

9° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria, 2 ottobre 2004

Teatro Comunale - Sala Ferrero

Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

Saluto ai partecipanti del Convegno

Marcello Pittaluga, Presidente del Convegno

Marcello Pittaluga, Presidente: Mi fa piacere vedere che la presenza a questa nona edizione del convegno si mantiene su livelli costanti. Ieri, come già saprete, si è chiuso il Concorso intitolato a Michele Pittaluga. Campanilisticamente ci fa piacere annunciare la vittoria di un italiano, Adriano Del Sal, che questa sera, insieme alla seconda classificata, una ragazza spagnola, ed al terzo, ungherese, chiuderanno con tre brevi recitals solistici i lavori di questa giornata di studi. Il Presidente del Rotary Club Alessandria, ben lieto di sponsorizzare ancora una volta i lavori del convegno, non può essere qui, ma mi prega, in qualità di Past President, di formulare gli auguri di buon lavoro a tutti i partecipanti. Raccomando a tutti, dopo la pausa del pranzo, di presenziare alla proiezione di un filmato sulla storia del Concorso Internazionale di Chitarra di Alessandria.

Filippo Michelangeli, Direttore artistico:

Saluto tutti, anche se un po' mi spiace constatare che molti degli intervenuti si sono fermati al mercatino a curiosare fra libri e dischi. Si vede che per loro questo costituisce un'attrazione davvero irresistibile! Due parole sul convegno di quest'anno e soprattutto su quello dell'anno entrante, che sarà il decimo. Due parole solo per dire che quando abbiamo iniziato l'avventura di questo convegno, abbinato al concorso "Michele Pittaluga" di Alessandria, mai avremmo pensato che saremmo arrivati alla decima edizione o comunque, per fermarci a quest'anno, alla nona. E' accaduto perché abbiamo avuto un séguito, le proposte sono risultate interessanti e sono piaciute. E questo vuol dire che i luoghi comuni che ci sono attorno ai chitarristi (per intenderci la loro 'solitudine', un po' legata allo strumento un po' all'ambiente) non sono veri. Il luogo comune è un nemico che combattiamo a fatica: niente di peggio che un convincimento che non corrisponde alla verità per forzare la verità a diventare uguale al convincimento. La chitarra classica, inserita nell'ambiente della musica, è uno strumento difficile da suonare, da comunicare, da far attirare a sé l'attenzione dei media. Quindi l'idea di aver realizzato una manifestazione, ma altre sono le benvenute, che riesca a riunire i chitarristi, professionisti ed appassionati, credo che sia davvero quasi un obbligo, nel senso che insieme si rischia di fare qualche cosa, in modo individuale no. Mi fa piacere vedere qui tanti professori di conservatorio, i futuri atenei, e devo dire che mi farebbe piacere vederne un po' di più. Passiamo invece alle novità del Convegno: prima ascolteremo alcuni interventi dedicati a Segovia, con relatori illustri, fra cui il Maestro Gilardino; ci sarà poi il debutto consueto per un giovanissimo chitarrista italiano, che negli anni ha portato fortuna a tanti ragazzi (e ricordiamo qui il debutto di Flavio Sala); poi ancora l'Amarcord del Concorso di Alessandria che ha scritto un pezzo della storia internazionale di questo strumento (e ieri Marcello Pittaluga mi confermava al concorso la presenza di Alirio Diaz, una leggenda ormai, che testimonia la sua voglia di stare in mezzo agli altri e depone a favore suo e di noi che ci godiamo la sua vitalità); dopo ci sarà il Maestro Saldarelli che ci informerà sullo stato dell'arte delle riforme tormentate che hanno investito il conservatorio in questi anni; infine i lavori si chiuderanno con tre 'leoni' dell'editoria musicale italiana, che stanno conquistando copie su copie presso i professori per l'adozione di testi nelle scuole medie, private e comunali, e che ci diranno dove va la didattica, che non è ferma. ma che invece continua a muoversi ed evolversi. Sul finire del pomeriggio ascolteremo i concerti brevi che vogliono ricordare a tutti noi la visione

concertistica dello strumento, con la sostituzione di Ernesto Bitetti con Carlos Bonell e l'esecuzione di Carlo Marchione. Veramente in conclusione la proclamazione e la consegna delle chitarre d'oro. Un'ultima cosa che va detta e che è andata crescendo in questi ultimi anni: la pubblicazione degli atti del convegno, inizialmente intesa come sfida, ha poi funzionato. Sul sito www.seicorde.it sono presenti i testi di tutti gli interventi delle scorse edizioni, ad esclusione delle prime purtroppo perdute, che sono molto utili per far comprendere a tutti, anche a coloro che non possono essere presenti, quanto lavoro è stato fatto in questi anni. Finisco dicendo che molti di voi telefonano ogni anno e da queste telefonate finalmente comprendiamo che sta accadendo ciò che speravamo accadesse: i partecipanti combinano i loro incontri nell'occasione del convegno di Alessandria. Ciò era esattamente l'obiettivo che ci eravamo preposti, cioè l'idea che ognuno di noi ha la necessità di incontrare gli altri, per altre cose o altre iniziative, e questa di Alessandria sta diventando l'occasione per farlo. È veramente un punto di incontro. C'è un turnover accentuato. Alcune persone vengono una volta, poi interrompono, poi tornano. Naturalmente l'invito è a tornare sempre. Per l'anno prossimo, per la decima edizione, noi del comitato scientifico ci impegneremo in quell'anno importante per fare il tutto al meglio possibile. Lascio la parola al moderatore della giornata e invito tutti voi del pubblico ad intervenire nel dibattito.

Francesco Biraghi, membro del comitato scientifico, docente al Conservatorio di Milano e moderatore dei lavori del convegno: Lasciamo prima dire due parole anche a Micaela Pittaluga.

Micaela Pittaluga, membro del comitato scientifico: Io in realtà esaurisco il mio compito la sera della conclusione del concorso (ieri, venerdì *n.d.r.*) e quindi il giorno dopo sono leggermente in crisi. Vi volevo ricordare, al di là del risultato di ieri sera, l'importanza che ha avuto e riveste tuttora Alessandria nel mondo delle sei corde, non solo italiano ma soprattutto internazionale. Ieri abbiamo potuto contare sulla presenza di un rappresentante della federazione mondiale dei concorsi internazionali di Ginevra, a cui noi siamo affiliati sin dal 1981. È un grande prestigio far parte di questa federazione insieme ad altri due concorsi internazionali, quello del Belgio e quello spagnolo. Mi piace anche dirvi che Alessandria in questo momento è stata un po' il fulcro della chitarra, con l'arrivo di insegnanti, chitarristi, compositori da tutte le parti del mondo e penso che oggi gran parte dei partecipanti al concorso verrà poi qui a seguire questo convegno, che per molti di loro rappresenta una novità. È vero che questi giovani, dopo la fine delle prove, potrebbero anche girare per la città e divertirsi, ma credo che voi potrete invece incontrarli qui ed incontrare così i nuovi volti della chitarra di domani.

Omaggio ad Andrés Segovia, il protagonista della chitarra del Novecento

Il repertorio segoviano alla luce degli ultimi ritrovamenti. Capriccio diabolico e Tarantella: nuove fonti per una messa a punto del testo musicale
relatore Angelo Gilardino, Direttore artistico della Fondazione Segovia

Ho iniziato le ricerche nell'archivio di Andrés Segovia nel mese di maggio 2001. Nel mese di giugno 2004, quest'anno, ho pressoché terminato la pubblicazione delle opere inedite, nella collezione "The Andrés Segovia Archive", che conta oggi 26 volumi. Nel corso di questa indagine sono stati rintracciati anche manoscritti di composizioni già pubblicate, oppure sono emerse indicazioni atte a far ritrovare tali manoscritti altrove. Tali indicazioni hanno dato luogo a una nuova fase della ricerca, tuttora in atto, i cui sviluppi è difficile prevedere. Intanto, mi sto adoperando per la ripubblicazione di quelle opere la cui consolidata presenza nel repertorio fa sì che si possano definire "storiche". La ripubblicazione si rende, più che opportuna, necessaria, quando i manoscritti ritrovati rivelano che i testi musicali fin qui adottati dagli interpreti – che peraltro non avevano modo di accedere alle fonti primarie – presentano rilevanti differenze. È il caso di due

veri e propri classici del Novecento storico, il Capriccio diabolico e la Tarantella di Mario Castelnuovo-Tedesco, i cui testi ho potuto – per la verità un po' avventurosamente – recuperare in tempi recenti, e che sto preparando per una ripubblicazione che mi auguro imminente.

Castelnuovo-Tedesco scrisse il Capriccio diabolico in soli cinque giorni, dal 19 al 23 settembre 1935. Era il terzo lavoro che egli componeva per Segovia. In precedenza, aveva scritto le Variazioni (attraverso i secoli) (1932) e la Sonata (Omaggio a Boccherini) (1934) Nel catalogo del compositore il Capriccio diabolico figura con il numero d'opera 85. Anche questa composizione fu la risposta a una precisa richiesta di Andrés Segovia, che suggerì un omaggio a Paganini. Castelnuovo-Tedesco, pur attraversando un periodo di depressione – a causa dell'enorme fatica appena sostenuta per comporre le musiche di scena per il Savonarola, lavoro teatrale del gerarca Rino Alessi, rappresentato all'aperto a Firenze con un sontuoso allestimento – accettò volentieri e, durante uno dei suoi periodici soggiorni a Castiglioncello, uno dei luoghi che prediligeva per le vacanze e i periodi di riposo, portò a termine il pezzo con la consueta disinvoltura e con l'abituale scrupolo compositivo.

Non essendo istruito sulla tecnica della chitarra, Castelnuovo-Tedesco confidava nell'aiuto che Segovia gli aveva offerto per mettere a punto le sue composizioni chitarristiche. Dalla corrispondenza tra i due maestri riguardo le Variazioni del 1932 e la Sonata del 1934 apprendiamo quale fosse il loro *modus operandi*: l'autore realizzava una stesura "ideale" dell'opera e la inviava a Segovia, il quale gliela rimandava corretta. Su questa seconda versione aveva luogo un'ulteriore messa a punto del testo, processo che comportava uno scambio di lettere e di fogli di musica, con confronti tra diverse possibilità: Castelnuovo-Tedesco, molto puntiglioso nella condotta delle parti, talvolta esitava ad accogliere le correzioni di Segovia e chiedeva di ripristinare, se possibile, il testo originale, oppure proponeva un compromesso. La successiva pubblicazione era basata non sul manoscritto dell'autore, ma su quello che Segovia realizzava di proprio pugno, e che veniva inviato all'editore. Così avvenne anche per il Capriccio diabolico che, composto nel 1935, fu pubblicato da Ricordi nel 1939: l'archivio dell'editore non conserva il manoscritto su cui fu basata l'edizione, ma è certo che, come per la Tarantella, scritta nel 1936 e pubblicata contemporaneamente al Capriccio diabolico nel 1939, il testo fu quello di Segovia.

Il ritardo nella pubblicazione dipese principalmente dagli eventi che sconvolsero la vita di Segovia nel 1936. In giugno, infatti, il grande concertista dovette fuggire precipitosamente da Barcellona, dove viveva, e dove era da poco rientrato al termine di una lunga tournée in Unione Sovietica. La sua sicurezza personale, allo scoppio della guerra civile spagnola, era gravemente minacciata. Segovia si rifugiò temporaneamente in Italia, a Genova, ma fu soltanto con successivo il trasferimento a Montevideo che la sua vita poté riassetarsi in condizioni tali da permettergli di riprendere il lavoro di revisore di musiche scritte per lui. E fu infatti nel 1939 che la Tarantella e il Capriccio diabolico, composti rispettivamente tre e quattro anni prima da Castelnuovo-Tedesco, furono pubblicati. In quello stesso anno, anche il compositore fiorentino avrebbe preso la strada dell'esilio, emigrando negli Stati Uniti, da dove non sarebbe più rientrato in Italia come cittadino, ma soltanto, dopo la guerra, come turista. Fu ritardata peraltro soltanto la pubblicazione, perché Segovia fu prontissimo a eseguire nei suoi concerti sia il Capriccio diabolico che la Tarantella, brani che non abbandonò più e che seguì a programmare (a parte uno screzzo passeggero di cui dirò più avanti). Non si può non osservare, comunque, il fatto che – pur essendo stati composti a richiesta di Segovia e con sua piena soddisfazione, Capriccio diabolico e Tarantella non trovarono più posto nella collezione segoviana in cui stati pubblicati i due lavori precedenti (Variazioni attraverso i secoli e Sonata): Schott era un editore tedesco e Castelnuovo-Tedesco un compositore ebreo...

Presso la Fondazione Segovia di Linares (la città natale del grande chitarrista), sono conservati alcuni manoscritti musicali di Castelnuovo-Tedesco, in originale o in copia eliografica. Tra essi, quello del Capriccio diabolico.

Lo studio degli strati di questo documento ci permette di ricostruire il percorso attraverso il quale si arrivò alla pubblicazione del testo fin qui noto. Il compositore scrisse il testo primario con la consueta maestria compositiva: ogni dettaglio vi è rifinito alla perfezione. Tale testo fu però oggetto, da parte di Segovia, di numerose e rilevanti correzioni e di una drastica abbreviazione: ben 24 battute della Coda (da 236 a 259) furono eliminate. Le modifiche di Segovia sono annotate parallelamente al testo originale, come degli "ossia". Che Castelnuovo-Tedesco avesse infine accettato l'intervento censorio di Segovia è del tutto verosimile – lo fece anche in altri casi –, ma questo non significa che preferisse il testo modificato alla sua redazione primaria: chi vi parla è stato destinatario di lettere in cui il compositore manifestava la sua volontà di far conoscere al maggior numero possibile di chitarristi i testi originali delle sue composizioni poi pubblicate con la revisione segoviana, da lui sempre subito obtorto collo, anche se, ovviamente, la sua stima per Segovia era incondizionata. Gli interventi di Segovia – volti a conferire ad alcuni singoli passi del brano quella cantabilità scorrevole che egli prediligeva – condussero a una sorta di destrutturazione del brano, ed essendo Castelnuovo-Tedesco compositore che non scriveva, non una battuta, ma una sola nota, senza una precisa ragione, si può ben comprendere come l'indebolimento della forma complessiva del pezzo determinasse nel compositore quello stato di insoddisfazione che lo spinse a tentare, nel 1945, un recupero dell'opera, con una versione per chitarra e orchestra, rimasta inedita (op. 85/2).

