

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 118

Artikel: Una partitura che non deve mai essere eseguita : Miranda di Giuseppe G. Englert
Autor: Agazzi, Dario
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927669>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Una partitura che non deve mai essere eseguita

Miranda di Giuseppe G. Englert

Dario Agazzi

«La sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment.»

Stéphane Mallarmé, *Le démon de l'analogie*



«Lieber Kollege, so sehen also die Protagonisten der Neuen Musik aus! Als Erinnerung an den 4. Mai 1962 freundlichst übermittelt von: Radio Bremen Musikabteilung (Hans Otte).» Lettera di Otte a Englert del 24 luglio 1962 (Biblioteca centrale di Zurigo, lascito di Giuseppe Giorgio Englert). Nella foto: Hans Otte, Mauricio Kagel, György Ligeti, Bengt Hambraeus, Karl-Erik Welin, Leo Nilson, Giuseppe Giorgio Englert (da sinistra a destra). Fotografo sconosciuto. © Radio Breme / Biblioteca centrale di Zurigo.

Giuseppe Giorgio Englert (Fiesole, Firenze, 1927 – Parigi, 2007), compositore svizzero¹ ricordato da un lato per le pionieristiche composizioni destinate al computer,² dall'altro come importante organizzatore musicale,³ stese fra il novembre 1959 ed il febbraio 1961⁴ un progetto per una partitura dal titolo *Miranda (Sistemi)*. Il fatto singolare è che questo lavoro, in realtà mai completato, «non deve mai essere eseguito»,⁵ come recitano le istruzioni dattiloscritte in lingua inglese, nelle quali leggiamo: «La musica di *Miranda* può solamente svilupparsi nell'immaginazione di un lettore che la osservi così come un direttore osserverebbe una partitura orchestrale». Partendo dal manoscritto di venti pagine (esclusivamente descrittive, parzialmente dattiloscritte e per la maggior parte manoscritte su carta *Extra Strong* destinata alla macchina per scrivere), ora conservato alla Biblioteca Centrale di Zurigo, ipotizzeremo una spiegazione al fatto che tale progetto si sia limitato ad una partitura virtuale, e come si possa considerarlo un esempio estremo di *Papiermusik*, definizione che giunge da una riflessione di Theodor W. Adorno sul concetto di interpretazione del violinista Rudolf Kolisch:

«Nella misura in cui oggi sia desiderabile la comunicazione, l'ingresso dell'opera d'arte nell'ambito extraartistico, essa dovrebbe entrare in collisione con la comunicazione stessa e non rispettarne le condizioni. Questo intendeva Kolisch facendo l'apologia della musica per la semplice lettura [*Papiermusik*].»⁷

La partitura di *Miranda* rappresenta un *unicum* nella produzione di Englert, sebbene anche le composizioni *Girolles et autres Champignons* per INTELLEC8 (1977) e *Juralpyroc*, musica per sintetizzatori digitali N.E.D.Co. (1978) figurino come incomplete nel catalogo dell'autore. Il fatto curioso è che Englert abbia disposto che alcuni suoi lavori giovanili (stesi attorno ai 20 anni) come *A una fanciulla* per coro, flauto, oboe, clarinetto e 2 fagotti su testo di Giacomo Leopardi (1947) o *Intrand' ad abitar* per tenore (soprano, flauto e pianoforte, 1948) siano messi a disposizione per fini di studio, comunque risultando completi, mentre altri lavori come i menzionati *Girolles et autres Champignons*, *Juralpyroc* e naturalmente *Miranda*, facciano parte dell'effettivo *corpus* dell'autore, benché incompleti.

