

# 8° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria, 27 settembre 2003

Teatro Comunale - Sala Ferrero

## Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

### Saluto ai partecipanti del Convegno

#### **Marcello Pittaluga, Presidente del Convegno**

Porgo ai partecipanti del Convegno il saluto di benvenuto, anche a nome dei componenti del Comitato Scientifico, che vedete qui sul palco: Francesco Biraghi, Piero Bonaguri, Micaela Pittaluga, Giovanni Podera. Sono lieto di vedere una grande partecipazione, forse maggiore di quella dell'anno scorso. La cosa ci fa molto piacere perché lo sforzo di noi organizzatori, impegnati durante tutto l'anno, ci vede in qualche modo premiati. A nome anche del Comitato organizzatore, e naturalmente del Comitato 'Pittaluga', ringrazio tutti voi per essere giunti qui da tutte le parti d'Italia, dalla Sicilia e dalla Sardegna addirittura. La cosa ci onora per il fatto che lo sforzo che vogliamo produrre in favore della chitarra deve premiare. Noi siamo 'disinteressati' perché non siamo addetti ai lavori. Siamo invece 'interessati' affinché la chitarra venga ancora più conosciuta e vi sia ancora un modo ogni anno per incontrarsi. Vi ringrazio ancora di essere qui. Passo la parola al dott. Renzo Panizza, Presidente del Rotary Club Alessandria, che tanta parte ha nel Convegno in qualità di sponsor più munifico, e che ci consente tutti gli anni di organizzarlo. Inoltre il Rotary, sin dal lontano 1968, è partner dalla nascita del Concorso Internazionale di Chitarra, che porta adesso il nome di mio padre 'Michele Pittaluga'.

#### **Renzo Panizza, Presidente Rotary Club Alessandria**

A parte il doveroso saluto, ho il piacere di essere qui. Saluto la famiglia Pittaluga, che a partire da Michele, e poi con Maria Luisa, Micaela e Marcello, ha portato avanti nel tempo una iniziativa che inorgoglisce gli Alessandrini e soprattutto ha dato l'opportunità al Rotary di avere una maggiore visibilità, in modo da rendere noto non solo il Concorso e il Convegno, ma anche il Rotary Club. Quindi da tre anni esiste un premio Rotary Club e abbiamo intenzione di proseguire su questa strada a lungo. Grazie a tutti.

#### **Filippo Michelangeli, Direttore artistico**

Ringrazio tutti coloro che sono intervenuti a questa 8ª edizione del Convegno Internazionale di Chitarra ed invito tutti quelli che indugiano nel foyer di accomodarsi all'interno della sala del teatro.

Volevo dare un saluto e ringraziare tutti coloro che collaborano alla organizzazione di questa iniziativa, ma soprattutto ricordare lo spirito che ci spinge sempre, da otto anni, a questo appuntamento. Sono passati otto anni, ed è tempo di fare un bilancio di come è andata sin qui. Prima voglio darvi una informazione però, almeno per coloro che non erano presenti in Alessandria ieri sera (venerdì, 26 settembre N.d.R.). Questo Convegno infatti è l'ultimo anello di una serie di iniziative che parte con le prove del concorso e prosegue con la finale, sino a questa giornata di sabato, che prevede la grande conclusione nel concerto di questa sera presso la sala grande del teatro. Ieri sera, dicevo, c'è stata la finale del Concorso 'Michele Pittaluga', e che finale! Perché non tutte le finali sono uguali. Ha vinto un nostro connazionale: Flavio Sala, un giovanotto che conosciamo già perché proprio l'anno scorso lo abbiamo presentato al Convegno come giovane promessa. Speravamo che, con un po' di fortuna, facesse bene ed infatti ha sostenuto una gran bella finale, insieme agli altri due eccellenti solisti. E quindi viva il concorso che non è una ferma cariatide, ma un concorso che produce giovani validissimi ogni volta. Ringrazio quindi con stima, e non solo con amicizia, la famiglia Pittaluga che fa molto per la chi-

tarra.

Per quanto riguarda il Convegno, devo dire che come sempre è una vetrina di iniziative. Fra gli ospiti ci sono studiosi illustri. Cominceremo con un ricordo molto ampio di Tansman, in occasione di recenti partiture di cui si ignorava l'esistenza. E c'è un parterre strepitoso che commenterà questa occasione. La nostra intenzione è appunto quella di raccogliere i migliori talenti che nel corso dell'anno, con il loro ingegno e capacità di produrre, si sono impegnati per la chitarra. L'invito è quindi rivolto già adesso per il prossimo anno a quelli che sono in sala e a quanti altri intendono fare richieste e proposte per la prossima edizione. Siamo disponibilissimi ad ogni idea. Fatalmente il Convegno ha anche una ricaduta benefica sul chitarrista che, si sa, è abituato a studiare da solo nella propria casa e all'interno delle proprie organizzazioni: festival eccetera. Invece con piacere vedo e saluto quest'anno in sala tantissimi organizzatori di festival, promotori, editori, eccetera, che non nomino perché sono troppi. Il nostro obiettivo è questo, proprio questo: creare un evento nazionale e internazionale che metta in contatto i migliori, i più svelti ed intelligenti operatori del settore e li spinga ad interagire fra di loro, a frequentarsi. Dopo otto anni, lasciatemelo dire con orgoglio, ciò è accaduto. Oggi continuo ad incontrare persone attive su tutto il territorio nazionale, Sicilia, Sardegna (e saluto questi amici provenienti da così lontano), l'Alto Adige e il Friuli. Quando ciò non accadrà più il Convegno non avrà più occasione di esistere. Finisco annunciando che, per chi avrà la bontà di partecipare fino alla conclusione della giornata, intorno alle 17.30 ci sarà la consegna delle Chitarre d'Oro. Anche qui: i premi sono nati come riconoscimento piccolo e istituzionale (una statuetta), ma adesso la cosa ci è un po' sfuggita di mano. Ora quando viaggio, anche all'estero, tutti vogliono sapere come andrà, chi verrà premiato. Quindi oltre ad un giusto riconoscimento per una vita spesa per il nostro strumento, le Chitarre d'oro sono diventate uno stimolo per i giovani, o per le persone in carriera, nell'impegnarsi. Questo era quello che volevamo e lo abbiamo ottenuto. Saluto quindi ancora Flavio Sala, il grande vincitore di ieri. Gli sto facendo questa pubblicità perché proprio questo è lo spirito del Convegno: segnalare quanto di meglio l'Italia e il mondo internazionale produce intorno alla chitarra. Auguro a tutti un buon lavoro.

## **Alexandre Tansman**

***Dopo i recenti ritrovamenti nella Fondazione Segovia di Linares, ricostruito per la prima volta l'integrale delle opere per chitarra del grande compositore polacco.***

## **Francesco Biraghi, membro del Comitato scientifico e moderatore**

Invito sul palco i relatori sulla vicenda del ritrovamento di nuove composizioni di Alexandre Tansman. Comincerei con il dare la parola ad Angelo Gilardino.

## **Angelo Gilardino, Direttore artistico della Fondazione Segovia**

Le carte di Andrés Segovia giacevano, sino al maggio 2001, in una condizione che definire caotica sarebbe ottimistico. Il Maestro non aveva mai operato alcuna distinzione fra la musica stampata e la musica manoscritta nell'accumulare i suoi archivi. E questa mancanza di discriminazione si manifestava sia nel senso della quantità - cioè egli aveva veramente moltissima roba che gli veniva mandata da ogni dove - che nel senso della qualità: infatti, erano mescolati i manoscritti di composizioni evidentemente frutto di mani esperte di compositori, con altri, contenenti musiche scritte da amateurs entusiasti dalla sua arte. Quindi la discriminazione l'ha dovuta fare chi quelle carte ha spogliato. L'unica distinzione che Segovia aveva operato in questo mare magnum era un piccolo dossier che lui stesso aveva adunato 'protettivamente' e avvolto in una fascetta sulla quale di suo pugno aveva scritto 'Obras de Tansman'. Questo significava qualche cosa. E infatti lì c'erano i manoscritti delle composizioni ignote di Tansman, quelle di cui non si era mai occupato. Queste composizioni sono adesso disponibili in un volume, pubblicato nella collezione "Archivio di Andrés Segovia", in una versione pronta per il leggio, immediatamente eseguibile, che abbiamo approntato io e il mio collaboratore Luigi Biscaldi. E sono disponibili, nello stesso volume, con una riproduzione in fac-simile del manoscritto, così che il Lettore capace di tale operazione possa addentrarsi nella decifrazione della grafia di Tansman: anche lo studio della scrittura 'manuale' del Compositore è illuminante. Qual è il significato di questo recupero, aldilà naturalmente dell'apprezzamento che ogni esecutore può dare singolarmente ad un'opera piuttosto che ad un'altra? E' un significato che io reputo importante per la storia della chitarra e anche per la comprensione della personalità del Compositore. Tansman ha interpretato la chitarra come un mezzo di espressione il cui demiurgo era Andrés Segovia. E questo lo sapevamo già sin dai tempi delle prime esecuzioni segoviane, della Mazurka, della Cavatina o della Suite in modo polonico. Sapevamo che Tansman aveva una vera predilezione per il suono di Andrés Segovia e che a lui affidava l'espressione del suo mondo chitarristico. I nuovi ritrovamenti ci consentono di apprezzare un lato diverso di Tansman, un lato 'non segoviano', ma che potremmo invece propriamente definire come mondo tansmaniano. Cosa significa questo? E' inevitabile tentare una prima sommaria esegesi della personalità del Compositore, e che proprio ha a che vedere con lo specifico di queste musiche per chitarra, non conosciute e non direttamente ascrivibili all'estetica e all'arte di Andrés Segovia. Tansman era un compositore, un artista e un uomo che aveva vissuto la sindrome dell'esule. Molto giovane era andato in Francia dove aveva trovato una seconda Patria, una Patria propizia perché la raffinatezza culturale e il cosmopolitismo dei Francesi avevano costituito per lui sia dal punto personale sia dal punto di vista artistico un ricetto propizio. E quindi aveva ricevuto attenzione, apprezzamento, stima e anche molto stimolo nel produrre la sua musica. Ma d'altronde, come già era avvenuto per Chopin, in fondo lui era rimasto un Polacco, e quindi tutti i suoi sentimenti, le sue nostalgie, le sue pulsioni primarie, legate alla sua prima giovinezza, si manifestavano in termini di memoria. Quando ascoltò per la prima volta, in una cena organizzata nel 1924 a Parigi da Henri Prunières, Segovia, immediatamente captò il valore della chitarra proprio in relazione a questa sua capacità evocativa, a questo suo potere mnemonico e medianico. E non a caso compose una Mazurka, e non un Fandango, una Jota o qualunque altra cosa che avrebbe potuto avvicinarsi dal punto di vista culturale, musicale o nazionalistico al mondo di Segovia. Scrisse una Mazurka perché questo strumento e questa poetica particolare, intimista ed evocativa, gli consentiva di fare un'operazione di tipo mnemonico. In altre parole Tansman attraverso la chitarra riuscì a materializzare l'immagine della sua Patria in una sorta di modo iperuranio, iperreale. E

non è a caso che quando Tansman tornerà sulla chitarra, circa vent'anni dopo, per comporre il Concertino, lo farà ancora con un moto spontaneo e non dietro una richiesta di Segovia. Tansman aveva quindi dentro di sé un'immagine di un mondo perduto, quello della sua Patria, che si identificò con il suono della chitarra. E questo spiega perché egli scrisse molta musica per chitarra, focalizzandola in termini mondani e di devozione sempre sulla figura di Segovia, ma senza scoraggiarsi per il fatto che Segovia si manifestasse in tante occasioni così disattento, così poco sensibile a ciò che Tansman gli proponeva. Ricordo qui incidentalmente che Tansman scrisse ben tre Concerti per chitarra e orchestra che Segovia non suonò mai e che abbiamo poi tutta questa musica venuta a galla recentemente alla quale Segovia dedicò solamente tre parole 'Obras de Tansman', e niente di più. Se quindi l'arte di Tansman fosse stata legata quindi, come quella di Ponce, al mondo di Segovia con una relazione ombelicale, cioè diretta: "Io scrivo, perché Segovia suona", non avremmo tutta questa musica. La realtà è che proprio attraverso la chitarra, Tansman aveva creato dentro di sé un'immagine irredenta di un mondo che non gli poteva più appartenere, dal punto di vista della quotidianità e anche dal punto di vista della Storia, ma che poteva vivere in lui solamente dal punto di vista poetico, come una memoria remota. Quindi l'operazione che Tansman attuò, fu un'operazione di ricerca del tempo perduto. Fu un'operazione che si manifestò ben oltre i confini dell'estetica segoviana. Infatti le musiche che abbiamo ritrovato ci mostrano un Tansman che va alla ricerca di un io quasi ancestrale, che stabilisce dei contatti espliciti e forti, teneri e potenti al tempo stesso, con la musica romantica, con l'antica musica per liuto polacca, ma soprattutto con un mondo di canto e di polifonia vocale, simboleggiato poi dalla chitarra, in cui non c'è altro che lui, il compositore, la sua storia personale e uno strumento che, indipendentemente da chi lo suona, può dare voce ad una dimensione così pura, così astratta, così nobile. E' chiaro che in un quadro così completo come è quello che abbiamo adesso, anche dal punto di vista degli studi (in questa pubblicazione Frédéric Zigante, che si è dedicato intensamente alla musica di Tansman, ha potuto mettere a punto un catalogo completo dell'opera per e con chitarra del Compositore), è chiaro che noi ci troviamo di fronte ad uno dei lasciti più importanti, ad uno dei corpus di maggior sostanza, del Novecento. Io credo a questo punto che i chitarristi siano provveduti di un apporto al loro repertorio, la cui potenza, delicatezza e forza evocativa può costituire per loro, ove siano capaci di impegnarsi in una lettura profonda, capace e responsabile di queste pagine, veramente una sorta di obiettivo, che può anche stimolare i più bravi di loro ed affinare il loro intelletto e a raggiungere livelli artistici molto elevati. Credo che questa operazione si ponga in termini estetici ben al di là della musica per chitarra e del suo repertorio. Credo che possa costituire un fatto di rilievo anche nella storia della musica del Novecento, perché costituisce un esempio nobilissimo di come, a partire da una visione di tipo nazionalistico, si possa arrivare a un'espressione musicale astratta, completamente svincolata da qualunque relazione di tipo 'terragno' con le proprie origini, percorrendo con questo un itinerario che reputo non esagerato definire stravinskiano. Io credo che le quattro Mazurke che concludono il volume delle opere di Tansman appena pubblicato, al di là del fatto che esistono delle connotazioni individuali nettamente diverse fra i due Autori, come qualità potrebbero benissimo essere state scritte da un compositore della forza di Stravinskij. Resta pertanto al mondo della chitarra l'incarico di rendersi ambasciatore di questo messaggio musicale molto alto, che Tansman ci ha lasciato con una modestia infinita, perché di queste musiche esisteva soltanto il manoscritto affidato al Maestro Segovia e di questi manoscritti uno era addirittura vergato addirittura a lapis - le Invenzioni in omaggio a J.S.Bach - quindi esposto a tutti i rischi di deterioramento e di perdita. Tansman lo aveva lasciato l'estate in cui era andato a trovare Segovia a Los Olivos come ringraziamento per l'ospitalità offertagli. Osserviamo quindi, da un lato, questo trascendimento del confine segoviano e del confine stesso della chitarra, dall'altro questa umiltà infinita, questa nonchalance nei confronti del proprio lavoro. Concludo dicendo che pochi minuti fa la signora Marianne Tansman, mi ha caricato di una grande responsabilità e di un grande onore, cioè quello di portare a compimento il Secondo Concerto per chitarra e orchestra di Tansman, 'Omaggio a De Falla', le cui fonti manoscritte contengono soltanto la riduzione per chitarra e pianoforte. Toccherà quindi a me approntarne l'orchestrazione e, se Dio mi assiste, restituire al repertorio della chitarra quest'opera di Tansman. Anche se

solamente Tansman avrebbe potuto scrivere l'orchestrazione che aveva in mente, a volte, attraverso la musica e l'evocazione si verificano anche dei fatti di tipo stregonesco, medianico, e non si sa mai dove si può andare a finire. Grazie Marianne!

