
PECULIARITÀ DELL'ACCENTUAZIONE, DELL'ARTICOLAZIONE E DELLA NOTAZIONE DELLO *ZAPATEADO* DELLE *TRES PIEZAS ESPAÑOLAS* DI JOAQUÍN RODRIGO

di Ricardo Barceló

Fino ai primi anni del XX secolo le opere per chitarra erano di solito composte da un compositore-chitarrista oppure da un musicista che conosceva perfettamente il nostro strumento.¹ A quel punto la scrittura chitarristica aveva subito un processo di standardizzazione abbandonando gradualmente l'intavolatura a favore della notazione ortocronica.* Tuttavia, a partire dal secondo ventennio del XX secolo iniziarono a sorgere nuove ambiguità nella lettura di alcune partiture quando il paradigma del compositore-chitarrista fu sostituito da quello del compositore "puro" che scrive anche per chitarra.

L'arrivo di questi compositori, tra i quali anche Joaquín Rodrigo (1901-1999),² portò molti benefici allo sviluppo tecnico-musicale della chitarra. Di fatto, alcune pratiche introdotte nella notazione musicale dai compositori "non chitarristi" potevano essere considerate non del tutto tradizionali nel panorama del chitarrismo imperante nella prima metà del secolo scorso. Di certo tali pratiche non rappresentavano necessariamente una rottura con la tradizione ma, sommate alle nuove sfide tecniche, rendevano meno ovvia l'interpretazione di alcune composizioni per chitarra. Possiamo osservare quanto detto finora all'interno dello *Zapateado*,

terzo brano delle *Tres piezas españolas para guitarra* (Schott, GA 212, 1963) di Rodrigo ed è per questa ragione che abbiamo deciso di realizzare un'analisi approfondita di tale opera.

Premessa

Tenendo conto del fatto che lo *Zapateado* presenta caratteristiche interessanti per quanto riguarda la notazione in generale, nella prima versione manoscritta³ potremo osservare alcune insolite tipologie di grafia relative alle indicazioni di articolazione e alle problematiche che toccano diversi parametri dell'idioma chitarristico tradizionale. Analizzeremo anche altri elementi importanti dello *Zapateado*, fondamentali per l'interpretazione del brano stesso, tra i quali gli accenti "eccentrici" indicati in partitura e il controllo delle risonanze al fine di ottenere una maggiore chiarezza nell'articolazione musicale. In virtù di tali ragioni approfondiremo lo studio dello *Zapateado* anche per comprendere meglio i diversi aspetti tecnico-musicali di questo brano che, pur avendo un ruolo importante nell'ambito del repertorio chitarristico, non è stato oggetto di particolare interesse da parte degli studiosi.

Al fine di comprendere meglio lo stile di scrittura

1. Tra le prime opere per chitarra composte da compositori non chitarristi troviamo la *Mozartiana* (1903) del compositore uruguayano Eduardo Fabini. Tuttavia, è l'*Homenaje* (1920) di Manuel De Falla il brano più emblematico dei primi anni del XX secolo.

* [N.d.t.:] Termine composto dalle parole greche *orthos* = corretto e *chronos* = tempo.

2. Joaquín Rodrigo nacque a Sagunto (Valencia, Spagna) il 22 novembre 1901 e morì a Madrid il 6 luglio 1999.

Per maggiori informazioni consultare la biografia del Maestro spagnolo all'interno del *Diccionario de la Música Española y Hispanoamericana*. SGAE, 2002. Tomo 9, pp. 255-261.

3. La partitura alla quale ci riferiamo è stata desunta dalla matrice scritta da Rodrigo nel sistema di scrittura Braille e successivamente ricopiata a matita dal suo copista. Quest'informazione ci è stata fornita via mail (del 22 febbraio 2018) dalla figlia del compositore, Cecilia Rodrigo, Direttrice della Fundación Rodrigo.

di Rodrigo e le sue intenzioni artistiche, analizzeremo lo *Zapateado* partendo da due fonti: la versione primigenia in notazione tradizionale, redatta del copista di Rodrigo e rimasta inedita, e quella pubblicata dalle Edizioni Schott nel 1963, nove anni dopo la composizione delle *Tres piezas* (1954). Partendo da queste due fonti stabiliremo i criteri logici di interpretazione e diteggiatura dell'opera, tenendo in considerazione gli aspetti esecutivi nel loro insieme. Procedendo in questo senso, suggeriremo per lo *Zapateado* l'utilizzo di una nuova diteggiatura funzionale alternativa a quella tradizionale.