Lo scontento del compositore si manifestò fino a giungere all'orecchio di Segovia che, in una lettera senza data scritta al compositore nella primavera del 1959, minacciava di non suonare più la musica per chitarra dell'amico, perché non voleva causargli disappunto con esecuzioni sgradevoli. Castelnuovo-Tedesco rispose a Segovia con lealtà e fermezza e, in una lettera del 3 maggio 1959 (in quei giorni si trovava in Italia e scriveva da Firenze), ribadì la sua stima per il grande chitarrista e il suo massimo apprezzamento per le esecuzioni della sua musica, salvo che per quella del Capriccio diabolico. In altre parole, il compositore non volle pagare, per la riconciliazione, il prezzo dell'ipocrisia, celando la propria opinione su quello che Segovia aveva fatto del suo brano del 1935. Eppure, quel pezzo era uno dei cavalli di battaglia del Maestro spagnolo, e non sono pochi i suoi estimatori che tuttora collocano quell'incisione ai vertici dell'arte segoviana.

La verità è che Segovia aveva individuato nel pezzo moltissime possibilità per rivelare la magia del suo suono e l'eleganza forbita del suo fraseggio, interpretando il Capriccio con l'allure libera e fantasiosa nella quale era inarrivabile; non aveva esitato, per favorire la piena espressione di tali valori, a sacrificare la coerenza formale e armonica e, in generale, quella compattezza strutturale che, agli occhi del compositore, risultava invece essenziale. Dai rispettivi punti di vista, entrambi i maestri avevano le loro ragioni!

Fortunatamente, la copia conservata nel museo Segovia a Linares ci permette – poiché le cancellature di Segovia sono trasparenti e non offuscano il testo sottostante – di leggere esattamente quello che Castelnuovo-Tedesco scrisse. Essa ci permette inoltre di comprendere a fondo il criterio adottato da Segovia nella sua revisione, e reso esplicito dai suoi appunti in francese. Indubbiamente, alcuni passi, se eseguiti con il contesto armonico originale risulteranno più ardui, e quindi meno rapidi, ma certo più completi e soddisfacenti per quanto riguarda la forma. Si noti anche la ristabilita coerenza contestuale dell'episodio in note ribattute, nel quale il ritmo e l'articolazione voluti dal compositore collocano la sezione in un rapporto di perfetta continuità nell'architettura del brano. Una curiosità: Castelnuovo-Tedesco non citò nell'epilogo il tema de La campanella di Paganini: questo fu introdotto in seguito da Segovia che, come si evince dal suo appunto nel manoscritto, lo voleva. A me, quella citazione è sempre parsa pretestuosa e imbarazzante: nel 1967, non esitai a scrivere al compositore che mi sembrava una battuta da Helzapoppin, e non ricevetti alcuna smentita. Oggi, leggendo il manoscritto, constato che non fu farina del sacco di Castelnuovo-Tedesco.

Castelnuovo-Tedesco scrisse la Tarantella in soli tre giorni, dal 29 aprile al 1° maggio del 1936. Era il quarto lavoro che egli componeva per Segovia. Nello stesso 1936, il compositore scrisse, dopo la Tarantella, un pezzo d'occasione, intitolato Aranci in fiore, dedicato al suo amico Aldo Bruzichelli, chitarrista dilettante. Nel catalogo del compositore la Tarantella figura con il numero d'opera 87a, Aranci in fiore con il numero d'opera 87b.

Non è stato rintracciato, finora, un carteggio tra i due musicisti riguardo la Tarantella, ma presso la Fondazione Segovia di Linares è conservata copia del manoscritto originale. La dedica, data 1 maggio 1936, giorno in cui Castelnuovo-Tedesco terminò la composizione, fa riferimento a una visita di Segovia a Firenze. Segovia diede infatti un concerto benefico al Teatro alla Pergola giovedì 30 aprile 1936, includendo nel programma la Sonata – Omaggio a Boccherini. Non sappiamo quando Segovia avesse richiesto al compositore la Tarantella, ma è evidente che Castelnuovo-Tedesco fece del suo meglio per consegnare all'amico chitarrista il manoscritto all'indomani del concerto.

Non è chiaro il senso delle poche alternative indicate come “ossia” dallo stesso autore: esse non rispondono ad alcuna necessità, perché la stesura primaria è eseguibilissima e musicalmente preferibile (e infatti Segovia la mantenne).

Il testo fu però oggetto, da parte di Segovia, di parecchie correzioni in altri particolari e – quel che più conta - di alcune drastiche abbreviazioni: la serpentina punitiva che attraversa le battute da 184 a 199 non è certo stata tracciata dalla penna delicata del compositore, ma da quella perentoria di Segovia, che evidentemente non gradiva la transizione un po' retorica (ma formalmente del tutto propria) collocata in quel punto. Altre vistose abbreviazioni non furono rimarcate da Segovia con segni ugualmente forti, ma ebbero comunque luogo nella copiatura che il chitarrista eseguì preparando il testo per l'editore. L'ipotesi che sia stato lo stesso compositore a tagliare di sua iniziativa le battute omesse nella versione pubblicata è da escludere nel modo più assoluto. Castelnuovo-Tedesco era troppo padrone del suo mestiere di compositore per lasciarsi sfuggire, all'atto della prima stesura, quelle che, soltanto poco tempo dopo, avrebbero potuto apparirgli come ridondanze, e non avrebbe mai consegnato a Segovia – o a qualunque altro dei suoi prestigiosi interpreti – un manoscritto con una cancellatura tale da permettere al lettore di cogliere un suo dubbio, si badi bene, non chitarristico (quel tipo di dubbio lo ammetteva volentieri e ci scherzava), ma compositivo: ciò non sarebbe stato da par suo, da quell'ex-allievo di Pizzetti che, nell'ultimo anno di studi al conservatorio di Firenze, aveva scritto, per “farsi la mano”, trecentosessantacinque fughe, una al giorno, lasciando di stucco il pur intransigente Maestro! E' verosimile che, avendo Segovia richiesto l'eliminazione della cadenza, il compositore gli avesse rimandato (o consegnato brevi manu, ipotesi che riteniamo più probabile) il manoscritto, sostituendo la transizione soppressa con lo sbrigativo raccordo scritto di suo pugno nell'originale: si tratta evidentemente di un rattoppo.

Ne sortì comunque una versione della Tarantella di 264 misure, contro le 285 originali, ed essendo Castelnuovo-Tedesco compositore che non scriveva, non una battuta, ma una sola nota, senza una precisa ragione, si può ben comprendere come la forma complessiva del pezzo ne risultasse compromessa.

Fortunatamente, la copia conservata nel museo Segovia a Linares ci permette – poiché le cancellature di Segovia sono trasparenti e non offuscano il testo sottostante – di leggere esattamente quello che Castelnuovo-Tedesco scrisse. La conclusione è semplicissima: la prima redazione del pezzo è completa e del tutto soddisfacente, e non esiste alcuna ragione oggettiva per apportare modifiche, se non in rarissimi casi, di nessuna rilevanza, per evitare intoppi alla diteggiatura della mano sinistra.

Sto percorrendo un complicato itinerario burocratico-legale per rendere possibile la pubblicazione delle due composizioni nella loro integrità. Sono sicuro che – lungi dallo sminuire il valore delle interpretazioni date da Andrés Segovia – la conoscenza dei testi originali offrirà a tutti gli interpreti un'occasione preziosa per mettere a punto le loro esecuzioni e renderle ancora più convincenti e convincenti di quanto non siano state fino a oggi.

L'insegnamento segoviano, un'esplosione di libertà

relatore Piero Bonaguri, concertista e docente al Conservatorio di Bologna

Per svolgere il tema del mio intervento vorrei sostanzialmente riproporre alcune affermazioni di Segovia e commentarle alla luce della mia esperienza.

Inizio con una premessa un po' provocatoria: credo che Segovia sia stato capito più all'esterno del nostro piccolo mondo chitarristico che al suo interno (sia dagli entusiasti imitatori del Maestro che dai suoi accaniti contestatori) e che questa incomprensione il nostro ambiente stia oggi anche un po' pagandola.

Ecco la prima frase, credo detta da Segovia ad un allievo: "Non devi cercare di essere il secondo Segovia, ma il primo te stesso".

Per me l'incontro con Segovia fu liberante perché mi aiutò ad essere me stesso nel suonare.

Quando lo incontrai stavo già lavorando a questo problema ed avevo bisogno di essere aiutato. Facendo lezione con Segovia mi sentii libero di non copiare nessuno, neanche lui, ma aiutato a trovare me stesso. Così, suonando per lui mi trovavo proprio a mio agio. Da questo poi sono nate tante cose: questa libertà nel tempo si è consolidata e mi ha portato anche a fare scelte controcorrente, motivate dalle mie convinzioni artistiche e non dalle mode, senza troppe preoccupazioni sulle possibili conseguenze.

Ma come Segovia aiutava questa "liberazione"?

Ecco la seconda frase che vorrei citare:

"Quello che può, e deve, fare un Maestro è essere una guida, abbreviare il cammino del discepolo. Ma non può fornirgli il fuoco sacro che dovrà riempire le sue interpretazioni".

Segovia diceva che l'interprete nei confronti del pezzo è come Gesù che resuscita Lazzaro dai morti; anche l'interprete fa tornare alla vita.

E' bellissimo questo paragone: quello che rivive è il pezzo, attraverso l'intervento di un altro. Nell'incontro tra i due scatta la scintilla che accende il fuoco. Tra l'interprete ed il pezzo si crea così una relazione misteriosa, i cui termini sono però chiari. Si tratta di far vivere altro – quindi non di sovrapporre con violenza il proprio io alla musica che si sta suonando – , ma se non lo faccio rivivere io il pezzo rimane come morto, in un certo senso. Mi sembra che tante problematiche sulla "libertà" opposta alla "fedeltà" dell'interprete abbiano qui la possibilità di essere almeno impostate correttamente. Anche il tecnicismo fine a se stesso oggi imperante è giudicato da questa frase. "Di un interprete che non ama, si può dire: è perfetto, ma nulla di più". Ecco ancora il fuoco sacro...

Ma, entrando nel lavoro di interpretazione di un brano, tutto questo cosa significa?

Segovia definiva l'interpretazione "una sintesi in continua espansione".

In questa sintesi ogni particolare illumina ed è illuminato dal significato totale, ciò che il pezzo "dice" a me. Un po' il contrario dell'atteggiamento così diffuso oggi: siamo portati ad analizzare ogni particolare, lasciando da parte il problema del significato - ricordo la resistenza di alcuni allievi quando in classe "osavo" porre la domanda sul significato di quello che si suona. Anche tra i musicisti è oggi molto più di moda la parola "analisi" che la parola "sintesi".

Ma, come è stato acutamente osservato, posso analizzare tutti i pezzi di una macchina, ma non posso dire di conoscerla se non so a cosa serve. E questa comprensione del senso è la "sintesi".

E questo c'entra con la questione della libertà. Se la libertà si sperimenta nella soddisfazione dei propri desideri, più è grande il desiderio che ospitiamo e più c'è la possibilità di essere liberi. Se io taglio, censuro il desiderio di conoscere fino in fondo il senso di quel che suono, non sarò mai

molto libero nel suonare. Invece Segovia sfida tutti dicendo che la interpretazione deve essere “come la vita, una esplosione di libertà”.

Fa parte di questa comprensione del significato di quel che si suona anche il saper collocare il pezzo di musica all'interno della tradizione e della cultura in cui nasce. Ci sono alcune frasi scritte qua e là da Segovia che sono molto interessanti al riguardo. Nella prefazione agli studi di Sor il Maestro osserva realisticamente che “le ricche tradizioni degli antichi vihuelisti si sono gradualmente logorate fino a non avere, nella storia della chitarra, che pochi nomi nel XIX secolo, e che comunque non appartenevano neppure loro a vigorosi talenti”; in una intervista diceva che grazie alle trascrizioni del repertorio antico per liuto una intera epoca può rivivere grazie alla chitarra – su questi giudizi concreti forse alcuni non sono d'accordo, ma queste frasi fanno intuire la motivazione alta che animava le scelte di Segovia. Ancora, per il debutto di Carlevaro Segovia scrisse: “La guitarra exige, de quien a ella se consagra, dones naturales muy heterogéneos: sensibilidad finísima, tan fina que se sienta perturbada por la sombra de un cabello; oído sutil para percibir y combinar la riquísima policromía sonora de tan bello instrumento, el cual, gracias al tenue halo de sus resonancias, opera a veces la ilusión, no de que se escucha sino de que se sueña con la música; manos flexibles y recias para modelar el cuerpo sonoro de las obras con ternura y energía, impetu y precisión. Pero estos dones, para que sean fecundos, han de recibir el calor solar de la Cultura.”

Questa “Cultura” è, credo, la ricchezza della tradizione culturale in cui nasciamo. Segovia è stato artefice di questo radicare la chitarra moderna in un contesto culturale “alto”, ha messo in contatto il nostro mondo con la grande tradizione musicale compositiva ed interpretativa europea. Segovia trasmetteva nel suo insegnamento, con la parola e l'esempio, il portato di una tradizione che in lui viveva; in questo senso, egli insegnava “quel che si fa e quel che non si fa”. Questo supera il limite che il Maestro, come chiunque, aveva, e sul quale alcuni suoi denigratori hanno insistito in modo a mio parere sleale: l'essere cioè anche figlio del suo tempo, legato quindi a modi di pensare e sentire tipici di una certa epoca. Questo inevitabile condizionamento era superato in Segovia dal nesso che lui manteneva con una tradizione artistica e culturale della quale coglieva alcune costanti valide in ogni tempo (da qui il suo rifiuto del tecnicismo e della ricerca di facili effetti).

