

---

BRUNO BETTINELLI:  
LA CADENZA COME METAFORA COMPOSITIVA  
note a margine di alcune pagine chitarristiche

*di Gianluca Verlingieri*

**I**l concetto di cadenza solistica, ampiamente storicizzato nella tradizione musicale colta occidentale,<sup>1</sup> è utilizzato nel presente articolo come filo conduttore per alcune riflessioni sul rapporto tra passato e modernità, nonché tra spontaneità e rigore costruttivo, nello stile compositivo maturo di Bruno Bettinelli, con particolare riferimento a pagine chitarristiche quali il *Concerto* per chitarra e orchestra d'archi (con vibrafono *ad libitum*) e il brano solistico *Come una cadenza*.

Alla voce *cadenza* del D.E.U.M.M., la prima delle definizioni proposte recita come segue:

episodio solistico vocale (nelle arie operistiche) o strumentale (nei concerti solistici), inserito di norma nella parte conclusiva del brano, dopo un accordo sospensivo [...]; è costituito da elementi desunti dai diversi temi precedentemente esposti, elementi che vengono elaborati liberamente, come in una fantasia, [...] e passaggi di bravura [...].<sup>2</sup>

A partire da tale accezione sembra essersi mosso Bettinelli – pur nell'ambito del suo personalissimo stile – nel concepire l'assolo finale

del III movimento del *Concerto* per chitarra e orchestra d'archi (con vibrafono *ad libitum*), al principio degli anni Ottanta del Novecento. A quell'epoca il maestro milanese, giunto alla soglia dei settant'anni, aveva raggiunto da tempo una fase di piena maturità artistica e stilistica, di cui il *Concerto* per chitarra rappresenta indubbiamente uno degli esiti più interessanti. Al di là della cadenza solistica, i suoi tre movimenti sono infatti apprezzabili *tout court* non tanto per la ricercatezza timbrica (sottolineata anche dall'abbinamento col vibrafono) o per l'ineccepibile perizia tecnica della scrittura orchestrale per archi, quanto per il felice e funzionale connubio di quest'ultima con la personale esplorazione tecnica ed espressiva della chitarra, intrapresa da Bettinelli nel decennio precedente.<sup>3</sup> Risale infatti al 1970 la prima pagina solistica dedicata allo strumento, quell'*Improvvisazione* già pienamente rappresentativa dell'approccio alle sei corde del compositore secondo l'opinione di Angelo Gilardino,<sup>4</sup> autentico fautore di quell'esordio e di altri successivi brani chitarristici del maestro. In particolare, sullo stile della musica per chitarra di Bettinelli, Gilardino scrive:

---

1. L'evoluzione dei processi cadenzali, dapprima cristallizzati in forma embrionale nella prassi esecutiva estemporanea rinascimentale e barocca, e in seguito ampliati e integrati appieno nella scrittura musicale (spostandone il fulcro dalla *gestualità* alla *testualità*), è ben descritta da Vincenzo Caporaletti nel suo interessante studio sull'improvvisazione (cfr. VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2005).

---

2. Voce *Cadenza*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (D.E.U.M.M.)*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1983, *Il lessico*, vol. I, p. 429.

3. Cfr. DAVIDE FICCO, *Bruno Bettinelli: una modernità non dogmatica*, prima parte, "Il Fronimo", n. 153, gennaio-marzo 2011, pp. 12-25.

4. ANGELO GILARDINO, *Manuale di storia della chitarra*, vol. II: *La chitarra moderna e contemporanea*, Ancona, Bèrben, 1988, p. 105.

