

Musica

Storia, analisi e didattica

a cura di
Patrizia Balestra
Francesco Di Lernia

III/2015



Claudio Grenzi Editore



MiUR - AFAM
Ministero dell'Università e della Ricerca
- Alta Formazione Artistica e Musicale



I Quaderni del Conservatorio
Umberto Giordano di Foggia
III / 2015

Comitato scientifico
del numero III/2015

Patrizia Balestra
Lilly Carfagno
Augusta Dall'Arche
Francesco Di Lernia

Comitato di redazione
de I Quaderni del Conservatorio
Umberto Giordano

Francesco Di Lernia
Direttore del Conservatorio

Patrizia Balestra
Coordinatore, docente
di Storia della musica

Lilly Carfagno
Bibliotecario

Augusta Dall'Arche
Docente di Pedagogia della musica

Conservatorio di Musica
'Umberto Giordano'

Piazza Nigri, 13
I - 71121 Foggia
Tel. 0881.723668 - 773467
Fax 0881.774687
info@conservatoriofoggia.it

Sede di Rodi Garganico
Via Croce, sn
I - 71012 Rodi Garganico (Fg)
Tel. 0884.966580
Fax 0884.966366

www.conservatoriofoggia.it
www.facebook.com/
ConservatorioGiordanoFoggia
https://twitter.com/consfoggia

ISBN 978-88-8431-606-6

© 2015 Claudio Grenzi Editore

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questa pubblicazione
può essere tradotta, ristampata o riprodotta,
in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo,
elettronico, meccanico, fotocopie, film,
diapositive o altro senza autorizzazione
degli aventi diritto.

Printed in Italy

Claudio Grenzi sas
Via Le Maestre, 71 · 71121 Foggia
info@claudiogrenzi.it
www.claudiogrenzieditore.it

In copertina

Juan Gris,
Violine e violino

Parigi, Musée d'Art Moderne, olio su tela, 1913.

La rivista scientifica «I Quaderni del
Conservatorio» è una pubblicazione
periodica senza fini di lucro a cura del
Conservatorio Umberto Giordano
di Foggia. La redazione di questo numero
è stata chiusa il 30 settembre 2015.

Indice

7	Presentazione <i>Francesco Di Lernia</i>	STUDENTI
43	L'Idillio campestre di Francesco Pisano: appunti sulla concezione drammatico-musicale della <i>Celeste</i> <i>Grazia Vetrutto</i>	
	DOCENTI	
11	Tipologie di pressione dell'arco nella prassi violinistica contemporanea Analisi e notazione <i>Alessandro Cazzato</i> <i>Nicola Monopoli</i>	53
25	L'eterna giovinezza: la corrispondenza Verdi-Florimo <i>Antonio Carocchia</i>	59
35	Un progetto di ricerca storico-musicale: la <i>Celeste</i> di Francesco Pisano <i>Patrizia Balestra</i>	73
		75
		77
		79
		81
		83
		85
		87
		89
		91
		93
		95
		97
		99
		101
		103
		105
		107
		109
		111
		113
		115
		APPENDICE
		Pubblicazioni a cura dei docenti.
		Ultime uscite

Tipologie di pressione dell'arco nella prassi violinistica contemporanea

Analisi e notazione

Alessandro Cazzato

Docente di Violino
Conservatorio
"Fausto Torrefranca"
di Vibo Valentia

Nicola Monopoli

Docente di Composizione
Musicale Elettroacustica
Conservatorio "Umberto Giordano"
di Foggia

I. Sulla notazione contemporanea

Dopo secoli di stabilità nel campo della notazione musicale, nel XX secolo si è verificata la progressiva 'crisi' del codice grafico tradizionale e il conseguente sviluppo di nuove proposte notazionali. Tentando una sommaria periodizzazione, notiamo che la questione riguardante la scrittura musicale è stata avvertita con urgenza agli inizi del Novecento e percepita come sempre più necessaria fino alla Seconda Guerra Mondiale, per esplodere poi tra gli anni '50 e '60; da allora, soluzioni grafiche eterogenee e sostanzialmente equivalenti hanno minato le fondamenta del codice musicale tradizionale e hanno messo profondamente in discussione il significato stesso di scrittura.¹

Già agli inizi del XX secolo si accentua la progressiva divergenza tra i principi della composizione musicale e la relativa notazione, in un percorso vertiginoso che condurrà, nella seconda metà del secolo, alla quasi totale emancipazione del sistema grafico dalla reale concretizzazione del suono.² In questo contesto, quindi, la scrittura musicale ha perso ogni caratteristica di convenzionalità tradizionalmente intesa.

