



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

ordinamento LM-89

Tesi di Laurea

Il gigante ritrovato

La musica per contrabbasso solo di Stefano Scodanibbio,
Salvatore Sciarrino e Luciano Berio

Relatore

Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni De Zorzi

Laureando

Omar Agostini

Matricola 868104

Anno Accademico

2022 / 2023

Abstract

Il contrabbasso è uno strumento musicale che durante tutta la sua storia ha sofferto di una scarsa considerazione da parte dei compositori. Le cause principali vanno imputate alle sue dimensioni e alla sua estensione, che per secoli sono state considerate più un limite che un'opportunità per il suo utilizzo come strumento solista, relegandolo ad un ruolo subalterno al violoncello.

La situazione cambia radicalmente a partire dalla seconda metà del Novecento: i compositori dell'epoca cominciano un percorso di ricerca che porta la musica e gli strumenti ad esplorare i propri limiti. Il contrabbasso è lo strumento ideale: le sue dimensioni generose gli consentono di poter suonare efficacemente con tecniche molto diverse tra loro, sfociando anche in effetti ritmici e percussivi. Inoltre, il suo essere stato dimenticato per diverso tempo fa sì che all'epoca risultasse quasi completamente inesplorato dal punto di vista timbrico.

Lo studio si pone l'obiettivo di analizzare alcune composizioni per contrabbasso solo di Stefano Scodanibbio Salvatore Sciarrino e Luciano Berio. La scelta dei brani è stata ponderata per racchiudere diversi aspetti della ricerca musicale di questi compositori: il tentativo di ridare una "voce" al contrabbasso, l'esplorazione dei diversi timbri che può produrre e i registri che è in grado di abbracciare e la ricerca dei limiti tecnici ed esecutivi dello strumento.

Alla musica , che mi accompagna da tutta la vita

Indice

Introduzione.....	1
1. Il Contrabbasso, storia e caratteristiche.....	5
1.1. Introduzione	5
1.2. Evoluzione e Costruzione	7
1.3. Accordatura.....	12
1.4. L'arco	14
1.5. Tecniche e impiego	17
2. Dopo l'orrore, i Ferienkurse di Darmstadt	22
2.1. La nascita dei Ferienkurse	22
2.2. I compositori italiani a Darmstadt	25

3. «À la Stefano Scodanibbio».....	35
3.1. Introduzione	35
3.2. Voyage That Never Ends.....	38
3.2.1. Voyage Started.....	39
3.2.2. Voyage Interrupted	40
3.2.3. Voyage Continue	42
3.2.4. Voyage Resumed	44
3.3. Alisei	47
3.4. Sei Studi	49
4. Salvatore Sciarrino, l'esploratore del suono	55
4.1. Introduzione	55
4.2. Esplorazione del Bianco I	58
5. Oltre i limiti del contrabbasso, la Sequenza XIVb	66
5.1. Introduzione	66
5.2. Sequenza XIVb	67
Conclusioni.....	79

Prima Appendice.....	83
Stefano Scodanibbio - Catalogo delle opere.....	84
Salvatore Sciarrino Catalogo - delle opere	86
Luciano Berio - Catalogo delle opere	86
Seconda Appendice	87
Edizioni Curci - Catalogo	88
Edition Peters - Catalogo	89
Ricordi - Catalogo.....	90
Sikorski - Catalogo	95
Suvini Zerboni - Catalogo.....	98
Nota bibliografica.....	102
Sitografia.....	103
Partiture consultate.....	103

Introduzione

Il contrabbasso è uno strumento che nel corso dei secoli, per via delle sue caratteristiche tecniche e sonore, è stato sistematicamente ignorato dai compositori, ad eccezione di rare eccezioni di grandi esecutori-compositori come Domenico Dragonetti e Giovanni Bottesini. Dopo un periodo abbastanza fortunato nel periodo Tardo Barocco e Classico nel quale si può annoverare una discreta produzione di concerti solisti o sonate per contrabbasso e violone, nel periodo romantico e nei primi anni del '900 è stato completamente dimenticato in quanto considerato inadatto alle caratteristiche che i compositori cercavano in uno strumento solista.

La situazione è cambiata radicalmente nel secondo '900 quando le caratteristiche timbriche e costruttive del contrabbasso hanno cominciato a incuriosire ed appassionare i compositori. Questo è stato possibile anche grazie alla presenza nel panorama musicale di esecutori di altissimo livello come Stefano Scodanibbio che a riguardo all'inedito interesse nei confronti del contrabbasso scrive:

Rinascimento strumentale che a partire dagli anni '50 si manifesta con rinnovata ed addirittura inedita importanza data allo strumento solista è una delle tante rivoluzioni, tuttora in

corso, che la Nuova Musica ha provocato nel panorama musicale. Tutti gli strumenti conquistano la struttura da solista, anche i più ignorati dalle epoche precedenti, dal trombone al fagotto, dalla fisarmonica al contrabbasso, dalla percussione alla voce, tutti diventano oggetto di attenzione da parte dei compositori.¹

Sono stato e sono tutt'ora un musicista: dopo aver suonato per molti anni il violino, mi sono spostato sul contrabbasso, che suono da una decina d'anni. Questo mi ha portato a scegliere, tra i diversi brani per contrabbasso solo che la musica d'avanguardia italiana ha prodotto nel secondo '900, quelli che, secondo me, sono più stimolanti per quanto riguarda alcuni specifici aspetti:

- Il tentativo di conferire al contrabbasso una voce dopo anni di “mutismo”
- L'esplorazione dei diversi timbri che il contrabbasso può produrre e i diversi registri che può abbracciare
- La ricerca dei limiti tecnici ed esecutivi dello strumento

La tesi è divisa in due parti, la prima è composta da due capitoli che fungono da introduzione. Il primo capitolo si concentra sul contrabbasso analizzando le sue caratteristiche tecniche e costruttive andando ad analizzare limiti e potenzialità dello strumento. Questi elementi vengono approfonditi andando a sviscerare la storia del contrabbasso, i diversi

¹ Scodanibbio, S., *Sul rinascimento strumentale*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, a cura di G. Agamben e M. Scodanibbio, Macerata, Quodlibet, p.47.

elementi che lo compongono, le tecniche esecutive e gli utilizzi che ne sono stati fatti dai diversi compositori nel corso dei secoli.

Il secondo capitolo presenta i *Ferienkurse* di Darmstadt che sono stati fondamentali per la rinascita della musica dopo la spietata oppressione culturale messa in atto dai nazisti nei confronti dei movimenti d'avanguardia di qualsiasi forma d'arte. Nella trattazione della cosiddetta "Scuola di Darmstadt" si vuole dare rilievo ai maggiori compositori italiani che hanno partecipato (soprattutto negli anni '50) ai *Ferienkurse*, personalità come Nono, Berio e Maderna che hanno influenzato la musica colta italiana negli anni a venire oltre ad essere stati a stretto contatto con Stefano Scodanibbio.

La seconda parte è composta da tre capitoli che vanno a sviscerare i brani che ho scelto di trattare in questo studio. Il terzo capitolo è dedicato a Stefano Scodanibbio, la lente attraverso la quale è stata filtrata questa. I tre brani approfonditi sono composizioni che, nonostante ruotino intorno ad una ricerca comune, ovvero, ritrovare la voce perduta del contrabbasso, lo fanno in maniere diametralmente opposte. *Voyage that never ends* è un viaggio ai limiti dello strumento e dell'esecutore oltre che una battaglia tra i due, Alisei un accorato e sofferente tentativo di tenere insieme i diversi registri del contrabbasso mentre i *Sei studi* sono un puntuale e cerebrale vocabolario di suoni timbri e tecniche.

Il quarto capitolo è dedicato a Salvatore Sciarrino e alla sua Esplorazione del bianco I, nell'analisi del brano l'approfondimento è invece dedicato all'aspetto compositivo del brano. L'opera è una grande ricerca sul timbro del contrabbasso dedicata a Scodanibbio nella quale

Sciarrino porta gran parte delle sue convinzioni riguardo gli aspetti compositivi della musica d'avanguardia.

Il quinto e ultimo capitolo è invece dedicato al sodalizio compositivo tra Berio e Scodanibbio che ha prodotto la Sequenza XIVb. Il brano, composto da Berio per violoncello, viene rivisto e integrato da Scodanibbio. Questo crea un'opera in grado di esaltare e portare al limite ogni timbro che il contrabbasso può produrre, ogni registro che può abbracciare e ogni tecnica che può utilizzare, dalla più usuale come il pizzicato o il glissato, alla meno scolastica come il pizzicato a due mani e l'utilizzo del contrabbasso stesso come strumento a percussione.

1. Il Contrabbasso, storia e caratteristiche

1.1. Introduzione

Il contrabbasso, almeno per quanto riguarda la forma con la quale si presenta attualmente, è uno strumento abbastanza recente. Il contrabbasso a quattro corde (o a cinque corde, utilizzato solo per alcuna musica operistica) risale infatti alla metà del XIX Secolo. Nella musica italiana esordisce nell'atto IV dell'opera *Otello* di Giuseppe Verdi con un solo che inizia con un *Mi*₄ lungo cinque quarti nel quale il compositore sfrutta la nuova sonorità dello strumento.



Figura 1. Le prime battute del solo contenuto nel IV atto dell'*Otello* di G. Verdi. Da notare l'indicazione riguardo al numero di corde dello strumento²

² Verdi, G. *Otello*, Milano, Ricordi, 1913, Atto quarto, battute 310-315.

A causa, o per merito, del suo scarso utilizzo come strumento solista che richiede una continuità delle caratteristiche costruttive e di conseguenza tecniche degli strumenti, il contrabbasso è sistematicamente sfuggito alla standardizzazione che gli strumenti musicali hanno subito nei secoli e in particolare durante il periodo romantico.

Lo strumento infatti ancora oggi non ha né forme né dimensioni precise: la configurazione delle spalle³ varia a seconda della scuola di appartenenza del liutaio mentre il diapason⁴ varia tutt'ora tra i 105 e i 115 centimetri circa a seconda, ad esempio, delle caratteristiche fisiche dell'esecutore che commissiona lo strumento. Questa tendenza alla libertà riguardo forme e dimensioni differenzia il contrabbasso, per esempio, dal violino, che nelle sue varianti (1/4, 2/4, 3/4 e intero) risulta sempre delle stesse dimensioni e più o meno delle stesse forme. Le uniche caratteristiche che accomunano tutti i contrabbassi 'moderni' sono solamente il numero di corde e l'accordatura per quarte (Mi, La, Re, Sol detta accordatura orchestrale e Fa#, Si, Mi, La detta accordatura da solista o scordatura⁵).

Per quanto riguarda il di gran lunga meno diffuso contrabbasso a cinque corde, l'accordatura della quinta corda varia a seconda del repertorio o delle preferenze dell'esecutore. Si può mantenere l'andamento dell'accordatura per quarte per una comodità di diteggiatura e accordare la quinta corda in Si, oppure per alcuni repertori accordarla una terza sotto la quarta corda per poter suonare a vuoto il Do posto esattamente un'ottava

³ Per spalla si intende la parte alta della cassa armonica dello strumento.

⁴ Distanza tra il capotasto e il ponticello, il diapason definisce la dimensione della parte vibrante della corda, un diapason maggiore conferirà allo strumento un suono più scuro e caldo utile per accompagnare, uno minore un suono più squillante e adatto ad un utilizzo solistico.

⁵ Questa tipologia di accordatura, posta un tono sopra l'accordatura standard, aiuta lo strumento ad emergere rispetto all'orchestra che lo accompagna grazie all'utilizzo di corde più sottili.

sotto la quarta corda del violoncello, molto utile quando ci si trova a doppiare la parte di quest'ultimo.

L'accordatura, che, come abbiamo visto in precedenza, è uno dei pochi elementi standardizzati dello strumento, è stata anch'essa variabile nei secoli scorsi ed era un elemento caratterizzante delle diverse scuole esecutive e compositive presenti in Europa.

Mantenendo come unico punto fermo l'utilizzo del contrabbasso a tre corde possiamo vedere come ad esempio il *Concerto in Si minore* di Giovanni Bottesini fosse scritto per il contrabbasso accordato a quarte (La, Re, Sol) mentre Carl Ditters von Dittersdorf, uno dei massimi esponenti della scuola viennese, con il suo *Concerto in Mi maggiore*, scrivesse per il contrabbasso accordato a terze. Queste caratteristiche si ripercuotono anche sulle scelte stilistiche dei compositori: ad esempio, il concerto di Bottesini presenta molti più passaggi caratterizzati da scale ascendenti e discendenti mentre il brano di Dittersdorf presenta arpeggi eseguiti ad alta velocità a mano ferma.

1.2. Evoluzione e Costruzione

In quanto strumento più grave della famiglia degli strumenti ad arco, il contrabbasso presenta delle caratteristiche costruttive comuni al violino, alla viola e al violoncello che è il suo parente più prossimo in quanto anch'esso è uno strumento cosiddetto 'da gamba'.

La famiglia degli archi deriva dalla più antica famiglia delle viole che vide il suo massimo utilizzo tra il XIII e il XIV secolo. Quest'ultima si divideva a sua volta in due famiglie più piccole: le viole da braccio (dalle quali si sono evoluti il violino e la viola) e le viole da gamba (le progenitrici del violoncello). Quest'ultimo gruppo di strumenti prevedeva una viola da gamba omologa ad ogni voce umana: esisteva tanto la viola soprano, che era poco più grande di un violino ma veniva suonata tenuta stretta tra le ginocchia tanto la viola da gamba bassa, che è l'antenato diretto del violoncello sia per forma che per dimensioni.

Ai margini della famiglia delle viole da gamba si poneva il vero e proprio progenitore del contrabbasso, il violone: uno strumento più grande della viola da gamba bassa con un numero di corde che nel tempo si è assestato a tre proprio come i contrabbassi in uso fino a metà dell'Ottocento. Il violone aveva un'estensione che non corrispondeva esattamente a nessuna voce umana ponendosi troppo in basso nello spettro sonoro. Nella prassi esecutiva aveva il compito di tenere legati armonicamente le diverse voci suonando i bordoni⁶, spesso doppiando la parte dei pedali dell'organo.

Il ruolo di 'doppio' del violone rispetto al pedale dell'organo si è conservato nei secoli e nell'evoluzione del contrabbasso. In epoche successive il contrabbasso si è sempre posto all'interno dell'orchestra come il raddoppio all'ottava bassa della voce più grave degli archi, ovvero quella

⁶ Nota lunga che si pone nel registro grave, solitamente nelle parti di bordone si utilizzano successioni di note fondamentali (primo grado) degli accordi ma si possono trovare anche note corrispondenti alla terza o alla quinta dell'accordo, a seconda del rivolto utilizzato dal compositore.

del violoncello, trovando raramente occasione di ritagliarsi degli spazi propri.



Figura 2. Particolare del dipinto 'Le nozze di Cana' di Paolo Veronese nel quale al centro del dipinto si può vedere un violone

La caratteristica che differenzia più chiaramente il violone dal contrabbasso è l'abbandono della tastiera cosiddetta *fretted*⁷ che prevedeva l'utilizzo di tasti posti sulla tastiera a distanza di un semitono l'uno dall'altro che consentiva agli esecutori di intonarsi su uno strumento così grande rispetto agli standard dell'epoca con relativa semplicità.

Da un punto di vista costruttivo il contrabbasso non ha tuttora delle dimensioni standardizzate, la stessa dicitura 3/4 e 4/4 ha una funzione del

⁷ In inglese il termine deriva dalla parola "fret" che corrisponde al termine italiano "tasto" e si riferisce alla tastiera che presentano strumenti come il liuto e la chitarra. Il termine viene anche italianizzato in "frettata" (ex. "Fretted fingerboard" diventa "Tastiera frettata").

tutto indicativa e si riferisce in maniera approssimativa alle dimensioni della cassa armonica e del diapason. Il formato più utilizzato per caratteristiche sonore e praticità di esecuzione è il contrabbasso 3/4 che presenta normalmente un diapason intorno ai 115 centimetri.

Lo strumento è composto da una cassa armonica che presenta tipicamente due forme: una ispirata al violino ma con le spalle più spioventi e una più simile alla viola da gamba molto più lineare; raramente è possibile imbattersi in contrabbassi anche detti “a pera” che presentano una linea sinuosa e appunto molto simile a quella di una pera.

La cassa armonica è costituita da tre parti:

Piano armonico: è la parte frontale della cassa ed è solitamente costituito da due tavole di abete rosso affiancate. Il suo ruolo è quello di sorreggere il ponticello e far uscire il suono attraverso i due fori a forma di *f* che sono posti specularmente. Aprendo lo strumento e guardando il piano armonico dall'interno si può vedere come sulla destra è presente un rinforzo in legno che taglia verticalmente il centrodestra chiamato catena che serve a non far collassare il piano sotto la pressione del piede destro del ponticello. Nel centrosinistra questo rinforzo non è presente visto che sotto il piede sinistro del ponticello è posta l'anima. Quest'ultima è un cilindro di legno posto ad incastro e ha il compito di convogliare la vibrazione delle corde dal ponticello al fondo che entrando in risonanza amplificherà il suono della vibrazione della corda.

Fasce: normalmente sono fatte con lamine di acero che vengono messe in forma tramite delle presse. Il loro ruolo è di collegamento tra

piano armonico e fondo oltre che di sostegno alla struttura del puntale posta in basso allo strumento.

Fondo: è costituito da due tavole di acero affiancate ma in rarissimi casi è possibile trovare dei contrabbassi a fondo unico. Il ruolo del fondo, come quello di tutta la cassa armonica è quello di amplificare il suono delle corde.



Figura 3. Un contrabbasso visto fronte e retro

Inoltre, il contrabbasso è composto da un manico in abete o acero sul quale è incollata una tastiera cieca⁸ in ebano, il manico culmina con l'alloggiamento delle meccaniche e coronato dal ricciolo. Le corde, tese dal ponticello, sono ancorate nella parte alta sulle meccaniche destinate all'accordatura mentre in basso sono fermate dalla cordiera anch'essa in ebano. Ponticello e cordiera sono tenuti in equilibrio dalla tensione stessa delle corde mentre l'anima rimane incastrata solo grazie alla pressione di mediamente 110 chilogrammi che il ponticello esercita sul piano armonico, in assenza di quest'ultima ponticello e anima cadrebbero.

1.3. Accordatura

Il violone era uno strumento molto 'libero' nel numero di corde da utilizzare, convivono infatti strumenti a sei, cinque e quattro corde accordati in maniere differenti, come sostenuto dal contrabbassista e Rodney Slatford:

The earliest known playing instructions, by Johann Jacob Prinner [...], are for an instrument tuned F'-A'-D-F#-B. Much more usual, however, is the tuning F'-A'-D-F#-A cited in 1790 by Albrechtsberger, for a violone or Contrabass [...].⁹

⁸ Si intende per tastiera cieca una tastiera sprovvista di *fret*.

⁹ Slatford R. e Shipton A., *Double bass*, in *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

È interessante sottolineare come, ancora a fine XVIII secolo l'idea di violone e di contrabbasso fossero ancora del tutto sovrapponibili, visto che manuali e resoconti utilizzavano i due termini come sinonimi.

