

BRUNO BETTINELLI: UNA MODERNITÀ NON DOGMATICA.

di Davide Ficco

Prima parte

Bruno Bettinelli (Milano 1913-ivi 2004), compìto gentiluomo milanese – figlio del pittore Mario Bettinelli (1880-1953) e nipote del compositore e pianista Angelo Bettinelli (1878-1953) – è una delle figure di prima grandezza del secondo Novecento italiano, sia come compositore che come didatta. Dedicatosi anche alla critica e alla musicologia, si è formato presso il Conservatorio “G. Verdi” di Milano (sotto la guida di Giulio Cesare Paribeni e Renzo Bossi), dove ha in seguito ricevuto la cattedra di Composizione. Tra i suoi allievi figurano nomi di grande rilievo quali Claudio Abbado, Bruno Canino, Aldo Ceccato, Riccardo Chailly, Azio Corghi, Armando Gentilucci, Riccardo Muti, Maurizio Pollini, Uto Ughi e, nell’ambito della musica extracolta, la cantautrice Gianna Nannini. Il prezioso messaggio che ha infuso come didatta si riflette *in toto* nel suo stesso cammino di compositore, improntato al continuo migliorarsi e rimettere in discussione i propri risultati e anche le presunte certezze acquisite:

“Badate – diceva agli allievi – che di anno in anno si possono cambiare e rivedere molte opinioni in fatto di gusto e di valutazione. Ogni dieci anni, poi, considerando in prospettiva il tempo trascorso e le relative esperienze accumulate, si verifica in noi, immancabilmente, una strana e imbarazzante sensazione: una voce interiore, nostro malgrado, sembra sussurrarci: «...si vede che allora non eri ancora abbastanza maturo per capire certe cose...». È così per tutta la vita, perché in realtà non si finisce mai di scoprire, di progredire e di assimilare il coacervo di problemi inesauribili e

complessi che costituiscono l’essenza stessa della musica.”¹

Vincitore di concorsi internazionali di composizione, Bettinelli ha ricevuto negli anni Quaranta, tra gli altri, il premio dell’Accademia di Santa Cecilia in Roma (dove è stato poi eletto Accademico), divenendo in seguito membro dell’Accademia Luigi Cherubini di Firenze. Partito da una giovanile vicinanza a un neoclassicismo molto contrappuntistico (arricchito anche dall’utilizzo di frammenti gregoriani o di forme quali la fuga, l’invenzione e il ricercare) con influenze di Bartók, Hindemith e Stravinskij, il suo percorso si è poi avvicinato all’atonalità, a una dodecafonia non stretta, all’aleatorietà controllata e alle tecniche strumentali non tradizionali (multifonici, armonici e altri effetti specifici) per sfociare in un linguaggio cromatico libero e in una ricerca timbrica sempre più peculiare.

Certamente il ricco universo sonoro che emerge dalla musica per chitarra di Bettinelli, fatto di instancabile fantasia ritmica e di attenta ricerca intervallare e dinamica, non può essere ricondotto per un qualche senso di similitudine alle tante pagine genericamente *atonali* (per dirla come Schoenberg non avrebbe voluto) che caratterizzano parte della musica del ‘900; tantomeno può assimilarsi all’eredità di pagine alea-

1. ELISABETTA GABELLICH (a cura di), *Linguaggio musicale di Bruno Bettinelli*, G. Miano, Milano, 1995, 2a ed. aggiornata, p. 15.



Bruno Bettinelli con Riccardo Muti, Teatro alla Scala, Milano, 1972

torie o dogmaticamente regolate, filosoficamente connotate, del periodo post-weberniano: nella musica di Bettinelli si manifestano una volontà precisa di allontanamento – non assoluto – dalle rive tonali e uno stile, sin dalle prime opere, personale e coerente. Il mezzo riconduce prevalentemente alla serialità, sebbene blandamente condotta, ma ad emergere è un chiaro gusto per la libera elaborazione melodico-intervallare, con una spontanea germinazione delle idee e una loro continua variazione.

Nato a cavallo tra le prime due fondamentali personalità del musica moderna italiana del '900, Petrassi e Dallapiccola, e la generazione degli anni Venti (Maderna, Nono, Berio, Donatoni, Clementi, etc.), Bettinelli ha mantenuto una strada propria e poco ortodossa, dove la scelta espressiva risulta preminente nel contesto della gestione delle dodici note. L'essenzialità antiretorica e la ricerca di una sostanza prettamente strumentale ("non melodrammatica"),² informano tutta la sua musica, prosieguo ideale di quella ricerca del nuovo e, insieme, della conoscenza-riconoscenza nei confronti della musica pre-romantica che era iniziata già con la Generazione