Aspetti formali e storiografici

“*Zapateado*” è un termine castigliano che si riferisce a un movimento di piedi di natura coreografica e improvvisativa. Pertanto, lo *zapateado* rappresenta una danza senza una forma ben definita, il cui nome fa riferimento alle figure ritmiche scandite, sul pavimento, dalle scarpe (*zapatos* in spagnolo, *N.d.t.*) del danzatore. Possiamo fare una distinzione fondamentale tra lo *zapateado* inteso come danza che presta il proprio nome anche alla parte musicale che accompagna la danza stessa, e lo *zapateado* inteso come un brano puramente strumentale ispirato dall'omonima danza.⁴ Esistono diverse tipologie di *zapateado* come danza, denominato anche *zapateo* in alcuni paesi americani. Il più famoso degli *zapateados* europei è il *Canarios*, molto noto sin dal Rinascimento; è una danza originaria, molto probabilmente, delle Isole Canarie, nonostante sia stata successivamente stilizzata principalmente nell'Europa continentale e in Francia. Nello sviluppo di questa danza ha avuto molta importanza l'utilizzo dei tacchi delle scarpe verso la fine XVI secolo (CASTRO BUENDÍA, 2014) cosa che diventa evidente se pensiamo che fino a quel momento storico il *Canarios* era una danza i cui movimenti principali erano trascinati, nonostante venissero incluse alcune percussioni prodotte dai piedi; invece, a partire dal XVI secolo, il *Canarios* sarebbe diventata una danza la cui principale caratteristica era proprio il rumore prodotto dalla percussione

ritmica delle scarpe sul pavimento. Questa danza *zapateada* (potremmo ipoteticamente pensare a *scalpitante* come corrispettivo italiano di *zapateada*, *N.d.t.*) attraverso i conquistatori spagnoli giunse in America dove furono adottate diverse forme da essa derivate a seconda dell'area geografica; è il caso, ad esempio, del *malambo* argentino e dello *zapateo* messicano. In ogni caso l'opera di Rodrigo che studieremo rimane ovviamente connessa allo *zapateado* tipico del sud della Spagna e, in particolare, al *baile flamenco* (RUÍZ MAYORDOMO, 2017). Risulta evidente che Rodrigo auspichi evocare l'esotismo ritmico dello *zapateado* andaluso tramite un'insolita accentuazione del brano, collocando numerosi accenti scritti minuziosamente e uniformemente lungo tutta l'opera, soprattutto su note che raramente si trovano in corrispondenza degli accenti propri del metro indicato. Inoltre, pur essendo scritto in 6/8, lo *Zapateado* presenta frequenti alternanze di ritmo tra 6/8 e 3/4, cosa molto comune nel *Canarios* e nella musica iberica degli ultimi quattro secoli. Ad esempio:

Es. 1



Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, bb. 126-129, © Schott, 1963

Possiamo inoltre notare che questo *Zapateado* presenta in alcuni frammenti delle lievi reminiscenze dello stile compositivo di Paul Dukas (1865-1935). In realtà, alcune delle opere dello stesso Dukas e di Rodrigo contengono elementi abbastanza simili a quelli ricorrenti nella forma *scherzo* della musica romantica, così come accade ad esempio in alcuni lavori orchestrali di Mendelssohn e Berlioz. Comunque, come si afferma in alcune biografie di Rodrigo, riteniamo che l'influenza di Dukas sul suo stile compositivo sia evidente e persino prevedibile, visto che durante gran parte della sua formazione a Parigi il maestro spagnolo ebbe come guida proprio il compositore francese.⁵

4. Uno dei più famosi *Zapateados* strumentali, *Danza española* op. 23, N° 6, per violino e pianoforte (1880, Berlin: N. Simrock), è stato scritto dal compositore e violinista Pablo Sarasate.

5. Sottolineiamo a questo proposito il fatto che Rodrigo compose la *Sonata de adiós* per pianoforte (Parigi, 1935) come omaggio al suo maestro dopo la sua scomparsa.

Possiamo quindi notare come in *Zapateado* siano presenti dei modelli compositivi simili a quelli, per esempio, riscontrabili nel poema sinfonico *L'Apprenti sorcier* di Dukas (1897). In termini pratici, il motivo costituito da tre note per grado congiunto scritte in 3/8 o 6/8, con ritmo cromasemiminima, è un elemento comune di entrambe

le composizioni. Tale motivo compare ad esempio nei numeri 24 e 26 dell'opera di Dukas, mentre nello *Zapateado* di Rodrigo lo ritroviamo nella coda del brano. Riportiamo due esempi estratti dai due brani al fine di evidenziare proprio questa similitudine.

Es. 2

Es. 3

Es. 2: Joaquín Rodrigo, *Zapateado*, bb. 126-129, © Schott, 1963

Es. 3: Paul Dukas, *L'Apprenti Sorcier*, n. 26, p. 25, Dover Publications, New York, 1997
(prima edizione: Durand & frères, Parigi, 1897)

Il motivo composto da tre note è un elemento molto ricorrente nello *Zapateado*: Rodrigo lo utilizza in maniera polifonica, come succede nella Coda dove vengono adoperate le note Mi-Fa diesis-Sol all'interno di una trama più complessa. L'armonia, nelle due opere sopra menzionate si basa principalmente sulla tonica, anche se possono apparire elementi di sottodominante e dominante sovrapposti alla tonica stessa.

