

**7° Convegno Internazionale di Chitarra  
Alessandria, sabato 28 settembre 2002  
Teatro Comunale - Sala Ferrero**

**Atti del Convegno**

redazione a cura di Marco Pisoni

**Introduzioni, presentazioni, ringraziamenti**

**Marcello Pittaluga, presidente**

Vi ringrazio di essere venuti in Alessandria. Siamo ormai arrivati alla settima edizione [di questo convegno]. Siamo cresciuti. Come voi sapete, è da sei anni che viene organizzato in Alessandria questo convegno *a latere* del concorso. Posso passare subito la parola a Filippo Michelangeli perché vi illustri il programma della giornata.

**Filippo Michelangeli, direttore artistico**

Intanto vi auguro una giornata piacevole e interessante. Vi ringrazio per essere intervenuti. Mi dispiace per quelli che si attardano ancora fuori, nel mercatino. E diamo invece subito inizio al 7° Convegno di Alessandria. È il primo anno che abbiamo aggiunto la definizione di 'internazionale' al convegno, anche se molti di voi sanno che già durante le scorse edizioni abbiamo avuto interventi di carattere internazionale. In realtà ciò è stato fatto per assegnare le 'chitarre d'oro' anche ad artisti stranieri. Dopo sette anni cominciamo ad avere una piccola storia e abbiamo stampato il nostro albo d'oro per inserire le autorevoli personalità della chitarra che abbiamo premiato. Il senso del convegno è invariato: abbiamo corretto la scaletta della giornata, ma il senso è sempre quello di fare in modo che i chitarristi si incontrino e riallaccino contatti. Fra l'altro devo dire che ogni due o tre anni il convegno cambia pelle fra il pubblico: vedo che ci sono facce nuove, alcuni disertano un anno e poi tornano l'anno successivo. È segno che c'è un rinnovamento fra le forze che ascoltano e partecipano al convegno. Per la giornata di oggi ci sono al mattino alcuni interventi eccezionali e due momenti concertistici [...]. Nel pomeriggio il debutto di un giovane concertista che a noi sta particolarmente a cuore, perché ammiriamo le personalità del passato, ma lo sguardo è rivolto al futuro, cioè ai giovani che porteranno il loro talento alla 'causa'. È il caso del concertista Flavio Sala, proveniente da Campobasso. Al termine del pomeriggio altri due interventi di straordinario interesse. Poi finalmente la parte più simbolica (anche perché i premi non hanno carattere economico), e cioè l'assegnazione delle chitarre d'oro. Io viaggio per l'Europa e segnalo con un certo orgoglio che continuo a sentirmi chiedere con curiosità a chi verranno assegnati i premi dell'anno e quindi sommessamente posso cominciare a dire che si tratta di una piccola tradizione.

E finisco con la segnalazione, anche un po' per propaganda, che colleghi che risiedono all'Estero cominciano a chiederci sempre più spesso di studiare delle iniziative simili anche al di fuori di Alessandria, perché questa iniziativa con interventi parlati e momenti concertistici, ma non solo, è inedita e senza precedenti. Dopo sette anni cominciano anche altri ad organizzare qualcosa che piace e che funziona. E poi i ringraziamenti doverosi alla famiglia Pittaluga: una famiglia ormai votata alla promozione e diffusione della chitarra e questo convegno arriva dopo un percorso che ha portato ieri alla conclusione del concorso internazionale di chitarra, che esiste da 35 anni e a cui si è

affiancato poi il concorso di composizione. Infine i ringraziamenti al comitato scientifico, costituito da persone che durante tutto l'anno si scervellano per creare un palinsesto interessante per la giornata di oggi. Il professor Francesco Biraghi, docente del Conservatorio di Milano, che ci accompagnerà per tutta la giornata, poi ancora Piero Bonaguri, docente a Bologna, ed ancora Giovanni Podera e Micaela Pittaluga. Ed infine ringrazio gli sponsor: il Rotary, i costruttori di corde D'Addario e Dogal e la casa editrice [Michelangeli n.d.r.] che pubblica varie riviste musicali e dà il patrocinio a tutta la manifestazione. [...]

### **Marcello Pittaluga, presidente Rotary Club Alessandria**

Il Rotary è una organizzazione che ha scopi esclusivamente umanitari. Sponsorizza ormai da trent'anni e più il concorso di Alessandria. Colgo l'occasione per promuovere una iniziativa che nel 1985 il Rotary International ha ideato per eradicare la poliomielite dalla Terra. [...]

### **[Brevi concerti a cura di Eduardo Fernandez e Carlos Barbosa Lima]**

### **"Come è cambiata la didattica della chitarra in Francia negli ultimi 30 anni"**

**Relatore Alberto Ponce, chitarrista, docente di chitarra presso l'Ecole Normale di Parigi**

**FB: Conobbi il Maestro Ponce quando mi stavo avviando allo studio della chitarra nei primi anni Settanta e ricordo alcuni concerti memorabili. Ma la mia conoscenza del Maestro non è mai andata più in là di questo, mentre so delle frequentazioni di Filippo Michelangeli, che ha avuto modo di approfondire la conoscenza del personaggio e a lui lascio condurre un po' i giochi.**

**FM: Quello che vorremo fare oggi, ed in prospettiva quello che vorremmo fare in futuro, è di farci raccontare anche le esperienze che accadono fuori d'Italia. Credo che il Maestro Ponce non abbia bisogno di presentazioni perché tantissimi chitarristi italiani giovani, e ormai meno giovani, hanno lavorato con lui. E' una esperienza straordinaria la sua, perché oltre ad essere concertista e grandissimo divulgatore di musica contemporanea (credo che tutti voi ricordiate le prime, seconde ecc. esecuzioni di Ohana, Martin, Dodgson), la sua è una figura straordinaria di didatta veramente trasversale, che ha lavorato con ragazzi di tutto il mondo e posso dire portando loro anche molta fortuna, avendo molti loro vinto ed essendosi imposti in molti concorsi internazionali. Il senso di questo concorso oggi è di farci raccontare gli ultimi quarant'anni di vita musicale, sia dalla sua posizione storica di docente presso l'Ecole Normale, sia, negli ultimi anni, di professore del Conservatorio Nazionale, sempre a Parigi, ereditando la cattedra del Maestro Lagoya. La prima cosa che vorrei chiedere è questa: come sono cambiati i giovani che si sono avvicinati alla chitarra dai primi anni di insegnamento sino alle ultime masterclass?**

**Alberto Ponce: Oggi il livello generale della chitarra si è alzato moltissimo, in tutti i Paesi, non soltanto in Francia, in Italia eccetera. Ora, la cosa straordinaria in questo mestiere è che gli artisti, anche quando non c'erano le migliori condizioni per esistere, sono sempre esistiti. Come sempre è esistita l'arte. Si dice che un professore fa molto per un giovane: lo aiuta, lo educa, gli dà la sensibilità. In realtà il professore non può mai dare l'unica cosa importante: l'arte. Si nasce in una maniera, e non possiamo fare nulla per cambiare. E' il mistero dell'arte.**

**FM: Parole molto poetiche, come sempre. Io scenderei più terre-terra. Lei ha lavorato credo con ragazzi in tutta Europa ed è stato in commissione nei più importanti concorsi (Benicasim, Alessandria ed altri). Si dice sempre che il livello dei chitarristi si è innalzato e questa è una evidenza sotto gli occhi di tutti. Eppure a volte c'è la sensazione che ci siano persone con minore personalità. A volte quindi si rimpiange una didattica che privilegiava la personalità del chitarrista. E' così, oppure è solo una impressione che abbiamo noi?**

AP: La personalità è una cosa che si ha o non si ha. Questo è ovvio. Se è vero che c'è [oggi] molta gente che suona meglio tecnicamente, e musicalmente è meglio preparata, è vero [quindi] che si trovano persone più preparate di prima, ma è pur sempre una cosa... rara [la personalità]. La cultura e le conoscenze sono più avanzate, i professori sono più avanti dei loro predecessori e quindi danno agli allievi di più e fanno sempre meglio. Prima era più difficile, ma parlando del singolo artista, come è stato Segovia o Alirio [Diaz], anche se le condizioni non erano delle migliori l'erba arrivava a rompere il cemento e a vedere il sole, perché l'arte non si può soffocare, questo è l'importante.

