

12° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria – Sabato, 29 settembre 2007

Conservatorio Statale di Musica “Vivaldi” – Auditorium “Michele Pittaluga”

Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

Saluto ai partecipanti del Convegno

Marcello Pittaluga, Presidente del Convegno

Benvenuti tutti al 12° Convegno internazionale di chitarra, che vi accoglie qui, nel Conservatorio di Alessandria e in questo Auditorium “Michele Pittaluga”. Naturalmente la cosa mi fa particolarmente piacere perché questa sala è intitolata alla memoria di mio padre, fondatore del Concorso internazionale di Chitarra, ma qui soprattutto ricordato come colui che ha traghettato l'allora Liceo musicale di Alessandria, nell'ormai lontano 1969-70, verso la parificazione in Conservatorio di Stato. Il Conservatorio di Alessandria ha un'antica tradizione nel campo della chitarra, perché già nel 1966 istituì una delle prime cattedre di chitarra in Italia. Oggi come oggi ha tre cattedre attivate nel piano di studi annuali e tutto questo fa sì che Alessandria possa essere sicuramente considerata la Capitale della chitarra mondiale. Quest'anno c'è una novità rispetto alle passate edizioni. Quest'anno il Convegno avrà come suo atto finale la possibilità di dare ai convegnisti (che si stanno attardando fuori per sfogliare novità editoriali e provare chitarre di liuteria) di assistere in “diretta” alla finale, spostata a questa sera, della quarantesima edizione del Concorso internazionale di chitarra “M.Pittaluga”. E' una cosa inusuale e molto importante, anche perché la finale si svolgerà con l'esecuzione di importanti concerti per chitarra e orchestra, come già avviene da dieci anni. E l'orchestra sinfonica coinvolta è proprio quella di questo Conservatorio e a noi fa da questa edizione piacere poterla offrire ai partecipanti al Convegno [mentre di solito si teneva nella serata del venerdì precedente il Convegno, ndr]. Quest'anno per la prima volta abbiamo il Sindaco di Alessandria, dopo molti inviti fatti nel passato. È di nuova nomina, è un amico. Gli do subito la parola perché impegni istituzionali lo chiamano altrove.

Piercarlo Fabbio, Sindaco di Alessandria

Quest'anno a dire il vero abbiamo forzato la mano, e chiedo scusa agli operatori di altre città e anche a voi presenti. Ci siamo presi questo titolo di Capitale mondiale della chitarra (magari altri avranno termini di merito altrettanto importanti per questo strumento). Non lo abbiamo fatto perché siamo inguaribili presuntuosi, ma perché ritenevamo che questa città dovesse alla chitarra legarsi più strettamente. Io conosco il percorso: siamo alla 40° edizione del concorso e, appunto conoscendone la storia, non posso che essere affascinato dalla storia di quell'uomo che nel 1965 viene indicato dal Consiglio comunale come Presidente dell'Istituto musicale Vivaldi e che, come ha detto Marcello, il figlio, tragherà quel Liceo verso il Conservatorio. Ma soprattutto Pittaluga è importante come elemento terzo, nominato dal Consiglio e corpo unico insieme al Liceo che in quel momento presiede. E' una figura cioè singolarissima di melomane e nello stesso tempo di approfondito studioso di alcuni aspetti della musica. Michele Pittaluga si salda alla struttura che della musica fa elemento formativo, cioè il Liceo-Conservatorio. Vorrei ora sottrarmi al mio ruolo di Sindaco che dà il suo saluto, leggendo alcune parole di tuo padre, Marcello, quando in un'intervista racconta come nasce il concorso di chitarra classica. Dicevo personaggio singolarissimo, trascinante e “torrentuoso” nei suoi dialoghi, sostanzialmente capace di portare una città come questa, che oggi (e qui sta la giustificazione della dichiarazione unilaterale) è così attenta a questo strumento, che il Pittaluga cerca di sottrarre all'uso popolare per nobilitarla e metterla sul palcoscenico della musica classica, nonostante, sapete voi meglio di me, non tanti siano stati i compositori che abbiano scritto per chitarra, almeno nella tradizione più cono-

sciuta. E allora questo lavoro che fa un personaggio straordinario, è un lavoro che abbiamo voluto riassumere in quella dichiarazione unilaterale, perché portare mille persone a vedere una finale o comunque un concerto celebrativo della finale, sia pur gratuitamente (e questo non dispiace certo ai cittadini), è un'impresa. E comunque che si sia svolta al Teatro Comunale, che io comincerei a chiamare "Marinis", sia che si svolgesse a S. Maria di Castello o a Palazzo Cuttica, la caratteristica finale, sia in forma caratteristica che ultimamente sinfonica, era che comunque il luogo non bastava mai per contenere tutti gli spettatori. Allora questo sforzo di "aristocratizzare" la chitarra, noi lo abbiamo colto, ripreso e come Amministrazione comunale da quest'anno abbiamo dettato una contro-operazione: riportare e ridare alla manifestazione quel tono popolare che quasi contamina l'idea del Fondatore. Questo il nostro obiettivo quest'anno che mi sembra abbia dato ottimi risultati. Abbiamo visto come uno strumento di quel genere, suonato ovviamente da grandissimi esecutori (tutti coloro che hanno eseguito pezzo al concorso sono stati trascinati rispetto ai fruitori), rimesso al centro dell'interesse abbia trascinato all'entusiasmo la gente. E dobbiamo proseguire e non pensare che un appuntamento annuale, per effetto di quella dichiarazione, rimanga isolato. L'appuntamento annuale rimane certamente questo, ma ci proponiamo di avere una costante attenzione ad aspettare l'appuntamento, preparandolo e aprendo a tutte quelle operazioni non certo collaterali che in qualche modo completino con l'hardware il software del suonare: pensiamo di collocare una mostra (non abbiamo ancora individuato bene la sede) dedicata alla costruzione della chitarra, attività di liuteria che voi sapete, nella nostra zona, è stata particolarmente praticata ed è stata particolarmente attiva, non solo per chitarra, ma in generale, e pensiamo eventualmente di collegare la festa di S. Giorgio ad una ulteriore mostra (che è ancora tutta da studiare) su altri aspetti da chiarire, come se passando un po' velocemente fra i banchi qui fuori, ci rendessimo conto di tutti gli aspetti legati alla chitarra che sono da studiare e approfondire con mostre, seminari, convegni, sempre per lasciare la chitarra al centro della sua capitale, trovando accordi sempre più vasti rispetto a quelli che già oggi ovviamente e naturalmente trova. Buon lavoro a tutti.