Va anche osservato, tuttavia, che un simile bisogno di elaborare sistemi innovativi e disuguali di notazione è pur riscontrabile in un'esigenza da sempre nascosta dalla linea ufficiale di normativizzazione del codice grafico: già dal Settecento nuove pro-

1 - Cfr. ADA IDA DE BENEDICTIS, *Scrittura e supporti nel Novecento*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di Gianmaria Borio, Pisa, ETS, 2004, pp. 237 e sg.

2 - Ricordiamo che già nel 1907 Ferruccio Busoni scriveva: «Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce, il pensiero perde la sua forma originale. L'intenzione di fissare l'idea con la scrittura impone già la scelta della battuta e della tonalità. Il mezzo sonoro e formale – per il quale il compositore deve pur decidersi – determinano sempre più vie e limiti», in *Lo sguardo lieto*, a cura di FEDELE D'AMICO, Milano, Il Saggiatore, 1977, p. 52. Il senso di disagio che il compositore avvertiva nell'atto di trasporre l'idea musicale in partitura era già sintomo della frattura – appena iniziata – fra compositore e interprete.

poste di ricerca e innovazione si ripresentavano a cicli alterni, nel tentativo di rappresentare al meglio il pensiero musicale. Ma è solo nel Novecento che un simile fenomeno si afferma come ‘tendenza generalizzata’ tra i compositori nell’accentare – e cercare di risolvere – quel ‘cortocircuito’ tra reale intenzione compositiva e segno grafico. Si potrebbe affermare, dunque, che nuove notazioni non sono generate esclusivamente da nuove idee musicali e che, viceversa, nuove idee musicali non generano nuove notazioni.³ Dato che una determinata notazione – come ogni dispositivo segnico – risulta, una volta approntato, disponibile per successive ‘rifunzionalizzazioni’, non esisterebbe alcun rapporto di necessità tra di essa e una particolare modalità compositiva.⁴ Inoltre, un sistema di notazione può anche non essere totalmente ‘standardizzato’: è possibile, infatti, formulare alcune proposte notazionali dedotte dalla prassi o a essa finalizzate, che possano poi essere successivamente personalizzate e/o espanse.

2. Proposta di un metodo

Scrivendo Luciano Berio, già a metà secolo, che il rapporto con lo strumento era profondamente cambiato.

Lo strumento è un mezzo da “sopraffare” con l’idea musicale, è un campo acustico le cui possibilità non sono delimitate dai registri estremi, dalle possibilità di articolazione e dalla potenza di chi suona, ma dai rapporti reciproci dei singoli parametri e dalla risultante di questi e la totale concezione dell’opera. Le famiglie strumentali si sono sciolte senza più ricostituirsi: la cosiddetta ‘sensibilità timbrica’ è giunta a superare la personalizzazione degli stessi strumenti e non coincide affatto con la ‘sensibilità storica’ degli strumenti. Questi, tendono a non più costituirsi in entità individuali e caratterizzabili, ma diventano espressione di un rapporto e di una funzione più generali: il suono di un flauto e quello di una tromba aperta, il suono di un violoncello e quello di un trombone, nel contesto di una struttura musicale possono arrivare al punto di significare la stessa cosa.⁵

3 - Cfr. KURT STONE, *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*, New York – London, Norton, 1980, p. XVI.

4 - Cfr. ANDREA VALLE, *La notazione musicale contemporanea. Aspetti semiotici ed estetici*, Torino, EDT, 2002, p. 14.