2. <http://www.ricordi.it/catalogo/archivio-compositori/bruno-bettinelli>

3. FABIO DE GIROLAMO, *Colloquio con Bruno Bettinelli* (estratto dalla tesi di laurea *La letteratura chitarristica*

dell'Ottanta in Italia e con Stravinskij, Bartók e Hindemith in Europa; esempi ai quali Bettinelli guardò nella sua formazione con vivo interesse, passando per le opportunità offerte dalla dodecafonia in generale. E l'intero e sostanzioso *corpus* delle opere per chitarra proprio così risulta: un lavoro omogeneo di libero utilizzo dei legami seriali (come utensile preso e lasciato, non vincolante) e, soprattutto, del totale cromatico, resi vividi da sapienti elaborazioni delle cellule tematiche, da ceselli contrappuntistici e giochi ritmici e accentuativi, oltre che da un melodiaro ricercato, in un contesto armonico cangiante e caleidoscopico, non sempre lontano da fugaci suggestioni tonali, a volte del tutto negate, altre volte amabilmente evocate. Ecco come sintetizzava le proprie idee lo stesso Bettinelli:

Fabio Di Gerolamo: *Come si pone nei confronti della atonalità o della dodecafonia?*

B.B.: Sono un po' anarchico, nel senso che non amo la serialità, perchè è una palla al piede. Devo essere libero di condurre un discorso dove voglio, senza le regole che mi impone la serie. [...]³

Ruggero Chiesa: *Riferendosi al procedimento dodecafónico, Lei crede che si possa ancora impiegare?*

B.B.: Io penso di sì, per quanto attualmente esso venga snobbato. Una delle cose più tragiche del nostro tempo è che da un anno all'altro tutto si brucia. [...] Non ci si è ancora fermati su un modo di esprimersi veramente sincero, quindi non vedo perchè la tecnica dodecafónica non potrebbe dare buoni risultati, così come quella strutturale o qualsiasi altra. Non preoccupiamoci di sapere quale sarà la musica dell'avvenire, se ancora non conosciamo come potrà essere la sensibilità dei nostri figli e nipoti.

R.C.: *Dopo la lunga esperienza dell'avanguardia, sembra che oggi si stia assistendo a un riflusso verso posizioni meno dogmatiche. Secondo Lei c'è del nuovo o si sta ritornando al passato?*

italiana del Novecento), da "Sei corde per sei compositori: Bettinelli, Castelnuovo Tedesco, Chierighin, Margola, Mosso e Rosetta", in "Seicorde", n. 48, novembre-dicembre 1994, p. 16

B.B.: Ritornare al passato è semplicemente impossibile, ma, come dicevo, materiale da sfruttare ne abbiamo moltissimo [...] Queste esperienze (le sperimentazioni di Cage, n.d.r.) forse hanno avuto un valore di rottura, di polemica, per superare certe posizioni, ma ora, pur senza rivolgersi al passato, penso sia il momento di un equilibrio che contemperi gli eccessi di un'avanguardia estrema dove si è raggiunto l'assurdo e il *cliché*. [...] Bisogna tornare su posizioni di ricerca autentica, sincera, con se stessi [...] anche se mi si può accusare di un discorso borghese, la via giusta sta nel mezzo.⁴

Renzo Cresti: *Della attuale situazione in cui versa la composizione, Bettinelli non è contento, perché vede un disorientamento, causato dall'esaurirsi dello sperimentalismo, un esaurimento per altro positivo, ma che ha lasciato campo libero a un certo qualunquismo, ma "ciò che conta" – dice Bettinelli – "è il saper rendersi conto nel dovuto modo che in musica tutto è permesso, niente è permesso. Ai velleitari si addice il silenzio."*⁵

Nella chitarra, Bettinelli ha trovato alcune caratteristiche sonore alle quali rispondere con un lessico specifico e con un fruttuoso adattamento allo strumento, in cui cercare, scavare e giocare con libertà per esaltarne la consistenza; l'impresa, avvincente, è stata fino alla fine del XIX secolo appannaggio esclusivo dei chitarristi (i soli a scrivere per il proprio strumento), ma nel '900 sono numerose le prove di quanto l'apertura al contributo dei compositori non chitarristi fosse gravida di importanti novità. Infatti, mentre fu da sempre fatto usuale che talune peculiari tecniche esecutive si trasformassero in un nuovo mezzo espressivo attraverso le mani degli strumentisti, l'inventiva musicale, la padronanza di forma e di procedimenti e l'utilizzo ragionato (e non gravato dal facile richiamo di automatismi esecutivi) di efficaci tecniche specifiche hanno permesso ai compositori non chitarristi di poter dare spesso un contributo origina-

le e dal peso specifico rilevante. A conferma di ciò, ad aver reso così originali le opere chitarristiche del Nostro sono proprio la chiara e libera personalità, e quella padronanza di stili e tecniche che ne ha informato la scrittura, in una volontà di autonomia non troppo incline a proposte di rimaneggiamento o adattamento ad idiommi esecutivi stereotipati o comunque "più chitarristici" da parte degli esecutori.