Da un punto di vista dell'accordatura si può notare come nel primo caso sia pensata per creare delle triadi utilizzando anche semplicemente le corde a vuoto attigue. Infatti, si possono suonare un accordo di Re minore in primo rivolto utilizzando le corde Fa-La-Re e un accordo di Re maggiore in secondo rivolto spostandosi sulle corde La-Re-Fa#; l'utilizzo del Si come cantino dà inoltre la possibilità di creare un accordo di Si minore anch'esso in primo rivolto (Re-Fa#-Si)¹⁰. Nel secondo caso, invece, la presenza del La come cantino fa sì che non si possa creare l'accordo di Si minore come in precedenza ma un accordo di Re maggiore in stato fondamentale (Re-Fa#-La).

Come detto nell'introduzione al capitolo, il moderno contrabbasso a quattro corde (Mi-La-Re-Sol) è un'invenzione ottocentesca e deriva a sua volta dal contrabbasso a tre corde (La-Re-Sol). Negli anni si è andata semplificando l'accordatura per terze e quarte alternate in favore dell'accordatura per quarte che abbandona la semplicità nella creazione di triadi maggiori e minori utilizzando le corde a vuoto o 'a mano ferma' in favore di una maggiore semplicità nell'esecuzione delle scale (sempre a mano ferma).

¹⁰ I rivolti sono le diverse forme che possono assumere le triadi o accordi quando non si trovano in stato fondamentale (I-III-V grado). Il primo rivolto presenta come nota più grave il III grado (III-V-I o III-I-V) mentre il secondo rivolto presenta come nota più grave il V grado dell'accordo (V-I-III o V-III-I). Cito per completezza l'accordo di settima (I-III-V-VII minore nel caso della settima di dominante) che essendo quadriade presenta anche un terzo rivolto ponendo come nota più grave il VII grado dell'accordo.

1.4. L'arco

L'utilizzo dell'arco per la produzione del suono è una caratteristica fondamentale della tecnica esecutiva del contrabbasso e degli altri archi tanto che la famiglia prende il nome proprio da questo strumento.

Storicamente, sin dai tempi delle viole da gamba, l'arco era costituito da due parti principali: la bacchetta e i crini ancorati alla punta e al tallone dell'arco stesso. L'arco della viola da gamba aveva delle caratteristiche di forma e tecniche profondamente diverse dagli archi moderni; innanzitutto, l'arco della viola da gamba presentava una curvatura opposta all'arco moderno e inoltre, necessitava di essere teso dal musicista durante l'esecuzione tenendo la bacchetta con il pollice e l'indice e il fascio di crini tra il medio e l'anulare assumendo una posizione che ricorda l'impugnatura dell'arco 'alla tedesca'.

Ciò che differenzia più profondamente gli archi moderni da quelli antichi sono due sostanziali caratteristiche: la curvatura e la presenza nel tallone di una vite in grado di tenere in tensione i crini facendo sì che il musicista durante l'esecuzione debba solo preoccuparsi di tirare l'arco sulle corde.

Come detto in precedenza, l'arco è costituito da due parti principali, ovvero la bacchetta e i crini. La bacchetta è composta da legno di *caesalpina echinata* conosciuta anche come pernambuco, un'essenza originaria del Brasile. Una volta selezionate le bacchette che meglio si adattano alle esigenze di flessibilità e resistenza richieste dall'archettaio,

vengono sagomate e successivamente messe in forma per conferirle la curvatura tipica degli archetti. Collegato tramite una vite che gli permette di tendere i crini alla bacchetta, il tallone è costruito in ebano, madreperla e argento. Il tallone ha il compito di creare uno spazio tra la bacchetta e i crini e di tenderli. Insieme alla bacchetta funge da impugnatura per l'esecutore. Come illustrato in seguito la forma del tallone è ciò che differenzia maggiormente le due diverse tipologie di costruzione degli archi da contrabbasso. I crini di cavallo hanno il compito di mettere in vibrazione le corde. Alla naturale ruvidezza del crine viene aggiunta la pece che aumenta ulteriormente l'attacco sulle corde e quindi la capacità dell'arco di farle vibrare. A seconda del repertorio che si decide di eseguire si può utilizzare il crine bianco che conferirà allo strumento un suono più morbido ma meno potente e molto apprezzato dai solisti; oppure il crine nero che è più ruvido e aiuterà a dare un suono più intenso e con molto attacco ma anche più graffiato, molto utile per l'utilizzo orchestrale.

Il contrabbasso moderno presenta, a differenza degli altri strumenti della famiglia, due diverse tecniche di costruzione e di conseguenza di utilizzo dell'arco:

- L'arco 'alla francese' ricorda in tutto e per tutto un arco da violoncello più corto e spesso, sia per quanto riguarda la bacchetta che per la larghezza del fascio di crini. Si utilizza tenendo il tallone stretto tra il pollice, il medio e l'anulare coadiuvato dal mignolo che, a differenza della tecnica degli altri strumenti ad arco, perde il suo ruolo di contrappeso della punta, mentre l'indice serve a dare la necessaria pressione sulla bacchetta per mettere in vibrazione le corde. L'arco alla

francese è utile nell'ambito solistico per via della sua agilità e capacità di variazione delle dinamiche del suono nonostante risulti deficitario quando si cerca di produrre suoni particolarmente potenti.

- L'arco 'alla tedesca', noto anche come 'arco alla Dragonetti', differisce dall'altra tipologia di arco in quanto presenta un tallone molto alto. La tecnica di utilizzo di quest'arco ha delle caratteristiche comuni alla tecnica della viola da gamba in quanto la mano non tiene l'arco con il palmo posto parallelamente alla bacchetta come nell'arco alla francese, ma perpendicolarmente a quest'ultima. L'arco alla tedesca viene tenuto in equilibrio dal medio, l'anulare e il mignolo mentre il medio, l'indice e il pollice fanno pressione sulla bacchetta coadiuvati dalla porzione di mano tra il pollice, l'indice e il polso che, utilizzando il punto di collegamento tra il tallone e la bacchetta come fulcro, aiuta a fare una maggiore pressione sulle corde. Il tallone molto alto e la posizione della mano concorrono a far sì che quest'arco risulti meno agile e capace di variare nelle dinamiche, è però in grado di creare suoni di forte intensità con poco sforzo, quest'ultima caratteristica lo rende particolarmente adatto ai repertori orchestrali.



Figura 4. Le due tipologie di arco: alla francese (in alto) e alla tedesca (in basso)

1.5. Tecniche e impiego

Come già accennato in precedenza il contrabbasso e i suoi antenati avevano come funzioni quella di sostegno armonico all'orchestra e quella di raddoppio della parte del violoncello o dei pedali dell'organo. In ambito orchestrale le partiture prevedono spesso la dicitura 'Bassi' oppure 'Violoncello e Contrabbasso', in questi casi le parti coincidono tranne nei punti indicati nei quali le voci si sdoppiano e i due strumenti concorrono a rendere il più possibile completo il passaggio secondo le proprie caratteristiche. Un esempio è l'inizio dell'Andante con moto della Sinfonia n.5 in Do Minore di L.V. Beethoven: nelle primissime battute l'esposizione del tema è affidata al violoncello nel registro acuto mentre al contrabbasso è affidato l'accompagnamento in pizzicato nel registro grave.



Figura 5. Le prime battute dell'Andante con moto, secondo movimento della Sinfonia n.5 di van Beethoven, che prevede la divisione delle voci del Violoncello e del Contrabbasso¹¹

Da un punto di vista tecnico la grande efficacia del pizzicato è una delle caratteristiche che differenziano il contrabbasso dagli altri strumenti ad arco. Ciò che rende lo strumento così affine a questa tecnica è l'utilizzo delle corde spesse e l'ampiezza generosa del diapason, queste specifiche fanno concorrere a far sì che il contrabbasso produca un suono potente e avvolgente anche quando le corde vengono pizzicate rendendo lo strumento molto utile in fase di accompagnamento.

Nonostante esempi come i concerti di Bottesini, Dragonetti e le composizioni di esponenti della scuola viennese come Dittersdorf o Vanhal, le dimensioni del Contrabbasso e la conseguente difficoltà di esecuzione dei passaggi più complessi, unito al suo timbro scuro che poco si addice al ruolo di solista ne hanno limitato l'uso al di fuori dell'ambito orchestrale e come comprimario nel corso dei secoli, almeno fino all'avvento di nuovi linguaggi compositivi nel corso del '900.

Il primo esempio di questo cambio di vedute nei confronti dell'uso del contrabbasso si ha negli Stati Uniti d'America e in particolare nella musica nera come il Jazz e il Blues. In un genere dominato dai fiati, non va infatti

¹¹ van Beethoven, L., battute 1-8 secondo movimento della *Sinfonia n°5 Op. 67*.

dimenticata l'anima bandistica del genere, il contrabbasso funge tanto da base armonica quanto da base ritmica tramite l'utilizzo della tecnica del 'walking bass' che prevede l'esecuzione di scale e arpeggi nel registro medio grave dello strumento con la tecnica del pizzicato.



Figura 6. Un esempio di *walking bass* applicato ad un blues di 12 battute in Sol minore

Semberebbero non esserci differenze tra l'utilizzo orchestrale 'classico' e quello appena illustrato del contrabbasso, per quanto a livello prettamente teorico il ruolo dello strumento non sia cambiato, a livello pratico nel jazz e nel blues il contrabbasso assume un ruolo determinante e soprattutto autonomo soprattutto grazie alla sua capacità di legare i suoni ma al contempo risultare molto efficace e a livello ritmico tramite l'utilizzo della tecnica del pizzicato.

Guardando l'utilizzo del contrabbasso nelle formazioni jazz si può notare come, nonostante sempre di orchestra si stia trattando, il contrabbasso svolga un ruolo unico e non di doppio del violoncello come nel caso della formazione classica e successivamente sia stato in grado di ritagliarsi sempre più spazio come solista grazie alla grande libertà di esecuzione e improvvisazione tipici della musica afroamericana.

Il pizzicato è stata sicuramente la chiave di volta del successo del contrabbasso presso i compositori contemporanei, ma non è stato l'unico fattore. Uno dei capisaldi della musica contemporanea, come anche

dell'arte del '900 è la ricerca dell'espressività dello strumento una volta superati i suoi limiti tecnici. Si può leggere questa ricerca come l'opposto del virtuosismo di epoca classica e romantica quando, rimanendo legati alla cosiddetta 'comfort zone' dello strumento, si metteva a dura prova la capacità del musicista tramite passaggi di elevato tasso tecnico.

La musica contemporanea ricerca il limite per superarlo e il contrabbasso, grazie alle sue dimensioni così generose è uno strumento a mio modo di vedere uno strumento dalle potenzialità illimitate riuscendo ad essere efficace tanto nelle tecniche più classiche come appunto l'utilizzo dell'arco e del pizzicato, tanto in quelle meno usuali come i passaggi eseguiti tramite l'utilizzo degli armonici naturali e artificiali¹². Non va inoltre dimenticato come il contrabbasso possa essere utilizzato andando oltre la sua componente di strumento a corda in favore di un utilizzo che è stato sempre ignorato dai compositori, ma che osservandolo risulta importante tanto quest'ultimo: quello di strumento a percussione.

Il '900, inoltre, è stato un secolo fondamentale per la nascita di nuovi strumenti musicali che hanno aperto le strade a nuovi linguaggi musicali. Basti pensare a ciò che è stata la chitarra elettrica, ideata negli anni '30 da Adolph Rickenbacker per l'evoluzione del blues e successivamente per la nascita del rock 'n' roll. Proprio la chitarra elettrica fu lo spunto dal quale Paul Tutmarc si basò nel 1934 per la creazione del basso elettrico, uno strumento che si pone come 'variante' elettrificata del contrabbasso ma eredita molte caratteristiche tecniche dalla chitarra, che prese poi piede

¹² Si intendono per armonici naturali i suoni prodotti sfiorando le corde in punti specifici: tagliando la corda a metà si otterrà l'ottava, a 1/3 la quarta e a 1/4 la quinta della corda a vuoto. Gli armonici artificiali si ottengono utilizzando il pollice come capotasto per accorciare la lunghezza totale della corda sfiorando con le altre dita della mano sinistra la corda stessa per produrre gli armonici.

negli anni '50 dopo la commercializzazione del *Precision Bass* ideato da Leo Fender. La comodità di utilizzo del basso elettrico rispetto al contrabbasso come la maggiore trasportabilità e la maggior facilità nell'esecuzione vista la presenza della tastiera *fretted* portò subito alla ribalta il nuovo strumento creato da Leo Fender che nei decenni successivi ha anche visto un gran numero di esecutori virtuosi che hanno influenzato anche i virtuosi del contrabbasso come Scodanibbio che nel 2007 scrive:

D'altro lato non posso ignorare ciò che è successo in questo secolo, non solo musicalmente...come se da Brahms a Ferneyhough non fosse successo nulla sopra il pentagramma. Non posso continuare pensando come se il jazz non fosse mai esistito, [...], come se il rock non bombardasse le orecchie di ciascuno negli spazi pubblici. Non posso continuare ignorando i contributi fondamentali che certi artisti, fuori dalla musica colta "europea" ci hanno apportato. Penso all'importanza per l'evoluzione della chitarra a Jimi Hendrix, o a quella di Jaco Pastorius per l'evoluzione del basso.¹³

Si può quindi vedere dagli scritti di un grande virtuoso del contrabbasso, nonché fine compositore, quanto la commistione di diversi generi e tecniche abbiano giovato al contrabbasso e alla sua evoluzione come strumento solista dopo le difficoltà avute nel corso dei secoli ad affermarsi in questo ruolo nel panorama musicale.

¹³ Scodanibbio, S., *Sul rinascimento strumentale*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p.36.

2. Dopo l'orrore, i Ferienkurse di Darmstadt

2.1. La nascita dei Ferienkurse

All'indomani della liberazione da parte degli alleati, la Germania non era altro che una distesa di palazzi in macerie lasciate dai bombardamenti e a pezzi dal punto di vista culturale, dopo un decennio di nazista asfissiante e coercitiva verso qualsiasi forma artistica che differisse dal pensiero unico imposto dal *Führer*.

Nel settembre del 1944 nella cittadina di Darmstadt, nei pressi di Francoforte la situazione non era diversa rispetto a quella che vivevano altre località tedesche nello stesso periodo. Ciò che rende questo luogo speciale per la rinascita della musica d'avanguardia europea fu l'incontro tra Ludwig Metzger, il sindaco della città in quel periodo, un socialista uscito dal campo di concentramento e il musicologo Wolfgang Steinecke, oppositore del nazismo e grande appassionato di musica contemporanea.

Steinecke si presentò a Metzger con un'idea che somigliava quasi più ad un'utopia vista la situazione nella quale versava la città in quel periodo:

Fece al sindaco un lungo discorso sulla situazione musicale tedesca, ricordandogli di dodici anni di oscurantismo, durante i quali era andato perduto ogni legame con la musica viva e con la sua prodigiosa evoluzione. Dodecaфонia, atonalismo, canzoni da cabaret, tutto era caduto nella medesima categoria di “arte degenerata”, cui il nazismo aveva attribuito stigmati ebraici. [...]. Il musicologo proseguì ricordando al sindaco le illustri tradizioni artistiche di Darmstadt, arrivando finalmente a formulare la sua proposta: “Darmstadt ha il dovere di dare la sveglia a questo paese, addormentato nel onno dello spirito, della verità, del gusto”. Steinecke, insomma, chiedeva a Metzger che lo aiutasse a fare di Darmstadt il luogo Germania dove la musica viva potesse rinascere dalle ceneri della stupidità e dell’oppressione.¹⁴



Figura 7. Wolfgang Steinecke (a sinistra) con Heinz Dressel nel 1957

¹⁴ Trudu, A., *La “Scuola” di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Ricordi, 1992, pp. 26-27.

Non senza esitazioni Metzger acconsentì alla richiesta di Steinecke, individuò nel Castello di Kranichstein quella che sarebbe diventata la sede che avrebbe ospitato gli studenti previsti per la prima edizione. L'ultimo passo del musicologo fu convincere anche gli alleati riguardo la bontà del suo progetto per reperire i fondi necessari a metterlo in atto. Trovò supporto in Burton Helm un compositore che era "Theater and Music Officer" nella Germania liberata che acconsentì all'elargizione dei fondi per dar vita ai *Ferienkurse* di Darmstadt.

Negli anni successivi i corsi non disattesero le aspettative e, edizione dopo edizione, divennero sempre di più il centro delle sperimentazioni musicali del secondo Novecento. Vi parteciparono artisti come Stockhausen, Boulez, Messiaen e Maderna, oltre che esponenti delle avanguardie italiane come Luigi Nono (prima partecipazione nel 1950) e Luciano Berio (prima partecipazione nel 1956).

I compositori che vi partecipavano venivano in contatto con le avanguardie della prima metà del secolo ed erano immersi in un clima che li spingeva sempre di più a dialogare e anche scontrarsi tra loro in nome della ricerca musicale che avrebbe dovuto spingersi fino alle estreme conseguenze.

La sperimentazione a Darmstadt diventa la norma negli anni '50. Sono, ad esempio, gli anni di Stockhausen: giovane compositore prorompente che si fece largo nella musica del periodo con le sue ricerche sulla musica elettronica ed elettroacustica oltre che sulla musica orchestrale.

2.2. I compositori italiani a Darmstadt

Nel 1950 ci fu la prima partecipazione ai ferienkurse di Luigi Nono, un compositore destinato a fare la storia della musica d'avanguardia italiana facendo da trait d'union tra la cultura italiana e tedesca. La capacità di ibridare diversi mondi musicali di Nono si dimostrò anche nel suo modo di intendere la composizione dal punto di vista politico, infatti:

La mossa peculiare a Luigi Nono fu di far breccia nel muro che era stato eretto tra la musica “d'avanguardia” e la musica politica. Nella Berlino della Repubblica di Weimar, il dodecafonico Schönberg e il populista di sinistra Weill erano stati agli estremi opposti dello spettro musicale, in Nono, divennero una cosa sola.¹⁵



¹⁵ Ross, A., *Il resto è rumore: ascoltando il XX Secolo*, Milano, Bompiani, 2007, p. 626.

Figura 8. Luigi Nono (a sinistra) e Karlheinz Stockhausen nel 1957

Fervente comunista, tanto da essere anche da essere negli anni '60 un candidato del Pci, si presenta a Darmstadt negli anni '50 con il brano *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg*. Un brano dal sapore schönbergiano nel quale la serie dodecafonica della composizione originaria viene scomposta e utilizzata per creare nuovi intrecci musicali tra le sezioni dell'orchestra.

Come visto, Nono non volta le spalle alla dodecafonia nella sua prima partecipazione ai *ferienkurse*. La sua predilezione verso questo stile compositivo si sviluppò ulteriormente nel corso degli anni tanto da portarlo a scrivere numerosi testi riguardanti lo sviluppo della tecnica della serialità. Il suo essere compositore dodecafonico portò intorno a Nono diverse perplessità nel corso del tempo, vista l'apparente inconciliabilità della cerebralità intellettualistica della dodecafonia con l'ideologia comunista, la quale veniva intesa come intrisa di populismo per essere compresa il più possibile dalle masse proletarie. Perplessità alle quali il compositore Veneziano reagisce nel 1963 in uno scritto destinato all'Unità in previsione della sua candidatura alla lista del Pci per le elezioni politiche nel quale scrive:

Nell'impegno socio-culturale dell'intellettuale comunista c'è continuità dialettica nei due momenti della sua presenza, mai disgiunti: come sia nella solitudine dello studio, della ricerca sperimentale e dell'invenzione di una nuova musica [...], si precisa per un musicista comunista la sua testimonianza e la sua partecipazione attiva al progredire della coscienza, dei sentimenti,

della realtà collettiva, [...] arricchisce, verificandola in altro modo dal rapporto esecuzione-pubblico, la sua azione, che s'impregna anche così di continue e nuove responsabilità da esprimere¹⁶.

