

# 4° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria, 2 ottobre 1999

Teatro Comunale - Sala Ferrero

## Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

Saluto di Giacomo Piola (Incoming President del Rotary Club di Alessandria)

Dal saluto di Filippo Michelangeli (Direttore artistico del Convegno)

(...) Mi preme dirvi oggi quello che ripeto tutti gli anni: i chitarristi svolgono una professione importantissima, ognuno nelle proprie istituzioni, a scuola, nei conservatori, a casa, eccetera, ma a volte manca la possibilità di avere un confronto diretto, anche semplicemente un ripasso fra di noi, forse la parola giusta è una 'rimpatriata'. Diciamo che il Convegno ha proprio questo significato e credo di dire una cosa interpretando un po' il sentire di tutti: ci si rivede una volta all'anno sia per i contenuti scientifici, sia per un importante momento di incontro della nostra categoria professionale, per favorire quegli scambi che durante l'anno sono più faticosi perché ognuno di noi è concentrato nella propria attività. E quindi sono contentissimo perché ho già visto un dentro-fuori di biglietti da visita, carte, promemoria che costituiscono lo spirito vero attraverso cui questo incontro annuale cresce e si fortifica. Anticipo già che il nostro impegno è quello di vederci ogni anno per vedere a che punto stiamo e a che punto è la chitarra. (...)

Note organizzative a cura di Marcello Pittaluga (Presidente del Convegno)

### SIMON MOLITOR: UNA RISCOPERTA NECESSARIA

a cura di Giovanni Podera, chitarrista-compositore, docente nella scuola media ad orientamento musicale

Negli ultimi dieci anni il mondo chitarristico è stato testimone di numerose riscoperte (per alcuni casi dobbiamo parlare di vere e proprie scoperte) di interessanti opere del passato, sia del secolo scorso che del Novecento. Basti pensare alla Sonata di José, alle Variazioni di Respighi, alle opere di Tansman, o al recente ritrovamento del concerto per chitarra e orchestra del compositore messicano Rafaell Adame risalente al 1930. Si tratta, in questo caso, del primo brano per chitarra e orchestra scritto nel Novecento, infatti, il concerto di Castelnuovo-Tedesco, da sempre ritenuto il primo composto nel nostro secolo, è stato scritto quasi 10 anni dopo.

Le ultime ricerche musicologiche, condotte ad ampio raggio, hanno inoltre contribuito a riportare alla luce opere di compositori quasi del tutto dimenticati e a meglio ricostruire vari periodi storici.

Anche per quanto riguarda l'Ottocento non sono mancate preziose riscoperte: ricordiamo, ad esempio, le opere per chitarra sola di Thomas Matiegka, le composizioni per due chitarre di Antoine De L'hoyer e l'ambiziosa raccolta dell'opera omnia di Luigi Legnani in fase di completamento.

In questi giorni, invece, sono state pubblicate, dalla casa editrice Bèrben di Ancona, a cura di chi vi parla con la collaborazione di Massimo Agostinelli, le opere di un importante artefice del chitarrismo ottocentesco: il compositore, direttore d'orchestra, violinista e chitarrista Simon Molitor. Nato in Germania nel 1766 e vissuto per la maggior parte della sua vita a Vienna, Simon Molitor

è fra i compositori del primo Ottocento che posero le basi per uniformare la scrittura e la tecnica chitarristica, discostandosi dai modelli del secolo precedente. A Vienna, all'epoca, prima dell'arrivo di Mauro Giuliani che avvenne nel 1808, fu l'unico ad esporre, con estrema cura, la propria concezione strumentale, sia in una lunga prefazione alla Grande Sonata op. 7 pubblicata nel 1806, di cui al termine della relazione ascolteremo il primo tempo, sia in un successivo metodo per chitarra.

Queste opere - in particolare l'op. 7, ritenuta il "manifesto del classicismo chitarristico" - riscosero, nell'immediato, lusinghieri apprezzamenti, ma nel corso degli anni passarono immeritatamente in secondo piano.

Non siamo certo noi i primi a renderci conto dell'importanza artistica di questo compositore, basti pensare che all'inizio del nostro secolo Josef Zuth, principale esponente della cultura chitarristica viennese, compì uno studio approfondito riguardante la sua figura, e ne riportò i risultati nella tesi di laurea, discussa nel 1919, presso la facoltà di musicologia dell'Università di Vienna. La tesi venne successivamente pubblicata nel 1920, dall'editore Anton Goll di Vienna che pubblicò anche alcune musiche dello stesso Molitor.

Dopo Zuth, nel corso del Novecento, altri musicologi e chitarristi si occuparono di Molitor, ma purtroppo senza ripubblicarne le musiche, che rimasero per molto tempo custodite nelle biblioteche di Vienna, Monaco, Berlino, Stoccolma, Zagabria e Modena.

Durante la sua vita Molitor scrisse, oltre alle opere per e con chitarra, musica orchestrale, concerti per violino e per clarinetto, quartetti, quintetti, musica da camera con pianoforte, numerosi Lieder e musica corale.

La produzione per chitarra non è molto vasta e comprende:

4 Sonate, 4 volumi di brevi pezzi, un Rondò con Adagio, una Marcia Funebre, 6 Ländler, 2 Sonate Concertanti per chitarra e violino e un Metodo per chitarra. queste opere vennero pubblicate all'epoca dai maggiori editori viennesi.

L'interesse verso il nostro strumento, sotto l'aspetto compositivo, risale agli inizi del XIX secolo ed è testimoniato dalla pubblicazione, avvenuta nei primi mesi del 1805, della Grande Sonata op.3 per violino e chitarra; la prima composizione per chitarra sola, la Grande Sonata op.7, venne stampata nell'autunno dell'anno successivo.

La fase creativa legata alla chitarra si concluse nel 1812, con la pubblicazione del citato Metodo. Sebbene la sua produzione per chitarra sia circoscritta ad un breve periodo, inferiore ai dieci anni, [essa] consente tuttavia di delineare in modo ben definito le caratteristiche di una scrittura strumentale originale, innovativa per molti aspetti, mentre i contenuti musicali rispondono esaurientemente agli ideali di classicismo mitteleuropeo.

Legato alla tradizione formale e a una forte concezione strumentale, Molitor si propone come uno dei primi autori nel presentare opere per e con chitarra dalle ampie proporzioni, stilisticamente corrette e perfettamente funzionali allo strumento.

Fu tra i primi a comprendere che la tecnica chitarristica avrebbe dovuto adattarsi, non soltanto all'evoluzione organologica che lo strumento aveva nel frattempo intrapreso, ma anche integrarsi con il nuovo linguaggio compositivo che, sulle basi del classicismo haydniano e mozartiano, si era ormai ben delineato. Anche sotto l'aspetto grafico egli fu un precursore. Citiamo in merito un passo tratto dalla prefazione dell'op. 7:

"... le diverse voci costituenti la melodia e l'armonia vengono debitamente separate e notate in modo che il basso si distingua dalle altre voci e queste si stacchino nettamente tra di loro e dalla voce più alta, in maniera che la loro suddivisione risulti subito evidente".

Inoltre, con precise indicazioni e particolareggiate diteggiature, Molitor cercò di codificare delle regole indirizzate agli interpreti dell'epoca, che costituirono una base preziosa per la definizione della nuova tecnica chitarristica.

È interessante notare come il compositore offra, in alcuni casi, l'opportunità di scelta di diteggiature diverse, richiedendo spesso una diversificazione del timbro strumentale, caratteristiche che non troviamo in altri compositori dell'epoca.

Come abbiamo visto, la permanenza di Molitor a Vienna fu pressoché costante e la presenza,

in quella città, di molti altri chitarristi, a partire dall'ultimo decennio del Settecento, dimostra come lo strumento fosse saldamente radicato nella tradizione culturale della città.

E' importante sottolineare che a Vienna la chitarra poté beneficiare (a differenza di quanto avveniva in altri centri europei) di una estesa rete commerciale, grazie anche alla considerazione degli editori locali, che giudicavano favorevolmente la sua presenza negli ambienti colti e nobiliari.

Tuttavia una vera scuola chitarristica andò affermandosi nella capitale austriaca soltanto nel primo decennio del XIX secolo, soppiantando l'esperienza chitarristica precedente, che aveva visto nel bavarese Leonhard von Call (1767-1815) il maggiore esponente.

Fu inizialmente proprio Molitor, come abbiamo già detto, a proporre lavori per chitarra di maggior rilievo musicale, con un tessuto armonico più spesso e vario e introducendo in particolare alcune caratteristiche strumentali nuove, che arricchirono le possibilità espressive dello strumento.

Personaggio colto, musicologo erudito e di aperte concezioni, Molitor va ricordato con Matiegka e Anton Diabelli come il vero artefice del chitarrismo ottocentesco.

Questi compositori, sin dagli inizi del secolo, si imposero infatti con opere per chitarra dalla articolazione più complessa: la scrittura strumentale, che decisamente richiedeva un maggiore impegno esecutivo, si affinò in rapporto al discorso polifonico e a un più elaborato movimento delle parti; la necessità di una profonda conoscenza delle risorse dello strumento spinse i musicisti -provenienti tra l'altro da una formazione musicale non prettamente chitarristica - a percorrere nelle loro composizioni nuove strade, disponendo le linee armoniche con fantasia ed esplorando ogni zona della tastiera.

Con l'arrivo di Mauro Giuliani (1781-1829) nel 1806, il mondo chitarristico viennese giunse al completamento di tale evoluzione: la chitarra assunse un ruolo più importante e vennero introdotte ulteriori novità strumentali; inoltre Giuliani affiancò alla sua vena compositiva le proprie doti di brillante esecutore, che in precedenza erano mancate nella città. Avendo a disposizione un terreno già preparato da Molitor, Matiegka e Diabelli, il musicista pugliese interpretò mirabilmente il nuovo ruolo dello strumento indicato dai suoi predecessori, legandolo principalmente alla propria figura di concertista e ottenendo nell'ambiente viennese un grande successo personale.

Per concludere, riguardo a Molitor, possiamo aggiungere che negli ultimi anni della sua vita decise di dedicarsi principalmente alla ricerca musicologica, lavorando intensamente nella biblioteca della Corte Imperiale, con l'intento di raccogliere i dati necessari per redigere la storia dell'antica Opera viennese e della Cappella di Corte. Purtroppo, con l'avanzare dell'età, le ricerche vennero sospese.

Presso la propria dimora, circondato da ottimi e conosciuti musicisti, Molitor organizzò spesso le "serate quartettistiche", una sorta di incontri musicali che prevedevano anche l'esecuzione di composizioni inedite.

Conosciuto per la seria e severa condotta di vita, seppe anche distinguersi per la generosità d'animo, dote che lo spinse ad offrire regolarmente borse di studio a studenti di Conservatorio.

Molitor morì celibe a Vienna il 21 Febbraio 1848, alla età di 82 anni.

Ascoltiamo il primo tempo della Grande Sonata op.7, che inizia con un breve Adagio, seguito da un Agitato, ma non troppo Allegro. Questa è solo una prova di registrazione. Il CD monografico relativo a Molitor verrà pubblicato il prossimo anno dalla casa discografica Agorà.

(ascolto)

## COME HO CATALOGATO TUTTA LA MUSICA PER CHITARRA DEL NOVECENTO

a cura di Vincenzo Pucci, fisico nucleare e autore del "Catalogo delle opere per chitarra del Novecento"

Mi presento: non sono un chitarrista. Da molti anni sono un consulente industriale che alterna questa professione alla attività molto meno proficua di editore e studioso di chitarra. Come molti sanno io mi sono occupato del repertorio per chitarra per molti anni: da circa venti anni cerco di mettere su un catalogo sul repertorio di musica originale per chitarra. Questo lavoro si è concretizzato in un corposo volume dal titolo "Guida al repertorio della chitarra nel Novecento". Questa guida elenca le opere scritte per chitarra, sola o in complessi strumentali, scritte tra la fine del secolo scorso e i nostri giorni. Al momento questo catalogo elenca circa 27.000 opere: cioè sono ca. 27.000 i titoli di cui sono riuscito a ricostruire la provenienza e l'esistenza. Per ogni titolo è individuato l'anno di composizione, gli eventuali altri strumenti previsti se si tratta di un'opera da camera, l'editore, l'anno di pubblicazione e altre informazioni sull'autore e sull'opera che possono essere utili dal punto di vista bibliografico ed anche per poter reperire, se lo si vuole, le partiture poco conosciute.