5 - LUCIANO BERIO, *Aspetti di artigianato formale* (1956), in ID., *Scritti sulla musica* (a cura di Ada Ida De Benedictis), Torino, Einaudi, 2013, p. 249.

Negli ultimi decenni, il rapporto con lo strumento non è più inteso come ‘naturale’. Il rinnovamento della prassi esecutiva violinistica parte dal recupero del rapporto originario di ‘reciproca alterità’ tra esecutore e strumento. Si tratta di ‘riscrivere’ il rapporto con lo strumento: il corpo dell’esecutore è di supporto al compositore per esplorare – nel campo fertile della sperimentazione – porzioni acustiche inconsuete, ‘scoprire’ nuove tecniche, estendere i confini della prassi esecutiva tradizionale.

Sempre negli ultimi anni, la notazione delle ‘tecniche violinistiche estese’ si presenta multiforme e variegata: le proposte notazionali nascono numerose tra i compositori, non più dettate dall’idea di uniformarsi a un canone comunemente condiviso, ma dalla volontà di trovare la migliore soluzione grafica a ogni ‘gesto’ compositivo, in nome di una migliore aderenza (e coerenza) tra idea musicale e rappresentazione notazionale, nell’ambito del personale sistema segnico adottato.

Nell’ambito della tecnica violinista e in riferimento alle diverse pressioni che si possono esercitare con l’arco sulle corde dello strumento, sarebbe per noi impossibile pretendere di esemplificare tutte le molteplici proposte notazionali degli ultimi decenni. Una catalogazione del genere, in fin dei conti, apparirebbe superflua e di dubbia utilità. Ci preme di più, in questa sede, proporre una sintetica proposta metodologica: suggerire la rappresentazione grafica più completa per ciascuna tecnica e descrivere la loro funzione esecutiva, connotativa, stilistica, partendo dalla prassi compositiva del noto compositore inglese Richard Barrett (1959), allievo di Wiegold, Xenakis, Hespos e Ferneyhough, la cui tecnica compositiva – che deriva egualmente dalla musica d’avanguardia e non è esente da approcci personali e intuitivi – pone un’attenzione del tutto particolare alla ricerca della notazione violinistica il più possibile completa ed esaustiva.

3. Pressione dell’arco sulle corde

Premettiamo che tre risultano essere i fattori fondamentali per la condotta dell’arco e per la produzione del suono: la pressione che si esercita sulle corde; il punto di contatto, ovvero il punto della corda sul quale l’arco viene a contatto con la corda; la velocità dell’arcata, che deriva dai precedenti parametri. Questi fattori sono interdipendenti: il cambiamento di uno di essi richiede un corrispondente adattamento di almeno uno degli altri. Ad esempio, l’aumento di pressione con costante punto di contatto richiede un aumento di velocità dell’arco; di contro, una diminuzione di pressione richiede diminuzione di velocità nella condotta dell’arco. Un aumento di pressione con costante velocità dell’arcata, invece, richiede che il punto di contatto si sposti verso il ponticello; di contro, una diminuzione di pressione con costante velocità dell’arco richiede che il punto di contatto si sposti verso la tastiera. E, infine, una maggiore

velocità a pressione costante richiede che il punto di contatto si sposti verso la tastiera; di contro, una minore velocità, a pressione costante, richiede che il punto di contatto si sposti verso il ponticello.⁶ È possibile ottenere qualsiasi colore di suono graduando diversamente la pressione dell'arco e calibrando il punto di contatto. Ogni esecutore sa bene che, per ottenere un suono libero, comunicativo e vibrante, deve badare più alla velocità di condotta dell'arco che alla pressione. Una buona padronanza dei vari punti di contatto e la capacità di ottenere buon suono in ognuno di essi sono requisito indispensabile soprattutto per il violinista che vorrà approcciarsi alla prassi contemporanea.