E' un po' come per il galateo: le regole possono cambiare nel tempo, ma cafoni e gentiluomini sono sempre esistiti...

E lo stesso Segovia mi disse, l'ultima volta che lo vidi: “Io voglio che la chitarra vada avanti dopo di me”.

Oggi mi capita di lavorare con diversi compositori, che certamente non usano il linguaggio musicale familiare a Segovia: tuttavia anche nella musica di oggi è possibile riconoscere - se uno è stato educato a questo - la presenza o l'assenza del buon gusto, della genialità artistica, della capacità di arrivare all'ascoltatore, della tecnica posta a servizio dell'espressione oppure ricercata come mera esibizione di bravura.

Per chi suona uno strumento, tutta questa consapevolezza deve poi tradursi in adeguato gesto strumentale. Ancora una volta, prima di tutto identifichiamo lo scopo da raggiungere: diceva il Maestro che “bisogna intervenire sul pezzo, senza fermarlo”. Per arrivare a questo, esercitarsi è indispensabile: una disciplina per cui ogni gesto sia sempre sotto il controllo dell'interprete. Le dita devono fare “esattamente quello che chiedo loro”. La breve indicazione che Segovia scrive, quasi di passaggio, nella prefazione alle scale diatoniche (suonare prima lento e forte, e poi piano e veloce) è stata per me chiave preziosa per entrare in un modo di studiare che vale per qualsiasi brano musicale (provare per credere!), per imparare quella capacità di “intervenire sul pezzo senza fermarlo”.

È poi incoraggiante per me la stima che Segovia aveva del lavoro, del duro studio quotidiano. Diceva: “Se un seme non viene amorosamente coltivato, non crescerà, non diventerà un fiore e poi un frutto”. Notiamo: lavoro come amorosa cura di un seme, non come pratica ossessiva, meccanica e alienante. In un altro punto il Maestro parlava della “santa disciplina dello studio”. A questo punto entra in gioco anche la considerazione dello strumento, della chitarra nel nostro caso. E qui troviamo un apparente paradosso: da un lato c'era in Segovia una sorta di distacco

nei confronti dello strumento che non è nulla più che “un’isola, tra le tante altre, mentre la musica è l’oceano”. Un distacco che si può vedere perfino nel modo in cui il Maestro teneva la chitarra (dice la scrittrice Maria Zambrano che Segovia suonava senza fretta e quasi senza toccare la chitarra, sfiorandola appena) e che si manifestava nel ripetuto consiglio di Segovia agli studenti di non ascoltare prima di tutto i chitarristi, ma gli altri strumentisti. Il Maestro suggeriva anche di “pensare più alla musica che alla chitarra”, “di abbandonare piuttosto la chitarra, ma mai la musica”. Una bella libertà rispetto a certe nostre ossessioni maniacali per il “pezzo di legno”!

Ma, proprio per tradurre in atto la bellezza che si coglie nella musica, lo strumento diventa importante; ecco allora la stima e l’amore per la chitarra, per questa “sintesi del bosco”, per questa “orchestra vista attraverso un binocolo rovesciato”, come la chiamava, per le sue uniche possibilità espressive. Ricordo la collaborazione di Segovia con i liutai, con il costruttore delle corde Augustine, ma soprattutto un aspetto che ancora oggi io studio con stupore: la sapienza delle sue diteggiature, fin dalle prime pubblicazioni e fino a dettagli apparentemente trascurabili. Il Maestro era poi liberissimo nel modificare le sue diteggiature, anzi lo fece sempre - una volta ci disse che a causa della sonorità delle corde di nylon rispetto a quelle di budello aveva eliminato molte legature della mano sinistra e suoni armonici presenti nelle sue edizioni vecchie. Ma in questi cambiamenti Segovia seguiva ed affinava sempre una medesima linea di pensiero: privilegiare senza compromessi una ricerca artistica (la diteggiatura in funzione del fraseggio, della cantabilità) coniugandola con il realismo, aiutato anche dalla continua verifica che gli proveniva dalla militanza artistica “sul campo”.

Ed infine il rapporto col pubblico; quando suoniamo per qualcuno il nesso da noi instaurato con il pezzo si apre alla comunicazione con chi ci ascolta. La sintesi si espande ulteriormente, e così la possibilità di sperimentare l’esplosione di libertà...

In una intervista Segovia disse: “L’artista è un uomo come gli altri, e non deve mai innamorarsi di se stesso. Perderebbe irrimediabilmente qualcosa... Come gli altri, con in più un dono meraviglioso: e per questo dono dev’essere sempre vicino ad ogni altro uomo.” Anche in questo caso, da un criterio ideale derivava una operatività, fino alla composizione dei programmi, alla scelta dei pezzi con cui il Maestro chiudeva un recital, al modo stesso di rapportarsi con il pubblico. Tenendo anche conto, ma con equilibrio, delle esigenze della carriera, della immagine.

Concludo con la frase di un altro scrittore, il grande Charles Peguy, perché mi pare che dica bene cosa significa imparare, avendo avuto la fortuna di avere incontrato un Maestro; la cito perché spero che nessuno perda quella occasione di cui parlavo nella premessa! Non è una frase di Segovia, ma credo che il Maestro la sottoscriverebbe.

“Quando l’allievo non fa che ripetere non la stessa risonanza ma un miserabile ricalco del pensiero del Maestro; quando l’allievo non è che un allievo, fosse anche pure il più grande degli allievi, non genererà mai nulla. Un allievo non comincia a creare se non quando introduce egli stesso una risonanza nuova (cioè nella misura in cui non è un allievo). Non che non si debba avere un Maestro, ma uno deve discendere dall’altro per le vie naturali della filiazione, non per le vie scolastiche della discepolanza”.

Sarei lieto di dialogare su queste cose con chiunque.

Grazie.

Lettera aperta di Carlos Andrés Segovia

Una doble conmemoración

El estudio y la practica de la musica resultan inviabiles de no verse acompanados de una indagación estetica, es decir, de una reflexion en torno a la realidad y el significado del arte, cualesquiera que sean los cauces por los que ella de en discurrir. Y la labor artistica desempenada por mi padre no represento una excepcion en este sentido. Antes bien al contrario.

Vida, musica, estetica y metafisica se entrelazan en efecto en ella, desdoblándose cada uno de esos ambitos en los restantes, formando todos ellos las diversas caras de un unico prisma, las diferentes facetas de una misma búsqueda.

La musica, en cuanto modalidad expresiva de lo que denominamos arte. Éste, en cuanto meta-lenguaje susceptible de interpretar y explorar la vida. La metafisica, en cuanto referencia ultima, o limítrofe, capaz de nutrir de sentido a aquel y de iluminar asi las indagaciones teoricas que el reclama, tocantes a la manifestación, el significado y el alcance de lo bello. Y la vida, por ultimo, en cuanto trama sobre la que se articulan recíprocamente tales dominios.

Ignorar la interdependencia de todos ellos equivaldría a perder de vista lo esencial, es decir, a desestimar e infravalorar la complejidad intrinseca de lo que, sin embargo, alcanza en la sencillez de la expresión puramente artistica su culminacion y su plenitud. He ahí precisamente el milagro del arte!

El tiempo viene a confirmar o a recortar, por lo demas, las expectativas creadas por lo que, así pues, se transforma en arte sin dejar de ser, a la vez, mucho mas que eso. Y de tal suerte favorece o cuestiona, a cada instante, la vocacion del artista: ora alienta generoso sus aspiraciones, ora las derrumba inclemente. Y así como su búsqueda fue permanente, ininterrumpida, la vocacion de mi padre obtuvo siempre el favor del destino. Tanto como lo ha gozado la posteridad de su memoria; en una palabra, su ejemplo, cuyo recuerdo permanece vivo.

De ello es muestra este evento. Mi gratitud a quienes lo han posibilitado. Y a cuantos participan de y en el.

En un doble sentido, pues por detras del musico y del pensador (por detrás de y gracias a la conmemoración debida a uno y otro, cuya indisociabilidad han querido poner de manifiesto, hasta aquí, mis palabras), no es sino algo de nuestra propia historia musical y artistica, en una porcion nada desdenable, la que así (la que hoy y aqui) se conmemora y vivifica.

Y he aquí que en ese preciso punto nuestra mirada se confunde con la de aquel a quien miramos.

Pues buscando rescatar del olvido a lo ya sido (cuya actualidad, una vez sido, depende de su virtualidad, de su poder ser aun, o de nuevo), mi padre revitalizo una tradición instrumental que habia dado sus primeros y mas insignes frutos con la vihuela renacentista, instrumento al que en breve dieron en sumarse otros como el laud, la tiorba y la guitarra. Recupero y recreo buena parte de la musica escrita para tales instrumentos con la intencion de dotar a la guitarra (espejo sobreviviente de los restantes por un extrano azar historico) de un repertorio propio de aquella epoca de la historia musical europea que, no en vano, mayor interes habia mostrado hacia los instrumentos de cuerda pulsada. Investigo y fue puliendo de manera incansable las cualidades expresivas del instrumento a cuyo estudio consagro pues toda su vida, ampliando dicho repertorio con obras procedentes de los grandes musicos europeos de los cuatro ultimos siglos: obras que adquirieron en la guitarra una nueva y deslumbrante sonoridad. Y animo en fin a ciertos compositores del siglo XX (esto es, a sus contemporaneos) a escribir para la guitarra, por cuyo reconocimiento lucho con denuedo en los medios tanto escenicos como academicos. A menudo tiende a recordarse lo ultimo, pero no siempre da en recordarse lo primero, o no siempre tiende a percibirse su genuino alcance. Y, sin embargo, no creo equivocarme al decir que su ejemplo solo alcanzara a perdurar (y a cobrar su verdadero alcance) allí donde nuestra receptividad para con el logre integrar ambas cosas: la mirada que en el miraba hacia delante y la que supo en cambio volver la vista atrás; actitud, esta, que contraste con la de un buen numero de sus contemporaneos.

Esa labor al tiempo promotora, investigadora, virtuosistica y docente, pero tambien en definitiva

hermeneutica, centrada como lo estuvo en la transmisión y la recreación, bajo una optica otra, de lo dado, es lo que de el nos queda. Aunado todo ello, claro esta, a la belleza cristalina, profunda, enigmatica, que sus manos extrajeron, conmovidas, de unas cuerdas capaces, con una simple oscilación, de evocar el universo: un universo, para ser exactos, cuyas claves de sentido mi padre no ceso de pensar y explorar.

Si, sencillamente, vieramos ante nosotros al interprete y su instrumento, olvidariamos, en suma, que la labor desempenada por aquel se inscribe en un horizonte, se mire por donde se mire (del lado de la indagación estetica tanto como del lado de la investigación y la interpretación musicales), infinitamente mas amplio y rico. Mas sonoro.

Carlos A. Segovia

Una doppia commemorazione

Lo studio e la pratica della musica risultano inconcludenti se non accompagnati da una indagine estetica, ossia, da una riflessione intorno alla realtà e al significato dell'arte, quali che siano i procedimenti attraverso i quali essa si sviluppa. L'opera artistica di mio padre non rappresentò, in tal senso, un'eccezione. Semmai, il contrario.

Vita, musica, estetica e metafisica si intrecciano infatti in essa, spiegandosi ciascuno di tali ambiti negli altri, e formando essi tutti le diverse facce di un unico prisma, le differenti sfaccettature di una medesima ricerca.

La musica, in quanto modalità espressiva di ciò che chiamiamo arte. Questa, in quanto metalinguaggio suscettibile di interpretare e di esplorare la vita. La metafisica, in quanto riferimento ultimo, o liminare, capace di apportare senso all'arte, e di illuminare così le indagini teoriche che essa reclama, riguardo alla manifestazione, al significato e al raggiungimento del bello. E la vita, infine, in quanto trama sulla quale si articolano reciprocamente tali conoscenze.

Ignorare le loro interdipendenze equivarrebbe a perdere di vista l'essenziale, cioè a disistimare e a sottovalutare la complessità intrinseca di ciò che, tuttavia, promana dalla semplicità dell'espressione puramente artistica nel suo culmine e nella sua pienezza.

Il tempo viene a confermare o a smentire, peraltro, le aspettative create da ciò che si trasforma in arte senza cessare di essere molto più di questo. E del suo responso favorisce o contrasta, in ogni istante, la vocazione dell'artista: talvolta, generoso, asseconda le sue aspirazioni, altra volta le distrugge inclemente. E così come la sua ricerca fu permanente, ininterrotta, la vocazione di mio padre ottenne sempre il favore del destino. Tanto quanto ha beneficiato la sua memoria nella posterità, in una parola il suo esempio, il cui ricordo permane vivo.

Di tutto ciò è dimostrazione questo evento. La mia gratitudine va a chi lo ha reso possibile e a coloro che vi partecipano.

In un doppio senso, poiché dietro al musicista e al pensatore – dietro e grazie alla commemorazione dovuta all'uno e all'altro, alla cui indissociabilità le mie parole hanno fin qui voluto dare evidenza – non vi è se non qualcosa della nostra storia musicale e artistica, in una porzione nient'affatto piccola, quella che qui oggi si ricorda e si vivifica.

Ed ecco che a questo preciso punto il nostro sguardo si confonde con quello di colui che guardiamo.

Cercando di riscattare dall'oblio ciò che già era stato (la cui attualità dipende dalla propria virtualità, di poter essere ancora, o di nuovo), mio padre rivitalizzò una tradizione strumentale che aveva dato i suoi primi e più insigni frutti con la vihuela rinascimentale, strumento al quale si accostarono presto altri, quali il liuto, la tiorba e la chitarra. Egli recuperò e ricreò alcune della musiche scritte per tali strumenti con l'intento di dotare la chitarra – specchio sopravvissuto agli altri per una strana combinazione storica – di un repertorio proprio di quell'epoca della storia musicale europea che non per nulla aveva mostrato maggior interesse nei confronti degli strumenti a corda pizzicata.