Accentuazione

Come abbiamo indicato nel paragrafo precedente Rodrigo ha collocato accenti insoliti lungo quasi tutto il brano.⁶ Ad esempio, sulla quarta croma partendo da battuta 3 e sulle crome terza e sesta a partire da battuta 7, come evidenziato negli Esempi 4 e 5:

Es. 4

Es. 5

Es. 4: bb. 3-5; Es. 5: bb. 7-10

Tali accenti sembrano evocare le percussioni sul pavimento da parte dei danzatori di *zapateado*, in particolare quelle ottenute col tacco. Dimostriamo, empiricamente, che il pollice possa essere un elemento particolarmente utile nella diteggiatura della mano destra in *Zapateado*, al fine di un'esecuzione efficace di tali accenti 'stravaganti', emulando l'effetto del colpo del tacco sul pavimento, in virtù del peso naturale del pollice e per la quantità di muscoli che gli permettono un'ampia mobilità e ne giustificano la potenza maggiore rispetto alle altre dita. Negli esempi seguenti proponiamo la nostra versione di diteggiatura, con l'impiego del pollice nell'esecuzione delle note accentate:

Es. 6: bb. 13-15. Diteggiatura di R. Barceló

6. Com'è, del resto, tipico di diversi *palos flamencos*, forme musicali appartenenti alla musica flamenca spagnola, normalmente organizzati in metri di dodici tempi, i cui luoghi di accentuazione mutano in base al *palo* (ad esempio *soleá*, *bulerías*, etc.)



Es. 7: bb. 19-20. Diteggiatura di R. Barceló

Nei punti in cui l'uso del pollice non risulterà tecnicamente praticabile o vantaggioso per la realizzazione degli accenti, converrà utilizzare le altre dita col tocco appoggiato, facilitando così la proiezione sonora; sarebbe bene inoltre approfittare delle note eseguibili su corda a vuoto, più brillanti

di quelle prodotte sulle corde tastate. A partire da battuta 93, troviamo un frammento musicale che suggerisce un'implicita mutazione di metro in 6/4, causata dallo sfasamento degli accenti, il cui inizio non coincide con l'inizio della battuta stessa. Anche in questa sede valgono gli stessi suggerimenti proposti precedentemente riguardo all'esecuzione degli accenti. Nel seguente esempio proponiamo l'esecuzione col pollice della prima nota accentata, il Fa diesis, mentre i seguenti Mi e Re accentati andrebbero eseguiti rispettivamente con l'anulare e l'indice utilizzando il tocco appoggiato.



Es. 8: bb. 93-97. Diteggiatura di R. Barceló

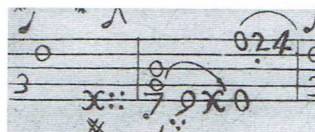
Articolazione

Dal punto di vista storico desideriamo ricordare in primo luogo che i segni di articolazione sono comparsi nella scrittura chitarristica molto presto: già nelle intavolature per chitarra barocca di diversa provenienza geografica come ad esempio in quelle di Gaspar Sanz (1640-1710) e di Robert de Visée (1650-1725). (Cfr. Esempi 9 e 10)

In questi casi siamo di fronte a indicazioni che riguardano processi biomeccanici e codifi-

cazioni di un certo atto o gesto che hanno conseguenze in termini musicali, così come avviene per le restanti indicazioni realizzate con lettere o numeri conformemente alla tipologia di intavolatura. Tuttavia, nel periodo classico-romantico, per le composizioni chitarristiche venne introdotta la notazione ortocronica, veicolata *in primis* dai musicisti che avevano studiato qualche strumento ad arco: si tratta della notazione mensurale moderna,⁷ nella quale il segno allude direttamente

Es. 9



Es. 10



Es. 9: Gaspar Sanz, Canarios (1674); Es. 10: Robert de Visée, Livre de pièces pour la guitare (1686)

7. Nonostante la varietà di segni e di convenzioni apparse durante il processo di adozione del sesto ordine di corde, a fine XVIII e inizio XIX secolo si giunse finalmente a un relativo consenso che permetteva di interpretare abbastanza correttamente le indicazioni di articolazione contenute nelle partiture dei chitarristi, che in quel periodo storico erano molto influenzati dalla propria esperienza pregressa nella pratica strumentale di strumenti a corda strofinata. Nel passaggio dal XVIII al XIX secolo, tutto quello che era riferito alla chitarra veniva associato ad ogni modo a differenti pratiche strumentali risultanti dagli strumenti ad arco. Tuttavia, alcune delle convenzioni di notazione, importate dagli strumenti prevalentemente melodici, non erano perfettamente adeguate alla scrittura per chitarra, in quanto strumento che predilige la polifonia. (Cfr. BARCELÓ, 2010: *Del violín a la guitarra. Influencias en la escritura, técnica, organología y expresión*). Consideriamo pertinente ricordare che, nella famiglia degli strumenti a corda strofinata, i suoni legati vengono emessi mediante procedimenti tecnici differenti da quelli utilizzati nella famiglia di strumenti a corda pizzicata.

al fenomeno musicale, senza tenere in considerazione le modalità tecnico-meccaniche impiegate per ottenerlo. Lo strumentista si trovò quindi obbligato a prendere delle decisioni sul piano tecnico-interpretativo, conformemente alle proprie intenzioni artistiche: da lì, con l'uso della partitura, la legatura passò ad avere un significato musicale diretto e indipendente dal meccanismo necessario per la sua produzione.