La pagina bettinelliana crea la sensazione di un apparato fine e robusto, ove ogni particolare è accuratamente messo a punto, ma questa artigianale, scrupolosa rifinitura apre poi la via a mondi di contemplazione e di sogno, che l'autore raggiunge al di là di ogni sapienza costruttiva, e che sembrano incontrati nel più completo abbandono alla propria immaginazione.<sup>5</sup>

Se al termine *immaginazione* adoperato da Gilardino, affianchiamo alcuni titoli di pagine chitarristiche bettinelliane (*in primis* la stessa *Improvvisazione*) e le parole della succitata definizione di cadenza del D.E.U.M.M. (*fantasia, libera elaborazione*), il matrimonio tra il genoma di uno "stile cadenzante" e la sua declinazione chitarristica appare subito evidente e intimo in Bettinelli, nonché perdurante negli anni, se si osserva il catalogo del compositore. Nel 1983, due anni dopo il *Concerto per chitarra* (e ben tredici dopo *Improvvisazione*) nasce infatti una pagina solistica nella quale il concetto di cadenza assurge a vera e propria metafora compositiva, informando l'intera gittata costruttiva del brano. In *Come una cadenza* – questo l'eloquente titolo<sup>6</sup> – Bettinelli materializza in un contesto formale autonomo (svincolato cioè dall'essere incastonato in una qualsivoglia cornice sinfonica o cameristica) la suggestione della cadenza concertistica, mutuata dalla tradizione della musica colta occidentale.

---

5. *Ibidem*.

6. Lungi dal voler ipotizzare una relazione quasi certamente inesistente tra le direzioni intraprese dai rispettivi percorsi compositivi, notiamo curiosamente che negli stessi anni in cui Bettinelli scrive *Come una cadenza*, il polacco Krzysztof Penderecki, intitola *Cadenza* un suo brano autonomo per viola sola (1984), anch'esso di poco successivo ad un concerto dedicato al medesimo strumento (*Viola Concerto*, 1983).

7. Basti pensare al magistero contrappuntistico quasi "fiammingo" di Bettinelli.

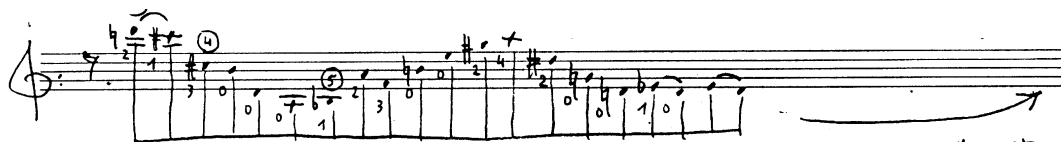
8. Anche in virtù del suo riconosciuto ruolo d'importante didatta. La sua "guida" allo studio della composizione (BRUNO BETTINELLI, *La composizione musicale. Considerazioni e guida allo studio con bibliografia ragionata*, Milano, Rugginenti, 1996), si apre tra l'altro con una significativa citazione epigrafica da Béla Bartók: "Ogni arte ha il diritto di affondare le sue radici nell'epoca precedente; né si tratta di un diritto soltanto, perché è anche un dovere".

Non si ha tuttavia l'impressione, tanto in *Come una cadenza* quanto nel *Concerto*, di una scelta programmatica dell'autore di compiere palesi operazioni intellettuali di rilettura "in salsa contemporanea" di forme e stilemi della tradizione colta (in questo caso la cadenza e l'esposizione, assai frequente in Bettinelli, di un materiale tematico con successivi evidenti accenni di ripresa). Piuttosto, a trasparire è la ricerca costante di un'espressione stilistico-formale personale e coerente, in cui l'interesse per il risultato musicale e percettivo (o, con una parola oggi non più reazionaria, *comunicativo*) prevalga rispetto a qualunque asettico concettualismo, anche nei confronti del passato. L'eredità della cultura musicale precedente, da Bettinelli così profondamente frequentata e abilmente padroneggiata,<sup>7</sup> nonché strenuamente difesa,<sup>8</sup> non è da lui intesa, nell'atto compositivo, come fenomeno da osservare col distacco scientifico tipico del chirurgo che vi operi plateali e dissacranti deformazioni (anche geniali, s'intende) tramite i nuovi strumenti offerti della contemporaneità.