Questo volume può essere consultato sia per autore, sia per tipologia dell'organico strumentale impiegato. Al momento questo mio lavoro elenca sia opere pubblicate sia opere inedite e per queste ultime ho individuato alcuni elementi che consentono di reperire la partitura. Molte opere inedite sono oggi rintracciabili presso centri di informazione musicale che esistono in diversi Paesi. Numerosi Paesi hanno queste istituzioni che hanno come scopo la diffusione dei lavori dei compositori nazionali. In Italia purtroppo non esiste questo tipo di istituzione, che si può invece trovare in Svezia, Norvegia, USA, Canada, Repubblica Ceca, Svizzera, Giappone. Queste istituzioni detengono sia partiture sia registrazioni, quindi consentono di avere copie di partiture se sono inedite o copie di registrazioni, ed in maniera molto semplice. Soprattutto queste istituzioni dispongono di cataloghi sempre aggiornati che facilitano molto la possibilità di reperimento di un'opera.

Io mi sono occupato di musica del Novecento. Nel Novecento ho considerato anche quegli autori che pur essendo nati nell'Ottocento hanno operato e sono stati attivi nel nostro secolo. Per questo ho posto un limite entro il quale ho preso in considerazione le opere ed autori: oltre a Mozzani e Llobet sono presenti William Foden ed Ernest Shand, che pur essendo vissuti nel Novecento hanno iniziato la loro carriera nel secolo scorso e quindi si trovano a cavallo dei due secoli. Comunque ho posto un limite soltanto per motivi di comodità, altrimenti il lavoro sarebbe stato al di fuori delle mie possibilità. Non ho inserito in questo catalogo compositori come Tárrega, e per questo alcuni amici spagnoli mi hanno criticato, ma ho ritenuto che inserire le mille edizioni delle opere di Tárrega avrebbe aumentato a dismisura le dimensioni del catalogo e non avrebbe d'altra parte dato un contributo essenziale.

Questo lavoro comprende soprattutto opere originali per chitarra. Il 95-97% delle opere citate nel catalogo sono originali. Ci sono anche trascrizioni: non potevo non considerare autori importanti del Novecento, dei quali sono state fatte ottime trascrizioni, le quali credo valga la pena di conoscere.

Perché ho fatto questo lavoro? Questo lavoro è iniziato una ventina di anni fa per alcuni motivi molto semplici: negli anni Sessanta ricordo che si lamentava da più parti che il repertorio della chitarra fosse scarso, che non fosse di qualità, che non c'erano opere, che se si voleva suonare della buona musica bisognava fare ricorso alle trascrizioni. Io mi sono sempre occupato di musica del Novecento e di musica contemporanea e questo fatto non mi risultava. Ero a conoscenza del fatto che moltissimi autori, oltre a quelli che regolarmente venivano eseguiti da Segovia, avevano arricchito il repertorio per chitarra con numerose altre opere, anche pubblicate, ma quasi mai eseguite o soltanto conosciute da intenditori. Seguendo un po' questa traccia e cercando di reperire tutta la bibliografia disponibile a quell'epoca, sono riuscito a rintracciare moltissime opere di compositori, specialmente non chitarristi, per chitarra sola, ma anche inserita in organici strumentali più o meno ampi. In tre o quattro anni sono riuscito a costituire una collezione di circa un migliaio di partiture ed di registrazioni. Questo mi ha consentito di analizzare a fondo il materiale, rendendomi conto che il repertorio c'era, che la chitarra ha della buona musica che va conosciuta ed eseguita, e che valeva la pena di far conoscere questa ricerca ad altri. Con l'ausilio di strumenti informatici sono riuscito ad inserire tutte queste informazioni che avevo raccolto nel tempo in una banca dati, in un data-base (che è uno strumento nel computer

che consente l'archiviazione e l'organizzazione di qualunque documento e dato per poi poterlo ricercare in maniera veloce e semplice). Successivamente quindi ho iniziato una ricerca a tappeto nei cataloghi degli editori, anche di quelli non più in esercizio. Ho consultato cataloghi di biblioteche, di centri di informazione musicale. Ho avuto una corrispondenza molto fitta con numerosi compositori e devo dire che quasi tutti si sono dimostrati molto cortesi, quasi tutti mi hanno risposto, quasi tutti mi hanno inviato informazioni sulla loro produzione. Alcuni molti sono stati generosi, inviando partiture, dischi, registrazioni e CD.

Per cui questo lavoro che avevo iniziato quasi per caso è cresciuto a dismisura soprattutto negli ultimi anni grazie alle nuove tecnologie. Internet è un sistema di consultazione molto rapido. Si può consultare stando seduti nella propria a casa qualsiasi biblioteca a qualsiasi ora del giorno e della notte. Si possono visitare pagine di compositori e strumentisti, e tutti questi diffondono informazioni sulle loro opere. È diventato molto più semplice reperire informazioni. Ciò mi ha consentito di creare anche un dizionario bibliografico di ca. 1.500 compositori, lavoro non ancora pubblicato ma che lo sarà tra breve.

In questi ultimi anni il lavoro è cresciuto moltissimo. Vorrei dare solo qualche numero. Sono state catalogate ca. 27.000 opere, di 6.000 compositori, 17.300 lavori per chitarra sola, ca. 1.700 per due chitarre, 622 per tre chitarre, 613 per quattro chitarre, ca. 400 opere per insiemi di chitarre (cinque o più), quasi 2.000 opere per chitarra ed altro strumento (violino, flauto, viola, percussioni o altro), 593 per trio di chitarra e altri strumenti, 660 quartetti-quintetti-sestetti per strumenti e chitarra, 699 concerti per chitarra solista, e non è poco, 1.500 opere per canto e chitarra, ca. 1096 lavori per orchestra o ensemble da camera comprendenti chitarra, 191 opere teatrali o balletti che includono la chitarra.

Il Catalogo si aggiorna continuamente e deve essere continuamente ripubblicata. Matanya Ophée mi disse un giorno che questo lavoro, quando viene pubblicato, è già vecchio.

Ho pensato quindi che fosse necessario fornire anche un supporto informatico, un CD facilmente aggiornabile.

Io mi sono occupato di musica del Novecento. Ci sono altri lavori importanti che si sono occupati di altre aree specifiche del repertorio. Vorrei ricordare un lavoro fondamentale del canadese di origine ungherese Abel Nagytoth-Toth, quale ha catalogato ca. 15.000 opere da camera comprendenti chitarra. Questo lavoro è disponibile su floppy-disk e può essere richiesto direttamente all'Autore. Vorrei ricordare ancora i lavori fondamentali di Wolf Moser che ha prodotto diverse edizioni del catalogo della musica per chitarra "in print" nel 1973, nel '77, nell'85. Il lavoro non è stato più aggiornato in quanto Moser in questo momento si occupa d'altro.

L'anno scorso è stato pubblicato un altro lavoro interessante a cura di due ricercatrici americane, Janna MacAuslan e Kristan Aspen dal titolo *Guitar Music by Women Composers*, oppure vorrei ricordare di James Maroney *Music for Voice and Classical Guitar, 1945-1996*, che è una dettagliata bibliografia di quanto è stato prodotto negli ultimi anni per questo particolare duo.

Qualcuno mi ha fatto notare che catalogare tutte queste opere è eccessivo: probabilmente sono elencati tanti compositori il cui valore è dubbio. In effetti ci sono elenchi molto ampi di oscuri compositori che hanno scritto molte cose di dubbio valore, ma ho ritenuto per principio, di dover catalogare tutto, indipendentemente dalla qualità della singola opera. Però ritengo che accanto a centinaia di opere che forse non valeva la pena citare, ci sono migliaia di lavori di validi compositori pressoché sconosciuti che vengono eseguiti raramente. Vorrei citarne qualcuno di quelli che a mio avviso vale la pena ricordare: Pedro Humberto Allende (1885-1959), cileno, che ha scritto opere per chitarra sola e per voce e chitarra; un altro cileno Celso Garrido Lecca, nato nel 1926, che ha scritto un'opera interessante dal titolo *Simpay*, per chitarra sola; il greco Theodore Antoniou che ha inserito la chitarra in molti lavori da camera e per orchestra; un altro greco Arghyris Kounadis, e poi molti americani: David Babcock, Barbara Kolb, che ha scritto per voce, violino e flauto con chitarra e della quale qualcosa si comincia a sentire; Ulysses Kay, morto nel 1995, che ha scritto un'opera molto bella dal titolo *Guitarra*; e poi John Lessard, Charles Wuorinen. Vorrei ancora citare il russo Edison Denissov che ha scritto una sonata per chitarra sola, una sonata per flauto e chitarra e un concerto; l'argentino Rodolfo Arizaga che ha scritto una *Endecha* in memoria di De Falla. Potrei continuare per ore ad elencare opere che io ho

avuto l'opportunità di consultare e che dovrebbero essere conosciute dai chitarristi. Non tutte sono facilmente reperibili. Cito ad esempio una Romanza del compositore spagnolo José Maria Franco, scritta per Segovia negli anni Trenta, che Segovia non ha mai suonato, ma che ritengo valga la pena conoscere: purtroppo l'opera è stata pubblicata in Argentina e non più ripubblicata.

## A PROPOSITO DI CARLO MOSSO

a cura di Davide Ficco, docente di chitarra al Conservatorio di Cuneo

Vorrei annunciare un progetto discografico ed editoriale dedicato a Carlo Mosso, compositore scomparso nel 1995. Al progetto ho contribuito registrando l'opera omnia per chitarra. Il CD verrà pubblicato dalla casa Lykos nei prossimi mesi, unitamente alle altre registrazioni e alle opere a stampa relative allo stesso progetto. Prima di parlarvi brevemente delle opere di Mosso, vorrei illustrarvi le caratteristiche del progetto di cui fa parte il CD. L'ente promotore è il Centro Studi Carlo Mosso di Torino, fondato nel marzo del 1997 ad opera della sig.ra Verecondi-Mosso e di amici ed estimatori del Maestro, tra i quali vorrei citare Andrea Lanza, Marco Santi, Rosa Moffo e Luciano Fornero, direttore del Conservatorio di Torino. L'iniziativa fruisce di sovvenzioni provenienti dall'Unione Industriali di Torino, da Telecom Italia e dagli Assessorati alla Cultura della Regione Piemonte, Provincia di Torino e Comune di Torino. Essa consta di una serie di concerti, pubblicazioni, convegni ed incisioni discografiche dedicate in gran parte a Carlo Mosso ed in parte a compositori quali Leone Senigaglia, Luigi Perrachio, Gianfrancesco Malipiero e Giorgio Federico Ghedini. Il Centro Studi infatti si propone come scopo statutario di sviluppare la ricerca, la documentazione e la valorizzazione di settori inesplorati della musica dell'Ottocento e del Novecento, con prioritaria attenzione al patrimonio storico-musicale di Torino e del Piemonte. Affianca attivamente il Centro Studi Carlo Mosso la casa editrice Lykos di Torino, nel persona di Giancarlo Zedde, che si occupa di organizzare e promuovere molte delle iniziative del Centro, oltre che di curare la pubblicazione di una parte delle musiche da esso proposte. Il nome di Carlo Mosso è sicuramente conosciuto da tutti coloro i quali siano interessati alla musica italiana del Novecento, come anche alla ricerca etnomusicologica ed alla musicologia più in generale. La sua figura è non di meno conosciuta ai chitarristi grazie alle numerose opere solistiche e da camera che il Maestro ha voluto dedicare alla chitarra, dando un contributo di rilievo al suo repertorio. Egli fu tra l'altro direttore del Conservatorio di Alessandria dal 1976 al 1985 ed è stato membro di commissione al Concorso internazionale di Alessandria per molti anni. Ora vorrei elencare le opere contenute nel CD, in ordine cronologico, tenendo presente le date di composizione.

