 25, Firenze 1981]. [Torna al testo](#)

(22) G.Merchi, op.cit. [Torna al testo](#)

(23) Rilievo di S.Barber del 1978, a cura de Ashmolean Museum di Oxford. [Torna al testo](#)

(24) G.B.Granata, *Opera VI, Nuovi soavi concerti*, Monti, Bologna 1680. [...ho fatto fare le mie Chittare col manico d'undici tasti, e tre altri d'Ebano incollati sul fondo della Chittara]. Cfr. M.Dell'Ara, *Iconografia della Chitarra*, Il Fronimo n.40. [Torna al testo](#)

(25) E.Allorto, *L'organologia*, in AA.VV., *La Chitarra*, EDT, Torino 1990. [Torna al testo](#)

(26) E.Allorto, *op. cit.* [Sino ad oggi l'unico modello originale di vihuela sopravvissuto è conservato presso il Museo Jacquemart-André di Parigi]. [Torna al testo](#)

(27) G.Sanz, *Instruccion de Musica sobre la guitarra espanola*, Saragossa 1674. (*Ci sono molti tipi di accordatura, poiché i maestri di Roma accordano la chitarra solo con corde sottili senza aggiungere nessun bordone alla quarta e alla quinta. In Spagna, al contrario, alcuni usano due bordoni sulla quarta, altri sulla quinta, o come minimo, per l'uso corrente, uno per ciascuno ordine*, Regola primera p.1). Cfr. P.Danner, *op. cit.* [Torna al testo](#)

(28) M.Dall'Ara, *Iconografia della chitarra*, in Il Fronimo nn. 40, 42. [Torna al testo](#)

(29) W.Apel, *La notazione musicale della musica polifonica*, Sansoni, Firenze 1984. [Torna al testo](#)

(30) R.Pinnell, *Francesco Corbetta and the Baroque Guitar*, Vol. I, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981 (Mich.). [Torna al testo](#)

(31) G.P.Foscarini, *Li cinque libri della chitarra spagnola*, Roma 1640. [Torna al testo](#)

(32) F.Corbetta, *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola*, Bruxelles 1648. [Torna al testo](#)

(33) G.F.Händel, *No se emenderá jamás*, 1707. [Cantate con strumenti, libro secondo per Soprano, Chitarra e b.c.] [Torna al testo](#)

(34) R.Strizich, *L'accompagnamento di basso continuo sulla chitarra barocca*, in "Il Fronimo" nn.34/35, Milano 1981. [Torna al testo](#)

(35) R.de Visée, *op. cit.* [Torna al testo](#)

(36) G.B.Granata, *Novi capricci armonici musicali in vari toni per la chitarra spagnola, violino, e viola concertati*, Bologna 1674 (fascimile Arnaldo Forni Editore). [Torna al testo](#)

(37) F.Geminiani, *The art of playing the guitar or cittra* (Edimburgo 1760. Cfr. A.Vivaldi *Trii in do magg. e sol min.* dedicati a J.J.Wrthy per violino, liuto e continuo. [sec. XVIII]). [Torna al testo](#)

Copyright © 1999 seicorde.it
Tutti i diritti riservati