Ruggero Chiesa: *Quali sono le caratteristiche della chitarra che Lei preferisce?*

B.B.: Direi prima di tutto il colore, poi le risorse tecniche, che non sono poche, e la duttilità dinamica, che permette di passare da un'atmosfera dolcemente cantabile all'aggressività. Negli *Studi* ho cercato proprio di dimostrare tutti questi elementi.

R.C.: *Vorrei ora chiederLe se c'è, secondo Lei, uno stile musicale che meglio si adatta alla natura della chitarra, oppure se essa sia flessibile ad ogni tipo di linguaggio.*

B.B.: Penso che non vi sia nessun limite: tutto dipende dalla capacità del compositore. Circa il linguaggio, io dico sempre ai miei allievi che con la grammatica musicale di cui disponiamo possiamo ancora scrivere musica per cento anni." [...]⁶

Le opere per chitarra sola di Bettinelli, composte in un arco di tempo che va dal 1970 al 1994, sono uno dei lasciti più importanti tra quelli dedicati a questo strumento da compositori contemporanei di musica colta. Fondamentale fu la sollecitazione e la fattiva collaborazione di Angelo Gilardino e Ruggero Chiesa, quest'ultimo suo collega e concittadino, che spinsero il Compositore a concretizzare un interesse verso la chitarra che fino a quegli anni era sì stato espresso, ma senza prendere forma. In questi trenta brani troviamo un clima a volte diverso rispetto a varie sue pagine extra-chitarristiche, dove l'impiego di altre peculiarità e impasti strumentali ha consentito a spesse armonie, *clusters*,

4. RUGGERO CHIESA, *Intervista a Bruno Bettinelli*, 13-11-1980, "Il Fronimo", n. 34, gennaio 1981, pp. 3-4.

5. RENZO CRESTI, *Bruno Bettinelli, Il Signore del*

Contrappunto in "Angeli e Poeti" n. 4, Milano 2000, ovvero in "Piano time", n. 97, Roma, Aprile 1991.

6. RUGGERO CHIESA, *op. cit.*, p. 4.

note sospese e tenute (viene in mente l'atmosfera del *Ricercare per due pianoforti* del 1976), grandi dinamiche e ricche sedimentazioni timbriche (Sinfonie e Concerti per Orchestra / opere corali) di veicolare con voce più varia e forte i contenuti musicali.

B.B.: Ho sempre sentito una grande attrazione per le infinite possibilità timbriche dell'orchestra e del coro [...] mi ha aiutato la fortuna di sentire dentro di me, senza che nessuno me lo abbia mai spiegato, il colore, gli impasti sonori, il peso, il timbro degli strumenti, le proporzioni e gli equilibri nella distribuzione delle varie sezioni. Da tale sensibilità timbrica deriva la mia predilezione per il genere sinfonico e per l'ampiezza del respiro, per l'infinita gamma di colori che offre la possibilità di concepire alla grande e in piena libertà formale.⁷

Ma scopriamo che, in qualche misura, l'orchestra, il pianoforte o il coro trovano nelle pagine per chitarra una parziale eco, filtrata, ridotta; come se uno spazio ridotto potesse contenere il tutto, rimasto autentico – dalla sfumatura al gesto di stizza – ma solo un poco più piccolo... È pur vero che la speculazione timbrica dell'autore rende ogni suo pezzo un *unicum* e che le opere di più ampia concezione, soprattutto quelle orchestrali e/o vocali, si nutrono di una tavolozza timbrica e dinamica che non può essere trasferita sulla chitarra se non in termini di pura suggestione: ad esempio, la rapida decadenza del suono dopo l'attacco, come è naturale, impone ad ascoltatori ed esecutori un declinare astratto di quanto sarebbe offerto da strumenti a suono tenuto come archi, a fiato o dalle voci. Bettinelli, soprattutto nei lavori solistici, cerca quindi del singolo strumento la natura profonda, in qualche modo a sè stante, da assecondare ed esaltare, pur nella coerenza del proprio linguaggio.

B.B. [...] La mia preoccupazione è sempre stata quella di penetrare a fondo lo spirito e non solo l'ambito tecnico degli strumenti."⁸

Nel contesto delle opere per chitarra ogni elemento musicale (*in primis* la melodia, esplicita o sottesa, frammentata, ritorta o lineare che sia) deve incontrare la condivisione, la partecipe interpretazione dell'esecutore che, non ingannato dall'algidità apparente dell'ambientazione e dai toni talvolta spigolosi e inospitali di alcune sequenze intervallari, deve saperne restituire la poesia e la vibrazione interna. Questa musica è introspettiva, estatica, volitiva, esplicita ed energica, pur rimanendo se stessa; la forma è ogni volta costruita a misura del singolo pezzo e attorno ad essa si inerpicano disegni melodici e armonie in un equilibrio di espressività e compostezza, irruenza e misura; un contesto sobrio, ma mai privo di emozione.