Anche dal punto di vista del linguaggio adoperato, la musica di Bettinelli non ha mai preso pieghe nostalgiche da *revival* di un passato arcadico, nemmeno quando il discorso armonico, segnato negli anni dal progressivo sedimentarsi di un libero atonalismo, ha occasionalmente riabbracciato tratti diatonici e modaleggianti tipici degli esordi,<sup>9</sup> presentando talvolta veri e

---

9. Bettinelli aveva esordito sulla scena compositiva italiana alla fine degli anni Trenta con la *Sinfonia da camera* (1938), seguita dalle *Due invenzioni* per archi (1939): lavori di assoluto rilievo, oggetto negli anni di importanti esecuzioni anche all'estero (Guido Cantelli diresse ad esempio le *Invenzioni* alla Carnegie Hall di New York) e ancora oggi relativamente vivi nelle programazioni concertistiche. Renzo Cresti ha riscontrato in questi brani alcune movenze neoclassiche alla Hindemith (cfr. RENZO CRESTI, *Bruno Bettinelli. Il signore del contrappunto*, "Angeli e poeti", n. 4, Guido Miano, Milano, dicembre 2000), mentre Armando Gentilucci aveva in precedenza ritenuto marginale, anche per quanto riguarda gli inizi della produzione di Bettinelli, la suggestione hindemithiana e del Neoclassicismo in generale, considerando più interessante un parallelo con Bartók e col rapporto dialettico di quest'ultimo con le varie correnti della musica del Novecento (cfr. ARMANDO GENTILUCCI, *Presenza di Bruno Bettinelli*, "Il Convegno Musicale", anno II, n. 1-2, Giacomo A. Caula, Torino, gennaio-giugno 1965).



N.B. - Questo pezzo va eseguito liberamente, con molta elasticità. I metronomi sono approssimativi e le alterazioni servono soltanto per la nota che le porta.

Ultimo rigo della prima pagina del manoscritto di *Come una cadenza e avvertenza per l'esecutore*

propri accordi tonali. È il caso di alcuni brani corali sacri<sup>10</sup> e dello stesso finale del *Concerto* per chitarra, dove campeggia una trionfale armonia di Re maggiore in corrispondenza dell'accordo conclusivo.

Al contrario, la storia della musica occidentale è stata assimilata da Bettinelli come patrimonio genetico intrinseco al proprio stile compositivo, e quindi completamente metabolizzata in esso assieme ad altri assunti tecnici ed estetici più recenti. Anche questi ultimi sono stati selezionati da Bettinelli con spirito critico<sup>11</sup> ed onestà intellettuale, senza evidenti pregiudizi e in virtù della loro funzionalità pratica e pertinenza al risultato musicale da perseguire, piuttosto che per la loro autoreferenzialità in quanto "nuovi". In questo senso sono da intendersi, ad esempio, le aperture verso l'alea controllata<sup>12</sup> in alcuni lavori orchestrali degli anni Settanta, quali lo *Studio* (1974) o i *Contrasti* (1979); procedimenti che, come ha intelligentemente sottolineato Giulio Mercati,<sup>13</sup> figurano all'interno di tali partiture in stretta connessione con altre tecniche più tradizionali (nella fattispecie un contrappun-

to molto serrato e quasi parossistico, di cui l'alea controllata appare quale naturale evoluzione e conseguenza).

L'apparente spontaneità di questa equilibrata mediazione (quasi una fusione) tra "le eredità del passato [...]" e gli stimoli della nuova musica, osservati con attenzione e sicuro discernimento<sup>14</sup> nell'idioma caratteristico del Bettinelli maturo è in realtà frutto di un rigoroso lavoro di cesello, di un raffinato artigianato coerentemente maturato dall'autore in decenni di pratica compositiva. Da questo punto di vista, la stessa metafora della cadenza come paradigma stilistico è leggibile anche come *summa* delle abilità tecniche dell'autore, oltre che dell'esecutore. Tuttavia, tali abilità (compositive o interpretative che siano) sono raramente ostentate in modo plateale nella pagina bettinelliana,<sup>15</sup> solitamente esente dai quei «passaggi di bravura» cui accenna la definizione di cadenza del D.E.U.M.M., se per "bravura" s'intende un virtuosismo abbagliante, d'indubbio effetto spettacolare e di sicura presa sul pubblico, ma troppo spesso superficialmente fine a se stesso. Eppure, tale concezione