M.P.: Ringrazio il Sindaco. Evidentemente è il Convegno, che raccoglie ogni anno mediamente duecento iscritti, la forma collaterale più importante e come il Sindaco vedrà dal programma, il lavoro qui svolto è molto approfondito scientificamente e vede, al termine della giornata, la consegna di quelle Chitarre d'Oro (che ovviamente d'oro non sono) a persone rilevanti nel mondo chitarristico: premi di scarso valore venale ma grande valore morale. A questo proposito presento il Comitato scientifico: il M° Biraghi, il M° Zigante, mia sorella Micaela Pittaluga, il M° Bonaguri, il M° Giovanni Podera e il Direttore artistico prof. Filippo Michelangeli. Qui sul palco abbiamo anche il Presidente del Rotary Club di Alessandria che da undici anni ininterrottamente sponsorizza la manifestazione e al quale vorrei dare la parola per un saluto.

Bartolomeo Berello, Presidente del Rotary di Alessandria

Un brevissimo saluto dai soci del Rotary al Convegno, che viene sostenuto da parecchi anni. Direi che ciò accade non solo perché Michele Pittaluga è stato un grande indimenticato e indimenticabile rotariano, non solo perché "ciclone" Marcello è un socio più che attivo e perché Micaela con la sua simpatia ci accompagna spesso, ma anche e soprattutto perché l'impegno è condiviso in Alessandria. E' condiviso perché risponde a quei principi di fondo che sono intimamente rotariani: la partecipazione e il sostegno dei giovani, la dimensione internazionale e la dimensione locale. Non voglio dire oltre se non un augurio di buon lavoro a tutti i partecipanti e a tutti coloro che si cimenteranno, perché la chitarra classica è soprattutto emozione e l'emozione è la cosa più importante.

Filippo Michelangeli, Direttore artistico del Convegno

Buongiorno a tutti e un saluto all'apertura di questa dodicesima edizione del Convegno Internazionale di Chitarra di Alessandria. Un saluto anche a chi non c'è più: a due persone in particolare. Innanzitutto all'amico e sostenitore del concorso credo dall'inizio, Franco Bottino, che è mancato in gennaio, e faceva parte del comitato promotore del concorso, tipografo, amico

della famiglia Pittaluga e in ultima analisi amico della chitarra, entusiasta e ricco di capacità. E voglio ricordare qui anche il chitarrista Rocco Peruggini, scomparso in marzo. Siamo qui, andiamo avanti, lavoriamo anche per portare avanti il ricordo del loro lavoro e della loro arte. Le novità sono state già anticipate. Si festeggia stasera con la finale la quarantesima edizione del concorso. E' un traguardo storico: è uno dei più antichi concorsi internazionali di chitarra al mondo, oserei dire anche uno dei più coraggiosi. In un mondo spesso non attento alle cose belle, il concorso di Alessandria è un inno alla Bellezza e ai giovani sul palcoscenico. Vi racconto sempre, all'inizio di questa giornata, le ragioni che molti anni fa ci hanno fatto cominciare questa iniziativa. Il convegno ha questo nome aulico, Convegno internazionale di chitarra, ma in realtà è una festa dell'amicizia fra chitarristi, spesso provenienti da città lontane, a volte dall'estero, che si ritrovano, si incontrano, vogliono conoscere i chitarristi più giovani e vi si avvicinano. Questo è il compito del convegno: quello di riunire periodicamente professionisti che lavorano di solito da soli, perché con la chitarra non si sta in orchestra. Accanto all'aspetto sociale c'è anche l'aspetto scientifico: le relazioni che vedete annunciate nella brochure sono di altissimo profilo e approfitto per ringraziare sin d'ora Matanya Ophee che vedo già in sala e che è arrivato dagli Stati Uniti. Consentitemi di ringraziare anche gli sponsor, le Istituzioni, ma soprattutto la famiglia Pittaluga, qui ne vediamo solo una parte, che è il motore del concorso intitolato a Michele Pittaluga, ma anche il motore del Convegno che fa squadra con il concorso. Sono felice anche di altre iniziative come quella dell'incontro organizzato in dicembre da Luigi Attademo, un convegno su Segovia, e di altre già tenute durante l'estate. Spesso mi chiamano quasi a chiedermi il permesso per aprire altre iniziative del genere, ma noi siamo sempre lietissimi di altre occasioni di incontro. Se il convegno ha dato ispirazione ad altre iniziative e manifestazioni, noi ne siamo felicissimi. Vi auguro buon ascolto, buon divertimento e come sempre, al termine dei lavori, saremo a vostra disposizione per critiche e suggerimenti. Buona giornata.

**La Collezione Presti – Lagoya. 14 Volumi con tutte le trascrizioni (ed. Bèrben)
Frédéric Zigante, chitarrista, docente presso il Conservatorio Tartini di Trieste**

Francesco Biraghi, componente del Comitato scientifico

Inizio come al solito la conduzione dei lavori, che termineranno oggi tassativamente alle 18.00, per consentire a tutti di prepararsi all'ascolto della finale di questa sera. Passo ad introdurre Frédéric Zigante. Ho registrato con piacere la presentazione della pubblicazione critica moderna delle trascrizioni suonate dal Duo Presti-Lagoya curate da Zigante per un motivo semplice. Ho iniziato a muovere i primi passi con la chitarra, con un anziano maestro che oggi non è qua ma sta benissimo, il M° Barbieri. Ricordo che una volta che dovevamo recuperare una lezione a casa sua, sul piatto del giradischi stava suonando un disco per me magico. Mi chiedevo come potesse una chitarra suonare in quel modo... in effetti le chitarre erano due! Era il Duo Presti-Lagoya che stava eseguendo la famosa Ciaccona di Handel che è fra i protagonisti del Volume 1 delle pubblicazioni curate dal M° Zigante. E' quindi con piacere che chiudiamo quel cerchio cui faceva riferimento prima il Presidente del Rotary Club: un'emozione che io provai ad esempio ascoltando quella registrazione. Anche tu Frédéric sei emozionato al pensiero di quel Duo. E poi tu hai conosciuto e hai studiato con il M° Lagoya, vero?