B.B. La mia musica ha sempre un'articolazione discorsiva. Il pulsare ritmico e la sottile inquietudine armonica sono i fattori costanti che, da sempre, caratterizzano la mia produzione. Costituiscono un'ossatura che consente di portare avanti un discorso coerente, strutturato sulla base di un continuo variare degli elementi proposti all'inizio e, successivamente, scomposti, rielaborati [...] rovesciati, riesposti nelle figurazioni cellulari più svariate che, derivate dalla speculazione contrappuntistica dei fiamminghi, costituiscono anche la complessa elaborazione della tecnica seriale ortodossa. Una tecnica che io, dopo alcuni esperimenti, ho abbandonato,



Bruno Bettinelli, 2002

7. RENZO CRESTI, *op. cit.*

8. RUGGERO CHIESA, *op. cit.*, p. 3.

perché troppo vincolante. Ho preferito quindi attenermi al solo totale cromatico, più libero e ricco di risultati altrettanto coerenti, ma, al tempo stesso, più spontanei.⁹

Fabio De Girolamo: *Nella Sua musica c'è sempre un'alternanza tra momenti in cui il ritmo è molto libero e altri in cui è ripetitivo e uniforme.*

B.B. Sì, ci sono momenti di stasi e di aggressività. Dopo momenti poetici, che creano un'atmosfera tranquilla sognante, improvvisamente arriva la frustata, entra una sezione ritmica e aggressiva. Tutto questo, però, lo sento istintivamente, non è mai un partito preso.¹⁰

E diventano così parte non casuale del discorso il *silenzio* e l'*attesa* tra un evento sonoro e l'altro: elementi pregnanti, misteriosi e attivi del lessico bettinelliano, soprattutto nelle pagine più rarefatte, dove il fluire del discorso sembra nascere proprio *dal* silenzio, che non è più solo occasione di riposo, di respiro, ma che pare un contenitore "in negativo" dal quale attingere suoni, timbri e ritmi. Figure e colori che emergono dall'ombra come nelle tele del Caravaggio, dove l'assenza di luce imprime alle figure che vi si distagliano un'aura di profonda e intensa vividità. Questo *geste* bettinelliano di libero recupero nella memoria, dal silenzio all'articolazione di un discorso musicale, ci piace in qualche misura affiancarlo allo spirito compositivo del più giovane Carlo Mosso (1931-1995), altro "signore del contrappunto", anche se nell'altrettanto antiretorico artigianato del Maestro franco-piemontese l'essenzialità assume talvolta misure più asciutte ed estemporanee che in Bettinelli, con proposizioni quasi icastiche: amaro, ironico, distaccato parlare musicale senza causa o effetto. In Bettinelli, a parere dello scrivente, non v'è invece traccia di pulsioni nichiliste, quanto piuttosto di una narratività dialogica nel suo costrutto.

Fabio De Girolamo: *La fonte di ispirazione dei Suoi pezzi è più di carattere musicale o esistenziale?*

9. RENZO CRESTI, *op. cit.*

10. FABIO DE GIROLAMO, *op. cit.*

11. *Ibidem.*

B.B.: Non voglio fare descrittivismi di sorta. Ho vissuto i momenti più drammatici di questo secolo; queste tensioni si trovano nella mia musica, ma senza precisi programmi. Nella mia musica c'è il senso drammatico e poetico dell'esistenza.¹¹

Nell'affrontare questo repertorio l'esecutore è chiamato a integrare sforzi necessari in varie direzioni: l'esattezza della lettura (poiché la scrittura del Nostro è accurata, senza essere pedante, ed è talvolta complessa, specialmente nel rispetto della polifonia e delle accentazioni), la precisione esecutiva e l'articolazione del discorso musicale. Le linee melodiche e le armonie chiedono attenzione sul contenuto di ogni intervallo che le compone, affinché lo stesso non sia banalizzato e ridotto a singola presenza in un insieme di suoni: diversamente, e vale per la grande parte della musica moderna, non potrebbe essere in un contesto dove le sequenze intervallari non rientrano più volutamente nei *cliché* strutturati e pienamente assimilati della melodia tradizionale, le distanze interne devono assumere particolare importanza e ricevere una ancor più attenta considerazione. Nelle sezioni di "sviluppo", dove trova espressione non solo la sapienza contrappuntistica di Bettinelli, ma più in generale una vasta sedimentazione di spunti musicali, non devono esser lasciati cadere i numerosi riferimenti, sempre variati, al materiale tematico; e infine la forma, da rilevare riconoscendo l'importanza delle proporzioni, la sequenzialità strutturata del discorso musicale e, come si è detto, i ritorni del materiale esposto precedentemente, quand'anche fossero soli accenni; tutti elementi che rappresentano il mai casuale *frame* su cui ogni pezzo è costruito.

Le indicazioni timbriche, agogiche, dinamiche e articolative sono puntuali, ma mai pretestuose e inapplicabili. Una certa libertà è stata lasciata all'esecutore nello Studio n. 7 (Intervalli spezzati / *Allegro, a piacere*), dove è lo stesso Autore a specificare che i "*I coloriti sono lasciati alla libera scelta dell'esecutore. (...)*" e dove la presenza di sette corone offre una ulteriore opportunità di personalizzazione interpretativa: una scelta sicuramente pedagogico-esemplificativa, oltre che musicale.