### **Francesco Biraghi**

Ringraziamo il Maestro Gilardino per l'interessante eloquio e rimaniamo in attesa di questa nuova opera di Tansman. Diamo la parola ora a Corazón Otero, che si avvarrà della proiezione di un video che verrà dalla stessa signora Otero commentato in un eccellente italiano.

### **Corazón Otero, musicologa e biografa di Tansman**

Nella città di Lodz, in Polonia, nacque Alexandre Tansman, il 12 giugno 1887. Il padre, Mosze Tansman, lavorava nella industria della lana e godeva cantando arie d'opera. Anna Domu, sua madre, suonava il pianoforte con virtuosismo. Veniva da una delle grandi famiglie di origine ebraica. Alexandre e la sorella Thérèse sono cresciuti in una atmosfera musicale. Alexandre fin da piccolissimo incominciò a studiare pianoforte. A otto anni suonava con grande facilità Sonate di Mozart, Clementi e Bach. A undici anni entrò al Conservatorio di Musica di Lodz. Anni dopo si trasferì a Varsavia per continuare i suoi studi di musica ed anche quelli di filosofia. Nel 1919 ottenne i due diplomi. Il maggior desiderio di Tansman era quello di recarsi a Parigi, che era il centro dell'arte del mondo. Partecipò al Concorso di Composizione di Polonia e vinse il primo e il secondo premio. Utilizzò la somma ottenuta per realizzare il suo desiderio di trasferirsi a Parigi. Aveva 22 anni, quando, pieno di entusiasmo, arrivò in quella città. Conobbe il famoso musicista Maurice Ravel, che s'interessò ai suoi lavori e gli trovò i primi interpreti ed editori. All'inizio del 1920, Tansman si esibì nel suo primo concerto parigino. Allora nacque in lui l'inquietudine di far conoscere la sua musica in altri Paesi. Aveva 25 anni quando fece numerosi viaggi attraverso l'Europa, come pianista e direttore d'orchestra. Dopo s'imbarcò per gli Stati Uniti. Prese contatto con diversi musicisti come George Gershwin, che fu suo allievo di composizione. Al suo ritorno a Parigi incominciò a frequentare la Revue Musicale, punto d'incontro degli artisti. Una sera si trovarono: Prunières, Ravel, Segovia e Tansman con altri musicisti. Prunières chiese a Segovia di suonare. Tansman dichiarò: "Mi aspettavo di sentire il chitarrista spagnolo suonare qualche pezzo flamenco, invece ascoltai la Ciaccona di Bach! E sono rimasto veramente sorpreso dall'interpretazione del grande Maestro". Tansman dichiarò a Segovia tutta la sua ammirazione e gli propose di scrivere un pezzo per lui. E fu così come nel 1925 nacque la Mazurka e di conseguenza la grande amicizia fra i due musicisti. Tansman tornò negli Stati Uniti, dove importanti associazioni organizzarono festivals con la sua musica. Nell' Hollywood Bowl, interpretarono il suo Concerto per pianoforte ed orchestra, dedicato al suo amico Charles Chaplin. Dopo il suo ritorno a Parigi fece un lungo viaggio attraverso le Hawaii, il Giappone, l'India, l'Egitto, la Grecia ed altri Paesi. Conobbe musicisti che suonavano strumenti con sonorità che lui non conosceva, che lo interessarono ed arricchirono. Tornò a Parigi nel 1933. Tansman conobbe allora la pianista francese Colette Cras, che suonava al pianoforte la sua musica, con ispirazione e virtuosismo. La loro relazione si fece più stretta e il 7 dicembre del 1937 si sposarono. Un anno dopo nacque la loro prima figlia che chiamarono Mireille e l'anno successivo nacque Marianne. La seconda guerra mondiale scoppiò ed in Francia, con la occupazione dei Tedeschi, la persecuzione degli ebrei si fece molto dura. Tansman si preoccupò molto per la sua famiglia e si trasferirono a Nizza. Charles Chaplin riunì dei fondi, insieme ad Einstein, Toscanini, Ormandy e Heifetz ed inviò dei soldi a Tansman. Quando li ebbe ricevuti si sentì in salvo e fece con la sua famiglia il viaggio in nave per l'America. Si recò nella città di Los Angeles per lavorare nell'industria cinematografica. Tansman e Colette fecero amicizia con Igor Stravinski e sua moglie. Si vedevano di continuo e i due musicisti si mostravano il lavoro a vicenda. Tansman diceva in relazione alla musica di avanguardia: "Non esiste musica moderna o classica, solamente c'è la buona che perdura e la cattiva che sparisce così presto come la moda che l'ha creata. La mia prima formazione si chiarificò con Chopin, Bach e Mozart. Per il mio sviluppo ulteriore sono debitore a Ravel e Stravinski. La musica è una forma molto speciale di rompere il silenzio. Per me, di romperlo in una forma bella, perché la musica deve agire sulla

sensibilità dell'ascoltatore ma non sul sistema nervoso". Erano passati venti anni da quando Tansman aveva scritto la sua Mazurca per chitarra, quando questo strumento lo ispirò di nuovo e compose il Concertino per chitarra ed orchestra. Il desiderio di Tansman era quello di tornare a Parigi. Appena finì la guerra scrisse al suo amico Mihalowici: "Mio caro Chip, ti scrivo per dirti che abbiamo preso la decisione di tornare in Francia. Qui ho avuto un'incoraggiante accoglienza ma non posso continuare a vivere in questa atmosfera pesante di Hollywood, che non mi lascia respirare. Ogni film mi ha dato delle belle somme, che ci hanno permesso di vivere, ma l'ho pagato con la mia salute e i miei nervi, senza parlare della mia integrità artistica. Ne ho già abbastanza di questa mentalità del dollaro, che diventa insopportabile quando è l'unica ragione di esistere e l'unico criterio di valore. Saluti da Sasha". L'anno seguente Tansman tornò con sua famiglia a Parigi. Compose diverse opere per pianoforte a quattro mani e per due pianoforti. Lui stesso l'interpretò con Colette. Fu nel 1950, quando la chitarra tornò a illuminare l'ispirazione di Tansman, che compose una delle opere più belle per questo strumento, la Cavatina. Si trovava a Venezia, fermo, accanto a un ponte, di fronte allo splendore delle acque, fissò in lontananza il suo sguardo sereno e disse: "La Cavatina si scrisse qui, da sola. Io ho solamente preso le note". L'anno successivo, al Concorso di composizione dell'Accademia Chigiana a Siena, ottenne il Primo Premio con la sua Cavatina. Segovia ne effettuò la prima esecuzione in quello stesso anno a New York. Tornato a Parigi, la salute di Colette, che non era stata tanto buona, peggiorò, questa volta non si poté rimettere ed il 9 marzo di quello stesso anno morì. Tansman cadde in una profonda tristezza, avendo come unica consolazione le sue care fanciulle, Mireille di 14 anni e Marianne di 13. Andrés Segovia gli scrisse: "Carissimo Sasha, non so che cosa posso dirti per consolarti; io stesso ho sentito un profondo dolore quando ho ricevuto la triste notizia. Tu hai due figlie, hai la tua arte, e devi darle le tue energie spirituali. Pensa che la natura è stata maligna dandole una malattia così terribile, ma la morte ha avuto pietà accorciando le sue sofferenze. Ora che tutto tristemente è finito, devi tentare di tirarti su. Credi all'affetto del tuo Andrés". Piano piano Sasha riprese la sua arte. Scrisse tre ispirati brani per chitarra: Alla Polacca, Berceuse d'Orient e Rêverie, basate sul folclore polacco. Andrés Segovia, sempre attento e ossequioso con le figlie di Sasha, scrisse un affettuoso saluto inviando un assegno da New York: "Questo piccolo regalo di Natale per le principesse di Tansmania, dallo zio Andrés". Tansman compose la sua Suite per chitarra con sei tempi, fra i quali incluse i tre brani scritti nel 1954. Segovia gli scrisse: "La Berceuse d'Orient ha una poesia deliziosa, la prolungazione va molto bene. Le tre prime battute che si ripetono sono bellissime. Andrés". Tansman scrisse la Musica di Corte, per chitarra e piccola orchestra, basata su temi di Robert De Visée in sette tempi. Incoraggiato un'altra volta da Segovia, Tansman compose la Suite in modo polonico. In essa concilia l'ispirazione musicale con i canti antichi del folclore polacco. Questa Suite è uno dei pezzi che piacque di più a Segovia, che con entusiasmo ne diede la prima esecuzione quello stesso anno a Montreal. Uno dei compositori che Sasha ammirava di più era il suo compatriota Chopin, per cui la idea di Segovia di fargli un omaggio per chitarra lo entusiasmò. A motivo del settantesimo compleanno di Tansman, si organizzarono meritati omaggi. In Polonia gli organizzarono concerti e gli conferirono decorazioni. Per lui fu un'emozione indescrivibile tornare nel suo Paese per ricevere questi onori, dopo circa mezzo secolo d'assenza. Radio France di Parigi produsse cinque trasmissioni in cui Tansman narrava la sua vita illustrandola con la sua musica. Alla Salle Pleyel Andrés Segovia suonò la Suite in modo polonico. Fu allora che Segovia gli dette due temi spagnoli con il suggerimento di fare due pezzi. Tansman compose le Deux Chansons Populaires. Nell'autunno del 1969 Tansman compose l'Omaggio a Chopin. In quest'opera espresse con concetti propri la sua visione sul romanticismo. La ammirazione di Tansman per il suo caro amico Igor Stravinski e per la sua musica lo portò a scrivere un ampio ed interessante libro sulla sua vita e la sua opera. Egli diceva: "La musica di Stravinski ha integrità completa, perché in tutta, incluso in quella di minore importanza, era molto scrupoloso. La mia amicizia con lui, più che una relazione professionale, era una intimità da famiglia a famiglia. Egli si comportò verso di me come un fratello maggiore e la sua morte rappresentò una grande commozione per me, perché lo credevo indistruttibile come la sua musica". Nel 1971, Andrés Segovia chiese a Tansman di comporre delle Variazioni sul Preludio op. 11 di Scriabine. Egli le

realizzò, l'opera ha il Tema e sei variazioni. Tansman aveva una dolce affabilità verso i bambini e per loro scrisse quattro raccolte con 48 piccoli pezzi semplici per chitarra. Segovia scrisse a Tansman da Cincinnati nel 1975: "Mio caro Sasha, ho suonato la Suite in modo polonico nei sedici concerti che ho dato qui negli Stati Uniti. Il pubblico era entusiasta. L'altro giorno ho suggerito a Nicanor Zabaleta di suonare insieme un pezzo tuo e a lui è piaciuta molto l'idea. Forse tu puoi adattare la Suite in modo Polonico". Tansman la realizzò. Tansman fece la conoscenza del chitarrista italiano Angelo Gilardino, diventarono amici e Tansman scrisse per lui il Pezzo in Modo Antico. Si può dire che lo fece come un omaggio ai compositori italiani del secolo XVII. Io avevo ammirato da sempre la musica di Tansman, per la profondità, per la melanconia dei temi polacchi e per la sua bellezza. Uno dei miei grandi desideri era quello di conoscere Tansman di persona e quando ho soggiornato a Parigi nel 1976 l'ho chiamato al telefono. Fu molto gentile e mi dette un appuntamento. Sono arrivata con mio marito a casa sua. Una atmosfera di luce e pace avvolgeva il suo studio. Il pianoforte occupava gran parte della stanza. Dalle pareti pendevano i ricordi, e Tansman ci narrò i diversi momenti in cui furono scattate le fotografie. C'era lui con Salvador de Madariaga, Prokofieff, Rubinstein, Darius Milhaud e con Igor Stravinski, fra gli altri. Quando finimmo questa rassegna degli anni che coprivano i muri, ci sedemmo e conversammo a lungo. Gli chiesi di definire la sua musica e lui mi disse: "È solo musica. La mia opera non è descrittiva, non utilizzo tecniche nuove o effetti per fare qualcosa di diverso. Semplicemente scrivo musica pura e niente più". A 80 anni Tansman ebbe la soddisfazione di essere eletto Membro Onorario per la Real Accademia delle Scienze, Lettere e Belle Arti del Belgio, prendendo il posto che lasciava alla sua morte Dimitr Schostakovistsh. Quello stesso anno ebbe un altro riconoscimento che lo lusingò enormemente: sul frontone di quella che fu la sua casa in Prochol a Lodz, in Polonia, misero una targa con un'iscrizione commemorativa. La mia famiglia ed io tornammo a Parigi per visitare Tansman. Gli ricordai che erano trascorsi già diversi anni dalla sua ultima opera per chitarra, e gli dissi che i chitarristi aspettavano una sua nuova opera. Mi rispose sorridendo: "È più difficile comporre un pezzettino per chitarra, che tutta una sinfonia!". Mi rivolse il suo dolce sguardo celeste e mi disse: "Ti comporrò un pezzo". Rimasi attonita di fronte a tale offerta. Tornata in Messico, poco dopo ricevetti una lettera di Tansman: "Cara Corazón, ieri ho finito il brano per chitarra dedicato a te. È in modo polonico, perché gli eventi attuali del mio triste ed infelice paese natale si legano con profondità al mio stato d'animo e al mio cuore. L'ho scritto come un omaggio a Lech Walesa. Spero che ti piaccia il pezzo. Con affetto Sasha". Pochi giorni dopo arrivò il manoscritto dell'opera. È una Mazurka che non ha niente di politico, ma è tanto melanconica e ricorda il languido canto della sua patria. La sua prima Mazurka segnò l'inizio della incursione di Tansman nella chitarra e dopo 56 anni un'altra Mazurka chiude questo importante ciclo. Il 15° Concorso di chitarra Michele Pittaluga di Alessandria, in Italia, fu dedicato ad Alexandre Tansman. Lui vi si recò e i concorrenti interpretarono le sue opere. Il vincitore suonò la Musica di Corte con orchestra. La calda accoglienza che ebbe dal direttore del Concorso, Michele Pittaluga, dal chitarrista Alirio Diaz, così come da tutti gli assistenti, lo lasciò molto commosso. Dopo ebbe l'invito di Roberto Vidal per far della Giuria del Concorso di Radio France a Parigi, accanto ad Antonio Lauro ed altri musicisti. Ho fatto visita a Tansman per suonare il pezzo che mi aveva dedicato e dopo ho continuato il mio viaggio verso Firenze. Durante un Festival di chitarra ho avuto il privilegio di dare la prima esecuzione mondiale di quest'opera. Per commemorare il novantesimo compleanno di Andrés Segovia, Radio France organizzò un concerto. Mio marito ed io, accanto a Sasha, festeggiammo il nostro amico tanto ammirato. Dopo il concerto il governo francese offrì a Segovia una decorazione ed un cocktail, nel quale ebbi l'opportunità di conversare con Segovia e con Tansman, constatando la stretta amicizia e l'affetto che univa ai due musicisti. Tansman scrisse in quella occasione su Segovia: "Oltre una completa maestria delle capacità tecniche del suo strumento, che ha arricchito con la scoperta di nuove sonorità, quello che è più stupefacente in Segovia è la integrità del suo stile, accanto all'incantesimo e la poesia. È universale quando interpreta Bach, spagnolo con Granados o Albéniz, polacco con i miei lavori. In occasione del suo novantesimo compleanno è mio desiderio che viva molti anni di più questo artista unico, per il quale ho avuto profonda ammirazione e sentimenti d'amore fraterno per circa