Quattro danze nello stile modale (1969), Forskalia, Tre canzoni piemontesi, Omaggio a Manuel De Falla, Quaderno primo, Canzone veneziana, Quattro Studi, Quaderno secondo, Quaderno terzo, Preludio. A queste opere devono essere aggiunte la Fantasia per chitarra e pianoforte, le Canzoni per ensemble da camera e chitarra e il Quartetto per 4 chitarre, opere però che per ragioni di spazio non sono state incluse nell'unico CD. I lavori di Mosso coprono quindi un arco temporale che va dal 1970 al 1993, volendo considerare le date di pubblicazione. A mio avviso è importante ricordare che, per quanto riguarda queste opere, il percorso compositivo di Mosso si è arricchito degli stimoli e dell'attivo interessamento di due amici e colleghi, Guido Margaria e Angelo Gilardino. Quest'ultimo ha curato la pubblicazione per le edizioni Bèrben di Forskalia, delle Tre canzoni piemontesi e dei tre Quaderni: i primi due composti rispettivamente da sette e nove brani, mentre l'ultimo è costituito da un'unica Passacaglia. Guido Margaria ha invece curato l'edizione del Preludio, per la Curci, e dell'Omaggio a Manuel de Falla, per la Zanibon, editore che ha in catalogo anche la Canzone veneziana e le Quattro danze nello stile modale. I Quattro Studi sono invece a tutt'oggi ancora inediti.

## I PICCOLI ENSEMBLE DI CHITARRA.

### REPERTORIO, PROBLEMI, OPPORTUNITÀ DI LAVORO

a cura di Arturo Tallini, docente di chitarra al Conservatorio di Potenza

Il progetto Trio Concentus è nato nel 1984, ad opera degli attuali componenti (Tallini, Palamidessi, Di Benedetto, n.d.r.). Si è poi fermato per qualche tempo per alcuni problemi. Rinato senza di me, si è ricostituito con la mia partecipazione tre anni fa.

Io nel frattempo venivo da esperienze diverse: in un duo per circa sei anni e in un altro trio per altrettanti anni. Ho raccolto quindi i frutti di un progetto iniziato con me e sviluppato da altri.

Questo progetto è ambizioso, è più di un suonare insieme. Cerchiamo di fare del trio una sorta di strumento-trino. L'idea è quella di lavorare sul suono, sull'insieme e su un'idea musicale assolutamente unitaria. Questo è perlomeno il nostro ideale e prevede un modo di lavorare che per noi è assolutamente irrinunciabile e che passa fra l'altro da un'attenzione veramente maniacale ai particolari, per la ricerca di soluzioni strumentali inedite, anche per quanto riguarda l'insieme, tant'è che la nostra storia è passata prima attraverso un lavoro sulla musica originale, dell'Ottocento in particolare, e poi attraverso un iniziale approccio alle trascrizioni delle Ouvertures di Rossini, che sono diventate una sorta di tormentone del trio. Attraverso queste opere siamo quindi arrivati a fare un lavoro molto approfondito sulla trascrizione, del quale si potrebbe discutere a lungo (per il repertorio di un trio, ma anche della chitarra in generale). Ci sembrava che la trascrizione fosse un luogo ideale per tradurre in gesto musicale il nostro progetto artistico, in cui cioè, ripeto, l'idea musica doveva essere assolutamente unitaria, con l'assoluto bisogno di una forte integrazione fra le parti. Infatti l'ultimo nostro disco è stato dedicato ai lavori pianistici di Ravel (fra gli altri il Tombeau de Couperin) e di Mussorgskij (i Quadri di un'esposizione), un disco nel quale la sfida per noi è stata di enorme portata. E un lavoro al quale siamo arrivati dopo anni e nel quale abbiamo cercato di trovare soluzioni assolutamente inedite e peculiari. Fra l'altro in queste trascrizioni e talvolta nel trio io uso una quarta chitarra, accordata una quarta sotto, per cui anche in concerto c'è questa sonorità un po' rocambolesca di cambiare in continuazione gli strumenti, anche all'interno degli stessi brani. Questo ci aiuta ad aumentare le possibilità espressive, l'estensione ed in particolare la gamma timbrica. Credo che il nostro trio possa costituire l'idea-guida di ogni ensemble di chitarre e mi chiedevo, riflettendo sulla mia storia, sul fatto che suonare da solo ma anche con gli altri è assolutamente importante, il perché di questa scelta. E' una mia esperienza personale: l'entusiasmo di suonare con gli altri mi fa capire fin dove io posso arrivare nella comprensione e nella intuizione di chi mi suona a fianco. Suonare con gli altri, che da qualcuno può essere visto come pratica minore e meno significativa e densa, richiede una prontezza ed un 'esserci' assolutamente superiori al suonare da soli. Sono mie opinioni comunque, pronte ad essere smentite. In particolare, per chi, come nel mio caso suona in ensemble di chitarre, i problemi d'insieme sono notevoli: l'attacco della chitarra è un attacco velocissimo, è difficile sentirsi, è difficilissimo amalgamare i suoni e quindi tutto questo fa in modo che chi vuole arrivare ad un buon livello di realizzazione musicale ha bisogno di un lavoro assolutamente intenso e fra l'altro è proprio all'interno di questo progetto che noi da qualche anno abbiamo fatto la scelta di suonare a memoria, cosa non frequentissima nei gruppi da camera e che se da una parte espone ai rischi che tutti possiamo immaginare, di cadute d'attenzione e di amnesie, certo dall'altra abbiamo verificato essere d'una tale rarità da valer la pena di essere corso per permettere di guardarsi e di ascoltarsi molto meglio (e quindi mi permetto di dire, di spingere a suonare un po' 'ad orecchio': non sarebbe possibile ascoltare quello che succede senza questa caratteristica).

Che cosa poi questo porti in termini di lavoro [è difficile dirlo]. Sappiamo tutti che la situazione è abbastanza complessa e che anche in presenza di un progetto artistico chiaro e definito in cui si crede, bisogna poi comunque fare i conti con un mercato del lavoro che magari, pur essendo più interessato ad un concerto da camera che ad uno solistico, non ha fondi: bisogna trovare 'le strade giuste' giorno per giorno.

## UN RICORDO DI IDA PRESTI

a cura di Anne Marillia, ex allieva di Ida Presti

Prima di ricordare la grossa personalità di Ida Presti vorrei darvi delle note biografiche. Ida Presti nacque a Parigi il 31 maggio 1924 da un padre francese e una madre siciliana. All'età di sei anni suo padre le mise in mano una chitarra. Il padre non era chitarrista ma era un grande ammiratore di Segovia. Tutti i giorni dava alla bambina uno spartito differente e Ida da sola si sbrigava tutti i problemi tecnici della chitarra. Dimostrò subito un talento prodigioso. A questo proposito c'è un aneddoto divertente: il mattino il padre le dava la partitura e poi si spostava in un'altra stanza. Ida leggeva una volta la musica, poi metteva sopra lo spartito dei fumetti e, leggendoli, continuava intanto a suonare a memoria il brano musicale.

Con un talento così fenomenale, Ida diede il suo primo concerto a otto anni e mezzo e il primo grande recital alla sala Pleyel di Parigi a dieci. Comincio a registrare il primo disco a undici. Raggiunse un grande successo già prima della guerra, anche con Yehudi Menuhin: fu ascoltata dal Presidente della Repubblica. Invitata negli Stati Uniti, purtroppo perse il padre a soli tredici anni. Si trovò giovanissima capo-famiglia a provvedere al sostentamento della madre e della sorella.

Con gli insegnamenti del padre il modello era Andrés Segovia: per fortuna appena prima della morte del padre fu portata per un'audizione dal Maestro, il quale la fermò subito chiedendole di quale consigli avesse bisogno e, al termine dell'ascolto, dicendole di non dar mai retta a consigli di alcuno perché non ne aveva bisogno.

Durante la guerra e l'occupazione [tedesca] la vita per Ida Presti fu molto dura: la situazione era ovviamente precaria perché la vita artistica e culturale in Francia era estremamente ridotta.

Subito dopo la guerra il miglioramento fu anche dovuto ad Alexandre Lagoya, il quale aveva deciso di giungere in Francia dall'Egitto per sviluppare la sua carriera di chitarrista e proprio dopo aver sentito della bravura di questa giovane chitarrista e sperando di incontrarla per raggiungere il successo.

Il loro incontro fu straordinario (anche il Maestro Lagoya era un bambino-prodigio, in carriera dall'età di tredici anni) e ciascuno decise di rinunciare gradualmente alla propria carriera solistica per formare il duo Presti-Lagoya. Da quel primo incontro non si lasciarono più. Il duo ebbe subito una particolarità: le due personalità non si misuravano in un rapporto maestro-allievo, con un rapporto ineguale. Decisero di lavorare su un rapporto paritario fra le due chitarre, cosa insolita fino a quel momento. Svilupparono quindi il repertorio: Lagoya approntò un gran numero di trascrizioni, Ida Presti si diede alla composizione ed entrambi sollecitarono i grandi compositori contemporanei per l'arricchimento di un nuovo repertorio originale, fatto anche di concerti per due chitarre e orchestra. I più grandi Autori scrissero per il loro duo: Jolivet, Petit, Castelnuovo-Tedesco, Rodrigo e molti altri.

Diedero inoltre grande importanza all'insegnamento. In particolare fondarono una vera e propria scuola francese della chitarra. Prima presso la Schola Cantorum di Parigi, poi con un'Accademia internazionale in Nizza ed infine con la cattedra al Conservatorio Superiore Nazionale di Parigi assegnata a Ida Presti proprio prima della sua morte e quindi occupata da Alexander Lagoya.

Ida Presti morì improvvisamente e prematuramente durante una tournée di concerti negli Stati Uniti all'età di 42 anni, probabilmente a causa di una visita medica inaccurata.

Adesso qualche nota sulla personalità di Ida Presti: era uno spirito geniale. A Nizza, ad esempio, noi allievi abbiamo più volte verificato che qualsiasi tipo di partitura messa davanti a Ida Presti veniva subito decifrata ed interpretata alla chitarra in modo prodigioso. Certamente le cose che più colpivano nel suo talento erano la profondità dell'interpretazione, la bellezza del suono e del fraseggio e l'intensità del suo vibrato. L'ambiente musicale le riconosceva una personalità ricca e forte: aveva un'inclinazione mistica molto forte, a dodici anni aveva letto un testo Hare Krishna e da quel momento aveva sempre ricercato una religiosità intima. Con Tagore diceva: "voglio che la mia vita sia semplice e diritta come un tubo vuoto perché Dio lo possa riempire di musica." Il suo modo di intendere la chitarra era di suonare per avvicinarsi a Dio. Si era tal-

mente avvicinata al misticismo da amare tutto il creato, con le parole di San Francesco d'Assisi: "mio fratello l'usignolo, ... ". Non vorrei finire senza ricordare le parole che mi disse prima di morire: "ricordati che la morte è la messaggera dell'infinito ". Nonostante sia stato grande il dolore della separazione, vorrei concludere con una frase della grande scrittrice Marguerite Yourcenar: "Non bisogna piangere perché qualcosa non c'è più, ma bisogna ridere perché c'è stato".

TAVOLA ROTONDA:

LA DIDATTICA CHITARRISTICA. COME È CAMBIATO IL MODO DI INSEGNARE NEI CONSERVATORI E NELLE SCUOLE DI MUSICA

moderatore Filippo Michelangeli

F.M.: Abbiamo scelto questo tema per la Tavola Rotonda allargata anche al pubblico (e fra l'altro la scelta è stato oggetto di dibattito), perché tutti i chitarristi da Giuliani a Segovia sono anche insegnanti e hanno provato a compilare testi didattici, studi, esercizi e quindi la pratica dell'insegnamento, e lo dico come constatazione oggettiva, fa parte della natura stessa di chi suona uno strumento, nel senso che è una specie di 'portatore sano' di quello che sa fare e che viene tramandato ai propri allievi. Però (e questo dovrebbe essere divertente e piacevole in questa occasione), insegnare è un lavoro molto solitario, dove di solito, correggetemi se sbaglio, si procede replicando, con qualche aggiustamento di tiro, quello che si è imparato e le procedure di quando si era allievi del proprio insegnante. L'insegnamento non è un lavoro d'équipe. È un lavoro solitario. E per questo ha delle modificazioni lievissime. Voi sapete perfettamente, soprattutto chi ha i capelli grigi, che i testi in adozione si adottano per decenni, a volte anche per inerzia. Questa è una constatazione di partenza a cui se ne aggiungono altre e delle quali poi chiederemo conto poi ai professori seduti qui dietro al tavolo. È rarissimo, consentitemi quasi impossibile, che un insegnante di chitarra assista alle lezioni di un collega, quindi anche l'interscambio di esperienza, testi e modalità è quasi nullo. Per cui possiamo considerare, senza esagerare, che ognuno si muova in modo assolutamente autonomo.