Ricercò e rifinì instancabilmente le qualità espressive dello strumento al cui studio consacrò tutta la sua vita, ampliandone il repertorio con opere provenienti dai grandi musicisti europei degli ultimi quattro secoli, opere che acquistarono nella chitarra una nuova, abbagliante sonorità. E animò infine certi compositori suoi contemporanei a scrivere per chitarra, per il cui rico-

noscimento lottò con coraggio e con mezzi sia concertistici che accademici.

Spesso si tende a ricordare l'ultimo, però non sempre si tende a ricordare il primo: e tuttavia non credo di sbagliarmi dicendo che il suo esempio arriverà a durare e a riscuotere il suo intero valore solo là dove la nostra ricettività giunga a integrare entrambe le cose: lo sguardo con il quale egli guardava avanti e quello con cui seppe guardare indietro: attitudine, questa, che contrastò con quella di un buon numero dei suoi contemporanei.

Quest'opera al tempo stesso di promozione e di ricerca, di virtuosismo e di docenza, però anche, in definitiva, ermeneutica, centrata come fu nella trasmissione e nella ricreazione, è quello che ci rimane. Radunando tutto ciò, è chiaro, nella bellezza cristallina, profonda, enigmatica, che le sue mani seppero estrarre, con commozione, da corde capaci, con una semplice oscillazione, di evocare l'universo: un universo, per essere esatti, le cui chiavi di senso mio padre non smise mai di studiare e di esplorare.

Così, semplicemente, vedemmo innanzi a noi l'interprete e il suo strumento, dimenticando che il lavoro svolto per quel risultato si iscrive in un orizzonte, non importa da dove lo si osservi, infinitamente più ampio e più ricco. Più sonoro.

Carlos A. Segovia

Guida al catalogo dell'archivio Segovia **relatore Luigi Attademo, concertista e musicologo**

FB: Luigi Attademo è il principale collaboratore nella catalogazione e nella riscoperta di tutto il lavoro che il Maestro Gilardino ha fatto alla Fondazione Segovia. Lo abbiamo qua con noi a concludere i lavori della mattinata sulla figura, le opere e le conseguenze ancora attuali della vita di Andrés Segovia.

Principio dicendo che questa relazione, con un oggetto dal titolo un po' manualistico, rappresenta una sorta di secondo atto rispetto alla presentazione dell'archivio di Segovia che Angelo Gilardino, in qualità di Direttore della Fondazione Segovia, tenne qualche anno fa in questo salone. Già in quell'occasione Gilardino aveva spiegato di cosa si trattava e aveva parlato dell'origine dei manoscritti e dell'importanza di tale scoperta. Da allora, in questi tre anni, si è parlato dell'Archivio Segovia, ci sono stati anche diversi articoli su riviste specializzate e soprattutto abbiamo un corpus di ventisei pubblicazioni, édite dalla Bèrben, con le principali opere di questo archivio. Questo mio lavoro nasce da un'esperienza personale di ricerca che si è svolta nell'ottobre 2002 presso l'Archivio Segovia. In quell'occasione c'è stato il tentativo di compiere una catalogazione scientifica del contenuto dell'archivio riguardante i manoscritti. Questo l'ho fatto, ed è importante dirlo, in accordo e in collaborazione con il Direttore musicale Angelo Gilardino, con il Direttore culturale Carlos A. Segovia e per volontà della Presidente, la Marchesa Emilia Segovia. Questo lavoro ha fatto séguito alla prima ricognizione, a cui ero presente, durante la quale si scoprì che queste casse contenevano un 'archivio' - in realtà tutto quanto era stato accumulato da Segovia in veste di chitarrista e musicista. In quell'occasione si era già parlato, e oggi su questo non mi dilungherò, a proposito di alcune importanti scoperte, quali la Sonatina di Cyril Scott, che poi fu eseguita proprio qui. Venendo a questa seconda visita, io mi ero prefisso lo scopo di catalogare e ordinare quei manoscritti. Inaspettatamente, anche in questa seconda indagine, rovistando nei luoghi più impensati, più che altro per scrupolo, sono invece venute alla luce altre opere inedite, altri manoscritti, alcuni importanti per il loro interesse storico. Prima di verificare il loro interesse anche musicologico, volevo soffermarmi invece un attimo sull'aspetto emotivo di quella visita sulle carte di Segovia, che per qualunque chitarrista rappresenta una cosa molto importante: ritrovare musiche che non erano conosciute ha contribuito a ridare vita ad una lettera ormai sepolta. Messo da parte questo, premetto infine che questo lavoro di ricerca è il frutto anche di un personale percorso e qui riprendo ciò che diceva Bonaguri, quando affermava che noi chitarristi dobbiamo fare uno sforzo di comprensione della sua opera. Io sto mettendo modestamente la mia parte di impegno in questo, sia verso l'opera dell'autore sia verso l'opera di interprete del Maestro, attività quest'ultima che mi sembra più rilevante. Mi sem-

bra così molto utile studiare attraverso l'archivio proprio questo rapporto tra musicista ed esecutore. Alla fine della mia opera di catalogazione, sono venuti fuori dei gruppi di manoscritti così suddivisi: un primo gruppo definito di 'importanza storica' e come tale pubblicato dalla Bèrben; un secondo gruppo di opere manoscritte di cui per lo più si conosceva già l'edizione, o che comunque erano già conosciute in altri luoghi; un terzo gruppo - inerente ai manoscritti di Segovia - diviso in tre sottoclassi. La prima di queste riguarda le trascrizioni, una seconda le opere riviste da Segovia di suo pugno e che poi passavano all'editore ed infine una classe di opere composte da Segovia, con un numero rilevante di appunti, anche fogli 'volanti' di cui adesso parlerò. Quest'ultima è una novità: abbiamo moltissimi fogli di carta pentagrammata dove Segovia appuntava spesso temi, incipit, testimonianza della sua volontà di essere compositore. Sappiamo che un po' lo fu. Ha pubblicato in vita delle opere, alcune celeberrime, ed altre sono state adesso pubblicate per la Bèrben, nel 1997, e appunto nell'Archivio Segovia abbiamo fogli catalogati in cui Segovia ha cercato di seguire la strada della composizione. Fogli sparsi, talvolta su carta intestata di Hotel, su fogli presi da quaderni. Questa è la testimonianza, confermata anche dalla moglie, di un'esigenza mai completamente soddisfatta. Un'altra cosa interessante di questo corpus di manoscritti è che Segovia utilizzava quasi sempre la matita. Questo può sembrare un dettaglio banale. Ma c'è una stretta connessione fra questo uso della matita, l'incompletezza delle cose che scriveva, e questa sua visione della vita. Quasi come se la scrittura a lapis consegnasse il suo lavoro di compositore ad una costitutiva precarietà. Una concezione della vita che si vede molto bene anche nelle sue interpretazioni e registrazioni. Anche secondo me l'aspetto del 'non ancora detto' o del 'non ancora accaduto' era centrale, e corrispondeva a una visione vitalistica, che gli veniva dal tardo Romanticismo, in cui l'opera d'arte è una sorta di organismo in evoluzione in cui sempre può succedere qualcosa di nuovo. E questo 'qualcosa di nuovo' era ciò che rendeva unica l'arte di interprete di Andrés Segovia. Tornando ai manoscritti: riguardo alle opere che Segovia ci consegna di suo pugno, che erano appunto quelle approntate per le edizioni, è possibile confrontare queste stesure permettendoci di cogliere il passaggio tra l'originale del compositore e l'operazione di Segovia, capire cioè il suo modo di procedere oltreché gli interventi come quelli appena ascoltati nella relazione di Angelo Gilardino, sulla Tarantella e il Capriccio diabolico. Oltre questo gruppo, abbiamo molti manoscritti di opere per chitarra già conosciute (si parla di un numero di circa trecentocinquanta), tra i quali compaiono pezzi scritti da autori del panorama segoviano, Castelnuovo-Tedesco appunto, Tansman, Ponce, Moreno-Torroba, compositori vicini a Segovia come Duarte, oppure ancora celeberrimi come Rodrigo ed altri - e sono veramente tanti. Un caso significativo mi sembra quello della Sonata di Mario Castelnuovo-Tedesco, sul manoscritto intitolata come Sonatina. Questo manoscritto ci era sconosciuto prima dell'apertura delle casse dell'Archivio Segovia, e questo ci permette di rileggere l'opera, anche se non ci sono differenze enormi rispetto l'edizione a stampa, separando un po' l'interpretazione di Segovia come appare quindi anche nell'edizione conosciuta e l'opera nella sua originarietà. Questo ci permette anche, leggendo gli appunti presi da Segovia sul manoscritto, di vedere come l'interprete si relazionava al compositore Castelnuovo-Tedesco e che tipo di richieste avanzava all'amico. Alla fine arriviamo alla parte più importante delle opere manoscritte dell'archivio, sia in qualità che in quantità. Mi riferisco ai manoscritti storici come ad esempio la Sonatina di Scott. Di essi vorrei soprattutto citare opere che sono state scoperte in questa mia ultima ricerca e di cui non si è ancora parlato, come ad esempio questi Tres temas de Recuerdos di Jaime Pahissa, compositore catalano già noto per la sua Canción en el Mar del 1919. Queste tre composizioni sono del 1938, sono molto interessanti e purtroppo dobbiamo dire che Pahissa non ebbe modo di darle a Segovia direttamente. La vedova di Pahissa, quarant'anni dopo, riunì le carte dell'archivio del marito chiedendo al Maestro di suonare questi brani. Naturalmente nel 1977 Segovia, già avanti negli anni, include questa copia del manoscritto nella sua biblioteca ma ovviamente non nel suo repertorio. Un altro pezzo che voglio citare e che è molto importante è la Catalanesca di Gaspar Cassadó, violoncellista famoso che fu amico di Segovia per quasi cinquant'anni. E' un compositore che scrisse molte opere, alcune già conosciute, durante gli anni dell'Accademia Chigiana in cui tutti e due i musicisti insegnavano e tenevano i corsi superiori. E' questa una composizione della fine del 1922, che mostra quindi un

interesse antico di Cassadò nei confronti della chitarra e quanto Segovia fosse fin d'allora influente verso musicisti non chitarristi, proponendo il suo strumento e la costruzione di un nuovo repertorio. Altre cose interessanti sono due opere incompiute di Alexandre Tansman, *Elegia* e *Fughetta*, e altre opere conosciute come l'intero manoscritto, accompagnato da una lettera, della *Sonata* di Ettore Desderi, il manoscritto originale, anch'esso non conosciuto, della *Sonata-Fantasia* di Manén, tre pezzi di un compositore colombiano non conosciuto, che si chiama Uribe-Holguin, e la *Fantasia concertante* di Heitor Villa Lobos con tre pagine di appunti di Segovia in cui vengono proposte al compositore alcune modifiche che poi, nell'edizione, non sembrano essere state accolte.

Infine, di alcune cose si è già parlato, ma altre devono essere puntualizzate. La questione all'origine dei manoscritti è stata già presentata da Gilardino. Per chi non ha letto gli atti del 2001 vorrei ricordarla brevemente. Sappiamo da Segovia, nelle lettere a Ponce, che il Maestro dovette lasciare in fretta e furia la sua casa di Barcellona perché minacciato dall'imminente arrivo di una squadra pronta ad arrestarlo. In questo frangente egli riferisce a Ponce che fu costretto a lasciare in casa tutto e in questa fuga lasciò anche le musiche. Conferma di questo è la richiesta a Ponce, nella stessa lettera, di riscrivergli alcuni manoscritti che sono andati perduti. A questo punto le ipotesi sono due: una è che Segovia comunque sia riuscito a portare con sé alcune opere manoscritte ed è per questo che abbiamo opere degli anni Venti, come la *Sonatina* di Scott; oppure che qualcuno sia andato prima dell'arrivo di questa squadra in sua vece a prendere e preservare alcune cose rilevanti e le abbia conservate per anni fino al ritorno di Segovia in Spagna, che è avvenuto negli anni Cinquanta. Non lo sapremo mai, ma queste sono le due ipotesi più credibili. È importante però che queste musiche siano state preservate da Segovia in un modo o nell'altro, pur non essendo mai entrate, per varie ragioni, nel suo repertorio. L'importanza storica di questo fatto è che così abbiamo un'idea storica più precisa della relazione tra Segovia e la musica europea del tempo e quanto fu determinante l'influsso musicale di Segovia in quel periodo, soprattutto nell'ambiente colto francese. Il fatto che Cyril Scott e il giovane Lennox Berkeley negli Venti abbiano avvicinato autonomamente grazie a Segovia la chitarra, sposta anche verso il Nord Europa e la Gran Bretagna l'attenzione della musica sullo strumento con trent'anni di anticipo rispetto a Julian Bream. Vorrei infine rispondere alla domanda su come mai Segovia non abbia incluso queste opere nel suo repertorio, domanda innocua se espressa dal pubblico, meno se avanzata da uno storico della chitarra: c'è da dire, innanzi tutto, che ogni compositore ha una sua storia e tanto più ogni composizione ha una sua storia. Se conosciamo le vicissitudini della *Sonatina* di Scott, il cui primo movimento, con altro titolo, *Rêverie*, fu suonato dal Maestro in almeno due occasioni nel 1928 (e che sappiamo non essere comunque nel suo pieno gradimento, sempre da una lettera a Ponce), se per esempio sappiamo delle vicende della *Briviesca* di Henry Collet, compositore conosciuto anche come musicologo, sul cui manoscritto troviamo appunti di correzioni di Segovia e una sua lettera in cui chiedeva al compositore di semplificare la sua scrittura; se ancora consideriamo il caso di Pahissa, che non riuscì a dare il suo manoscritto a Segovia, anche perché viveva in Argentina, esiliato dal 1936; dunque se tutto questo è vero, allora solo questi tre esempi ci mostrano un universo complesso, in cui a ogni pezzo corrispondono diverse motivazioni che determinano l'esclusione dal suo repertorio. È da precisare ovviamente che prevale in Segovia la scelta di privilegiare la propria arte di interprete, la propria poetica e il proprio gusto. Unica eccezione è forse la *Segoviana* di Milhaud, che ovviamente è dedicata a Segovia, ma viene pubblicata senza diteggiatura. Sempre nell'archivio è presente un inizio e una traccia di diteggiatura poi interrotta, a testimonianza di come l'opera non si sposasse con la visione musicale di Segovia. In quel momento storico egli voleva giustamente dare una visione musicale coerente con quella che lui aveva. Però non ritiene di mettere da parte questa musica completamente, se consideriamo che questa musica lo ha accompagnato, pur non essendo suonata, in tutti i suoi spostamenti: da Barcellona, nella prima ipotesi, a Genova, poi in Svizzera, poi a Montevideo, a New York e infine nuovamente in Spagna. Segovia ha scelto comunque di essere custode di questa musica, evidentemente conscio dell'importanza storica di queste composizioni. Quindi, dopo Segovia e grazie a Segovia, possiamo leggere e comprendere ora meglio queste opere. In questo senso l'Archivio

Segovia è l'ultimo gesto di generosità del Maestro verso di noi, che siamo tutti un po' suoi allievi.