Nella prassi contemporanea, accanto al fattore acustico e all'aspetto tecnico-strumentale, si deve tener conto delle esigenze stilistiche ed espressive del compositore. Variando le possibilità 'tradizionali' sopra menzionate, sarà possibile ricavare nuove possibilità timbriche inimmaginabili per la prassi classico-romantica dello strumento. La possibilità di saturare o sconvolgere radicalmente il suono mediante l'utilizzo di pressioni diminuite o aumentate permettono l'ingresso in una dimensione timbrica che riesce, allo stesso tempo, a snaturare e ad espandere il suono dello strumento stesso. Nel corso degli anni, infatti, si sono avuti esempi più o meno radicali dell'utilizzo delle diverse tipologie di pressione dell'arco, basti pensare all'utilizzo estremamente efficace che ne fa Kaija Saariaho in *Petals* (1988) per violoncello ed elettronica o all'esperienza nella produzione di sub-armonici in cui si cimenta Mari Kimura in *Gemini* (1994) per violino solo.

Nell'approcciarsi alla prassi contemporanea, a un certo punto il violinista che si è impadronito negli anni (e a fatica!) della tecnica tradizionale dovrà man mano liberarsene e rendere indipendente i fattori di pressione, velocità dell'arco e punto di contatto. L'esecutore dovrà rispettare fedelmente le indicazioni del compositore, indicazioni che, con una buona simbologia, possono riferirsi sia all'aspetto fisico che timbrico della produzione sonora e possono aprire strade inusitate e impensabili per l'esecutore alla ricerca di nuove esperienze e desideroso di espandere il proprio alfabeto musicale. Lo strumento – sebbene sia uno strumento finito – apre comunque infinite vie che, giorno dopo giorno, verranno aggiunte al 'vocabolario' delle possibilità strumentali.

Per la notazione delle pressioni dell'arco, oggetto dell'articolo, verrà utilizzato un sistema basato su dei simboli che vanno posti fuori dal pentagramma: quattro frecce di diversa tipologia, già utilizzate in *Negatives* (1988-1993) e altri pezzi del compositore britannico Richard Barrett. Va precisato che, nello spartito, ogni tipologia di pressione

6 - Cfr. CARL FLESCHE, *Il problema della produzione del suono sul violino*; trad. it. di Alberto Curci, Milano, Curci Ed., 1932 | IVAN GALAMIAN, *Principi di tecnica e d'insegnamento del violino*; trad. it. di Renato Zanettovich, Milano, Ricordi, 1991, pp. 70 e sgg. | SIMON FISCHER, *Basics, 300 esercizi e sistemi di studio quotidiani per violino*; trad. it. di Enzo Porta, Milano, Rugginenti, 2000, pp. 41 e sgg.

continua a essere valida finché non si incontra un diverso simbolo riguardante una tipologia altra di pressione.

3. 1. Pressione normale dell'arco

Per rappresentare la pressione normale dell'arco si utilizzi, a ridosso del pentagramma, il simbolo seguente:



Figura 1: pressione normale dell'arco, simbolo

In figura 2 vediamo rappresentate le diverse componenti frequenziali nel tempo: più denso è il colore della singola componente più forte sarà la presenza della stessa nel suono analizzato. Sulla destra vediamo i valori in Hertz da circa 500 Hz a circa 16000 Hz da riferirsi alle componenti del suono analizzato. In questa rappresentazione si può osservare una buona definizione delle frequenze armoniche rispetto alla fondamentale e una percentuale relativamente bassa di rumore tra le componenti.