Le opere solistiche per chitarra sono state composte nel seguente ordine cronologico:

Milano 19-3-2003

Gentilissimo Maestro,
a stretto giro di posta Le invio le mie due
Liriche per voce e chitarra.
La notizia che forse ci sarebbe modo di fare un CD
dedicato a Lei come interprete delle mie musiche per
chitarra mi fa molto piacere. Speriamo che tutto vada
a buon fine, senza intoppi di carattere pur musicale....
Con migliori saluti e grazie per l'interessamento!
Con viva e amichevole cordialità

Bruno Bettinelli

Lettera di Bruno Bettinelli a Davide Ficco. Purtroppo il compositore non ha potuto vedere la realizzazione del progetto discografico dedicato alla sue opere per chitarra

Improvvisazione (1970)

Cinque Preludi (1971), dedica a Ruggero Chiesa

Quattro Pezzi (1972), dedica ad Angelo Gilardino

Sonata Breve (1976), dedica ad Aldo Minella

12 Studi (1977)

Come una Cadenza (1983)

Notturmo (1985), dedica a Guido Margaria

Mutazioni su Tre Temi Noti (1994)

Ad esse dobbiamo aggiungere: *Divertimento a Due* (1982) per duo di chitarre, *Musica a due* (1982) per flauto e chitarra con dedica al Duo

Montrucchio-Preda, *Due Liriche* (1977) per voce e chitarra e il *Concerto per orchestra d'archi con vibrafono* (1980), dove il compositore dà una personale risposta al problema dell'equilibrio tra il solista e l'orchestra.

Ruggero Chiesa: *C'è qualcosa che vorrebbe ancora scrivere per chitarra, di genere diverso?*

B.B.: Non sarei alieno dall'idea di un Concerto per chitarra e archi. Bisogna però pensare che la chitarra è uno strumento delicato [...]. Dovrei quindi comportarmi come ho fatto nel *Divertimento* per clavicembalo e orchestra, dove ho agito sulle alternanze e dove il clavicembalo era impiegato insieme a pochissimi strumenti, come il vibrafono e la percussione.¹²

12. RUGGERO CHIESA, *op. cit.*, p. 4.

Con *l'Improvvisazione* Bettinelli, nel 1970, si presenta al mondo della chitarra con un modello di composizione già ben delineato e che verrà poi ripreso in *Come una Cadenza* e in *Notturmo*, ad esempio: la concatenazione di episodi, spesso contrastanti e indicati da cambi di tempo (cfr. Tavola 1 qui sotto), che rappresenta l'architettura

stessa del brano. Ulteriormente colorata da elasticità agogiche, la varietà del materiale esposto arricchisce così tanto il discorso, qui sostanzialmente monodico, da allontanare nell'ascoltatore eventuali necessità di maggiori sedimentazioni sonore. Questo tratto, comune a molti altri dei suoi brani chitarristici, appare già chiaro nell'esordio.

1. a) **Calmo** (♩=50) (♩=56)
p a piacere, con molta elasticità
accel.
mf

1. b) **Mosso**
mf

1. c) **Più mosso** (♩=84) e brillante
f

1. d) **Più lento**
p

1. e) **Più mosso** (♩=72)
mp
accel. e cresc.
Calmo (♩=50)
p dolce (come eco)

Tavola 1. *Improvvisazione*, ed. Bèrben, 1970. a) Incipit; b) *Mosso*, p. 1, rigo 6; c) *Più mosso e brillante*, p. 2, rigo 4; d) *Più lento*, p. 2, rigo 7; e) *Più mosso* p. 3, rigo 1 e *Calmo*, p. 3, rigo 4.

I *Cinque Preludi* (1971), nella loro essenziale assertività e chiarezza, sono una prima conferma della coerenza lessicale del Compositore, il quale, a un anno dall'*Improvvisazione*, propone un taglio formale differente: cinque brevi quadri, diversi tra loro e perfettamente compiuti, anziché un solo movimento articolato. Nei preludi è sempre l'eloquio della melodia, ora

cantato e solitario o ritmico e chiassoso, ovvero leggero e danzante, a condurre il discorso, incrociando voci e accordi di sostegno. Ognuno dei cinque brani ha struttura a sè, resa tale dal contingente sviluppo del discorso, ed emergono – specie in apertura dei Preludi I e III – ricorrenti giochi che frammentano e ribaltano le linee melodiche.

A Ruggiero Chiesa - *Preludi per chitarra* -

Bettinelli (1971)
 (Diteggiatura di R. Chiesa)

- I -

Tranquillo (♩=66)

c.v.