sessant'anni". Tansman traversò la Avenue di Versailles sotto una pioggia torrenziale. Non vide un'automobile che veniva verso di lui che lo urtò, causandogli la rottura di diverse vertebre e costole. Dovette rimanere a letto per lungo tempo. La Scuola di Musica di Polonia gli conferì la laurea Honoris Causa. Questo è il riconoscimento più rilevante che Tansman abbia ricevuto. Alla fine dell'estate del 1986 la mia famiglia ed io viaggiammo verso Parigi per vedere Tansman. Fu una gradita sorpresa vederlo molto rimesso dall'incidente. Gli dissi che mi sarebbe piaciuto scrivere un libro sulla sua vita e le sue opere per chitarra. Lui si mostrò molto compiaciuto e promise di fornirmi tutto il materiale più interessante: lettere, musica, critiche e fotografie. Per non stancarlo molto, lo salutammo, ma lui ci fermò per andare a cercare lo spartito della Musica di Corte, per regalarmela con la sua dedica. Abbiamo continuato a conversare fino sera. Era pieno di ricordi, di piani, d'entusiasmo, aveva finito di scrivere la sua Ottava Sinfonia e stava componendo un Quartetto per archi. Già dovevamo andare, e ci eravamo salutati diverse volte, ma sempre sorgeva un nuovo tema di conversazione che ci tratteneva. Alla fine ci abbracciammo con le lacrime negli occhi. Non lo sapevamo, ma c'era fra di noi un presentimento: era il nostro ultimo saluto. Tre mesi dopo, il 15 novembre, Tansman morì a 89 anni, nella sua casa di Parigi. Lech Walesa ha scritto alle figlie di Tansman dalla Polonia: "Egregie signore, con grande dolore ho saputo della scomparsa della santa persona di Alexandre Tansman. Ne sono molto addolorato. Lui mi dette il suo appoggio durante i momenti difficili e tutti qui a Polonia lo considerano come uno dei più grandi compositori del nostro tempo. In una chiesa suonarono l'opera che ha avuto la bontà di scrivere in omaggio alla mia persona. È stato per me un evento che mi lasciò una grande impronta e m'impressionò immensamente. Sempre conserverò il ricordo della santa persona d'Alexandre Tansman."

### **Francesco Biraghi**

È più difficile il compito di Frédéric Zigante dopo questo video, ma sicuramente ci sarà qualcosa da dire. Forse ci potrà dire qualcosa di più concreto su questi brani. Ha collaborato non solo da studioso, ma approfondito la lettura e lo studio anche dal punto di vista tecnico-estetico di questi pezzi. Cosa aggiungono di nuovo rispetto a quello che conosciamo di Alexandre Tansman?

### **Frédéric Zigante, docente di chitarra al Conservatorio di Trieste:**

Diciamo che la produzione di Tansman, rispetto ad altri compositori segoviani, e prima della scoperta da parte di Angelo Gilardino di questi nuovi pezzi nell'archivio di Segovia, appariva una produzione piuttosto limitata. Per di più Segovia di questa produzione aveva solamente suonato due opere, cioè la Cavatina e la Suite in modo polonico. I chitarristi hanno spesso l'abitudine di guardare ai compositori solamente riferendosi a ciò che è stato scritto per chitarra, per cui ci sono pochi chitarristi che conoscono ad esempio di Castelnuovo-Tedesco opere per violino, quartetto d'archi o pianoforte. Quello che avevo notato io, guardando la vastissima produzione di Tansman, che comprende più di 600 titoli (una produzione quindi che assomiglia più a quella di un Autore del Settecento che a quella di un autore moderno come proporzioni), era che quella per chitarra costituisse qualcosa di avulso dal resto della sua opera. Sembrava che lui avesse in qualche modo abbracciato delle richieste, di cui avevamo documentazione nella corrispondenza tra Segovia e Tansman: delle richieste di un certo stile particolarmente facile, udibile e accessibile. E non si trovava poi, andando ad ascoltare le sinfonie, la musica per pianoforte o i quartetti, un riscontro. Sembrava addirittura di ascoltare un autore differente. La scoperta di queste nuove musiche (la scoperta prima che avevo fatto io presso la casa di Tansman del Concertino e della Ballade e poi di questo più importante corpus presso l'archivio di Segovia) riequilibra e ristabilisce la verità sullo stile della musica per chitarra di Tansman. Non è vero che lui aveva abbandonato completamente il suo stile a favore delle richieste di Segovia, ma semplicemente alcune opere assecondavano le richieste del committente ed altre no. Quindi ci troviamo adesso davanti ad un corpus molto più vasto effettivamente e che trova molti più punti di contatto con il resto della produzione di Tansman. In particolare abbiamo le Invenzioni per chitarra, che sono una stilizzazione delle musiche barocche (di cui per chitarra avevamo per la musica



conosciuta precedentemente soltanto il Concerto e la Musique de Cour), la Passacaglia, il Prélude et Intérlude, che non hanno alcun precedente nella musica per chitarra e, come giustamente ricordava Gilardino, le quattro magnifiche Mazurke, di cui avevamo soltanto due esempi: la prima e l'ultima (dedicata a Corazón Otero), che erano certamente significative, ma che, completate, avvicinano il gruppo di Mazurche alle sue tantissime altre per pianoforte. Il mio pezzo preferito fra questi è stato quello che ho suonato per primo, la Passacaglia, che ho eseguito nella città natale di Tansman, Lodz, che è un pezzo allo stesso tempo riferito alla Passacaglia, alla Ciaccona, senza essere alcuno dei due, e in cui Tansman sembra conoscere come scrivere per uno strumento a corda una Passacaglia barocca, ricordandone vagamente anche una di Weiss. E' un pezzo complesso da eseguire, dalla sonorità difficile, ma è un pezzo che dà grandi soddisfazioni, una volta che sia stato assimilato, un po' come tutta la musica di Tansman. Sembra facile l'approccio iniziale, poi, quando si passa all'atto pratico sembra molto difficile ed infine, risolti i problemi, diventa vera musica per chitarra. La Passacaglia è anche uno dei rari pezzi in cui lui sembra aver effettivamente calcolato le reali possibilità di esecuzione alla chitarra. E' praticamente eseguibile senza cambiare quasi alcuna nota, anche se Segovia (e glielo rinfacciò per anni!) non lo suonò per la sua sesta corda in re, che, per un pezzo in mi minore, sembrava la negazione della sonorità della chitarra.

### **Francesco Biraghi**

C'è qua e là in questi brani un ampio uso del contrappunto, che finora non appariva così importante nella produzione tansmaniana. Che ne pensi?

### **Frédéric Zigante**

Sì senz'altro, e questo rende particolarmente difficili questi brani. In particolare nella Suite dell'Omaggio a Bach è stato talvolta necessario un trasporto, trasporto che Segovia non ritenne apparentemente di tentare di fare, ma che per esempio già nel caso della Cavatina o nella Suite in modo polonico era avvenuto. Nessuno di questi pezzi era stato in realtà scritto nella tonalità in cui oggi li conosciamo. Diciamo che oggi io ho avuto l'onore di sedermi nella poltrona di Segovia, cioè di suonare un pezzo di Tansman ancora prima che fosse pubblicato. Noi non ci troviamo senz'altro di fronte a mezzi migliori di quelli che avrebbe avuto Segovia (anzi Segovia avrebbe potuto anche cimentarsi su questi pezzi), ma ad un maggiore bagaglio di esperienza, di confronti, di studio per vedere come si può rendere suonabile un pezzo per chitarra. Segovia questo lavoro lo faceva da solo e quindi tendeva a trasformare poco, arrangiare poco, trasportare poco quei pezzi che risultavano poco eseguibili. Un caso esemplare è ad esempio quello del Prélude et Intérlude, che aveva tentato di trascrivere: sul manoscritto c'è anche un tentativo di diteggiatura e in una lettera si dice che ne abbia tentato il trasporto. Ma anche dopo il trasporto Segovia dice che il pezzo non sembra eseguibile. Oggi Gilardino, che ha un'esperienza in questo campo vastissima, che sicuramente si giova delle esperienze precedenti di Segovia e di Julian Bream, ha trovato una soluzione che addirittura oggi suona benissimo. Quindi non è neanche che suoni difficilmente: suona proprio bene, ma l'arrangiamento richiedeva un notevole lavoro.

### **Francesco Biraghi**

Bene, hai qualcosa da aggiungere o dire a Tansman per concludere?

### **Frédéric Zigante**

Grazie a Tansman per questi pezzi che allontanano la chitarra dai soliti luoghi comuni della musica spagnola (contro i quali per altro non ho nulla), perché ci sono altri stili nei quali la chitarra si esprime benissimo. Tansman con questi brani dimostra che la chitarra è adatta anche per altre istanze stilistiche.

### **Marianne Tansman, figlia del Compositore**

Dopo le due relazioni del Maestro Angelo Gilardino e della mia amica Corazón Otero, che ringrazio di tutto cuore, e tenendo conto che non sono né chitarrista né tanto meno ho una qualche conoscenza, a parte uditiva, dello strumento, terrei a presentarvi mio padre: A.T. come com-

positore in generale e come persona. In un certo senso può sembrare che il rapporto di Tansman con la chitarra sia un capitolo a se stante, ma analizzando le principali linee stilistiche del compositore, le sue molteplici 'sfaccettature', arriviamo alla conclusione che il capitolo Segovia-Tansman (nonostante una minima costrizione derivante da esigenze dello strumento, dai gusti dell'epoca per un pubblico spesso popolare e dalle richieste precise dell'interprete) è parte integrante di un catalogo dove i lavori con orchestra primeggiano, seguiti da un'abbondante produzione di musica da camera.

Dunque A.T. è prima di tutto un orchestratore ed un pianista, visti i suoi studi di base. Seppur abbia seguito qualche studio di armonia e di contrappunto al Conservatorio di Varsavia con un Professore 'conservatore', dichiara di avere imparato il suo mestiere grazie alla mancanza dell'arpa nell'orchestra della sua città natale, Lodz, dove A.T. la rimpiazzava egregiamente al pianoforte, facendo arrangiamenti dei classici per le partiture mancanti: siamo, se non in tempo di guerra (e parlo della guerra 1914-18), subito dopo e non si trovava granché nelle città di provincia. Fa la stessa cosa anche con degli amici che diventeranno abbastanza famosi come il direttore d'orchestra Paul Klecki ed il violoncellista Elie Kochanski: un insieme da camera che gli dà inoltre la possibilità di suonare e fare suonare le sue prime opere. Quando arriva a Parigi, grazie a delle conoscenze, conosce Maurice Ravel (che non rimarrà indifferente al talento nascente del giovane polacco), che lo introduce nel mondo musicale, facendogli conoscere attraverso i famosi "salotti" delle Belle Époque un mondo non solo musicale internazionale, ma anche letterario ed artistico. I suoi primi concerti, come per gli altri, sono fischiati, fanno scandalo. I suoi accordi "grattacielo", come sono chiamati, non passano inosservati: si tratta di accordi dove la base consiste in un aggregato di terze: accordi di tre suoni, settime e settime diminuite, none, undicesime e tredicesime disposti in complessi poli-armonici; sono degli accordi di dominante con una o più estensioni ottatoniche. E dunque in un asse chopiniano e scriabiniano che s'innesta una memoria costante dell'ottatonismo slavo nel pensiero armonico del compositore. La Scuola di Saint-Saëns e di Vincent d'Indy è in rivolta. Con il Gruppo dei Sei, ottimi amici, non vuole aggregarsi perché non vuole dover rispondere a certi postulati, ma li frequenta e ammira (sia Milhaud che Honegger). Frequenta gli stranieri di Parigi come Stravinski, Prokofiev, Bartók, De Falla, Casella. ecc... e se ognuno di questi porta con sé un bagaglio personale del folklore natio, la musica francese rinnovata con Debussy et Ravel lo attira. C'è nell'aria uno spirito leggero, che si vuole staccare del romanticismo tedesco per trovare una sua semplicità, una sua trasparenza. Anche Tansman sente la necessità di chiarezza, di una certa sobrietà della materia musicale, una certa economia dei mezzi d'espressione, tanto da girare le spalle definitivamente all'estetica romantica. Il pathos gli appare come un nemico da combattere. Ricerca la chiarezza, ma non la semplicità ad ogni prezzo. Nello stesso tempo sceglie di non limitarsi in quello che riguarda la base del linguaggio, ma di agire nel quadro di generi musicali e di forme provati.

Dichiara: "Sono tonale quando penso di dover esserlo, poli-tonale quando mi sembra necessario, atonale ogni volta che ne sento il bisogno, e mi servo indifferentemente di tutti i mezzi a mia disposizione, compresa la musica dodecafonica."

Se la musica di Tansman nei primissimi anni Venti è considerata "avanguardista", egli ha il vantaggio di potere suonare da solo o con altri le sue proprie opere. E' giovane, entusiasta, parla molte lingue, è colto, socievole, sprizza gioia, sincerità e semplicità, cose che sia il pubblico sia la critica apprezzano immediatamente. Propone pezzi dove la melodia e la fantasia primeggiano grazie al suo folklore imaginé. Persino nel fisico è gradevole e raffinato. Ricorda un famoso polacco vissuto a Parigi, Chopin. Egli stesso afferma in quelli anni: "Posso dirlo spontaneamente. Ho fatto circa lo stesso percorso di Bartók o di De Falla, per esempio. Non mi sono servito di temi popolari, ma ho utilizzato questo genere di linea melodica perché il folklore polacco è molto ricco sia dal punto di vista melodico, sia armonico". Aggiungiamo che anche Villa-Lobos diceva: "Quando cerco un buon tema folkloristico, lo invento." Un'altra affermazione contemporanea ai primi concerti per pianoforte di Tansman, dove il solista affronta l'orchestra in un rapporto di forza, testimonia una certa visione romantica chopiniana: "Tengo a questa meravigliosa sintesi della sensibilità polacca filtrata dalla limpidezza e dal senso di misura francesi, della quale il più

bel frutto è stato Chopin.”