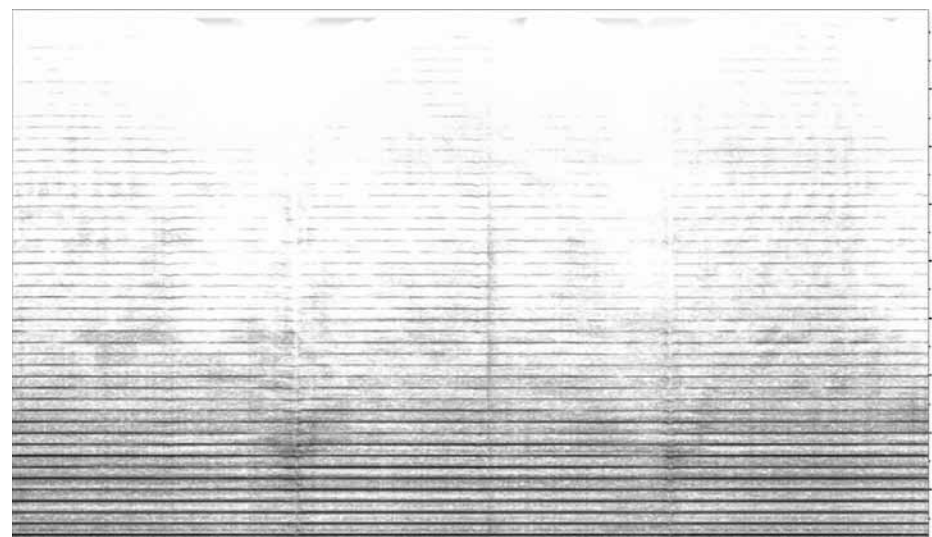


Figura 2: pressione normale dell'arco, rappresentazione spettrale

3. 2. Pressione leggera dell'arco, come flautando

Dal francese *flageolets*, in Italia si dà impropriamente questo nome ai suoni armonici. Si tratta, invece, di suoni molto morbidi e dolci, ottenuti eseguendo le arcate con la maggiore leggerezza. Tale tipologia di pressione viene notata con il seguente simbolo:



Figura 3: pressione leggera dell'arco, simbolo

In figura 4 si nota che le componenti di rumore aumentano e la differenziazione tra frequenza fondamentale, frequenze armoniche e componenti di rumore diviene molto sottile, inoltre il suono si sviluppa molto meno in altezza (in figura si arriva fino a circa 9000 Hz, dove le componenti sonore sono, già, pressoché assenti).

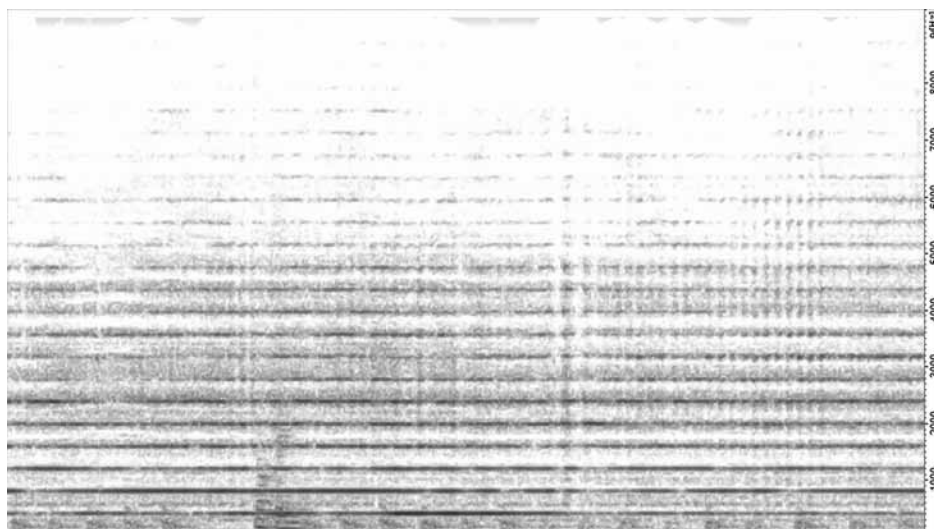


Figura 4: pressione leggera dell'arco, rappresentazione spettrale

3.3. Over-pressure: due tipologie

La *over-pressure* indica il suonare con eccessiva pressione sulla corda e, pur indicata in molte partiture già dalla metà degli anni '70, trova oggi largo impiego nella prassi contemporanea.

Si possono distinguere due possibili approcci a questa tecnica: il primo predilige il parametro dell'altezza, il secondo l'effetto timbrico. Nel primo caso, infatti, è ancora riconoscibile l'altezza dei suoni prodotti sullo strumento; nel secondo caso, invece, non è percepibile un'altezza chiaramente determinata (o *pitch*) della nota eseguita, perché le componenti relative al rumore si allineano quasi perfettamente con le componenti fondamentali del suono. La *over-pressure* del primo tipo sarà quindi definibile come *pitched over-pressure* (dotata di *pitch*), mentre quella appartenente alla seconda tipologia sarà *pitchless* (priva di *pitch*).