**FM: Tornando ai concorsi. Lei è uno dei primissimi laureati del concorso di Radio France, esistente fino a qualche anno fa. Un concorso che ha premiato grandissimi personaggi, uno dei quali è qui accanto a me oggi. All'epoca c'erano pochissimi concorsi. Oggi sono molti e tuttavia è sempre molto difficile per i giovani emergere. Quali consigli si possono dare ai giovani che si affacciano alla carriera concertistica, che ce la mettono tutta, che vorrebbero far bene e che invece incontrano molte difficoltà e ostacoli rispetto alle opportunità per suonare?**

AP: È stato sempre così. È vero, prima c'erano meno grandi chitarristi. Ma in verità la vita del musicista non è mai stata facile, né oggi né prima. I concorsi sono importanti. Offrono una opportunità ai giovani di guadagnare soldi e talvolta [di suonare]. Istradarli è già un buon punto di partenza. Il concorso di Parigi è stato importante. Negli anni Sessanta, durante il boom della chitarra, Parigi era importante perché di là passavano tutti i più grandi: Segovia, Williams, Diaz, Bream, Presti e Lagoya, Yepes. I concerti in quell'epoca erano strapieni. Anche la sensibilità dei Francesi per la chitarra era molto importante. Il fondatore del concorso, Robert Vidal, teneva due trasmissioni di chitarra ogni settimana alla radio: una di flamenco e una di chitarra classica. Quello ha fatto molto, insieme al concorso. La maggioranza di quelli che hanno vinto ha fatto carriera. Il concorso è importante che esista, ma la vita del chitarrista è sempre una vita difficile. E' vero che dobbiamo vivere con il nostro mestiere, però è anche vero che vivrei [suonando] anche senza guadagnarci da vivere. Molti grandi, come Tárrega o Pujol, non hanno guadagnato tanti soldi. E tanti altri. Ma è l'unica maniera di esprimersi, di esistere...

**FM: A proposito di Pujol, che non abbiamo conosciuto, ma che per Lei è stato importantissimo: ci può dire qualcosa, cosa ricorda di lui?**

AP: ricordo tante cose. Quando l'ho conosciuto non suonava già più. Ma da come parlava, si poteva capire come suonava. Quello che mi colpiva era la sua gentilezza, il suo rispetto per gli altri, per gli allievi. Lui era un vero pedagogo. Cercava di convincere e non di obbligare a fare una certa cosa, per trovare una maniera di esprimere la sua verità. E per me questo è quello che deve fare un professore: rispettare colui che hai di fronte. Mi ha aiutato moltissimo, era come un secondo padre per me e gli devo tutto quello che sono.

**FM: In che circostanza vi siete incontrati? Ha studiato con Pujol in una scuola?**

AP: Io sono nato a Madrid e la mia famiglia è andata a vivere a Barcellona. Mio padre là ha chiesto chi era il miglior professore di chitarra della città. Gli hanno detto Pujol. Mi

hanno portato da Pujol: avevo una paura mostruosa. E voilà: ho cominciato a lavorare con Pujol. Avevo quindici anni. Pujol mi disse: "bravo, bravo... ricominciamo tutto da capo". Ho cominciato da capo. Fece pagare a mio padre le due prime lezioni e poi mai più. La Spagna non è stata molto corretta con Pujol. Non ebbe mai il posto in un conservatorio in Spagna. Insegnava in Portogallo, al conservatorio di Lisbona. Andavo là da lui da gennaio a maggio. Naturalmente questo dopo che avevo fatto il servizio militare, perché prima non si poteva uscire. Lo accompagnavo in quella che è stata una delle più belle esperienze della mia vita: Siena. L'Accademia Chigiana allora, ne parlavo poco fa con Alirio Diaz, è stata un'esperienza unica. Mai si ritroverà un posto così. Tutto quello che era arte si trovava là: Casals, Cortot, Segovia, Celibidache, Navarra... e poi una città così! Abbiamo vissuto una epoca unica. L'ho accompagnato così, seguendolo qua e là: avevo un rapporto con lui straordinario. Veniva a casa nostra molto spesso. Pujol aveva scritto un libro su Tárrega. Mio padre lo aveva scritto a macchina e corretto, perché lui era catalano, mio padre professore, e quindi aveva paura di aver fatto qualche sbaglio in spagnolo. Veniva tutte le settimane due volte. Faceva la siesta sotto il portico. Aveva pochissimi allievi: quindi eravamo in pochi ad avere la fortuna di vivere, non dico di lavorare, con lui. Quell'uomo non aveva bisogno di dar lezione per insegnare l'arte: vedeva soltanto le cose belle. Si nutriva delle cose belle, tutto quello con amore. Ha segnato la mia vita. Ancora oggi, quando ho un momento di debolezza, penso al mio maestro, che passava da una persona che suonava molto bene ad una piccolina che cominciava, ad un'altra di settantacinque anni che cominciava... Peccato che la Spagna non lo abbia onorato un po'.

**FM: Per tornare alla Sua attività di docente in Parigi. Quando ha incominciato e ha assunto l'incarico? E soprattutto, visto che la cattedra è stata istituita con Lei, come si è trattato di codificare un programma? Come si è inventato un piano di studi? E chi è stato il Direttore che per primo Le ha dato fiducia?**

AP: Sono entrato all'Ecole Normale quando il maestro Pujol e Robert Vidal mi hanno presentato a Cortot, che è morto tre mesi dopo. Forse gli sono stato simpatico perché anche lui era un grande fumatore! Pujol era stato per qualche tempo docente negli anni Trenta. Aveva anche un appartamento a Parigi. Allo scoppio della seconda guerra mondiale era rientrato in Spagna. Poi non so perché non era più ritornato in Francia. Era il 1962, avevo ventisette anni. Iniziavo a dare lezioni. Non credo che uno possa essere un bravo professore quando incomincia. Perché è vero che diamo ciò che ci hanno insegnato. E' vero che se una cosa presenta difficoltà la lavoriamo, risolviamo, punto e basta. Ma dopo succede che dobbiamo spiegare perché una cosa si deve fare così: questo lo può dare solo il tempo, l'osservazione dell'allievo, e il tempo, quando si rispetta l'altro, ci può insegnare tante cose. Ho avuto la fortuna di incontrare buoni direttori, che mi hanno dato fiducia. A scuola ero io che facevo io i programmi.

**FM: Vedendo la moltitudine di studenti che si sono diplomati con Lei a Parigi, la cosa che colpisce di più noi Italiani è che c'è un diploma di virtuosità, mentre da noi c'è un unico diploma che uniforma tutti. Come è nata questa idea? La inventata Lei, l'ha ereditata, l'ha trovata nella tradizione della Scuola?**

AP: La Francia in questo senso presenta cose un po' complicate, a volte un po' troppo complicate qualche volta. C'è un corso di sei anni, ma è vero che è impossibile iniziare da zero e finire con un corso di sei anni. Normalmente si doppia l'anno o si tiene [l'anno di corso] su tre anni. Dipende. L'Ecole Normale ha molti più allievi adesso nei corsi superiori che nei corsi inferiori. Anche perché il tessuto delle scuole e dei Conservatori da noi [in Francia] è così esteso, che si possono avere buoni professori a costo inferiore e per più tempo fuori e poi concludere gli ultimi anni, il quarto, il quinto o solo il sesto corso, nella Ecole. Normalmente il sesto anno si chiamava licenza, e io lo chiamo

ancora così. Hanno tolto il termine licenza perché è una parola che appartiene allo Stato e riguarda gli esami di Stato [L'Ecole Normale de Musique de Paris è un istituto privato, n.d.r.]. Ora si chiama diploma superiore di esecuzione. Poi volevano mettere un anno in più: io ho proposto, per le persone che avevano conseguito nell'esame di 'licenza' un punteggio alto, di tenere un concerto pubblico, non pagato ma pubblico. L'idea è piaciuta Quest'anno mi sembra che ci siano tre ragazzi: un violinista e un pianista anche, mi pare. Io non volevo che fosse una cosa in più, ma come in Germania, mi pare, volevo solo un concerto. Un concerto, fino ad un certo punto, è più facile di una licenza, perché non c'è il confronto. La giuria giudica se l'esecuzione è tenuta con una sua certa dignità: ci sarà sempre un primo, un secondo ecc. [nei voti], ma è più facile. Il programma è libero. In Francia i programmi sono sempre fatti dai professori, in tutti i conservatori. Sono molto più liberi che qua. La direzione della musica dà una lista di pezzi soltanto per gli esami di licenza di Stato, altrimenti tutto è libero con l'accordo del direttore. Un'altra differenza rispetto all'Italia è che mai un docente sta in commissione d'esame, mai! In alcuni conservatori ci sono due o tre professori: nessuno può stare in commissione. Le giurie sono tutte esterne. Eccetto il Direttore, ed il vicedirettore a volte, gli altri sono tutti invitati: di solito chitarristi, ma anche violoncellisti, pianisti, ma i professori mai.