10. Dove è però una sincera spiritualità ed emozione, oltre al pensiero pratico legato alla facilità esecutiva, a dettare la necessità di una diversa e più accessibile calibratura linguistica. Per un quadro esaustivo sulla produzione corale di Bettinelli, cfr. LAURA FARABOLLINI, *La musica per coro a cappella di Bruno Bettinelli*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2002.

11. In un articolo del 1977, riferendosi alla formazione dei giovani studenti di composizione nei Conservatori italiani e alle loro esigenze di aggiornamento del bagaglio tecnico rispetto agli arretrati programmi di studio, Bettinelli si esprime, non senza un filo di pungente ironia, in termini di "nuove tecniche fiorite (e sfiorite) nel Novecento" (BRUNO BETTINELLI, *Tentiamo aperte le scuole di composizione*, "Nuova Rivista Musicale Italiana", XI, n. 3, aprile-giugno 1977).

12. Impiegata da Bettinelli sotto forma di ripetizioni variate *ad libitum* di modelli precisamente notati sia melodicamente che ritmicamente, oppure di rapide iterazioni (sempre variate *ad lib.* e alternate con brevissime pause) di successioni di altezze a-ritmicamente notate in partitura all'interno di un riquadro.

13. Cfr. GIULIO MERCATI, *Bruno Bettinelli, il cammino di un musicista. Analisi dell'opera dagli esordi al 1998*, Milano, Rugginenti, 1998, pp. 125-126 e 197-198.

14. ANGELO GILARDINO, *op. cit.*, p. 105.

15. Giulio Mercati, in riferimento al *Concerto* per violino e orchestra, contemporaneo di *Come una cadenza*, scrive:

«apertamente virtuosistiche e "ottocentesche" sono [...] da considerarsi le due cadenze, che saggiano ferocemente le capacità tecniche del solista» (GIULIO MERCATI, *op. cit.*, p. 223).

esclusivamente tecnica delle capacità esecutive è storicamente proliferata nella prassi esecutiva estemporanea dei procedimenti cadenzanti, e difficilmente è stata estirpata, in certi casi, dalla consuetudine di sfoggiarla nelle cadenze scritte,<sup>16</sup> talvolta addirittura modificate arbitrariamente dagli esecutori al solo fine di renderle ancor più spettacolari. Nel terzo movimento del *Concerto* per chitarra, è innegabile che la parte solistica sia spesso assai brillante, così come lo è la stessa cadenza di accezione “classica”, ma il grande controllo, la sicurezza e la padronanza tecnica richiesti all’interprete non sono al servizio di un virtuosismo effimero e soltanto tecnico, bensì di una più variegata sfera di abilità performative, data anche la «mozartiana tripartizione “Allegro”, “Calmo”, “Deciso”, che concede spazio anche alle capacità espressive dell’esecutore», come nota ancora Mercati.<sup>17</sup>

Inoltre, la presenza di una cadenza vera e propria e il suo “virtuosismo” (sia esso brillante, espressivo, o “compositivo”) sono di norma, in Bettinelli, frutto di un’urgenza intrinseca al dispiegarsi del discorso musicale. È interessante confrontare tale assunto con le osservazioni di Alberto Basso relative al primo esempio di cadenza scritta<sup>18</sup> nella storia della musica colta occidentale, ovvero il *solo senza stromenti* affidato al clavicembalo nel I movimento del *Quinto Concerto Brandeburghese* di Johann Sebastian Bach:

nel *Quinto Brandeburghese* la cadenza è un evento musicale che scaturisce a proseguimento

del discorso, è essa stessa sviluppo d’una idea, d’un principio tematico precedentemente esposto, non un’improvvisazione, una parafrasi del tema-base, una divagazione accidentale determinata dalla sola intenzione di far brillare le doti di un virtuoso. In un certo senso, la cadenza bachiana [...] gode del privilegio di essere l’unica in tutta la storia del genere del concerto che palesi uno « stato di necessità ». Non si tratta, dunque, d’una formula aggiuntiva più o meno gratuita, di una tautologica e pleonastica appendice lasciata alla discrezione del solista, ma di un organismo musicale al cui apporto non si può rinunciare e che rappresenta l’essenziale coronamento del processo musicale.<sup>19</sup>

A più di due secoli e mezzo di distanza dallo straordinario esempio bachiano, sebbene in un contesto ovviamente diverso, anche la cadenza del III movimento del *Concerto* per chitarra di Bettinelli può essere considerata a ragione un «essenziale coronamento del processo musicale», per riprendere le parole di Basso. Addirittura, in *Come una cadenza*, è la cadenza stessa ad identificarsi tautologicamente col processo musicale in cui dovrebbe essere incorporata: essa non è più soltanto l’irrinunciabile proseguimento di un discorso, ma è il discorso stesso, nella sua interezza. Quest’ultimo, pur basandosi su un corredo cromosomico fatto d’immaginazione, fantasia, improvvisazione e libera elaborazione del materiale,<sup>20</sup> mantiene all’ascolto anche un senso di direzionalità, omogeneità

16. Particolare “resistenza”, dovuta anche all’assuefazione di certo pubblico, hanno avuto gli episodi cadenzanti legittimati dalla prassi esecutiva nella musica vocale operistica, al punto da identificarsi con la tradizione interpretativa delle rispettive opere. Tali passi cadenzanti erano però assenti dagli autografi e dalle intenzioni dei compositori, oppure modificati in chiave meramente virtuosistica dagli stessi interpreti, snaturando in parecchi casi la funzione drammaturgica originariamente prevista dal compositore. Nella sua recente autobiografia, Riccardo Muti, appartenente anch’egli alla schiera d’illustri allievi di composizione di Bettinelli, fornisce alcuni esempi di queste corruzioni dettate dal «pompiertismo degli esecutori», finalizzato a strappare l’applauso del pubblico, nelle opere liriche verdiane. Lo stesso Muti invita tuttavia a non generalizzare, «evitando preconcetti fondamentalismi (nelle opere del primo periodo si possono inserire, ad esempio, alcune varia-

zioni nel *Da capo* delle arie)» (cfr. RICCARDO MUTI, *Prima la musica, poi le parole. Autobiografia*, a cura di Marco Grondona, Rizzoli, Milano, 2010, pp. 124-34). Per quanto riguarda la musica strumentale, ricordiamo inoltre l’avvertenza che Beethoven indicò in partitura nel concerto per pianoforte e orchestra n. 5: “*non si fa una cadenza, ma s’attacca subito il seguente*”, al fine di evitare che l’esecutore si sentisse autorizzato ad improvvisare una cadenza diversa da quanto previsto dal compositore e scritto in partitura.

17. GIULIO MERCATI, *op. cit.*, pp. 217-8.

18. E non improvvisata, com’era la norma per la musica strumentale fin verso la metà del sec. XVIII.

19. ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, vol. I: 1685-1723, EDT, Torino, 1979, pp. 589-90.

20. Sono le parole che abbiamo associato allo stile cadenzante in apertura del presente articolo.

1 Diteggiatura  
di Ruggero Chiosa

- Come una Cadenza -  
- per chitarra -

B. Bettinelli  
1993

Metronomo iniziale ♩ = 72 circa -

Prime righe del manoscritto di *Come una Cadenza*

e coerenza proprio di un processo musicale rigorosamente organizzato, senza che lo stile cadenzante, da improvvisativo, appaia mai “improvvisato”, nella peggiore delle accezioni del termine.