Così come incanta interpreti e direttori d'orchestra che gli permettono di farsi conoscere in Europa e negli Stati Uniti, è anche lui affascinato da molti musicisti. I suoi 'innamoramenti' non sono interessati poiché le sue dediche avvengono quasi sempre in seguito ad un'esecuzione di un suo lavoro, come per Jascha Heifetz, Arthur Rubinstein, Koussevitzky o Toscanini. Così quando sente per la prima volta Andrés Segovia, il colpo di fulmine per uno strumento, per lo più considerato all'epoca adatto alle serenate o al flamenco, è immediato. Colpo di fulmine per l'artista e per lo strumento. M'immagino che appena uscito dal concerto tenutosi alla Revue Musicale, pensava già alla famosa Mazurka. La Revue Musicale era un punto d'incontro dove i musicisti mostravano i propri lavori, discutevano, dove interpreti internazionali erano presentati, dove un Ravel, un Florent Schmitt, un Albert Roussel, già considerati miti, si davano del tu con i giovani frequentatori. Non c'era competizione. L'atmosfera era sana, senza alcun snobismo o arrivismo. La Mazurka, o meglio Mazurek, per un Polacco, viene dalla radice, è l'anima del suo Paese. Pensate che il catalogo di Tansman presenta almeno 50 mazurche nelle più diverse formazioni. Andrés Segovia probabilmente rimane sorpreso, ma accetterà con entusiasmo questa novità chitarristica. Se la Mazurka è stata scritta al pianoforte (dubito che mio padre avesse nel suo libro di strumentazione all'epoca un qualsiasi riferimento quanto alle possibilità della chitarra), ben presto dopo l'esecuzione di Segovia diventa abbastanza popolare da attrarre un violinista, Samuel Dushkin, a farne un arrangiamento per piano e violino. Molto più tardi verranno quelli per arpa e chitarra e arpa e per quartetto d'archi e chitarra, ritrovati nell'archivio Segovia recentemente.

Passano molti anni durante i quali non ci sono prove che i due si siano frequentati o scritti, a meno che non vengano fuori prove diverse dalla corrispondenza di Segovia, così abbondante (mi diceva la signora Emilita de Segovia, giacché il Maestro conservava tutte le lettere), da richiedere un tempo inimmaginabile per potere essere filtrata, catalogata e forse un giorno pubblicata. Chissà quanti tesori! Per le lettere di Segovia a mio padre, ne ritroviamo tracce solo a partire dal 1945, riguardo al Concertino. Bisogna sottolineare che nel giugno 1940, A.T. fugge da Parigi con la famiglia all'arrivo dei nazisti. Egli figura già dal 1937 nella lista degli artisti degenerati, la famosa "Entartete Kunst" e se riesce ancora ad ottenere qualche concerto in Francia, nel 1940, progressivamente con l'occupazione del Paese le sue tournées sono annullate. Fuggendo verso il Sud, zona ancora libera, lascia corrispondenza, molti manoscritti, porta via l'indispensabile e al suo ritorno in Francia nel 1946 non ritrova più nulla. Precedentemente, fra il 1925, data della composizione della Mazurka, ed il 1936, A.T. è per lo più assente dalla capitale francese, sempre in giro per il mondo. La prima tournée negli Stati Uniti è del 1927, insieme a Ravel (anche per lui prima tournée) e Bartók. Bartók, uomo semplice, ingenuo, introverso, non si adatta al tran-tran americano, pur riscuotendo il successo meritato ed interpretando egli stesso, come Tansman, i propri lavori per pianoforte. Non partecipa alla vita mondana, ricevimenti, interviste, ecc. Invece Ravel, famoso per la sua freddezza e i suoi modi distanti, è ricordato da A.T. come un uomo pieno di gioia di vivere, che non conoscendo l'inglese e ritrovandosi sempre negli stessi alberghi si appoggiava volentieri al suo protetto. Nel 1921 stanno insieme fra teatri, locali notturni, mondanità varie e si uniscono a Gershwin, che li trascina nella frequentazione del jazz. Tansman ricorda: "Ravel: ho visto piangere quell'uomo che tutti dicevano essere così imperturbabile, impenetrabile, quando il pubblico del Carnegie Hall, dopo un concerto delle sue opere suonate dalla Boston Symphony Orchestra sotto la direzione di Koussevitzky si è alzato in piedi con una ovazione interminabile. No, Ravel non era né freddo, né distante". Così, come le tournées americane ogni anno si susseguivano e i viaggi in Europa anche, il viaggio intorno al mondo nel 1933-34. lo porta in Oriente, dove gli incontri, le nuove sensazioni, i nuovi suoni, lo arricchiscono enormemente. E dubito che avesse avuto l'occasione o il tempo di ripetere l'esperienza della Mazurka per chitarra, preso com'era dalle commissioni di pezzi concertanti e dai Concerti. Basti pensare che la prima monografia al suo riguardo intitolata 'Alexandre Tansman, compositore polacco' è datata 1931. Aveva poco più di 30 anni!

Ritroviamo dunque la coppia Segovia-Tansman nel 1945, a Hollywood, in casa Tansman, con una serata dove il chitarrista suona tutta la notte per un gruppo di amici, fra i quali c'è senz'altro

molte personalità per lo più esiliate, com'era consueto in quella città dove il cinema era sì una fonte di guadagno, spesso indispensabile per vivere, ma, salvo poche eccezioni, del tutto estranea alla loro cultura. Fra i vicini di casa c'erano Stravinski e Schoenberg (ma i due non si parlavano), gli scrittori Thomas Mann e Emil Ludwig, gli attori Charles Boyer e Edward G. Robinson, Castelnuovo-Tedesco. ecc. Può anche darsi che sia stato proprio Castelnuovo a rimettere in contatto i due vecchi amici. In una lettera di mia madre alla sua famiglia c'è la descrizione dell'incantesimo prodotto dall'artista e il desiderio del compositore di scrivere un Concerto per chitarra. Un nuovo colpo di fulmine? Senza dubbio. Se all'inizio Segovia dimostra entusiasmo per le prime stesure del lavoro, correggendone naturalmente le cose impossibili da suonare, c'è di nuovo un vuoto nella corrispondenza fino alla Cavatina. E' probabile che in un primo momento non avesse avuto modo di vedere l'orchestrazione completa, in quanto mio padre potrebbe avere segnato come faceva di consueto solo pochi elementi di riconoscimento della strumentazione. Ricordo una lettera di qualche anno dopo, dove Segovia gli chiede di scrivere 'orizzontale' e non 'verticale'. E qui ritorniamo allo stile armonico e ai timbri propri del compositore. Per Tansman l'orchestra è un serbatoio di timbri. Questo evoca in un certo senso Debussy. È come una tavolozza di vari contrasti e colori e può darsi che senza amplificatori, come poteva essere all'epoca. Segovia si sia spaventato. Abituato ad un certo classicismo e romanticismo dove lo strumento risponde all'orchestra o riprende l'orchestra, tuttora, nonostante la riconosciuta piacevolezza e bellezza del pezzo, il solista, e questo può valere per qualsiasi tipo di strumentista, si trova in una situazione diversa, dentro e non in opposizione all'orchestra. A questo proposito, Frédéric Zigante (forse l'unico chitarrista che possiede tutti i Cd o comunque registrazioni dell'opera tansmaniana, dall'orchestra alla musica da camera e concertante) ha studiato a fondo la cosa e, in quanto musicista completo e sensibile (non solo al suo proprio strumento), nella rilettura del Concertino ha saputo conservare intatte le caratteristiche dell'armonia verticale, come la definiva Segovia, delle sonorità misteriose, che avevamo trovate già nella Sarabande della Cavatina, però molto più semplificate. Può sembrare un'opera concertante anomala in quanto il virtuosismo, anche se esiste, non è sempre udibile a priori; il solista ha comunque il ruolo principale e tutto sta nel riuscire ad equilibrare in certi passaggi le sonorità timbriche dell'orchestra per non soffocare la chitarra, cosa che il disco ha reso in un modo impeccabile. E' di certo una musica che non lascia insensibile se si tiene conto dell'insieme. Constatato spesso che lo strumentista, chitarrista o altro, spesso si ferma al suo strumento. E' vero che il repertorio chitarristico è immenso adesso, dal barocco ad oggi, e che da Segovia in poi è stato anche molto felicemente allargato e continuerà ad esserlo. Però se pensiamo a un Ponce o a un Villa-Lobos specialmente, pochissimi conoscono i loro stupendi Concerti per pianoforte o i capolavori dei Chôros per orchestra.

Con la Cavatina comincia il vero capitolo Segovia-Tansman, cioè, quasi una collaborazione artistica, dove l'autore rinuncia alle sue trascrizioni per pianoforte e comincia a scrivere per le corde della chitarra (anche se le dimentica spesso!). Segovia e Tansman hanno in comune una sensibilità fatta di dolcezza, tenerezza, emozione, ma anche di vitalità, di energia. Il folklore importante di questi due paesi senza dubbio li accomuna. Sentimenti derivanti dalla malinconica e dolce Kolysanka (ninna-nanna) e dalle danze sfrenate polacche esistono anche se in forma molto diversa nel flamenco e nelle danze spagnole, sentimenti derivanti dal senso del ritmo. Parliamo di questo ritmo nelle opere di Tansman: troviamo un gusto marcato per la ripetizione di cellule impari nel seno di una misura binaria. Gli accenti possono essere scalati. Questo trattamento ritmico deriva anch'esso dalla musica popolare tipica dell'Europa dell'Est (Bartók, Stravinski, ecc.). Però lo ritroviamo raramente nelle opere per chitarra. Il ritmo ostinato è un mezzo che consolida la forma, che gli garantisce l'omogeneità e la continuità. Appare dove il tempo è rapido, negli Scherzi, nei Perpetuum mobile. Su questo ritmo ostinato che garantisce la pulsazione, A.T. innesta spesso una poli-ritmica simultanea e fa spesso appello allo spostamento dell'accento tramite sincopi, accentuazioni e diminuzioni ritmiche. Ma il ruolo centrale resta la melodia e l'ostinato interviene più come tessuto di accompagnamento o come sviluppo in anelli ripetuti o trasportati.

Se Segovia ha scelto Tansman per allargare il repertorio del suo strumento, è senza dubbio per-

ché si ritrova in questa musica, ricercandone dopo la Cavatina, proprio il carattere slavo e folkloristico. Tansman, nel presentarsi ai suoi allievi a Santiago de Compostela, dice: “Non considero il folklore come l’unico mezzo per esprimere il carattere di una nazione, ma la sua eliminazione in quanto ideologia è altrettanto arbitraria quanto il suo abuso. Non dimentichiamo che Chopin, Moussorgsky, Bartók, Stravinski e tanti altri, sono entrati nel patrimonio universale grazie alla via del folklore. Il vostro Paese, la Spagna, possiede con la Polonia il più bello e il più vario nel suo regionalismo folklore del mondo. Rigettare questa sorgente come base definitiva dalla musica spagnola, sarebbe assurdo. Non dimenticate dunque che, moderno o non, un Albéniz e un De Falla fanno parte del Pantheon artistico universale perché ci si sono presentati con un passaporto musicale spagnolo.”

Se Segovia apprezza proprio questa particolarità, chiede anche a Tansman, amico fraterno che difficilmente gli dice di no, arrangiamenti di opere di altri autori. Prendiamo ad esempio la *Musique de Cour*. A priori, Tansman non ama mettere le mani su opere non sue. L’ha fatto con opere orchestrali, su richiesta e commissioni, in periodi specifici. Parliamo di tempi difficili materialmente, che ci hanno dato pezzi come le *Variazioni su un tema di Frescobaldi* e alcuni pezzi di Bach. Per lui questo rappresenta un problema: non deformare l’opera con il pretesto della modernità e lasciarle il suo proprio carattere nella sua epoca. Inoltre aveva preso le distanze, già dagli anni Venti, da una musica che si accontentava di imitare il passato aggiungendo qualche dissonanza. Dichiarò: “Non è la loro semplicità - qui parla dei XVII e XVIII secolo - che bisogna imitare, ma il fatto che erano semplici. Cerchiamo la nostra semplicità e non la loro, prendendone i loro temi e il loro stile, arricchendoli di qualche alterazione per fare moderno.” Si tratta dunque, quando gli si chiede questo genere di lavoro, di una specie di gioco di stile: un gioco sulle alterazioni liberamente consentite.

È chiaro che Tansman trattiene dal periodo pre-classico essenzialmente gli elementi lirici ed espressivi sensibili al trattamento della melodia e all’aggancio contrappuntistico. La *Musique de Cour* ne è un esempio tipico. I pezzi di Robert de Visée sono riproposti con poche alterazioni e l’orchestrazione, anche qui come nel *Concertino*, per lo più accompagna, non si contrappone e presenta dunque di nuovo una difficoltà per il solista ad emergere in quella ricchezza dei timbri orchestrali. Rimane il fatto che questo lavoro nel suo insieme è un arricchimento orchestrale notevole rispetto alla *Suite di danze di corte* dell’autore originale.

Se l’Omaggio a Chopin ripropone un gioco di stile (e non dei migliori, dovuto al fatto forse di troppe precise richieste da parte di Segovia e da parte dell’autore di un’eccessiva imitazione di Chopin), questo è più che un pezzo “alla Chopin in versione chitarristica”; la *Ballade* invece, prima idea più spontanea, potrebbe rientrare nel ciclo delle *Trois Ballades* per pianoforte scritte a Nizza nel 1940-41, quando il Compositore, pensando con dolore alla sua Patria, la Polonia invasa, e alla difesa valorosa ma vana dei suoi conterranei, si esprime come Chopin, con ansietà, con tristezza e con rabbia. Naturalmente ritroviamo in questo bellissimo pezzo non un linguaggio chopiniano, ma una struttura chopiniana; se Tansman adorava, come ogni polacco, Chopin, molti suoi lavori potrebbero allora essere degli omaggi a Chopin e forse questa *Ballade* è uno dei più sentiti e personali omaggi a Chopin che io abbia mai sentito, come la *Stèle in memoriam Igor Stravinski* per orchestra rappresenta il più bello e sentito omaggio ad un altro Grande che il Compositore amava.

Si parla molto di una non propria produzione tansmaniana per Segovia, come se l’idea di fondo non fosse interamente sua. All’inizio della relazione cercavo di dimostrare invece che questa produzione non è un capitolo a parte nel vasto catalogo del compositore. E arrivo al dunque: è ben inteso che Segovia doveva correggere, dare suggerimenti, commissionava, scartava quello che non gli era congeniale, ma ricordo bene che mio padre, scherzando, affermava che per lui era più faticoso comporre una paginetta per chitarra che un’intera sinfonia, e, anche se Tansman spesso cercava di fare piacere all’amico (e viceversa), rimane il fatto che mai Segovia abbia cambiato l’idea primordiale dell’opera. Questo lavoro di collaborazione con l’interprete esiste quasi sempre, dal pianista, al violinista, al violoncellista. Mio padre, se il pezzo commissionato era sottoposto ad esigenze di cambiamento lontane dalla sua idea primordiale da parte del Committente, riprendeva lo spartito sottobraccio e se andava, come per esempio quando il

famoso pianista Wittgenstein, privo del braccio destro e per il quale Ravel aveva scritto il famoso Concerto per la mano sinistra, gli richiese un nuovo Concerto, del quale possediamo il manoscritto non terminato nell'orchestrazione. Ricordo con tenerezza mio padre con il violoncellista spagnolo Gaspar Cassadó lavorare insieme alle correzioni della Partita per violoncello e pianoforte. Non per questo l'opera è meno personale, ma unicamente più facile e suonabile per lo strumentista. Se Segovia rimane attaccato a Tansman, parliamo qui unicamente del quadro musicale, poi parleremmo dell'amicizia, è perché può contare su un autore che privilegia la melodia, spesso attraverso quel famoso folklore imaginé, su un Autore che ha una sua armonia personale misteriosa, che ama un certo ritorno a Bach (ritroviamo spesso in tutte le formazioni il tempo di Toccata o la Fuga), che ha un senso del ritmo tipico slavo che accompagna la melodia, insomma un autore ben riconoscibile nel suo stile. Se leggiamo la corrispondenza fra i due, da parte di Segovia troveremmo soprattutto dei suggerimenti: "Bisogna vederci per tale passaggio che non va sulla chitarra, bisogna che tu me lo cambi...". Tansman accetta i consigli dell'interprete, in quanto c'è fra loro (non sempre, visti i lavori scartati) una perfetta armonia e fiducia negli arrangiamenti puramente tecnici. D'altronde Tansman scrive per Segovia, artista che egli ammira, e anche amico, ed è naturale che scriva in un certo modo, per lo stile ed il carattere dell'artista a cui è dedicato il pezzo. Lo strumento stesso, a mio avviso, mal sopporterebbe una certa corrente contemporanea da sola.