Cercando di capire perché questo lavoro nell'intenzione dell'autore «non debba mai essere eseguito», cominceremo citando un passaggio importante dal libro di Erhard Karkoschka *Notation in New Music*:

«I metodi seriali, basati su strutturazioni musicali numeriche, giunsero ad una notazione a tal punto complessa che fu sempre più difficile interpretare composizioni così concepite. Per tali ragioni, i compositori si orientarono verso aree meno determinate o indeterminate, sul finire degli anni Cinquanta. Le nuove scoperte che furono fatte inclusero il coinvolgimento degli esecutori stessi nell'atto della

composizione, l'improvvisazione, l'azione gestuale, il caso, *musica da leggersi solamente*, l'impiego di svariate tipologie di rumori o la composizione di qualsiasi evento sonoro concepibile, l'anti-musica ed il teatro musicale».⁸

Il passo di Karkoschka, necessariamente orientato a concisione e chiarezza trattandosi di una guida all'interpretazione delle nuove notazioni, elenca molte problematiche estetiche che nel corso degli anni lasceranno vari strascichi, anche nelle generazioni successive a quella dei «pionieri» cui appartiene lo stesso Englert. Ma se leggiamo attentamente le istruzioni di *Miranda*, ci accorgeremo di trovarci dinanzi ad un potenziale progetto compositivo che coniuga con acribia metodica le scienze fisiche, la notazione grafica e la filosofia.⁹ Potremmo spingerci oltre e dire che anche linguisticamente il progetto risulta curioso: Englert comincia redigendo le istruzioni, dattiloscritte, in inglese (pagine 1 e 2 dell'originale, di cui la seconda con aggiunte manoscritte a penna, e qualche correzione sporadica), continuando in italiano (manoscritto di 18 pagine a penna e matita, con segni di pennarello e correzioni); giunto all'ultima pagina, tuttavia, il compositore adopera alcune espressioni in lingua francese (*épaissir!*, sottolineato, ovvero «addensare», cui segue un grande punto esclamativo; poi *épaissir* senza punto esclamativo, cui segue *entailler*, ovvero «intagliare, incidere») e quindi in tedesco (*Zeit verkürzen*, ovvero «ridurre il tempo»), per giungere infine all'ultima frase di nuovo in italiano lasciata in sospenso: «Sviluppare la formula per spostamento» seguita da una freccia e dalla data di stesura: 21/11/60.¹⁰

Procedendo analiticamente, cominceremo concentrando la nostra attenzione sul titolo del progetto: *Miranda (Sistemi)*. La parola «miranda» è chiaramente derivata dalla lingua italiana, ed è una variazione molto libera del verbo «mirare», d'ascendenza letteraria e adoperato già prima del 1300 da Guido Cavalcanti e Dante con il significato di «osservare attentamente». ¹¹ Tuttavia va rammentato che «miranda», in lingua latina è participio con funzione di aggettivo con il significato di «straordinario». Letteralmente, dunque, considerandola l'origine latina della parola, questa partitura di Englert ha un titolo che vuole sottintendere la sua «straordinarietà». Niente di più corretto, per un lavoro che si pone come al di fuori dell'ordinario sia nella produzione del compositore, sia per il fatto di non essere mai stato concluso, sia soprattutto perché da non eseguire. Ma non scordiamo che, aderendo al vincolo di lettura e non di esecuzione, tale partitura ha un titolo confacente anche nel significato allargato di «mirare»: la partitura va «osservata attentamente», ¹² quindi e non eseguita. Il sottotitolo «Sistemi» non figura nel manoscritto del compositore da noi analizzato in questa sede, ma è presente nel catalogo delle opere di Englert messo a disposizione dal sito della Biblioteca Centrale di Zurigo, nonché dal sito www.musinfo.ch, ¹³ che fornisce dati bibliografici su molti compositori svizzeri. Englert usa tuttavia la parola inglese *system* nelle istruzioni dattilo-

scritte, che ora tradurremo dall'inglese, conservando il singolare uso che il compositore fa delle parentesi e delle punteggiature, anche nella nostra versione italiana:¹⁴