Sono stati invitati:

Francesco Biraghi, docente di chitarra al Conservatorio di Novara

Piero Bonaguri, docente di chitarra al Conservatorio di Rovigo

Alvaro Company, già docente al Conservatorio di Firenze

Federico Ermirio, Direttore del Conservatorio di Alessandria

Paolo Manzo, Direttore del Conservatorio di Cuneo

Arturo Tallini, docente di chitarra al Conservatorio di Potenza

Frédéric Zigante, docente di chitarra al Conservatorio di Trieste

F.M.: Chiedo al Maestro Arturo Tallini, professore del Conservatorio di Potenza, e poi ad ognuno degli intervenuti, come è cambiato il modo di insegnare chitarra in questi ultimi dieci-quindici anni.

A.T.: Il mio modo cambia sempre, ogni anno, ma intendo soprattutto contestare e farti due precisazioni polemiche rispetto a quello che hai detto prima. Io non sono d'accordo che l'insegnamento sia un fatto solitario, perché se è vero che in genere la dialettica didattica ha due attori, da una parte chi insegna e dall'altra chi viene per imparare, e questo è perlomeno il modello classico che tutti noi abbiamo in mente, è pur vero che la didattica può essere anche un discorso di dialettica fra l'allievo e l'insegnante, non secondo la solita visione sessantottina per cui tutti abbiamo da insegnare qualcosa agli altri, ma, in maniera molto più profonda, in relazione al fatto che è comunque un rapporto fatto di stimoli e reazioni. Ora è chiaro che io ho le mie esperienze: sono trent'anni che suono la chitarra, un po' meno che insegno, sono passato attraverso tutti gli ordini di scuole, dalle scuole medie della mattina, poi attraverso le sperimentali, e infine al

Conservatorio. E quindi è chiaro che chi viene a studiare presume di avvalersi di queste mie esperienze. Ma è pur vero che io non ho un mio modello fermo e fisso di insegnamento. La mia attitudine è veramente anche quella di imparare dall'allievo, dalle domande che lui mi fa. Perché ogni allievo viene con delle domande, non viene soltanto con l'esigenza di essere riempito dal nostro sapere. E' una mia opinione naturalmente. Io stesso qualche anno fa avevo una visione leggermente diversa del problema, forse un po' più rigida, forse una visione in cui si prevedeva appunto che un tizio sa delle cose e le mette nella testa di un altro tizio chiamato allievo. Oggi la mia visione è molto diversa. Tra l'altro, e questa è la seconda precisazione, non è detto che questa solitudine sia anche a livello di contatto tra insegnanti. Ho personalmente l'esperienza di Potenza, con il collega Pepicelli, in cui questo interscambio di cui parlavi, di cui hai opportunamente usato l'avverbio quasi impossibile, avviene praticamente quotidianamente. C'è non solo uno scambio di esperienze all'interno delle classi, ma spesso ci capita anche di fare lezione insieme. Mi rendo conto che è una opportunità che si è realizzata, ripeto, [dal] quasi impossibile per una mentalità normale ed anche per le abitudini in Conservatorio. Però è pur vero che un'esperienza di questo genere è possibile realizzarla, anche altrove. Naturalmente il vantaggio sta nella possibilità di arricchirsi, giorno per giorno, perché è chiaro che l'insegnante che si presenta come modello fisso di sapere è destinato al superamento, questo è ovvio perché la mancanza di attitudine ad imparare giorno per giorno ci rende obsoleti giorni per giorno. Senza la pretesa di essere eterni naturalmente, è pur vero che più siamo pronti a ricevere domande nuove ed anche imprevedute e inusuali che ci vengono dagli allievi, più la nostra vitalità artistica e didattica può essere utile a qualcuno. Questa è la mia visione.

F.M.: chiedo a Francesco Biraghi qualcosa di più dettagliato: un professionista che insegna da più di dieci anni ha cambiato i libri in adozione? E i ragazzi sono gli stessi di quando ha iniziato?

F.B.: innanzitutto io sottoscrivo gran parte di ciò che ha detto il collega Tallini, e cioè che la grande difficoltà di questo rapporto biunivoco che si instaura fra allievo e docente è dovuta anche al fatto che spesso raccogliamo gli allievi da un'età di scuola elementare o media e li portiamo sino ad un'età matura, e cioè si sviluppa un tipo di rapporto personale che non può prescindere da quelli che sono anche i cambiamenti psicologici e della sensibilità di questi ragazzi che crescono e ai quali in certo modo dobbiamo adattare il nostro modo d'insegnare, a seconda della fascia d'età, del loro cambiamento d'interessi e dell'esplosione di nuove passioni musicali prima sopite e che poi riusciamo a tirare fuori. Per quanto riguarda l'osservazione specifica di Filippo Michelangeli, sicuramente gli insegnanti che negli ultimi venti o forse quindici anni sono stati più attenti a quelle che sono state certe evoluzioni dell'editoria musicale, non possono non aver cambiato nel pratico certi testi o certe metodologie di insegnamento. Forse venti anni fa era più facile [scegliere], anche perché il mercato editoriale o discografico era [ristretto], c'era una varietà minore di proposte e quindi era più facile incanalare o suggerire agli allievi l'adozione di certi testi o era più facile suggerire l'ascolto di certi dischi perché pochi erano i dischi di riferimento. Oggi ci sono veramente moltissime produzioni discografiche che possono servire da supporto didattico, a volte, nell'insegnamento. Ma il supporto principale è ovviamente quello cartaceo, cioè è l'edizione. Mi sembra emblematico il destino, come poche ore fa stavamo discutendo proprio con Michelangeli, di una pubblicazione assolutamente storica, attraverso la quale siamo passati tutti noi, sicuramente le generazioni passate e anche quelle seguenti, cioè il destino de *Le prime lezioni di chitarra di Sagreras*. È un testo che mantiene una validità, anche per la gradualità o la gradevolezza dei pezzi come sono esposti, soprattutto nel I volume, ma che negli ultimi anni è diventato da best-seller a, credo, uno dei testi meno venduti [del mercato]. Ripeto: pur mantenendo un certo interesse è stato ampiamente superato da pubblicazioni più complete, più ampie, più organiche, più complesse magari anche da gestire, ma più stimolanti e più interessanti. Sicuramente dunque il mio modo di insegnare 'sulla carta' è cambiato anche in virtù di questa evoluzione dell'editoria musicale.

F.M.: Ho accanto a me il direttore del Conservatorio di Cuneo nonché professore di chitarra, Paolo Manzo, che credo possa dirci quali sono le aspettative di chi comincia a suonare la chitarra, perché credo vada da sé che l'approccio dei giovani degli anni Settanta non possa essere [uguale a] quello degli anni Novanta. Visto che è al timone di una istituzione importante come il Conservatorio, in che modo sono cambiate le aspettative dei giovani quando cominciano a suonare la chitarra ?

P.M.: Tocchiamo qui un problema enorme, quello dell'insegnamento (ed insegnare chitarra è esattamente come insegnare pianoforte o violino), un problema che ha moltissimi aspetti. Io non vorrei tanto entrare nel particolare, cioè nell'atto didattico vero e proprio dell'insegnamento, perché ognuno di noi si è creato il proprio sistema. Ci sono invece dei fattori, diciamo oggettivi, che non sono tanto all'interno dell'insegnamento e che da questo mio osservatorio da circa undici anni ho notato (e non parlo solo dei chitarristi, ma più in generale): manca negli insegnanti spesso un'attrezzatura pedagogica. Premetto che comunque trasmettere il proprio sapere è un fatto assolutamente non 'insegnabile', nel senso che insegnanti con certe attitudini e certe caratteristiche un po' si nasce e poi si abbraccia una certa carriera, quasi come una fede. Dicevo, molte volte manca un aspetto pedagogico, molti insegnanti sono sprovvisti di questa preparazione, per cui soprattutto quando si insegna a dei ragazzini che sono nell'età della scuola dell'obbligo, dai nove ai tredici anni circa, non si ha una necessaria preparazione e si va un po' a tentoni e quindi sarebbe molto auspicabile che si colmasse un pochino questa lacuna. Il rapporto 1:1 che si ha nell'insegnare uno strumento fa sì che si diventa un po' dei padri per questi ragazzi e la cosa fondamentale, uno degli insegnamenti pedagogici più importanti, è che bisogna costruire un canale per far passare il nutrimento. È un canale fatto di stima, di rispetto, di educazione innanzitutto, a monte dell'atto dell'insegnamento. Bisogna che il ragazzo creda fermamente in noi e ricordiamoci che i ragazzi ci sanno giudicare e ci guardano con molta più attenzione di quanto noi crediamo. Quindi è molto importante che l'insegnante riesca a stabilire con un ragazzo un rapporto di amicizia, fiducia e stima, che vedo molto spesso manca. Si assumono troppo sovente posizioni cattedratiche verso l'allievo e non si capisce poi come mai questo allievo non fa progressi con un insegnante mentre invece con un altro insegnante ne fa degli ottimi. E' un aspetto fondamentale che già meriterebbe di per sé una discussione a parte. Ritornando più strettamente ai Conservatori, il modo di insegnare è cambiato perché sono cambiati anche i Conservatori. Oggi con i nuovi contratti, a partire dal 1995, è stato incrementato uno stimolo verso gli insegnanti a lavorare insieme, non parlo solo della chitarra ma anche degli altri strumenti. Se posso riportare un'esperienza del mio Conservatorio: oggi un chitarrista che studia nel Conservatorio di Cuneo fa moltissime cose che già solo quando studiavo io non si facevano. Ad esempio è obbligato a fare dei corsi di musica da camera, ha la possibilità di suonare con molti altri strumenti, ha la possibilità di suonare con l'orchestra del Conservatorio, di essere aiutato e guidato dal Conservatorio verso tutta una serie di esperienze con altre scuole, anche all'estero. Noi abbiamo fatto ormai da oltre dieci anni esperienze di questo genere. Quindi [l'allievo] ha tutta una serie di possibilità che una volta non esistevano e questo è un arricchimento enorme, quasi insostituibile. Infatti da un certo punto di vista temo un po' anche la riforma che ci sta arrivando sulla testa, perché finirà di lasciare un vuoto pesante prima di noi. A questo punto quello che io credo che dovrebbero fare i Conservatori, ma che avrebbero già dovuto fare da molto tempo prima, è favorire moltissimo il tutorato, cioè in pratica cercare di creare al proprio interno dei corsi per insegnare ai nostri allievi non solo a suonare ma anche ad insegnare. E' questo un altro aspetto che meriterebbe una pagina importantissima di discussione e di approfondimento. Troppo spesso nei Conservatori la figura del 'maestrino' viene considerata come quella del ragazzo che ha finito, si è diplomato, va in classe dal proprio insegnante e spera sempre che l'allievo non venga o che l'insegnante si fermi mezz'ora in più per potergli fare un po' di lezione. Non è questo lo spirito e io non lo permetto nel mio Conservatorio. Il ragazzo che viene a fare tirocinio dovrebbe imparare ad insegnare, quindi dovrebbe affiancare il docente nell'attività d'insegnamento, perché sono proprio questi i ragazzi ai quali noi probabilmente, con questa riforma incombente, assegneremo il futuro degli studi musicali, soprattutto negli anni gio-

vanili che sono gli anni più difficili, gli anni più pesanti. Io dico sempre che quando un chitarrista o uno strumentista arriva verso il VII/VIII anno non riesce più nessuno a 'rovinarlo', perché ormai ha una struttura tale per cui riconosce l'insegnante buono dal cattivo, economicamente e culturalmente accetta l'idea di spostarsi da una città all'altra, di migrare da un Conservatorio all'altro, ed è giusto che sia così. I Conservatori ormai si qualificano sempre più per il loro contenuto, non per il loro nome. È invece importantissimo che il bambino di nove anni, che ti guarda con degli occhioni così, indifeso, al quale se diciamo di mettersi a testa in giù e gambe in su a studiare la chitarra lo fa, sia in quel momento più fragile, nel momento più delicato, nel momento credo di maggior responsabilità, dove l'atto dell'insegnamento assume proprio una dimensione di estrema importanza. E quindi il fatto di dare ai nostri ragazzi non solo una preparazione tecnica, ma anche una preparazione pedagogica, sarebbe importantissimo. Lascio questi accenni di riflessione ai miei colleghi, per vedere un po' cosa ne pensano.