Ricordando adesso Segovia come amico di famiglia, per mia sorella e per me lo 'zio delle principesse', come amava firmarsi, era la persona più affettuosa e sincera che si possa immaginare. Veniva spesso a casa, in occasione dei concerti a Parigi, e rivedo i due davanti al tavolo da lavoro di mio padre, discutere, spesso con una penna in mano, in piedi perché il tavolo era molto speciale : si trattava di un tavolo da disegnatore o architetto, inclinato, pieno di macchie d'inchiostro, dono di Igor Stravinski, che se n'era comperato uno nuovo, e che adesso è al Museo Storico di Lodz, città natale di mio padre. Insieme ad altri ricordi, lettere, manoscritti, pensate a quanti capolavori e quanti artisti anche avrà visto questo tavolo! Fra mio padre e Segovia non c'erano segreti e spesso per non farsi sentire da noi parlavano sottovoce. Dunque, oltre al lavoro, le visite erano gioiose: l'umorismo e la battuta tipici degli artisti, eterni giovani, ci divertivano molto. Dopo i concerti andavamo spesso in un ristorante spagnolo e per noi ragazzine Segovia cercava sempre di non annoiare. Raccontava aneddoti o barzellette, s'interessava a quello che facevamo, capiva perfettamente la nostra situazione difficile, visto che avevamo perso nostra madre molto presto e che nostro padre, per starci accanto, doveva rinunciare a molti viaggi. Doveva in qualche senso occuparsi interamente di noi. Per questo ci portava ovunque con sé, ai concerti, dagli amici, e partecipavamo così alla sua vita artistica, senza esserne stravolte. Forse i più bei ricordi che ho di Segovia appartengono al periodo della Chigiana a Siena. Fu lui a proporre a mio padre, visto che passavamo spesso le vacanze estive in Italia, di venire a trovarlo. A partire dal 1955, fino a quando Segovia rimase a Siena per i corsi estivi, le nostre vacanze finivano sempre con l'Accademia Chigiana. Quanti amici artisti abbiamo potuto frequentare lì! Oltre a Segovia, professori come Guido Agosti, Gaspar Cassadó, Yvonne Astruc, il duo di danzatori Sakharoff, ecc. si mescolavano agli allievi. C'era un rapporto di affetto, di genuinità fra i giovani e i Professori, tutti intorno ad un tavolo in Piazza del Campo. Frequentavamo la mattina i corsi dell'uno e dell'altro. Segovia, dopo Siena, volle istituire lo stesso tipo di scuola di perfezionamento a Santiago de Compostela e mio padre si trovò a tenere una classe di perfezionamento di composizione con allievi ai quali per la maggior parte non sapeva cosa insegnare in quanto le tendenze erano già ad un rovesciamento di tutto quello che era esistito fino ad allora. La famosa verticalità temuta da Segovia era l'unica novità, cioè l'armonia, il timbro, la percussione. Per Tansman questa non è che un solo elemento dell'arte musicale, da mettere però insieme alla forma costruttiva e alla melodia, al ritmo, con alla base ben inteso una certa vocazione istintiva. La sua estetica si può riassumere in una sua frase detta dall'inizio alla fine della sua vita: "La musica, non ha mai cambiato la sua sostanza e non cambierà mai i suoi scopi. La sua realizzazione è la melodia, suo scopo è l'emozione. Sono soggetti al cambiamento unicamente la forma delle realizzazioni e i mezzi d'espressione. I compositori contemporanei non sono delle macchine; sono le stesse individualità fisiche e psichiche di prima. Hanno cambiato unicamente

le condizioni della vita e la sua atmosfera. Di conseguenza, i prodotti di queste individualità umane non devono, in nessun modo, a secondo della moda, rinunciare a qualsiasi momento umano. L'estetica ragionata è il più grande nemico della creazione e non ha alcun rapporto con la vita libera dell'individualità creatrice. L'originalità non è mai stata un atto di volontà e la sua ricerca è la cosa la meno originale del mondo. Bisogna unicamente cercare di diventare padrone della propria tecnica per servirsene liberamente applicandola all'idea musicale subcosciente. ma quest'ultima deve essere sincera."

Fra i tanti amici comuni a Tansman ed a Segovia, oltre a quelli della Chigiana, c'era lo storico e scrittore, spagnolo anche lui, Salvador de Madariaga. Esiliato per ragioni politiche (siamo nell'era di Franco), abitava allora Oxford, ma veniva spesso a Parigi e quante volte ci siamo ritrovati tutti insieme. Fra i tre, le discussioni erano varie, raramente musicali, spesso letterarie e politiche. Ero affascinata da loro. Avevano una cultura mostruosa, come l'avevano la maggior parte degli artisti conosciuti a casa, come Rubinstein, i direttori d'orchestra Bruck. Golschmann, fra gli italiani Tullio Serafin, ecc.. Ho ancora nella testa, forse perché all'epoca leggevo o studiavo tale autore, una discussione quasi filosofica sul Don Chisciotte che mi appassionò benché fossi solo un'adolescente. Certo, una certa nostalgia per tutti quelli artisti mi prende ogni volta che ho l'occasione di ascoltare qualche registrazione o di leggere qualche cosa che li riguarda. Ma, senza di loro, per mia sorella e per me, come per mio padre e chissà per quanti altri, tantissimi da non poterli contare immagino, le nostre tristezze non avrebbero avuto nessuna compensazione. La chitarra ci ha sollevati, ci ha rinfrancati e per questo, in ricordo di tutto ciò, sono felice di essere qui, in questo tempio dedicato ad essa, e non ringrazierò mai abbastanza i due ragazzi del grande Michele Pittaluga che insieme ad altri fedeli hanno continuato, migliorato, allargato l'opera del loro padre.

***Nuove prospettive professionali nelle scuole ad indirizzo musicale e nei licei musicali dopo il riordino degli studi musicali e l'approvazione della riforma 'Moratti' della scuola***  
***Relatore: Ciro Fiorentino, docente di chitarra nelle scuole medie ad indirizzo musicale***

### **Giovanni Podera, membro del Comitato Scientifico**

Il collega e Maestro Ciro Fiorentino è un esperto per quanto riguarda le scuole ad indirizzo musicale. Già vi avevo parlato io stesso negli scorsi anni delle scuole ad indirizzo musicale. Sono una realtà presente sul territorio in modo molto diffuso (teniamo presente che sono circa cinquecento), con circa duemila insegnati di strumento. I chitarristi che sono entrati in ruolo recentemente sono poco più di cinquecento. Che sta succedendo? Innanzitutto stiamo cercando tutti insieme di divulgarle, renderle una realtà presente in modo ben preciso, perché sappiamo che ci sono città che hanno scuole ad indirizzo musicale, città che non ne hanno nemmeno una e questo è abbastanza scandaloso. Inoltre il periodo di fermento non riguarda solo le scuole ad indirizzo musicale, lo sapete, ma anche i conservatori. Vi sono proposte di legge che escono ormai quasi quotidianamente, con cadenze mensili, e il docente si trova a lavorare in uno stato di disagio. Ora vediamo le novità grosse. Ciro Fiorentino è un esperto, un collega che conosce tutte le normative, ha costituito anche un comitato, CoMusica, che svolge un lavoro incredibile e intenso proprio per tenerci aggiornati su tutte le novità. Chiaramente lavora anche in campo didattico.

### **Ciro Fiorentino**

Voglio innanzitutto ringraziare i presenti e gli organizzatori per l'invito rivoltomi e, vista la ristrettezza dei tempi per la trattazione del tema che mi è stato proposto, avviarmi direttamente al cuore del problema.

Parlare dello stato delle riforme in atto, significa cercare di prevedere ciò che accadrà nei diversi stadi, in cui si riorganizzerà l'insegnamento delle discipline musicali e strumentali, nei prossimi anni. Una previsione che riguarda l'intera riorganizzazione degli studi musicali, che assume particolare importanza se ci poniamo come fine l'obiettivo di poterla meglio gestire.

Ci riferiamo ad una riforma di cui si parla, ed il cui avvio viene dato per imminente, da decenni.

Non possiamo quindi non comprendere che sulla reale possibilità che la riforma sia realizzata in tempi brevi permangano molti dubbi. Dobbiamo quindi prendere in considerazione due possibilità:

- ipotesi pessimista: continueremo a trovarci in una fase di discussione ancora per anni. In questo caso deve essere chiaro che la situazione non potrà che peggiorare ed i problemi rimarranno lì a marcire senza che si possa intervenire in alcun modo non dico per risolverli ma nemmeno per tamponarli.

- ipotesi positiva: ci sarà un avvio relativamente rapido delle riforme previste. Anche in questo caso è opportuno tenere presente che le riforme vanno ad inserirsi in una situazione che si è incancrenita e che di conseguenza le modifiche e le trasformazioni che saranno necessarie saranno molto ampie, tali da andare ad incidere in profondità sull'immagine stessa che noi abbiamo di quella che potremmo definire in generale la "Scuola di Musica", dalle istituzioni associative alle scuole civiche, dai Conservatori alle più giovani Scuole Medie ad Indirizzo Musicale. Come diceva prima Giovanni Podera, nella presentazione del mio intervento, questa riflessione parte dall'analisi della situazione esistente nelle SMIM, Scuole Medie ad Indirizzo Musicale. Queste scuole sono entrate in ordinamento nel 1999 ma dobbiamo considerare che da allora, in questo settore, ogni settimana ci viene proposta una novità.

Non potendo quindi pensare di essere esaustivo sull'intero argomento, mi limiterò a proporre alla vostra attenzione alcuni aspetti che mi sembrano più rilevanti cercando di concludere con un po' di anticipo, lasciando così un po' di tempo per rispondere alle vostre domande su temi specifici. Potremmo analizzare quella vera e propria montagna di proposte e piccole norme che si susseguono, trattando di volta in volta aspetti marginali, ma in questo caso, a mio avviso, ci faremmo distrarre da particolari, pur importanti in qualche caso, ma che nel complesso appaiono più che altro uno specchietto per le allodole, la cui emanazione sembra servire più che altro a dare l'impressione che il tale parlamentare o il ministero stesso stiano facendo qualcosa.

Io vi proporrei invece di ignorare, almeno momentaneamente, i particolari e di delineare il quadro di fondo che, invece, mi sembra abbia una sua coerenza, al di là di qualche intervento normativo fuori luogo che ogni tanto spunta.

Un elemento fondamentale da tenere in debita considerazione è che la riforma degli studi musicali è strettamente connessa alla riforma generale della scuola, conosciuta come riforma "Moratti", che è tutta da venire e da discutere. Da ciò deriva la necessità di sincronizzare le due riforme. Non è infatti possibile arrivare alla piena realizzazione della riforma dei Conservatori se nel frattempo non saranno state realizzate quelle parti in comune previste all'interno della riforma generale della scuola. Viceversa risulta evidente che l'aver ricondotto ad ordinamento i corsi delle SMIM rischia di essere privo di senso se non verrà realizzata quella parte della riforma che offre uno sbocco nel percorso degli studi intrapreso da coloro che frequentano questi corsi.

Basta partire dal dato indicato da Giovanni: parliamo di circa cinquecento corsi autorizzati nel 1999, un numero cresciuto costantemente da allora ad oggi il loro numero penso sia ora più vicino a settecento. In questo momento ci sono quindi circa 20/25 alunni di terza media per settecento corsi autorizzati (parliamo cioè di un numero complessivo di 1.500/2.000 studenti) che come ogni anno otterranno la licenza media ad Indirizzo Musicale e per i quali non è prevista la possibilità di iscriversi ad una scuola superiore relativa a questo indirizzo di studi. E' semplicemente assurdo: prendiamo ogni anno dei ragazzi, gli facciamo fare la prima, la seconda e la terza media e poi gli diciamo "Abbiamo scherzato, non c'è il prosieguo per questi studi".

Certo sarebbe stato meglio prevedere sin dall'inizio il percorso completo. Ma limitiamoci a considerare la situazione attuale, ed a risolvere questa che è una assurdità evidente. E' come se ci facessero imboccare un'autostrada e a metà del percorso ci venissero a dire: "Scusate non l'abbiamo finita, dovete tornare indietro e fare un'altra strada". Mi sembra evidente che questi aspetti lasciati in sospeso è indispensabile che vengano portati a completamento.

Nell'ambiente musicale, proprio partendo da queste considerazioni, si è fatta strada l'idea che tanto le cose non cambieranno: "si parlerà tanto e poi la struttura degli studi rimarrà inalterata", vorrei far presente invece che dal un punto di vista normativo le cose sono già cambiate. Il nostro Paese è ormai in Europa anche per quanto riguarda gli studi. Nell'emanazione delle nuove



norme troviamo costantemente il riferimento, tra titoli riconosciuti validi, non solo di quelli conseguiti in Italia ma anche di quelli conseguiti all'Estero e riconosciuti dal Ministero. Sarà bene ricordare invece che i nostri titoli all'Estero probabilmente non varranno niente se non provvederemo ad adeguarci in tempi molto rapidi alle normative europee.

Nel resto d'Europa la formazione musicale presuppone l'esistenza di un sistema di crediti che è parallelo a quello universitario. Attualmente non esiste nulla di ciò all'interno dei nostri studi. Io immagino che non potrò mai partecipare ad un concorso a Parigi per un posto a cattedra, mentre uno strumentista francese, laureato in musica, può venire in Italia e partecipare ai nostri concorsi. Deve essere quindi chiaro che i termini sono abbastanza stretti e che dobbiamo adeguarci agli accordi che abbiamo firmato in sede europea. Se a quelle scadenze il nostro sistema di studi musicali non sarà equiparato a quel modello, è chiaro che la situazione che ho delineato per assurdo sarà invece la realtà. E' una situazione preoccupante, visto che i posti di lavoro non sono poi tanti.

Per questo credo che le riforme ci saranno, perché saranno bene o male costretti a farle, il vero pericolo è che le facciano male e non bene.

Credo sia ormai chiaro che avremo una scuola di base, al di là delle decisioni sulla divisione o meno tra elementare e media, che avrà il compito di formare i giovani musicisti e di creare una base di apprendimento della Musica per tutti.