«La partitura è organizzata come un sistema di coordinate. L'asse (verticale) rappresenta la scala delle altezze dei suoni, l'asse (orizzontale) il tempo, o durata. La dimensione verticale (altezza del suono) è divisa in 4 registri: - dal basso verso l'alto - registro basso, medio-basso, medio-alto, alto. Ogni registro consiste d'una scala di 20 frequenze rappresentate graficamente da un'altezza di 5 mm per frequenza o grado. Né l'estensione totale dei registri né le 80 altezze dei suoni inclusi vengono specificate; sono lasciate all'immaginazione del lettore (le scale non devono essere temperate, giacché intervalli non temperati fra i gradi sono caldeggiati - non più piccoli di 1/3 di tono e non più ampi di una terza minore -; una scala diversa deve essere applicata a ciascun registro). L'unità grafica per la rappresentazione del tempo (asse orizzontale) è di 1 cm. La velocità di lettura = tempo (t) è espressa in cm/min¹⁵ ed è indicata in basso sulla partitura. Le barre blu (verticali) indicano un cambiamento del tempo (t). La durata (D) di ogni segmento compreso fra le barre blu è indicata alla fine del segmento, ed è espressa in secondi. (Un'altra - e più semplice - possibilità di lettura consiste nell'adottare lo stesso andamento di metronomo (MM = approssimativamente 60 cm/min¹⁶) nel corso del pezzo.)»

Già da questa prima pagina veniamo introdotti in un sistema di organizzazione della partitura assolutamente puntiglioso:¹⁷ viene stabilita dal compositore persino la velocità di lettura secondo il rapporto fisico spazio/tempo. L'affermazione di Karkoschka circa il fatto che i metodi basati su strutturazioni numeriche avrebbero condotto all'apertura formale (inclusa aleatorietà ed improvvisazione) non calza per *Miranda*, la quale, pur essendo musica da leggere, si avvale della fisica per stabilire con la massima precisione possibile il vincolo di lettura a cui deve soggiacere il musicista-lettore. Non viene lasciata infatti libertà, nel proposito di Englert, alla lettura intesa come contemplazione libera della partitura, o quadro astratto.¹⁸ Non a caso il lavoro fa riferimento, come detto sopra, al verbo «mirare», cioè «osservare attentamente», non già alla contemplazione divagante, o libera. Le istruzioni dattiloscritte in inglese continuano, alla seconda pagina, con un elenco completo dei simboli grafici impiegati nella partitura potenziale, con relativa sinossi. Rammentiamo però che né gli assi e le coordinate descritti in precedenza, né questi simboli che di seguito riporteremo, si sono poi concretizzati: il nostro compito è perciò ancora più astratto di quanto potessimo supporre. Infatti, non solo la partitura non deve essere eseguita, non solo deve sorgere nella mente di un lettore «come se» egli fosse un direttore d'orchestra, non solo deve essere letta rispettando un principio fisico di velocità, ma anche del tutto immaginata, giacché inesistente.

Procediamo ora, in questa silenziosa lettura, descrivendo gli schizzi che Englert ha realizzato nella seconda pagina: si

tratta di simboli abbozzati a penna, perlopiù rettangolari e di linee verticali tagliate da croci. I rettangoli piccoli indicano i suoni puri o accompagnati da rumori (in questo caso Englert aggiunge una spessa linea nera parallela alle basi inferiore e superiore del rettangolo). I rettangoli grandi, invece, indicano un cluster di 2 o 3 suoni. La linea barrata sta per l'attacco di un singolo suono staccato senza riverberi o rumori, mentre la linea barrata 2 volte (ossia munita di croce) sta per l'attacco d'un singolo suono con rumore, riverbero o risonanza. Linee barrate più volte stanno per l'attacco di più cluster di 2 o 3 suoni. Il rettangolo allungato, posto obliquamente, sta per il glissando. Lo stesso simbolo, ma con gli estremi inferiore e superiore tratteggiati, sta invece per un glissando parzialmente silenzioso. Aggiunge l'autore che ogni simbolo impiegato è accompagnato da un numero e da una lettera greca dei quali, specifica però, il lettore può disinteressarsi, in quanto riferiti alla struttura¹⁹ del pezzo e non alla sua realizzazione. Vi è inoltre un'indicazione dell'intensità e dell'ampiezza dinamica, che vale la pena riportare in quanto rilevante per la soluzione notazionale adottata:

a²⁰ suono *piano*²¹ in contesto
a *piano*

a suono *forte* in contesto
A *piano*

A suono *piano* in contesto
a *forte*

A suono *forte* in contesto
A *forte*

Da un punto di vista notazionale, i simboli dei rettangoli obliqui per il glissando (specialmente il rettangolo parzialmente tratteggiato indicante il glissando silenzioso), come anche le lettere della tabella sopra riportata, costituiscono un contributo alla semiografia, e potrebbero essere aggiunti alla compilazione *Semiografia della Nuova Musica* di Luigi Donorà,²² manuale che cataloga i simboli più o meno entrati nella convenzione della notazione musicale della Nuova Musica. L'impiego delle linee verticali tagliate da croci, indicanti l'attacco di uno o più suoni, si avvicina in parte ai simboli del compositore italiano Piergiorgio Bosio, menzionato da Donorà.²³