**FM: Credo sia impossibile dirLe di ricordare qualche nome fra i Suoi allievi. Ne ha avuti tanti e tutti bravissimi. Eppure oggi uno di loro, Roland Dyens, occupa la cattedra al conservatorio di Parigi, e in qualche modo vi è continuità con la Sua scuola. Che sensazione Le fa sapere che c'è un altro [un Suo ex-studente] ad insegnare dove prima c'era Lei?**

AP: Io paragono un po' gli allievi ai figli. Un padre fa di tutto perché il figlio sia superiore a lui. E un professore fa la stessa cosa. Quando uno ha tanta gente, qualcuno di loro deve essere 'per principio' superiore a me. Devo avere rispetto: io suono quello in una certa maniera e quella è la mia verità, ma non è detto che quella verità sia ecumenica. Quando vedo ragazzi come Roland, o come il primo italiano che è arrivato da me, Michelangeli Severi, sono tanto felice come fossi io: è normale, è per quello che si lavora. Se mi trovo con un allievo e, per modo di dire, devo fare un concorso, devo cercare di suonare meglio di lui, ma se ho un allievo io 'voglio' che lui faccia meglio di me.

**FM: Vediamo se Lei può tentare una risposta: a Lei arrivano molti allievi da tutto il mondo, dal Giappone, dall'America. Si è fatto un'idea dei Paesi che hanno una scuola più avanzata? Dei Paesi che esprimono una media di chitarristi più alta di altri? C'è qualche Paese che primeggia?**

AP: Ho avuto chitarristi da tutto il mondo. E' vero che dappertutto ci sono professori bravi e meno bravi. Io dico sempre che per giudicare un professore un allievo buono non basta, un allievo cattivo nemmeno, due allievi giusti non bastano, come due cattivi, ma a partire da tre buoni o cattivi la cosa cambia! E' normale. E' vero anche che sebbene io abbia Svizzeri o Tedeschi [buoni], quelli che sono meno [bravi] sono mediamente gli Spagnoli e quelli più bravi, insieme ai Francesi naturalmente, sono gli Italiani. Davvero. Intanto questo Paese è un po' mio. Mia moglie era italiana. Questo Paese mi piace. E questi allievi, che si sono conosciuti magari all'Ecole, dopo venticinque anni sono ancora amici e continuano rispettarsi. Questo è un grande successo per me: che non ci sia invidia, che quando un collega suona bene, faccia bene anche a me. Ognuno fa quello che può. Ognuno aggiunge una pietra a quel monumento che è la musica e la chitarra. Ognuno con le sue forze e con quello che sa la aiuta. Tutti siamo utili per qualcosa. Qualcuno di più, qualcuno di meno, ma tutti cercano che la chitarra sia considerata un vero strumento, cosa questa che a volte non succede. In Francia è il

direttore che decide quali sono le discipline insegnate. IN ogni regione viene distribuita una lista degli strumenti insegnati. Ora, ci sono due conservatori nazionali superiori in Francia: a Parigi il primo. E' il più antico, del 1769, e la chitarra è entrata nel 1969, quasi due secoli dopo. Il secondo, quello di Lione, di molto posteriore, non ha più chitarra. La chitarra c'è stata per 10-11 anni, Poi al direttore [successivo] la chitarra non piaceva e quindi... Sfonderemo anche quella porta, sono sicuro!

**FM: Oltre che didatta, Lei è anche uno straordinario interprete. La domanda è scontata: quanto è importante essere un esecutore, confrontarsi con il pubblico, per essere un grande insegnante?**

AP: Prima di tutto bisognerebbe rendersi conto di essere grandi, cosa che per me rischia di arrivare tra molto tempo! Essere grandi, o sentirsi grandi, comporta molti pericoli. No, no! Ho una paura matta che un giorno io mi senta grande. Ognuno fa quello che può. A volte può essere importante per un altro in un certo momento. Che vuol dire essere grandi? Ci sono un sacco di piccoli che sono grandi. Io raccomando ai miei allievi di pensare che se anche siamo artisti è sempre Dio che questo ci ha dato.

**FM: Grazie per essere intervenuto.**

**"Fernando Sor visto da vicino"**

**Relatore Brian Jeffery, musicologo**

**FB: Tocca ora a Brian Jeffery e Piero Bonaguri potrebbe aiutarmi per la traduzione dall'inglese. Brian Jeffery verrà a parlarci di Sor ed altro, dalla sua posizione di direttore della casa editrice Tecla. So che ha recentemente pubblicato, fra l'altro, una raccolta di ariette su testi di Metastasio, purtroppo non per voce e chitarra, ma per voce e pianoforte di Fernando Sor.**

Brian Jeffery: Parlerò un po' di Sor in tre parti: le ricerche, le edizioni, i progetti per il futuro. Le ricerche mi interessano moltissimo. Sono una delle ragioni più importanti della mia attività: non sono un professore, ma un editore. Prima di ogni edizione ci sono sempre delle ricerche. Ad esempio quando inizio il mio libro su Sor io cercai le canzoni spagnole di Sor, le Seguidillas, che però non trovai in Spagna, bensì nella British Library, dove trovai tre manoscritti contenenti le Seguidillas di Sor e fino ad oggi sono le uniche fonti per la maggior parte delle Seguidillas di Sor. Ce ne sono altre, sparse un po' ovunque, alcune in Spagna. Ciò dimostra quanto fragile sia il collegamento fra noi e il compositore. Ci furono ricerche anche dopo la prima edizione. Quando condussi le prime ricerche non avevo cognizione del rapporto fra le Seguidillas e la danza. Si sapeva che c'era un collegamento, ma non si sapeva se le Seguidillas erano effettivamente danzate. All'origine doveva esserci un legame molto stretto, ma presto la gente aveva cantato Seguidillas e danzato separatamente. Non si sapeva se quelle di Sor erano da danzare. La scoperta dopo questa edizione fu ad opera del sig. Mangado in Barcellona. Egli scoprì la descrizione di una danza in Barcellona alla quale assistette Sor: "A metà della contradanza venne la figlia della sig.ra, dona Mondeta, danzò un bolero con le castagnette e la chitarra. La chitarra era suonata da Sor che cantò anche il bolero mentre lei danzava." Sor è descritto come un giovane ufficiale. "Il ricevimento era così bello che finì alle tre e mezzo di mattina." Dal punto di vista dello studio investigativo, sette anni fa, nel 1995, si scoprì che non solo c'era una connessione, ma che quando si suona una Seguidilla di Sor questa era danzata. Non è un Lied di Schubert, non è musica da camera, ma è musica da danzare. Nel momento di queste ricerche ho visto i tre manoscritti a Londra. Ho visto anche diverse canzoni, ma anonime, negli stessi manoscritti. Erano per tre voci con chitarre. Vidi poi le stesse