Come Luigi Nono, anche Bruno Maderna è un compositore che si rifà apertamente alla dodecafonia della scuola di Vienna, da un punto di vista stilistico è insieme a Boulez uno dei precursori della serialità come continuazione delle sperimentazioni dodecafoniche del primo Novecento. Per lui le esperienze di Schönberg e del suo allievo Webern sono l'unico linguaggio musicale in grado di dialogare come pari grado ai grandi linguaggi compositivi del passato, per Maderna infatti il principio seriale:

É il solo capace di realizzare una sintesi linguistica completa. E noi lo manipoliamo con tanta naturalezza e libertà, e lo viviamo con così tanta forza come i Fiamminghi vivevano i loro propri principi d'espressione. Scrivo per questo delle serie nel senso "classico" del termine? Certamente no: ho un mio proprio sistema grammaticale, che rientra nel principio seriale, e che è sufficientemente flessibile, e soprattutto sufficientemente astratto, da lasciarmi tutta la libertà di modellarvi in mille modi la mia immaginazione musicale, che non è astratta per nulla. Il sistema – e ogni compositore d'oggi possiede il proprio – deve fornire una base logica al pensiero; esso feconda questo pensiero, non lo opprime minimamente¹⁷.

¹⁶ Nono, L., *Luigi Nono candidato del Pci con i lavoratori*, in *La nostalgia del futuro: scritti e colloqui scelti 1948-1989*, A cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 155.

¹⁷ Maderna, B., *La rivoluzione nella continuità*, in *Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, M. Chiappini e B. Zucconi, Milano, Il Saggiatore, 2020, p. 183.

Il compositore veneziano è stato anche il primo italiano, insieme a Luciano Berio, ad affrontare delle ricerche approfondite sulla nascente musica elettronica. Gli autori che si occupavano di questa tipologia di musica non utilizzavano questo metodo compositivo per la mera capacità di essere riprodotta più volte grazie all'incisione su nastro, ma per indagare timbriche e forme d'onda diverse: intervalli microtonali, la variazione del risultato della riproduzione meccanica in relazione allo spazio e soprattutto il rapporto tra i suoni prodotti dal mezzo elettronico e l'esecuzione tramite strumenti "fisici" da parte dell'esecutore umano.

Maderna frequenta i corsi di Darmstadt per la prima volta nel 1951, ma è nel 1952 che presenta *Musica su due dimensioni* (eseguita per la prima volta da Severino Gazzelloni) considerato unanimemente un brano rivoluzionario. Nell'idea del compositore, infatti, per dimensioni si intendono proprio due diversi spazi sonori che per la prima volta in un brano interagiscono tra loro: il flauto traverso suonato dal vivo e i suoni elettronici registrati su un nastro che vengono selezionati in accordo tra compositore ed esecutore.

Ascoltando il brano ci si rende conto come, nonostante gli studi sulla serialità che caratterizzeranno l'intera carriera di Maderna, siano presenti anche altri elementi della musica aleatoria che, come verrà illustrato in seguito, diventeranno il marchio di fabbrica dello statunitense John Cage. Non è un caso se Maderna nel 1958 compone *Serenata per un satellite*, un brano nel quale la componente aleatoria prende completamente il sopravvento. Nella composizione gli esecutori scelgono sulla base di una serie di frammenti proposti dal compositore quando e come suonarli in

relazione alle scelte degli altri musicisti in un dialogo surreale che porta a risultati che possono essere tanto agli antipodi quanto vicinissimi all'idea originale.

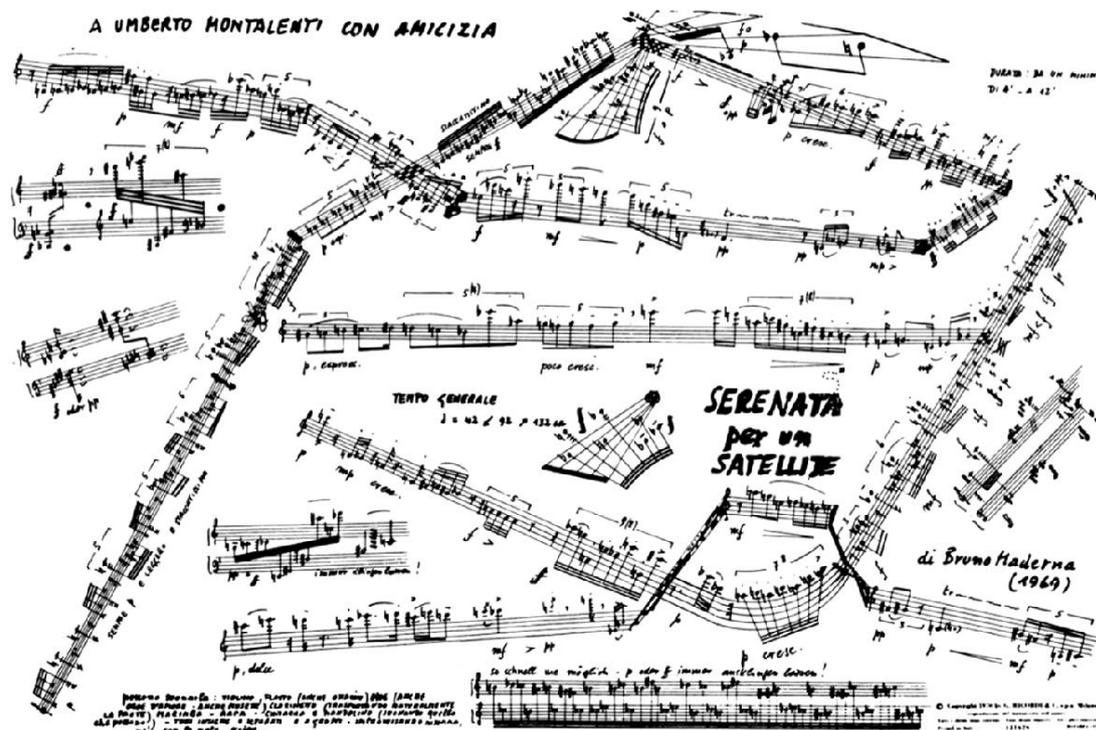


Figura 9. La partitura di *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna

La seconda parte degli anni '50 a Darmstadt è periodo di forti contrapposizioni tra le personalità che frequentavano i corsi come, ad esempio, Boulez e Cage. Boulez, che nei suoi scritti sosteneva che qualunque compositore che non utilizzasse la tecnica seriale fosse inutile, ricercava un modo di attualizzare la dodecafonia schönberghiana. Gli studi del compositore francese si concentrano sulla trasfigurazione della dodecafonia, applicando il serialismo non solo nell'armonia in quanto,

nonostante la grande importanza a lei riconosciuta veniva considerata un linguaggio superato, ma in altri aspetti della composizione come ritmo, timbro e dinamica. La ricerca musicale di Boulez, in accordo con Stockhausen, cercava quindi di perseguire la rigidità strutturale della musica seriale.

Al contrario John Cage, impegnato anche in ambito artistico all'interno della nascente *New Bauhaus*, porta i suoi studi musicali verso la filosofia *I-ching*: pensiero orientale basato sulla casualità. L'estrema conseguenza di questa ricerca sono le composizioni create combinando e sovrapponendo cellule musicali ordinate in pattern di 64 elementi tramite il lancio di una moneta. Utilizzando l'*I-ching* Cage aveva ideato *Music of changes*, brano pianistico che avrebbe dovuto essere presentato a Darmstadt nel 1958, che venne però alla fine rifiutato. L'avvenimento amareggiò particolarmente il compositore statunitense che per l'occasione indisse tre lezioni considerate uno degli eventi più importanti delle dissertazioni ideologiche intorno alla musica che veniva proposta a Darmstadt in quel periodo:

The first lecture discussed *Music of Changes*; the second publicly criticized Stockhausen, asserting that his use of indeterminacy in *Klavierstück XI* was altogether unnecessary and ineffective; his third lecture attacked the Darmstadt School composers themselves for their fixation on the total control of the musical process, suggesting that they were 'stupid and unable to listen' and asking, 'if one of us says

that all twelvetones should be in a row and another says they shouldn't, which one of us is right?'¹⁸.

In questo contesto di scontro nel 1958 Luciano Berio, che negli anni precedenti aveva seguito le vicende dall'Italia approfondendo i suoi studi di musica elettronica con Maderna, porta a Darmstadt una sorta di terza via "all'italiana". L'idea proposta dal compositore si pone come sintesi tra le due tesi agli antipodi di Cage e Boulez: l'opera aperta teorizzata da Umberto Eco.

Musicalmente l'opera aperta, che deriva dagli studi del filosofo italiano sugli scritti di James Joyce, non è né una composizione strutturata in maniera rigida e schematica come le intendeva Boulez con la sua nuova idea di serialismo, né completamente improvvisata o comunque fortemente aleatoria come i brani proposti da Cage. Così come lo *stream of consciousness*, che permette all'autore di scrivere rimanendo sospeso tra conscio e subconscio, l'idea di opera aperta consente a Berio di comporre liberamente svariando tra strutture rigide e improvvisazione.

¹⁸ Priore I., *Vestiges of twelve-tone practice as compositional process in Berio's "Sequenza I" for solo flute: Berio's reworking of the "Sequenzas" in Berio's "Sequenzas": essays on performance, composition, and analysis*, 2007, New York, Ashgate Publishing, p. 194.



Figura 10. Luciano Berio mentre lavora con dei nastri magnetici al Groupe de Recherches Musicales di Parigi negli anni '70. Foto di Robert Cahen

Frutto di queste diverse influenze è il brano *Sequenza I* per flauto presentata a Darmstadt nel 1958 ed eseguita anch'essa da Severino Gazzelloni: esempio di commistione di diverse idee e scuole di pensiero; a partire dalla rigidità della dodecafonia per arrivare all'opera aperta:

Berio once said that his 'title [*Sequenza*] was meant to underline that the piece was built from a sequence of harmonic fields (as indeed are almost all the *Sequenzas*) from which the other, strongly characterized musical functions were derived.' Berio may be referring to the saturation of certain intervals according to the partition of the initial row and to the use of a fixed pitch sequence, [...]. Musical functions may refer to musical gestures employed at certain times (cadenza-like passages contrasted with lyric moments). These two features certainly point to a structural conception of the work: a coherent harmonic

material expressed monophonically, where unity is guaranteed by elements such as repeated patterns, melodic contour, rhythmic gestures and groupings of note¹⁹.

L'importanza di questo brano non è solo da ricercare nella capacità di sintesi filosofica e compositiva dimostrata da Berio nella sua scrittura, ma anche nel suo significato che ha all'interno nella produzione del compositore. Questo brano è il primo di una serie che accompagnerà l'autore lungo tutta la sua carriera arrivando alla sua conclusione nel 2001 con la *Sequenza XIV* per violoncello solo. Quest'ultima nel 2004 è stata riscritta dal contrabbassista e compositore Stefano Scodanibbio in accordo con Berio adattandola alle caratteristiche espressive del contrabbasso.

Osservando il ruolo dei tre italiani che hanno preso parte ai corsi di Darmstadt possiamo vedere come tutti siano stati fondamentali, in quanto esempio di sintesi tra mondo agli antipodi che fino a quel momento sembravano destinati a scontrarsi più che ad incontrarsi.

Luigi Nono è stato in grado di conciliare tanto musicalmente quanto filosoficamente l'ideologia comunista e la sua necessità di "realismo socialista" con l'intellettualismo spiccato della musica dodecafonica viennese. Bruno Maderna nel 1952 è riuscito a fondere il mondo della musica elettronica con la musica acustica, oltre che studiare la serialità con Pierre Boulez mentre componeva musica aleatoria come John Cage. Infine, Luciano Berio che nel 1958, anno del grande scontro tra Cage e Boulez, con la sua *Sequenza I* porta il concetto di opera aperta, mostrando

¹⁹ Ivi, p. 196.

l'intrinseca capacità di questo modello di essere sintesi tra la rigidità del serialismo e la fluidità della musica aleatoria.

3. «À la Stefano Scodanibbio»²⁰

3.1. Introduzione

Scodanibbio esordisce nel 1978 con un concerto all'interno di una galleria d'arte dal titolo *Il Contrabbasso, echi di un'avventura*. La sua formazione si è svolta principalmente con Fernando Grillo, esecutore e autore fondamentale per la rinascita del ruolo del contrabbasso come solista nella musica della seconda metà del secolo, collaborando con artisti come Iannis Xenakis, Luciano Berio e Salvatore Sciarrino; oltre che essere dal 1984 al 1994 titolare della cattedra di contrabbasso dei *ferienkurse* di Darmstadt.

La presenza in quegli anni di grandi esecutori come Grillo e Scodanibbio, unita all'evoluzione del concetto di musica che vedeva una progressiva rivalutazione di tutto ciò che nel contrabbasso era considerato limitante dai compositori delle epoche passate, «queste caratteristiche considerate negative dall'estetica di quei tempi sono oggi ribaltate in

²⁰ L'espressione completa «SUL PONTE ARCO MOBILE (à la Stefano Scodanibbio)» è contenuta nella partitura del *Prometeo* di Luigi Nono opera alla quale Scodanibbio ha contribuito alla composizione.

positivo»²¹ ha portato negli anni '70 e '80 del Novecento ad una vera e propria rinascita dello strumento.

La duttilità del contrabbasso, in grado di suonare tanto nel registro grave quanto nel registro acuto grazie agli armonici, la possibilità di utilizzare efficacemente l'arco e il pizzicato per l'emissione sonora e la capacità intrinseca (viste le dimensioni) ad essere utilizzato anche come strumento a percussione, sono caratteristiche che fanno breccia nelle menti e nelle fantasie dei compositori del secondo Novecento. Desiderosi di trovare sempre nuove strade per “andare oltre” sperimentando con il suono in tutte le sue forme dall'armonia alla melodia passando per il timbro.

In questo contesto fertile per la musica contrabbassistica Scodanibbio si afferma come esecutore di primissimo piano diventando in breve tempo il punto di riferimento per i compositori avanguardisti di tutto il mondo.

Gli anni '70 sono per Scodanibbio gli anni cruciali per la rinascita dello strumento, è questo il periodo in cui emergono autori come Iannis Xenakis e il suo maestro Fernando Grillo:

Gli anni '70 sono quelli del contrabbasso di Grillo, oggetto sonoro sia di esplorazione che di contemplazione, fonte di sonorità inaudite... *Paperoles* è il manifesto di quel contrabbasso contemporaneo dove in poco più di tre minuti sono concentrate oltre 30 tecniche di emissioni sonore, precisamente annotate quasi al limite del feticismo.²²

²¹ Scodanibbio, S. (2019). *Echi di un'avventura*, cit., p. 22.

²² Ivi, p. 23.

Come tutte le esplorazioni d'avanguardia, la musica sperimentale di quegli anni diventa una ricerca sempre più intellettualistica, soprattutto a causa del fatto che i compositori si concentravano su aspetti come la microtonalità, l'emissione sonora degli armonici e le figurazioni ritmiche complesse. Tutti aspetti che si prestano alla creazione di brani sempre più cerebrali e più propensi a veicolare delle teorie piuttosto che ad esprimere un messaggio, «durante l'avanguardia, la musica era guidata da un'idea. C'era molta teoria e poca musica»²³ scrive lo stesso Scodanibbio in occasione del decimo anno de *La Rassegna di Nuova Musica* di Macerata negli anni '90.

Nella composizione, per Scodanibbio, è sì importante la ricerca sul linguaggio, come visto in precedenza è stato in contatto con i grandi autori dell'avanguardia collaborando anche con loro nella creazione di diversi brani, ma l'aspetto fondamentale per entrare in sintonia e capire a fondo le sue opere è la componente dell'esperienza di vita e l'incontro di diverse culture.

Andando ad esaminare la sua biografia la prima cosa che si può notare è che la sua morte, avvenuta nel 2012, è avvenuta a Cuernavaca in Messico. A dimostrazione di quanto Scodanibbio fosse legato a quella terra che ha amato e che ha contaminato la sua produzione musicale.

²³ Ivi, p. 35.



Figura 11. Stefano Scodanibbio

3.2. Voyage That Never Ends²⁴

Voyage That Never Ends è una suite per contrabbasso solo composta da Scodanibbio tra il 1979 e il 1997, anno della sua incisione. Il grande lasso di tempo intercorso tra le prime bozze della composizione e l'opera registrata (non si può dire definitiva in quanto è costantemente in divenire e non ha una partitura ben definita) ha fatto sì che il brano crescesse e maturasse insieme al compositore.

²⁴ Le analisi dei brani *Voyage that never ends*, *Alisei* e *Sei studi* sono state scritte sulla base dell'ascolto delle esecuzioni essendo le partiture inedite o non reperibili.

L'opera, come detto, non ha una partitura vera e propria ma solamente una serie di indicazioni che lasciano all'interprete la facoltà di scegliere come eseguire il brano. Questa è una caratteristica tipica della musica aleatoria, le quali potenzialità sono state esplorate dai compositori che frequentavano i *Ferienkurse* di Darmstadt negli anni '50; tra i quali possiamo trovare anche figure di spicco dell'avanguardia italiana come Berio che sono state anche a stretto contatto artistico e professionale con Scodanibbio.

La consapevolezza dell'importanza che stava acquisendo il brano è ben descritta dalle parole di Scodanibbio in una nota al brano:

Anticipazione e prima stesura di quello che sarà, forse, un giorno, il (mio) romanzo per contrabbasso, *Voyage That Never Ends* raccoglie, modifica e amplia alcuni miei precedenti lavori [...] in una prospettiva nuova di concerto globale.²⁵

3.2.1. *Voyage Started*

Il brano nasce come uno studio sullo staccato quando Scodanibbio è ancora seguito dal suo maestro Fernando Grillo. Si apre con una pulsazione ritmica regolare sulla terza corda del contrabbasso esplorando inizialmente le possibilità delle diverse tecniche dello staccato sullo strumento.

La prima sezione acquisisce nel tempo sempre più forza a mano a mano che l'esecutore abbandona l'aspetto della fredda tecnica esecutiva

²⁵ Scodanibbio, S., *Voyage That Never Ends*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p. 267.

andando a ricercare con l'archetto sonorità sempre nuove utilizzando anche impugnature dell'arco e punti della corda diversi, risonanze armoniche e, molto rari pizzicati con la mano sinistra.

Il clima di attesa creato dall'incedere ostinato e costante della pulsazione ritmica viene rafforzato dall'utilizzo di colpi d'arco sempre più oltre il limite di ciò che si può definire musicale. Si cominciano a sentire bicordi eseguiti picchiettando l'archetto sulle corde, sfregamento dell'arco sul ponticello e oltre il ponticello.