Frédéric Zigante: Sì, certo. Ho studiato con Alexander Lagoya e credo che quel disco abbia colpito la fantasia di molti. Era un disco che iniziava con un attacco strepitoso e che sprigionava un'energia incredibile. La storia di questa nuova collana in 14 volumi è molto semplice. Il Duo Presti-Lagoya, nato nel 1951, si pose, come ogni altra seria formazione, il problema del repertorio. All'epoca si suonava pochissima musica del XIX secolo e musica contemporanea per due chitarre non esisteva quasi. Quindi Lagoya pensò di fare delle trascrizioni e fece, sulla falsariga del lavoro che aveva fatto a suo tempo Segovia, un lavoro molto simile. Formò un repertorio trascritto per duo che gli servì da laboratorio per esplorare le risorse del duo di chitarra. I risultati di questo laboratorio servirono poi per sollecitare con esempi concreti i compositori che avevano con lui contatti. E sono tantissimi e importantissimi. Noi oggi diamo per acquisito il repertorio originale come quello di Castelnuovo-Tedesco o di Pierre Petit, ma all'epoca non esisteva proprio.

Lagoya usò i risultati di questo laboratorio per sollecitare nuovi lavori. Queste trascrizioni avevano funzione preparatoria: Lagoya, anche dopo la scomparsa di Ida Presti nel 1967, non volle mai pubblicarle: diceva che non era il momento e che comunque avevano avuto una funzione storica che si era esaurita. E tuttavia le cose si possono esaurire ma anche riportare in vita! Questa è l'idea che mi è venuta e che è stata sollecitata da tanti amatori, da tanti allievi che conoscevano le registrazioni del Duo Presti-Lagoya e anche dai loro eredi.

F.B.: È chiaro che tutti sanno di chi stiamo parlando, ma forse le più giovani generazioni potrebbero avere piacere ad avere un flash biografico sull'uno e l'altro personaggio, per delineare l'importanza del Duo, ma anche il loro spessore di artisti. Ad esempio tutti e due sono stati bambini prodigio.

F.Z.: In particolare lo fu Ida Presti: era nata nel 1924 e quest'anno ricorre il quarantennale della scomparsa. Già a otto anni tenne i primi concerti a Parigi e a quattordici anni registrò i primi dischi solistici per la più importante casa discografica dell'epoca, che era la Pathé Marconi, in sostanza La voce del padrone francese. Fu una bambina prodigio straordinaria perché in pratica in questi dischi registrò le prime pubblicazioni fatte da Segovia per la Schott, alcune trascrizioni e un repertorio solistico originale straordinario. Ad esempio fu la prima esecutrice del Concierto de Aranjuez in Francia ed Ungheria, fino a quando non incontrò Lagoya. Lagoya era greco, ma nato ad Alessandria d'Egitto e aveva avuto una formazione praticamente tra l'autodidatta e il circolo di appassionati. Dopo una discreta attività nel suo Paese, decise di riprendere i suoi studi andando a Parigi, dove era ancora indeciso se fare il Boxeur o il chitarrista! A Parigi avvengono alcuni incontri importanti che lo fanno decidere per la chitarra. Nello stesso periodo incontra Ida Presti e cominciano ad inserire nei loro programmi da concerto alcuni pezzi per due chitarre. Dal 1951 al 1955 continueranno a tenere concerti "misti" alternando pezzi e recital solistici a quelli in duo (Si sposano intanto nel 1952). Si rendono conto che il duo ha una possibilità di sviluppo maggiore e abbandonano l'attività solistica. La loro carriera in quel momento ha exploits di primissimo livello, con concerti e tournée in Europa e in America e poi dischi, che furono già allora grandi successi commerciali che si sono poi rinnovati puntualmente in occasione di ristampe su cd. Sono all'origine di tutto quello che è il repertorio moderno per due chitarre fino al 1967. Ad esempio quando sentite il concerto per due chitarre di Rodrigo, pensate che è stato scritto per e commissionato da loro al Compositore. Non fece in tempo Villa-Lobos a scrivere un concerto per due chitarre, anche se l'aveva iniziato, anche attraverso "esperimenti" precedenti.

F.B.: Qual era il tratto distintivo di queste trascrizioni? Tu prima hai opportunamente parlato di laboratorio... Che differenza c'è fra una trascrizione che cerca di salvare ad esempio tutto il contenuto di una Sonata cembalistica di Scarlatti e la versione Presti-Lagoya, in alcuni momenti assai personalizzata?

F.Z.: Intanto diciamo che Lagoya, affrontando una trascrizione, non aveva alcuno scrupolo filologico. Ovviamente conosceva il pezzo molto bene, ma la sua operazione era una specie di ri-composizione, di ri-orchestrazione, soprattutto indagando le possibilità combinatorie fra i due strumenti e soprattutto dal punto di vista timbrico. Un'altra cosa che a lui premeva molto era che ci fosse un equilibrio perfetto fra le due parti, cioè che non ci fosse mai una parte solistica e una parte di accompagnamento. Questo perché nell'usuale repertorio ottocentesco di Giuliani, Carulli, Sor, questo problema di scrivere per le due parti con livello diverso era dato per scontato: c'erano una parte più facile e una più difficile. La cosa era dovuta naturalmente al fatto che i pezzi per duo erano concepiti come materiale didattico: ad esempio in Sor una parte per il Maestro e una parte per l'allievo. Lagoya comunque, quando affrontò con Ida Presti il repertorio originale dell'Ottocento, fece comunque degli interventi o arrangiamenti che riequilibravano le due parti in un dialogo costante fra i due strumenti.

F.B.: Quindi diciamo sulla linea di Napoléon Coste...

F.Z.: Sì, dal punto di vista dell'equilibrio senz'altro, ma non certo da quello timbrico, come si può notare nel grande repertorio barocco trascritto: Handel, Couperin, Scarlatti, Soler, Bach (che occuperà ben due dei quattordici volumi previsti). Addirittura non c'è alcuno scrupolo nei confronti del testo. Vengono aggiunte note che hanno il solo scopo di creare sonorità più ricche. E'

chiaro che si tratta di una vera e propria riscrittura.