Quando viene richiesta una pressione aumentata, che produce un'altezza ancora riconoscibile, si utilizza il simbolo seguente:



Figura 5: pitched over-pressure, simbolo

Il suono sarà aspro ma, come si nota in figura 6, restano ancora riconoscibili la frequenza fondamentale e le frequenze armoniche. Alcune frequenze armoniche sono decisamente enfatizzate rispetto a quanto si poteva notare nello spettrogramma riguardante la pressione normale, e i profili di ogni parziale risultano leggermente 'frastagliati'. Nella rappresentazione dello spettro si arriva fino a circa 17000 Hz.

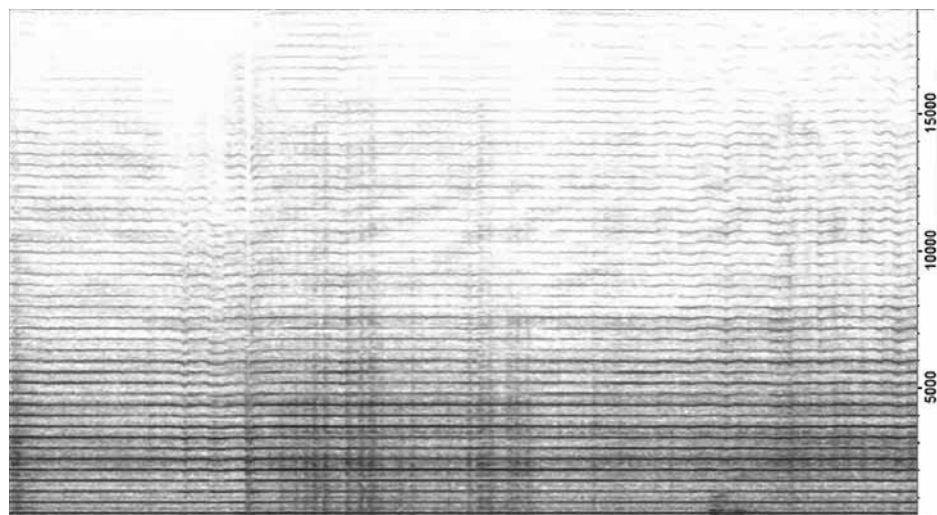


Figura 6: pitched over-pressure, rappresentazione spettrale

Se, invece, si vorrà produrre un suono privo di un vero e proprio pitch, l'esecutore eserciterà una pressione esagerata dell'arco, mitigata da una velocità di arco capace di generare un suono graffiante e 'sporco'. Si utilizzi, dunque, la seguente notazione:



Figura 7: pitchless over-pressure, simbolo

In figura 8 è possibile osservare come le componenti del suono siano ormai fuse con il rumore e che solo alcune componenti siano leggermente enfatizzate rispetto alle altre. Il suono risultante è comunque rugoso e aspro. Nello spettro in figura le frequenze sono rappresentate fino a circa 17000 Hz.