L'inizio del Preludio I come appare nel manoscritto di Bruno Bettinelli con l'aggiunta della diteggiatura di R. Chiesa

2. a) **Tranquillo** ($\text{♩} = 66$)



2. b) **Deciso e ritmato** ($\text{♩} = 100$)



2. c) **Lento** ($\text{♩} = 44$)



2. d) **Veloce (in 1)** ($\text{♩} = 100-108$)



2. e) **Allegro** ($\text{♩} = 96-100$)



Tavola 2. Cinque Preludi, ed. Zanibon, 1972. a) Preludio I, Incipit; b) Preludio II, Incipit; c) Preludio III, Incipit; d) Preludio IV, Incipit; e) Preludio V, Incipit.

Quattro Pezzi è il terzo titolo chitarristico di Bettinelli, risalente al 1972, e il breve lasso di tempo intercorso dai precedenti lavori sembra parlarci di un momento particolarmente prolifi-

co del compositore, come se un corpuso insieme di idee maturate precedentemente avesse finalmente trovato l'occasione per materializzarsi sul pentagramma.

3. a) **Andante scorrevole** ($\text{♩} = 80$)



3. b) **Veloce** ($\text{♩} = 108-116$)



3. c) **Calmò** ($\text{♩} = 50$)



3. d) **Allegro** ($\text{♩} = 112-116$)



Tavola 3. Quattro pezzi, ed. Bèrben, 1973. a) I. Introduzione, Incipit; b) II. Toccata, Incipit; c) III. Notturmo, Incipit; d) IV. Ritmico, Incipit.

Effettivamente vi è molta densità di contenuti in questi quattro movimenti, che potremmo qualificare come un grande esercizio di conduzione melodica; in essa si incrociano tuttalpiù scarni dialoghi contrappuntistici con una seconda linea. Le armonie sono momentanee (cfr. Tav. 4 a, b), a volte accordali, altre volte “melodicizzate” in forma di arpeggio (cfr. Tav. 4c). Come nelle pagine più meditative, anche qui il canto si scontra

in fugaci *diafonie*, intese come “interferenze” (o “dissonanze”, come ebbe a far notare Angelo Gilardino)¹³ e assecondate da una diteggiatura che lascia vibrare una nota sull'altra.

Elemento a parte sono i fantasmatici e lontani *rasgueados* del Pezzo III e l'asciutto intervento del Pezzo IV (cfr. Tav. 4d, e), che richiamano alla memoria le sonorità vocianti del Preludio V (cfr. Tav. 4f).

4. a)

4. b)

4. c)

4. d)

Quasi tempo I

4. e)

rasgueado

4. f)

rasgueado

Tavola 4. Quattro pezzi, ed. Bèrben, 1973. a) I. bb. 34-39; b) III. bb. 12-18; c) III. bb. 31-32; d) III. b. 28-29; e) IV. b. 20; f) Preludio V, bb. 9-10

13. ANGELO GILARDINO, Bruno Bettinelli, Cinque Preludi per Chitarra, “Il Fronimo”, n. 4, luglio 1973, p. 28.

La *Sonata Breve*, del 1976, dedicata al chitarrista milanese Aldo Minella, è un vivo trittico (Tav. 5 a, b, c) dove è particolarmente ampia l'escursione linguistica tra gli scorci tonali e i momenti di più libero impiego dei dodici semi-

toni (specificamente nel I e III movimento, molto ritmici e spigolosi, a parte la sognante parentesi del *tranquillo* del tempo finale, cfr. Tav. 5d) e in cui spicca l'amabile, eterea, *Aria* centrale (Tav. 5 b).

5. a) **Lento** (♩ = 42) **Allegro** (♩ = 120)
p *f deciso*

5. b) **Calmo** (♩ = 48)
p espress.
(sempre emergente la parte superiore)

5. c) **Mosso** (♩ = 100)
f brillante

5. d) **Tranquillo** (♩ = 56)
mp dolce indugiando np p rall.

Tavola 5. Sonata breve, ed. Zanibon, 1977. a) I. incipit; b) II. incipit; c) III. incipit; d) III. bb. 43-52

Sono particolarmente esplicite le riproposizioni del tema nei due tempi rapidi (cfr. Tav. 6 a, b), a chiusura di un disegno interno tripartito, dove si può leggere, pensando al classicissimo titolo, un voluto omaggio a strutture

formali tradizionali. Ma anche nell'Aria, in un sol respiro, è stato riservato lo spazio per un richiamo finale al tema (per aumentazione, nel Lento cfr. Tav. 6 c), dopo diversi accenni variati allo stesso.

6. a) **Mosso** (Tempo I)
f brillante

6. b) **Lento**
p pp

Tavola 6. Sonata breve, ed. Zanibon, 1977. Rientri del tema. a) I. bb. 101-105; b) III. bb. 56; c) II. bb. 19-20

III (arpeggi e canto superiore) 1

Inizio dello Studio III come appare nel manoscritto di Bruno Bettinelli con l'aggiunta di diteggiature da R. Chiesa

I *Dodici Studi*, del 1977, sono la risposta dell'autore alle esigenze degli studenti di chitarra, ai quali offrono la possibilità di risolvere problemi tecnico-interpretativi utilizzando un lessico moderno e sofisticato.