Con l'elenco semiografico sopra descritto, terminano le pagine dattiloscritte; le istruzioni continuano, come già detto, in lingua italiana, risultando curiose, giacché se non si sapessero legate ad un progetto musicale, potrebbero facilmente essere confuse con le istruzioni di un esperimento di laboratorio fisico. Scrive infatti Englert:

- D Durata (tempo cronometrico) effettiva in secondi
- l Lunghezza equivalente a una durata spazio cm.
«l» sarà sempre considerata come spazio e giammai come fenomeno temporale. Misurata in cm, i suoi valori sono assoluti benché essa rappresenti un tempo vissuto (psicologico) relativo.
- v Velocità di lettura espressa in cm/sec.

- t Velocità di lettura (tempo metronometrico) espressa in cm/min. Dunque: $t = 60v$ ²⁴
- Z Numero di strutture sovrapposte.
- N Numero d'attacchi successivi / successivi e simultanei²⁵ (compresi nella lunghezza «l»)

NB: La lunghezza «l» è delineata dai punti di modificazione di «Z»; dunque per ogni spazio²⁶ «l» il numero di «Z» è costante.

Dalla cinetica sappiamo: $v = l/D$ ²⁷

$$D = lZk/(N+Z)$$
²⁸

$$v = l(N+Z)/lZk = (N+Z)/Zk$$

$$t = [(N+Z)/Z] \cdot 60/K$$
²⁹

k = coefficiente da determinarsi in funzione di criteri formali diversi.³⁰ La sua determinazione può eventualmente essere gratuita.

D = Durata (tempo cronometrico) effettiva in secondi

l = lunghezza equivalente a una durata spazio. cm.

l sarà sempre considerata come spazio e giustamente come fenomeno temporale. Misurata in cm, i suoi valori sono assoluti benché essa rappresenti un tempo vissuto (psicologico) relativo.

v = velocità di lettura espressa in cm/sec.

t = " " " (tempo metronometrico) espressa in cm/min.

Dunque: $t = 60v$

Z = Numero di strutture sovrapposte.

N = Numero d'attacchi $\left\{ \begin{array}{l} \text{successivi} \\ \text{successivi e simultanei} \end{array} \right\}$ compresi nella lunghezza l

NB.: La lunghezza l è delimitata dai punti di modificazione di Z; dunque per ogni spazio ~~spazio~~ l il numero di Z è costante.

Dalla cinetica sappiamo:

$$v = \frac{l}{D}$$

$$D = \frac{l \cdot Z \cdot k}{(N+Z)}$$

$$v = \frac{l(N+Z)}{l \cdot Z \cdot k} = \frac{(N+Z)}{Z \cdot k}$$

$$t = \frac{N+Z}{Z} \cdot \frac{60}{k}$$

k = coefficiente da determinarsi in funzione di criteri formali diversi. La sua determinazione può eventualmente essere gratuita