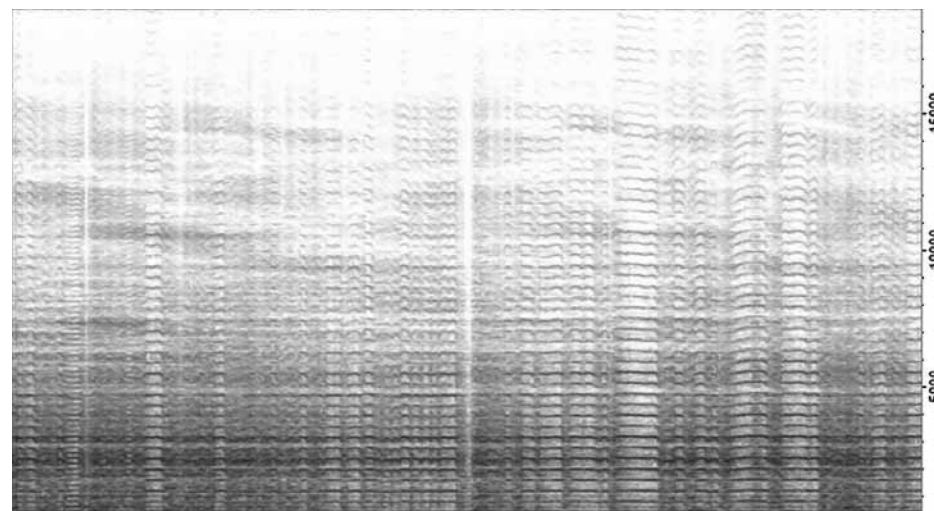


Figura 8: pitchless over-pressure, rappresentazione spettrale

4. Conclusioni

Analizzate le varie rappresentazioni grafiche delle tipologie di pressione è ora utile fornire qualche indicazione di carattere pratico.

Innanzitutto, il posizionamento dei simboli finora trattati all'interno della partitura: essi dovranno essere della grandezza necessaria al fine di richiamare immediatamente l'attenzione dell'esecutore e saranno posizionati sopra il rigo musicale, come in figura 9.

Figura 9: Nicola Monopoli, *Tasks* per Violino ed Elettronica Live (2014), proprietà dell'autore.

Sarà oltretutto possibile operare delle transizioni da una tipologia di pressione all'altra (ad esempio, dalla *pitchless over-pressure* alla *pitched over-pressure*) utilizzando una sottile freccia tratteggiata che connette un simbolo ad un altro: si crea, in tal modo, una sezione di transizione il più graduale possibile.

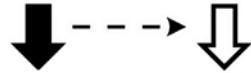


Figura 10: transizione da una tipologia di pressione all'altra

È possibile, inoltre, operare un'alternanza rapida tra due tipologie di pressione o un'oscillazione continua, utilizzando simbologie personalizzate, a seconda dei casi.

Il sistema di notazione trattato in questa sede è, a nostro avviso, efficace e immediato per ogni esecutore e si basa su riscontri effettivi sia per l'aspetto meramente 'fisico' che per l'aspetto sonoro nella prassi esecutiva e compositiva. La precisione del sistema permette di catalogare le tipologie di pressione realizzabili su uno strumento ad arco e getta le basi per possibili future espansioni o per utilizzi estremamente caratterizzati, al fine di adattarsi alla prassi e all'estetica di ogni compositore mediante un processo di rifunzionalizzazione. In questa ottica, il sistema notazionale qui trattato non si presenta come un sistema chiuso: prendendo come *standard* il sistema grafico proposto, sarà possibile prospettare una proposta didatticamente valida, nella finalità di rendere 'prassi comune' queste 'tecniche violinistiche estese'.

In conclusione, il procedimento di analisi operato sulle diverse tipologie di pressione dell'arco sancisce una profonda scientificità dietro il sistema di notazione proposto, utilizzato *in primis* da Richard Barrett. La descrizione analitica riguardante la modalità tecnica per ottenere le diverse tipologie di pressione rende praticabile l'utilizzo delle pressioni ad ogni violinista dotato di una discreta tecnica. Le rappresentazioni dello spettro sonoro forniscono un riscontro all'esecutore e al compositore circa la tipologia di timbro desiderata, rendendola integrabile nel processo compositivo e verificabile nella prassi esecutiva.

Tuttavia, le diverse tipologie di pressione dovranno essere sperimentate dal violinista, collegate al posizionamento dell'arco e dovrà esserne verificata la fattualità. Un diverso posizionamento dell'arco sulla corda produrrà suoni differenti, come nel caso di una pressione leggera sulla tastiera o sul ponticello. Inoltre alcune tipologie di pressione non sono eseguibili in determinate posizioni o su alcune corde: è il caso, ad esempio, dell'*over-pressure* priva di *pitch* molto sul tasto, in seconda corda oltre la quinta posizione, che risulta qui ineseguibile poiché si urterebbero le corde vicine.