L'artigianato di Bettinelli è dunque anche espressione di maestria nel gestire equilibri, siano essi tra modernità e tradizione, come si è notato in precedenza, o tra senso di spontaneità e rigore, come abbiamo evidenziato poc'anzi. Tale bilanciamento tra i livelli di diversi parametri compositivi tecnici ed estetici non è tuttavia relegato al raggiungimento di un equilibrio statico ed immutabile nel corso di un brano, ma è piuttosto il risultato di un continuo ed incessante dinamismo dei parametri musicali. Ciò avviene ad ogni livello della costruzione musicale: dai cambiamenti nell'agogica e nella quantità d'energia

ritmica sprigionata, alla germinazione e micro-variazione delle cellule tematiche, dal mutare della tecnica strumentale adottata di sezione in sezione all'addensarsi o rarefarsi dell'intreccio contrappuntistico, e così via.

Un vitalismo, insomma, connaturato all'idea stessa di cadenza e che, nel suo oscillare intorno a soglie d'equilibrio e di confine tra diversi parametri, risulta immune da applicazioni estreme o dogmatiche di regole e tecniche compositive. Ad esempio, la succitata libera atonalità del linguaggio bettinelliano maturo delle opere per chitarra è garanzia di maggior spontaneità nella gestione delle altezze rispetto agli stretti vincoli della tecnica seriale ortodossa, occasionalmente sperimentata altrove da Bettinelli, anche se mai in maniera realmente strutturale.<sup>21</sup> La libertà d'utilizzo del totale cromatico determina

21. La prima disposizione, completa e rigorosa, di una serie dodecafonica nella musica di Bettinelli avviene nel IV movimento del *Divertimento* per flauto, violoncello e pianoforte (1951), dove una sequenza orizzontale di dodici suoni funge da base per un ostinato che caratterizza l'intero movimento. Tale impiego non ha la forza di una convinta “conversione” estetica al serialismo (com'è avvenuto per altri autori italiani nel periodo post-bellico, ad esempio Riccardo Malipiero), quanto piuttosto di un esperimento che segna la conclusione, poi archiviata, di un percorso coerente già avviato da Bettinelli con un progressivo innervarsi di elementi cromatici nella sua musica. Anche Giorgio Federico Ghedini, collega stimato e caro amico di Bettinelli, integra in quegli anni influenze dodecafoniche nel suo lavoro, utilizzando, in particolare, una serie di dodici suoni nel *Concerto* per violino det-

to *Il belprato* (1947). Ma anche in questo caso non assistiamo ad una netta svolta estetica, quanto piuttosto ad un uso pragmatico, funzionale: come sottolinea Giacomo Manzoni, Ghedini usa la serie «solo in funzione melodica e non strutturale nel senso schönbergiano» (GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Feltrinelli, Milano, 1967, p. 173). Molti anni più tardi, nel 1978, Bettinelli utilizzerà un'altra serie dodecafonica completa nel III movimento della *Sinfonia n. 7*, anche qui usata non strutturalmente bensì, ancora una volta, come base per un basso ostinato di passacaglia. Nell'ambito della musica contemporanea per chitarra sola, un uso più estensivo ma particolarissimo di una serie dodecafonica completa è quello fatto da Luciano Berio nella *Sequenza XI* (1988), dove la serie prescelta è interpolata al campo armonico formato dalle corde vuote dello strumento.