Il culmine della tensione nervosa del brano si ha quando entrano in gioco dei passaggi eseguiti muovendo l'arco sulle corde creando dei cerchi, un movimento paradossale che non dovrebbe far produrre allo strumento nessun suono ma, al contrario, produce delle vibrazioni forse più assimilabili a dei rumori ma carichi di una fortissima energia.

L'energia che si accumula durante la prima sezione del brano deflagra lasciando ammutolito tanto l'esecutore, esausto dal portare l'asticella del limite della tecnica dello strumento sempre un gradino al di sopra del limite, quanto lo strumento diventato un terreno di ricerca musicale e intellettuale. Il silenzio, rotto solamente da dei pizzicati introduce alla seconda parte del brano.

3.2.2. Voyage Interrupted

Il viaggio si interrompe, anche se ciò che si è sentito nella prima sezione più che un viaggio insieme al contrabbasso è stata una battaglia che

ha visto contrapporsi contrabbasso e contrabbassista alla ricerca dei limiti di ciascuno.

L'esecutore posa l'arco, strumento che ha utilizzato per tutta la prima sezione come una lama, uno strumento di tortura per spingere il contrabbasso a rivelare la sua vera essenza. Il ritmo incalzante di *Voyage Started* si interrompe e il contrabbasso viene fatto risuonare grazie alla particolare "scordatura" voluta da Socdanibbio, il brano infatti «fa uso solo di corde vuote e armonici naturali, utilizza una scala di 11 suoni data dai primi suoni armonici di questa scordatura (fa#-la#-mi-sol#)²⁶».

Gli accordi in pizzicato eseguiti con entrambe le mani in contemporanea si susseguono con un ritmo che da rarefatto si addensa come se contrabbasso e contrabbassista sentano la necessità di riappacificarsi e di fidarsi di nuovo l'uno dell'altro. Passato il momento di riavvicinamento il ritmo si rifà incalzante, ma non è più l'ostinato della prima parte bensì quello di una rarefatta danza caraibica della quale si riconosce la forza percussiva degli accenti delle *clave*²⁷ scanditi dalle corde a vuoto, alle quali si contrappone un accenno di melodia dato dall'alternarsi degli armonici naturali nel registro medio e acuto dello strumento.

La danza viene interrotta alla fine della sessione a favore di un ritmo reso più sostenuto e meno sincopato da delle folate di pizzicato a tre dita che richiamano il tremolo. Le due anime si intrecciano nel finale della sezione, che si conclude come era iniziata: dei lugubri pizzicati nel registro

²⁶ Ivi, p. 267.

²⁷ Le *clave* sono uno strumento musicale tipico della cultura centroamericana e consistono in due cilindri di legno che vengono percossi tra di loro per dare il ritmo. L'importanza della *clave* nella musica caraibica è tale che per *clave* non si intende solo lo strumento musicale, ma anche il ritmo stesso delle diverse danze popolari al posto delle scansioni ritmiche europee (4/4, 3/4 ecc...).

grave che indicano la conclusione della tregua, il contrabbassista riprende in mano l'archetto e la battaglia tra musicista e strumento musicale riprende.

Il significato della tregua musicale rappresentata da *Voyage Interrupted* si può leggere tanto in senso compositivo quanto in senso metaforico alla luce della biografia di Scodanibbio. Il viaggio si è interrotto, momentaneamente, ma si è interrotto in un luogo preciso del mondo: nel Centroamerica, luogo dell'anima di Scodanibbio il quale nel 1979 diceva «meglio l'infinita sofferenza di una notte messicana che al piattezza della provincia maceratese²⁸».

3.2.3. *Voyage Continue*

Dopo la tregua tra musicista e strumento il viaggio/scontro tra loro riprende, il temporaneo momento di riavvicinamento e pacificazione fulcro della seconda sezione sembra aver cambiato nel profondo l'anima dei due protagonisti del brano.

Voyage Continue inizia con un suono impercettibile dato dallo sfregamento dell'arco in obliquo sul ponticello che si fa più udibile a mano a mano che il contrabbassista cambia inclinazione fino a tirare l'arco perpendicolare alle corde.

Il ritmo martellante dello staccato di *Voyage Started* e lo staccato simile ad una danza di *Voyage Interrupted* in questa terza sezione lasciano spazio a delle note lunghe suonate tirando tutto l'arco sulle corde (in

²⁸ Scodanibbio, S., *Taccuini*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p. 73.

particolare sulla terza come nella prima sezione) trascinando l'ascoltatore in una stasi quasi irrealistica nella quale il tempo si dilata.

Dopo l'introduzione in crescendo *Voyage Continue* esplose in una serie di note lunghe suonate molto forte a pochi millimetri dal ponticello che risultano cacofoniche ma al contempo ricche di energia grazie agli armonici e ai "lupi"²⁹ dati dalla non corretta direzione della vibrazione della corda.

Lo scontro tra musicista e strumento è ancora intenso, però meno aspro rispetto alla prima sezione: il contrabbassista smette di ricercare il limite in tutte le direzioni concentrandosi nel far suonare in maniera sempre più energica le note lunghe vicino al ponticello; mentre il contrabbasso si adatta e inizia a risuonare sempre di più grazie agli armonici su una e due corde che vengono eseguiti dalla mano sinistra in tutte le parti della tastiera e in tutti i registri sonori dello strumento.

La rarefazione del tempo dovuta alle note lunghe viene punteggiata dal contrabbassista tramite l'utilizzo di pizzicati con la mano sinistra. Il risuonare delle corde a vuoto, gli arpeggi suonati ad alta velocità nel registro acuto e sovracuto e i glissati sulla terza corda rappresentano le uniche eccezioni ai soli armonici eseguiti fino ad ora. Essendo eseguiti schiacciando il pollice della sinistra sulla corda, danno l'impressione di essere l'unico suono concreto e fisico che si può udire in *Voyage Continue*.

²⁹ Il lupo è un difetto tipico di contrabbasso e violoncello causato da una risonanza che impedisce alla corda di vibrare nella maniera corretta (parallelamente alla tastiera) unendo di fatto una vibrazione perpendicolare a quest'ultima rendendo la nota di difficile intonazione ed esecuzione. Nel contrabbasso il lupo si manifesta tipicamente sulla nota Sol# ma può essere anche indotto artificialmente su altre note suonando con molta forza vicino al ponte.

A mano a mano che la terza sezione volge al termine il tempo torna ad essere incalzante, il musicista comincia a suonare delle quartine in staccato cambiando continuamente la posizione degli accenti, mentre esegue nel registro acuto dello strumento degli arpeggi sempre più veloci che richiamano gli squilli degli ottoni tipici della musica bandistica.

3.2.4. Voyage Resumed

Il ritmo che incalza e gli “squilli” nel registro acuto lasciano intendere che contrabbassista e contrabbasso siano intenzionati a tornare alla battaglia per la ricerca dei rispettivi limiti; sorprende quindi il momento nel quale si riscontra in maniera tangibile che in *Voyage Resumed* uniscono le loro forze per dare forma ad una cavalcata ad un ritmo elevatissimo.

Non c'è più traccia né dello staccato martellante, né del tempo dilatato dalle note lunghe, il contrabbassista si posiziona con l'arco metà tra ponticello e tastiera: il punto nel quale il contrabbasso risuona nella maniera ottimale, cominciando a tirare l'arco dando dei fortissimi accenti che danno slancio ad arpeggi in legato eseguiti solo con gli armonici ad altissima velocità nel registro sovracuto del contrabbasso.

L'energia si sfoga sempre più violentemente, agli arpeggi continui ascendenti e discendenti si uniscono le corde a vuoto e i pizzicati eseguiti con la mano sinistra mentre la destra continua nel suo incalzante ritmo sincopato. Come fosse un eco appare una sintesi delle prime due sezioni: il contrabbassista unisce il pizzicato nel registro sovracuto della mano sinistra con l'effetto percussivo della punta dell'arco che picchietta le corde.

Come è esplosa quasi all'improvviso all'inizio di *Voyage Resumed*, l'energia si affievolisce mentre il contrabbassista esegue degli arpeggi a mano ferma passando l'arco su tutte le corde a pochi millimetri del ponticello via via sempre più piano fino a scivolare nel silenzio dal quale il brano è nato.

Voyage That Never Ends è un brano ciclico che parla della condizione del musicista nei confronti del suo strumento, l'aleatorietà del brano, dovuta all'assenza praticamente totale di una partitura di riferimento fa sì che non si possa mai giungere ad una sintesi vera e propria. Il brano inizia e finisce nello stesso modo ponendosi quindi la stessa domanda: sono riuscito come musicista a superare il mio limite tecnico e quello dello strumento? La risposta è no, il momento dell'esecuzione cristallizza un momento nel quale il musicista è in grado di esplorare i suoi limiti fino ad un punto che verrà superato grazie alla maturità che accumulerà negli anni di studio e di pratica, rendendo così ogni esecuzione non un punto di partenza, ma un punto di arrivo.

Il concetto di ciclicità è suggerito anche dal titolo dell'ultima sezione dell'opera che si chiama appunto *Voyage Resumed*, come a suggerire che non c'è fine al viaggio suggerito dal compositore ma solo nuovi inizi.

L'opera si può vedere anche come un'esplorazione delle potenzialità compositive, può essere visto come una suite, ma ad eccezione della seconda parte manca l'aspetto della danza.

A mio avviso il brano è ricalcato sulla struttura della sinfonia romantica beethoveniana: un primo tempo a ritmo sostenuto con un'introduzione lenta (*Voyage Started*), un secondo tempo giocoso quasi

fosse un tempo di scherzo ³⁰ atto a spezzare la tensione (*Voyage Interrupted*), un terzo tempo lento ed emotivamente intenso (*Voyage Continue*) e un quarto tempo molto veloce, quasi fosse una cavalcata, nella quale la composizione mostra tutta la sua forza (*Voyage Resumed*).

Il viaggio non è solo tecnico ma anche reale, il richiamo al Centroamerica della seconda sezione è l'omaggio che Scodanibbio fa al Nuovo Mondo e non è un caso se è in *Voyage Interrupted* con il suo ritmo di danza caraibica che contrabbassista e contrabbasso cominciano il loro processo di avvicinamento che poi culminerà nella quarta sezione.

³⁰ Le attinenze con la danza sono chiare anche nel riferimento beethoveniano essendo lo Scherzo l'estremizzazione dal punto di vista compositivo del tempo di Minuetto.

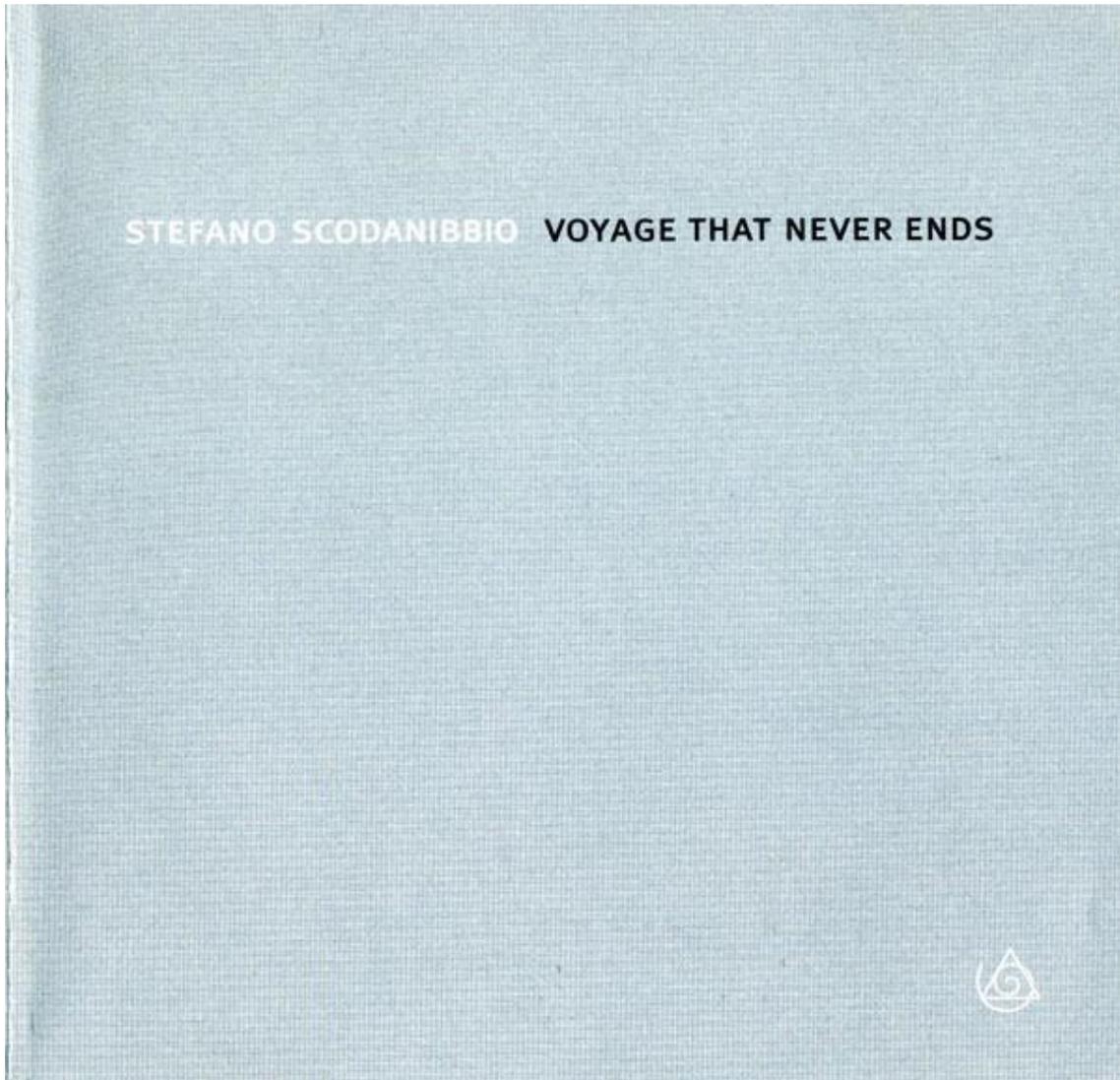


Figura 12 La copertina di *Voyage That Never Ends* uscito nel 1998 per l'etichetta New Albion

3.3. Alisei³¹

L'opera, scritta negli anni '80 e incisa nel 1986 è un brano nel quale la sperimentazione sonora molto spinta che si può sentire in *Voyage That Never Ends* viene abbandonata a favore di una ricerca che si pone

³¹ Cfr. p. 39.

l'obiettivo di ricucire l'anima del contrabbasso da sempre lacerata in due: il registro grave e il suo timbro severo e il registro acuto e sovracuto a tratti caldo e soave, a tratti gelido e aspro.

L'opera si può inserire all'interno della ricerca da parte di Scodanibbio di liberare il contrabbasso dalla gabbia di pregiudizi musicali che lo tenevano all'epoca intrappolato in un ruolo di gregario che ne sviliva le potenzialità sonore ed espressive. Percorso iniziato con la raccolta *Sei Studi* per contrabbasso solo giocati sui suoni armonici:

Tentativo di liberare il contrabbasso dalle sonorità convenzionali che lo vogliono ora goffa imitazione del violoncello ora scatola sonora di roboanti effetti drammatici. Espressione di una volontà di dar voce ad uno strumento che fino ad oggi aveva conosciuto solo il balbettio di voci altrui da una parte e le sadiche violazioni avanguardistiche dall'altra.³²

Il brano si caratterizza per la dilatazione sonora dovuta ai suoni lunghi e senza ritmo. La composizione è giocata sulle sonorità fredde degli armonici nel registro sovracuto che, rincorrendosi, accennano una melodia rarefatta e continua, composta da note vicine tra loro, che colpisce l'ascoltatore come un soffio di vento costante. A questa melodia si alternano tremoli e corde a vuoto nel registro grave che spezzano la stasi del brano tenendo alta la tensione.

³² Scodanibbio, S., *Sei Studi*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p. 268.

Il risultato è un brano statico solo all'apparenza che, se ascoltato con attenzione e volontà di entrare in empatia con il compositore, nei suoi suoni tremuli e incerti vibra della stessa sofferenza di Scodanibbio nel percepire il contrabbasso come uno strumento senza sintesi. L'opera non esprime solo sofferenza, ma brilla della forza con cui il compositore cerca di tenere legate le due anime senza pace dello strumento, suonando in rapida successione e contemporaneamente nei due registri del contrabbasso «per evitare le secche di ogni forma di dualismo: così va inteso lo spirito che anima questo pezzo, un pezzo che torna a proporsi, sia pur in una maniera nuova, il compito di costruire».³³

3.4. Sei Studi³⁴

Scodanibbio è un musicista e compositore alla ricerca di un nuovo linguaggio per il suo strumento, come visto in precedenza ha percorso diverse strade in svariate direzioni: dal raggiungimento del limite suo e dello strumento per quanto riguarda la tecnica dell'arco in *Voyage That Never Ends*, all'estremo tentativo di sintesi tra le due anime del *Contrabbasso in Alisei*.

Lo studio, il brano tecnico per eccellenza della musica colta, come tipologia di composizione è un'opera di per sé paradossale: un pezzo musicale non musicale nel quale l'espressività dell'interprete viene totalmente annichilita a favore delle pedissequa e pedanti indicazioni del compositore che rendono l'esecuzione fredda e intellettualmente noiosa.

³³ Scodanibbio, S., *Alisei*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p. 271.

³⁴ Cfr. p. 39.

Il “paradosso dello studio” è talmente profondo da fare in modo che uno studio (o una serie di studi) possa da assolutamente arido musicalmente e intellettualmente trasformarsi nel suo esatto opposto: un brano stimolante dal punto di vista intellettuale, piacevole da suonare ed ascoltare; rendendolo, nella sua immediatezza e durata ristretta un ottimo veicolo per la creazione e diffusione di nuovi linguaggi musicali.

I *Sei Studi*, composti dal 1981 al 1983, si inseriscono nel percorso di ricerca musicale che stava operando Scodanibbio secondo diverse direttrici. Queste ultime sono tanto diverse da risultare senza punti in comune tra loro, ma trovano un ideale incontro in questa composizione che si pone come quello che nell’arte figurativa è il punto di fuga verso il quale le rette parallele convergono.

Quest’opera si pone, tra gli altri, l’obiettivo di «far suonare il contrabbasso con la sua vera voce»³⁵ e lo fa esplorando le capacità dello strumento tanto con l’arco quanto con il pizzicato. Da un punto di vista compositivo Scodanibbio si rifà alle sperimentazioni riguardo l’indeterminatezza della musica “improvvisata” dei compositori della scuola di Darmstadt con il quale lui ha anche collaborato come l’*I-Ching* di John Cage, ma si rifà anche all’improvvisazione jazzistica e quindi alla musica nera.