F.B.: Ricordo nell'ultimo concerto in Italia dato da Lagoya, credo nel 1999 a Busto Arsizio, un particolarissimo uso del pizzicato. Hai trovato molte indicazioni su questo ad esempio? Era un po' particolare, direi quasi alla Frances.e

F.Z.: In verità non abbiamo ricostruito la prassi solistica o interpretativa. Cerchiamo di fare un'edizione sulla base del repertorio suonato dal duo, sostanzialmente sulla base cioè di ciò che i due musicisti avevano sul leggio. Non avendo intenzione loro di pubblicare questo materiale, gli spartiti erano molto "personali". C'erano perfino disegni e messaggi tra di loro! Naturalmente le indicazioni sono tutte da interpretare. Le diteggiature sono parziali. In qualche modo bisogna renderle comprensibili e quindi è necessario aver studiato con loro o almeno con Lagoya. Questo vale anche per il pizzicato. Questo è un aspetto della ricerca che rimanda anche alla loro ricerca sulla liuteria, alle chitarre di Bouchet che useranno per quasi tutta la vita, sempre ricercando modifiche per l'ampliamento del volume di suono e della gamma timbrica.

F.B.: Abbiamo parlato dei 14 volumi e ci rifacciamo per gli ascolti al triplo CD che riprende le incisioni del Duo. Però nell'edizione ci saranno anche delle sorprese.

F.Z.: Sì. Noi siamo abituati a valutare la grandezza di Segovia o anche di Bream sulla base di quello che troviamo nei loro dischi. Questo è un grande errore perché bisognerebbe vedere che cosa hanno suonato in concerto. Per Segovia, la Fondazione di Linhares si è accorta che il repertorio suonato effettivamente da Segovia era molto diverso da quello inciso. Lo comprendeva ovviamente, ma comprendeva molte altre cose che ovviamente o non ha fatto in tempo ad incidere, o che non ha avuto l'opportunità di incidere (perché i produttori non ti fanno sempre incidere quello che vuoi o vorresti, ma quello che loro pensano di poter vendere!). Questo discorso vale anche per il Duo Presti – Lagoya. Ci sono tanti programmi dove compaiono pezzi originali e trascrizioni che loro non hanno mai registrato. Alcune tracce di questo ci sono in questa collana: ad esempio l'Arpeggione di Schubert, diverse opere di Beethoven o ad esempio di Couperin di cui non abbiamo alcuna incisione. Inoltre a termine dell'ultimo volume verranno pubblicate le opere di Ida Presti. La Presti fu colta dal fuoco sacro per la composizione durante la loro carriera. Una delle opere fu anche incisa in un disco. Qui abbiamo fatto un lavoro addirittura di ricostruzione perché le partiture erano a livello di appunti, che loro suonavano perché le conoscevano e si conoscevano molto bene, ma che di per sé non erano suonabili.

F.B.: Concludiamo con il piano dell'opera. Cosa uscirà nel primo volume, dedicato a Haendel? La Ciaccona e poi?

F.Z.: La Ciaccona innanzitutto: un'opera monumentale che vale senz'altro "l'altra" Ciaccona trascritta da Segovia per chitarra sola. Loro la suonavano insieme alla Fuga ed a un Allegro che, pur tratti da opere diverse, loro suonavano come in una sorta di Suite. A proposito mi sono chiesto se valeva la pena di pubblicare queste trascrizioni quando tutto il mondo va verso la rivalutazione del repertorio originale. Secondo me sì. Io posso raccontare la mia esperienza. Sono arrivato con il mio pacco di partiture da Parigi e ho suonato qualche passaggio con mio fratello, che è violoncellista ma si diletta con la chitarra. Ho provato intanto un piacere immenso nel suonare queste trascrizioni: qui c'è della musica stupenda trascritta in modo magistrale. Se proprio non si vuole andare oltre, basterebbe il piacere di suonarla con un collega, un amico, uno studente.

F.B.: Quindi questo volume esce a breve. In che tempi conti di completare le uscite degli altri volumi?

F.Z.: Noi abbiamo promesso agli eredi un'uscita ogni tre o quattro mesi, ma temo che i tempi di lavorazione allungheranno un po' le uscite.

F.B.: A proposito di tempi: con [la nuova edizione de] gli Studi di Villa-Lobos come stiamo?

F.Z.: Il mio lavoro è finito. Adesso bisogna aspettare il copista e i tempi tecnici di produzione. Direi 6-8 mesi ancora.

F.B.: Bene, aspettiamo. Per finire: cosa rimane in Francia e fuori di Francia della lezione di Presti e Lagoya?

F.Z.: In Francia hanno formato una vera e propria Scuola, con una precisa impostazione. Nel mondo credo che rimanga la loro arte, la loro capacità di comunicare con le loro interpretazioni,

la capacità di rendere la chitarra uno strumento “vivo”. Faccio fatica a trovare altrettanta vitalità in molti interpreti oggi e del Novecento, Segovia a parte ovviamente. Direi che il livello è quello di Segovia, appunto.

F.B.: Grazie, Frédéric.

La Scuola Suzuki di Saluzzo compie vent'anni

Elio Galvagno, chitarrista e responsabile corsi abilitanti Istituto Suzuki Italiano

F.B.: Ed ora ci occupiamo di una Scuola che compie vent'anni in Italia. E' basata su solidi principi didattici e metodologici. Pioniere ed esperto di questa metodologia è Elio Galvagno che ha fondato a Saluzzo e anche altrove (perché è molto diffusa) una Scuola Suzuki. Oggi ha vent'anni di esperienza su un lavoro di questo genere e viene a relazionarci su ciò che è accaduto e su ciò che accadrà. Avremo anche sul palcoscenico un'esibizione dei risultati di questo metodo, ma ce ne parlerà lo stesso Galvagno.