canzoni in una edizione stampata in Francia, ma sotto il nome di Sor. Ho fatto quindi questa nuova edizione, intitolata 'Più Seguidillas' di Sor. La successiva scoperta risale al tempo della pubblicazione del libro su Sor. Avevo incluso un indice in cui avevo citato ogni cosa di Sor, comprese 42 canzoni in italiano. Sor aveva combattuto contro i Francesi nella guerra di indipendenza. Sfortunatamente vinsero gli Inglesi e quindi dovette andare in esilio a Londra, dove visse per sette anni. Fu uno dei fondatori della Royal Academy of Music. Noi lo conosciamo oggi soprattutto per la sua musica per chitarra. A Londra invece era noto soprattutto per le sue canzoni. Le canzoni italiane sono un caso molto speciale nella musica di Sor. Quando vediamo la sua musica per chitarra la identifichiamo nello stesso linguaggio. Le Seguidillas invece presentano un linguaggio un po' diverso: uno stile spagnolo, molto tipico, diverso dallo stile convenzionale di Mozart o Haydn per chitarra. Quando vediamo le Ariette italiane notiamo che c'è un terzo stile ancora, quello operistico, in particolare quello dei predecessori di Rossini. Spero che almeno alcune delle Ariette siano eseguite, perché credo che siano di qualità molto alta. Adesso passiamo alla seconda parte del discorso. Io sono editore. Gli editori pubblicano per molte ragioni. Credo che il mio interesse per la chitarra cominciò con lo studio per il libro di Sor. Credo che la mia intenzione fosse quella di rendere nota tutta la produzione di Sor, non solamente limitata a quei pochi lavori, ad esempio i venti studi, interpretati da Segovia. Così raccolsi tutti i lavori di Sor e li pubblicai. Per far questo avevo bisogno del vostro aiuto e ho bisogno del vostro aiuto: è importante che questi spartiti non rimangano sugli scaffali dei negozi, ma vengano eseguiti. È il caso ad esempio dei *Tre pezzi di Società*, op.33, che io ritengo validissimi. La stessa cosa vale per Mauro Giuliani, il principale compositore italiano. La Tecla ha pubblicato in 39 volumi l'opera integrale di Giuliani e anche in questo caso non è frequente sentire in concerto un'opera molto bella come per esempio 'Le campane di Bologna'. Ho pubblicato una nuova edizione, appena uscita, di tutte le opere di Sor, in notazione moderna, cioè non in facsimile, anche perché spesso l'inchiostro si deteriora, rendendo difficile la lettura degli originali. Un'altra edizione presenterà tutti gli Studi di Sor e sarà un'edizione dedicata ai principianti. Con questo entriamo in un argomento teorico molto importante: chi fa la revisione di un'opera del passato si trova di fronte a scelte importanti. Spesso i cambiamenti apportati non hanno spiegazione o ragione. La mia personale opinione è che bisognerebbe pubblicare il testo originale così com'è, lasciando poi all'insegnante l'intervento nella dattiloscrittura, da discutere e commentare direttamente con l'allievo. In questo libro, pur per principiante, non c'è alcuna dattiloscrittura, se non quelle messe proprio da Sor. Un altro argomento da affrontare è quello del docente, che spesso fa altro rispetto all'insegnamento. Nel mio editoriale delle edizioni Tecla spiego che anch'io faccio altro, sia altra musica ma non per chitarra, sia mi occupo di argomenti diversi rispetto alla musica. Ho pubblicato ad es. il facsimile di tutte le prime edizioni delle Sonate di Beethoven. Oppure, a proposito di cose molto diverse, devo ricordare che alcuni anni fa si discuteva in Inghilterra sull'ingresso o meno nell'Euro. La Tecla pubblicò uno dei primi testi sull'argomento, a cura di un deputato inglese. Infine, ora poche parole sui miei progetti per il futuro. Il più eccitante è quello riguardante appunto l'imminente uscita di queste Ariette, che avverrà fra sei settimane circa. In stampa vi è anche un volume di Studi di Giuliani che, come nel caso di quello di Sor, non conterrà altre dattiloscritture se non quelle direttamente apposte dal compositore. Un progetto esaltante è quello di aprire un sito web della Tecla, dal quale si possa scaricare direttamente la musica a cui si è interessati. Già gli Studi di Sor sono in rete e possono essere scaricati: molte di queste pubblicazioni sono gratuite.

**FB: Vorrei chiedere a Brian Jeffery: Sor ha scritto queste Ariette e, per la musica da camera, solo i duetti per chitarra. Perché, al contrario di Giuliani, Sor non si è dedicato con maggior applicazione ad un repertorio con archi o fiati per esempio?**

BJ: Sappiamo che in Spagna scrisse quartetti, ma sono andati perduti. Scrisse ouvertures, balletti e spero che vengano spesso rieseguiti.

Scrisse anche una Concertante per chitarra, violino, viola e violoncello che, secondo me, è una trascrizione della Fantasia op.12. Come dal Gran Solo Angelo Gilardino ha tratto un'opera per chitarra e archi, così un musicologo azzardare una trascrizione da quella Fantasia.

**(Dal pubblico): Quali sono stati i rapporti tra Sor e l'Illuminismo?**

BJ: La domanda è interessante e richiederebbe un'intera conferenza. Sor fu educato nel monastero di Montserrat in Spagna. Molti religiosi, in fuga dalla Francia, arrivarono a Montserrat e si può ipotizzare che Sor ebbe da loro notizie sulle novità della rivoluzione illuminista. Quando leggete il metodo di Sor vi accorgete dell'influenza di chiarezza e logicità del Razionalismo francese. Le Ariette per voce e pianoforte di cui si è parlato stanno per essere trascritte per voce e chitarra. Non appena pronte, saranno rese disponibili nel website della Tecla.

**[Debutto: Flavio Sala, vincitore concorso internazionale di Gargnano 2001]**

**FB: Stefano Grondona è già previsto in scaletta, in relazione alla presentazione del libro. Ci presenta però prima una sorpresa.**

Stefano Grondona: La sorpresa consiste nell'offerta ai presenti di un intervento musicale. Voi sapete che mi occupo molto di musica catalana, sia del repertorio conosciuto che di quello meno noto. Sono affiorate tre canzoni catalane armonizzate da Miguel Llobet. La particolarità di queste composizioni sta nel fatto che sono scritte per insieme di strumenti a pizzico. L'ensemble era composto da chitarra, mandoline spagnole e liuti 'popolari'. Esisteva una società di amatori che si dedicava a questi strumenti e a loro Llobet volle fare un omaggio. In questo caso io ho ridotto queste opere ad un sestetto di chitarre, per rendere l'essenzialità delle linee dell'armonizzazione. Le persone che formano il sestetto di questa sera hanno condiviso nel corso di tanti anni le mie peripezie artistiche. Ve le presento. Oltre a me sono: Laura Mondiollo, Alessandra Novaga, Roberto Da Barp, Paolo Bersano e Giuseppe Carrer. Vorrei aggiungere due cose: le chitarre che usiamo sono di David Rubio, personaggio fondamentale della liuteria del Novecento, recentemente scomparso, Costruttore di chitarre, ma anche di clavicembali negli anni Settanta, è scomparso qualche anno fa in maniera totalmente sfumata al nostro Paese. Qualcuno già lo conosce perché Bream suonò sue chitarre negli anni Sessanta. Ma di fatto la sua attività è andata ben oltre questo riferimento. Ho avuto il grande privilegio di essere eletto da lui a consulente principale, musicista, artista, per assistere alla costruzione e allo sviluppo dei suoi strumenti dal 1992 alla sua scomparsa. Pertanto ho avuto modo di seguire intensamente la sua attività. Questa sera il sestetto, che è intitolato a Rubio, suonerà su strumenti di David Rubio. C'è una sola eccezione: per eseguire i suoni gravi del liuto basso, ci siamo avvalsi di una chitarra-basso di Luca Waldner, che è un caro amico, co-autore del libro che presenteremo più tardi. La chitarra dispone di una settima corda, opzionale, qui accordata in SI, mentre un'altra corda è stata portata a Do# basso. Gli altri strumenti sono tutti di Rubio: di ognuno di essi posso dire di aver personalmente seguito la costruzione che in diversi viaggi in Inghilterra. L'ultima cosa: vorrei dedicare

(vorremmo dedicare) ad Alirio Diaz l'esecuzione di questa sera, probabilmente la prima che l'Italia ascolta.