La particolarità dell’“improvvisazione” che suggeriscono le composizioni è dovuta al fatto che sono dei veri e propri studi e di conseguenza quest’ultima è fittizia, scritta sin nei minimi dettagli. La

³⁵ Scodanibbio, S., *Sei Studi*, in *Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p. 268.

scrittura degli studi è caratterizzata dall'utilizzo di diversi "gesti musicali"; per gesto si intende:

A smaller segment of a larger phrase, as determined by specific left- or right-hand technique prescribed by Scodanibbio's score. First, larger musical phrases are typically broken by staves in Scodanibbio's manuscript a majority of the time.³⁶

I gesti prescritti da Scodanibbio nella partitura sono spesso intervallati da momenti di stasi, come pause o pizzicati. Essi lasciano risuonare le corde a vuoto, come a volerli incorniciare rendendoli ben udibili come fossero dei veri e propri pattern che potrebbero richiamare i concetti della musica aleatoria di Cage o Maderna, ma in questo caso sono inseriti in un contesto diverso nel quale all'esecutore non è consentito interpretare liberamente le indicazioni.

Seppur diversissimo nella resa sonora da un punto di vista dell'intenzione e timbrico lo *Studio N°4-Faraway* è assimilabile al concetto portato avanti successivamente da *Alisei*. Il brano è interamente giocato sui contrasti tra i veloci trilli suonati sugli armonici prima del registro acuto seguiti da trilli eseguiti nel registro sovracuto e le note del registro grave eseguite anch'esse in pizzicato.

Il timbro dei trilli nel registro sovracuto brillante e nervoso è intervallato da rapide discese nel registro grave tramite l'esecuzione di

³⁶ Chesaneck, C., *Invention through the harmonics of Stefano Scodanibbio: a method of creative improvisation for the contemporary double bassist*, Lincoln, University of Nebraska-Lincoln, 2020, p. 5.

glissati che trascinano l'ascoltatore verso le note più scure dello strumento. Nel registro grave vengono eseguiti sempre dei trilli, che risultano però molto pesanti e in aperto contrasto con ciò che viene eseguito in precedenza in quanto vengono suonati senza l'utilizzo dei suoni armonici.

La ricerca compositiva dello studio *N°4-Faraway*, che lo mette in relazione ad *Alisei*, è la ricerca di un'armonia tra i due registri dello strumento e nell'alternanza tra suoni reali e suoni armonici descritta dallo stesso Scodanibbio in una sua nota al pezzo:

Ed è attraverso la combinazione di questi due elementi che si giunge ad una visione del tutto nuova dello strumento, non snaturata ma anzi esaltata nei suoi aspetti costitutivi.³⁷

In questo studio manca totalmente la vibrante sofferenza di *Alisei*, come manca anche la sintesi delle due anime dello strumento che l'autore riuscirà a raggiungere proprio con la composizione del 1984. Ciò che è indubbio, è che il brano risulta un vero e proprio punto di partenza linguistico ed intellettuale nel processo che porterà l'autore pochi anni più tardi a trovare in *Alisei* la parziale sutura tra le due anime timbriche del contrabbasso.

Lo *Studio N°6-Farewell* è incentrato sulla componente ritmica dello strumento ed è eseguito completamente in pizzicato e suonando quasi esclusivamente suoni armonici. Alla lenta introduzione nel quale il

³⁷ Scodanibbio, S., *Sei Studi, in Non abbastanza per me: scritti e taccuini*, cit., p. 268.

contrabbasso riesce a risuonare grazie ai bicordi senza tempo, si contrappone una seconda sezione nel quale inizia un claudicante incedere di danza intervallato da brusche fermate nel quale l'esecutore lascia risuonare gli armonici naturali dello strumento. Terminata la seconda sezione del brano il ritmo accelera decisamente diventando un febbrile ritmo di danza con reminiscenze caraibiche nel quale gli armonici in pizzicato si susseguono e rincorrono, mentre le risonanze del contrabbasso si mischiano tra loro riempiendo lo spettro sonoro in tutti i registri dello strumento.

Le attinenze con *Voyage Interrupted* sono diverse, a partire dalla struttura e la tecnica fino ad arrivare al tempo di danza suggerito dall'incedere sincopato del brano. La ricerca del linguaggio contrabbassistico che accomuna questi due brani è proprio la musica nera e caraibica: fondamentali per lo sviluppo del Jazz nella prima metà del '900 e importantissime per la formazione culturale di Scodanibbio che le considera ideali «per non adagiarsi sulle presunte certezze della nostra tradizione eurocentrica».³⁸

I Sei Studi di Scodanibbio sono un insieme di idee, spunti di riflessione e suggerimenti per i contrabbassisti che sono intenzionati a sviscerarli in tutti i loro aspetti. Scodanibbio con quest'opera definisce un linguaggio e tramite la particolare composizione dei diversi studi suggerisce anche il metodo per apprenderlo ed ampliarlo a propria volta:

³⁸ Ivi., p. 268.

Segmenting the gestures in *Sei Studi* provides a piece of musical material for the bassist to apply as concepts rather than just learning the prewritten manuscript. Deciphering Scodanibbio's gestures as concepts allows the opportunity to move, transpose, and vary the gestures to fit the purpose of the bassist. The bassist then can learn to play the gesture, understand the left and right hand and technical elements to perform each gesture, and finally apply the overall concept and execution of each gesture to develop one's own vocabulary.³⁹

³⁹ Chesanek, C., *Invention through the harmonics of Stefano Scodanibbio*, cit, p. 8.

4. Salvatore Sciarrino, l'esploratore del suono

4.1. Introduzione

Salvatore Sciarrino è un compositore fondamentale per comprendere le ricerche che si stavano compiendo in Italia negli anni '80. Appartenente alla generazione successiva di grandi dell'avanguardia come Nono e Berio, esordisce in giovanissima età sviluppando nei decenni successivi un personale lavoro di ricerca compositiva incentrato sul suono e le caratteristiche timbriche degli strumenti.

La particolarità della produzione musicale di Sciarrino è dovuta alla sua grande libertà di pensiero e di azione nei confronti della musica. Ciò è dovuto alla sua formazione molto singolare avvenuta sostanzialmente da autodidatta, come dice Sciarrino stesso «nato libero e non in una scuola di musica».⁴⁰

In quanto esponente di una generazione nuova, l'interesse di Sciarrino è catalizzato da diverse ricerche sonore rispetto ai suoi predecessori. Sin dagli esordi negli anni '60 si pone in antitesi dalle due tendenze dominanti dell'epoca, «proteso verso la centralità del suono e la ricostruzione di una

⁴⁰ <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/ita/biography.html> consultato in data 25/05/2023

percettibile sintassi, prende polemicamente le distanze sia dal rigorismo post-weberniano che dal “neodadaismo” dei cageani». ⁴¹

Ciò che per Sciarrino è fondamentale all’interno di una composizione è la visione di insieme deduttiva, come sostiene il compositore stesso in una delle lezioni raccolte in *Le figure della musica*:

Quando osserviamo scorrere un fiume, non ci interessa il movimento delle singole molecole, bensì il movimento dell’insieme. Così osservando la musica, dobbiamo dimenticare i suoni singoli e i raggruppamenti più minuti se vogliamo cogliere il senso dell’insieme. ⁴²

Il concetto è ribadito con più aggressività in una conversazione con Gaetano Mercadante:

È impossibile per un essere vivente non mettere in collegamento un istante con il successivo: ciò è disumano, significa teorizzare senza tenere conto della conformazione della mente o delle basi della percezione umana. ⁴³

⁴¹ Misuraca, P., *Il suono, il silenzio, l’ascolto: la musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta ad oggi*, Roma, NeoClassica, 2018, pp. 10-11.

⁴² Sciarrino, S., *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998, p. 23.

⁴³ «Conversazione tra Salvatore Sciarrino e Gaetano Mercadante», in *Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo*, a cura di Colisani, A e Garilli, G., Palermo, L’Epos, 2009, p. 211.

Nella lezione e nella conversazione citata in precedenza si può quindi vedere come Sciarrino si ponga idealmente l'esatto opposto delle esperienze darmstadtiane di Cage o Boulez. Per il compositore tanto l'*I-ching* con i suoi frammenti musicali combinati secondo le leggi del caso, quanto il serialismo integrale che si propone di applicare i principi della dodecafonia fino alle massime conseguenze, estendendoli anche ai timbri e alle durate delle note, frammentano il discorso musicale inserendolo in un processo induttivo e quindi contrario alla percezione.

Per Sciarrino, la ricerca di un nuovo linguaggio non può e non deve prescindere dalla continuità con l'antico, non seguendolo pedissequamente ma filtrandolo con il potere intellettuale e personale della trasgressione, non cercando di scalzare il "potere costituito" nel tentativo di prenderne stabilmente il posto:

Io sono convinto che l'evoluzione della musica consista nelle trasgressioni dei singoli individui, rispetto ad un vocabolario comunemente accettato. La trasgressione fa sì che noi distinguiamo, in misura minore o maggiore, la fisionomia di un autore da quella dei suoi padri (o dei suoi fratelli).⁴⁴

⁴⁴ Sciarrino, S., *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, cit., p. 17.



Figura 13 Salvatore Sciarrino

4.2. Esplorazione del Bianco I

Esplorazione del Bianco I è un brano per contrabbasso solo scritto da Sciarrino nel 1986. La composizione è incentrata sui suoni del registro sovracuto del contrabbasso, eseguiti tramite la tecnica degli armonici e utilizzando per la maggior parte del tempo l'archetto intervallato da brevi sezioni in pizzicato. Come lo definisce Stefano Scodanibbio, al quale il brano è dedicato:

Su tutti, forse, l'*Esplorazione del Bianco I* di Sciarrino, etereo volo d'uccello nel registro superacuto dello strumento dove gli stimoli della scrittura utopica mi hanno costretto a realistiche invenzioni tecniche di

realizzazione (l'articolazione di terzine veloci nella terza e quarta corda bel oltre la fine della tastiera).⁴⁵

L'influenza delle composizioni coeve di Scodanibbio in quest'opera è ben visibile per quanto riguarda la direzione della ricerca timbrica, in particolare con *Alisei* (attinenza di cui si parlerà in seguito). Il suono degli armonici nel registro sovracuto viene sviscerato in tutte le corde dello strumento che, reagendo diversamente allo stimolo dato dall'esecutore, risuonano in modi sempre nuovi conferendo al brano una grande varietà dal punto di vista timbrico.

Il brano si apre con una sezione dedicata all'esplorazione dei diversi registri del contrabbasso. Il tema principale, che si pone come una sottile increspatura dello spazio sonoro, viene riproposto a diverse ottave e con diverse scansioni ritmiche anche irregolari ovvero terzine, quintine e sestine (Figura 14). La costruzione "cellulare" della prima sezione, al contrario di quanto si possa pensare, non frammenta il discorso musicale ma, grazie anche alla presenza di elementi di collegamento come trilli e glissati, crea la sensazione di una conversazione tra i due registri.

⁴⁵ Scodanibbio, S., *Sei Studi*, cit., p. 25.

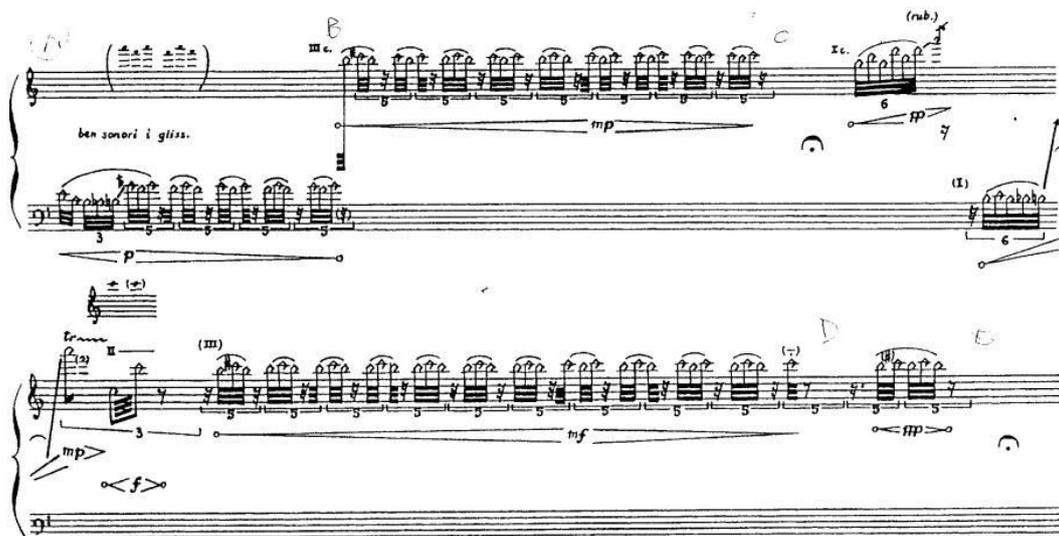


Figura 14 L'apertura di *Esplorazione del bianco I*⁴⁶

Lo scorrere leggero e ininterrotto del flusso sonoro accentuato dal suono sottile degli armonici e dalla fluidità delle figure ritmiche irregolari si addensa fino ad esplodere alla fine con una serie di bicordi eseguiti tramite gli armonici nel registro sovracuto in *ff*, alternati da alcuni glissati che anticipano il tema della seconda sezione.

Il secondo tema della composizione, più breve e meno complessa della precedente, è caratterizzata da una cellula che prevede la stessa nota suonata alternativamente sulla prima e sulla seconda corda come nota reale e armonica, seguita da un glissato discendente che porta a un semitono, a un tono, fino anche ad una quinta e ad una nona di distanza (figura 15).

⁴⁶ Sciarino, S., *Esplorazione del bianco I per contrabbasso solo*, Milano, Ricordi, 1986, p. 2.

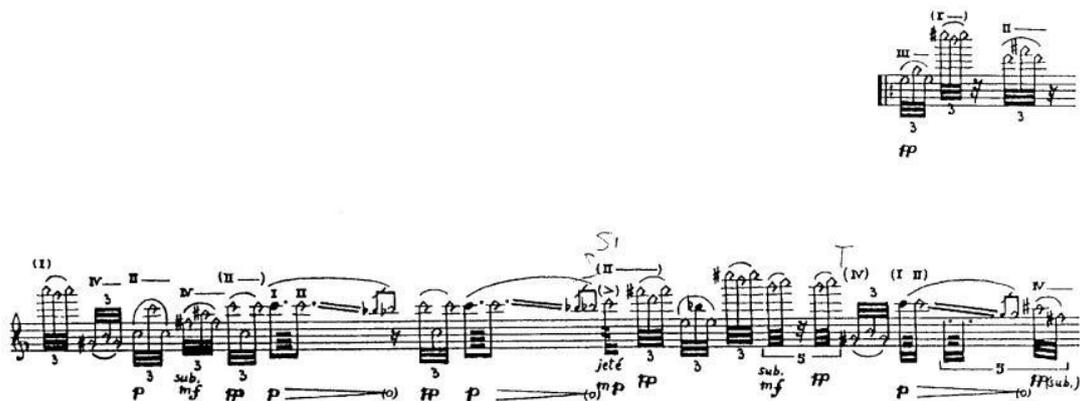


Figura 15 Sezione del secondo tema, si può notare chiaramente la presenza della cellula che si ripete con delle variazioni⁴⁷

La seconda sezione, nonostante il ritornello, è molto breve ma di fondamentale importanza quando viene messa in relazione alla prima: in un contesto compositivo che si rifà alla tradizione della “forma sonata” il secondo tema è un’antitesi al primo. In questo caso specifico, all’andamento ondivago tra le ottave della prima sezione se ne contrappone uno quasi unicamente unidirezionale che conferisce al secondo tema un aspetto sonoro meno fluido e più spigoloso.

La terza sezione del brano abbandona totalmente (almeno fino alle ultime cellule del tema) il glissato e i trilli a favore di un nuovo elemento tecnico: lo *jeté* che Sciarrino utilizza come elemento di rottura e al contempo di collegamento tra le diverse cellule ritmiche. La scrittura si fa nuovamente più densa e alla composizione per cellule proposte ad ottave diverse Sciarrino preferisce un flusso quasi ininterrotto di scale e arpeggi

⁴⁷ Ivi, p. 3.

ascendenti e discendenti che riprendono dalla prima sezione l'alternanza di diversi gruppi ritmici regolari e irregolari.

Ciò che a mio avviso caratterizza fortemente questa sezione del brano è la presenza di una cellula molto particolare: un piccolissimo frammento di scala discendente a terze ripetuta ad altezze diverse che, all'interno della sonorità del brano, brilla particolarmente in quanto unico richiamo evidente alla musica tonale (Figura 16). Il richiamo alla tonalità, vista come un aspetto della tradizione musicale, è paradigmatico del pensiero di Sciarrino nei confronti dei linguaggi compositivi del passato, visti come un'esperienza comune dei compositori e dei musicisti come spiegato dal compositore stesso nelle sue lezioni:

I linguaggi si trasformano rapidamente. Tuttavia, alcune figure della musica rimangono conoscibili a lungo, malgrado le differenze di stile. Questo indica che, mentre il compositore compie scelte formali coscienti, il loro livello di significato appartiene a strati di linguaggio più profondi, che si evolvono più lentamente.⁴⁸

⁴⁸ Sciarrino, S., *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, cit., p. 22.

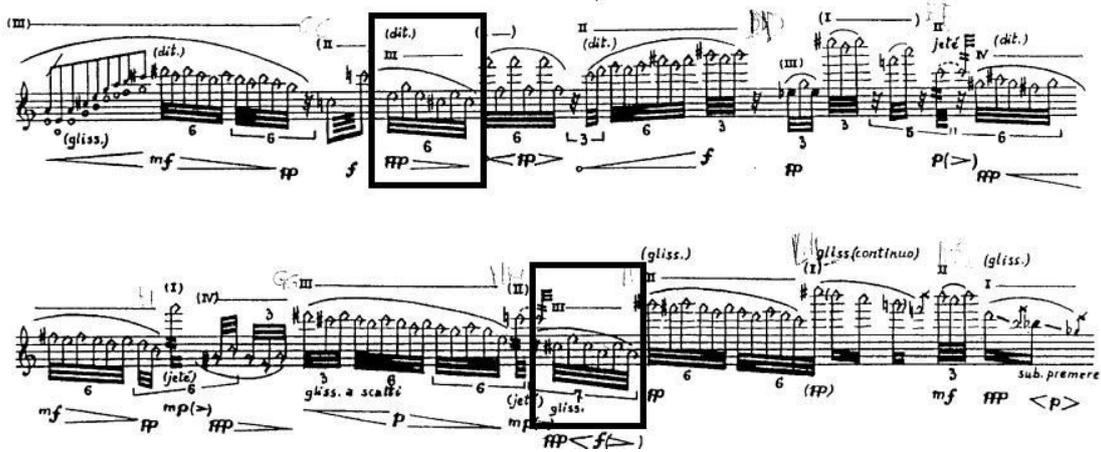


Figura 16 Parte del terzo tema, in evidenza i due frammenti di scale a terze⁴⁹

Il ritorno del glissato chiude la terza sezione e lascia spazio all'ultimo tema. L'ultima sezione del brano si apre con un momento molto evocativo dal punto di vista timbrico e sonoro: ad un tremolo rapido nel registro sovracuto viene contrapposto un glissato dal Si al Si_b nel registro grave. Il cambiamento di sonorità tra il tremolo e il glissato, che caratterizza questa piccola pausa di riflessione dopo il ritmo incalzante delle prime tre sezioni, è reso ancora più evidente dall'utilizzo delle note reali in luogo degli armonici sul glissato nel registro grave.