Elio Galvagno: Buongiorno a tutti. Intanto ringrazio il Comitato Scientifico che mi ha invitato e intendo veramente usare il tempo a disposizione in modo prezioso. Cercherò di raccontarvi qualcosa in ca. 15' e poi ci sarà un breve intermezzo di un gruppo musicale di ragazzi “grandi” di cui vi parlerò dopo. Io sono presentato come responsabile della formazione degli insegnanti del metodo Suzuki. Quindi vi parlerò prima di cosa sono questi corsi e poi del metodo. Dal 1994 appunto sono responsabile di questi corsi di formazione per gli strumenti presenti in Italia: violino, violoncello, chitarra, arpa, pianoforte, mandolino. Tutti hanno la stessa struttura organizzativa: tre anni più altri due eventualmente. Per ogni anno sono previsti sei week end più una settimana intensiva di studio. Le materie sono tutte comuni: psicologia, pedagogia, didattica generale e didattica dello strumento, fisiologia, lingua inglese. Attorno a queste materie, che non sono complementari ma fondamentali, ruota appunto il metodo Suzuki. Che cosa è il metodo Suzuki e qual è il repertorio che propone ai bambini (fino ad arrivare alla maggiore età)? Durante l'anno di formazione, l'insegnante segue un bambino e poco per volta comincia lui stesso a fare delle lezioni. Al termine del triennio c'è il rilascio di un diploma che dà la possibilità di insegnare in 22 Stati europei oltre che in altri 4 continenti. Una prova consiste anche nella conoscenza a memoria del repertorio da insegnare al bambino. (Di fronte ad un bambino di 3 anni non posso certo cercare e leggere il pezzo da proporre!). La seconda prova è una lezione di 5' circa con quel bambino. La terza prova consiste nella discussione di una tesi sugli argomenti trattati durante l'anno. Ci sono in Italia insegnanti con questa qualifica, questa “autorizzazione”, che cercano altri insegnanti e che vogliono proporre ad altri questo cammino. Vorrei iniziare a parlare della intuizione che abbiamo avuto noi in Italia, perché poi il metodo è declinato in ogni Nazione con molta libertà di adattamento: “Suonare come Parlare”. Certo è uno slogan, ma è molto importante. Uno slogan che non finisce mai di dare sorprese. Si comincia a parlare dopo una lunga fase di ascolto: prima si balbetta, poi si pronunciano non-sense e via via le parole. Quindi con noi i bambini vengono immersi in un ambiente dove si ascolta la musica. Ci sarà nell'ambiente in cui vive lo studente molta musica che poi produrrà solo negli anni seguenti. La seconda intuizione è questa: per parlare non è necessario saper leggere e scrivere. Allo stesso modo si imparerà quindi a suonare senza saper scrivere e leggere la musica, ma per imitazione, secondo la teoria della percezione. Suzuki ha elaborato il metodo cento anni fa sulla base di queste considerazioni percettive della lingua materna. Si impara a parlare in un ambiente favorevolissimo, per cui mi viene da dire che quando il bambino comincia a balbettare e nessuno capisce cosa vuole dire, solo la mamma e il papà intuiscono l'intenzione di dire qualcosa. E nessuno zittisce il bambino dicendogli di tacere fino a quando non avrà imparato a dire bene le parole. Attorno ai suoi tentativi si crea un clima favorevole. Non ci sarà giudizio su quello che il bambino andrà a dire e quindi a suonare. Ci sarà naturalmente attenzione al risultato, ne parleremo dopo, ma si starà più attenti al “come” in questa fase che al risultato. “Suonare come Parlare” significa anche provare infinite emozioni. Quindi suonare significa lasciar passare attraverso quelle che si suona tutte le emozioni. Quando si parla su un tema si fanno delle variazioni, ma molto spesso si

improvvisa. Questi bambini quindi spontaneamente cominceranno ad esprimersi “improvvisando”, dicendo le cose che hanno dentro in modo naturale. Quasi la musica si internalizza come il linguaggio. Il linguaggio è dentro ciascuno di noi. Quindi la musica è dentro in questo modo, come si parla. Aggiungerei un'altra intuizione: ogni bambino suona come parla. Ogni bambino può suonare in modo meraviglioso, esprimendosi come nella lingua. L'insegnante quindi va a cercare questi bambini per poter fare un cammino in musica, sviluppando al massimo grado il talento di ognuno. Non interessa se questo talento è grande o piccolo: bisogna solo svilupparlo al massimo. Suzuki aveva capito che i bambini così crescevano in modo più armonioso. Stavano meglio perché il talento veniva usato. Ci sono infatti persone che magari a cinquant'anni “devono” cantare o suonare perché vogliono stare meglio. Sentono questa esigenza fortissima. Da queste intuizioni Suzuki, che era stato un grande concertista ma non uno psicologo o un didatta, iniziò a costruire il suo metodo. Se il violino e il violoncello hanno settant'anni di esperienza, la chitarra con me in Italia ne ha circa una ventina, altri strumenti anche meno e vediamo che i risultati sono meravigliosi. Quelli del violino e del violoncello sono straordinari: la percentuale fra i professionisti in Svizzera che provengono dal metodo Suzuki è spaventosa. Ecco, questa cosa era chiara al Maestro Suzuki, ma non era il suo interesse principale. La sua storia è particolare: esce dal Giappone perché voleva studiare il violino e in Europa trova un ambiente favorevole. Sta sette anni nella casa di Albert Einstein. Si rende conto che non riesce a parlare bene il tedesco, mentre i bambini di un anno parlavano meglio di lui. Nasce quella intuizione e l'origine del metodo. Certo era necessario un metodo per ottenere risultati, ma di metodi ce ne sono stati altri. I grandissimi talenti in musica ci sono sempre stati. Torna in Giappone prima della Seconda Guerra mondiale e vive l'esperienza della guerra: la tragedia della guerra dove perse tutto, anche la moglie. Volle portare il suo contributo ripartendo dalla musica. “Io so fare questo e con la musica voglio che non succedano più queste cose”. Si rese conto che nei bambini rimaneva il cuore della musica, non la diteggiatura o le arcate. Sviluppavano una sensibilità particolare che li rendeva attenti ai bisogni degli altri. Attorno ci sono bisogni: cosa possiamo fare? Fino agli ultimi giorni della sua vita Suzuki lavorò al suo metodo. Inventò giochi straordinari. Si chiedeva, e io mi chiedo sempre, come fare a migliorare le persone. Un suggerimento di Suzuki era ad esempio quello di chiedere ad ogni allievo, in settimana, non tanto di studiare ma di fare una buona azione in casa: risolvere una necessità in casa prima che il papà o la mamma lo chiedano. Molti di questi suggerimenti e di queste indicazioni sono ancora da tradurre nelle varie lingue e io mi sto adoperando perché ciò avvenga. In Italiano purtroppo c'è solo un libro “Crescere con la Musica” (ed. Carisch), in Inglese molti di più. Una bambina un giorno tornò da Suzuki dicendogli che aveva pulito le scarpe di suo papà di nascosto e nessuno aveva scoperto chi era stato. Questo voleva il Maestro dai suoi allievi. “Guarda il bambino che c'è dietro lo strumento” è il suo grande insegnamento. Poi dopo c'è la musica. C'è un Istituto italiano quindi che prepara insegnanti. Ci sono insegnanti preparati che cercano famiglie per inserire bambini in questo percorso, con un metodo che ha questo obiettivo. Questa è la sintesi.