[esecuzione del sestetto Rubio]

M. Llobet: *La filla del marxant, L'anunciacio, L'hostal de la peyra*

**Luca Waldner e Stefano Grondona**

**Autori del libro "La chitarra di liuteria" ed. L'officina del libro**

**FM: Moltissimi di voi conoscono il libro di cui si parla oggi. Il libro, infatti, è commercializzato dalla primavera scorsa ed è stato un successo di vendite. Va detto che se anche qui di solito siamo in un ambiente in cui non si bada all'audience, se una manifestazione o un prodotto hanno successo, vuol dire che la manifestazione o il libro sono stati ben realizzati. Abbiamo la fortuna di avere qui accanto a noi due autori del libro. Come questi due artisti, l'uno impegnato nel campo concertistico, l'altro come costruttore di strumenti, hanno avuto l'idea di cimentarsi nella scrittura di questo libro? Diciamo la verità: una volta ricevuto in redazione, pensavamo si trattasse del solito splendido prodotto americano. Quando abbiamo visto che il libro era italiano, ad opera di due autori italiani, un po' di orgoglio l'abbiamo avuto. Quindi: come siete arrivati ad assumervi la responsabilità di ripercorrere un secolo di liuteria?**

Stefano Grondona: Il discorso scomoda vari aspetti della riflessione dell'individuo, soprattutto se l'individuo si dedica alla musica che è un'arte estremamente evanescente. C'è che scrive libri: io non sono tra quelli, né Waldner, mi pare di capire. Il discorso forse è di trovarsi dentro delle cose che in qualche modo uno vorrebbe dire al meglio, e che in verità già dice: nella musica credo che tutto confluisca. Però certe cose vanno forse anche verbalizzate, indicate, illustrate, fate capire meglio, quasi illuminando le persone che condividono quella passione così interna come quella che la chitarra fa scaturire, credo come in ognuno di noi qui presenti. Quindi il discorso di giungere ad una pubblicazione significa concentrare in un risultato tanti anni di ricerca, che uno si è trovato così, quasi in maniera casuale, a condurre. Questa può essere una versione. E fin qui è una versione che credo Luca. può condividere lo, in termini di musicista, provo una sensazione più intima, forse più personale, da confessare. Nel senso che la musica, nella sua appunto volatilità, spesso non garantisce uno specchio concreto di quello che si fa, di quello che si è soprattutto. Quindi per scendere ad un livello di concretezza rispetto alla astrazione che la musica stessa offre, l'impegno di scrivere qualcosa nel quale io potessi leggermi, come in un disco in cui uno può sentirsi, può dare un'idea su cosa sei o meglio su cosa eri, perché poi è anche facile uscire da quello che hai lasciato, come appunto nei dischi. Questa è stata la spinta maggiore per me, da musicista, che credo che Waldner possa non aver avuto in questi termini; avendo lui per sua fortuna(o sfortuna al tempo stesso) qualcosa di concreto da lasciare per sé stesso nei suoi strumenti, costruiti materialmente con le sue mani, e non avendo io dalla mia qualcosa di mio e di personale.

**FM: Quanto tempo avete impiegato per un testo di questo tipo, con materiale iconografico di tale qualità e quantità?**

Luca Waldner: Quanto tempo? Ha attraversato varie fasi. Diciamo che il libro copre un arco di vita di dieci anni. Grossa parte del materiale iconografico è stata raccolta nel 1997, alla mostra di Vicenza. Si è raccolto in origine il materiale pensando di fare un catalogo degli strumenti storici esposti. Poi da cosa nasce cosa. Ci si è allargati: è difficile stabilire un periodo. Dal momento in cui ci siamo detti di voler fare il libro al momento in cui l'abbiamo finito sono passati sei mesi, con ritmo di lavoro giorno e

notte, in cui non si è fatto altro che scrivere. Più un ulteriore periodo di lavoro per mettere a posto il tutto, per un viaggio in Spagna per la ricerca di altro materiale, correggere le bozze ecc. . Quindi da quando abbiamo cominciato fisicamente a scrivere a quando abbiamo avuto fisicamente il libro in mano è passato un anno.

**FM: Cosa vuol dire dedicare un libro alla memoria di un liutaio? Posso prima fare una confidenza: eravamo in viaggio pochi mesi fa per la traslazione della salma di Segovia a Linares. In treno Grondona mi raccontava della sua passione, curiosità, interesse, quasi ossessione per la liuteria e dell'opportunità che aveva avuto di lavorare con Rubio. Mi diceva che nella sua frequentazione col liutaio aveva sentito la necessità di acquistare i suoi strumenti per sostenerlo e 'alimentarlo', per dargli cioè la possibilità di proseguire nelle sue ricerche. Credo non ci sia miglior simbiosi di quando un artista capisce che l'artigiano che ha accanto è valido e decide di comprarne gli strumenti per metterlo in condizione di continuare a creare prodotti di grande pregio. Credo che la dedica a David Rubio sia anche una dedica all'amico. Vorrei però che Stefano Grondona ci dicesse perché proprio lui ha scelto.**

SG: Un motivo dei più toccanti è che Rubio è scomparso proprio nel periodo in cui Luca ed io facevamo le notti in bianco per 'comporre' il libro, per dargli una fisionomia. Infatti avevamo dati, foto, capitoli, idee, però non era chiaro dove saremmo arrivati. Addirittura siamo partiti dalla grafica: questa chitarra mi piace vederla così, così vorrei la copertina ecc. In mezzo a questo periodo in cui si alternavano pulsioni entusiastiche con perdite complete dell'orientamento è arrivata questa notizia: sapevo che Rubio stava male. L'ultima volta che l'avevo visto in Inghilterra, nel febbraio 1999, ci fu un incontro commovente. Fu l'incontro in cui, come eravamo d'accordo, gli portai alcuni rilievi del materiale di Torres, e una chitarra Torres. Lui era incredibile, estremamente razionale. Nel costruire procedeva passo a passo, molto spesso con piani armonici ed altri legni di taglio successivo. Perché voleva capire, seguendo un binario, senza perdere passi. Ma era anche disposto a cambiare binario; non deragliando, ma cercando di averne i più fondati motivi. Insomma eravamo ad un punto tale che probabilmente la costruzione delle sue chitarre era arrivata ad una svolta 'Torres'! Verso quel passato, che in qualche modo aveva rivisitato in funzione di queste chitarre spagnole che io gli suonavo. La chitarra Rubio che ho suonato questa sera è l'ultima che lui mi fece e dopo quella aveva gettato la spugna, avrebbe voluto cambiare la strada: "Qui non si pesca più di questo. Bisogna ricominciare." Io gli portai questi progetti ma ci fu il lungo decorso che lo portò alla morte e questa scomparsa fu all'insegna del nostro lavoro di stesura del libro. Andavo spesso da lui in Inghilterra, provavo svariate chitarre, ne lasciavo una, ne prendevo un'altra e così via. Insomma, in quel giorno è mancato qualcosa di importante, prima l'amico è mancato e poi il liutaio.

Parliamo dei liutai e della mia esperienza con loro: Luca Waldner è stato un mio allievo. Era un chitarrista che ha convertito le sue energie nel fare strumenti. Come esecutore era bravo: esame, dieci e lode, un inizio di carriera, promettentissima e poi: "lo ho la mania del legno..." e ha fatto il liutaio. Avventure di questo tipo ce ne sono state altre, non di miei allievi, ma miei amici coetanei, esempio Luigi Locatto: idem, stesso virus così è andata. Avevo e ho a tuttora diversi liutai, pochi per la verità, e di diverse fasce generazionali; per condividere le esperienze e spingerle in avanti. Dal mio compagno di studi Locatto a Waldner, che è più giovane, all'uomo di sessantacinque anni che si rimetteva continuamente in gioco a condizione che non si cadesse mai nel ripetuto, nel cliché, nel professionismo, anche se di alto livello. Al di là dell'amicizia é mancata con l'assenza di Rubio una chiave di operatività della mia vita, che avrebbe portato avanti la ricerca. È mancata un po' prematuramente.

**FM: Andremmo avanti per ore a sentire un artista che parla della 'macchina' su cui lavora. però vorrei chiedere: di tutti i liutai citati nel libro, da Panormo fino a Khono, ce n'è qualcuno che per la personalità o il tratto vi è sembrato più significativo?**

SG: Antonio de Torres, che ricordo con una sorta di abbandono. Era trascendente. Gli altri hanno fatto i liutai su una via già segnata, un criterio già esposto. Sono stati dei geni della variazione, dei poeti di un linguaggio scovato. Però Torres queste cose le ha scoperte ed esaurite in una produzione. Le ha trascese in uno strumento che scompare nelle mani, non manifesta le sue bellezze in una maniera esteriorizzante, le manifesta solo alla condizione che queste vengano evocate da un pensiero ed una gestualità musicale vera, una porta della verità attraverso la quale, se uno riesce a fare un passo in più, si garantisce forse un senso. In questo modo interpreto la figura di Torres: un emarginato, dalla chitarra soprattutto. Perché alla fin fine la chitarra è uno strumento che ci emargina. Si dice! Ma io lo dico con un certo orgoglio: proprio per questo la chitarra mi ha fatto cercare a maggior ragione, disperatamente, una soluzione esistenziale, una identità di me stesso. Devo ringraziare la chitarra in questo senso: mi ha fatto dono della povertà. Quella povertà di fondo che altri strumenti, con tutto il loro repertorio, non hanno, comprimendo le persone ad essere schiave della grandezza del passato, che pochi però riescono a trascendere. Io mi sono trovato con la chitarra nel mio più tragico agio.