L'ultima parte del brano prosegue con l'alternanza della ripresa del tema iniziale con dei tremoli in pizzicato riprendendo l'alternanza tra il registro grave e il registro acuto con il quale il brano era iniziato (Figura 17).

⁴⁹ Ibidem.

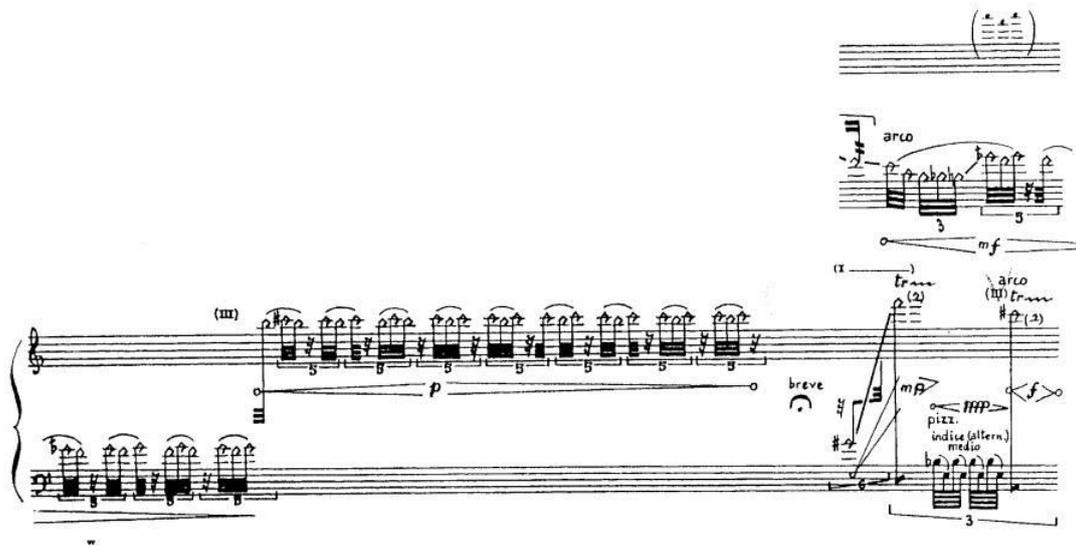


Figura 17 L'alternanza tra la ripresa del tema e i pizzicati nella quarta sezione⁵⁰

Questa composizione, a mio avviso, è un brano che acquista ancora maggior forza se messo a confronto con *Alisei* di Stefano Scodanibbio, uscito lo stesso anno.

Esplorazione del Bianco I e *Alisei* sono due facce della stessa medaglia, due risultati diametralmente opposti della stessa ricerca. Ciò che differenzia in maniera così sensibile le due composizioni è la formazione dei due compositori:

- Scodanibbio prima di essere un compositore è un contrabbassista. In *Alisei* compone un brano nel quale c'è spazio per l'emotività e la sofferenza di un musicista nel vedere il suo strumento incapace di esprimersi con una voce riconoscibile e vera. Come detto in precedenza però, *Alisei* non

⁵⁰ Ivi, p. 3bis.

è solo sofferenza ma anche il frutto della forza di volontà di un musicista di ribellarsi a questa condizione, cercando di creare una vocalità nuova al suo strumento.

- Sciarrino invece è un compositore, ed è il motivo per il quale nei paragrafi precedenti mi sono concentrato sugli aspetti compositivi del brano piuttosto che su quelli esecutivi. Il brano del compositore siciliano è un gioco linguistico nel quale si diverte a giocare con gli elementi timbrici e tecnici dello strumento. Sciarrino crea una composizione forse meno sentita ed emotivamente intensa di *Alisei*, ma intellettualmente stimolante nella quale esecutore e ascoltatore possono addentrarsi per sviscerare i diversi elementi che la compongono dopo averne apprezzato l'insieme.

5. Oltre i limiti del contrabbasso, la Sequenza XIVb

5.1. Introduzione

La *Sequenza XIVb*, pubblicata nel 2003, è l'ultima della serie di brani intitolati *Sequenza* di Luciano Berio, la prima delle quali è composta per flauto solo ed è presentata negli anni '50 a Darmstadt. Il brano nasce originariamente per violoncello (*Sequenza XIVa* del 2001), ma viene adattato al contrabbasso da Stefano Scodanibbio. Il musicista la trasforma in una composizione nuova nella quale le idee di Berio per il violoncello vengono filtrate dal contrabbassista per essere applicate e rendere al meglio su uno strumento come il contrabbasso. Come scritto dallo stesso Scodanibbio:

«Consapevole della storia» del contrabbasso (che negli ultimi anni ha vissuto un'accelerazione impressionante) ho fatto sì che il testo originale venisse rispettato e al tempo stesso arricchito sia dalle possibilità timbriche ed espressive tipiche del mio strumento sia da interventi che commentano o glossano alcune idee della partitura per violoncello.⁵¹

⁵¹ Scodanibbio, S., *Luciano Berio, Sequenza XIV Versione per contrabbasso di Stefano Scodanibbio*, in *Non abbastanza per me*, cit., p. 291.

Le diciassette *Sequenze* sono state composte da Berio lungo l'arco di tutta la sua carriera. La prima viene presentata nel 1958, negli anni in cui Berio frequentava i *Ferienkurse* a Darmsadt, mentre l'ultima sequenza per violoncello risale al 2001. Tutte le sequenze sono scritte per strumento solo e il compositore ha cercato di esplorare le capacità timbriche di strumenti molto diversi tra loro come l'arpa (Sequenza II), la viola (Sequenza VI) e la fisarmonica (Sequenza XIII).

Alla diversità timbrica e compositiva data dalla scelta di Berio di esplorare le capacità solistiche di svariati strumenti musicali, si contrappone la comune intenzione del compositore di ricercare un rapporto dialogico tra musicista e strumento. Questo dialogo può diventare anche particolarmente aggressivo e visto come una metaforica aggressione dell'esecutore rispetto al suo strumento e viceversa, nella quale non manca mai la teatralità dello scontro tra le due parti:

On a structural level, such consequences are the fruit of tension - one might adopt one of Berio's favourite metaphors, and call it counterpoint - between musical time and dramaturgical one.⁵²

5.2. Sequenza XIVb

Come fosse un sarcastico riferimento all'eterno ritorno dell'uguale teorizzato da Nietzsche, l'ultimo e più complesso brano che verrà preso in

⁵² Osmond-Smith, D., *Introduction*, in *Berio's Sequenzas Essays on Performance, Composition and Analysis*, a cura di Halfyard, J. K., New York, Ashgate Publishing, 2016, p. 2 (e-book formato Amazon Kindle).

esame è proprio un brano per violoncello riadattato per contrabbasso. Come già anticipato nel primo capitolo, il contrabbasso ha sofferto per quasi tutta la sua storia di un complesso di subalternità rispetto al violoncello, strumento che invece ha sempre goduto di una folta schiera di ammiratori tanto nella musica orchestrale quanto nella musica solistica.

Il brano si apre con un tema che viene suonato in pizzicato dalla sola mano destra sulla tastiera, stoppando le corde con la mano destra stessa e creando degli armonici. L'effetto percussivo che ne consegue, dato dal suono degli armonici stoppati, conferisce sin da subito un forte senso ritmico alla prima sezione del brano (riquadro della Figura 18).

All'introduzione in "pizzicato percussivo" segue un passaggio eseguito in pizzicato a due mani, le quali eseguono entrambe gli armonici mentre in contemporanea pizzicano le corde. Il senso ritmico creato nei primissimi istanti del brano non si attenua, ma si fa ancora più presente grazie al richiamo delle danze caraibiche che Scodanibbio imprime all'idea di Berio.

L'intera sezione è giocata timbricamente sugli armonici eseguiti nel registro acuto dello strumento, intervallati da brevissimi richiami al ritmo in apertura del brano, da degli effetti ottenuti percuotendo la cassa armonica dello strumento e da glissati nel registro grave. Tutti questi elementi contribuiscono a conferire alla sezione il ritmo di danza voluto da Scodanibbio, unitamente all'idea di dialogo già presente nella versione iniziale di Berio (Figura 18).

*1) La dinamica della mano destra è sempre uguale a quella della mano sinistra. / The dynamic of the right hand is always the same as the left hand. / Die Dynamik der rechten Hand ist stets wie die der linken Hand.
 **1) battere la tastiera con il palmo della mano destra / strike the fingerboard with the palm of the right hand / das Griffbrett mit der rechten Handfläche schlagen
 Luciano Berio. *Sequenza XIVb* (versione per contrabbasso di Stefano Scodanibbio)

Figura 18 L'inizio della *Sequenza XIVb*⁵³

Tre note in pizzicato senza ritmo e fuori dal tempo chiudono la prima parte del brano che lascia posto ad una seconda sezione dove l'arco, e gli effetti sonori che è in grado di produrre, diventano gli elementi principali.

Il tempo si dilata entrando in una dimensione irrealista fatta di stasi accentuata dall'utilizzo di note lunghe nel registro medio del contrabbasso che vengono eseguite sia come note reali sia come note armoniche. Si crea quindi un'alternanza timbrica che contribuisce, insieme alle rapide scale discendenti che spezzano tessitura sonora e ai pizzicati che irrompono di volta in volta, alla creazione di uno stato di tensione pronto ad esplodere in qualsiasi momento (Figura 19).

53 Berio, L., *Sequenza XIVb versione per contrabbasso di Stefano Scodanibbio*, Vienna, Universal Edition A.G., 2006, p. 1.

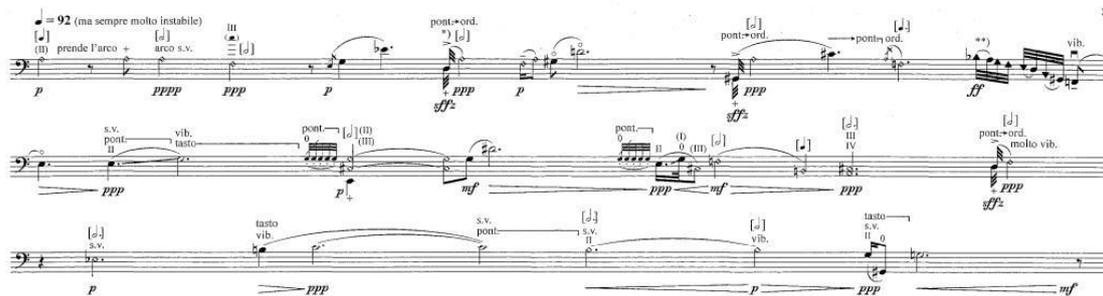


Figura 19 Il primo "tema" della seconda sezione dopo l'introduzione⁵⁴

L'energia e la tensione latenti continuano ad accumularsi diventando sempre più presenti all'interno della sezione che comincia a poco a poco a riacquisire ritmo. Alle statiche note lunghe si alternano dei glissati che vengono eseguiti mentre l'arco alterna alle note lunghe dei tremoli nervosi (Figura 20).

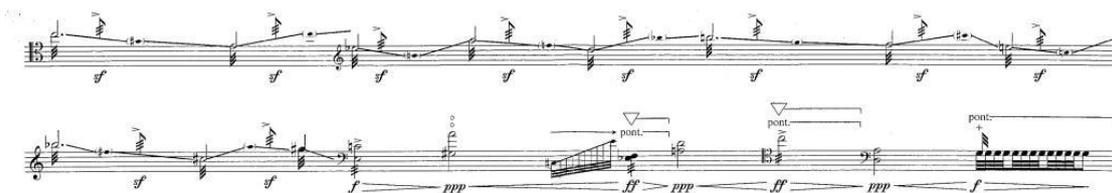


Figura 20 I glissati alternati dai tremoli nella seconda sezione del brano

Il repentino ritorno alle sonorità con le quali è cominciata la seconda sezione non riesce a stemperare il livello della tensione che ormai è vicina all'esplosione. Il ritorno alla calma oltre che apparente è molto breve e

⁵⁴ Ivi, p. 2.

viene spezzato da un passaggio molto denso che prevede un gesto musicale ibrido di una scala cromatica, un arpeggio e una scala diatonica, un tremolo che richiama i glissati precedenti e poi tre gruppi irregolari (una terzina e due quintine) eseguiti alternando pizzicato e arco in rapida successione (Figura 21).

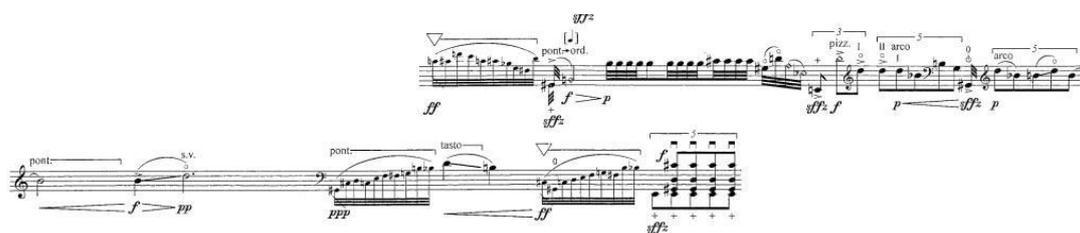


Figura 21 L'alternanza tra tremolo, pizzicato e arco nel culmine della seconda parte del brano⁵⁵

Quattro accordi di quattro note suonate con forza liberano l'energia che si è accumulata durante la seconda parte del brano, lasciando il compito alla conclusione di quest'ultima di ricostruire il discorso musicale che si è spezzato nelle quattro strappate, andando a riprendere gesti che si erano già visti durante tutto il corso della seconda parte sia ritmicamente che timbricamente.

L'energia sprigionata dalla sezione precedente è ora libera di fluire liberamente tra esecutore e strumento. La terza parte del brano è caratterizzata da un ritmo ben più sostenuto, intervallato da brevi pause date da note lunghe che però vengono immediatamente spezzate da folate di quartine di trentaduesimi (Figura 22). Il timbro degli armonici diventa il

⁵⁵ Ivi, p. 3.

perfetto controcanto ai suoni reali delle scale cromatiche e dai passaggi ad arpeggi ribattuti che richiamano da vicino la musica barocca per violone (riquadro Figura 22).

Figura 22 L'inizio della terza sezione del brano⁵⁶

Il punto culminante di questa breve sezione è un passaggio inserito ex-novo da Scodanibbio in quanto non previsto dalla partitura originale di Berio. Il passaggio è un tema a quartine legate nel quale il contrabbassista riesce a far cantare il contrabbasso sui due registri opposti dello strumento, saltando dalle prime due corde alla quarta dando un effetto di canto e controcanto (Figura 23).

Figura 23 Il tema ottenuto alternando le note del registro acuto e grave del contrabbasso⁵⁷

⁵⁶ Ivi, p. 4.

Il gesto musicale in questione richiama il passaggio del *Valzer N° 1* per contrabbasso solo di Domenico Dragonetti dimostrando quanto, nonostante Scodanibbio non potesse essere a conoscenza del brano in quanto la prima edizione dei valzer risale al 2007, il contrabbasso abbia l'intrinseca capacità di ispirare questa tipologia di frasi musicali (Figura 24).



Figura 24 Il manoscritto del Valzer N°1 di Domenico Dragonetti nel quale si può vedere un tema dalla resa molto simile al tema in figura 23

Un colpo secco sulle quattro corde stoppate chiude la sezione e introduce l'inizio della successiva. L'arco torna in secondo piano a favore del pizzicato a due mani, il quale viene alternato da effetti percussivi ottenuti su tutta la superficie del contrabbasso. Questi ultimi sono scritti regolarmente in partitura utilizzando un doppio pentagramma che prevede le chiavi di violino e di basso e la chiave per la notazione delle percussioni (Figura 25).

57 Ivi, p. 5.

Figure 25 shows a musical score for a double pentagram. The top staff is in violin clef and the bottom staff is in bass clef. The percussion staff is located below the bass staff. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, a, f), articulation (pizz., perc.), and fingering instructions (finger perc., lunga). The tempo is marked as $\text{♩} = 100 \text{ ca.}$.

Figura 25 La notazione a doppio pentagramma che caratterizza gran parte della quarta sezione. Il rigo superiore è in chiave di violino e basso, quello inferiore con la notazione per percussioni⁵⁸

La sezione è caratterizzata dall'alternanza tra gli armonici e le note reali eseguiti tramite il pizzicato a due mani e gli effetti percussivi. Il culmine della quarta parte della sequenza è un passaggio nel quale agli effetti percussivi della mano destra è unita la *finger percussion*: la mano sinistra esegue un tema a ritmo di danza battendo le dita con forza sulle corde per metterle in vibrazione mentre la destra accompagna percuotendo sul piano armonico dello strumento come se fosse uno strumento a percussione (Figura 26).

Figure 26 shows a musical score for a double pentagram. The top staff is in violin clef and the bottom staff is in bass clef. The percussion staff is located below the bass staff. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f), articulation (perc.), and fingering instructions (finger percussion, sul piano). The score is marked with a '6' in the top right corner.

Figura 26 Il punto culminante della quarta sezione. Nel riquadro superiore l'indicazione "*m. s. finger percussion*", nel riquadro inferiore l'indicazione "nel piano" ad intendere che la parte percussiva va eseguita sul piano armonico del contrabbasso⁵⁹

⁵⁸ Ibidem.

Il ritmo di danza viene interrotto bruscamente da tremoli eseguiti percuotendo le corde, il pollice e il mignolo alternati della mano destra che introducono una cadenza. Quest'ultima è eseguita sempre in pizzicato solo che risulta quasi un tremolo ed è una rielaborazione sotto un'altra luce del tema visto a figura 23. Nella prima parte della cadenza si può infatti vedere l'alternanza di tremolo e note lunghe su diversi registri, mentre nella seconda parte come al tremolo si alternino delle note molto distinte eseguite con armonici o glissati che creano un tema al quale il tremolo fa da accompagnamento e controcanto (Figura 27).

The image shows a musical score for a cadenza, consisting of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written below the staves, including 'pizz. sempre', 'p. 2, 1 (tremolo)', 'm.d.', 'sonoro', 'pizz. artificiale', 'di 15^{ma}', 'poco rit.', and 'alternare: p. 2, 1, 4 / p. 3, 2, 1'. There are also some numbers in parentheses like (7), (3), (4), (5), (6), (7) scattered throughout the score.

Figura 27 La cadenza che chiude la quarta sezione del brano, si può vedere chiaramente nella seconda riga la presenza dei due temi, uno indicato con la stanghetta delle note verso l'alto e l'altro con la stanghetta delle note verso il basso⁶⁰

L'ultima sezione del brano si apre con un passaggio molto intenso giocato sull'alternanza di pizzicato e arco, di note lunghe e brevi e viene

59 Ivi, p. 6.

60 Ibidem.

introdotto il gesto musicale che più caratterizza l'ultima parte: un glissato che corre lungo tutta la lunghezza della terza corda suonato tirando l'arco molto vicino al ponticello che crea un timbro aspro e intenso (Figura 28).



Figura 28 Il gesto musicale che caratterizza l'ultima sezione della sequenza⁶¹

Il contrabbasso nel passaggio iniziale della sezione diventa terreno di ricerca di sonorità diverse: passaggi rapidi in tutti i registri eseguiti sia con colpi d'arco staccato che legati, strappate con accordi sia costituiti da armonici che da note reali, il suono viene esplorato dal *pp* al *ff* tanto al ponte quanto alla tastiera e in alcuni punti si spezza sotto la pressione dell'arco sulle corde in corrispondenza degli “sforzatissimi” indicati in partitura (*sffz*).