Nel caso specifico del legato, il segno che iniziò a essere utilizzato in notazione moderna per tutti gli strumenti musicali era una linea curva su due o più note, simile al segno che abbiamo potuto notare negli esempi 9 e 10: si chiama "legatura di espressione", per indicare la connessione musicale tra più note sottostanti la curva

della legatura. Tuttavia, come abbiamo detto, nella notazione ortocronica tale segnale non definiva necessariamente il meccanismo per riprodurre il legato chitarristico, il che in alcuni casi poteva creare confusione tra gli interpreti. Per questo motivo, in alcune edizioni moderne possiamo vedere come due o tre note vengano unite graficamente mediante una linea curva tratteggiata, per indicare la risorsa chitarristica del legato biomeccanico ottenuto con la mano sinistra, comune nella prassi chitarristica, differenziandola così dalla curva della legatura di espressione, che non obbliga a utilizzare una tecnica in particolare, in quanto indica solamente un determinato risultato musicale. Ad esempio:



Es. 11: Benjamin Britten, Nocturnal op. 70, bb. 14-15. Diteggiatura Julian Bream. © Faber, 1965

In poche parole, l'articolazione nella chitarra è stata sempre motivo di controversia tra gli esecutori, non solo per quanto riguarda l'aspetto pratico (non sempre di facile soluzione), ma anche dal punto di vista dell'interpretazione della partitura, in quanto è possibile interpretare in maniera errata le intenzioni del compositore o del revisore se questi ultimi hanno usato per esprimerle una grafia particolare.

Bisogna sottolineare che non è raro trovare chitarristi di ottima formazione abituati a utilizzare il legato biomeccanico della mano sinistra per eseguire due o tre note unite dall'arco di legatura di espressione, specialmente quando queste formano una parte di qualche ornamentazione. Quando invece l'arco di legatura di espressione abbraccia un numero maggiore di note, gli esecutori a volte non sanno bene come reagire di fronte a questa indicazione, nonostante la stessa sia as-

solutamente comune nella scrittura per gli altri strumenti. Nella tradizione dei chitarristi-compositori era raro trovare l'inclusione delle legature di espressione – esenti da suggestioni meccaniche – e di conseguenza l'esecutore non era preparato a reagire spontaneamente di fronte all'arco di legatura che collegava più note in senso orizzontale.

Un'analisi musicale dello *Zapateado* rivela che la sua articolazione è abbastanza uniforme e prevedibile lungo tutto il brano, e questo vale anche per l'accentuazione. Osservando il manoscritto del copista vediamo come Rodrigo, nel corso dell'intero brano, presti grande attenzione ai segni di articolazione con legature di espressione costanti che abbracciano quattro o due ottavi consecutive e con coppie consecutive di legature alquanto insolite sopra serie di terze melodiche ascendenti e discendenti. Ad esempio:

Es. 12



Es. 13



Es. 12: Zapateado, manoscritto del copista, Madrid 1954 (?), bb. 5-7; Es. 13: ibidem, bb. 9-10

I passaggi che includono intervalli di terza legati da due linee curve consecutive si ripetono a diverse altezze durante gran parte del brano. Tale uso doppio del simbolo della legatura dimostra che il compositore si preoccupò sin dal concepimento dell'opera della questione del prolungamento delle note coinvolte, ovvero di come unire le note in forma armonica nonostante la scrittura si presenti come melodica. Tuttavia, nell'edizione Schott (1963),⁸ il secondo arco di legatura che compare nel manoscritto primigenio viene eliminato, come si può apprezzare negli esempi seguenti.

Es. 14



Es. 15



Es. 14: Zapateado, Schott, 1963, bb. 6-7; Es. 15: *ibidem*, bb. 9-10

Si potrebbe pensare che il revisore abbia preso questa decisione considerando la grafia del manoscritto poco trasparente per i chitarristi e temendo che l'inclusione dei doppi segni di legatura potesse essere causa di confusione. Tuttavia, la nostra prima ipotesi è che l'opzione di utilizzare un legato tecnico ascendente con la mano sinistra nel primo legato e l'eliminazione dell'arco di legatura consecutivo rispecchia semplicemente il gusto personale del revisore.

Nonostante il revisore abbia optato per una tale soluzione, dobbiamo tenere in conto che la doppia legatura che appare nel manoscritto po-

trebbe essere compatibile con un *legatissimo* di terze. Il *legatissimo* implica una sovrapposizione delle risonanze delle note successive al fine di ottenere risultati armonici. Tale sovrapposizione è sottintesa e abituale negli arpeggi tradizionali chitarristici (le cui risonanze finiscono per formare accordi completi). Inoltre, ricordiamoci che Rodrigo era un pianista e che questa pratica non è estranea alla tradizione pianistica, pertanto è verosimile che questa fosse l'idea soggiacente alla grafia di Rodrigo stesso.

Di conseguenza, rimane degna d'attenzione la forma in cui sono stati diteggiati alcuni frammenti che conservano un disegno ritmico-melodico identico durante la quasi totalità del brano, specialmente nei passaggi che coinvolgono le terze legate sopra menzionate, all'altezza delle quali è stata eliminata la seconda delle due legature di espressione originarie. Così nell'*incipit* dello *Zapateado* possiamo notare che in tali passaggi il revisore è propenso a produrre il *legato* indicato nella partitura dell'edizione Schott utilizzando il meccanismo specifico di legatura tecnica con la mano sinistra, cosa che però non avviene in tutto il brano. Per comprendere tali decisioni, dobbiamo tenere in mente che, se è vero che questo tipo di legato appartiene all'idioma chitarristico, è altrettanto vero che non sempre la legatura tecnica rappresenta una scelta praticabile, vantaggiosa o logica da un punto di vista tecnico e musicale. Perché nella chitarra, in determinati passaggi costituiti da *pattern* musicali imitativi vi è la difficoltà di mantenere a lungo e per tutto il brano la sequenza corrispondente di *pattern* tecnico-meccanici, soprattutto quando essi non siano stati ispirati dalla pratica strumentale chitarristica.