F.M.: Ecco, a proposito del tema sollevato dal professor Manzo, insegnanti si nasce o si diventa, io credo a scampo di equivoci di dover dire subito che poiché non c'è un corso per insegnare, probabilmente si è un po' obbligati a nascere e un po' a diventare [insegnanti]. Proviamo a chiedere al professor Zigante se secondo lui è possibile insegnare ad insegnare e fino a che punto si nasce insegnanti e fino a che punto si diventa.

F.Z.: Se devo basarmi sulla mia esperienza personale, devo proprio dire che insegnanti non si nasce, nel senso che io personalmente ho imparato e ho visto, come ho imparato a suonare in un arco di tempo piuttosto lungo, anche i miei progressi di insegnante. Secondo me questo apprendistato è durato anche una decina d'anni. Io non vorrei essere stato al posto delle 'cavie' che ho avuto nei primi anni di insegnamento.

F.M.: Per scendere al dettaglio, visto che siamo tutti professionisti, ci puoi dire in sintesi le differenze tra Zigante di dieci anni fa, e onore alla tua onestà intellettuale quando dici che non vorresti essere nei panni delle 'cavie', e oggi. In pillole, due esempi: "Allora facevo così, oggi faccio in quest'altro modo".

F.Z.: Prima di tutto penso che quando un insegnante giovane inizia ad insegnare la prima cosa che fa è ripetere le gesta del proprio maestro. Quindi i primi passi dipendono dalla qualità del maestro precedente. Per me il progresso più significativo è stato imparare a spiegare quelle cose che per me erano ovvie, imparare soprattutto a fare una lezione facendola per 'quell' allievo e non a fare una lezione genericamente piena di concetti ed idee giuste, ma non fatta su misura per l'allievo. E questo è tanto più difficile, quanto più in basso si va con l'età. Coi bambini soprattutto è difficile fare una lezione che sia fatta per 'quel' ragazzino.

F.M.: Sì, ma io volevo un 'errore'. Volevo se possibile che tu raccontassi un errore: "l'ho fatto e non avrei dovuto farlo", insomma.

F.Z.: I miei errori li ho rimossi tutti!

F.M.: A proposito sempre di 'professori si nasce o si diventa', per finire il giro, c'è un professore di lungo corso che è stato uno dei professori più importanti in Italia e che ha occupato un posto importantissimo, il maestro Alvaro Company. Al maestro Company, chiedo di raccontarci qualche aneddoto su che cosa è cambiato veramente al Cherubini, che è uno dei più prestigiosi Conservatori d'Italia, nell'insegnamento della chitarra da quando lui si è insediato ad oggi, nel momento in cui ha passato il testimone ad altri più giovani.

A.C.: Innanzitutto mi complimento con Frédéric che in soli dieci anni è riuscito ...

F.Z.: No, no ! Non ho detto che sono riuscito ho detto solo che ho fatto progressi!

A.C.: Non è solamente merito [tuo]. È proprio la nuova generazione che ha delle armi migliori in mano. Io sono partito molto dietro, con un maestro che è stato un magnifico esempio pratico, ma che non aveva nessuna o quasi nessuna pratica di didattica: era Andrés Segovia, che è stato per me un grandissimo esempio, da cui ognuno ha saputo trarre [ottimi insegnamenti] col tempo. Le ultime cose che credo di aver capito di Segovia sono state due anni prima di andare in pensione e subito mi sono affrettato a dirle ai miei allievi per fare capire certi meccanismi che hanno portato effettivamente a dei risultati. Però tornando al discorso: noi eravamo un po' tutti dei pionieri. E questo è stato anche bellino: a quell'epoca non c'era una grande letteratura. Avevo trovato un metodo di Bruno Henze, che insegnava all'epoca a Lipsia, nella [allora] Repubblica Democratica Tedesca. Era interessante perché io avevo la convinzione che bisognasse imitare il canto, come diceva Segovia, perché la chitarra suona tutta 'staccata'. E cominciando ad imitare il canto, avevo quindi sviluppato una sola voce. Non trovavo musiche. Avevo trovato Henze che mi aveva dato delle idee, pezzi popolari ecc. . E io ho cominciato a fare questo: davo ad un allievo la parte e gli dicevo "comincia a fare questo". Poi tornavo a casa, componevo la seconda chitarra e la seconda lezione si faceva il duo. Il mio metodo è nato così, praticamente, piano piano, a forza di piccoli tasselli. Quindi l'ho fatto proprio 'ad personam': ogni ragazzo aveva un suo problema e mi venivano delle idee così. [Erano] poi problemi che ho trovato in tanti, ma che all'inizio erano abbastanza grossi. Col tempo si sono arricchiti appunto tutti i metodi. Mi ricordo che nel 1964-5 avevo fondato la classe anche a Modena e Molinari, un mio collega di solfeggio, andò a Cuba a fare dei concerti e tornò con della musica di giovani musicisti cubani e vidi che c'erano sei studi facili-sencillos. Dissi: "È bravo questo qui". E poi li ho trovati pubblicati. Era Brouwer. Avevo avuto buon naso, allora non lo conosceva nessuno!

E così piano piano chiaramente abbiamo aumentato le nostre capacità, ci siamo affinati. Devo però dire che secondo me insegnanti si nasce, perché se non si nasce non si è nemmeno capaci di tirar fuori queste attitudini: la sensibilità di capire l'allievo, di capire i problemi, direi addirittura empaticamente di assumere le difficoltà dell'allievo lo ad esempio non avevo difficoltà, i miei problemi li avevo risolti studiando la [mano] destra: la sinistra non aveva mai avuto difficoltà. Ho trovato ragazzi con grandi difficoltà nella sinistra e ho cercato di capire perché, come mai e questo mi ha consentito di allargare molto i miei orizzonti. (...) I migliori maestri sono stati i cattivi allievi, non dal punto di vista musicale e mentale, ma fisico. Perché ho avuto ad esempio allievi che erano degli ottimi musicisti, ma che avevano difficoltà tecniche. Poi invece hanno fatto una buona carriera [perché] prendendoli per mano li ho sciolti. Certo ci sono i miracoli, certo Ida Presti era un genio, un miracolo, ma entrando [in una classe] un insegnante deve cercare di insegnare ad uno standard buono per musicisti buoni, poi ci sono i casi eccezionali, ben vengano. Se un [insegnante] ne ha uno è fortunato, però un insegnante deve riuscire ad avere un buon livello con ragazzi di medie capacità, che non abbiano ovviamente difetti fisici organicamente. E questo sollecita una ricerca. Ogni volta che un ragazzo ha delle difficoltà di tipo fisico, invece di dire "peccato quello ha una mano 'difficile'" (è molto facile dire che quello ha una mano difficile), [bisogna capire che] è il cervello che per qualche motivo non ha organizzato bene e bisogna insegnargli a riorganizzare. E questo mi ha portato alla più grande esperienza per me, una grossa ricerca, che mi ha aiutato: un distacco. E' stato dopo quell'incidente del 1969 che mi costrinse a interrompere la mia attività, a parte i concerti che feci alla Scala nel '73 perché me li chiese Maderna. Era una scommessa perché avevo una lesione al nervo, vista proprio con gli apparecchi, che poi mi è passata per fortuna, dopo molti anni, attraverso tanto espedienti. [Comunque] mi sono allontanato dal mio modo personale e ho potuto rivedere tutto e anche osservare quelli che erano [i difetti negli altri]. Da lì ho osservato che quasi tutti i ragazzi hanno difficilmente una buona postura.

F.M.: Ecco, sulla postura ci torniamo dopo ...

A.C.: Ma volevo appunto dire qualcosa sul cambiamento dell'insegnamento. Io penso oggi all'interprete come ad un attore che dovrebbe pensare in modo grotowskiano o stanislavskiano, cioè

alla totalità del gesto che diventa energia pura che si sviluppa attraverso una canalizzazione del gesto musicale. Questa è stata per me la trasformazione fondamentale, al di là certo della conoscenza, ecc.

F.M.: La domanda che vorrei invece fare al Maestro Bonaguri è la domanda-tormentone e spero non me ne voglia perché è il tema di discussione ricorrente tra professionisti. Per insegnare bene la chitarra nella fattispecie bisogna essere concertisti? Quindi il professore deve avere una attività artistica oppure no? Mi viene da chiederlo a lui, perché ha una attività concertista attiva e voi sapete perfettamente invece che non è la norma e di solito, anticipo e provo un po', chi ha un'attività artistica è portato a dire "Certo, la necessità c'è", mentre chi per motivi personali non la fa è portato a giustificare la propria bontà di insegnamento anche là dove non c'è un'esperienza [concertistica], o meglio più che una esperienza una 'militanza' concertistica. Chiedo a te questo: per insegnare soprattutto a livello vostro, di professori di Conservatorio, è necessario avere attività concertistica ?

P.B.: L'ultima cosa che hai detto 'soprattutto a livello vostro, di Conservatorio' è una precisazione sulla quale già si potrebbe dire tanto, perché questo 'livello di Conservatorio' forse in questi ultimi anni non si capisce più bene che cosa vuol dire, mentre cinquanta anni fa o più forse il Conservatorio aveva una funzione molto chiara nella vita di un Paese, perché c'era una vita musicale che era inserita normalmente nel tessuto civile della società, per cui c'era una richiesta ben precisa di un certo tipo di professionista, di una certa figura professionale. Il problema era quindi di formare un professionista che si sapeva benissimo che cosa sarebbe andato a fare dopo. Nel frattempo noi continuiamo a lavorare in Conservatori strutturati per questo tipo di esigenze, che invece sono cambiate. Perché in un Paese dove, non solo in Italia, le orchestre chiudono, dove le società di concerti hanno i problemi che hanno, dove la vita musicale è andata incontro comunque a una serie enorme di cambiamenti e di problemi, il vero problema è cosa succede 'dopo' e come ci si prepara a questo 'dopo'. Da questo punto di vista c'è stato anche un cambiamento degli allievi: loro sì sono diversi da quelli di vent'anni fa, nel senso che quando io studiavo o quando avevo i primi allievi a Cesena, c'era tutta gente che sapeva bene cosa fare. Adesso, no. Adesso quasi nessuno, per la mia esperienza, ha le idee chiare su questo. Da parte mia io cerco comunque di concepire il Conservatorio così come è nato, come una scuola professionale, anche se mi rendo conto che non lo è più o non è più solo questo e ciò apre tutta una serie di altri problemi. Detto questo, il mio tentativo di risposta alla tua domanda io lo formulerei così: a mio parere è evidente che (anche se sappiamo tutti che ci sono dei grandi concertisti che magari non hanno sviluppato una particolare abilità didattica come viceversa possono esserci dei validissimi insegnanti che anche fanno tante cose che un concertista non sa e che non suonano, questo credo sia un dato di fatto inoppugnabile) è comunque la vita artistica, come ho detto prima, che alla lunga determina la didattica. Cioè, se non esistesse la vita artistica, se non esistessero figure artistiche che in qualche modo fossero punto di riferimento, non si capisce bene la didattica su quali modelli o quali fini dovrebbe strutturarsi. Sarebbe una didattica a tavolino, che potrebbe avere anche conseguenze pericolose. E' comunque la vita musicale, l'esempio dell'artista, che in qualche modo determina la didattica. Poi, scendendo nel personale, io mi sono trovato ad insegnare, come hanno detto anche gli altri, facendo tesoro delle figure artistiche che hanno determinato il fascino dell'inizio, [utilizzando] tutto il mio lavoro e quello che in qualche modo nella mia attività dava spunti e stimoli.

F.M.: Quello che volevamo sapere è chiaro: bisogna avere una carriera artistica, è questo vero ?

P.B.: No, uno potrebbe anche non averla, però deve guardare a qualcuno che ce l'ha, perché rischia di inventarsi delle cose non si capisce bene prendendole da dove.

F.M.: Ecco, c'era il Maestro Tallini che chiedeva prima di intervenire. Io prima approfitto e poi non

l'interrompo. Si diceva prima della difficoltà di dialogo fra insegnanti, poi in parte smentita. Vorrei chiedergli se gli è accaduto di commentare il suo lavoro non di concertista o di musicista e di artista ma di professore e insegnante con i suoi insegnanti.

A.T.: È una domanda interessante, non mi è successo però, perché i miei primi insegnanti io non li ho più rivisti. Mi piacerebbe farlo e non lo escludo quando incontrerò ancora il mio primo maestro, Pasqualino Garzia.

Volevo invece rispondere alla domanda che facevi prima al Maestro Zigante. Che cosa è cambiato nel vostro insegnamento negli anni ?