così anche nelle pagine chitarristiche, accanto a qualche assai sporadica successione completa e ininterrotta dei dodici suoni,<sup>22</sup> la non rara presenza di sequenze melodiche (e talvolta accordali, ragionando verticalmente) simili a serie dodecafoniche imperfette. Esse sono generalmente difettive di alcuni elementi rispetto al totale cromatico, oppure lo coprono sì integralmente, ma presentano un certo numero di ripetizioni di altezze già comparse nella medesima sequenza.<sup>23</sup> Raramente tali ripetizioni rientrano tra i casi previsti dalla tecnica dodecafonica (note o accordi ribattuti, trilli, tremoli, mordenti, note di volta, ecc.) in cui è consentito derogare al principio di non ripetere altezze già udite prima di aver esaurito tutte le dodici della serie. Altra fondamentale differenza con la musica seriale è che queste successioni pseudo-dodecafoniche sono impiegate in modo occasionale all'interno della pagina bettinelliana (in genere *una tantum*, a meno che non coinvolgano sia l'esposizione che la ripresa di materiale tematico). Esse dunque non caratterizzano affatto in maniera esclusiva il brano in cui compaiono, ma vi convivono insieme a varie altre strutture melodico-armoniche differenti e non necessariamente imparentate fra loro. I legami e le parentele che danno coerenza armonica e strutturale ad un brano sussistono infatti ad un livello più minuto e meno immediatamente evidente: quello delle microvariazioni e germinazioni di brevi incisi e cellule tematiche.

Ancora una volta, la principale preoccupazione di Bettinelli appare quella di favorire il logico fluire del discorso musicale in un contesto specifico, anziché il rispetto incondizionato di regole assolute che prescindono dalle necessità espressive di ogni singolo brano. Nello stile maturo bettinelliano, l'eliminare momentaneamente o – al contrario – l'impiegare con maggior

frequenza uno o più suoni del totale cromatico, assegnandovi in tal modo un rilievo particolare che la musica seriale si prefiggeva di eliminare, può infatti rispondere ad esigenze ogni volta diverse, in quanto legate a differenti parametri compositivi o a varie loro combinazioni. Ad esempio, polarizzare un'altezza (ossia ripeterla nel medesimo registro) può assolvere ad una funzione contrappuntistica, se l'iterazione crea una momentanea linea di pedale a sostegno di altre voci.<sup>24</sup> Ma tale funzione è al contempo anche timbrica, se il pedale creato sfrutta la maggior risonanza delle corde vuote della chitarra. E ancora, la ripetizione di altezze può essere legata, in certi casi, alla necessità di sviluppare il materiale tematico e al tempo stesso consolidarlo percettivamente all'ascolto: ciò può avvenire ad esempio riproponendo senza trasposizione o germinazione una breve cellula appena esposta, e operandovi soltanto una minima variazione della sua struttura intervallare, come accade nelle primissime misure del *Notturmo* per chitarra.

Il libero impiego di ripetizioni e polarizzazioni, abbinato a logiche di sviluppo tematico e combinato con aspetti timbrici, agogici e ritmici, nonché di durata e di dinamica delle altezze coinvolte, può quindi dar luogo in fase d'ascolto al risalto percettivo di determinati particolari di un brano. Vengono in tal modo a crearsi veri e propri centri di gravità provvisori, costruiti intorno ad un'altezza o un'armonia specifica, ma anche intorno ad una tecnica esecutiva, un timbro o un ritmo particolare, o a combinazioni di tutti questi elementi. La pagina chitarristica di Bettinelli è in sostanza un fluente e vibrante *continuum* di centri gravitazionali differenti, che si succedono l'un l'altro con naturalezza e in maniera non banalmente prevedibile, creando interessanti e ben dosate alternanze

22. È tale ad esempio l'incipit di *Improvvisazione*. Nello stesso brano vi è inoltre una successione ininterrotta di dodici altezze differenti tra la terzultima e la penultima riga.

23. Si vedano, tra i numerosi esempi: le due righe iniziali e i pizzicati della seconda pagina di *Come una cadenza*, le prime otto battute di *Notturmo* e le misure 3-5 dell'*Allegro con spirito* nel *Divertimento a due*. Cfr. inoltre, nel *Concerto* per chitarra, le prime misure dell'*Allegro con spirito* e la successione di accordi del-

la chitarra da misura 88 per quanto riguarda il I movimento, nonché il solo del vibrafono in apertura del II movimento.