In termini concreti, nello *Zapateado* di Rodrigo le legature tecniche non sono sempre funzionali né possibili da mantenere in tutti i frammenti

8. Bisogna tenere in conto che la revisione di questa pubblicazione è anonima, visto che non viene riportato il nome del chitarrista che ne ha curato la revisione e realizzato le diteggiature. Siamo a conoscenza delle testimonianze di chitarristi prestigiosi come Oscar Ghiglia ed Eduardo Fernández, i quali affermano che Segovia stesso negò nella maniera più assoluta di essere stato l'autore della revisione. Anche Angelo Gilardino (cfr. http://www.ga-usa.com/classical-guitar/projects/ag_post/100/ag00032.html) giunge alla medesima conclusione ipotizzando che revisione e diteggiatura dell'edizione Schott siano opera di un *ghost writer* cui la casa editrice affidò

il lavoro. Perciò attribuiremo di seguito la revisione e diteggiatura a un "anonimo", almeno fino a che non avremo esaminato il manoscritto dello *Zapateado* che si trova nell'Archivio di Segovia come ci informa il relativo catalogo: *Tres piezas españolas para guitarra* / 3. *Zapateado* / *manuscrito a tinta* / *revisado por A. S.*

Abbiamo richiesto (12 giugno 2018) alla Fundación "Andrés Segovia" di Linares una copia digitale di tale manoscritto ma ci è stato risposto (13 luglio 2018) dai responsabili dell'istituzione che è possibile consultarlo solo recandosi a Linares di persona. Al momento non ci è stato possibile farlo.

imitativi menzionati, sebbene questo possa essere preferito dallo stesso interprete, come possiamo osservare nella diteggiatura del seguente esempio, dove il *legato* viene realizzato su due corde adiacenti senza ricorrere al tipico meccanismo della legatura tecnica effettuata dalle dita della mano sinistra.



Es. 16: Zapateado, Schott, 1963, bb. 48-51

I frammenti musicali che vengono trasportati ad altezze diverse senza bisogno di modificare la diteggiatura della mano sinistra rappresentano parte della natura della chitarra e del proprio idioma: di conseguenza, i chitarristi sono abituati a trasportare l'altezza di certi passaggi utilizzando disposizioni identiche delle dita, e questo permette la realizzazione di modelli equivalenti di articolazione in ciascuno di questi passaggi. Ciò succede spesso nelle opere scritte da chitarristi-compositori, ma non è frequente in opere di compositori non chitarristi, come nel caso di Rodrigo. Per questa ragione ci può essere un certo disorientamento iniziale nel diteggiare le sue opere per chitarra.

Di fatto, alcuni frammenti dello *Zapateado* seguono determinati *pattern* ritmico-musicali che appaiono continuamente in tutto il brano (si vedano gli esempi da 12 a 15). Tuttavia, nonostante questo modello musicale si ritrovi in forme simili lungo tutto il brano, il revisore non poteva adottare fino alla fine il criterio iniziale utilizzato per orientare la sua diteggiatura a causa dei diversi ostacoli tecnici. Sebbene la diteggiatura scelta sia perfettamente funzionale, crediamo che un numero nutrito di chitarristi e ascoltatori potrebbe sentirsi maggiormente a proprio agio se si potesse mantenere lo stesso *pattern* tecnico-musicale di attacco e articolazione in tutte le parti simili dell'intero brano. In tale maniera si potrebbe apprezzare meglio lo sviluppo dell'opera dal punto di vista logico-uditivo e strutturale.

A tale proposito, possiamo dire che esiste un'alternativa ai modelli di diteggiatura scelti dal revisore: ad esempio andrebbero evitate le legature tecniche dall'inizio del brano al fine di conseguire un risultato tecnico-musicale più regolare. Ed è

esattamente quello che raccomandiamo, rinunciando consapevolmente all'utilizzo di questo *escamotage* prettamente chitarristico nelle terze a cui facevamo riferimento negli esempi 6 e 7.

Riconosciamo che il ricorso alle legature tecniche potrebbe facilitare l'esecuzione di alcuni passaggi e che tale tecnica "si presenta bene" dal punto di vista dell'esecuzione strumentale; d'altra parte, però, risulta meno uniforme l'articolazione dei passaggi identici. Inoltre, crediamo che tener presente la funzione originale dei simboli di articolazione sopra menzionati possa dar luogo a nuove proposte di interpretazione di quest'opera, e di conseguenza possa generare la creazione di diteggiature alternative che permettano di realizzare le diverse intenzioni artistiche dell'interprete.

L'effetto del pedale virtuale nello Zapateado

Dai chitarristi viene generalmente dato per certo che sia necessario "pulire" l'ambiente sonoro durante l'esecuzione per evitare dissonanze e ottenere una chiara definizione dell'inizio o della fine di una frase musicale. Per conseguire il silenzio desiderato è possibile utilizzare qualsiasi dito di entrambe le mani.