FB: Avendo qui davanti un testimone oculare della grandezza di Andrés Segovia, preghiamo Alirio Diaz, presente come sempre qui fra il pubblico e in prima fila, senza scomodarlo, di raccontarci qualche aneddoto o qualche ricordo su Segovia o sui corsi tenuti con il Maestro.

Alirio Diaz: Sono questi (che avete appena concluso, n.d.r.) dei bellissimi interventi su Andrés Segovia, e anche un po' sorprendenti. Non mi aspettavo e non sapevo di questa bella iniziativa. Naturalmente la apprezzo moltissimo, soprattutto perché si tratta (dell'arte, n.d.r.) di questo immenso Maestro della nostra generazione. E' stato un periodo di gloria per lui, nel pieno della sua attività. Si potrebbe dire infatti che Segovia attraversò dei momenti diversi nella sua vita e quello (relativo alle composizioni di cui ha parlato il Maestro Gilardino, n.d.r.) fu senz'altro uno dei più importanti e di grande rilievo per l'interesse artistico. Naturalmente già per noi in Venezuela Segovia era il Dio della musica chitarristica. Per me, sin dall'inizio degli studi, l'obiettivo era raggiungere quell'ideale estetico ed artistico. Ero sempre attento all'attività di quella figura straordinaria per noi tutti in quel momento. Noi latinoamericani seguivamo molto la cultura spagnola allora: Manuel De Falla e gli altri artisti dell'Impressionismo. Il Maestro Segovia naturalmente fu il primo ad introdurre l'estetica dell'Impressionismo nella chitarra. Con lui inizia una nuova estetica. Attento com'era agli aggiornamenti del linguaggio, aveva capito l'importanza della chitarra in quel particolare momento storico e aveva avuto la fortuna di avere accanto a sé i più grandi compositori che lo hanno poi stimolato: lo stesso De Falla, Manuel Ponce, Mario Castelnuovo-Tedesco e tanti altri amici del Maestro che hanno collaborato con lui per inserire i più importanti e nuovi elementi estetici del periodo. Allora diciamo che Segovia è stato un uomo del suo tempo. Allo stesso modo aveva dietro la grande tradizione artistica spagnola e direi anche latinoamericana. E' stato infatti un suo coetaneo, Augustín Barrios Mangoré, a prendere una propria ma diversa strada. L'uno, Segovia, è stato la strada classica, accademica e diciamo moderna, con la sua sensibilità estetica aperta ai nuovi compositori, soprattutto i Francesi, come Debussy e Ravel. Sono stati loro a ricevere questo messaggio sui 'misteri' della chitarra. E tutto questo grazie ad Andrés Segovia. E così, per analizzare la personalità di Segovia, bisogna studiare la sua vita in quel momento e nella sua continua evoluzione. E come i grandi compositori sono attenti a ciò che vi è stato nel passato, così è interessante pensare a Ravel e Debussy come personalità estremamente attente alla forma e ad altri aspetti (del loro tempo, n.d.r.). Ad esempio alla scrittura per chitarra, (sebbene, n.d.r.) questa sia poi stata in quel senso sviluppata da Llobet, un altro grandissimo chitarrista dell'epoca di Segovia. Llobet abitava a Parigi e quei grandi maestri avrebbero voluto scrivere per lui e per la chitarra, ma purtroppo ciò non avvenne. Credo che Ravel stesso avesse chiesto a Llobet di comporre un pezzo per chitarra, ma sfortunatamente il chitarrista (lo dissuase, n.d.r.), dicendo che per scrivere per chitarra bisognava conoscere bene lo strumento e suonarlo. Senza dubbio Llobet e Segovia erano della stessa idea, ma chissà cosa ci avrebbero lasciato quei grandi compositori che desideravano scrivere per il nostro strumento e non tradurre quella musica per pianoforte, come hanno poi dovuto effettivamente fare. Basta analizzare la musica di questi maestri per vedere cosa avevano 'carpito' della chitarra: l'essenza dell'arte di Segovia.

Mauro Giuliani, chitarrista e compositore
relatore Marco Riboni, chitarrista e musicologo

FB: Se la figura di Mauro Giuliani ha visto come primo apostolo al di là dell'Atlantico Thomas Heck, abbiamo avuto noi in Marco Riboni il più vivace rappresentante degli studi su questa figura importantissima dell'Ottocento, figura importante quanto quella di Segovia, cui abbiamo dedicato la prima parte dei lavori di questo Convegno. Chiediamo a Riboni di fare un ritratto del personaggio più importante del XIX secolo.

Marco Riboni: Ringrazio tutti gli organizzatori e Biraghi per le belle parole di introduzione, ma voglio ricordare prima la figura di Ruggero Chiesa, anch'egli prima di me studioso dell'opera di Giuliani. Sono grato soprattutto della possibilità di presentarvi l'opera di Giuliani. Ciò mostra l'interesse anche discografico che rinasce a proposito di Giuliani negli ultimi tempi. Non sempre gli studi su Giuliani si attestano sul medesimo livello, ma è importante che dopo tanti anni queste musiche riprendano vita sia in campo editoriale che discografico appunto. Il secondo motivo per cui sono soddisfatto è di segno opposto: vorrei contribuire alla riscoperta di Giuliani da parte di chi si occupa di programmazione concertistica. Cercherò nel mio intervento non tanto di tracciare un quadro della vita e dell'opera di Giuliani, ma cercherò di tracciare una storia della storia, di come cioè la conoscenza di Giuliani sia arrivata ai giorni nostri. E' fondamentale rendersi conto che sin dall'inizio, sin dagli esordi viennesi del 1807, la fortuna di Giuliani fu poco meno che straordinaria. Il suo nome girò in tutti i teatri europei e le sue musiche vennero eseguite da altri interpreti nel giro di pochissimo tempo, cosa questa assolutamente più unica che rara nella musica dell'Ottocento. Se questa cosa è comprensibile almeno fino a che il protagonista compositore e primo interprete è in vita, ciò invece ci sorprende per i tempi successivi alla sua morte. Pensiamo ad esempio alla pubblicazione a Londra, diversi anni dopo la sua morte, della rivista *The Giulianiad*, dedicata appunto a questo personaggio. Vi fu poi un periodo molto oscuro, come sapete, nella seconda metà dell'Ottocento, in cui il Nostro cade nell'oblio insieme a tutti gli altri protagonisti della chitarra. Bisogna attendere il Novecento quando, con le edizioni della Zimmermann per le ricerche di Heinrich Albert, cominciano a comparire sul mercato le prime edizioni delle opere di Giuliani. Poi vi fu un periodo segoviano in cui la figura di Giuliani passò in secondo piano fino alla comparsa dell'amico e collega Thomas Heck, il quale condusse un lavoro improbo: passò due anni in Europa a spulciare archivi e biblioteche in quasi tutte le città. La ricerca si concretizzò in un'opera imponente in due tomi, il primo sulla biografia e i caratteri generali del periodo storico, il secondo dedicato alla pubblicazione del catalogo. Il catalogo è fondamentale perché è il punto di partenza per valutare l'operato di un compositore. Finché non c'è un catalogo chiaramente si rimane a pedalare un po' nell'aria. Bisognava, dopo il catalogo, passare ad un lavoro successivo, ossia all'analisi, alla ricerca e alla valutazione musicologica all'interno di questo immenso catalogo. Ricordiamo che stiamo parlando di circa 150 opere numerate più un'ottantina di opere senza numero. Questo lavoro necessitava di una fondamentale valutazione. A questo punto si innesta la figura di Ruggero Chiesa. In realtà Heck e Chiesa hanno lavorato in parallelo: l'uno svolgeva un lavoro catalogativo mentre l'altro sceglieva le opere da pubblicare in questa grande messe di opere. Se l'operato di Heck fu importante per ricostruire l'operato di Giuliani, quello di Chiesa fu forse addirittura più importante perché ci ha permesso di identificare un corpus di opere di assoluta importanza. Questo a noi sembra oggi naturale: abbiamo molte opere pubblicate e molte registrazioni di dischi, ma in realtà negli Sessanta e Settanta le musiche di Giuliani non godevano di altissima popolarità e quindi Ruggero Chiesa dovette affrontare anche una certa ostilità. Il lavoro di Chiesa andò avanti. Con la sua rivista (*Il Fronimo*, n.d.r.) riuscì anche a dare spessore a questa sua conoscenza e a queste sue pubblicazioni e poco per volta la musica di Giuliani riuscì ad entrare nel repertorio dei chitarristi. In realtà quando io iniziai le mie ricerche su Giuliani, e parlo di poco più di vent'anni fa, le cose erano rimaste un po' ferme al lavoro di Heck e di Chiesa. Rimasi colpito accorgendomi di questo perché non si era fatto quasi più nulla. Io parlai dell'idea di continuare il lavoro allo stesso Heck, ma lui, con la sua proverbiale e squisita cortesia, e grazie anche ai commenti di Chiesa,

mi fece capire che era un po' 'stufo' di queste insistenze sul lavoro fatto su Giuliani e cominciava ad essere seccato di questo volendosi occupare di altre cose, ad esempio alla commedia italiana. Non trovai insomma una grande collaborazione. Ripresi il lavoro e le fonti da lui citate, cominciai a fare il suo stesso percorso e la cosa mi prese un po' la mano. Sono passati vent'anni e ancora sono su questi argomenti. Nel frattempo ho ottenuto altre e nuove informazioni biografiche e musicologiche e lo stesso Heck, sulla base anche dei miei articoli pubblicati su diverse riviste, ha ripreso in mano la sua tesi, l'ha integrata e ha ripubblicato un libro di grande importanza sul punto della situazione e sulle conoscenze che si hanno di Giuliani. C'è ancora un grande lavoro da fare perché a mio modesto parere un'esatta comprensione del fenomeno Giuliani non è stata ancora fatta. Nel nostro ambiente questo è piuttosto diffuso: pensiamo all'immane lavoro di Mario Torta sul catalogo di Carulli, durato circa ben dieci anni, che ci porta a fermarci al dato archivistico, senza elaborare teorie musicali e musicologiche che ci permettano una valutazione piena, e anche distinta numero per numero, delle opere di un autore, non accatastate tomo per tomo senza vedere quale è l'opera più importante e quale quella senza valore. Io stesso sono al lavoro su questo grandissimo obiettivo per Giuliani, ma non so quando riuscirò a portarlo a termine. Tutto questo discorso porta a fare un'altra riflessione. A me capita raramente di ascoltare delle opere di Giuliani in concerto. A me personalmente ad esempio non è mai capitato di sentire il Terzo Concerto op. 70 dal vivo oppure l'op. 36 in versione con quartetto e non con orchestra. Rarissime volte capita di sentire la musica da camera di Giuliani. Penso che oltre alle valutazioni di ordine estetico, sia deprecabile che non si senta mai questa musica. Questa è proprio una lancia che sto spezzando, augurandomi che la produzione discografica trovi poi un vero riscontro nella 'vera' vita musicale che sono i concerti. Ricordiamoci che questo personaggio ha avuto capacità incredibili, essendo riuscito a conquistare in poco tempo la stima di personaggi austeri come Beethoven. Il 14 aprile del 1808 fu organizzato un concerto a Vienna. In programma la Sinfonia n.4 e il Coriolano di Beethoven nonché il (Primo, n.d.r.) Concerto di Giuliani. Alcuni storici ritengono che in sala ci fosse lo stesso Beethoven, magari a dirigere. (Anche se io sono scettico su questo, pensando alla sordità del compositore sin dalla fine del secolo precedente.) Abbiamo traccia comunque di questa stima nei Quaderni di Conversazione. E certamente sappiamo che Carl Maria von Weber diresse a Praga il Concerto di Giuliani tessendone le lodi. Il povero Giuliani ebbe anche i suoi problemi. La critica musicale viennese era in qualche modo ostile al fatto di vedere la chitarra impiegata in maniera così spregiudicata all'interno delle sale da concerto. Questo è un altro aspetto dell'importanza di Giuliani che riuscì, come Segovia diceva si dovesse fare, a portare lo strumento al di fuori delle osterie. Giuliani lo fece e la trasportò nelle sale da concerto più importanti della città musicale più importante del tempo: Mozart era morto lì da poco, probabilmente Schubert e Giuliani si conoscevano e frequentavano gli stessi ambienti. Questa importanza non solo si rivela in questa 'uscita' della chitarra dalle osterie, ma soprattutto nel fatto che Giuliani coprì ogni genere della produzione per chitarra. Mi spiego: a mio parere i tre Grandi della chitarra nell'Ottocento sono Giuliani, Sor e Carulli. Sotto poi vi sono un'infinità di altri autori un gradino più sotto. Giuliani, all'interno di questo triumvirato, è preponderante. Sor è forse migliore dal punto di vista qualitativo, ma certo non quantitativo. Sor ha composto una sessantina di opere e si è ben guardato dal comporre opere al di fuori del repertorio solistico. Questo mi ha sempre stupito: era famosissimo nel genere del balletto, a Londra e a Mosca ad esempio (convisse lui stesso con una ballerina), ma non si cimentò mai in una grande opera per chitarra e altri strumenti od orchestra. Carulli è in questo senso all'opposto: compose, come un Telemann della situazione, un numero sterminato di opere, ma spesso non mantenne il controllo del livello qualitativo. Potremmo dire che molte delle sue opere siano scritte con la mano sinistra. Invece Giuliani, pur avendo una produzione significativa anche se non così grande, non scende mai al di sotto di un certo livello. E soprattutto ha sempre una cifra stilistica estremamente comprensibile: la 'mano' è sempre riconoscibile. Tutti ricordiamo le opere di Paganini, però la sua musica per chitarra all'epoca non circolava, era tutta manoscritta e lui si guardava bene dal farla vedere. In ogni caso la sua produzione fu assolutamente secondaria e la sua attività chitarristica riservata, in modo quasi snobistico, alle serate con gli amici: suonava affidando la parte del violino ad altri amici presenti. Mi viene in mente un aneddoto. Heck mi

disse che a proposito dell'epistolario di Giuliani vi era una lettera del Compositore appartenente ad un collezionista svizzero e ceduta poi ad un ricchissimo compratore giapponese. Questa lettera andò a Tokio. La città venne bombardata durante la seconda guerra mondiale e della lettera rimase solo una traduzione dall'italiano al giapponese. La cosa è inquietante: pensate al linguaggio vernacolare con sintassi improbabile di Giuliani tradotto in giapponese. Uno studioso americano nel dopoguerra la tradusse in inglese e io rileggendola riuscivo a intuire quelle che potevano essere i modi e le inflessioni linguistiche originali di Giuliani risalendo al 'dialetto' originario.