F.B.: La passione con cui Galvagno ha condotto questa relazione sono una dimostrazione che l'anima di Suzuki lo ha sicuramente ispirato per il Bene della Musica, ma non solo, per far crescere l'Uomo in una dimensione bellissima. Adesso tocca agli allievi.

[Esecuzione di brani dell'Orchestra di Chitarre Suzuki, diretta da Elio Galvagno]

F.B.: Il mio commento personale su questa Orchestra Suzuki è che vivaddio i ragazzi erano gioiosi mentre suonavano e felicissimi di quello che stavano facendo. Fosse anche solo questo... sono diventato un sostenitore del Metodo Suzuki (con tutti gli allievi nevrotici che a volte capita di dover gestire!). Grazie!

Domenico Scarlatti (1685-1757).

Leggere le Sonate nello specchio delle trascrizioni per chitarra

Luigi Attademo, chitarrista e musicologo

F.B.: Presento ora il caro collega Attademo, che ebbi già modo di apprezzare in una incisione discografica di qualche anno fa ...

Luigi Attademo: Nove anni addirittura. Ti ringrazio e saluto tutti voi. Ricorre quest'anno l'anniversario dei 250 anni dalla morte di Scarlatti, avvenuta nel 1757. Quindi è un anno importante per quello che, secondo alcuni, è forse il più grande compositore italiano di tutti i tempi. Certamente è una figura molto importante, della quale vi sono ancora molti aspetti da riscoprire. Non è certo compito mio e premetto che, in questo "incontro tra amici" come diceva Michelangeli, non intendo fare una relazione musicologica, non essendo tra l'altro io musicologo, ma in realtà musicista e interprete. Infatti con la scusa della musicologia desidero "dopo" la relazione dare un'interpretazione scarlattiana, così da partecipare meglio a questa amichevole giornata. Il titolo del mio contributo vuole realtà mettere in relazione Scarlatti con la letteratura chitarristica che ha incluso ormai molte opere del compositore nel suo repertorio. Faccio innanzitutto un elenco delle cose che vorrei porre alla vostra attenzione. Perché Scarlatti con la chitarra? Qual è la finalità? Chiedermi cioè se ha senso trascrivere Scarlatti ed eventualmente come trascrivere Scarlatti. Rispondere è parola grossa. Voglio solo mettere in luce alcuni aspetti senza essere esaustivo su tutte le cose. Sicuramente sarò lacunoso e me ne scuso in partenza. Non farò nemmeno un catalogo della musica "per" chitarra di Scarlatti. Sarebbe stucchevole e forse non avremmo nemmeno il tempo di farlo. Però mi preme sottolineare che trascrivere un autore, come è venuto fuori dalla discussione precedente tra Biraghi e il M° Zigante [sull'edizione critica delle trascrizioni di Presti-Lagoya, ndr], è anche interpretare, perché preparare una trascrizione implica una responsabilità da parte di un musicista nei confronti del musicista che viene trascritto. Ecco perché ritengo importante questo aspetto. Adesso velocemente volevo spendere anche una parola su quella che è stata la parabola scarlattiana dopo la morte di Scarlatti, soprattutto attraverso l'evoluzione degli strumenti. La fortuna scarlattiana dopo la morte parte in Inghilterra alla fine dell'Ottocento [sic, Settecento (?) ndr]dove abbiamo due importanti edizioni: la prima accolse alcune Sonate in Suites e quella che per prima adattò alcune composizioni :da quello che chiamiamo per comodità clavicembalo (ma vedremo che non era proprio così) al fortepiano che si suonò dalla fine del Settecento. Ugualmente nel 1792 abbiamo un'edizione importante con selezione di Sonate che poi costituirà il V volume della Scarlatti Edition della Stradivarius, curata da Emilia Fadini, massima studiosa di Scarlatti in Italia, ma anche all'Estero e di livello internazionale, che sta anche curando quella che sarà l'ultima edizione critica delle opere di Scarlatti. Però Scarlatti ovviamente fu studiato attraverso anche tutto l'Ottocento. Abbiamo due figure rilevanti: una è quella di von Bulow, l'altra è quella di Brahms, che suonò molto Scarlatti facendone anche un'edizione. E poi arriviamo all'edizione pianistica di Longo, che è quella che costituisce il primo punto di riferimento per le trascrizioni chitarristiche. Alessandro Longo, pianista, pubblica questa collezione in 10 volumi dal 1906 al 1910. Si tratta appunto di una importante e quasi esaustiva edizione che succede di qualche anno ad un'altra importante ma limitata edizione, in un solo volume, comprendete 26 Sonate, curata da Enrique Granados, pianista e compositore vissuto a cavallo fra Ottocento e Novecento, che per primo "romantizza" di fatto profondamente il contenuto dei lavori di Scarlatti, proprio dal punto di vista della trascrizione: aggiunge dei bassi, le armonie, raddoppia le terze e le seste in alcuni passaggi, ma soprattutto arricchisce di espressioni agogiche la scrittura originale. Ad esempio di Granados sono Con sentimento, Appassionatamente supplicante, Molto ad libitum e con tenerezza: indicazioni che ci comunicano il clima in cui alla fine dell'Ottocento venne riscoperto Scarlatti. Allora tutto questo per dire che il portato romantico che passa da Granados a Longo è il punto di partenza per le trascrizioni per chitarra scarlattiane. Ora, teniamo presente che Domingo Prat, enciclopedista della chitarra che si è occupato di raccogliere il più grande numero di notizie sulla chitarra, non cita Scarlatti nel 1934 come autore chitarristico. Mette Cimarosa ma non Scarlatti. Questo per dire che Scarlatti non faceva parte di quel gruppo di compositori