Come abbiamo riferito precedentemente, Rodrigo non sempre separa le diverse voci, il che crea incertezza riguardo alla durata di alcune di esse, in particolare dei bassi. Di conseguenza le responsabilità della durata delle voci ricade all'interprete. Di seguito illustreremo questa situazione attraverso esempi pratici.

In senso stretto, la durata dei bassi negli esempi 17 e 18 equivale a una croma, tuttavia è poco probabile che questa sia stata la precisa intenzione musicale dell'autore, il quale ha lasciato, dal nostro punto di vista, una certa libertà all'interprete nel prendere le decisioni artistiche più pertinenti tenendo anche conto degli aspetti tecnici. Prima di continuare, cogliamo l'occasione per sottolineare che nella pubblicazione Schott di *Zapateado* ci sia un errore tipografico: si tratta del Mi grave, che compare alla voce del basso di battuta 17, come possiamo notare nell'esempio 17.



Es. 17: Zapateado, Schott, 1963, bb. 16-18

In realtà, secondo logica musicale la nota dovrebbe essere un Sol sulla sesta corda, così come riportata nel manoscritto (esempio 18):



Es. 18: Zapateado, manoscritto del copista, bb. 16-18

Rispettando rigorosamente le durate scritte del caso presentato negli esempi 17 e 18 otterremo un'esecuzione "secca", con poche risonanze armoniche al registro grave, poiché se il Sol basso dura appena il tempo di una croma l'effetto risultante è lo stesso di quello ottenuto alzando il pedale di risonanza del pianoforte: si asciuga in maniera estrema l'atmosfera musicale e si lascia un'impressione uditiva di vuoto armonico, cosa che non consideriamo raccomandabile in questo specifico passaggio. A nostro parere è più vantaggioso dal punto di vista musicale il prolungamento dei bassi per tutta la durata della battuta.

Un'alternativa per questo frammento musicale potrebbe essere indicare il Sol grave con una minima puntata a battuta 17 e come semiminima puntata a battuta 18 e 19, tenendo la mano sinistra in posizione fissa per poter conservare le risonanze delle note e creare l'effetto del "pedale pianistico premuto":



Es. 19: Zapateado, bb. 17-19 con revisione e diteggiature proposte da R. Barceló

Senza rinnegare quanto detto finora, in altri passaggi può essere molto efficace non lasciar vibrare le corde più del tempo indicato in partitura (emulando il sollevamento del pedale di risonanza del pianoforte), al fine di ottenere un ambiente musicale trasparente e un migliore effetto artistico, come si nota nel seguente esempio tra altri frammenti dello *Zapateado*:



Es. 20: Zapateado, bb. 29-30 con revisione e diteggiature proposte da R. Barceló

Il criterio adottato per la diteggiatura dell'esempio 19 è quello di mettere in risalto le note unite dalle legature, considerando che le ultime note sottostanti agli archi di legatura (cioè le prime note acute di ciascuna battuta, Sol, La, Si, Do diesis e Re) debbano avere la durata almeno di

una semiminima tenendo conto del fatto che in questa parte sono presenti, tacitamente, tre voci. I momenti di *pedalizzazione* al fine di mantenere la durata del suono e di prolungare la sua risonanza saranno segnati nell'esempio seguente come sotto indicato:



Es. 21: Zapateado, bb. 31-34. Durata tacita delle risonanze. Revisione e diteggiature proposte da R. Barceló

Per fermare le risonanze indesiderate il sistema sarà il solito: sollevare le dita dalle corde o smorzare le corde selezionate con qualsiasi parte di entrambe le mani. In particolare, nei casi in cui venga utilizzato il barré, sarà possibile asciugare l'atmosfera sonora sollevando il barré stesso fermando così tutti i suoni immediatamente (come quando si solleva il pedale di risonanza del pianoforte), sebbene quest'azione venga svolta solo per un istante, per poi riposizionare subito il barré. Nel caso contrario, se si terrà premuto il dito utilizzato per il barré, si permetterà il mantenimento delle risonanze e la comparsa di altri suoni armonici che vibreranno 'per simpatia'. Dovremmo pertanto considerare il barré come una risorsa da utilizzare nelle situazioni prima menzionate prestando attenzione anche alle risonanze funzionali delle note.

Il problema "Chitarra"

Da quando Berlioz, che conosceva bene la chitarra, scrisse nel suo *Trattato di Strumentazione e Orchestrazione* (1843) che per comporre correttamente per chitarra era necessario saperla suonare, alcuni autori hanno avuto timore nel comporre per questo strumento. Potremmo dire, basandoci sulla nostra esperienza con i compositori non chitarristi, che le considerazioni di Berlioz non erano del tutto campate in aria e che solitamente è necessaria almeno la collaborazione di un buon esecutore affinché il compositore possa verificare l'effetto reale designato in partitura, vuoi a livello tecnico vuoi a livello musicale.