Tutte le novità della laurea in chitarra
relatore Vincenzo Saldarelli, chitarrista,
già Direttore dell'Istituto Musicale Parificato "O.Vecchi" di Modena

FB: Ho il piacere di invitare sul palco uno dei fondatori del Trio Chitarristico Italiano con il quale ha svolto un'attività concertistica e discografica di altissimo livello. Vincenzo Saldarelli è stato ed è ancora uno dei più grandi paladini della rivalutazione della diffusione della musica contemporanea per chitarra e con chitarra. Ricordo ancora l'attività memorabile in duo con Roberto Fabbriciani, in anni in cui la musica d'avanguardia in Italia era guardata con un certo sospetto e con una certa freddezza: insieme hanno svolto un compito importantissimo. Oggi Vincenzo Saldarelli è qui in veste diversa. Da anni si occupa di normativa, intesa a 360° gradi, riguardante la chitarra e l'evoluzione verso l'università. E' persona 'informata dei fatti' e viene ad esporci il suo pensiero in materia.

L'argomento che ho il compito di svolgere a quest'ora pomeridiana potrebbe annoiare molto. Certo poi potremo parlare anche della mia storia nel mondo della chitarra, dei miei contatti con Segovia oppure del rapporto intenso con Goffredo Petrassi. Sono adesso qui per parlare invece della riforma degli studi musicali, che non riguardano solo la chitarra, ma la trasformazione complessiva di un sistema che è rimasto congelato per settant'anni. Non ho portato appunti: cercherò infatti di fare come 'Neo' di Matrix, di agire in quel mondo complesso di una mente assolutamente artificiale che è quella in sostanza del Legislatore e dell'ambiente ministeriale, attraverso anche le contraddizioni di quel sistema. Vado sul pratico. Rapidamente prima ringrazio gli organizzatori e la famiglia Pittaluga. Quando Filippo Michelangeli mi ha invitato a questo convegno io ho un po' sorriso, nel senso che sapevo che sarei andato ad un convegno chitarristico per parlare in realtà di normativa. Questo è comunque importante perché legato alla realtà, alla possibilità di posti di lavoro, al conferimento di titoli, alla possibilità di costruire percorsi didattici innovativi. Per sommi capi: noi siamo cresciuti in un sistema scolastico legato alla Riforma Gentile degli anni Trenta, i cui programmi erano comunque molto innovativi. (Chi di voi conosce ad esempio i programmi cosiddetti ministeriali di pianoforte saprà ad esempio che furono compilati da Alfredo Casella.) E' logico però che nel corso degli anni la trasformazione dei linguaggi e delle correnti compositive, con il passaggio drastico della Scuola di Darmstadt negli anni Cinquanta ad esempio, (li abbia resi inadeguati, n.d.r.). La chitarra era un fenomeno a parte: in quegli anni stava nascendo in modo spontaneo quell'insegnamento che poi ha portato, alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, all'insegnamento dei primi corsi straordinari, poi sperimentali, fino all'istituzione della Scuola di Chitarra nell'anno 1984. Cerco quindi di fare un discorso complessivo su quello che è accaduto per il nostro sistema didattico, con riferimenti che riguardano anche la chitarra. Mi rivolgo qui a chitarristi di diverse generazioni che magari non conoscono certi 'percorsi'. Questi percorsi hanno avuto poi momenti storici importantissimi, perché gli operatori musicali si sono adoperati per modificare l'esistenza e il funzionamento di quelli che all'inizio erano solo cinque Regi Conservatori nel 1918: quello fu il primo riferimento normativo che organizzò il sistema didattico che io chiamo 'atipico' dell'istruzione artistica e musicale. Sarò sintetico: arrivo in breve al convegno 'Musica e Cultura' di Fiesole nel 1968, a cui parteciparono personalità come Dalla Piccola, Petrassi, Andrea Mascagni, Claudio e Marcello Abbado. Era quel-

la l'Intelligenza musicale italiana che cercava di spezzare un sistema che si stava congelando. Furono prodotti documenti. Il senatore Andrea Mascagni elaborò un progetto di riforma. Fu un'esperienza, anche personale, importante: in quell'occasione feci un intervento a nome dei miei compagni studenti del Conservatorio di Firenze, dove allora studiavo Composizione e Chitarra. Erano gli anni della contestazione studentesca: era stata colta l'esigenza di raccogliere le istanze dei giovani, soggetti non più passivi, ma parte attiva di un processo di istruzione. Fu un momento come molti altri che seguirono, per arrivare agli anni Novanta, con alcune prime ipotesi di riforma. Sono note altre fasi di questo percorso come l'introduzione dell'Educazione musicale nella Scuola Media negli anni Sessanta, l'introduzione abbastanza critica dei Licei sperimentali annessi ai Conservatori. La mia riflessione è che il Legislatore deve aver pensato al Conservatorio come ad un contenitore di tutto, quindi non cercando di destinare i vari momenti dell'educazione musicale dove realmente dovevano essere destinati. Questo avveniva a differenza di altre culture, di quella tedesca ad esempio, in cui lungo la tradizione del Corale luterano la musica viene fatta dalla gente e non 'per' la gente e quindi insegnata normalmente come disciplina diffusa di formazione. In Italia invece la classe politica ha sempre pensato alla musica come spettacolo, legato ovviamente alla cultura del melodramma, non ad una cultura attiva del vivere la musica in un modo diverso. Queste esperienze hanno creato senz'altro dei momenti diversi di 'acculturazione' verso la musica ma nulla di più. Tutti quelli che hanno seguito l'introduzione dei corsi musicali nella Scuola Media hanno verificato che è stato prenderla un po' come Religione o Educazione fisica (sic, n.d.r.) e non come un vero passaggio di acculturazione. Tutto questo percorso ha portato operatori, musicisti e docenti a cercare quei referenti che sono veramente 'il' problema italiano: la mancanza di referenti sensibili verso la musica in senso ampio. Comunque sia vengono stese le prime proposte di riforma, che giungono sino alla metà degli anni Novanta con la proposta di riforma che prende il nome di Sbarbati. Era quello un tentativo di riforma dotato di un complesso di disposizioni che contenevano un articolo importante, il decimo, che introduceva l'istruzione musicale in tutte le scuole di ogni ordine e grado. Nella discussione parlamentare questo articolo fu soppresso, con la giustificazione che questa disposizione doveva essere legata alla riforma dei 'cicli scolastici', quindi non alla riforma di un sistema musicale. Cercate di captare anche le 'suggerzioni' che voglio dare. La riforma del sistema artistico e musicale ha poi finalmente riguardato, con la legge 508 del 1999, i Conservatori di Musica, gli Istituti musicali pareggiati, le Accademie di Belle Arti e gli ISIA. Per inciso va detto che gli Istituti musicali pareggiati non erano inclusi nella proposta Sbarbati, ma furono considerati dalla riforma per un intervento del sottoscritto chiamato in audizione parlamentare: erano semplicemente stati dimenticati. Da quella audizione gli Istituti pareggiati furono recuperati e adesso, insieme ai Conservatori, devono organizzare il loro destino: circa sessanta Conservatori e venti Istituti pareggiati, migliaia di docenti, decine di migliaia di studenti. Affrontiamo pure l'argomento dei 'titoli': l'unica norma che consente di parlare di 'laurea', e di lì la suggestione di Michelangeli nel parlare di 'laurea in chitarra', è la legge 268 del 2002, se non erro, attraverso cui il diploma del cosiddetto 'vecchio ordinamento' per intenderci è equiparato alla laurea di primo livello per l'accesso a pubblici concorsi. Non esiste alcuna norma o disposizione che parli di laurea, né di primo né di secondo livello, per i cicli che sono stati attivati successivamente alla riforma. Torniamo un attimo indietro. La legge di riforma del 1999 disponeva l'emanazione di regolamenti attuativi entro la scadenza di diciotto mesi: legge dello Stato. Entro diciotto mesi non fu emanato alcunché. Solo l'anno scorso fu emanato il primo decreto attuativo sull'autonomia statutaria. E' un primo grosso passo: è il regolamento che ha consentito a tutte le istituzioni coinvolte dalla riforma di emanare statuti di autonomia, cioè regole di funzionamento sempre secondo i criteri di indirizzo dati dallo Stato. Esiste un mantenimento dei criteri di indirizzo dati dai regolamenti e possibilità di autonomia da parte delle istituzioni di dotarsi di organi di vario tipo per il funzionamento degli stessi. Non è stato emanato a tutt'oggi il secondo regolamento, che è ovviamente legato al primo, e che è di primaria importanza per il funzionamento delle nostre istituzioni: il regolamento sugli ordinamenti didattici, cioè su come devono essere organizzati i corsi di studio, quindi con quali modalità, con quali contenuti, per quali destinatari e con quali titoli finali. Questa è Matrix! In assenza di norma, il Ministero MIUR, che ha preso le competenze per que-

ste istituzioni, ha emanato alcune circolari nel 2000 per consentire una fase sperimentale. Sono state infatti attivate decine di corsi sperimentali triennali in molti Conservatori e Istituti musicali, senza che però fossero definiti in maniera precisa i criteri. Ciò ha avuto effetti di incertezza e confusione, tantoché molte istituzioni non si sono viste riconoscere i corsi attivati perché mancavano di alcuni requisiti di tipo generale. Moltissimi però hanno visto il riconoscimento di quelli che sono i cicli della riforma, seconda un'articolazione 3 + 2, triennio + biennio. I trienni sperimentali sono stati riconosciuti a seguito di verifiche di apposite commissioni ministeriali ed hanno avuto la 'validazione'. Ciò non vuol dire che è stato riconosciuto un titolo, ma solo ciò che finora è previsto: un diploma accademico sperimentale di primo livello... che non c'entra niente con la laurea! E' un'altra cosa. Infatti il Legislatore ha esternato sin dagli anni Novanta un'idea particolare: quella di voler comunque inserire il nostro sistema scolastico nella riforma ('atipico' nei precedenti settant'anni e atipico perché escluso dagli studi secondari e dall'università), ma tenendolo comunque in una posizione atipica. Ha deciso di chiamare i titoli come Diplomi accademici. L'equiparazione, ripeto, esiste per legge solo per il diploma del vecchio ordinamento. Esisterà, nell'auspicio di tutti, (l'equiparazione del diploma accademico alla laurea, n.d.r.) solo con l'emanazione dei regolamenti attuativi. Come fanno forse alcuni colleghi, non mi permetto di comunicare contenuti se non confermati in maniera definitiva. La cosa positiva è che esiste un movimento per 'stanare' il Legislatore: non si capisce perché questi titoli, che hanno alcune precise modalità di accesso, non possano essere chiamati con il loro nome, 'laurea'. Le modalità di accesso le sapete tutti: è indispensabile il diploma di scuola media superiore. Così sono da intendere i cicli di cui sto parlando, come per il Diploma di secondo livello, che è l'unico che ha una disposizione normativa precisa, il decreto dell'8 gennaio del 2004, che dispone che i Conservatori e gli istituti pareggiati possano attivare i corsi di secondo livello per conseguire il Diploma accademico di secondo livello. Anche nel decreto si parla di Diploma accademico. E' una norma che consente la attivazione di corsi a tutt'oggi sperimentali, attenzione. In conversazioni che ho avuto con vari colleghi qui oggi ho notato preoccupazioni e perplessità a livello di colleghi docenti e soprattutto giovani. Ciò che posso dire è che il regolamento sugli ordinamenti didattici dovrebbe essere emanato a breve per il primo e secondo 'capo' della bozza prevista, cioè per quello che riguarda l'articolazione degli insegnamenti e il funzionamento didattico. E' stato scorporato invece il blocco degli altri capi che riguardano il personale docente, fusioni, accorpamenti, convenzioni e tutte le altre tematiche che erano previste nell'unico regolamento disposto in bozza pochi mesi fa. Ciò dà l'idea di una grande incertezza e difficoltà, ma se almeno venisse approvato l'ordinamento didattico per quello che riguarda l'articolazione e il riconoscimento dei titoli sarebbe già un bel passo in avanti. Questa è l'ultima informazione del 22 settembre: è il verbale della VII commissione del Senato, la stessa che mi chiamò negli anni Novanta. Viene ribadita la necessità di proseguire la sperimentazione in attesa di avere dati certi sull'esito di questa sperimentazione. Viene ribadita però anche la necessità di non mantenere omogeneo il sistema della formazione artistica e musicale con quello universitario, se non per un rapporto di reciproco riconoscimento dei crediti universitari. Ciò vuol dire che, arrivati al 22 settembre, permane la difficoltà del politico di chiamare con il nome corretto questa realtà, ammessa all'interno del Ministero dell'Università, una università che però è regolata da leggi precise pluriennali (sic, n.d.r.) per quanto riguarda il personale docente. Dal punto di vista delle prospettive penso di aver tracciato un quadro plausibile, così come della normativa sinora certa ed approvata. Vinca il migliore. Non ho altro da dirvi se non che gli interventi ancora in corso potrebbero consentire una riflessione ulteriore da parte di 'Matrix', nel senso che sarebbe auspicabile che questo titolo venisse chiamato per quello che è, oppure, parlo ad esempio del secondo biennio, che il titolo venisse chiaramente equiparato alla laurea di secondo livello. Non c'è scritto ancora in alcuna disposizione di legge. Stiamo andando avanti con circolari e note ministeriali. Cosa devono fare Conservatori ed Istituti? Possono certamente attivare questi corsi ma il titolo che possono rilasciare è un Diploma accademico 'sperimentale' di secondo livello. Naturalmente, dopo aver visto il lavoro svolto da molti colleghi, è chiaro che non vedo alcuna differenza significativa di livello di insegnamento e percorso fra questi corsi sperimentali e una vera e propria laurea. Speriamo che tutto l'iter si concluda brevemente. Ad esempio i diplomati del

vecchio ordinamento che accedono ai corsi di secondo livello hanno il diritto di sapere cosa ne sarà di loro.