che era in repertorio in quegli anni. E' ancora Andrés Segovia che propone per primo una prima trascrizione scarlattiana. Si tratta di una trascrizione per chitarra in La minore, pubblicata nel 1935. Si tratta certamente della Sonata K681 che Segovia inserisce nei concerti di quel periodo, ma che non registrerà mai. Invece la successiva K11 fu più volte eseguita e registrata e divenne un punto di riferimento. Poi Segovia trascrive e suona altre Sonate, la K80 e la K34, in due registrazioni che per la verità si rifanno a trascrizioni di Duarte, e poi ancora si dedica alla K32 registrata a partire da una trascrizione di John Williams e poi ancora la K391, in sol maggiore, che dovrebbe essere una sua trascrizione, ma non è dato saperlo con certezza. Poi pubblica anche la K25 negli Stati Uniti, che però non comparirà mai nella discografia. Quindi come vedete, esiste un piccolo bouquet di Sonate all'interno di una carriera lunga come quella di Segovia, per far capire anche le proporzioni fra quello che era il grande corpus di composizioni bachiane, a partire dalla Ciaccona, sino a tante altre, e invece il gruppo di autori "minori" che Segovia aveva a disposizione, anche sconosciuti, come Vanhal o Schale o lo stesso Scarlatti anche se in misura diversa, che Segovia utilizzava per la musica antica e barocca. Ovviamente queste trascrizioni hanno molta fortuna: dal 1935 ad oggi un elenco in internet riporta 55 trascrittori per chitarra di Sonate scarlattiane! Passando per nomi famosi, da Leo Brouwer a Carlevaro, da Williams a molti altri. E' un elenco certo non definitivo. Questo accade perché l'interprete e il trascrittore si identificano. Il musicista aggiunge la sua paternità alla trascrizione e quindi ogni cambiamento determina una scelta, come dicevo prima. Tornando quindi alla domanda principale "Perché trascrivere?". Ci sono delle ragioni anche profonde nella musica di Scarlatti, oltre al fatto che è evidente che se così numerose persone si sono cimentate nella trascrizione di queste opere significa che la trascrizione per chitarra ha di per sé un senso. Ci sono motivi nella scrittura: argomento questo affrontato da Ralph Kirkpatrick nel testo fondamentale pubblicato negli anni Cinquanta, in cui si evidenziano i legami fra lo strumento di Scarlatti e la musica che gli stava intorno al suo tempo, nell'ambiente che Scarlatti aveva occasione di frequentare ad esempio a Madrid, negli anni in cui era alla corte di Maria Barbara, prima figlia del Re del Portogallo e poi Regina di Spagna appunto a Madrid. Tutte queste suggestioni di Spagna avevano a che fare naturalmente con la musica popolare e con la chitarra. Non si tratta ovviamente di riproposizioni imitative oleografiche della chitarra. C'è molto di più e molto in profondità: Emilia Fadini mi diceva dieci giorni fa che sta per pubblicare un significativo articolo sulle relazioni fra l'armonia e le strutture musicali di Scarlatti e le armonie popolari spagnole e del flamenco, utilizzando quindi proprio una comparazione fra le scale del flamenco e quelle delle composizioni di Scarlatti. C'era una relazione così profonda che anche linguisticamente vi sono legami. Nella scrittura vi sono anche riferimenti agli stilemi della chitarra, ad esempio una certa discontinuità polifonica. Sappiamo cosa vuol dire. A differenza che nell'organo, nel liuto e anche nella chitarra una voce può essere sottesa e questa è una cosa praticata anche da Scarlatti in molte delle sue Sonate. Vorrei anche dire che la musica di Scarlatti negli anni Cinquanta, pur con l'attenzione filologica, dà un'idea solo parziale della figura di Domenico Scarlatti. Spesso riteniamo lo stile di questa musica un po' rigido. Innanzitutto invece dobbiamo dire che Scarlatti non aveva un solo strumento di riferimento. Nella collezione della Regina Maria Barbara c'erano ben quattordici strumenti, che vanno da un fortepiano a un clavicembalo a 59 tasti. Ci sono studiosi che hanno dimostrato appunto la destinazione di interi gruppi di Sonate a partire dalla loro estensione e con osservazioni sul carattere dei primi fortepiano, un po' limitati e con sonorità dimesse, rispetto ai grandi clavicembali con grandi potenzialità. Quindi grande varietà in partenza destinata a strumenti diversi e poi grande varietà nei riferimenti timbrici. Ricordiamo che Scarlatti è l'inventore del colore armonico: quale strumento migliore della chitarra per rendere queste coloriture [sic] della musica di Scarlatti. Concludo accennando all'importanza nella trascrizione per chitarra dei criteri di trascrizione. E' molto importante fare propria una trascrizione, ma è anche molto importante ovviamente anche studiare i testi e tutto il contesto che li genera. Tutto il discorso della ornamentazione non si risolve se fare un trillo su una corda sola o su due. Nella musica di Scarlatti ci sono due abbellimenti molto importanti: l'appoggiatura e l'acciacatura. L'acciacatura non è quella che conosciamo nell'Ottocento, ma, come diceva il Maestro di Scarlatti che si chiamava Farini, è la relazione fra la dissonanza e la consonanza all'interno dello

stesso accordo. Ecco perché troviamo quasi dei cluster all'interno dell'armonia: è un'invenzione tipicamente italiana. E' un esempio che ci fa pensare alla decisione di come trascrivere un certo accordo per chitarra, dovendo appunto decidere se ci si trova di fronte ad un colore armonico oppure no. Per cui una linea trasportata in un altro registro può cambiare tutto nel modo di rendere la musica di Scarlatti. Ovviamente il discorso potrebbe continuare a lungo. Vi saluto con un'esecuzione scarlattiana: non ho mai voluto aggiungermi ai trascrittori di Scarlatti. Utilizzo il più possibile l'edizione originale di Scarlatti anche se devo molto alla doppia edizione di Giuliani pubblicata dalla Bèrben, che rimane il mio punto di riferimento.

F.B.: Luigi ha lanciato molti sassi nello stagno. Speriamo di far nostre molte di queste considerazioni per dedicarci un po' di più a Scarlatti. Cosa ci fai sentire adesso?

L.A.: Eseguirò alcune Sonate in Melobass, un gruppo di circa una ventina di composizioni costituite da una melodia accompagnata da un basso. In una Sonata è presente una delle rare legature originali di Scarlatti, che non è nemmeno una legatura di frase, ma ci indica le note reali di un abbellimento. Questa è una delle molte cose che bisogna conoscere affrontando la musica di Scarlatti: non ha lasciato niente scritto di suo pugno ad esempio. Tutto è poi basato molto sul senso dell'appoggiatura.