In molte province questa è già la realtà. Io vivo e lavoro nella provincia di Milano. In questa provincia nei fatti, l'avvio alla pratica strumentale, per molti strumenti, è già affidato alle SMIM. Nella provincia ci sono ben 49 cattedre di Chitarra distribuite su tutto il territorio. Ogni anno, quindi, vengono iscritti, alla classe prima, circa trecento nuovi ragazzi ai corsi di chitarra, con docenti la cui preparazione è abbastanza simile a quella dei docenti di Conservatorio (basti pensare che sono ormai numerosi i passaggi avvenuti da un settore all'altro per seppellire definitivamente le vecchie diatribe). Essendo chiaro che il Conservatorio di Milano non avrai mai trecento nuovi iscritti alla classe di chitarra ad anno, ne risulta di conseguenza che la formazione musicale di base è ormai affidata alle SMIM. Sono inoltre numerosi i ragazzi che giungono agli studi in conservatorio dopo aver frequentato una SMIM. In sintesi potremmo dire che un iter esista già nei fatti.

Purtroppo ciò che manca è invece un disegno organico di questo percorso, che invece risulta caratterizzato da un vistoso buco: il mancato avvio dei Licei Musicali. La prosecuzione degli studi svolti in una SMIM non dovrebbe avvenire, di norma, in un Conservatorio. Le modalità didattiche, il percorso, le motivazioni e il modello di apprendimento che vengono proposti sono troppo differenti. Non è in questa sede che possiamo approfondire l'aspetto didattico, ci saranno altre occasioni spero, in questo momento ci interessa sottolineare che il percorso SMIM – Liceo Musicale -Conservatorio (dopo il liceo) è già legge dello Stato.

Parliamo della legge di riforma dei Conservatori, la L 508/99. E' da allora che la legislazione scolastica del nostro Paese prevede che agli Istituti Superiori per l'Istruzione Musicale (quelli che ci ostiniamo a chiamare Conservatori) ci si possa iscrivere solo dopo il conseguimento della maturità e che l'iscrizione di alunni non in possesso di tale titolo di studio possa essere concessa esclusivamente in deroga, in attesa che vengano predisposti gli atti normativi necessari a poter applicare la legge. I tempi per l'emanazione dei regolamenti attuativi erano fissati nella stessa legge in sei mesi! Sono passati anni, invano.

Non credo che i tempi per la piena attuazione della riforma saranno brevi, sta diventando sempre più difficile andare ad incidere in una situazione che nel frattempo si è ulteriormente complicata, ma credo che ormai il nodo vero sia essenzialmente politico.

Non siamo noi tecnici a fare le riforme, ma è utile tener presente che anche a quel livello l'iter SMIM – Liceo - Conservatorio (visto quest'ultimo come istituzione di alta cultura) trova un appoggio unanime.

Ne è riprova il fatto che mentre per la riforma della scuola abbiamo assistito al completo abbandono di quella approvata nella precedente legislatura, anzi allo scientifico smantellamento dei suoi stessi presupposti pedagogici, per quel che attiene alla riforma degli studi musicali non ci sono state sostanziali modifiche. Si tratta infatti di una riforma che è stata approvata nel 99, se

ricordo bene, praticamente all'unanimità. Ormai l'idea di fondo si è consolidata e anche gli studiosi di didattica hanno trovato un accordo sull'impianto metodologico. L'unico aspetto che rimane estremamente problematico è la definizione di un iter transitorio credibile e convincente. Si tratta di un aspetto che ci coinvolge direttamente. Ognuno di noi può facilmente valutare quanto il problema sia sentito dall'utenza, i nostri allievi. Sempre più spesso mi viene chiesto fino a quando gli studenti potranno sostenere esami da privatisti. In realtà il problema è molto più vasto e presuppone la definizione dei tempi e modi di adeguamento delle diverse realtà scolastiche musicali alle nuove norme.

E' necessario poter dire a chi si accinge ad intraprendere gli studi se deve predisporre ad un percorso di studi ancora basato sulla doppia scolarità, liceo + studi musicali, se potrà ancora iscriversi e fino a quando in Conservatorio, ecc... . Le realtà sono inoltre molto diverse, in alcuni casi è relativamente facile trovare un posto in Conservatorio mentre in altri non lo è, a volte per questioni legate alla scelta di uno strumento più o meno richiesto, in altre per questioni legate alla localizzazione geografica. Dobbiamo inoltre aggiungere, e noi chitarristi dovremmo essere particolarmente informati in tal senso, che esiste una disparità notevole tra le richieste dell'utenza e la diffusione delle cattedre dei diversi strumenti. Le cattedre di chitarra nei Conservatori sono quantitativamente marginali, nelle SMIM la percentuale di cattedre di chitarra si discosta di poco dal 100% di presenza nei corsi attivi e conseguentemente il numero di ragazzi avviati a questo strumento e destinati al liceo musicale è molto alto.

Tornando ai tempi di attuazione della riforma, vorrei che semplicemente li ipotizzassimo. Da quando sarà possibile realisticamente ammettere ai Conservatori allievi in possesso della maturità? Se oggi stesso fossero istituiti i Licei Musicali, dovremmo attendere come minimo sei anni. Io per primo non lo ritengo neppure ipotizzabile, ma se raccogliessimo già quest'anno le iscrizioni alle prime liceo del 2004 dovremmo poi attendere i cinque anni di studi prima di avere degli alunni in uscita dalla maturità musicale. Probabilmente per quanto detto sulle normative europee siamo ormai già fuori tempo massimo.

Ma dobbiamo aggiungere che per l'avvio di questo percorso manca una progettazione ed una programmazione sulla distribuzione territoriale e delle specialità strumentali. Questo convegno è dedicato alla chitarra e a noi può anche far piacere che ci siano tanti alunni e tante cattedre di chitarra. Ma dobbiamo chiederci: quante sono le cattedre di violoncello? Sarà possibile avviare allievi allo studio professionale del violoncello dopo la maturità? A 19 anni? E il corno? Quante saranno le cattedre di corno nelle SMIM della Lombardia o del Piemonte? Se i ragazzi nelle SMIM studiano in prevalenza chitarra, pianoforte e, in ordine progressivo, flauto, percussioni, clarinetto e violino, cosa sceglieranno al liceo? E' ovvio, cercheranno di proseguire lo studio degli stessi strumenti: c'è la necessità di dare a tutto ciò un disegno complessivo superando la "casualità" della situazione attuale. Le scuole sono sorte dove c'era qualcuno (presidi, insegnanti o anche genitori), che ha posto con forza questa esigenza e le cattedre scelte non potevano che essere quelle più richieste. Questo modo di distribuire le risorse si chiama spreco, non organizzazione. Una profonda operazione di razionalizzazione delle risorse non può più essere rinviata.

Un altro ordine di problemi riguarda una ricollocazione dell'immagine della nostra professionalità di strumentisti. A me spiace dirlo in questo contesto, dopo un intervento di alta cultura (Tansman, n.d.r.), ma: "Chi andrà a fare l'insegnante di accompagnamento?" Riformare gli studi vuol anche dire predisporre a dare risposta alle richieste di formazione provenienti dal modo del lavoro, in particolare a quelle delle nuove professioni e tra queste c'è anche quella di colui che sa suonare ad orecchio per accompagnare degli spensierati vacanzieri nei villaggi turistici. Io non ne sarei capace, sono un classico 'puro', ma quella professione esiste. Chi di mestiere farà ciò, dove dovrà formarsi, in un istituto per ragionieri? Se ci sarà un liceo musicale sarebbe più ovvio che provenisse da lì. Diventa quindi necessario rivedere anche il percorso generale degli studi, perché chi inizia a studiare chitarra in prima media non necessariamente deve prevedere un percorso che lo porti al concertismo di tipo classico. Potrebbe anche riutilizzare competenze classiche ma per lo svolgimento di una professionalità diversa.

Non tutti inoltre dovranno necessariamente portare a compimento il percorso di studi fino al

Conservatorio. Certo auguro a tutti una carriera meravigliosa ma non sarà un dramma se molti pianisti faranno gli accordatori. E' chiaro che il Liceo Musicale dovrà fornire le competenze necessarie per una conclusione degli studi strumentali, e non solo, ma dovrà anche fornire una serie di possibilità professionali alternative di carattere postdiploma.

In merito, non sto facendo delle semplici ipotesi, mi limito a riportare i risultati di lavori già compiuti dalle commissioni ministeriali susseguitesesi in questi anni. Tra questi lavori è possibile trovare anche un elenco di oltre cento professionalità legate allo studio musicale, professionalità alle quali bisognerà fornire un percorso di studi. Per alcune di queste viene ipotizzata la conclusione con il liceo, per altre viene prevista la frequenza degli Istituti Superiori ( i Conservatori riformati).

Questo progetto prevede ovviamente che ci siano degli studi specifici. In un Liceo Musicale non potrà perciò mancare l'informatica per esempio, ma cos'è l'Informatica Musicale? È una disciplina più legata agli aspetti tecnici dell'Informatica o alla capacità creativa della Composizione elettronica? Quali saranno i titoli di studi necessari per l'insegnamento di questa disciplina?

Si dovrà quindi predisporre un elenco completo delle classi di concorso e dei titoli di accesso per ognuna di queste. Si dovranno prevedere questi titoli anche per i nuovi insegnamenti, sinora mai previsti nell'iter degli studi musicali.

La riforma porterà quindi alla creazione di nuove possibilità lavorative, ma nella più totale assenza di chiarezza sulle competenze richieste a chi vorrebbe avviarsi. Neppure per la classe di concorso di Strumento (la A077) nelle SMIM è stata ancora previsto il sistema di reclutamento del personale. Col passaggio ad ordinamento si è proceduto alle nomine a Tempo Indeterminato del personale che per anni aveva insegnato in questi corsi (non ancora tutti) ma successivamente abbiamo assistito al susseguirsi di leggi e leggine che hanno creato anche notevoli ingiustizie: il diritto alla nomina dipende spesso da fattori occasionali o fortuiti e non sempre il caso premia i migliori, mentre è proprio l'apporto di costoro che sarebbe necessario per la realizzazione di una riforma così difficile.

### **Dal pubblico**

Che fine faranno le scuole private?

#### **Ciro Fiorentino**

Diciamo che non sono messe fuori gioco dalla riforma, così come potrebbe apparire a prima vista. Innanzitutto si stanno attrezzando, stanno realizzando delle convenzioni sulla base dell'autonomia scolastica. Di conseguenza molte scuole guidate da dirigenti scolastici "illuminati" stanno percorrendo anche questa strada. So che la Scuola Civica di Milano (ora Accademia Internazionale) ha firmato una convenzione con la Direzione Scolastica Regionale, di cui non conosco i dettagli, ma che credo dia il senso delle possibilità esistenti. Penso che ciò consentirà ad alcune scuole di Milano, provincia o regione, di avviare progetti realizzati con l'intervento di personale della Scuola Civica di Milano. Credo sia ipotizzabile, in tempi relativamente brevi, realtà anche miste in cui a fianco delle specialità strumentali più richieste affidate a personale interno alla scuola intervengano docenti esterni forniti da scuole comunali o civiche che per esempio potrebbero svolgere alcune ore per consentire lo studio di strumenti meno richiesti. Qualcosa di simile potrebbe essere previsto per i licei, che dovrebbero offrire uno spettro ancora più ampio di specialità strumentali; lo riterrei un uso intelligente della flessibilità. Naturalmente a qualcuno verrà in mente di non assumere nessuno e di lasciare tutti nella più totale precarietà. Ma di questo io non rispondo.

### **Dal pubblico**

È vero che ora il diploma di conservatorio conseguito prima della riforma equivale alla laurea di primo livello?

#### **Ciro Fiorentino**

Su questo vorrei essere pignolo. Attenzione ai termini. La legge non ha equiparato i titoli, ha stabilito l'equipollenza al fine della partecipazione a concorsi pubblici; e la differenza è importante. Non sono termini usati a caso.

Il senso del Decreto è: “la 508 prevedeva la frequenza di un corso, di durata almeno annuale, al termine del quale si conseguiva la laurea di primo livello. Non è necessario il corso, rendiamo i titoli equipollenti alle lauree di primo livello”. Quindi innanzitutto ci hanno tolto il corso: io ero tra coloro che aspettavano il corso per avere la laurea di primo livello. Ci hanno detto che la laurea è un regalo. Ovviamente la notizia è stata accolta con favore, abbiamo tutti molte cose da fare nella vita, capisco. Ma non ci hanno dato l’equiparazione, bensì l’equipollenza. Ciò significa che soltanto in occasione di un concorso pubblico, qualora si acceda al posto tramite la laurea di primo livello, possiamo dire che il nostro diploma di conservatorio unito ad un diploma di maturità è equipollente alla laurea di primo livello e che quindi abbiamo il diritto di essere ammessi al concorso. Io tradurrei così: chi adesso vuol fare il vigile urbano lo può fare!

### **Dal pubblico**

E’ sufficiente la maturità magistrale quadriennale?

**Ciro Fiorentino**

No, è necessaria la maturità quinquennale.

**Giovanni Podera**

Ringraziamo il collega **Ciro Fiorentino** che rimane a disposizione per altre eventuali domande.

### ***Ricordo di Ruggero Chiesa (1933-1993) a dieci anni dalla morte***

***Intervengono gli ex allievi: Francesco Biraghi, docente di chitarra al Conservatorio di Milano; Elena Casoli, concertista; Emanuele Segre, concertista***

### **Filippo Michelangeli**

La seconda parte del Convegno si apre con il ricordo di un personaggio straordinario per la storia della chitarra italiana: un musicista, un chitarrista, un didatta, un musicologo, diciamo un ‘umanista’ della chitarra. Parlo di Ruggero Chiesa. E’ morto dieci anni fa. Oggi non siamo qui per fare un’apologia del Maestro. Siamo qui a fare il punto, con testimoni d’eccezione, su che cosa ha rappresentato l’esperienza professionale ed artistica di Ruggero Chiesa. Siamo qui anche per tenerne vivo il ricordo, perché sappiamo che gli anni tendono fatalmente a ridurlo. Parlerò pochissimo, perché non ho avuto contatti diretti se non occasionali con R.C.. Tuttavia proprio perché ne sono stato osservatore, critico a volte, penso però di poter dare un contributo ‘fuori dal coro’ dell’affetto e dell’entusiasmo che possono avere i suoi allievi. Due cose mi hanno sempre emozionato di R.C.: un atteggiamento cosmopolita ed aperto. Quest’uomo è stato un ‘europeo’ ante-litteram, perché fin dall’inizio ha sempre considerato quasi occasionale il vivere a Milano. Ecco quindi che aveva contatti con la musicologia più interessante inglese, tedesca e americana. Aveva un’apertura verso ‘l’altro’. Oggi, mi viene da dire, se ci fosse, sarebbe qua. Sarebbe protagonista di un convegno che ha raccolto la sua eredità in qualche modo di apertura verso gli altri e di ricerca. Il secondo aspetto che mi ha sempre interessato di R.C. (e che mi ha sempre colpito, anche se non direttamente, se non di ‘sponda’) era il suo atteggiamento di grande amicizia, fiducia, incoraggiamento, affetto e, spendendo una parola grossa, ‘amore’ per i suoi allievi. Voi direte che accade spesso che gli insegnanti siano devoti e protettivi nei confronti degli studenti. Sì, è vero, ma nel suo caso era veramente molto forte. Quando abbiamo convocato per questo intervento i tre allievi qui vicino a me, in realtà non ci siamo salvati dalle richieste di tutti quelli che avrebbero voluto dire la loro su R.C.. Credo che per un insegnante avere quelle dimostrazioni di affetto e gratitudine sia una delle cose più straordinarie che si possa avere. Io mi fermo e do la parola a Francesco Biraghi, che condurrà gli interventi di Elena Casoli ed Emanuele Segre, e concludo dicendo che dobbiamo ricordarci del nostro passato, perché ciò che siamo ‘saremo’. Se capiamo i nostri punti di partenza è più facile capire dove arriveremo. Oggi siamo qui a dare un premio alla ricerca musicologica, ma è inutile che ci nascondiamo che questo premio oggi sarebbe dovuto andare al Maestro Ruggero Chiesa.