FB : Mi piacerebbe che dal pubblico venissero alcune domande in pochi minuti.

Dal pubblico: Vorrei chiedere al Maestro Saldarelli se ha informazioni sulla formazione musicale 'prima' del Conservatorio. Mi spiego: i Conservatori sono entrati nell'Alta Formazione; l'attività musicale nella Scuola Media, magari ad indirizzo musicale è abbastanza coperta. Sembra essere il Liceo la realtà non ancora strutturata per gli studi musicali. Lei ci può dire qualcosa? E ancora, cosa si può fare nella Scuola Primaria?

VS: Ho già fatto riferimento all'art.10 della prima bozza organica di riforma. Avendo il Legislatore cassato l'articolo e avendo deciso di attuare solo una riforma di vertice, semplicemente non si è 'pensato' di sistemare la base, con l'intenzione di delegare questo riordinamento complessivo a quello dei cicli scolastici, ancora non in atto e che non lo sarà per diversi anni per problemi di finanza pubblica. Almeno queste sono le informazioni che ho. In sostanza ciò che c'è già viene mantenuto: i corsi di musica nella Scuola Materna, magari finanziati dai Comuni, l'Educazione al suono e alla musica istituita con legge dello Stato nella Scuola Primaria, l'Educazione musicale nella Scuola Media e gli insegnamenti nelle Scuole Medie ad Indirizzo musicale (insegnamenti che potrebbero essere riconsiderati nel futuro riordino dei cicli). Su questo argomento il Legislatore deve ancora mettere mano. E' una situazione statica. Siamo andati avanti con grande lentezza per la riforma della punta della piramide, e con difficoltà e contraddizioni. La fase di istruzione precedente, che costruisce il 'vissuto' del grande musicista, manca e mancherà in modo complessivo e mirato dalla fascia primaria a quelle di tipo superiore. La fascia superiore è interessante per gli sbocchi professionali: anche qui vi sarebbe molto lavoro da fare e potremmo parlarne in un'altra occasione! Le intenzioni di noi operatori, docenti e direttori, vanno nel senso non di formare grandi concertisti o non solo questo, ma anche di formare ottimi insegnanti. Come farlo con un sistema che non è chiaro nelle sue finalità? Se le istituzioni diventano o sono solo contenitori, come potranno queste istituzioni sfornare concertisti e docenti? Come non affrontare il discorso così particolare della didattica? E quindi come non pensare alla fascia precedente l'articolazione 3 + 2 dell'Alta Formazione? Secondo me non ci saranno grandi problemi. I conservatori si occuperanno anche di questa fascia di formazione precedente, che di volta in volta potrà essere chiamata in modo diverso e che le singole istituzioni, nel rispetto dell'autonomia statutaria, si daranno. Potrà questo essere chiamato ciclo propedeutico triennale o quinquennale o in altro modo. Momento di passaggio sarà sempre l'ammissione al Triennio del Conservatorio. Ogni singolo Conservatorio può con gli statuti creare una griglia, cioè programmi di durata variabile che consentano l'accesso al primo livello con esame di ammissione. E ci sarà opzione per il 'vecchio ordinamento' o per il nuovo. Allievi che frequentano il corso medio potrebbero decidere per l'uno o l'altro percorso. Nessuno, finché non ci saranno i nuovi ordinamenti 'drastici', potrà negare a questi allievi il percorso che hanno iniziato. Certo questi allievi potrebbero voler accedere al Triennio del nuovo ordinamento con esame di ammissione. Per altri studenti già adesso sono previsti in via sperimentale dei percorsi propedeutici svincolati dal tradizionale corso inferiore e corso medio. E' questa una nuova strada, l'aspetto più interessante della riforma e tra i pochi positivi. Immaginare con gli Statuti di Autonomia dei percorsi che portino l'allievo al corso superiore: non attraverso lo studio per otto anni di un corso qualsiasi per entrare poi nel Triennio, ma frequentare un corso di studi definito dal Collegio dei Docenti per accedere al Triennio di primo livello. Dopodiché si compatta la situazione sull'articolazione prevista dalla riforma, la quale è ancora priva di regolamenti attuativi, tranne appunto quello sulla autonomia statutaria entro la quale si dovrà lavorare nel breve termine.

Dal pubblico: L'accesso al Triennio viene consentito solo a chi ha superato un esame di maturità. Non sono previsti dei veri e propri Licei musicali, in grado di preparare all'accesso musicale, ma nel complesso offrire un piano di studi quinquennale che permetta loro di seguire un piano

di studi coerente con le Scuole Medie ad indirizzo musicale e di portare a sostenere l'esame di maturità?

VS: Ci sarà senz'altro la necessità di rivedere la funzione dei vari Conservatori ed Istituti sia come realtà autonome sia come possibilità di Licei in grado di preparare, anche in modo differenziato, al Triennio. E' chiaro che il Triennio, comunque si intenda, richiede il completamento di un quinquennio di studi superiori. Fino all'istituzione di un Liceo musicale saranno i Conservatori a sopperire alla mancanza di questo tipo di studi, o con un Liceo interno al Conservatorio o attraverso un Liceo scientifico o artistico della città che avrà un collegamento con il Conservatorio per formare quel tipo di fascia di età.

Una chitarra per tutti. L'approccio didattico nei giovani maestri italiani
relatori:

Bruno Giuffredi, docente al Conservatorio di Monopoli

Roberto Fabbri, Direttore Scuola Nova Musica e Arte di Roma

**Vito Nicola Paradiso, docente della Scuola Media ad Indirizzo musicale "F.Netti"
Sant'Eramo in Colle (Bari)**

FB: Bruno Giuffredi, la 'chitarra per tutti' è un'utopia?

BG: Il problema si riallaccia anche a quello che diceva precedentemente il Maestro Saldarelli. Oggigiorno le fasce d'età che ci coinvolgono nell'insegnamento vanno dagli otto anni in su. Dove si studia la chitarra? Nello Stato solo in Conservatorio e nelle Scuole Medie ad indirizzo musicale. Nel privato in modo vario e molteplice. Si va dalle scuole private, in cui si possono ottenere chitarristi che abbiano una definizione professionale dello studio, alle accademie di perfezionamento come quella di Pordenone "F.Tárrega" che per inciso ha sfornato il vincitore del concorso di Alessandria di quest'anno o la "G.Regondi" in cui insegno io. Ma la chitarra per tutti non è un'utopia. Bisogna capire come si è evoluta la didattica in questi ultimi cinquant'anni. Se ognuno di voi scorre un metodo ottocentesco potrà constatare una certa (veloce, n.d.r.) progressività, un modo diverso di concepire lo studio rispetto ad oggi. In dieci numeri l'allievo deve già arrivare ad avere una certa padronanza dello strumento. Immaginiamo un allievo delle medie: esce da scuola al pomeriggio, segue varie attività parallele (judo, karate, ecc.) e poi si dedica alla chitarra. La mamma alla prima lezione dice: "Mio figlio non vuole mica diventare un musicista!". Certo non è questo il problema, ma il fatto che il figlio un minimo debba studiare. I metodi che sono usciti oggi, sia pur da angolazioni diverse, prendono in esame un aspetto differente. Chi di voi ha studiato sul Sagreras? Molti di noi sanno che dopo quattro esercizi bisogna poi affrontare un repertorio musicale. Oggi è diverso. Vediamo quando è stato scritto il Sagreras: chi era il suo cliente, l'alunno? Certamente non faceva Judo, Karate ecc., non tornava da scuola alle quattro del pomeriggio e poteva dedicarsi allo strumento per molto tempo. Da un lato oggi dobbiamo trovare una scaletta molto semplificata: dal livello 1 al livello 10 ipotetico, se prima dovevamo scrivere 10 numeri adesso dobbiamo pensare a 30 esercizi. Dobbiamo dare all'allievo un tempo più dilazionato per potersi applicare. Dall'altro dobbiamo offrire la musica d'insieme, per poter dare all'alunno, oltreché una formazione pedagogicamente più corretta, anche la possibilità di lavorare in modo più semplice, più facile perché adatto a suonare in breve tempo brani di forma compiuta insieme ad altri studenti. Questo è in poche parole quello che è successo: i testi nuovi, alcuni con cd, altri senza, vogliono venire incontro a questo tipo di problema. Come leggevo su Suonare qualche anno fa, è aumentata notevolmente la richiesta di lezioni amatoriali, che non abbiano cioè una definizione professionale. Per varie ragioni, come la riforma o il cambiamento di alcuni aspetti più sociali dell'insegnamento musicale, è diminuito non tanto il 'livello' dei chitarristi (alcuni giovani sono molto bravi e talentosi), ma la loro quantità. In alcuni Conservatori non c'è più il livello che c'era dieci anni fa. Ci si accontenta di un livello inferiore.

Filippo Michelangeli: Abbiamo la fortuna di avere i tre relatori sul palco. Cercherò di farvi rispondere insieme a piccole domande e provocazioni. Fino a qualche decennio fa, la didattica era più che altro ottocentesca. Tutti noi ci siamo formati sul metodo del Carulli ecc. . Qualcosa era stato fatto all'estero e veniva riprodotto tale e quale, pensiamo al Sagreras che ricordava Giuffredi. Da quindici anni, non di più, è venuta fuori la didattica italiana, nel senso che i libri equivalenti all'estero sono simili ma diversi. Sono cambiati i testi perché sono cambiati gli allievi o è nata l'esigenza di far lavorare lo stesso tipo di allievi in modo diverso?

VNP: Sicuramente entrambe le cose. Gli allievi, come diceva Giuffredi prima, sono cambiati. E sono cambiati per tanti motivi, fra tutti è cambiato il tempo dedicato allo studio. I testi sono cambiati anche perché gli stessi allievi chiedevano cose diverse, volevano fare una certa cosa, affrontare un repertorio 'altro' oltre all'Ottocento. Di qui l'idea di realizzare questo mio metodo cercando, in tutta modestia, di salvare quanto di buono hanno prodotto i metodi dell'Ottocento o anche lo stesso Sagreras.

FM: Ma in modo più prosaico io volevo chiedere: sono metodi più facili o più difficili rispetto al passato? Cioè il livello medio della platea cui si rivolgono è lo stesso? Prima il professionista si formava su determinati testi, mentre l'amatore aveva un circuito 'a parte', a volte addirittura con la 'Intavolatura' (o tablatura, n.d.r.). I metodi che avete scritto si rivolgono all'amatore o mettono in condizione lo studente che li segue di affrontare un percorso professionale?

VNP: Sono metodi per ragazzi della nostra epoca. Vogliono e devono raggiungere determinati obiettivi nel minor tempo possibile, ma preparando gli studenti ad uno sviluppo futuro e articolato, non limitato ai quattro accordi dell'accompagnamento.

RF: Il problema che mi sono posto non era quello di dividere gli studenti tra percorso amatoriale e percorso professionale. Era quello di allargare l'utenza, cioè il numero dei ragazzi che si potevano avvicinare alla chitarra. Chiaramente sono cambiati tempi e modi. Quando iniziai a suonare la chitarra mi propinarono un libro fondamentale: era il metodo di Gangi. Per un anno intero suonai corde a vuoto! Posizione perfetta e fantastica ma sempre su corde a vuoto: solo la mia passione per lo strumento mi consentì, settimana dopo settimana, di superare quell'anno. Adesso non manca la passione, manca il tempo. Allora, tolta la TV dei Ragazzi, non c'era molto da fare. Oggi i ragazzi sono bombardati da migliaia di inputs diversi. Dovevo trovare una soluzione per tenere i ragazzi su una via diversa per raggiungere lo stesso obiettivo. La Carisch mi ha dato fiducia: il mio primo libro pubblicato offre dopo poche lezioni, e solo con tre note, la possibilità di eseguire una piccola melodia con l'aggiunta di una base musicale: un accompagnamento che costringe l'allievo ad andare a tempo, lo diverte in modo da far credere al bambino di poter già 'suonare' dopo pochissimo tempo. Ho scritto poi testi professionali e per amatori adulti, quindi anche con le intavolature, ma tutti con una base musicale di supporto. Addirittura la linea melodica proposta nello spartito non c'è nel CD. Nel metodo per bambini ho ideato una cosa nuovissima: ho coinvolto una grossa casa di fabbricazione di corde per chitarra, la La Bella, per la costruzione di corde colorate, in cui cioè ogni corda viene riconosciuta attraverso il colore. Così i bambini fra i tre e i sei anni possono fare quello che io ho fatto ad otto: corde a vuoto per un certo tempo, con linguaggio tradizionale e un po' di gioco e per andare avanti con lo stesso studio.

FM: L'obiezione di alcuni docenti di Conservatorio è che così ci si avvicina allo studio dello strumento non con quel rigore che si dovrebbe inculcare sin dall'inizio. Questo è il rimprovero più frequente.