Seguono, alla quarta pagina, delle attribuzioni possibili al summenzionato valore «k». Va notato, come abbiamo detto al principio di questa trattazione, che Englert sconfinava, con la redazione di queste istruzioni, nella filosofia: dopo una precisa prescrizione fisco-matematica, che si avvale delle leggi della cinetica, conclude affermando che la determinazione del coefficiente «k», il quale stabilirà la velocità di lettura, potrà essere gratuita: un'apertura formale ad un'organizzazione coercitiva, consapevole dell'impossibilità di organizzare in modo assoluto la fruizione dell'opera? Del resto, da Henri Bergson³¹ (ed ancor prima da S. Agostino di Ippona)³² siamo a conoscenza del fatto che il tempo è una percezione psicologica: il tempo come durata non è matematicamente circoscrivibile; sconfinava nell'immediato passato e nell'immediato futuro. Oppure, un consapevole riferimento al fatto che nella realtà einsteiniana, il tempo è fluido ed elastico, capace di restringersi o dilatarsi in relazione alla velocità del soggetto, al suo stato di quiete o di moto? Nella relatività, non esiste più un tempo «vero», in base al quale gli altri tempi possano essere misurati. Non solo: il tempo non è più concettualmente distinguibile dallo spazio, cui è connesso in un *continuum* per il quale è stato coniato il termine di cronotopo.

Le pagine del progetto che seguono la quarta (da 5 a 19) sono tabelle, fitte di calcoli, che Englert ha redatte al fine di stabilire la durata della lettura di ogni pagina della partitura. Così possiamo leggere, ad esempio, che la lettura di pagina 2 durerà 27 secondi (se $k = 6$) oppure 36 secondi (se $k = 8$). E via dicendo. La durata della partitura, stando alla catalogazione

ufficiale della Biblioteca Centrale di Zurigo, è di 14'59", senza approssimazioni, che sarebbero ragionevoli, per eccesso.

Dopo questa nostra disamina delle bozze preparatorie di *Miranda*, giova ripeterlo, *unicum* nell'opera dell'autore, sorge spontanea la domanda: che cosa spinse Englert a non terminare il suo progetto, eppure a lasciarlo come opera nel proprio catalogo ragionato? Forse, come si accennava sopra, la presa di coscienza dell'impossibilità effettiva di matematizzare il tempo e circoscriverlo in una lettura imposta? O forse l'intuizione che una partitura per la sola lettura avrebbe condotto ad un vicolo cieco, pur concettualmente altissimo? O infine, la volontà di lasciare questa partitura come una testimonianza di un'utopia perduta? Noi non potremo certo fornire risposta a questo quesito, ma citeremo le parole dello stesso compositore a chiusura del nostro lavoro:

«Ciò che più mi interessa quando scrivo per orchestra, quartetto d'archi, percussioni o per un cantante, è di considerarli non come sole fonti sonore, bensì come organismi viventi; essi devono vivere, nella mia musica, devono esprimere se stessi attraverso la musica; devono avere a disposizione una certa libertà di interpretazione in modo da essere in grado di assumere la propria responsabilità di interpreti.»³³

Si ringrazia la Biblioteca Centrale di Zurigo per aver messo a nostra disposizione i facsimili della partitura in oggetto.

- 1 «Allievo di Willy Burkhard al conservatorio di Zurigo, studiò organo a Parigi con André Marchal (*del quale sposò la figlia Jacqueline nel 1954* [corsivo mio]) di cui fu assistente (1957-62) nella chiesa di St.-Eustache. Condirettore del *Centre de musique* di Parigi (1964-68), dal 1970 al 1992 ha insegnato al *Centre expérimental universitaire de Vincennes*. Esponente tra i più attivi dell'avanguardia, ha rivolto i suoi interessi a esperienze composite in cui elementi vocali, strumentali ed elettronici si fondono con altri specificamente teatrali.», voce Giuseppe Giorgio Englert tratta dall'*Enciclopedia Treccani* online, disponibile all'indirizzo web www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-giorgio-englert con correzioni mie: l'articolo, infatti, riporta in modo erroneo il 1970 come anno in cui Englert ha terminato il proprio insegnamento al *Centre expérimental universitaire de Vincennes*.
- 2 Fra le composizioni per computer di Englert ricordiamo: *Fragola* per mini computer INTELLEC8 e due sintetizzatori VCS3 (1976); *Suite ocre*, 4 *extraits de «Model S»*, musica per N.E.D.Co., sintetizzatore digitale (1980-85, di questo lavoro esiste una registrazione su CD in commercio); *Sopra la Girolmeta*, musica per sistema computerizzato portatile (1991, anche di questo lavoro esiste un CD in commercio) e altre. Ad ogni modo, è interessante l'opinione del compositore a proposito del computer: «Ho insegnato composizione, e fra i miei studenti vi sono stati quelli più e meno dotati di talento. Bene, il computer è lo studente meno dotato di tutti. E' stupido come una mucca, ma possiede una memoria incredibile.