### **Francesco Biraghi**

Quando qualche tempo fa abbiamo saputo che ci saremmo trovati su questo palcoscenico in ricordo del nostro Maestro ed amico Ruggero, ci siamo ripromessi di ritrovarci per preparare una scaletta. Poi le cose sono andate in modo tale che ci ritroviamo qua senza che alcuno di noi si sia preparato qualcosa, se non qualche piccolo appunto su cui muoverci in questa rievocazione. Le coordinate biografiche del personaggio sono abbastanza note a tutti, credo: nato a Camogli nel 1933, si avvicinò alla musica intorno ai diciott'anni, per una malattia che lo costrinse a lungo a letto. Si innamorò della chitarra perché era l'unico strumento che poteva utilizzare sdraiato. Poi scopri, direi a livello pionieristico, dopo il periodo di isolamento culturale fra le due guerre, che da quello strumento a sei corde si potevano trarre delle conclusioni culturali di grande peso. Cominciò a ricercare cosa c'era alle radici della chitarra e a colmare quelle lacune che si erano create storicamente nei decenni precedenti. Il panorama era desolante anche per quanto riguardava i maestri. Sicuramente il Maestro Palladino fu la persona che aveva intravisto per primo la via che poi Ruggero Chiesa percorse dopo aver conosciuto Segovia, ma soprattutto Pujol, con il quale aveva probabilmente maggiori affinità. Ritornando a Palladino, ricordiamo che a Genova in quegli anni il Maestro era il depositario del sapere chitarristico, che tra l'altro nella Genova dei primi del secolo aveva avuto dei precedenti anche non accademici come Pasquale Taraffo, un grande virtuoso che aveva evidentemente innescato il discorso chitarristico in quella città. Dicevamo dunque di Pujol, che si teneva un po' in disparte rispetto alla figura imponente e un po' ingombrante di Segovia quando tenevano insieme i corsi all'Accademia Chigiana di Siena. Sicuramente molti allievi che frequentavano le lezioni di Segovia si accorgevano raramente dell'altro personaggio di grande valore culturale, e probabilmente più profondo, che era Emilio Pujol. A Chiesa invece non sfuggì questo aspetto. Divenne più allievo di Pujol che di Segovia; e da Pujol trasse motivo per un avvicinamento al repertorio antico. Pujol era stato il primo ad occuparsi dei vihuelisti del Siglo de Oro, del Cinquecento, e Chiesa si innamorò di quel periodo e cominciò quel lavoro di trascrizione per chitarra che ha dato risultati titanici. Pensate soltanto alle pubblicazioni storiche uscite credo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta: El Maestro di Luys Milan, Francesco da Milano per liuto e per voce e liuto, le trascrizioni dal liuto delle opere di Sylvius Leopold Weiss. Pensate cinquant'anni fa quanto ciò aveva di pionieristico. R.C. era il solo, o uno dei pochi in Italia a quell'epoca, che riusciva ad affrontare la scrittura su intavolatura per liuto barocco, con tutti i problemi di accordatura, per darne una versione per chitarra contrappuntisticamente inappuntabile. Volevo dare una scintilla per inquadrare il personaggio dal punto di vista culturale e musicologico, per arrivare poi a delineare un ritratto dell'uomo e del Maestro, con i miei due colleghi. Mi viene un po' da ridere vedendo qui Emanuele Segre sul palco: lo ricordo a tredici anni, in Conservatorio al sabato mattina mentre suonava l'Andante in mi minore di Aguado e si apprestava 'a far la barba' a tutti noi studenti un po' più grandi. Ora siamo qui a rievocare il nostro Maestro. Era una persona molto sobria, non aveva il culto di se stesso, era anche per certi versi schivo e timido, tanto che i primi contatti che ebbi con lui li ebbi con un certo timore reverenziale. La prima volta che suonai davanti a lui alcuni studi di Sor, infarciti di errori di lettura, Chiesa mi metteva una grande soggezione. Con il passare del tempo però, e questo era comune a tutti, si entrava in 'contatto radio' con questa persona inizialmente un po' distante, e si riusciva a capire che era una persona sensibilissima, molto gentile e non si poteva fare a meno di diventare suoi amici. C'è stato questo momento di passaggio dal Lei al Tu, che abbiamo attraversato tutti quanti, che non è coinciso con il giorno del diploma (prima sei suo allievo e poi sei suo collega). E' stato un processo lento, più che didattico o amministrativo, un processo di natura umana e di sensibilità. Piano piano ci si è accorti che questa persona che ci guidava con gentilezza, anche in silenzio, con poche parole spese al punto giusto sullo stile e sulla tecnica, ci era diventata amica. Questa è stata la mia esperienza sotto questo aspetto. E' stato inoltre docente del Conservatorio di Milano per tanti anni, quindi ha partecipato allo sviluppo della didattica. Ha contribuito in modo spaventoso allo sviluppo dell'editoria musicale, dalle prime trascrizioni di Milan in un processo che è durato fino alla sua morte, con pubblicazioni che hanno coperto almeno il 90% del catalogo di una grossa casa editrice come la Suvini Zerboni, e che appunto sono oggi quello che rimane del suo operato e che è sotto gli occhi di tutti. Quello che per i giovani di oggi è soltanto un nome stampato su un libro è invece un personaggio che

noi abbiamo amato moltissimo. Do la parola a Elena Casoli.

### **Elena Casoli**

Per me è un piacere essere qui e veramente sono tante le cose che tornano alla mente parlando di Ruggero Chiesa. In realtà R.C. è molto presente qui con noi oggi. Uno dei segni più belli che lui ci ha lasciato è quello di essere rimasti in contatto, di essere rimasti amici. Questa è una caratteristica che ha contraddistinto la sua classe, le sue lezioni e la sua casa. Lui ha sempre lavorato con questa riservatezza e con questa eleganza che aveva nel modo di intrattenere le persone, sempre evitando di esaltare l'attenzione sulla persona e sempre mantenendola sulla chitarra e sulla musica. E in questo modo ha evitato che tra di noi la competizione, che comunque c'è in una certa fase della formazione e della crescita, diventasse qualcosa di dominante. Anzi, ciò ha fatto sì che il rapporto tra di noi e la possibilità di osservazione o di suonare insieme diventasse più importante. E questo ha lasciato in noi questa capacità di vivere la musica e la musica attraverso la chitarra in un modo sereno. E' una delle cose che facciamo, è una cosa che cerchiamo di fare meglio ed è un mezzo di comunicazione, non un mezzo di contrasto. Questo è successo perché lui era un uomo di cultura. Leggeva e approfondendo il repertorio della chitarra è entrato in contatto con il mondo della musica e infatti tuttora, e mi capita spesso di lavorare con compositori, molti lo ricordano in maniera molto viva e grazie a lui hanno magari scritto un pezzo per chitarra o hanno comunque avuto un'immagine della chitarra come di uno strumento pieno di fascino e di qualità, non solo epidermicamente, ma con una storia importante. Questo suo modo così intellettuale e allo stesso tempo così pieno di entusiasmo per la ricerca musicologica e per il nostro lavoro con lui, e per il fatto di dare vita a questo repertorio che lui ha mano a mano ricercato nelle biblioteche, ha fatto sì che rimanesse questo clima di amicizia e di sincero interesse per la musica. E credo che questo sia un clima che si sta riproducendo nelle nostre classi. Siamo docenti o presenti sul palcoscenico in un rapporto sempre attento alla musica e ricerchiamo anche nell'interprete non l'aspetto dominante, ma uno strumento di comunicazione.

### **Emanuele Segre**

Io sono felice questo pomeriggio di essere qui con voi, Elena e Francesco per ricordare il Chiesa Maestro, ma dietro il Maestro c'è l'uomo: l'umanità e la personalità di R.C.. L'uomo Chiesa era molto riservato, forse anche introverso, ma pur nel suo pudore era capace con gli allievi di un approccio colmo di delicatezza e di attenzioni. Per quanto mi riguarda, ricordo una delle primissime lezioni al conservatorio, poteva essere il 1980 o forse il 1979: R.C. si preoccupava che io fossi troppo magro! Già da subito questo mi diede il senso della sua attenzione. Ricordo anche la sua disponibilità. Io avevo la fortuna di abitare vicinissimo al Maestro, a poche centinaia di metri. Soprattutto quando ho cominciato a fare concerti, intorno ai sedici anni, in un momento molto entusiasmante per un giovane musicista ma anche molto difficile e nel quale si possono avere mille dubbi, approfittavo della vicinanza per telefonargli, magari a ridosso di un concerto, se non proprio il giorno stesso del concerto, e lui trovava sempre mezz'ora o un'ora per ascoltarmi o riascoltarmi, per darmi un consiglio o per assicurarmi che ciò che avevo fatto era stato giusto. In realtà R.C. viveva tutti gli aspetti del suo lavoro di musicista, musicologo ed insegnante in modo entusiasta. In questo era sincero e perciò era contagioso. Se posso dare un mio ricordo personale, proprio questo entusiasmo costituisce il principale insegnamento che R.C. mi ha regalato. Questo entusiasmo lui lo ha saputo infondere nel mondo della chitarra in un periodo che vedeva il nostro strumento calato in una sorta di purgatorio, rispetto al paradiso di altri strumenti. L'impegno costante e coerente di Chiesa è stato quello di sollevare la chitarra dal purgatorio, per aprirle le porte del paradiso. E questo suo impegno è l'eredità più ricca ed autentica che R.C. ci ha lasciato.

### **Francesco Biraghi**

E questo nostro intervento sarebbe monco se non citassimo, e non me ne vogliano gli altri, una delle creature più importanti del lavoro di R.C., cioè la rivista *Il Fronimo* che lui fondò nel 1970 e

al cui timone c'è ora Lena Kokkaliari, che vedo in sala e alla quale rivolgiamo un applauso perché porta avanti il lavoro di R.C. con grande professionalità e grande entusiasmo anche lei. Un'altra persona che non posso fare a meno di nominare, e che oggi ci ha deliziato con le sue fini conclusioni sull'opera di Tansman, è Frédéric Zigante. Anche lui in una fase della sua formazione musicale è stato per alcuni anni allievo di R.C.. Ecco Stefano Viola, che viene dall'Accademia Tárrega di Pordenone, che in tempi lontanissimi prendeva ogni settimana la ferrovia per prendere le lezioni di R.C., un docente la cui importanza andava quindi ben al di là dei limiti provinciali del Conservatorio di Milano e degli orizzonti di altri insegnanti di quegli anni. L'orizzonte di Ruggero, lo avete sentito da Filippo Michelangeli, era un orizzonte ampio sin dai tempi più lontani.

### **Filippo Michelangeli**

Io vorrei aggiungere due cose su *Il Fronimo*, che è un giornale che R.C. ha fondato con animo nuovo e insolito (e lo dico forse con cognizione di causa, avendone a mia volta condotti altri). Di solito le iniziative editoriali legate ad uno strumento con tradizione più piccola rispetto ad altri erano amatoriali, autoprodotte, raccontavano la cronaca delle attività giovanili, i concorsi, eventi di piccolo cabotaggio. R.C. ha fatto un miracolo che non si è più ripetuto. Quindi è vero che a volte ci sono delle stelle che passano che non lasciano séguito nel resto d'Europa. R.C. ha convinto un grande editore a pubblicare un giornale di chitarra; ha convinto Sugar, il titolare della Suvini Zerboni. Ha convinto qualcuno ad occuparsene in modo professionale, con mezzi finanziari e competenze adeguate. E subito R.C. ha dato alla rivista un respiro internazionale, altissimo, con contributi da tutto il mondo. Chissà quanti qui tra noi hanno seguito questa fase iniziale e quanti, leggendolo, si sono sentiti meno soli durante quel 'convegno' trimestrale. Lo dico non perché R.C. sia stato l'unico a lavorare seriamente nel mondo della chitarra in quegli anni, ma perché sicuramente questo 'incontro', quell' 'incrocio' di esperienze, è sicuramente farina del suo sacco. Quindi ricordo ancora per esempio la voce autorevole del Maestro Gilardino che molti di noi hanno conosciuto attraverso le pagine di quel giornale, come quella di altri studiosi importanti e ricercatori che quell'uomo aveva avuto il talento di mettere insieme, anche con contrasti, sempre molto interessanti, quando, dalla sintesi di idee diverse prodotte da uomini di qualità, il dibattito generava risultati che erano il meglio delle versioni opposte precedenti e divergenti. Noi siamo qui da otto anni proprio per raccogliere umilmente l'eredità dialettica, di incrocio e di scambio di informazioni. E aggiungo che la deriva amatoriale e dilettantistica, pre-colta, è dietro l'angolo. Si sente dire che si va sempre avanti. Non è sempre vero: ci sono ogni tanto passi indietro. Credo che nella testa di R.C., e nell'entourage di coloro che lui ha creato, quella sia una lezione che dobbiamo raccogliere tutti. Credo abbiate compreso che non dico queste cose con retorica. E' un atteggiamento che colgo anche girando per il mondo. Capisco e mi dico "Qui non è passato quest'uomo", quando non colgo il suo atteggiamento aperto, ma un atteggiamento gretto e meschino. Pensate che l'unico ricordo che ho di R.C. risale al fatto che, come sapete, io ho fatto un giornale concorrente, e la cosa non era molto facile da affrontare. Ricordo che nel 1991, o forse nel 1992, mi recai ad intervistarlo. Questo per me era molto emozionante, e forse un po' anche per lui, credo. E mi ricordo che tra le tante cose dette (e che sono di dominio pubblico perché l'intervista con le sue parole è stata pubblicata naturalmente), c'era sempre un atteggiamento di curiosità, un tentativo di capire che cosa stavamo facendo: ed eravamo formichine che si agitavano appena. Un altro avrebbe detto: "No, grazie. Ho già dato". Invece no: aveva voglia di confrontarsi e di aprire casa. Mi ricordo che gli chiesi un'intervista e gli proposi in conservatorio. Lui invece disse: "No, venga a casa mia". Immaginatevi la mia reazione. E' interessante che un uomo ti dica di non volerti incontrare sul luogo di lavoro, ma a casa propria e quindi l'apertura anche verso un giornale che in qualche modo si porgeva come antagonista. Queste sono cose che io non dimenticherò mai e di questo volevo portare la mia testimonianza.