Io ho davanti a me un momento preciso, che è arrivato immagino come frutto finale di riflessioni a loro volta di anni. Prima insegnavo dicendo "metti la mano dritta", faccio un esempio naturalmente. Perché ? "Perché io sono l'insegnante e tu l'allievo. Zitto e sòna", come dicono a Roma. Da un certo momento in poi ho provato a dire al ragazzo "Prova a vedere come puoi fare perché quel certo passaggio ti venga più comodo". Ho visto che gli allievi quasi sempre scoprono da soli che, mettendo la mano in un certo modo, che sia dritta, storta, obliqua (e poi ognuno di noi sa che ci sono mille modalità di usare le mani), scoprono da soli che poi alla fine c'è 'un' modo di fare bene le cose, che è poi è quello più comodo e più facile: ho capito che bisognava immettere anche l'allievo in un processo di ricerca. Cioè prima c'era l'allievo che prendeva da me, nel concetto di subire un insegnamento sì discusso, ma insomma [pre-determinato]. Dopo mi sono accorto che [era più utile] dire all'allievo di cercare se c'era un modo migliore di fare una certa cosa: "ascolta quello che le tue mani fanno e vedi come puoi farlo in maniera più comoda". Mi sono accorto di una cosa immediata: la luce nello sguardo dell'allievo, che diventa all'improvviso contento di aver trovato 'lui' una cosa, sotto la tua guida, che non deve essere naturalmente invasiva eccetera. Immettere e circuitare il processo di ricerca a due per me è stato un punto nodale di evoluzione nella didattica.

F.M.: Ora questo secondo giro. Poi appena finiamo mi piacerebbe se qualcuno del pubblico vuole intervenire, soprattutto su esperienze che possano servire agli altri.

Adesso andiamo un po' più sul pratico. Proviamo a passare a questa metafora se me lo permettete. Un medico, per guarire un paziente, utilizza la propria professionalità e la propria esperienza, ma anche dei farmaci, qualcosa di 'terzo' rispetto a lui e al paziente. I professori di musica utilizzano i testi didattici. Ora, non vogliamo fare pubblicità occulta, anzi è bene che sia chiaro: questo è un convegno scientifico e quindi non ha nessuna intenzione promozionale. Stiamo facendo un confronto tra professionisti. Aggiungo anzi una cosa a titolo giornalistico: prima il maestro Biraghi faceva un commento sulle Lezioni di Sagreras. Faccio una correzione 'in corso d'opera'. C'è un'inversione di tendenza, nel senso che il Sagreras è un testo fondamentale che è sempre andato molto forte. È in flessione, non è diventato un low-seller, semplicemente non è più un best-seller, lo dico perché rimanga agli atti.

Invece, comincerei con il chiedere al Maestro Zigante se siete disponibili ad ammettere [quello cui facevo riferimento prima]. Se questo fosse un convegno medico dovremmo parlare dei farmaci nuovi, che possano aiutare a superare le malattie. Certo è impossibile prendere un professore e chiedergli dall' A B C fino al diploma che cosa fa. Però i testi di base sono la cosa più difficile e più impegnativa e vorrei aggiungere anche più 'ricca' commercialmente, perché tantissimi ragazzi cominciano, ma pochi finiscono. Possiamo chiedere al Maestro Zigante quali testi adotta per il primo corso?

Anzi, chiudiamo la nicchia per evitare che sia troppo ampia. Immaginatoci un ragazzino di dieci anni, perché se cambiamo età di partenza cambiano anche i testi. Ci puoi citare Zigante soltanto tre [testi adottati da te per il primo corso] Gli editori probabilmente mi odieranno, ma ho premesso che è soltanto perché stiamo parlando delle medicine che si usano con i propri ragazzi.

F.Z.: Il testo che uso da quasi sempre è un testo giovanissimo, ha solo vent'anni ed è il Guitar Gradus di Ruggero Chiesa. Mi è sempre piaciuto perché con questo era possibile subito, nella prima lezione, affrontare tutte quelle che sono le caratteristiche della tecnica, dall'arpeggio e

dalla scala all'accordo, ecc. .

F.M.: Ci sarà naturalmente qualcosa che aggiungi alla tecnica e intanto [preavviso] gli altri [convenuti che] hanno il vantaggio che possono prepararsi. Citatemene tutti tre.

F.Z.: Accanto a questo testo uso la letteratura didattica dell'Ottocento, che penso tutti conosciamo e che non ci sia bisogno di precisare.

F.M.: Questa stessa domanda, visto che qui sono tutti professori di Conservatorio, la riformulo al Maestro Manzo.

P.M.: Io confermo quanto ha detto il collega. Aggiungerei anche il Guitar Chorus di Smith Brindle, per avvicinare il ragazzo subito ad una lettura e ad una scrittura contemporanea molto precisa. Anch'io lavoro sui testi fondamentali della musica dell'Ottocento e del Novecento.

A.T.: Nel caso di un bambino di dieci anni, uso un libro in cui credo e che ho scritto io, Fondamenti di chitarra, però mi preoccupa subito, non dalle prime lezioni ma molto presto, di avvicinare i ragazzi alla musica contemporanea. Credo sia un dovere degli insegnanti e per quanto mi riguarda un piacere andare a scavare sulle possibilità nuove dello strumento. E quindi uso quel libro sulla musica contemporanea della Zanibon, Antologia di chitarra moderna, credo. E poi naturalmente aggiungo le raccolte di Studi dell'Ottocento di Chiesa, in particolare più quelli di Giuliani che quelli di Sor. Credo che per i primi anni questo sia un po' la guida generale.

F.B.: Io sono uno di quelli che contribuisce a che il Sagreras non sia un low-seller , perché io ogni tanto lo utilizzo, soprattutto per quegli allievi che hanno bisogno di una stabilizzazione della mano sinistra e trovano nel Sagreras quei brevi giri armonici in accordi che consentono loro di avere un certo atteggiamento che poi sarà comunque loro utile. Non ho mai condiviso con il vecchio maestro ed amico [Ruggero Chiesa] proprio al 100% l'impostazione esclusivamente monodica all'inizio e quindi credo ancora un pochino negli accordi su cui far arpeggiare la mano destra dell'allievo. Spezzo invece una lancia per una serie di pubblicazioni che ho scoperto da molti anni nel catalogo della Chanterelle, e che sono state ultimamente integrate da altri libri dello stesso tipo. La prima collana si intitolava Modern Times e vuole essere una sorta di successione progressiva della difficoltà. I primi due fascicoli dovrebbero essere quelli che gli Inglesi chiamano Grade1 e Grade2, cioè di livello piuttosto basso, mentre dal quinto si va verso qualcosa di più difficile. Ora, per il bambino ipotetico di dieci anni di cui si parlava prima, c'è del buon materiale nei primi fascicoli e ancora meglio in quella che ne è la naturale continuazione: un trittico recentemente pubblicato, Solo now, in cui autori contemporanei non particolarmente cerebrali o atonali, ma che fanno musica su basi modali o tonali, riescono con una certa simpatia anche nei titoli (mi viene in mente un titolo di un brano di quattro righe, Cigni e anatre, in cui il ragazzino di dieci anni riconosce sicuramente nelle seconde minori le anatre e nelle decime i cigni più eleganti) a far introdurre un discorso di natura musicale.

F.M.: Credo che Biraghi faccia venire subito voglia di scoprire questi testi. Proseguiamo il giro. Credo che abbiate capito che non è pubblicità e che una cosa è un insegnante che abbia ricevuto in saggio una copia e la trova interessante e altra cosa è usare da dieci anni un testo in adozione, con valore scientifico incomparabile.

Tu Bonaguri che testi usi ?

P.B.: Anch'io uso abbastanza il Sagreras all'inizio, ma il mio problema è quello di cercare di fare in modo che il ragazzo faccia subito musica e possibilmente di livello più alto possibile fin dall'inizio, perché sono testimone di certi scoraggiamenti iniziali dovuti un po' anche al non enorme entusiasmo. Io avevo una 'passionaccia' sin da quando avevo dieci anni, per cui mangiavo tutto

e mi piaceva tutto, adesso bisogna anche dare cibo più selezionato. Da questo punto di vista due cose. Una: ho trovato un librettino di Failla, edizioni Rugginenti, che ha il vantaggio che fin dalla prima lezione il bambino ha la soddisfazione di suonare un piccolo pezzo. Sono pezzi facilissimi, con poche note per volta, con l'idea di arrivare subito all'esecuzione di una piccola composizione. È un'idea molto interessante che si potrebbe sviluppare. Ho scoperto inoltre due testi molto interessanti. Il primo l'ho appena scoperto. È una cosa della Mel Bay. Una edizione di 40-50 Corali di Bach, ciascuno dei quali fatto in vari modi diversi. Una chitarra fa la voce del soprano e la seconda le altre tre, oppure naturalmente ci può essere un altro strumento che fa la voce del soprano, oppure si possono fare a duetto o ancora in forma solistica. Insomma quindi anche un bambino del I e II anno potrebbe già fare la parte dei Corali di Bach. Un'altra cosa che ho trovato utilissima sono i Bicinia di Orlando di Lasso. Sono composizioni vocali o strumentali scritte a due voci, per cui già un bambino del I o II anno, se è un po' sveglio [può cimentarsi]. Possono addirittura farlo tra di loro come duetto, ed è veramente, come dicono gli inglesi, cibo per il pensiero. Cioè la possibilità di cimentarsi dall'inizio con dei capolavori, trovo che sia, specialmente per uno strumento come la chitarra, con il nostro tradizionale bagaglio didattico, una cosa della quale abbiamo bisogno.

F.M.: Ecco io finisco il giro con il Maestro Company, anche se immagino che negli ultimi suoi anni in Conservatorio forse dei ragazzini si occupava un po' meno. Non so se ci vuol riferire di quello, oppure se vuole approfittare per dare la propria testimonianza su dei testi in generale. Visto il prestigio della sua cattedra, credo sia obbligatorio chiederglielo.

A.C.: Io preferirei sentire il parere di una persona che stimo molto, che è un musicista, un compositore che ama molto la chitarra, ma non è un chitarrista. È molto importante, perché noi chitarristi siamo alle volte 'troppo tra di noi'. Ci dimentichiamo l'altra musica, non ascoltiamo il più delle volte l'altra musica, poi crediamo che Giuliani sia un genio. È un buon artigiano, ma non è un genio. Con questa convinzione andiamo a suonare Giuliani, e questo è un guaio. Invece dobbiamo suonare Giuliani conoscendo i suoi limiti. Così faremo un buon servizio anche a Giuliani, perché lo suoneremo con un altro spirito. Vorrei sentire il parere del Maestro Ermirio che non ha ancora parlato e che credo abbia delle cose interessanti [da dire]. Scusate io francamente non voglio parlare di testi, non mi sembra interessante. Basterebbe chiedere ad un mio allievo che insegna in una scuola media ad orientamento musicale come ha preso dei cori e ha adattato questo per ragazzini. E' interessante. È chiaro che se ci sono delle pubblicazioni tanto meglio, ma mi sembra che in questa tavola rotonda ci siano degli argomenti più interessanti inerenti proprio ad un discorso sulla didattica.

F.M.: Era solo un giro di testimonianze e basta. Ho detto poc'anzi, e credevo di aver messo le mani avanti abbastanza, che i testi sono gli strumenti didattici con i quali noi ci confrontiamo tutti i giorni. Comunque volentieri sentiamo la testimonianza di Ermirio.