Non dimentica mai quello che gli viene detto. E ciò è molto utile. Diviene una sorta di biblioteca della propria stessa conoscenza.» in *Giuseppe G. Englert*, a cura di Fritz Muggler, Zürich: Pro Helvetia 1980, pp. 23. Le traduzioni da qui in poi sono a cura di chi scrive.

- 3 «Fu Giuseppe Englert che introdusse, in un periodo in cui in Europa i compositori americani erano ancora sconosciuti, opere di John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Stefan Wolpe, attraverso una serie di concerti del *Centre de musique* a Parigi, diretto da Keith Humble e Jean-Charles François, presso l'*American Center for Students and Artists*.», in Juan Allende-Blin, *Giuseppe Giorgio Englert, essai d'un portrait*, trad. ingl. di Jacqueline Englert, nota illustrativa al CD *Giuseppe Giorgio Englert*, Grammont Portrait CD 49, 1993. Va inoltre specificato che la prima esecuzione assoluta della celebre composizione *Glossolalie 61* di Dieter Schnebel avvenne il 21 ottobre 1966 a Parigi ad opera dell'ensemble *Centre de musique* sopra menzionato, sotto la direzione di Jean-Charles François e l'organizzazione di Giuseppe Englert (cfr. partitura di *Glossolalie 61*, edita da Schott).
- 4 *Nachlassverzeichnis Giuseppe Giorgio Englert* [Mus NL 74], a cura di Heinrich Aerni, Biblioteca Centrale di Zurigo. Il manoscritto originale riporta tuttavia come data di stesura il novembre 1960.
- 5 «Should never be performed» dice il testo originale di Englert.
- 6 La traduzione dall'inglese è nostra.
- 7 Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften I-III*, trad. it. *Immagini*