### **Francesco Biraghi**

Se Ruggero fosse qui, so che sarebbe già agitatissimo perché stiamo parlando troppo di lui. Non vorrei che anche dall' 'altra parte' si potesse arrabbiare. Sono molto contento di aver condiviso

con ottimi colleghi ed amici questo ricordo e ringrazio soprattutto Filippo Michelangeli, che non è coinvolto dall'affetto dell'allievo, di aver pronunciato queste belle parole sul nostro caro amico e Maestro Ruggero Chiesa. Ciao Ruggero.

***Un chitarrista sul podio: problemi e opportunità di una carriera non convenzionale***  
***Relatore: Dario Bisso, chitarrista, direttore d'orchestra, docente di chitarra al Conservatorio di Vibo Valentia***

**Francesco Biraghi**

Vedo già arrivare sul palco Dario Bisso nella singolare veste di chitarrista e direttore d'orchestra, anche se bisogna dire che qualche esempio illustre c'è. Penso a Gianluigi Gelmetti che già frequentava i corsi all'Accademia Chigiana di Siena, negli anni in cui li frequentava Ruggero Chiesa, e che ha poi percorso un'importante carriera sul podio: attualmente è direttore stabile dell'orchestra dell'Opera di Roma. E' lo stesso percorso, o forse perfino più glorioso, che auguriamo al nostro collega Dario Bisso, cui do la parola.

Dario Bisso:

Prima di iniziare voglio anch'io ricordare la figura di Ruggero Chiesa, che ho frequentato anch'io per qualche anno percorrendo la linea ferroviaria tra Venezia e Milano. Grazie dunque per quello che avete detto su Ruggero Chiesa.

Prima di iniziare circa questo tema tanto affascinante quanto facile a false, intricate e pericolose interpretazioni, nell'accogliere l'invito di Filippo Michelangeli e del Comitato del Convegno Internazionale di Chitarra di Alessandria a relazionare su questo tema a me molto caro, mi sono imposto nella stesura di questa brevissima relazione alcuni punti di riferimento a modo di premessa:

- 1) Parlerò da chitarrista-direttore e non da direttore-chitarrista;
- 2) Le idee da me esposte tratteranno esclusivamente della mia personale esperienza, evitando facili citazioni di altre esperienze simili a cui non mi sento di paragonarmi viste le diversità di percorso e di livello;
- 3) Ancorché onoratissimo di poter affrontare in codesta pregiatissima sede la tematica dei rapporti tra le sei corde ed il podio, in tutta coscienza ed onestà, circa la carriera non convenzionale da me appena iniziata, sento che esprimerò la mia opinione più per quanto riguarda i problemi che per quanto riguarda le opportunità, le quali, seppur pregevoli ed in certi casi davvero importanti, non sono ancora così tante (quelle avute) da permettermi di esprimere un mio pensiero veramente fondato su almeno due lustri di 'carriera'. Perciò onde evitare facili presunzioni, mi riprometto di portare in questa sede il mio pensiero sulle opportunità di un chitarrista sul podio tra qualche anno.

E' un po' un gioco di parole per significare che la mia carriera come direttore è iniziata più di dieci anni fa per il bisogno di andare oltre a parallelamente a quella che era la mia idea di far musica e di comunicare con la chitarra. C'era questo mio desiderio, che risale agli anni di quando ero bambino. Decisi come tanti altri di iscrivermi ad un corso di Direzione. La cosa è strana e si è anche abbastanza presuntuosi. Ci si dice che con la chitarra si sanno già fare delle cose, si legge la partitura, si studia composizione e quindi, visto l'entusiasmo, ci si dedica infine alla direzione d'orchestra. Questa è la cosa più sbagliata che si possa pensare. E' stato in realtà come ricominciare la conoscenza di se stessi, parallelamente a quella che poi era stata la mia decisione di diventare chitarrista. Nella storia ci sono gli esempi autorevoli del già citato Maestro Gelmetti e di Arturo Tamayo, con il quale ho lavorato per la ripresa del Rara Requiem con Brunello e l'Orchestra Sinfonica della Fenice, e anche lui, se non erro, nel discutere i dubbi su quella composizione, in cui il chitarrista ad esempio è chiamato a cantare (ahimé!) una canzone di Marilyn Monroe nel finale, e per altri motivi, mi consigliò armonici, diteggiature ecc. in modo



da farmi capire di essere chitarrista. Lungi da me l'idea di paragonarmi ad altri, come a Berlioz, che tra l'altro si iscrisse al conservatorio in età matura perché i suoi familiari volevano che diventasse medico, il quale suonava modestamente il flauto e dirigeva con la chitarra. Questo ci fa onore, anche perché Berlioz fu il primo estensore di un trattato di strumentazione che fu il punto di partenza della strumentazione moderna. Fu quindi anche grande direttore d'orchestra. Vorrei parlare solo di quello che sto provando io e di quello che sto piano piano costruendo. I miei studi mi hanno portato a documentarmi: dapprima i trattati di direzione, anche se non c'è molto di édito. Ad esempio 'Sul dirigere' di Wagner, che Toscanini diceva essere l'unico libro valido sulla direzione d'orchestra. Sono voluto andare oltre. Berlioz parla nel suo trattato anche del gesto, di cui poi vorrei parlare. Una pubblicazione introvabile che ho trovato nella biblioteca del Conservatorio di Padova mi è stata utile: 'L'arte del direttore d'orchestra' di Deldevais, libro pubblicato nel 1878 e già di proprietà di Cesare Pollini, cui oggi è intitolato lo stesso conservatorio. Ebbene questo piccolo libro, ma preziosissimo, mi ha dato molte idee e mi ha portato a districare, insieme ad un noto direttore d'orchestra che mi ha seguito e mi segue, molti nodi della direzione. Nel momento in cui uno si mette sul podio deve rappresentare all'orchestra quella che è la sua idea musicale. Ebbene alla metà dell'Ottocento il direttore era un violinista e non poteva essere diversamente perché, con il movimento su e giù dell'archetto, aiutava a rappresentare gestualmente la frase musicale e dipanare il tessuto musicale. Potete immaginarmi in un primo momento davanti a venti o trenta archi. Sapete che in conservatorio c'è una certa gerarchia e noi chitarristi ci troviamo spesso a dover discutere con gli altri strumentisti, talvolta in maniera costruttiva e spesso no. Dopo i primi scontri io mi sono sempre divertito e ho sempre imparato molto dagli altri, anche per la chitarra, ma spesso ho dovuto convincere le altre persone che anch'io, chitarrista, potevo dirigerle. Non hai più la chitarra in mano, ma decine di persone, come decine di tasti. Ieri sera, nel Concerto del Sur di Ponce, ben si aveva idea delle possibilità orchestrali. Di fronte agli orchestrali devi convincerli e una delle chiavi su cui agire è la conoscenza perfetta della partitura. Ci vuole quindi un grande lavoro di studio preparatorio: io ci ho messo sette anni prima di pormi di fronte alle persone che dovevo dirigere. Gli autori da me affrontati sono stati abbastanza pochi, anche perché io mi sto orientando verso una specializzazione del repertorio, in particolare quello operistico italiano. Ma prima di questo orientamento ho dovuto affrontare partiture cameristiche e sinfoniche di Mozart, Ciaikovskij, Brahms. Quest'ultimo ho voluto arrangiarlo per un'orchestra piccola che ho fondato nel 1998: Arcadia Orchestra. Ho infatti svolto un lavoro di trascrizione e riorchestrazione delle Danze Ungheresi (1, 3, 5 e 6) che sono anche pubblicate per questa formazione d'archi, anche ovviamente per motivi di budget. Comunque questo è stato un buon lavoro per me e anche per i violinisti dell'orchestra!

### **Francesco Biraghi**

Che cosa ti ha dato venire dalla chitarra al mondo della direzione? E viceversa, cosa provi, dopo queste esperienze, quando suoni la chitarra? Cosa si sono reciprocamente donate queste esperienze?

### **Dario Bisso**

Penso che questo sia uno dei più positivi rapporti schizofrenici che esistano. Mi ha arricchito questa doppia esperienza e lo dico molto umilmente. Mi ero ripromesso nella scaletta di questo intervento di esporre limiti e possibilità di questa carriera. Tra queste due parole c'è l'opportunità. Ho diretto la storica Orchestra Scarlatti di Napoli, ho fondato e diretto una orchestra da camera, l'Orchestra Vivaldiana di Venezia e ultimamente ho diretto l'Orchestra Sinfonica Città di Adria in un repertorio d'arie d'opera. Non ho diretto quindi molto, ma, a parte qualche difficoltà durante le prove, in fondo sono i risultati quelli che contano. Sui limiti dovrei dire che personalmente penso che il chitarrista sia presuntuosamente solista e molto raramente camerista o accompagnatore di cantanti. Ho provato anch'io la presunzione del solista: se suono bene perché non devo dirigere? In realtà c'è nel rispetto di sé la necessità di studiare e ricominciare. Bisogna saper indicare le frasi anche agli archi: i cambi di corda, i passi in un certo modo per i fiati. Non si può scherzare. I musicisti che hai di fronte sono professori, anche se sono al tuo servizio, e quindi professionisti. Allo stesso tempo, accanto a queste caratteristiche tipicamente chi-

tarristiche, direi che un certo repertorio, magari francese, è più adatto alla formazione del chitarrista. Mentre nel repertorio chitarristico mi mancano i fortissimo, le tre o le quattro 'effe'. Quindici giorni fa ho diretto un programma d'opera dal Verismo italiano, Mascagni per intenderci, e nel Preludio dalla Cavalleria, nel punto delle quattro 'effe', si sente questa energia che passa da te all'orchestra e da te al pubblico. Pochissimi ma delicatissimi meccanismi bastano per far funzionare la cosa, sia che tu sia chitarrista o organista. Il gesto è la base della tecnica e questo è un duro lavoro. Non serve dirvi cosa ho fatto per questo. Ma posso dirvi che per me fu una grande esperienza quando come chitarrista per la Fenice partecipai all'allestimento di Energy for Young Lovers di Henze, per ensemble di solisti e cantanti. E' un'opera e dura quattro ore. Ci furono due settimane di prove e poi lo spettacolo. Il direttore, che era un allievo di Bernstein, per le prove non mi chiamò con gli archi, né con i fiati, ma con le percussioni: mandolino, chitarra, arpa, pianoforte e percussioni. Questo perché gestualmente l'atto musicale del chitarrista è percussivo e diretto, molto diverso da quello del violinista o del cantante. Il gesto per il chitarrista è più veloce. Infatti in orchestra l'attacco del chitarrista è sempre molto rapido, più veloce comunque della preparazione degli archi, almeno nelle orchestre italiane. Recentemente ho preparato per un concorso di canto 37 arie a memoria, perché non si sapeva chi avrebbe vinto. Ho portato prima al mio insegnante il mio studio preparatorio e appunto al Maestro Giacomo Zani, direttore musicale della Casa Sonzogno, ho chiesto, a proposito di un'aria del tenore se dovevo dare nel recitativo il gesto al cantante. Lui mi ha risposto che dovevo seguire le parole: per me chitarrista, pur direttore artistico del concorso internazionale "Velluti" di lirica, e pur appassionato del connubio tra parola e musica in teatro, questa frase mi ha aperto un mondo diverso. Come chitarrista ho eseguito tutte le canzoni di de Falla o di García Lorca, ma partire dalla parola nello studio era per me una novità. Come chitarrista il rapporto con l'orchestra mi ha arricchito nel fraseggiare, nel dilatare il discorso musicale e calmarlo un po' (e questo penso che derivi da questa origine percussiva del suono), e nell'insegnamento. Questo mi aiuta molto perché il gesto e il respiro diventano molto utili per i ragazzi che studiano chitarra.

### **Francesco Biraghi**

Sono considerazioni interessanti, ma un po' estranee forse a chi non ha esperienze ad esempio di musica d'insieme. Credo inoltre che lo studio analitico della partitura porti poi ad un maggior rispetto del chitarrista rispetto alla pagina scritta. Forse si rivalutano anche certi chitarristi-compositori che hanno sotto sotto hanno una grande preparazione musicale e lo mostrano nella loro scrittura.

### **Dario Bisso**

Certo, Paganini era bravo orchestratore alla chitarra!

### **Francesco Biraghi**

Oppure penso a Sor, che aveva una grande preparazione sul contrappunto: forse l'attività di direttore ti permette di affrontare una pagina di Sor con maggior 'respiro'.

### **Dario Bisso**

Questo lo spero proprio. Per finire ripeto che tra qualche tempo potremo parlare delle opportunità concrete per questa carriera.

### **Francesco Biraghi**

...e magari ci racconterai cosa prova un direttore-chitarrista nel dirigere un altro chitarrista. Un'esperienza paranormale credo!

# CHITARRE D'ORO 2003

## COMPOSIZIONE

### **Goffredo Petrassi (1904-2003), alla memoria**

Goffredo Petrassi è uno dei massimi compositori italiani del Novecento. Nella sua vasta e qualificata produzione hanno trovato spazio importanti pagine dedicate alla chitarra. E del mondo delle sei corde ha saputo cogliere con intelligenza e ispirazione la più profonda essenza artistica.

## MIGLIORE CD

### **Giulio Tampalini, Integrale di Tárrega, 2 Cd Concerto**

È stato una giovane promessa, oggi è uno degli interpreti italiani di maggior talento e personalità. Con l'integrale delle opere per chitarra di Francisco Tárrega (etichetta Concerto) Giulio Tampalini entra con autorevolezza nella discografia internazionale per chitarra.

## PROMOZIONE

### **Pieralberto Pizzolotto**

Animatore e direttore artistico del Festival chitarristico di Busto Arsizio, Pieralberto Pizzolotto da vent'anni è un instancabile divulgatore della chitarra in Italia. Grazie al suo impegno il Festival bustese ha ospitato i più grandi interpreti da tutto il mondo.

## RICERCA MUSICOLOGICA

### **Corazón Otero**

Definire musicologa Corazón Otero è riduttivo poiché è anche chitarrista e scrittrice. Le sue documentate biografie di Tansman, Ponce, Castelnuovo-Tedesco e Santorsola rappresentano uno straordinario esempio di chiarezza e rigore musicologico.

## DIDATTICA

### **Giorgio Oltremari**

Giorgio Oltremari, premiato al concorso Viotti di Vercelli e nel 1970 al concorso di Alessandria, ha svolto intensa attività artistica e didattica. Ha insegnato alla Scuola Civica di Milano e dal 1969 ad oggi presso l'Istituto pareggiato "Donizetti" di Bergamo diplomando decine di chitarristi.

## GIOVANE PROMESSA

### **Adriano Del Sal**

Adriano Del Sal, di Lignano Sabbiadoro (UD), è vincitore di importanti concorsi chitarristici internazionali come il "Terzi" di Bergamo, il "Fago" di Taranto, il "Castelnuovo-Tedesco" di Parma e "Arcas" di Almeria. Grazie a quest'ultimo ha inciso il suo primo Cd pubblicato dalla Radio nazionale spagnola. Studia presso l'Accademia "Tárrega" di Pordenone diretta da Paolo Pegoraro e Stefano Viola.

## UNA VITA PER LA CHITARRA

### **Elena Padovani**

Una delle rare allieve donne di Andrés Segovia ai corsi dell'Accademia Chigiana di Siena, interprete sensibile e a lungo docente di conservatorio, Elena Padovani ha dedicato la sua vita alla musica e alla chitarra. La sua serietà professionale e la passione per l'insegnamento sono ancora oggi un prezioso esempio per i giovani.