Fortunatamente, a partire dalla seconda parte della prima metà del XX secolo, i compositori non chitarristi hanno accettato il fatto che la chitarra potesse essere uno strumento degno e adeguato per l'interpretazione della musica contemporanea. Grazie a questo cambiamento di mentalità, in un periodo relativamente breve è andato creandosi un nuovo repertorio per chitarra, integrato anche da molte opere di compositori non chitarristi, cosa che non era accaduta precedentemente.

In questo senso, la produzione musicale per

chitarra di Villa-Lobos rappresenta un caso molto particolare, visto che si trattava di un autore polistrumentista. Il musicista brasiliano era pianista e violoncellista, ma aveva anche sviluppato una considerevole tecnica chitarristica, come è possibile costatare dalle incisioni dello stesso Villa-Lobos alla chitarra. Si è avvalso della propria conoscenza dello strumento per sviluppare le proprie composizioni chitarristiche e anche per plasmare in partitura la sua musica per chitarra in forma abbastanza ortodossa.

Tuttavia, nella rosa dei compositori non chitarristi, il caso di Rodrigo è diverso in quanto, nonostante le sue composizioni per chitarra siano molto chitarristiche dal punto di vista concettuale, il tipo di scrittura da lui adottato appare *arcaicizzante* al chitarrista moderno. Lo stile di scrittura di Rodrigo a volte ricorda la notazione utilizzata nelle opere per chitarra del primo Ottocento (BARCELÓ, 2010): infatti, recupera pratiche abbandonate e contestate già da Fernando Sor nel suo *Metodo* (SOR, 1830), perché rendevano la scrittura musicale meno trasparente e affidabile.⁹

Basandoci in particolare sulla nostra esperienza di docenti, possiamo affermare che questa maniera di presentare il testo musicale a volte disorienta il chitarrista che si avvicina per la prima volta alla musica di Rodrigo, specialmente quando alle peculiarità della sua scrittura si sommano problemi di natura tecnica poco usuali.

Oltre alle questioni fin qui affrontate, possiamo sostenere che anche in alcuni brani originali per altri strumenti e trascritti per chitarra sola – tra gli altri, alcune opere di Bach – la musica scritta in partitura pone obiettivi astratti che oltrepassano le questioni tecnico-strumentali. Pertanto, proprio in questi brani vi sono dei passaggi che a volte non trovano soluzioni idiomatiche per nessuno strumento, così come accade per la chitarra.¹⁰ Possiamo ancora sottolineare che la musica per chitarra di Rodrigo, nonostante sia stilisticamente differente da quella di Bach, presenta problemi interpretativi simili a quelli delle trascrizioni bachiane per chitarra. Questo obbliga i chitarristi a pensare a soluzioni non convenzionali per col-

9. Probabilmente, tali pratiche provenivano dall'intavolatura, la cui scrittura non permetteva di evidenziare la differenziazione delle diverse voci né l'effettiva durata dei bassi.

10. Può servire come riferimento la *Ciaccona* dalla *Partita n. 2* per violino in Re minore BWV 1004, o la *Suite 4*, BWV 1006a in Mi maggiore di Johann Sebastian Bach trascritte per chitarra.

mare le difficoltà esecutive di alcuni suoi brani, come se si dovesse interpretare una trascrizione invece di un brano originale: questo, nel caso di Rodrigo, lascia trasparire la sua ispirazione extra-chitarristica, rivelando così influenze pianistiche e orchestrali. Di fatto, e non per caso, in alcune sue opere chitarristiche i revisori propongono delle modifiche al testo che permettano di superare meccanismi poco funzionali e di ottenere una maggiore fluidità esecutiva e quindi un risultato musicale migliore, così come accade in *“Invocación y Danza”* (1961) e *“Elogio de la Guitarra”* (1971).

Joaquín Rodrigo era consapevole del fatto che alcune sue opere per chitarra potessero contenere passaggi perfettibili dal punto di vista funzionale, come oggi sappiamo:

“Tutti questi cambiamenti non vengono effettuati da Yepes alle spalle del maestro Rodrigo il quale, riferendosi alla versione di Yepes del suo *Concierto* e al suo conseguente “primo successo internazionale”, assicurò che “da allora, il *Concierto de Aranjuez* ha acquisito una nuova naturalezza, e per la stessa ragione devo ringraziare Narciso Yepes del frutto di questa intensa collaborazione che ci ha portato a camminare uniti lungo il cammino della nostra musica”.¹¹

Tuttavia, invece di affidarsi a un chitarrista idoneo per realizzare la revisione – così com’era avvenuto con le opere revisionate da Segovia, con l’obiettivo di conseguire una versione finale idiomática e *ufficiale* delle proprie composizioni – Rodrigo preferì non apportare modifiche alle opere già pubblicate, o non ebbe occasione di farlo, lasciando immutati alcuni passi problematici, nonostante l’interpretazione degli stessi potesse destare qualche dubbio.