24. Vedi ad esempio la sezione centrale (*Calmo*) di *Come una cadenza*, dove troviamo pedali sia acuti che gravi. Questi ultimi coinvolgono alcune corde vuote, il cui utilizzo in una o più voci del discorso polifonico non impegna la mano sinistra, libera di premere sulle rimanenti corde per ottenere altezze differenti da impiegare nelle altre voci.



L'inizio della cadenza del III movimento del Concerto come appare nel manoscritto del compositore

di fasi tensive e distensive. Il parallelo con la conformazione delle cadenze classiche appare ancora una volta pertinente, pensando alle loro continue fluttuazioni agogiche, dinamiche e dei registri di volta in volta toccati dal solista, ma anche al susseguirsi di tecniche strumentali diverse, al presentarsi di citazioni tematiche variate, e soprattutto alle presenza di ripetute e fantasiose modulazioni e digressioni armoniche.

Come è noto, le cadenze dell'età classica della musica occidentale creavano e gestivano un percorso armonico che muoveva da un sospensivo accordo di primo grado in "quarta e sesta"<sup>25</sup> per giungere infine, dopo varie peregrinazioni, ad un'armonia di dominante (di norma una settima) risolvente sulla tonica. Quest'ultimo "buon movimento" armonico dal V al I grado costituiva a sua volta una cadenza, ma intesa nell'accezione di "formula armonica che conclude un brano, un periodo o una sezione di esso", come recita non la prima bensì la seconda definizione del termine *cadenza* del D.E.U.M.M.<sup>26</sup> Ebbene, esaminando l'ultima riga di *Come una cadenza*, caratterizzata da due arpeggi ascendenti in rallentando, il primo in crome e il secondo in semiminime, non si può non notare come le corde vuote La e Re, che fungono da basso e *incipit* di ciascun arpeggio, siano tra loro in rapporto di "buon movimento". Il rimanente conte-

nuto armonico dei due arpeggi non smentisce l'impressione che Bettinelli abbia inteso chiudere il brano con un'eco della formula classica della cadenza perfetta V-I: il primo arpeggio può infatti essere assimilato ad un accordo di tredicesima di dominante che risolve sull'armonia del secondo arpeggio, costituito da una settima di quarta specie costruita sulla tonica e lievemente perturbata da una quarta alterata aggiunta.

Come una cadenza sembra dunque rievocare aspetti di entrambe le principali accezioni musicali del termine *cadenza*, richiamandone tra l'altro la stretta parentela se non anche la derivazione l'una dall'altra:<sup>27</sup> la cadenza quale episodio improvvisativo ebbe infatti origine, storicamente parlando, come libera efflorescenza melodico-solistica della cadenza intesa quale formula armonica conclusiva o interpuntiva di un brano.<sup>28</sup> Stupisce ancora una volta, più della presenza in sé di questi riferimenti intrecciati alla tradizione all'interno della pagina chitarristica bettinelliana, la naturalezza con cui il maestro milanese sia riuscito a dissimularli nello spontaneo articolarsi del suo edificio compositivo, rendendoli talvolta ravvisabili soltanto dall'occhio esperto dell'esegeta e lasciandone all'ascoltatore una percezione quasi del tutto inconscia, sottocutanea, ma non per questo meno intensa.

25. Considerabile anche come appoggiatura di un'armonia di dominante.

26. Voce *Cadenza*, in D.E.U.M.M., *op. cit.*, p. 429.

27. Suggesta tra l'altro anche dalla medesima denominazione lessicale nelle lingue romanze. Le lingue anglofone hanno invece distinto lessicalmente le due ac-

cezioni di cadenza, utilizzando il termine *cadenza* per indicare l'episodio di fioritura solistica e *cadence* per definire le formule armoniche d'interpunzione o conclusione del discorso musicale.

28. Cfr. anche VINCENZO CAPORALETTI, *op. cit.*, pp. 228 e sgg.