F.E.: Avete detto tante di quelle cose che veramente bisognerebbe stare qua fino a dopodomani. E' difficile. Io vorrei, come mi è solito, partire sempre dal contrario di quello che si propone. Sentendo questo titolo "Come è cambiato il modo di insegnare nei Conservatori ...", in realtà bisognerebbe dire "Che cosa si ostina a non cambiare nel modo di insegnare, e non solo nei Conservatori ma in generale". Questo argomento è stato toccato da Paolo Manzo quando ha parlato di etica. Prendiamo due angolature diverse. Noi continuiamo ad andare avanti, come è normale nella storia dell'individuo, ripetendo gli stessi errori. Però siamo arrivati ad un punto in cui questo non è più consentito. Voglio dire: è troppo importante al di là dello strumento (io non sono chitarrista quindi è evidente che sono abbastanza imparziale su ogni tipo di strumento che il ragazzo voglia avvicinare) dare una formazione etica prima che strumentale e meccanica, secondo quella vecchia, verissima e semplicissima attitudine a paragonare il musicista ad un mosaico, in cui l'immagine, il tratto, è sempre molto definitivo, ma in cui il numero dei tasselli, delle tessere, costituisce la chiarezza e il nitore dell'immagine. Partendo da questo presupposto

per cui comunque esiste questo tratto e si tratta di renderlo il più possibile carico, gravido, grondante di tessere, solo questo si può fare secondo me insegnando. L'uso dei metodi? È poco importante. È un fatto squisitamente privato e rientra nella sfera del privato. Io credo che ognuno di voi che insegna potrebbe elencarci comunque un altrettanto lunghissimo, forse per molti sconosciuto, curioso e anche interessante elenco. Sarebbe come dire che della lingua italiana usiamo solo una parte dell'alfabeto e non tutta: usiamo un po' quella che serve. E quindi chi ha la coscienza del docente lo farà sicuramente. Quello che invece trovo d'altra parte pazzesco è quello che non è cambiato. E vi cito un episodio significativo secondo me, che forse avrò già detto in altre occasioni, ma che comunque [dimostra che] il mondo non cambia nonostante tutto, della musica da camera per chitarra. Ad un convegno (questa è storia non ipotesi) che ci fu anni fa a Taormina, indetto dal Ministero, dal titolo 'la musica da camera nei Conservatori' vennero dette delle cose assolutamente vergognose da parte di musicisti, docenti, direttori dei Conservatori. E questo non molti anni fa. Persone che non hanno ancora cambiato opinione e questo è grave. Dopo due o tre giorni vennero fuori questi gruppi di lavoro con il loro bravo canovaccio, per far vedere che avevano lavorato. Voi non ci crederete: la musica da camera fino a tre anni fa in questo convegno era [solamente] Trio, per violino, violoncello e pianoforte, Quartetto [per archi] e così via. Era stato cassato (io dico dimenticato perché voglio essere generoso) tutto quello che era chitarra, arpa, percussioni. Non se ne parlò proprio. Queste sono le cose che non sono cambiate.

Questo convegno, il fatto di trovarci qua tutti insieme, ci deve un po' servire anche ad uno scopo piccolo ed elementare. Cerchiamo di lanciarlo. È veramente assurdo, inverosimile, dilettantesco, anzi peggio, che ci si ostini, purtroppo anche in sedi importanti e da pulpiti da cui francamente non ce l'aspettavamo, che si seguiti ad ignorare un 40-50% di produzione [cameristica]. (diceva quel signore [Vincenzo Poggi, n.d.r.] che aveva raccolto i dati, un numero spaventoso di brani) E dobbiamo ancora assistere a questo? All'interno dei Conservatori ci sono ancora realmente delle incompatibilità ataviche, ventennali e trentennali a collaborare, a parte quello che diceva Tallini di Pepicelli. La chitarra viene considerata [insieme a] tutto ciò che non è arco o tastiera. Questa è la verità. E in un ambiente di professionisti, in Conservatorio come nelle Scuole di Musica, questo non è più ammissibile. Io allora suggerisco a Michelangeli: la prossima volta dia un altro titolo [alla Tavola Rotonda]: 'Che cosa non vuole cambiare ...'. Perché al di là di quello che vogliamo mettere nell'insegnamento, ci sono proprio dei muri di gomma che solo noi possiamo sgonfiare.

F.M.: Io raccolgo non solo il suggerimento del Maestro Ermirio, ma di tutti. Io l'ho sempre detto: il nostro è una specie di binario, poi il treno ognuno lo può prendere venendoci e quindi sono disponibile a qualsiasi tipo di suggerimento. Invece, prima di concludere, perché credo che l'orario di pranzo incomba, ogni promessa è debito: vorrei chiedere se qualcuno di voi [in sala] vuole intervenire. C'è un microfono che gira. Io vi prego, per non mettermi nella condizione imbarazzante di dovervi interrompere, di fare interventi più corti possibili.

A.C.: Potrei fare solo una piccola precisazione al Maestro Ermirio? Quello che ha detto Ermirio è fondamentale perché i chitarristi si sono allontanati dalla musica d'insieme, almeno ufficialmente. E devo dire siamo stati noi chitarristi i primi (io per fortuna non facevo parte di quella commissione) a farlo principalmente, a livello ministeriale, quando nei programmi di diploma di Conservatorio sono stati omessi gli esami di musica d'insieme. C'era un tempo un programma in cui si doveva fare un'analisi, dimostrare di conoscere la partitura e poi un concerto per chitarra e orchestra. Queste prove sono state eliminate. Per cui oggi un chitarrista può partire e arrivare al diploma e ignorare la musica d'insieme assolutamente. Quindi ci siamo dati come si suol dire 'la zappa sui piedi'. Tra l'altro sarebbe anche molto [utile], perché il chitarrista che ha una buona tecnica deve anche sviluppare una certa quantità di suono, per cui il chitarrista che deve suonare un quintetto di Boccherini si rende conto della situazione. Non può continuare a suonare con un suonino, che, io dico, produce solo per le formiche che stanno vicino ai piedi. Anche questo è un argomento da prendere in considerazione. Dovrebbe essere stimolato anche

il Ministero a rivedere il programma infausto che è stato fatto.

F.M.: Il prossimo anno, se volete, mettiamo questo all'ordine del giorno. Passiamo la parola al pubblico.

Dal pubblico: Sono Francesco Rizzoli, insegno Storia ed Estetica della Musica al Benedetto Marcello di Venezia. Insegno anche all'Università e sono chitarrista e liutista. Come insegnante di Storia della Musica ho frequentemente allievi di chitarra, allievi di altri naturalmente. Noto con mio rammarico in questi ragazzi uno straordinario disinteresse verso quello che è stato il mondo della chitarra: verso il repertorio, verso i grandi interpreti, eccetera. Naturalmente io porto il discorso per valorizzare lo strumento al quale ho dedicato la vita. Porto i dischi di Presti-Lagoya, i ragazzi delle classi di chitarra quasi non li ascoltano. Parlo di Roncalli, Corbetta, grandi chitarristi del Seicento italiano: 'Beh, chi è, cosa han fatto?'. Porto intavolature di chitarra, trascrizioni storiche. In classe, una volta, mi sono permesso di fare uno scherzo. Ho portato Julian Bream: non l'ha riconosciuto nessuno. E' una questione di fondo, di cultura: questi ragazzi non possono vivere come dei polli in un pollaio, devono essere guidati, specialmente in quest'epoca in cui c'è una cascata di informazioni incredibile, incoraggiati a studiare il passato e non a limitare il loro ascolto a quello del compagno di fianco, incoraggiati a superare quel muro che gli impedisce di andare a sentire il concerto del chitarrista magari a duecento metri da casa. Perché non ci vanno? Hanno paura del confronto? Hanno paura di vedere messe in dubbio le cose che hanno appreso in tanti anni? In questo processo c'è un processo di rinsecchimento, in realtà. Adesso io vi faccio delle osservazioni un po' libere, perché credo sia il caso di riformare un po' tutta la figura globale dell'allievo, ma se mi permettete anche un po' [la figura] dell'insegnante di strumento, che dovrebbe incoraggiare i ragazzi, (nei limiti naturalmente della sua dignità di insegnante) ad acquisire tutte le esperienze che può ottenere dall'esterno, sia attraverso i dischi, sia attraverso l'ascolto di concerti ecc. Io vivo in una città con una sovrabbondanza di occasioni musicali. Io bevevo il caffè con Luigi Nono per dire. C'erano delle occasioni meravigliose. I ragazzi del Conservatorio di Venezia, in particolare, le sprecano, per mancanza di interesse. Questo è veramente incredibile. E per quanto riguarda poi altri atteggiamenti, vi ricordo un episodio perché a volte gli aneddoti possono aprire dei lampi e degli squarci che mi auguro servano a migliorare la situazione. Proprio recentemente ho dovuto accompagnare una cantante in Conservatorio a Venezia. Hanno fatto il dépliant, ma il mio nome è rimasto scritto senza [l'indicazione di docente della Scuola di] Storia della Musica, senza niente. Ho chiesto: 'Perché non avete messo il mio titolo?'. Che so, voi leggete 'Piero Bonaguri, insegnante della Classe di Chitarra'. '[La risposta è stata:] 'Ma tu non suoni, insegna Storia della Musica' Però il concerto l'ho fatto io! Capite c'era un netto diaframma tra quella che era la mia posizione ufficiale e culturale e quella che invece era la posizione 'pratica'.

Si sa, l'insegnamento era [qualche tempo fa]: 'Metti il dito qua.' L'anno dopo era: 'Metti il dito là, ma vedi di non premere troppo.' Poi ci hanno detto 'Attento al braccio'. Poi 'Attento a tutto il corpo'. Poi hanno allargato [l'insegnamento] alla psiche, con il risultato di un grandissimo miglioramento dell'efficienza tecnica, l'ho abbiamo visto ieri sera [alla Finale del Concorso Internazionale N.d.R.], ma quello che manca un po' è proprio 'il cibo per la mente', come dicono gli Inglesi. Io ho avuto la fortuna di conoscere il Maestro Diaz e il Maestro Bream. Alirio Diaz a casa mia in due minuti mi ha fatto 256 domande e mi ha chiesto 4 edizioni delle Sonate di Scarlatti. Cioè c'è una curiosità culturale straordinaria. Bream ha fatto una disquisizione sull'op.19 di Schönberg meravigliosa.

E' così che dopo si diventa artisti! Perché sennò il pezzo resta là. E' un movimento di feed-back: io suono qualcosa sapendo cosa significa, allora c'è un motivo. Non so se capite cosa intendo.

F.M.: Abbiamo capito perfettamente. C'è qualcun altro che vuole intervenire.

Dal pubblico, Pierluigi Moccia di Aosta: Volevo solo chiedere un piccolo inciso sulla postura, se è entrata nel modo di insegnare in Conservatorio. Si è sempre trascurata questa parte inizialmente. [Chiedo] se si tiene conto [di questo] e se viene curata.

F.M.: Credo che a questo possa meglio rispondere il Maestro Company.

A.C.: Purtroppo no [non viene insegnata]. Io lo faccio perché sono convinto che non è solo una questione puramente fisica e fisiologica, ma fondamentale per la emotività. In pratica se vi sono delle tensioni nella postura, queste invadono a livello nervoso il tono che dovrebbe correre nel corpo, certo determinato dalla mente e dal sentimento. [Esse bloccano] quell'energia necessaria per il gesto musicale. Ma quando poi io sono in partenza bloccato, cosa può sentire il mio diaframma a livello musicale ? Il mio diaframma è come una tavolozza su cui è però stato messo il nerofumo. Quindi non riesce ad esprimersi. Io ne ho parlato. Ho fatto dei corsi anche ad altri strumentisti. Mi son trovato una volta una classe di dodici o tredici pianisti e dovevo fare un corso di interpretazione sulla base della bio-dinamica musicale, una tecnica che ho messo a punto io in molti anni di studio: alla fine mi son dovuto limitare ad insegnare come star seduti a tutta gente che voleva iniziare una carriera concertistica, ma che non [ne] aveva alcuna possibilità. Avrebbero tutti dovuto [attuare] una volontà meccanica. Cosa potevano fare ? Io in quel corso ero riuscito a malapena a farli stare seduti.

Secondo me il musicista che comincia si trova davanti un ragazzino e pretende di usare quel ragazzino come quel contadino che davanti ad un terreno incolto con radici e sassi, inizia subito a seminare, invece di cominciare a pulire, invece di togliere le vecchie radici e togliere i sassi,. Poi nasce quello che nasce: tutte cose stortignaccole. Se c'è qualche miracolo, c'è [perché] qualche insegnante intuisce. Non dico non ci sia qualcuno, ma non c'è questa tecnica almeno nel mio Conservatorio Vengo io chiamato per dire certe cose, ma molto empiricamente. Mi sembra che siamo ancora molto indietro. Quello che io facevo vent'anni fa, adesso appena appena comincia ad entrare.

F.M.: Ringrazio il Maestro Company che dice cose che possono illuminare anche senza dover modificare il proprio stile di insegnamento: questa immagine del campo arato è molto interessante. Tra l'altro ricordo che due anni fa, durante il 2° Convegno di chitarra italiano, ottenne il "Premio per la Didattica", come riconoscimento alla sua prestigiosa carriera.

Prima di concludere, c'è un ospite d'eccezione in sala, e noi siamo tutti orgogliosi che ci sia. È il Maestro Alirio Diaz, che ha chiesto di intervenire e al quale cedo volentieri la parola.