Paradossalmente, Rodrigo ha così lasciato una porta aperta in modo che, di fronte alle difficoltà di vario genere presenti in alcune sue opere, diversi chitarristi apportassero soluzioni per l’e-

secuzione di questi passaggi, attraverso vasti canali di informazione. Questo ha fatto sì che i potenziali interpreti potessero venire a conoscenza delle modifiche *de facto* alla partitura originale adattata da vari musicisti riconosciuti, selezionando le più adeguate e ottimizzandole. Pertanto, possiamo sostenere che le opere in questione – e non solo queste – siano state affette da un *darwinismo musicale*, veicolato dai multipli interventi ai quali abbiamo fatto riferimento, subendo *mutazioni* provocate dal pragmatismo e dall’azione di chitarristi prestigiosi che hanno avallato le modifiche indispensabili, la cui trasmissione è stata facilitata attraverso i mezzi di comunicazione di massa. Tuttavia, quello che è più importante sta nel fatto che oggi esiste una tradizione interpretativa acquisita da molti anni, trasmessa oralmente o registrata su diversi supporti e presente nei *memorabilia* dei chitarristi, cosa che può aiutare a minimizzare gli sforzi nel senso prima illustrato, nonostante la maggior parte di queste pratiche non vengono attualmente rispecchiate nelle corrispondenti edizioni a stampa.

In conclusione, dopo aver richiamato l’attenzione su diverse peculiarità di questo brano, è chiaro che le possibilità interpretative dello *Zapateado* di Rodrigo non siano ancora esaurite visto che, nonostante esso faccia parte del repertorio abituale dei chitarristi degli ultimi cinquant’anni, siamo comunque riusciti a presentarlo in una nuova prospettiva. Come abbiamo visto, esistono diversi aspetti riguardanti non solo l’articolazione, l’accentuazione e lo sviluppo ritmico, ma anche le modifiche all’atmosfera sonora del brano in questione. Tali aspetti possono essere affrontati in maniere diverse rispetto a quella tradizionale: attraverso uno studio approfondito del contenuto formale e storico dell’opera, è probabile che l’interprete riesca a dare alla propria esecuzione un impatto positivo in termini musicali.

(Traduzione dal portoghese: Andrea Monarda)

11. “Todos estos cambios no los lleva a cabo Yepes de espaldas al maestro Rodrigo. El compositor levantino, refiriéndose a la versión de Yepes de su *Concierto* y a su consiguiente “primer éxito internacional”, aseguró que “desde entonces, el *Concierto de Aranjuez* adquirió una

nueva naturaleza, y por esa misma razón debo agradecer a Narciso Yepes el fruto de una colaboración intensa que nos ha llevado a caminar juntos por los caminos de nuestra música.” In: YEPES, 2014, p. 221.

Riferimenti bibliografici

- BANOWETZ, JOSEPH (1999). *El pedal pianístico, técnicas y uso*. Madrid: Pirámide.
- BARCELÓ, RICARDO (2010). *Del violín a la guitarra: influencias en la técnica, escritura, organología y expresión*. Madrid: "Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra" (5), pp. 48-59.
- BERLIOZ, HÉCTOR (1843). *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes, op. 10, (VIII)*. Paris: Schonenberger. pp.83-86.
- BRITTEN, BENJAMIN (1965). *Nocturnal op. 70*. London: Faber and Faber Limited.
- CASARES RODICIO, EMILIO, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, ISMAEL, LÓPEZ-CALO, JOSÉ (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (9). Madrid: Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores.
- CASTRO BUENDÍA, GUILLERMO (2014). *Música e historia del Zapateado*. Cadiz: "Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa", pp.22-37. Disponible online: <http://www.flamencoinvestigacion.es/articulos/070804-2014/musica-historia-zapateado.pdf> (consultato il 10 aprile 2018).
- CINTORA, PILAR (1988). *Historia del Calzado*. Zaragoza: Aguaviva.
- DE VISEÉ, ROBERT (1686). *Liure de pieces pour la guitarre*. Paris: Chez Bonneuil, Letteguine.
- DUKAS, PAUL (1897). *L'apprenti sorcier*. Paris: Durand & Fils. Reprint: *The Apprentice sorcerer*. Mineola-New York, Dover Publications (1997).
- RODRIGO, JOAQUÍN (1953?). "Tres piezas españolas" (manoscritto a matita del copista di Rodrigo ottenuto ricopiando la versione del brano nel sistema di scrittura Braille). Madrid: Fundación Joaquín Rodrigo.
- RODRIGO, JOAQUÍN (1954). *Tres piezas españolas*. Mainz: Schott.
- RODRIGO, JOAQUÍN (1961). *Invocación y Danza*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.
- RODRIGO, JOAQUÍN (1971). *Elogio de la Guitarra*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.
- RUÍZ MAYORDOMO, MARÍA JOSÉ (2017). *El Canario: Una de las danzas más populares del XVI al XVIII*. Música Antigua.com. Disponible online: <http://www.musicaantigua.com/el-canario-una-de-las-danzas-mas-populares-del-xvi-al-xviii/> (consultato il 10 aprile 2018).
- SANZ, GASPAR (1674). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Saragoça: Herederos de Diego Dormer.
- SOR, FERNANDO (1830). *Méthode pour la guitare*. Paris: L'auteur. Imp. de Lachevardiere. Tradotta in spagnolo da E. Baranzano e R. Barceló: *Método para guitarra*. Fafe: Editora Labirinto (2008).
- YEPES SZUMLAKOWSKI, IGNACIO (2014). *El archivo musical de Narciso Yepes: estudio, análisis y respuesta sonora de sus anotaciones manuscritas*, p. 221. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Educación. Disponible online: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-Iyepes/Documento.pdf> (consultato il 10 aprile 2018).