Il numero dodici, ricorrente in celebri raccolte della storia della musica quali, ad esempio, gli studi di Chopin, Liszt e Debussy, e in Kreutzer e Thalberg, fino a Kurtág o – più familiarmente per i chitarristi – a Villa-Lobos, non è collegato in Bettinelli a logiche di ordinamento degli studi basate sul procedere semitonale della scala cromatica (come ad esempio, il succedersi delle tonalità dei 24 Preludi e Fughe di ciascun volume del *Clavicembalo ben Temperato* di Bach, o, in ambito non tonale, ai diversi incipit dei dodici *Microstudi* per quartetto d'archi di Kurtág, che – sebbene in parte – ricalcano le altezze di una scala cromatica ascendente). Bettinelli sceglie invece un criterio diverso e in un certo senso legato allo strumento destinatario dei suoi Studi; come ha acutamente evidenziato Paola Brino osservando le note iniziali di ciascun brano:

“più di uno studio esordisce con il Mi [...] e quindi l'altezza ritorna ciclicamente ogni quattro studi. I sei Studi centrali, invece, esordiscono ciascuno con una delle sei note dell'accordatura della chitarra, anche se non con il medesimo ordine. Per finire, le note iniziali dei primi e degli ultimi tre Studi sono contenute nell'ambito di un intervallo di due toni interi [...]. Ora, non è difficile scorgere in tutto questo due tipi di suddivisione differenti: di quattro in quattro se consideriamo la cadenza con cui ritorna l'altezza Mi, di tre in tre [...] se invece consideriamo il rapporto intervallare tra le note iniziali degli Studi. Dunque Bettinelli, invece di privilegiare una suddivisione dell'ottava in dodici semitoni uguali [...] ha preferito evidenziare altri tipi di suddivisione possibili, sempre simmetrici, per terze minori e per terze maggiori, ossia i due intervalli che sono alla base di tutti gli accordi.”¹⁴

14. Paola Brino, *Tra spontaneità e rigore. Dodici Studi per chitarra di Bruno Bettinelli*, “Il Fronimo”, n. 130, aprile 2005, p. 22.

7. I
Andante (♩ = 63)
mp

7. II
Mosso (♩ = 84-88)
f deciso

7. III
Tranquillo (♩ = 42)
mp
p
ben cantato nella parte superiore

7. IV
mp Calmo (♩ = 60)
mf *f*

7. V
Andante (♩ = 66)
f *mp*

7. VII
Allegro, a piacere

7. VIII
Calmo (♩ = 50)
p *mp*

7. IX
Moderato (♩ = 88) (Tempo di Valzer lento)
mf in rilievo il basso (dolce)

Tavola 7. Dodici Studi, ed. Suvini Zerboni, 1979. Incipit degli Studi I, II, III, IV, V, VII, VIII, IX

Bettinelli evidenzia il contenuto didattico di ogni studio indicandone la caratteristica prevalente e la correlata finalità pedagogica: i titoli *monodico* (I), *ritmico* (II), *arpeggi e canto superiore* (III), *accordi* (IV), *registri alternati* (V), *note ribattute* (VI), *intervalli spezzati* (VII), *polifonia* (VIII), *prevalenza di melodia nel basso*

(IX) connotano i primi nove studi, e la scrittura personale e volutamente non troppo idiomatica spicca ovunque nel materiale utilizzato: ad esempio, nelle note ribattute dello Studio VI che non cedono alle lusinghe del classico tremolo (pur utilizzato nella prima delle Due Liriche del 1977).

8. a)
Andantino (♩ = 88-96)
mp

8. b)
Soprano
Tenore
Chitarra
Mosso (♩ = 80)
p
Brez - za sot -
pp come un fruscio

Tavola 8. a) incipit dello Studio VI; b) incipit di Lirica I per soprano e chitarra

I tre ultimi studi, come Bettinelli stesso segnala, possono essere considerati autonomamente a titolo riassuntivo “come i tre tempi di una sonata”: gli appellativi di *mosso*, *calmo* e *tempo di Passacaglia* riprendono infatti alcuni spunti degli studi precedenti, condensandone e sovrapponendone idee e contenuti, e lasciando a una

ispirata e architettonicamente densa Passacaglia la funzione di congedo. Carlo Mosso chiuderà similmente i suoi tre *Quaderni* per chitarra nel 1986, confermando come una parte significativa del pensiero compositivo moderno scelga ancora di ancorare lo sviluppo alle strutture più solide della tradizione colta occidentale.

9. a)
Mosso (♩ = 96)
f deciso e ben ritmato

9. b)
Calmo (♩ = 48)
p ma espressivo

9. c)
Tempo di Passacaglia (♩ = 66)
pp

9. d)
Grave e severo
p

Tavola 9. a, b, c) Incipit degli Studi X, XI, XII; d) Carlo Mosso, Quaderno III (Passacaglia), incipit.