A.D.: La faccenda è piuttosto complessa, nel mio caso specifico, perché io sono stato quasi un autodidatta nella chitarra, il che [mi] ha giovato moltissimo. [Ciò è] dovuto a questa origine popolare della mia infanzia, della musica tradizionale del Venezuela ecc. . La mia carriera [rappresenta] una vita concertistica che io considero molto bella, forse non per tutti quanti, ma io sono molto orgoglioso di aver raggiunto questo livello e di stare qui tra voi in Europa: insomma, io, un contadino del Venezuela che suonava il cuatro ! Perciò in buona parte come ho detto sono stato un autodidatta, ma ho avuto la fortuna anche di aver avuto dei grandi insegnanti, che cioè mi hanno insegnato quello che potevano. I miei primi maestri avevano il metodo di Carulli. A casa mia per un qualche miracolo, forse per il destino, avevo ereditato da un mio nonno un metodo di Carulli e questo è stato il mio primo incontro con la chitarra accademica. Un mio zio suonava alcuni brani di questo metodo e io servivo da leggio, tenevo la musica e lui leggeva. Ho imparato il Carulli 'a orecchio', non serviva a granché ma era già qualcosa ! Con l'andar del tempo c'è stata un'evoluzione: mi rendo conto adesso di quante cose meravigliose ho imparato [dagli insegnanti], alcune mi sono servite per la carriera, altre non me la hanno insegnate, ma almeno erano sinceri, insegnavano quello che potevano. Avevano un carisma proprio pedagogico e questo per me è stato decisivo per incoraggiarmi verso questo strumento. Venendo in Europa mi sono accorto che mancavano molti elementi nella mia tecnica, nella mia musicalità e nella mia interpretazione. Venendo in Italia, alcuni mie cari amici avevano una accademia dove si trovavano per parlare della chitarra. C'erano vecchi, giovani ... tutti appassionati per questo strumento. Ho cominciato a ricevere le prime critiche su di me: erano molto positive, ... ma io non le capivo ! Dopo mi sono accorto, circa dieci anni fa circa, dell'importanza di queste critiche ! Erano

alcuni degli amici che non suonavano la chitarra che facevano le osservazioni più musicali. E' incredibile: la mentalità italiana verso la musica è una cosa straordinaria. Allora loro, pensando a me e alla tradizione europea, mi aiutavano e mi suggerivano: "Guarda, Alirio, tu devi fare più pause" E io pensavo: "Cosa saranno queste pause, crome, semicrome o che altro?". Ma non mi veniva niente che mi piaceva in queste pause. E pensa cosa vuol dire l'istinto dell'italiano, che può giovare, ma anche creare preoccupazione: non potevo dormire pensando alla mancanza di queste pause! Dopo mi sono reso conto, leggendo le lettere che queste persone mi scrivevano, che le pause erano il rubato, la cosa più complessa che può esserci e che non si può quasi definire. Abbiamo grosso modo un significato di questa parola che appare nei testi, ma talvolta sfugge il vero senso del termine così espressivo dell'interpretazione. Ero stato da Sainz de la Maza in Spagna, poi da Segovia a Siena, ecc. ma solamente questo signore mi aveva aperto sia alla preoccupazione ma anche a questa ricerca che io, almeno coscientemente, non riconoscevo. [Questo racconto] è per dire come il concertista, quello che esercita [la musica], può [imparare] molte cose con l'esperienza della vita. Ho scoperto tante sfumature che mai avrei capito dalla scrittura musicale, perché i testi con la notazione come sapete sono solo un riferimento. Non è che dobbiamo essere fedeli e totalmente succubi di ciò che è scritto nelle note, nel pentagramma e in tutte le espressioni di pianissimo accelerando, rallentando ecc. Sono cose che poi ho scoperto essere molto [più] complesse di quello che mi suggerivano i professori di Conservatorio. Credo che il tran-tran, anzi no credo che la saturazione possa svegliare queste scoperte e ciò che è scritto nella notazione musicale.

#### YANOMANI OP. 47 DI MARLOS NOBRE introduzione a cura dell'Autore

M.N.: Io sono brasiliano e la grande ispirazione della mia musica è stata proprio la musica popolare del Brasile, fatta da tutti i popoli del Brasile. Sono nato a Recife, nel Nord-Est, e vivo a Rio. Insegno negli Stati Uniti. La mia formazione musicale è stata da un lato popolare appunto e dall'altro accademica, con Ginastera, Messiaen e Dalla Piccola. Yanomani è stato scritto nel 1980, per una committenza svizzera. Subito pensai ad un'opera per coro dedicata agli Yanomani. Gli Yanomani sono l'ultimo grande popolo indigeno del Brasile, sopravvissuto alla civilizzazione. Io ho vissuto con loro e la cosa che più mi aveva impressionato era stato un rituale dopo l'uccisione di un grande capo degli Yanomani, ucciso dai colonizzatori bianchi. Il rituale è impressionante perché la morte per l'indigeno significa perdita della cultura, ma il morto deve reintegrarsi nel suo popolo attraverso [questo rituale]. (...) Il canto e la danza sono molto drammatici: alla fine del rituale gli uomini partono per combattere, cioè per vendicare la morte del loro capo. Io ero colpito da questa esperienza. Non avevo intenzioni documentarie, [etnomusicologiche]. L'opera è costruita con un linguaggio attuale e contemporaneo, utilizza una scrittura aleatoria controllata. Il sistema è il più libero possibile, ma è strutturato in serie, perché attualmente lavoro con la serie; uso la politonalità, la multitonalità e soprattutto affronto la questione ritmica. In Europa il ritmo si è sviluppato moltissimo nella musica contemporanea, senza pulsazione o rispetto per la metrica, dando l'idea di una sorta di caos sonoro. In questa composizione uso sia una metrica libera, sia una metrica molto precisa e pulsante. Il brano è scritto per chitarra con una accordatura particolare, Re, Sol#, Do#, Fa#, Si, Mi e il coro è misto. Il tenore non deve essere verdiano, ma deve avere una voce non impostata del coro, quasi 'bianca': può essere anche un soprano. [L'opera] è formata da due parti principali, separate da un grande silenzio, che significa la morte. La parte finale procede quindi come uno specchio rispetto alla prima, come un grande ritorno alla cultura. È dunque una forma dettata dalla idea emotiva.

## LE SOCIETA' CHITARRISTICHE NEGLI STATI UNITI

a cura di Penny Phillips, redattrice di Soundboard

P.P.: Intanto per prima cosa devo dire che sono felice di rappresentare gli Stati Uniti qui al concorso di Alessandria e al convegno odierno. Io lavoro in USA e rappresento la Fondazione Americana per la chitarra classica. La mia prima occupazione è la direzione artistica della Società di Chitarra classica del Connecticut. Quindi sono stata eletta nel Comitato onorario della Fondazione. Poi ho cominciato a lavorare sulla rivista Soundboard. Mi è stato chiesto di parlare della rivista e in seguito delle Società chitarristiche statunitensi. La Fondazione che rappresento è un'organizzazione non-profit aperta a sottoscrittori americani e non. Tutte le persone della organizzazione sono volontari, così come coloro che lavorano in Soundboard. Lo scopo è quello di divulgare l'aspetto accademico e culturale della chitarra. La rivista comprende articoli su corsi, borse di studio, tecnica, produzioni discografiche. Chiunque può far pubblicare i suoi articoli su Soundboard. In America esiste anche un'altra importante rivista, Guitar Review, sostenuta dalla ditta Augustine di corde. Su Soundboard scrivo per conto anche della Società chitarristica di cui faccio parte. La Fondazione inoltre si incarica di organizzare un concorso per esecutori e compositori ogni anno, in diverse città americane, anche in Canada. La competizione di solito comprende 70-80 concorrenti da tutto il mondo. Il concorso dura sette giorni e durante la settimana ci sono conferenze, dibattiti e concerti. Ciò raccoglie anche l'interesse di editori e liutai. E' il punto di incontro più importante degli Stati Uniti: opportunità, opinioni, incontri e business. Ora passiamo alle Società chitarristiche: ce ne sono circa settanta in USA e dieci in Canada. Sono completamente diverse per struttura e organizzazione. Di solito non ci sono contatti fra di loro. Si incaricano tutte però di diffondere e promuovere la cultura musicale nei confronti di chi ama e apprezza la chitarra. Raggiungono questo scopo in modo diverso: alcune hanno pochissimi volontari, altre sono più grandi, fino a poter contare su 400 addetti e quindi su molte risorse economiche. Di solito organizzano corsi, masterclass e notiziari. Questa [indicandola, n.d.r.] è la pubblicazione della Società del Connecticut, fondata nel 1985. È la più grande Società della East-Coast e a differenza di altre dispone di opportunità diverse. 450 persone lavorano lì. La Società organizza concerti da settembre a maggio, anche invitando artisti di fama internazionale. Ha un bollettino trimestrale, organizza masterclass e corsi durante l'anno e durante l'estate. Molti iscritti non sono chitarristi, ma appassionati dello strumento e della musica. Uno degli scopi della Società è appunto quello di condividere il piacere di ascoltare musica insieme.

Lanza De Cristoforis (dal pubblico): Ringrazio Penny Phillips e volevo sapere a che punto è l'idea comunicatami qualche tempo fa da Matanya Ophee di fondare una terza rivista negli Stati Uniti. Io avevo consigliato Ophee di fare un merging con Guitar Review.

P.P.: Matanya Ophee è un personaggio molto controverso. Mi spiace, ma onestamente non so nulla di questo progetto, anche se penso che una terza rivista sarebbe utile e interessante.

[Segue Consegna delle Chitarre d'Oro 1999]

## **CHITARRE D'ORO 1999** **(motivazioni)**

### **PREMIO PER LA DIDATTICA** **MARIO GANGI**

Impegnato in una brillante carriera concertistica, Mario Gangi si è dedicato per 40 anni anche all'insegnamento. Autore di pubblicazioni didattiche, ha seguito con passione almeno due generazioni di studenti, portando i migliori allievi a ottenere prestigiosi successi internazionali. Già docente ai Conservatorio di Napoli e di Roma ha formato un'importante scuola chitarristica che viene comunemente definita "scuola romana".

### **PREMIO PER LA COMPOSIZIONE** **ALVARO COMPANYY**

Chitarrista e compositore, Alvaro Company ha segnato una tappa importante nella produzione musicale contemporanea. Il suo brano più conosciuto, "La seis cuerdas", è considerato un punto di riferimento per il repertorio dello strumento e ha ridefinito nuove modalità nella scrittura chitarristica.

### **PREMIO PER LA RICERCA MUSICOLOGICA** **VINCENZO POCCHI**

Autore del "Catalogo di composizioni per chitarra del Novecento", Vincenzo Pocchi ha messo a disposizione di professionisti e appassionati il più completo e aggiornato archivio di musiche dedicate alle sei corde. Disponibile su supporto cartaceo e su CD, il "Catalogo" ha conquistato riconoscimenti e attenzione da tutto il mondo.

### **PREMIO PER IL MIGLIOR CD DELL'ANNO** **STEFANO GRONDONA**

"La guitarra de Torres", questo il titolo del disco che Stefano Grondona ha dedicato a Llobet e Tárrega, è testimonianza di una profonda maturità artistica e di un eccezionale magistero strumentale. Con questo CD l'artista genovese firma una delle più autorevoli registrazioni discografiche della fine del Novecento.

### **PREMIO PER LA PROMOZIONE** **GIANLUIGI FIA**

Fondatore e direttore artistico degli "Incontri chitarristici" di Gargnano, in provincia di Brescia, Gianluigi Fia promuove e sostiene la chitarra attraverso l'istituzione di un prestigioso concorso internazionale, corsi di perfezionamento e una delle più antiche mostre di liuteria. In particolare il Concorso di interpretazione ha portato alla ribalta giovani talenti italiani e stranieri.

### **PREMIO SPECIALE "UNA VITA PER LA CHITARRA" (alla memoria)** **ALEXANDRE LAGOYA**

Protagonista della vita musicale del Novecento, Alexander Lagoya ha costituito, insieme con la moglie Ida Presti, il massimo duo chitarristico del secolo. La sua carriera lo ha visto impegnato con successo anche come solista e come fondatore e titolare della prima cattedra di chitarra al Conservatorio di Parigi. È scomparso poche settimane fa all'età di 70 anni, dopo aver dedicato tutta la sua esistenza alla diffusione e alla promozione della chitarra.