- dialettiche, Scritti Musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Torino: Einaudi 2004, p. 277.
- 8 Erhard Karkoschka, *Notation in New Music: a critical guide to interpretation and realisation*, trad. ingl. di Ruth Koenig, New York: Praeger [1972], pp. 2. Karkoschka è un compositore cecoslovacco di lingua tedesca (1923-2009). Oltre all'importante saggio *Notation in New Music*, che ha avuto il merito di ventare una guida pratica e teorica per i problemi posti dalla nuova notazione musicale, a Karkoschka si debbono lavori compositivi come *Desideratio Dei* per organo; *Omnia*, concerto sacro per baritono e 12 strumenti; *Undarum continuum* per orchestra ecc.
 - 9 «La sua (di Englert) conoscenza in vari campi del sapere rivelava un'universalità di pensiero: antica tradizione che sfortunatamente sta scomparendo oggi. Che si trattasse di lingue, teologia, organologia o architettura, storia o filosofia, Englert stupiva sempre con sfaccettature nuove e sconosciute inerenti queste discipline», in *Giuseppe Giorgio Englert*, Grammont Portrait, cit.
 - 10 Si ringrazia il sig. David Gloor della Biblioteca Centrale di Zurigo, per averci precisato che il manoscritto di *Miranda* termina proprio con questa pagina. Nessuna partitura effettiva risulta archiviata presso la Biblioteca di Zurigo, dove è conservato l'intero lascito compositivo di Englert.
 - 11 Manlio Cortelazzo-Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli 1983, vol. 3 (I-N).
 - 12 Rammentiamo l'uso che il poeta Giacomo Leopardi fa del verbo «mirare» nel suo celebre canto *L'infinito* (1819), al verso quarto: «Ma sedendo e mirando, interminati/spazi.»
 - 13 I siti forniscono, a proposito della partitura in esame anche l'indicazione dell'organico: «musica visuale per 15 archi». Noi abbiamo preferito non specificarlo se non nella presente nota, in quanto sul manoscritto originale non figura alcuna indicazione dell'organico, né si fa cenno ai 15 archi che dovrebbero essere immaginati (non impiegati, trattandosi appunto di una esecuzione immaginaria).
 - 14 La traduzione in italiano trascrive in maniera diplomatica le indicazioni grafiche del compositore.
 - 15 «min» è la correzione a mano operata dal compositore. La frazione era precedentemente espressa dal rapporto cm/sec.
 - 16 V. nota precedente.
 - 17 In riferimento al dettaglio ed alla precisione compositiva di Englert si veda il saggio del pianista Thomas Bächli, *Unter (politischen) Stotteren. Zum Klavierstück «Inter Balbulos» von Giuseppe G. Englert*, in *dissonanz/dissonance* 74, 2002, pp. 28-33: 26. Scrive Bächli: «*Inter Balbulos* è stato composto con l'aiuto di un computer che ha eseguito le indicazioni molto dettagliate del compositore». E più oltre: «Il pezzo è scritto in notazione spaziale, il tempo è variabile, l'interprete potrà inserire una pausa in ogni momento. [...] L'articolazione, d'altro canto, è prescritta minuziosamente».
 - 18 Si pensi a certa produzione pittografica di Roman Haubenstock-Ramati (il ciclo delle *Konstellationen*, ad esempio, viene venduto come stampe a sé stanti da appendere alla parete), Robert Moran, Sylvano Bussotti, Anestis Logothetis e H. E. Erwin Walther.
 - 19 E' significativo notare che Englert adoperi il termine *structure*, inglese, riferendosi implicitamente ad una forma organizzata in tal senso, con strascichi indubbi dello strutturalismo che, nonostante il panorama tracciato da Karkoschka, evidentemente esercitava ancora un ruolo, se non imperativo dal punto di vista estetico, almeno importante come eco. Questo va detto nonostante Englert non abbia mai composto un pezzo che si possa dire seriale o strutturalista *stricto sensu*: l'organizzazione scientifica del materiale sonoro, non strutturalista, era una sua tendenza naturale, non a caso sfociata nella composizione informatica.
 - 20 Le lettere, riportate seguendo fedelmente il manoscritto, sono segnate a penna da Englert.
 - 21 Le didascalie che esplicano il significato delle lettere sono dattiloscritte. Nell'originale inglese, l'autore adopera le espressioni «soft sound» (che noi traduciamo come *piano*) e «loud sound» (*forte*).
 - 22 Luigi Donorà, *Semiografia della Nuova Musica*, Milano: Edizioni Zanibon-BMG Ricordi Music Publishing 2006.
 - 23 Ci si riferisce alla partitura *Dove c'è musica* per pianoforte (Priuli e Verlucca, Ivrea 1973). I simboli sono indicati da Donorà, *Semiografia della Nuova Musica*, cit., pp. 86-87.
 - 24 Nel manoscritto l'equazione è evidenziata da un rettangolo tracciato con il pennarello.
 - 25 Nel manoscritto tali espressioni sono racchiuse in parentesi graffe.
 - 26 «Spazio» è la correzione dell'autore. Al di sotto della cancellatura si legge facilmente «valore di».
 - 27 L'equazione, che così si presenta nel manoscritto, era in precedenza espressa nella sua formula inversa: $D = vI$, leggibile al di sotto della correzione a pennarello del compositore.
 - 28 Nel manoscritto l'equazione è evidenziata da un rettangolo tracciato con il pennarello.
 - 29 V. nota precedente.
 - 30 La parola non è perfettamente intellegibile nel manoscritto, potrebbe anche leggersi come «discussi».
 - 31 Si veda Henri Bergson, *Materia e memoria*, Roma/Bari: Laterza 1996, p. 247: «Che cos'è per me il momento presente? La caratteristica del tempo è di scorrere; il tempo già trascorso è il passato, e chiamiamo presente l'istante in cui scorre. Ma qui non si può trattare di un istante matematico.»
 - 32 Si veda Agostino d'Ippona, *Confessioni*, XI/14: «Che cos'è, infatti, il tempo? Chi potrà spiegare ciò con brevità e facilmente? Chi potrà afferrare, con il pensiero, la nozione tanto da dirne una parola esatta?»
 - 33 V. *Giuseppe Giorgio Englert*, Grammont Portrait, cit.