**FM: Sul retro della copertina si rivela però la sorpresa: accluso al libro vi è un disco e qui viene fuori la verità, nel senso che non si tratta soltanto di autore di libri ma si tratta anche di persone che suonano, eccome se suonano. La mia domanda è questa: quanto è importante il disco per il libro e viceversa?**

SG: Forse è importante notare che io sono entrato un po' prepotentemente nel libro. Purtroppo per Luca non si è potuta includere una chitarra nel libro, ma sarebbe stato carino!

**FB: Magari un Kit di montaggio**

SG Che forse rischiava anche di essere un Kitsch di montaggio! (risate) Il disco viene un po' fuori dal cuore di questa esperienza, perché le chitarre non sono state semplicemente catalogate, viste, inserite storicamente, esaltate. Sono state profondamente amate da me e da Luca quando è nata l'idea. E l'idea del libro è nata dopo anni, dicevamo prima dieci, che abbiamo passato per cercare di capire cosa c'è dentro una chitarra, perché suona, la misura, la misura di Torres, una misura tattile e creativa. Ci voleva forse la musica nel disco accluso. Che la perversione porti poi il lettore ad esempio a guardare una chitarra mentre la ascolta, fa anche un certo complice senso di tenerezza.

**FM: Una piccola provocazione: il libro è dedicato quasi tutto alle grandi firme spagnole e poco a quelle italiane: Gallinotti, Mozzani e poco altro. Possiamo dire quindi davvero che la chitarra, per come la conosciamo oggi, è uno strumento spagnolo?**

LW: Intanto il libro finisce intorno agli anni Cinquanta con un italiano, che è Gallinotti. Di fatto storicamente la chitarra è uno strumento spagnolo, è nato in Spagna, io ci sento i colori della Spagna e i profumi della Spagna. Adesso è diverso. Se vogliamo il libro è basato sulla chitarra spagnola perché è quella che abbiamo incontrato nella nostra ricerca. A parte l'inizio, in cui il libro parte con la chitarra di Fabbricatore, per chiudersi con Gallinotti. Qui abbiamo una piccola dimostrazione: ci sono molte occasioni in Italia per vedere molti liutai italiani che hanno molto da dire secondo me.

**FM: A proposito di collezionismo, voi sapete che il mercato ha portato gli strumenti ad arco, penso agli Stradivari o ai Guarneri nel Settecento, a quotazioni altissime, fuori dall'ambito dell'esecuzione, e si parla di svariati milioni di euro. Per le chitarre il destino è diverso: non esistono cataloghi né censimenti e quindi il valore della chitarra, per fortuna nostra, è ancora legata a valutazioni quotidiane dell'esecutore e questo comprime la quotazione. Oggi, grazie a questo libro, e ad altri usciti prima, comincia ad esserci nero su bianco un curriculum, una firma con un valore intrinseco. Giornalisticamente la domanda è molto semplice: una chitarra di grande pregio spagnola storica che valore ha oggi?**

LW: Non so. Secondo me il valore lo fa il mercato. Mi piacerebbe costassero pochissimo... Posso dire che ho avuto notizie di Torres proposte in Giappone a 180 milioni di lire

SG: Magari portate via da Barcellona per 20 milioni...

**FM: Altri hanno provato a scrivere storie della chitarra partendo dagli autori, alcuni dalle opere, loro dal 'motore', dagli strumenti costruiti. Siamo più fortunati noi ad avere a disposizione certi strumenti o sono stati più fortunati i musicisti che ci hanno preceduto e che vivevano agli inizi del Novecento?**

SG: La fortuna è decisa dal risultato: sono più bravi loro ad aver suonato bene senza avere i dischi o noi che abbiamo tanti riferimenti...

**FM: Il discorso è un altro: nel frattempo la liuteria è andata avanti o queste sono pietre miliari, traguardi irraggiungibili, come è accaduto per gli archi?**

SG: Le mode, il gusto formale, cambiano nel tempo. Anche parlando del mito Stradivari, in verità non c'è uno Stradivari oggi che sia nelle condizioni del tempo di costruzione. Quanti strumenti Torres ho visto che sono stati restaurati male! Male perché restaurati con criteri di 'miglioramento', così come fu per il quartetto di Stradivari, con due viole credo, della collezione reale di Madrid. Bisogna capire anche quello che è lo strumento è la sensibilità del costruttore, perché probabilmente in quelle vibrazioni ci sono anche delle onde che riguardano il pensiero musicale che ha generato le pagine musicali della sua epoca. Non basta mettere le dita nelle canzoni catalane per sentire come le sentiva Miguel Llobet, per esempio. Si tratta forse di scoprire una certa sensibilità che, essendo però scoperta come operazione del nostro tempo, è semplicemente sensibilità, 'musica del nostro tempo'. Non ci vuol essere alcuna presunzione di dire 'io la suono come la suonavano allora'. Il passato è passato, il presente è il presente. Quindi se siamo in grado di esaltarlo, siamo fortunati tanto quanto potevano esserlo loro.

**FB: Credo che Stefano Grondona e Luca Waldner abbiano incontrato nel percorso che li ha portati a pubblicare il loro libro anche altre persone che li hanno aiutati e forse vogliono citarli.**

SG: Sì, questa avventura è estremamente 'privata': una follia che ha coinvolto parecchie persone che si sono fatte coinvolgere, forse folli pure loro. Innanzitutto vorrei ricordare Massimo Mandelli, editore e fotografo. Una bella mattina ha preso la macchina, è andato a fotografare gli strumenti dove erano, senza sapere dove sarebbe finito questo lavoro. Lo ha fatto per affetto, amore, spontaneo interessamento. Non è un chitarrista. Ha avuto una intuizione e senza di lui questo libro non sarebbe stato possibile. Un altro matto è il cordaio Mimmo Peruffo: da ragazzo era radioamatore sembra che poi abbia trovato le onde giuste per collegarsi con altri tempi. Ha intuito cose, ha capito cose, e queste cose le ha trasformate in tecnica, teoria e prassi. Dalle sue mani escono corde che suonano diversamente da quelle che si conoscono abitualmente, sia nell'ambito

arcaico del budello, sia nell'ambito del suono 'antico' , ottenuto con materiale moderno. Si tratta di una corrente che non poteva essere ignorata, visto che si parlava di strumenti che avevano una realtà alla quale andare incontro, la realtà del tempo di Torres ad esempio, a cui contrapporre la realtà delle corde di nylon. Questo passo è stato fatto grazie a Mimmo, ed era importante che il libro recasse un suo intervento. Una terza persona ha contribuito più che all'aspetto del libro ai suoni del disco che voi potete ascoltare e dei miei dischi in generale. Si chiama Davide Piva ed è il mio tecnico del suono. È una espressione impegnativa: tecnico del suono. In realtà è una persona appassionata, che ha sensibilità e competenza tecnica, che viene, mette i microfoni e mi ha aiutato a fare il suono che voi sentite, criticabilissimo naturalmente ma... sincero, questo ve l'assicuro.

**FM: Vorrei chiedere, per concludere, se dopo questo libro ci sarà 'La chitarra di liuteria n.2', insomma: ci sarà un seguito?**

FB: Chiediamolo fra dieci anni.

SG: Gli strumenti già ci sarebbero, bisogna vedere se ci saranno gli autori!

### **Come aumentare la resa acustica di una chitarra da concerto** **Relatore Michele Greci**

**FB: Michele Greci non è un liutaio, contrariamente a quanto molti credono. E' un chitarrista, docente di chitarra, co-autore di un libro scritto con il Maestro Carfagna (libro che era stato presentato l'anno scorso al convegno), quindi Greci anche saggista e ricercatore. Soprattutto ha avuto un'idea su come migliorare la resa acustica della chitarra. Si è rimboccato le maniche, ha ideato una chitarra di diverso tipo rispetto a quelle standard cui siamo abituati e l'ha realizzata. In questo senso ha vestito anche i panni del liutaio, anche se ufficialmente non lo è. È un po' tutto ciò viene prima della realizzazione di un progetto e che poi viene realizzato. Lo strumento verrà presentato anche con l'aiuto del Maestro Bonaguri che darà una dimostrazione [delle potenzialità della chitarra Greci].**

Michele Greci: Prima di tutto ringrazio profondamente la famiglia Pittaluga che con la sua sensibilità ha creato tutto questo mondo in cui stiamo viaggiando: io, da ieri, con aria estatica. Riuscire a sentire, vedere e incontrare in un giorno e mezzo una quantità di situazioni, di mani, cervelli, idee in movimento come qui in Alessandria è veramente raro. E voi lo sapete perché siete qui con me. Voi ringraziarvi anche di questo. La presentazione di Francesco Biraghi è anomala. Normalmente è un liutaio che ha un'idea, la sforna, la propone a un eventuale suonatore. Io parto da un'idea diversa. La mia è un'esigenza personale. Fin da quando ero studente di conservatorio, ho sempre pensato che ci fosse un profondo equilibrio fra la grande fatica del lavoro fisico e intellettuale che bisogna soffrire su questo strumento e l'effetto finale, ancorché meraviglioso, soprattutto quando la chitarra non si presenta da sola (perché da sola c'è un adattamento istantaneo dell'udito alle condizioni di udibilità) ma si rappresenta con altri strumenti o con l'orchestra.