BG: Ho avuto la fortuna in questi anni di insegnare in scuole di ogni ordine e grado. Adesso insegno al Conservatorio di Rodi garganico e all'Accademia "G.Regondi", quindi in due strutture professionalizzanti. Sento questi allievi che a loro a volta insegnano. Il problema è quello dei livelli.

Se noi abituiamo un alunno a scendere di livello, per esempio a relazionarsi con la chitarra classica partendo da un patrimonio musicale diverso. Se ascolta musica-disco c'è il rischio che quando affronta il materiale del Carulli percepisca quella come Donatoni, senza riferimenti chiari e precisi. E' giusto dilatare i tempi, ma è sostanzialmente ingiusto per me fermare un alunno per un anno sulle corde a vuoto, perché non funziona più così ed è meglio allora che il giovane studente vada a fare un altro mestiere. I didatti moderni non si sognano di tenere un bambino a fare corde a vuoto per un anno senza dare altro: letteratura scelta ad hoc, composizioni facilitate, scelta oculata di repertorio più sofisticato ecc.. Non bisogna abbassare il livello di ricezione. Se la decisione di una scuola privata consiste nel non perdere gli allievi allora possiamo abbassare i livelli per fare i conti con il budget. Se il problema è formare una persona che con la musica abbia un rapporto che vada 'oltre', allora è meglio stare attenti a non collocarsi su un livello troppo basso di percezione.

FM: Rilevo che i metodi di questi tre personaggi emergenti della didattica stanno avendo un successo commerciale fortissimo. Il mercato c'è. Voglio chieder loro se si sono ispirati ad un modello internazionale già esistente o se hanno prodotto un lavoro tipico ed autonomo.

VNP: Per quel che mi riguarda il progetto è partito in modo originale, ma quello che voglio sottolineare è che il mio, rispetto a tutti gli altri, è un metodo in cui io ho composto brani nuovi per l'esigenza di quel particolare momento didattico. Non ci sono melodie prese solo da brani famosi. L'idea è quella di superare le difficoltà tecniche attraverso una serie di pezzi composti per questo scopo. Esercizi e test di verifica completano il quadro anche per rendere consapevole il docente dei risultati raggiunti.

FM: I metodi gloriosi della chitarra sono sostituibili dai vostri oppure in altri termini anche favoriscono l'ingresso di nuovi soggetti di interlocuzione per altri allievi?

RF: Io credo ancora nei metodi tradizionali, tanto è vero che ho pubblicato la revisione del metodo di Carulli. Tutti questi miei libri servono veramente ad allargare il target di utenza e quindi a far appassionare a questo strumento i ragazzi. E' chiaro che a livello avanzato i metodi di Carulli o Giuliani hanno una grande importanza. Il mio è un grande tentativo di primo approccio con la chitarra. Non voglio sostituirmi a quei testi.

FM: Nell'Ottocento, accanto ai metodi usati ancora oggi, furono pubblicati un'infinità di altri metodi che non sono arrivati ai giorni nostri. Se vi documentate scoprite che all'epoca di Carulli altre decine di chitarristi hanno pubblicato, senza nemmeno il dramma delle fotocopie, metodi che incontravano un successo contestuale e poi sparivano. Quali sono le caratteristiche nei vostri metodi per rimanere nel tempo? Quando parliamo di Carulli, parliamo di un uomo che per due secoli ha insegnato a tutti noi, che non l'abbiamo conosciuto, a suonare la chitarra. Qual è il segreto per far durare i vostri metodi nel tempo?

BG: Non credo che i nostri metodi durino nel tempo. Per quel che mi riguarda no, nel senso che c'è la necessità di una rivisitazione nel tempo, esigenza di continua progettazione. Non si può rimanere ancorati al progetto iniziale. Sono alla seconda edizione del mio libro, sono sicuro ne uscirà una terza, una quarta e così via, perché è importante, secondo me e per il mio metodo, seguire la società. Anni fa ci dicevano che bisognava dare nella sostanza la musica contemporanea anche ai ragazzini, abituarli alle dissonanze. Le stesse persone ora ci dicono che dobbiamo andare nel 'vissuto', in ciò che ci appartiene: la melodia tradizionale. Quindi anche le persone esperte in didattica in realtà cambiano idea, come le cose intorno a noi. Cambia la nostra vita. Oggi i ragazzi hanno il telecomando: se non va bene un programma lo cambiano. Un progetto deve essere agile e veloce e dare la possibilità al docente di essere in relazione con il metodo e con l'alunno. Riguardo ai metodi del passato penso che a me dispiacerebbe se non si usasse più il Sagreras, a parte il fatto che sarei contento che tutti usassero il mio metodo!

Naturalmente sono sicuro che la memoria storica debba rimanere viva per tutti. Io ho studiato i metodi del passato per elaborare il mio. Non ho difficoltà ad ammettere che mi sono ispirato a Ruggero Chiesa, ai metodi di Storti e ad altri. Posso dire di avere una ricca biblioteca: tutto mi è servito per arrivare a queste mie pubblicazioni.

FM: La didattica dovrebbe essere in evoluzione. Molti sono i metodi nuovi. In molti c'è un dischetto allegato. Che spazi ha la tecnologia, il computer, l'e-learning per l'apprendimento dello strumento?

VNP: Sicuramente un'importanza fondamentale. Il bambino, avendo poco tempo, prima di studiare riesce ad ascoltarlo e quindi capisce cosa deve fare. Quel poco tempo riesce ad essere ottimizzato con maggior gratificazione.

FM: Sono stati già acquistati questi vostri lavori per il mercato estero?

RF: I miei sono già stati tradotti in Spagna, in Germania e in Francia e sono di prossima commercializzazione. Quello in spagnolo sta già dando ottimi risultati in Sudamerica. Tornando un attimo alla tecnologia, direi che sono d'aiuto ma, nel mio caso, non indicano come e cosa suonare ma, come ho già detto, offrono un accompagnamento. Nel Cdrom allegato al mio libro, e credo di essere l'unico finora, vi è allegato un cartone animato. Il pupazzetto ti dice dove mettere le mani, come tenere lo strumento e così via. L'importante è che il bambino voglia prendere il libro in mano e che non lo lasci da parte in attesa della lezione successiva.

FM: I metodi antichi erano in qualche modo 'universali', nel senso che si rivolgevano al bambino come all'adulto. Il principiante di chitarra studiava sullo stesso metodo indipendentemente dall'età. Esiste oggi una differenza fra la didattica infantile, o comunque adolescenziale, in confronto a quella per gli adulti? O inseguite l'idea di avere un interlocutore unico?

BG: L'interlocutore unico sarebbe ovviamente più comodo! Purtroppo non è così. I ragazzi ci impegnano a trovare soluzioni diverse. Nel mio libro mi sono dedicato a ragazzi dai dieci anni in su. Non ho pensato a studenti più giovani ancora, perché voglio pensarci bene e con calma e se è il caso di pensarci. Il progetto 'Sinfonica' è credo diverso da quello degli altri editori. Si occupa di molti autori dell'Ottocento con l'ausilio di molti revisori, dal sottoscritto, ad Andrea Dieci, a Stefano Viola, a Paolo Pegoraro e ad altri chitarristi di chiara fama con l'intento di pubblicare tutto ciò che può essere utile per la didattica. Per quanto mi riguarda mi sono occupato di quella fascia d'età, ma abbiamo delegato Gianluigi Mutti o Pietro Ragni a scrivere testi indirizzati al ciclo elementare. Con la collaborazione di una flautista ho anche pubblicato una raccolta di musica d'insieme.

CHITARRE D'ORO 2004

COMPOSIZIONE

Anton Garcia Abril

Compositore spagnolo, autore di molta musica per orchestra, corale e di apprezzate colonne sonore per il teatro ed il cinema, ha dedicato particolare attenzione al nostro strumento. Ricordiamo la Suite e le successive Evocaciones per chitarra oltre alla serie di ventiquattro brani didattici raccolti in un volume intitolato Vademecum. Nelle sue opere per chitarra sola ha voluto rendere omaggio anche a poeti e intellettuali molto rappresentativi, fra i quali Garcia Lorca e Jiménez. Risultano di notevole spessore anche i suoi concerti per chitarra e orchestra - uno dei quali - il Concerto Mudejar - è stato eseguito in questi giorni ad Alessandria. E' cattedratico del Conservatorio di Madrid ed è membro della Reale Accademia delle Belle Arti di San Fernando.

RICERCA MUSICOLOGICA

Marco Riboni

Da molti anni si dedica con costanza e professionalità alla ricerca musicologica. Terminati gli studi al Conservatorio "Verdi" di Milano, sotto la guida di Ruggero Chiesa, si è laureato con il massimo dei voti in Storia della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Statale di Milano. La sua tesi di laurea su Mauro Giuliani è stata pubblicata negli Stati Uniti D'America dalla University Microfilms International.

MR: Dedico questo riconoscimento alla memoria di Ruggero Chiesa e mi piace pensare che dietro questo premio ci sia il suo insegnamento e la sua persona.

MIGLIOR CD

David Russell, Opere per chitarra di Bach (Telarc) © 2003

Da anni il chitarrista scozzese è entrato nel gotha del concertismo internazionale grazie allo spiccato talento musicale unito alla proverbiale bellezza del suono.

Il suo ultimo cd, dedicato a importanti opere di Bach trascritte per chitarra (su etichetta Telarc), rappresenta uno delle sue più felici interpretazioni, sia per la chiarezza musicale, sia per il rigore musicologico.

PROMOZIONE

Giovanni Demartini

Direttore artistico e anima del Festival internazionale della chitarra "Legnani" di Cervia, svolge da dieci anni una positiva azione di promozione e diffusione della chitarra in Emilia Romagna. Alla rassegna di Cervia hanno partecipato concertisti di fama nazionale e internazionale, selezionati sempre con serietà professionale e con una speciale attenzione verso le giovani promesse.

GD: Ringrazio soprattutto gli artisti che hanno partecipato alle edizioni del Festival di Cervia. Spero ci siano altri Festival, con i quali vorrei sempre più collaborare. Vorrei soprattutto sconfiggere l'egemonia dei pianisti e dei Festival, come quello di Ravenna vicino a noi, delle grandi orchestre internazionali. Dedico questo premio a una persona che non c'è più e che mi ha dato moltissimo: mio cugino Stefano Ferrando.

GIOVANE PROMESSA

Lorenzo Micheli

Milanese, 29 anni, diplomato con lode e menzione, ha vinto i più importanti concorsi internazionali. La sua carriera è in continua ascesa e lo ha visto debuttare con successo in Europa e in America. Ha inciso due cd per Stradivarius e Naxos e un dvd per l'americana Mal Bay. Il mondo della chitarra italiana è unanime nel considerarlo uno dei maggiori talenti dell'ultima generazione.

FB: In realtà questo è un premio alla giovane promessa che sta mantenendo le sue promesse.

LM: Ho scoperto con questo premio di essere ancora giovane e quindi che come giovane promessa voi avete una sconfinata fiducia nelle mie possibilità...

DIDATTICA

Pasqualino Garzia

Originario di Oratino, Campobasso, dove è nato nel 1934, Pasqualino Garzia è stato docente al Conservatorio "Casella" de L'Aquila dal 1969 al 1981. Attualmente è professore di chitarra al Conservatorio "Perosi" di Campobasso. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni per chitarra. In oltre 30 anni di carriera didattica ha formato con passione e competenza due generazioni di musicisti che hanno raccolto successi in concorsi nazionali e internazionali.

FB: Credo che come minimo Flavio Sala, vincitore del concorso dell'anno scorso, sia con Arturo Tallini che vedo in sala un 'prodotto' della scuola del Maestro Garzia.

PG: Non mi aspettavo questo premio e tra un po' lo Stato mi manda in pensione... ringrazio tutti voi per l'onorificenza e poi i miei genitori, emigranti in Sudamerica, dove ho iniziato seriamente i miei studi chitarristici.

UNA VITA PER LA CHITARRA

John W. Duarte

Chitarrista, compositore, critico e musicologo inglese è nato il 2 ottobre 1919. Ha composto più di 130 opere per chitarra e liuto incise da interpreti di tutto il mondo. Nel corso della sua brillante carriera artistica ha scritto ben 250 libretti che accompagnano registrazioni musicali di vario genere, fra i quali, quelli relativi alla riedizione completa di ben 28 Cd di Julian Bream, pubblicati dalla RCA. Ha ricevuto il Grammy Award per le note alla riedizione delle incisioni di Segovia dal 1927 al 1939.

Ha svolto, inoltre, attività didattica in numerosi paesi ed è autore di svariati articoli, attualmente collabora al Soundboard. Nel 1999 presso la Guitar Foundation of America è stato insignito di un Award alla carriera.

Il Maestro Antonio De Innocentis ritira il premio per il Maestro Duarte e legge un messaggio del premiato:

Nel momento in cui i mezzi di comunicazione trasformano individui senza talento in stelle altamente retribuite, non è la qualità del prodotto ma più spesso la vistosa confezione che attira il pubblico musicalmente non preparato. Attualmente in Gran Bretagna vi è in commercio un disco in cui alcuni canti primitivi vengono eseguiti da persone le cui abilità vocali figurerebbero meglio in un bagno insonorizzato. Alla fine una voce dice: "Questo è ciò che intendo per musica!". La cosa importante quindi non è il prodotto bensì la confezione. Lo vediamo in TV e quindi deve essere vero. E poi vi sono le bands, che pensano che l'ascoltatore abbia problemi di udito o che, in caso contrario, presto li avrà. Questa è l'estremità degenerata dello spettro musicale. Un abitante dell'estremità opposta è la chitarra classica, uno strumento intimamente espressivo, che è capace di esprimere quasi l'intera gamma delle emozioni umane. Alessandria con il suo concorso e le altre attività è stato uno dei posti fondamentali per la sopravvivenza della chitarra classica in più di trent'anni. Sono stato nella giuria del concorso alcune volte negli anni Settanta, ma non vi sono più tornato da allora. Sono onorato di ricevere attraverso le mani del mio caro amico Antonio De Innocentis. Lo apprezzo profondamente e vi ringrazio di questo.