Questa indagine intende gettare, quindi, le basi per l'analisi di possibilità timbriche estese sugli strumenti ad arco, catalogandole e proponendo una notazione consona; non si escludono però successivi approfondimenti nati dal confronto fecondo e dalla collaborazione sinergica tra esecutore e compositore.

Bibliografia

[AMBROSINI]

CLAUDIO AMBROSINI, *Musica contemporanea e notazione*, «Studi Musicali», a. VIII, 1979, pp. 303-318.

[BARRETT]

RICHARD BARRETT, *Negatives for 9 players*, London, United Music Publishers LTD, 1993.

[BORCIANI]

PAOLO BORCIANI, *Per la musica moderna e contemporanea*, Milano, Ricordi, 1977.

[BUSONI]

FERRUCCIO BUSONI, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977.

[CORDUAS-DI NATALE-MAGGIORE]

ANNA MARIA DI NATALE-TINA MAGGIORE, MAURIZIO-TRIESIS, *Appunti di semiografia musicale con esercizi*, Milano, Curci Ed., 2007.

[CAZZATO]

Crossing Music. Studi interdisciplinari sui linguaggi della musica moderna e contemporanea, a cura di Alessandro Cazzato, Roma, Aracne Editrice, 2015.

[DAHLHAUS]

CARL DAHLHAUS, *Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag, 1986.

[GALANTE-SANI]

FRANCO GALANTE-NICOLA SANI, *Musica Espansa*, Lucca, LIM, 2000.

[GOODMAN]

NELSON GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1968.

[GULLI]

FRANCO GULLI, *Evoluzione della tecnica violinistica in rapporto ai problemi interpretativi del nostro tempo*, «ESTA Quaderni», Omaggio a Franco Gulli, XVI, 20, dicembre 2004.

[HANSON-SCHIEDER-HALGEDAHL]

J.R. HANSON-A. SCHIEDER-F. HALGEDAHL, *Anomalous Low-pitched Tones from a Bowed Violin String*, in «Catgut Acoustical Society Journal», II, 6 (2d series), 1994.

[HÜBLER]

KLAUS K. HÜBLER, *Expanding the String Technique*, in *Interface*, XIII, 4, Utrecht, The Netherlands: Sweet & Zietlinger 1984, pp. 187-198.

[LOMUTO-PONZIO]

MICHELE LOMUTO-AUGUSTO PONZIO, *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Bari, B. A. Graphis, 1997.

[NATTIEZ]

JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Dalla semiologia alla musica*, trad. it. di Roberta Ferrara, Palermo, Sellerio, 1990.

[ODDONE]

EDOARDO ODDONE, *Anatomia violinistica*, Milano, Ricordi, 2002.

[PORTA]

ENZO PORTA, *The Violin in the Twentieth Century*, «The Violexchange», VI, 2/3, 1995, pp. 69-83.

[READ 76]

GARDNER READ, *Contemporary Instrumental Techniques*, New York, Schirmer, 1976.

[READ 79]

GARDNER READ, *Music Notation* (2a ed.), New York, Allyn and Bacon Inc., 1979.

[STOWELL]

ROBIN STOWELL, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, London, Cambridge University Press, 1990.

[STRANGE-STRANGE]

ALLEN STRANGE-PATRICIA STRANGE, *The Contemporary Violin. Extended Performance Technique*, University of California Press, 2001.

[TORTIGLIONE]

PAOLO TORTIGLIONE, *Semiography and Semiology of Contemporary Music*, Milano, Rugginenti, 2012.

ABSTRACT - Because of the twentieth century traditionally intended graphic code crisis, because of the various notational proposals and the new compositional field experimentations in the recent years, this work wants to shed light in the context of contemporary violin practice, dealing with the different types of pressure that a violinist can exercise with the bow over the strings of the instrument. The study was conducted in the first place deepening the performative aspect and providing specific guidelines and practical indications regarding the different types of bow pressure (light pressure, normal pressure and two different shades of over-pressure); secondly, the compositional aspect is deepened and is proposed one of the most comprehensive graphic representation for each technique (supported also by spectrum representations), in a methodological approach that draws inspiration from the work of the famous British composer Richard Barrett.