Questo è un grande e grave handicap. Diciamo quindi che la mia ricerca è partita per sopperire a questa piccola ma grande manchevolezza della chitarra. Ora noi sappiamo bene che tutti i compositori che hanno scritto o che si sono avvicinati alla chitarra ne rimangono ammaliati. E' una piccola strega che lavora in silenzio e in profondità. Ma, fuor di poesia, vorrei parlarvi della mia idea. Non è un'idea fulminante. Uno si sveglia alla mattina, mette un pezzo di legno lì e risolve tutti i problemi. Magari! Lo fanno tutti coloro i quali si dedicano alla ricerca. Sono più di vent'anni che lavoro a questa cosa. Il

fatto che io sia qui e voi lì ad ascoltarmi è dovuto ad uno scatto 'oggettivo'. Ciò significa che si è usciti dal 'mi piace/non mi piace', 'vabene/non va bene', per approdare ai laboratori scientifici. Mi voglio spiegare meglio. Ho lavorato per più di sette anni nei laboratori dell'ENEA, utilizzando apparecchiature che di solito vengono usate per tutt'altri scopi, ma che sono state perfette per caratterizzare il lavoro del piano armonico quando è sollecitato da una forza. Ora io qui ho un proiettore, vorrei provare a mostrarvi [alcune foto e analisi di laboratorio].

[inizia la proiezione di diapositive]

Questo è un laser interferometrico, dove è riconoscibile un computer e un banco laser: esso viene difratto da una serie di prismi e diretto verso l'oggetto che si deve 'fotografare' al buio. Si regola il tutto e, al segnale del tecnico, il computer provvede a far partire una macchina che sollecita una corda (a questo punto in modo ancora molto semplice). Poi una macchina fotografica riprende due pose alla distanza di un milionesimo di secondo fra loro. IN laboratorio vediamo un flash rosso. In realtà si tratta di due flash rossi e quello che viene fuori è una fotografia che riesce a fissare il movimento del piano armonico, con delle onde.

[prosegue la proiezione]

Questa è una olografia ripresa dopo mezzo secondo dalla eccitazione della corda. Siamo nel clou della vibrazione. Fra le due chitarre [qui comparate], quella sopra è una mia chitarra, quella sotto una Gran Concerto \*\*\*. Dopo un secondo c'è una stabilizzazione delle onde: il suono comincia ad esaurirsi. Dopo un secondo e mezzo si vede la chitarra sotto, mentre quella sopra sta continuando a vibrare fino alla fine della cassa. Dopo due e secondi e mezzo: non c'è più attività nella Gran Concerto, mentre l'altra sta continuando [a muoversi]. Infine dopo quattro secondi ancora la mia suona, l'altra no. Dopo la stimolazione della corda a parità di plettro, forza ecc. da parte di una macchina, quindi nello stesso modo, si vedono [queste differenze]. Quello che abbiamo visto poteva essere riferito semplicemente ai decibel, cioè (per dirla brutalmente) al volume di suono e al suo prolungamento. Non c'era però l'analisi del suono, che è la cosa più importante. Un banjo e un tamburo suonano senz'altro più forte di una chitarra ma non sono una chitarra. La cosa fondamentale è quindi quella di cercare di aumentare tutto, mantenendo però i parametri di una chitarra, che sono tanti e sono 'quelli'. Allora successivamente fu costruita quindi una macchina presso l'Università La Sapienza di Roma, facoltà di Ingegneria aerospaziale: lo strumento viene isolato completamente. Soggiace su un cuscino ed è provvisto di smorzatori che impediscono ogni contatto [con altre superfici]. [prosegue proiezione]

Un plettro agganciato a un motore sollecita la corda in modo sempre uguale. Tutto è in bolla, misurato con calibro digitale per le medesime distanze. Il motore è a bassa rotazione con volantini di traslazione, per posizionare correttamente il plettro alla giusta altezza e alla buca, al cosiddetto suono normale, che da un punto di vista fisico ha una sua ragion d'essere. L'altra chitarra [Greci, n.d.r.] non ha la buca e quindi un misuratore [ha posto alla medesima distanza il 'plettro']. Questa è la traguardazione. Poi siamo andati, io ed amici che mi aiutano, nella camera anecoica dell'Istituto Galileo Ferraris di Torino, uno degli istituti più importanti al mondo per lo studio dell'acustica. Nella camera abbiamo ottenuto i seguenti risultati, naturalmente su varie corde e con risultati 'ponderati', cioè visti nella media complessiva.

[analisi numerica dei risultati corda per corda] [per i decibel la chitarra Greci risulta avere risultati superiori, n.d.r.]

Poi è stata fatta l'analisi del suono, corda per corda. Come vedete la linea scura, riferita alla mia chitarra, mantiene [la presenza di armonici]. Tutto questo può essere cercato su un sito web, per ora solo del tutto informativo e non commerciale [www.greci-guitar.com n.d.r.].

Ora qui vedete un grafico riassuntivo per livello globale a 'picchi' e per livello ponderato.

L'illustrazione è tutta qua. La dimostrazione verrà affidata al Maestro Bonaguri, che ha accettato di suonare una mia chitarra qui per voi. Eseguirà Bach, Villa Lobos e infine una sorpresa scritta per questa occasione. Devo ringraziare il Maestro in particolar modo perché ha visto e toccato ieri questa chitarra per la prima volta, perché ancora non è in produzione. Sto cominciando a prendere contatti con svariate [aziende? n.d.r.]. Appena possibile vi terrò informati. Spero vi piaccia la chitarra.

### **[ascolto breve concerto a cura di Piero Bonaguri]**

(Michelangelo Severi, dal pubblico:) Sarebbe interessante ascoltare adesso questi pezzi su altre chitarre [in modo da fare una comparazione diretta].

FB: Ciò è senz'altro vero, ma purtroppo siamo già molto in ritardo e non riusciamo per oggi 'a fare la controprova'. Lo faremo in un'altra occasione.

## **CHITARRE D'ORO 2002**

### **PREMIO PER LA COMPOSIZIONE**

#### **VITTORIO FELLEGGARA**

Docente di composizione sin dagli anni Sessanta presso l'Istituto musicale pareggiato "Donizetti" di Bergamo, Vittorio Fellegara (1927) ha dedicato alla chitarra opere di intenso lirismo. Grazie a un linguaggio raffinato e personale, teso al recupero di elementi della tradizione, ha saputo evidenziare le peculiarità intime della chitarra. Di notevole interesse le sue opere per formazioni multichitarristiche, tra le quali Elegia per chitarra sola e piccola orchestra e Winterzeit per quartetto di chitarre.

VF: Esprimo il mio ringraziamento. Sono felicissimo di questa giornata. Anzi dirò che sono ammirato per tutto ciò che si fa qui, non solo per la chitarra, ma per la musica.

### **PREMIO PER IL MIGLIOR CD**

#### **STEFANO GRONDONA**

Profondo conoscitore dei segreti della liuteria, Stefano Grondona (1958) ha inciso per la Stradivarius uno straordinario cofanetto con due cd dal titolo "Lo cant dels aucelles" (Il canto degli uccelli) utilizzando 12 differenti chitarre dei più importanti liutai del Novecento. Ma è soprattutto per la sua intensa e ispirata interpretazione che gli tributiamo il massimo riconoscimento. Grondona aveva già ottenuto la "Chitarra d'oro" come miglior disco nel 1999.