Il passaggio si conclude lasciando spazio alla conclusione del brano. Un tremolo in crescendo introduce un passaggio che richiama la tecnica del pizzicato a due mani, trasfigurandola in qualcosa di nuovo: la mano destra pizzica gli armonici nel registro acuto mentre la sinistra, invece di pizzicare, suona nel registro grave facendo rimbalzare la punta dell'arco sulle corde e creando così un effetto che richiama il pizzicato a due mani sotto una veste timbrica nuova (Figura 29).

⁶¹ Ibidem.

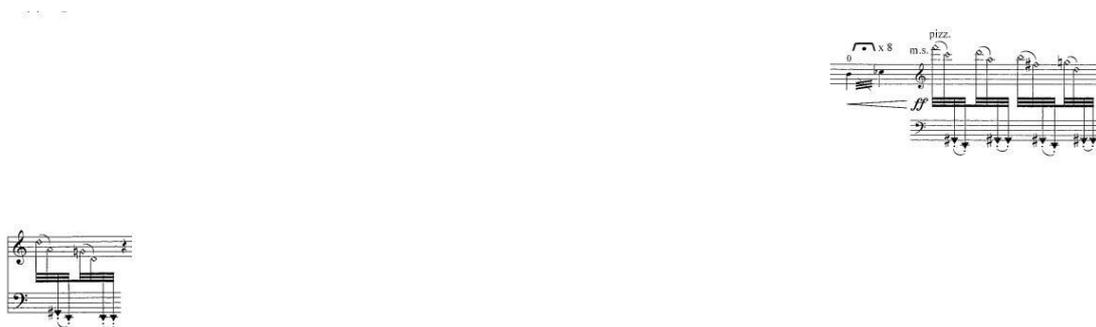


Figura 29 Il passaggio che precede la fine della Sequenza⁶²

La conclusione del brano è affidata al gesto visto in figura 28 ripetuto più volte, alternato a note suonate tramite armonici come ad abbracciare metaforicamente tutte le caratteristiche timbriche e i registri dello strumento (Figura 30).

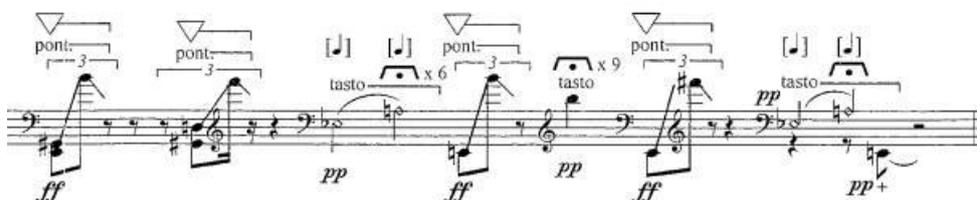


Figura 30 Il finale caratterizzato dall'alternanza degli armonici con il gesto visto a figura 28⁶³

La *Sequenza XIVb* è un brano complesso nel quale il contrabbasso e la sua essenza diventano il fine ultimo di una ricerca in costante mutazione. Il fatto che sia la rielaborazione di un brano per violoncello è la chiusura di un percorso circolare cominciato con la subalternità del contrabbasso

⁶² Ivi, p. 7.

⁶³ Ividen.

rispetto al violoncello, strumento percepito come più adatto a spiccare nel ruolo da solista, e finito con questa composizione: un affresco della capacità timbrica, tecnica e musicale del contrabbasso pensato da un contrabbassista che ha speso la sua intera carriera musicale ad esplorare i limiti del suo strumento, superandoli.

In questa composizione Scodanibbio racchiude tutta la ricerca che ha compiuto nel tentativo di dare una voce al contrabbasso. Dimenticato troppo a lungo nel fondo dell'orchestra e diventato di fatto muto, senza identità e in grado solo di aggregarsi ad altri strumenti.

Conclusioni

Nella presente ricerca si è voluto illustrare un ideale percorso di rinascita del contrabbasso come strumento solista. Il focus di questo lavoro riguarda in particolare alcuni compositori d'avanguardia della seconda metà del '900 legati alla figura di Stefano Scodanibbio, contrabbassista che ha rivoluzionato la percezione di chi compone e fruisce la musica nei confronti dello strumento.

Come illustrato in precedenza, il contrabbasso è sempre stato uno strumento trattato con una certa sufficienza da parte dei compositori in quanto considerato poco adatto al repertorio solistico. Il suono scuro, il registro grave, la difficoltà nel suonare nel registro acuto e le sue grandi dimensioni sono stati visti per secoli come i più grandi limiti dello strumento che con il passare degli anni ha visto il suo ruolo sempre più confinato all'accompagnamento orchestrale. Tuttavia, la ricerca musicale nella seconda metà del XX secolo vede un progressivo spostamento delle ricerche compositive dagli elementi melodici e armonici dei brani alle caratteristiche timbriche degli strumenti. È in questo periodo che, anche grazie alla presenza di esecutori di primissimo livello come Grillo e Scodanibbio, il contrabbasso gode di una rivalutazione da parte dei compositori avanguardisti.

Uno degli elementi che caratterizza le composizioni d'avanguardia è la costante ricerca del limite che può essere inteso sia come superamento di stilemi compositivi precedenti sia come ricerca dei limiti tecnici ed esecutivi degli strumenti musicali.

Nonostante le caratteristiche costruttive del contrabbasso siano sempre state viste penalizzanti per il suo utilizzo come strumento solista, per i compositori contemporanei si sono trasformate nel perfetto campo di ricerca di timbriche nuove: in primis perché le dimensioni generose dello strumento offrono uno spettro di timbri molto ampio e inoltre perché consente una grande quantità di variazioni del modo di suonare anche al di fuori delle tecniche canoniche.

Il lungo periodo nel quale non veniva considerato dai compositori come strumento solista ha fatto sì che il contrabbasso fosse visto come uno strumento senza una vera e propria voce. Questa condizione ha motivato Scodanibbio, il quale ha incentrato la sua ricerca nel trovare la voce del contrabbasso con brani come *Voyage that never ends*, *Alisei* o i *Sei studi*. In queste composizioni lo strumento viene esplorato in diverse direzioni fino alle massime conseguenze, arrivando con i *Sei studi* al tentativo di creazione di un nuovo linguaggio contrabbassistico.

Di seguito si propone una riflessione volta a esaltare le qualità, forse sconosciute a molte persone, dello strumento. La sua intrinseca capacità di suonare efficacemente con diverse tecniche (l'utilizzo dell'arco e del pizzicato su tutte) lo rende uno strumento molto versatile. Infatti, può accompagnare qualsiasi tipologia di ensemble (orchestrale, cameristico e bandistico) e ricoprire il ruolo di solista; inoltre, può essere impiegato tanto

nella musica classica quanto nella musica leggera e popolare. La capacità di adattarsi a contesti così diversi rende il contrabbasso uno strumento affascinante e che meriterebbe ancor più considerazione anche per quanto riguarda le ricerche sul suo repertorio.

A tal proposito si evidenzia come un limite di questa ricerca possa essere riferibile all'assenza di studi e articoli riferibili al repertorio contrabbassistico, soprattutto per quanto riguarda la musica contemporanea.

Nello specifico, nel volume *Berio's Sequenzas Essays on Performance, Composition and Analysis* viene proposto uno studio molto approfondito delle sequenze di Luciano Berio. In particolare, le analisi proposte riguardano strumenti come l'arpa, la chitarra, il flauto traverso e altri, ignorando completamente la presenza della *Sequenza XIVb* per contrabbasso.

In aggiunta, degno di menzione è il fatto che nel libro *Il suono, il silenzio, l'ascolto: la musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta ad oggi*, un capolavoro come *Esplorazione del bianco I* venga menzionato in questi termini:

I flautistici “ruggiti” prodotti dal rullare della lingua spiccano fra le inusuali sonorità dell'*Esplorazione del bianco II* per flauto, clarinetto basso, chitarra e violino (1986), dove affiorano inoltre quelle combinazioni sintetiche di suoni iperacuti e ipergravi che connoteranno altri lavori successivi. Il brano condivide con i coevi *Esplorazione del bianco I* per contrabbasso (dedicato a Stefano

Scodanibbio) ed *Esplorazione del bianco III* per batteria jazz (da *Appendice alla perfezione*) un titolo emblematico.⁶⁴

Come si può leggere, il brano è menzionato solo in relazione ad altre composizioni con lo stesso titolo come se fosse un'opera del tutto irrilevante nel repertorio di Salvatore Sciarrino.

Tuttavia, la presente ricerca potrebbe rappresentare una risorsa in termini futuri studi riguardanti il repertorio contemporaneo del contrabbasso, il gigante dell'orchestra rimasto nascosto troppo a lungo e che meriterebbe di essere ritrovato.

⁶⁴ Misuraca, P., *Il suono, il silenzio, l'ascolto: la musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta ad oggi*, cit., p. 136.

Prima Appendice

Brani per contrabbasso contenuti nel corpus delle opere di Stefano Scodanibbio, Salvatore Sciarrino e Luciano Berio.

Stefano Scodanibbio - Catalogo delle opere

Contrabbasso solo

- 1979 - *Oriente-Occidente*
1980 - *e/statico*
1980 - *Strumentale*
1981/1983 - *Sei Studi*
1985 - *Due pezzi brillanti*
1986 - *Alisei*
1994 - *Geografia amorosa*
1997 - *Ecco - 21 cartoline per Edoardo Sanguineti*
1979/1997 - *Voyage that Never ends*
2007 - *& Roll*
2008/2009 - *Interrogazioni*

Brani per ensemble con contrabbasso

- 1989/1990 - *Doppelsebstbildnis*, Contrabbasso e sette strumenti
1990 - *Jardins d'Hamilcar*, Contrabbasso e violino
1990/1994 - *Six Duos*, Strumenti ad arco
1992 - *Western Lands*, Violoncello e Contrabbasso
1994 - *Humboldt*, Viola e Contrabbasso
1995 - *Mar dell'oblio*, Violino, Violoncello e Contrabbasso
1997 - *Postkarten*, voce recitante e Contrabbasso
2001 - *Alfabeto apocalittico*, voce recitante e Contrabbasso
1997/2002 - *Oltracuidansa*, Contrabbasso e nastro
2002 - *Da una certa nebbia*, Due contrabbassi
2003 - *Terre lontane*, Nastro, pianoforte, contrabbasso, effetti elettronici e proiezioni
video

- 2004 - *Je m'en allais - Scene I from «Il cielo sulla terra»*, Violino, viola, 2 violoncelli, 2 contrabbassi e nastro registrato
- 2005 - *Amores - Scene IV from «Il cielo sulla terra»*, Chitarra elettrica, violino, viola, 2 violoncelli, 2 contrabbassi
- 2007 - *Vanishing Places*, 12 archi (3,3,2,2,2)
- 1993/2010 - *Concertale (new version)*, Contrabbasso, orchestra d'archi e percussioni
- 2010/2011 - *Otetto*, 8 contrabbassi

Versioni e trascrizioni per contrabbasso

- 2004 - *Luciano Berio: Sequenza XIVb - Versione per Contrabbasso di Stefano Scodanibbio*, Contrabbasso solo
- 2007/2008 - *Claudio Monteverdi: Due Madrigali*, 12 Strings (3, 3, 2, 2, 2)
Io mi son giovinetta
Quel augellin che canta
- 2010 - *Terry Riley: In D (versione per archi in Do)*, per un numero qualsiasi di contrabbassi

Altro

- 1998 - *La fine del pensiero. Ballet*, Contrabbasso e nastro

Salvatore Sciarrino Catalogo - delle opere

Contrabbasso solo

1986 - *Esplorazione del bianco I*

Contrabbasso e Orchestra

1990 - *Lettura da lontano*

Luciano Berio - Catalogo delle opere

Contrabbasso solo

2004 - *Sequenza XIVb, versione per contrabbasso di Stefano Scodanibbio*

Seconda Appendice

Brani per contrabbasso nei cataloghi delle case editrici *Edizioni Curci*,
Edition Peters, *Ricordi*, *Sikorski* e *Suvini Zerboni*.

Edizioni Curci - Catalogo

Contrabbasso Solo

Fernando Sulpizi, *Solitaire Ou...*

Raffaele Cecconi, *Pentàculum*

Franco Mannino, *Due Pezzi*

Franco Mannino, *Sonatina*

Luigi Ratiglia, *Canto della Sera. Notturmo*

Giovanni Di Capua, *Romanza senza Parole*

Duo

Italo Ruggero Muci, *Duo per due Contrabbassi, due Contrabbassi*

Astor Piazzolla, *Kicho, Contrabbasso e Pianoforte*

Quartetto di contrabbassi

Gunther Schuller, *Quartet*

Bruno Baudissone, *Due Pezzi per quattro Contrabbassi*

Edition Peters - Catalogo

Contrabbasso solo

- 1966 - Paul Chihara, *Logs*
1968 - Stephan Fisher, *Concert Piece*
2005 - Rebecca Sanders, *Fury*
2011 - Dario Davidoski, *Synchronism No 11*
2009 - Rebecca Sanders, *Fury II*

Duo

- 1989 - Chester Biscardi, *Companion Piece (for Morton Fieldman)*, Contrabbasso e Pianoforte
1996 - Harald Genzmer, *6 Bagatelles*, Contrabbasso e Violocello
2002 - Hisata Ohzawa, *Monolog Op. 22*, Contrabbasso e Pianoforte
2006 - Sidney Corbett, *Fredme Rosen*, Contrabbasso e Fisarmonica
2012 - Richard Dünser, *Notturmo*, Contrabbasso e Pianoforte
2015 - Roxanna Panufnik, *Hora Bessarabia*, Violino e Contrabbasso
2016 - Roxanna Panufnik, *Shosholoza*, Contrabbasso e Pianoforte
2021 - Bernahard Gander, *Soaring Souls*, Violoncello e Contrabbasso

Contrabbasso e Orchestra

- 1960 - Milko Kelemen, *Concertino for Double Bass and Strings*, Contrabbasso e Archi
2001 - Harald Genzmer, *Concerto for Cello, Doublebass and Strings*, Violoncello, Contrabbasso e Archi
2003 - Matthew Taylor, *Double Bass Concerto Op. 31*, Contrabbasso e Archi
2007 - Charles Wuorinen, *Synaxis*, Oboe, Corno, Clarinetto, Contrabbasso solisti, Orchestra e Timpani

Ricordi - Catalogo

Contrabbasso solo

- 1968 -Marcello Panni, *Veni, Creator*
1971 - James Fulkerson, *Patterns IV*
1970/1975 - Michael Finnissy, *Alice*
1976 - Michael Finnissy, *Song 18*
1976 - Giacomo Manzoni, *Percorso F*
1976 - Paolo Renosto, *Pagina II*
1977 - Andrzej Dobrowolski, *Musik für Tonband und Kontrabass*
1978 - Virgilio Mortari, *Fogli d'Album*
1979 - Hubert Stuppner, *Ausdrücke*
1980 - Frank Corcoran, *Hernia*
1982 - Sylvano Bussotti, *Due Concertanti II Naked Angel Face*
1983 - Franco Donatoni, *Lem*
1983 - Michael Finnissy, *Sapevi*
1984 - Fabio Nieder, “...Essere stelle chiare”
1985 - Arnaldo Gentilucci, *Le Fibre di una Tela all'Orizzonte*
1986 - Paolo Perezani, *Intimi Voli*
1986 - Salvatore Sciarrino, *Esplorazione del Bianco I*
1987 - MauroCardi, *Mizar*
1987 - Bernfried E.G. Pröve, *Kathos*
1988 - Michael Gordon, *Paint It Black*
1989 - Alessandro Melchiorre, *Hermes Ctonios*
1990 - Matteo D'Amico, *Mysteriumö*
1991 - Mario Garuti, *L'inquieto Metallo*
1991 - Luca Lombardi, *Cinque Istantanee*
1989/1994 - Stefano Gervasoni, *Terzo Paesaggio Senza Peso*
1994 - Mario Garuti, *Ybor*

1994 - Vinko Globokar, *Dialog Über Feuer*
1994 - Werner Heider, *Traktat*
1996 - Ivo Malec, *Saturnalia*
1998 - Ernstalbrecht Stiebler, *Quart Plus*
2000 - Fabio Vacchi, *Tempo d'Arco*
2001 - David Lang, *I Feel Pretty*
2002 - Bernhard Lang, *Loops from the 4th District*
2001/2002 - Volker Heyn, *Bass Affair*
2002/2003 - Mela Meierhans, *Diaphonie II*
2004 - Ian Wilson, *Pianura*
2004 - Ian Wilson, *Schattentiefe*
2006/2007 - Nikolaus Brass, *Epilog (Zum Songlines-Zyklus)*
2008 - Michael Roth, *Kavalkade*
2009 - Nikolaus Brass, *Flucht*
2009 - Thomas Lauck, *Tu Ha' 'l Viso più Dolce*
2009 - Nicolaus Richter de Vroe, *Atlas Textures*
2011 - Jean-Luc Darbellay, *Luce e Colore*
2012 - Dai Fujikura, *Scarlet Ibis*
2017 - Zeno Baldi, *Morene*
2017 - Liza Lim, *The Table of Knowledge*
2018 - Dai Fujikura, *Bis*
2015/2018 - Bernhard Lang, *DW 25 '...More Loops for U'*
2017/2018 - Georg Friedrich Haas, *Blumenweise 7*
2019 - Fabio Vacchi, *Sonatina II*
2020 - Dai Fujikura, *Pre*
2019/2021 - George Aperghis, *Black Light*
2021 - Hèctor Parra, *Cinq Fleurs*
Claude Ballif, *Solfeggietto n°18*
Philippe Boivin, *Cinq Algorithmes*
T. Chiantant, *Douze Études*
Didier Denis, *Deux Pièces*

Dao Nguyen Thien, *A Mi K Giao Tranh*

Pascal Dusapin, *In & Out*

Alain Féron, *Alrune*

Jean Français, *Thème Varié*

Bruno Giner, *Kern*

Philippe Hersant, *Mélancholia*

György Kurtág, *Jelek, játékok és üzenetek nagybőgőre*

Ana Lara, *Alusiones*

Giacinto Scelsi, *Nuits*

Roberta Silvestrini, *Agité*

Taira Yoshihisa, *Convergence n° 2*

Iannis Xenakis, *Theraps*

Duo

1962 - Michael Adamis, *Drei Stücke*, Contrabbasso e Pianoforte/Tastiera

1966 - Ferenc Farkas, *Négy darab nagybőgőre és zongorára*, Contrabbasso e Pianoforte

1983 - Franco Donatoni, *Ala*, Contrabbasso e Violoncello

1997 - Friedhelm Döhl, *Serenade für zwei Kontrabbässe*, due Contrabbassi

2011 - David Lang, *Bristle*, due Contrabbassi

2016 - Julia Wolfe, *Retrieve*, due Contrabbassi

Auguste Chapuis, *Fantaisie Concertante*, due Contrabbassi

Jean Gergely, *Trois Episodes en forme de Sonate*, due Contrabbassi

Kodáli Zoltán, *Epigrammák*, due Contrabbassi

Rudolf Maros, *Albumlapok*, due Contrabbassi

Erzsébet Szőnyi, *Szonáta*, due Contrabbassi

Trio

1982 - Georg Kröll, *Capriccio Sopra Mi*, Viola, Contrabbasso e Violoncello

1994 - Stefano Gervasoni, *Trittico Grave*, Viola, Contrabbasso e Violoncello

2020 - Olga Neuwirth, *CoronAktion III: spreading a dying spark*, Clarinetto,
Contrabbasso e Sassofono