Come una Cadenza, composto nel 1983 e pubblicato nell'85, è una tesa ed efficace pagina rappresentativa dell'autore, una pseudo-improvvisazione cadenzale caratterizzata dalla varietà di atmosfere, dall'alternanza di sospensioni introspettive e fluide rincorse, e da un *geste* inventivo in un'unica articolata campata chiusa sul finire, come un cerchio, da un rapido richiamo all'idea tematica iniziale.

La divisione del discorso appare più sfumata

rispetto all'*Improvvisazione*, muovendosi attraverso un'agogica che prepara ai vari cambi di luce: dato un tempo metronomico iniziale (Tav. 10a), si incontra un Meno Mosso e poi un Calmo (Tav. 10b); quindi un Allegro a 104 di metronomo (Tav. 10c) che – inframezzato da un graduale acquietarsi centrale, metronomicamente guidato – porterà alla ripresa tematica, con esiti quasi in stretto (Tav. 10d), e al Lento di congedo Tav. 10e).

10. a)
♩ = 72 circa (iniziale)
f deciso

10. b) Meno mosso
Calmo (♩ = 50)
mp ben cantato

10. c)
f Allegro (♩ = 104)
poco meno (♩ = 92)

10. d)
Tempo I (♩ = 72)
f deciso

10. e)
Lento
p

Tavola 10. Come una cadenza, ed. Suvini Zerboni, 1985. a) incipit; b) Meno mosso (p. 2, rigo 11) e Calmo (p. 2 rigo 13); c) Allegro (p. 2, rigo 16); d) Tempo I (p. 3, rigo 32); e) Lento finale (p. 3, rigo 34)

Il *Notturmo* (1985), dedicato al chitarrista alessandrino Guido Margaria, si porta su di un piano decisamente più introspettivo e impegnativo all'ascolto, soprattutto dove la melodia incede, intensa, da sola. Quest'ultima si sviluppa, con giusta lentezza, a partire dalla quinta corda (Tav. 11a) e, passando per il sospeso, etereo nucleo del brano (Tav. 11b) si scopre

sollevata di un semitono nella ripresa del tema, già smontato e proiettato nell'evaporazione finale (Tav. 11c). Sono frequenti i momenti di apertura estatica verso l'acuto: cercati, lenti, intensi. Il *Notturmo* inizia e finisce sulla nota Si: dapprima grave e isolata, e infine acuta e immersa in una luminosa triade maggiore (Tav. 11d).

11. a) **Calmo** (♩ = 58 circa)
p, senza rigore di tempo

11. b) **più calmo** **liberamente**
p *mp*

11. c) *p* *p* *mp* *p*

11. d) *p*

Tavola 11. Notturmo, ed. Ricordi, 1987. a) incipit; b) bb. 50-54; c) bb. 60-64; d) bb. 80-82 (fine)

L'ultima opera per chitarra sola, in ordine cronologico, risale al 1994: le *Mutazioni su Tre Temi Noti* (da Mozart, Chopin e Stravinskij) sono indubbiamente le pagine più tradizionali di questo suo repertorio; in esse il compositore pare voler dimostrare quanto, con gesto leggero, si possa trattare materiale tematico celeberrimo senza stravolgerne necessariamente il portato, ma, scivolando su di un terreno più mo-

bile e personale, illuminarlo con garbo di luce diversa.¹⁵ Proprio questo riuscito sforzo di variare un poco la natura di questi tre brani rispetto ai precedenti, mantenendo al contempo con quelli una palpabile coerenza di certi procedimenti compositivi, ci ricorda quanto unitario sia stato il percorso di Bettinelli in ventiquattro anni di rapporto con la scrittura chitarristica.

12. a) **Andante** (♩ = 88)
mf

12. b) **Tranquillo** (♩ = 80) *mf* **a tempo**
mp *un poco rall. ...* *p*

12. c) **Allegretto** (♩ = 76)
mf

Tavola 12. Mutazioni su tre temi noti, ed. Suvini Zerboni, 1996. a) I. su "La ci darem la mano" dal Don Giovanni di Mozart; II. su Notturmo op. 9 n. 3 di Chopin; c) III. su Piccolo valzer da Petruschka di Stravinskij

15. Alfonso Baschiera, revisore del brano che è contenuto nell'antologia *La chitarra oggi*, 19 novembre 2010: "quando feci l'antologia mi recai due volte a casa di Bettinelli a Milano; gli proposi di scrivere dei brani semplici, adatti a ragazzi dal 3° al 5° anno di studi, brani dove ci fosse sia la presenza di un tema cono-

sciuto, sia l'intervento di un compositore moderno, con il suo specifico linguaggio" [...] "Le *Mutazioni* sono concepite come la presentazione di un linguaggio originale attraverso la presenza di un tema noto che, via via, si rimodella in una nuova scrittura"