SG: Grazie di cuore. È il secondo premio. Non vorrei essere prepotente. Io ce la metto tutta per andare avanti. Io credo nel disco. Credo che Segovia ci abbia lasciato una grande eredità perché credeva in questo mezzo e perché credo che con questo mezzo si possa ancora dire qualcosa. Vorrei dedicare questo premio al sestetto (al quintetto cioè, per non dedicarmi da solo il premio!), che ha lavorato con me in questi giorni, mesi, per preparare l'omaggio di questa sera [l'esecuzione delle canzoni catalane, durante il pomeriggio, n.d.r.]. Dedico naturalmente il premio anche a David Rubio. Anzi colgo l'occasione per invitarvi ad una celebrazione che si terrà in Valtellina dall'1 al 3 novembre e dedicato agli strumenti di Rubio. E' un evento che credo meriti attenzione.

**PREMIO PER LA PROMOZIONE  
MICHELE LIBRARO**

Fondatore e direttore artistico del Festival Internazionale di Mottola (Taranto), Michele Libraro da dieci anni promuove concerti, concorsi, masterclass e mostre di liuteria. Punto di riferimento per il Mezzogiorno d'Italia, ha sempre dimostrato grande professionalità al servizio dei giovani e della chitarra.

ML: Faccio i complimenti alla famiglia Pittaluga e all'organizzazione del convegno, perché, con molta sincerità, io sono strafelice di vincere questo premio, ma nello stesso tempo sono strafelice di essermi immerso in questa giornata chitarristica. Forse ci vorrebbero altre iniziative del genere, un po' dislocate per tutta la nostra nazione, Michelangeli questa mattina diceva in Europa. Ricordo che il giorno che mi chiamò Marcello Pittaluga [per comunicarmi l'assegnazione del premio], io la notte successiva non ho dormito. Ritiro questo premio anche a nome di coloro che con me collaborano. Ricordo che all'inizio il Festival di Mottola era un 'festivalino', con quattro concerti e un corso, mentre adesso siamo arrivati ad essere un buon riferimento chitarristico internazionale. Ringrazio i concertisti, i docenti, i candidati e i liutai che hanno creduto in noi. Grazie.

**PREMIO "GIOVANE PROMESSA"  
MARCIN DYLLA**

Polacco, pluripremiato nei più prestigiosi concorsi internazionali (Alessandria, "Rodrigo", Vienna, Gargnano, "Alhambra"), Marcin Dylla a soli 26 anni è già avviato a una brillante carriera concertistica. Tra le sue migliori caratteristiche, il perfetto controllo strumentale unito ad una profonda sensibilità musicale. Tiene concerti in tutto il mondo.

MD: Sono felice di questo premio e del riconoscimento del lavoro svolto.

**PREMIO PER LA RICERCA MUSICOLOGICA  
BRIAN JEFFERY**

Il lavoro svolto dal chitarrista e musicologo inglese Brian Jeffery (1938) ha permesso di fare piena luce sulla vita e sulla produzione interegale di Fernando Sor. Fondatore e titolare della casa editrice Tecla di Londra, ha curato la riedizione delle opere di Sor e la pubblicazione di tutta la musica per e con chitarra di Mauro Giuliani, oltre al metodo di Dionisio Aguado. Le sue numerose ricerche e pubblicazioni di testi storici del Novecento, tra i quali figurano i *25 Preludios* di Manuel Ponce, costituiscono un punto di riferimento per tutti i chitarristi.

BJ: Grazie. E' un onore. Grazie per avermi assegnato questo premio, che non mi aspettavo e che ho molto apprezzato. Spero che l'opera di Giuliani venga sempre più conosciuta ed eseguita dai concertisti in tutto il mondo.

**PREMIO PER LA DIDATTICA  
ALBERTO PONCE**

Spagnolo di origine, ma naturalizzato francese, Alberto Ponce (1935) è considerato uno dei massimi didatti della chitarra. Già docente al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi e cattedra "storica" dell'Ecole Normale de Musique della capitale francese, ha contribuito in maniera determinante alla formazione di almeno due generazioni di chitarristi di tutto il mondo.

AP: Vi ringrazio dal più profondo del mio cuore. Alessandria... qui sono stati tutti carini con me. Vorrei ringraziare anche tutti gli allievi che ho avuto nella vita, perché sono loro che mi hanno portato qua.

## **PREMIO SPECIALE "UNA VITA PER LA CHITARRA"**

### **ANTONIO BARBIERI**

Antonio Barbieri, milanese, 82 anni, è uno dei più rappresentativi allievi di Benvenuto Terzi, dal quale ha saputo cogliere non solo l'arte musicale ma anche l'amore per l'insegnamento. Grazie ad un'intensa attività didattica, condotta con professionalità e grande umanità, Barbieri è riuscito a trasmettere a migliaia di giovani la passione per il nostro strumento.

FB: Questa sera ci sono qui tra il pubblico numerosi ex-allievi del Maestro Barbieri, ma ce ne è anche uno sul palco. E' chi vi parla. Non mi sarei mai aspettato, quando varcai per la prima volta nel 1970 la porta dell'aula della classe di chitarra della Scuola Musicale di Milano, in Foro Bonaparte, 60 e incontrai questo signore con i capelli bianchi, che trent'anni dopo lo avrei intervistato per il premio 'una vita per la chitarra'. Non voglio togliere la scena al premiato, ma devo dire che sono stato il più lieto di conoscere la *nomination* durante la riunione del comitato scientifico nella quale abbiamo poi deciso di premiare il Maestro Barbieri. Sono stato il più lieto perché in un certo momento della mia vita è stato veramente un secondo padre e io questo lo voglio riconoscere pubblicamente. Credo che anche per gli altri ex-allievi che sono venuti qui oggi a festeggiarlo ci sia un ringraziamento non solo per la vita artistica, ma anche per la vita emotiva che ognuno di noi deve sviluppare e accrescere in maniera armoniosa e bella. Ora lascio la parola a lui, perché il Maestro Barbieri è stato testimone di un periodo che sfugge, per motivi anagrafici, alla stragrande maggioranza di noi. Abbiamo sentito parlare di Benvenuto Terzi nella motivazione. Forse si potrebbe partire da lì.

AB: Prima di tutto ringrazio di cuore il dott. Pittaluga e quanti con lui collaborano a portare avanti questo concorso. Concorso dedicato ad uno dei più bei strumenti musicali che l'uomo ha potuto incontrare: la chitarra. W la chitarra! Occorrerebbe parecchio tempo per parlare della storia della chitarra prima dell'ultima guerra. Non è cosa da poco. E' cosa impegnativa. Bisognerebbe prima di tutto ricordare che era un periodo di dittatura. Non potevamo uscire, non potevamo conoscere niente di quello che c'era all'estero. Qui c'erano chitarristi abilissimi: Mozzani, Terzi ad esempio. Ma non esistevano scuole, o metodi. C'erano sì i metodi di Sor e Aguado (che ho digerito dall'inizio alla fine), ma... . Anzi bisogna dire che Aguado ha fatto un lavoro molto intelligente: prima degli studi difficilissimi dell'ultima parte, ha fatto precedere questa da una serie di pezzettini di preparazione, che mettono lo studente in condizioni [di affrontare pezzi più impegnativi]. La chitarra allora era lo strumento dei poveri: se uno voleva fare il musicista doveva scegliere, canto, violino o pianoforte. nessuno viveva con la chitarra. Ad esempio Mozzani, nonostante la qualità di musicista, si rivolse alla liuteria. Terzi, nonostante quel grande chitarrista che era (e non perché è stato il mio maestro), non poté abbandonare il posto di ragioniere all'Ospedale Maggiore. Ho conosciuto un chitarrista siciliano che viveva a Milano, un certo Galimberti, scomparso da anni, tecnicamente bravissimo. Questo poveraccio per vivere andavo a suonare al cinematografo, durante gli avanspettacoli, per cinque lire a sera. Questa era la situazione. Sul materiale: non era come oggi. Nessuno suonava i concerti per chitarra ed orchestra, ad esempio quelli di Giuliani. Si toccava Giuliani, ma solo negli studietti.

Abbiamo opere di Sor importantissime, ma allora nessuno le suonava. Non c'era la Scuola e la tecnica per affrontare queste cose. Noi Italiani dobbiamo ringraziare quei chitarristi stranieri che sono arrivati qui dopo la guerra e che ci hanno aperto gli occhi. Da allora la chitarra ha cominciato a cambiare. Io spero che continui ad avanzare perché oggi il chitarrista non è più un dilettante come allora, ma un musicista alla pari di tutti gli altri musicisti. Per me la chitarra potrà sempre migliorare.