2019/2021 - Riccardo Nova, *Kunti Mantra*, Viola, Contrabbasso, Percussioni
Elettroniche/Batteria

Quartetto - Quintetto - Ensemble

1981 - Robert Simpson, *Quintet for Clarinets and Strings*, Quintetto, Clarinetto e
Contrabbasso

1989/1990 - Stefano Gervasoni, *Concertino per Contrabbasso*, Ensemble

1996 - Franco Donatoni, *Lem II*, Ensemble

1995/1998 - Marco Stroppa, *Zweilicht*, Ensemble, Contrabbasso, Elettronica,
Percussioni/Batteria

1998/2007 - Stefano Gervasoni, *Far niente (revisione 2007)*, Ensemble

2008 - Julia Wolfe, *Stronghold*, Ensemble

2017/2018 - Francisco Alvarado Basterrechea, *Corps et Ombre ensemble
s'engloutissent*, Ensemble

2018 - Sarah Nemstov, *Seven Colours*, Quartetto, Contrabbasso, Percussioni/Batteria,
Pianoforte/Tastiera, Violoncello

2020 - Carlo Boccadoro, *Secondo Taccuino dell'Ombra e della Luce*, Ensemble

2021 - Oscar Bianchi, *Plenty for Two*, Ensemble

Iancu Dimitrescu, *Aulodie Mioritica*, Ensemble

Luca Macchi, *Concerto*, Ensemble

Patrice Mestral, *Focales*, Ensemble

Contrabbasso e orchestra

1966 - Virgilio Mortari, *Concerto per Franco Petracchi*

1973 - Nino Rota, *Divertimento Concertante*

1977 - Virgilio Mortari, *Rapsodia Elegiaca*

1978 - Gérard Zinsstag, *Innanzi*

1985 - Betty Olivero, *Batnun*

1989 - Salvatore Sciarrino, *Lettura da Lontano*
1989/1990 - Gerhard Stäbler, *Co-wie Kobalt*
1990 - Ivo Malec, *Ottava Bassa*
1994 - Nikolai Kapustin, *Konzert für Kontrabass und Orchester op. 76*
2002 - Armando Trovajoli, *Sconcerto*
2009/2010 - Fujikura Dai, *Bouble Bass Concerto*
2021 - Oscar Bianchi, *6 db*
Wolfgang Meyer-Tormin, *Konzert für Kontrabass und Orchester*
Marcelle Soulage, *Rêverie et danse exotique*

Sikorski - Catalogo

Contrabbasso solo

- 1986 - Jan Müller-Wieland, *Nachtmusik*
1986 - Jan Müller-Wieland, *Sonor*
1996 - Lera Auerbach, *Monolog*
1997 - Viktor Suslin, *Morgendämmerungsmusik*
2002 - Lera Auerbach, *Memory of a Tango Op. 64*
2009 - Sofia Gubaidulina, *Acht Etüden*
2013 - Jan Müller-Wieland, *Traumstück - Reverie*

Duo

- 1945 - Dmitri Schostakowitsch, *Marsch*, Contrabbasso e Pianoforte
1956 - Rodion Shchedrin, *Drei Stücke aus dem Ballett 'Das bucklige Pferdchen'*,
Contrabbasso e Pianoforte,
1964 - Rodion Shchedrin, *Zwei Präludien*, Contrabbasso e Pianoforte
1965 - Sofia Gubaidulina, *Tatarischer Tanz*, Bajan e Due Contrabbassi
1973 - Sergej Paulenko, *Drei Stücke*, Contrabbasso e Pianoforte
1971/1974 - Alfred Schnittke, *Hymnus II*, Violoncello e Contrabbasso
1966/1975 - Sofia Gubaidulina, *Sonate/Pantomime*, Contrabbasso e Pianoforte
1976 - Heinrich Litinski, *Sonate*, Contrabbasso e Pianoforte
1979 - Sofia Gubaidulina, *In croce*, Contrabbasso e Organo
1990 - Jan Müller-Wieland, *Saltarello. Straßenmusik aus Komödie ohne Titel*,
Contrabbasso e Fisarmonica
1994 - Sofia Gubaidulina, *Ein Engel...*, Contralto e Contrabbasso
1996 - Viktor Suslin, *Heidelberger Nacht*, Contrabbasso e Batteria
2002 - Viktor Suslin, *Raga*, Contrabbasso e Organo
2018 - Dmitri Smirnow, *...Into the Night Op. 193*, Contrabbasso e Pianoforte

Viktor Jekimowski, *Zwei Stücke*, Contrabbasso e Pianoforte
Alexander Raskatow, *Zwei Stücke*, Contrabbasso e Pianoforte
Alexander Wustin, *Zwei Stücke*, Contrabbasso e Pianoforte

Trio

1965 - Sofia Gubaidulina, *Fünf Etüden*, Arpa, Contrabbasso e Batteria
1975 - Leonid Hrabovsky, *Trio*, Violino, Contrabbasso e Pianoforte
1977 - Viktor Suslin, *Mitternachtsmusik*, Violino, Clavicembalo e Contrabbasso
1978 - Tigran Manssurjan, *Der Redner*, Violino, Contrabbasso e Clavicembalo
1988 - Michail Meyerowitsch, *Sonate*, Viola, Violoncello e Contrabbasso
1990 - Viktor Suslin, *Grenzübertritt*, Viola, Violoncello e Contrabbasso
1995 - Claus-Steffen Mahnkopf, *Trio basso*, Viola, Violoncello e Contrabbasso
1996 - Sofia Gubaidulina, *Galgenlieder à 3*, Mezzosoprano, Batteria, Contrabbasso
2005 - Franghiz Ali-Sade, *Deyishme II*, Contrabbasso, Tabla e Archi
1985/2009 - Sofia Gubaidulina, *Quasi Hoquetus*, Viola, Contrabbasso e Pianofort

Quartetto - Quintetto - Ensemble

1966 - Andrej Eschpai, *Konzert für Orchester und vier Soloinstrumente*, Tromba,
Pianoforte, Vibrafono e Contrabbasso
1968 - Alfred Schittnke, *Serenade*, Clarinetto, Contrabbasso, Pianoforte e Batteria
1973 - Manfred Trojahn, *Composition No. 2 'Dies Irae'*, Otto Contrabassi, Percussioni
e Pianoforte
1975 - Leonid Hrabovsy, *Pastelle*, Soprano, Violino, Viola, Violocello e Contrabbasso
1977 - Rodion Shchedrin, *Triple Concerto Op. 21*, Saxofono contralto, Pianoforte,
Contrabbasso, Archi e Percussioni
1977 - Dmitri Smirnow, *Tripelkonzert für Altsaxophon, Klavier, Kontrabass, Streicher
und Schlagzeug Op. 21*, Saxofono Contralto, Pianoforte, Contrabbasso e Batteria

- 1977 - Alexander Wustin, *In memoriam Boris Kljusner*, Baritono, Violino, Viola, Violoncello e Contrabbasso
- 1978 - Claus-Steffen Mahnkopf, *The Rethorician*, Flauto, Violino, Contrabbasso e Clavicembalo
- 1979 - Vladislav Shoot, *Metamorphosis I*, Saxofono Contralto, Arpa, Contrabbasso e Batteria
- 1980 - Sofia Gubaidulina, *Sotto voce*, Viola, Contrabbasso e Due Chitarre
- 1985 - Vytautas Barkauskas, *Happy End*, Due Violini, Violoncello, Contrabbasso e Orchestra d'Archi
- 1990 - Georgs Pelecis, *Concertino bianco*, Nonetto (Quattro Violini, Tre Violoncelli, Contrabbasso e Pianoforte)
- 1991 - Jelena Firssowa, *Die Muschel*, Soprano, Clarinetto, Viola, Violoncello e Contrabbasso
- 1992 - Dmitri Smirnow, *Quintett Op. 72*, Pianoforte, Violino, Viola, Contrabbasso e Batteria
- 1992 - Katia Tchemberdji, *Lieder ohne Worte*, Violino, Viola, Violoncello e Contrabbasso
- 1996 - Sofia Gubaidulina, *Galgenlieder à 5*, Flauto, Mezzosoprano, Batteria, Bajan e Contrabbasso
- 1996 - Violino, *Statt eines Tangos*, Gija Kantscheli, Bandoneon, Pianoforte e Contrabbasso
- 2010 - Chen Xiaoyong, *Android*, Flauto, Oboe, Quartetto d'archi e Contrabbasso
- 2012 - Johannes X. Schachtner, *Kara II*, Sette Archi e Batteria

Contrabbasso e orchestra

- 2005 - Moritz Eggert, *Primus. Konzert für Kontrabass und Orchester*, Contrabbasso e Orchestra
- 2016 - Moritz Eggert, *Taman Shud*, Contrabbasso e Orchestra

Suvini Zerboni - Catalogo

Contrabbasso solo

- 1972 - Giorgio Gaslini, *Only for Bass*
1975 - Fernando Grillo, *Ambrmosce*
1975 - Ferdinando Grillo, *Paperoles*
1975 - Luca Lombardi, *Essay*
1975 - Romano Pezzati, *Elegia*
1976 - Jean-Luc Hervé, *Elemento*
1983 - Paolo Ugoletti, *Il Mietitore contro i Giardini*
1984 - Gilberto Bosco, *Tre Improvvisi*
1989 - Ennio Morricone, *Studio*
2008 - Andrea Manzoli, *Trivia*
2011 - Alessandro Solbiati, *Er*
2015 - Stefano Gervasoni, *Strepito e Garbuglio*
2019 - Simone Cardini, *Di un Lucore farinoso*
2020 - Caterina Di Cecca, *Ex Abrupto*

Duo

- 1966 - Giulio Viozzi, *Sonata*, Contrabbasso e Pianoforte
1982 - Francesco Hoch, *Lo Specchio e la Differenza*, Violoncello e Contrabbasso
1983 - Sandor Veress, *Memento*, Viola e Contrabbasso
1984 - Ruggero Laganà, *Duettino*, Flauto e Contrabbasso
1989/1990 - Aldo Clementi, *Cantilena*, Voce e Contrabbasso
1990 - Jean-Luc Hervé, *Dal Basso al Profondo*, Clarinetto basso e Contrabbasso
1993 - Luca Lombardi, *Essay I a - A chi fa Notte il Giorno*, Contrabbasso e Voce
recitante ad libitum
2012 - Alsina Carlos Roqué, *Hiérarchies (Ayacito)*, Contrabbasso e supporto digitale

- 2014 - Nicola Sani, *C'è tanto Spazio là in fondo*, Contrabbasso e Live electronics
- 2015 - Giorgio Colombo Taccani, *Brace*, Flauto e Contrabbasso
- 2016 - Maurizio Azzan, *Concerto di Aura*, Flauto Paetzold e Contrabbasso amplificato
- 2016 - Carlo Ciceri, *Šir*, Soprano e Contrabbasso
- 2018 - Gilberto Bosco, *Qualche Domanda*, Contrabbasso e Celesta (ovvero Pianoforte)
- 2019 - Maurilio Cacciatore, *Ecco perché ho paura dei Folletti*, Flauto e Contrabbasso amplificato

Trio

- 1968 - Francesco Pennisi, *Trio*, Flauto, Corno e Contrabbasso
- 1980 - Virgilio Mortari, *Offerta musicale*, Violino, Violoncello e Contrabbasso
- 2008 - Maurizio Ferrari, *Per Trio... Contrappunti... Gesti*, Clarinetto in Sib, Contrabbasso e Pianoforte
- 2009 - Alsina Carlos Roqué, *Une Main*, Soprano, Contrabbasso e Pianoforte
- 2017 - Daniela Terranova, *Hinoki. Still Life*, Saxofono baritono, Fisarmonica e Contrabbasso

Quartetto - Quintetto - Ensemble

- 1967 - Valentino Bucchi, *Concerto Grottesco*, Contrabbasso e Archi
- 1967 - Yori-Aki Matsudaira, *Alternations for Combo*, Tromba, Contrabbasso, Percussione e Apparato elettronico
- 1976 - Aldo Clementi, *Concerto*, Contrabbasso, Strumenti e Carillons
- 1978 - Ferdinando Grillo, *Œuvre X*, Contrabbasso e nove Archi
- 1978 - Coro misto, *Les Ruines de Jeruzona, Henri Pousseur*, Pianoforte, Contrabbasso e Percussione
- 1982/1983 - Ruggero Laganà, *Tambourin*, Violino, Clavicembalo, Contrabbasso e Orchestra
- 1992 - Aldo Clementi, *Schema*, Due Clarinetti, Pianoforte, Vibrafono e Contrabbasso

- 1992 - Luca Mosca, *Tre Notturmi Op. 59*, Dodici Fiati, Percussione e Contrabbasso
- 1993 - Ennio Morricone, *Braevissimo I, II, III*, Contrabbasso e Archi
- 1994 - Aldo Clementi, *Wiegenlied*, Due Clarinetti, Viola, Violoncello e Contrabbasso
- 1994 - Francisco Guerrero, *Hyades*, Flauto, Trombone, Contrabbasso ed Elettronica
- 1994 - Alessandro Solbiati, *Tre Pezzi*, Percussioni soliste, Flauto, Viola, Violoncello, Contrabbasso e Clavicembalo
- 1994 - Ivan Vandor, *Revesouvenir*, Flauto, Viola, Contrabbasso e Percussione
- 1997 - Aldo Clementi, *Marieva*, Voce, Violino, Clavicembalo, Flauto e Contrabbasso
- 1998 - Ruggero Laganà, *Infandango*, Clarinetto, Tromba, Pianoforte, Violino e Contrabbasso
- 1996/1997/1999 - Giampaolo Coral, *Demoni e Fantasmi notturni della Città di Perla*, Voce recitante maschile, Soprano, Pianoforte, Flauto, Saxofono, Fagotto, Corno, Percussione, Violino, Violoncello, Contrabbasso e Nastro magnetico
- 1999 - Giacomo Manzoni, *Slow (da "Atomtod")*, Due Saxofoni, Due Trombe, Percussione e Contrabbasso
- 2000 - Alessandro Solbiati, *Interlunium*, Clarinetto, Clarinetto basso, Trombone, Percussioni, Violoncello e Contrabbasso
- 2004 - Ivan Fedele, *Arcipelago Möbius*, Clarinetto in Sib, Violino, Violoncello e Contrabbasso
- 2004 - Luca Mosca, *Sinfonia concertante n. 4*, Violoncello, Contrabbasso e Archi
- 2007 - Gilberto Bosco, *Gagliarda del Principe*, Saxofono contralto, Marimba, Arpa e Contrabbasso
- 2007 - Maurizio Ferrari, *Solitario...Per un nuovo Mondo*, Voce recitante, Soprano, Clarinetto, Violino, Viola e Contrabbasso
- 2008 - Jean-Luc Hervé, *Amplification/Synaptique*, Flauto, Contrabbasso, Percussione, Elettronica e Dispositivo informatico
- 2008 - Cristina Landuzzi, *...Poisson d'Or...*, Fagotto, Corno, Violino, Contrabbasso e Pianoforte
- 2009 - Giorgio Colombo Taccani, *Gemini*, Violino e Violoncello solisti, Clarinetto, Corno, Percussioni, Viola e Contrabbasso

- 2011 - Maurizio Ferrari, *Breve Cantata in forma di Passacaglia*, Voce, Clarinetto,
Fagotto, Percussioni e Contrabbasso
- 2012 - Pasquale Corrado, *Lux Day Off*, Pianoforte, Violino, Violoncello e Contrabbasso
- 2014 - Maurilio Cacciatore, *Solo in Eco*, Clarinetto basso concertante, Viola,
Violoncello, Contrabbasso e Pianoforte
- 2014 - Andrea Manzoli, *Blow*, Fiati, Viola, Violoncello e Contrabbasso
- 2003/2015 - Giorgio Colombo Taccani, *Cantabile*, Controfagotto, Violoncello e
Contrabbasso
- 2016 - Enrico Blatti, *Taranta del Diavolo*, Pianoforte, Contrabbasso e Batteria
- 2017 - Aureliano Cattaneo, *Sasso nell'Oceano*, Otto voci e Contrabbasso
- 2017 - Antonio Cortese Accursio, *Sceusa*, Violino, Viola, Violoncello, Contrabbasso e
Pianoforte
- 2019 - Maurizio Azzan, *Extended*, Arpa, Flauto basso, Flauto Paetzold, Contrabbasso
ed Elettronica

Nota bibliografica

- Agamben, G., Scodanibbio, M. (a cura di), *Non abbastanza per me*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- «*Conversazione tra Salvatore Sciarrino e Gaetano Mercadante*», in *Italia/Francia. Musica e cultura nella seconda metà del XX secolo*, a cura di Colisani, A. e Garilli, G., Palermo, L'Epos, 2009.
- Chesanek, C., *Invention through the harmonics of Stefano Scodanibbio: a method of creative improvisation for the contemporary double bassist*, Lincoln, University of Nebraska-Lincoln, 2020.
- De Benedictis, A. I., Rizzardi, V. (a cura di), *La nostalgia del futuro: scritti scelti 1948-1986*, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Griffiths, P., *La musica del Novecento*, Milano, Piccola Biblioteca Einaudi, 2014.
- Halfyard, J. K. (a cura di), *Berio's Sequenzas Essays on Performance, Composition and Analysis*, New York, Ashgate Publishing, 2016.
- Maderna, B., *La rivoluzione nella continuità, in Amore e curiosità. Scritti, frammenti e interviste sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, M. Chiappini e B. Zucconi, Milano, Il Saggiatore, 2020.
- Misuraca, P., *Il suono, il silenzio, l'ascolto: la musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta ad oggi*, Roma, NeoClassica, 2018.
- Ross, A., *Il resto è rumore, Ascoltando il XX Secolo*, Milano, Bompiani, 2007.
- Sciarrino, S., *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano, Ricordi, 1998.
- Trudu, A., *La "Scuola" di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Milano, Ricordi, 1992.

- Slatford R. e Shipton A., Double bass, in Grove Music Online, Oxford, Oxford University Press, 2001

Sitografia

- <http://www.stefanoscodanibbio.com/contributions.htm>
- <https://www.salvatoresciarrino.eu/php/ita/biography.html>
- <https://imslp.org/>

Partiture consultate

- Berio, L., *Sequenza XIVb versione per contrabbasso di Stefano Scodanibbio*, Vienna, Universal Edition A.G., 2006.
- Dragonetti, D., *Zwölf Walzer für Kontrabass solo*, Dresda, G. Henle Verlag, 2007 (manoscritto originale Londra, 1840)
- Sciarrino, S., *Esplorazione del bianco I per contrabbasso solo*, Milano, Ricordi, 1986.
- van Beethoven, L., *Sinfonia n°5 Op.67*, 1808
- Verdi, G. *Otello*, Milano, Ricordi, 1913 (originale 1887).