[esecuzione di alcune Sonate di Domenico Scarlatti, chitarrista Luigi Attademo]

Debutto

Michele De Vincenti, 14 anni, allievo dei M° Gorio e Tampalini presso il Conservatorio di Brescia

F.B.: Invito un minuto qui sul palco Giulio Tampalini, per presentare al nostro pubblico il protagonista del debutto di quest'anno.

Giulio Tampalini: Vincenzo è giovanissimo e io l'ho presentato al Comitato scientifico quando ancora aveva 13 anni. Eseguirò le variazioni op. 107 di Giuliani e alcuni pezzi di Tárrega.

[esecuzione di Michele De Vincenti che suona una chitarra del liutaio siciliano Guido Di Lernia]

Proiezione video:

I primi 40 anni del Concorso Internazionale di Chitarra "Michele Pittaluga"

Micaela Pittaluga: Buongiorno. Volevo introdurre questo video per spiegare come è stato concepito. A dire il vero ho fatto un lavoro... che non è il mio. Noi avevamo in archivio fotografie e materiale vario di tempo fa, risalente anche alle prime edizioni del concorso. Avevamo anche alcuni filmati di media qualità. Negli ultimi anni in effetti ci siamo attrezzati per ottenere materiali più professionali. Allora ho cercato, mettendo insieme tutte queste cose, di uniformare un po' il discorso sul "Pittaluga", da quando è nato ad oggi. Noterete che ci sono due intermezzi interessanti: uno su mio padre che spiega cosa ha fatto e come si è "inventato" il concorso e un'altra parte su Alirio Diaz e i suoi rapporti con mio padre e il concorso.

[Proiezione del filmato]

Musica italiana per chitarra del Settecento

Matanya Ophee, chitarrista, musicologo ed editore musicale

F.B.: E' il momento di presentare un grande personaggio della chitarra nel mondo. Un musicologo e ricercatore che non manca mai di far sentire la propria voce, in punta di fioretto, nelle discussioni sul nostro amato strumento. Sono lieto di presentarvi qui oggi, dagli Stati Uniti, il grande Matanya Ophee.

Matanya Ophee: (traccia scritta letta dal relatore, ndr)

Prima di tutto, vorrei chiedervi pazienza per la mia pronuncia imperfetta di questa bellissima lingua! Il ruolo dell'Italia nel creare gran parte del repertorio della chitarra classica nel diciannovesimo secolo è ben stabilito e non richiede elogi superflui. Questa non è una conferenza nel senso tradizionale, ma piuttosto una ricerca per capire un periodo nella storia della chitarra in Italia, la seconda metà del diciottesimo secolo, sul quale poca informazione è disponibile, e sulla quale abbastanza spesso ci sono dei giudizi da eruditi contrastanti. Per esempio, Carlo Carfagna e Alberto Caprani ci hanno detto nel 1964 che dopo questi autori (Roncalli, Granata, eccetera) nel Settecento è la crisi. Autori di talento non capiscono la chitarra e, incapaci di scrivere per essa, contribuiscono al suo decadimento sia pure in maniera indiretta.

Un autore più recente, Mario Torta, ci ha dato quasi venti anni fa, un punto di vista diverso:

La seconda metà del diciottesimo secolo fu il periodo decisivo per la formazione della chitarra moderna, che passerà dall'accordatura per cori all'accordatura per corde singole, da una letteratura d'intrattenimento leggera ad un repertorio di rilevante impegno virtuosistico. Il sensibile mutamento di gusto attorno alla metà del secolo creò le basi per una ripresa dell'interesse ufficiale nei suoi confronti.

Mentre è facile respingere le dichiarazioni di autori precedenti, basando le nostre conclusioni sulla somma enorme di informazioni che è venuta a luce dalla pubblicazione del libro di Carfagna/Caprani, si trova un po' più problematico capire a quale repertorio di rilevante impegno virtuosistico del periodo sotto discussione si riferisce il Maestro Torta. Quindi le due citazioni rimangono in diretta opposizione l'una dall'altra. Certo, ormai sappiamo che un bel po' di musica di chitarra è stata pubblicata in Spagna e in Francia, un po' anche da compositori italiani, ma in Italia?

Mi sembra che arrivare a conclusioni da prove disponibili deve sempre rimanere provvisorio, lasciando la possibilità che quello che sappiamo oggi non rifletta precisamente la situazione storica come veramente era. Per quello che sappiamo, il numero delle composizioni di cui siamo a conoscenza è solo una porzione piccola di quello che è stato veramente composto e pubblicato. La carta è un prodotto fragile che ha l'abitudine di sparire durante il tempo di Guerra, rivoluzioni ed altre agitazioni sociali ed economiche. Ma parte del repertorio pubblicato riappare ogni tanto e in posti improbabili. Per esempio, ecco un catalogo dei lavori di Federico Moretti che fu allegato alla sua edizione napoletana di Principi del mille otto cento quattro.

(Proiezione in sala di Diapositiva 1)

È da notare che questa è solamente una pubblicità di musica che successivamente si darà alla luce, ed eccetto il primo punto, il libro che contiene questa pubblicità, la musica ovviamente composta molto prima del 1804, non fu ancora pubblicata. Per quanto sappia, solamente due oggetti di questo catalogo, i Tre Rondeaux Opus 3, ed i 3 Temi con variazioni per chitarra sola Opus 5 furono pubblicati a Londra da Clementi circa nel 1812. Dov'è tutto il resto, i concerti, la musica di camera?

Allora, cercando di capire la situazione attuale in quel periodo, dobbiamo esaminare altri campi di attività musicale. Molta ricerca è stata fatta da ricercatori sul fenomeno della liuteria chitarristica italiana da persone come Fabricatore ed altri, che hanno fabbricato le chitarre a sei corde. Che esistesse la domanda per strumenti del genere, lo sappiamo già dal seguente passaggio dai Principii di Moretti del 1792:

Per rendere questi miei principii il più che si poteva generali gli ho adattati alla Chitarra a cinque corde, per esser questa la più usata dappertutto. La precauzione che ho presa di non impiegare il pollice su la quinta corda rende per altro quest'opera equalmente utile a chi voglia far uso

di Chitarra a sei Corde...

Sappiamo anche che la cultura della chitarra italiana fu altamente sviluppata dalle attività di chitarristi italiani in molti centri Europei di cultura durante il periodo sotto discussione. Sappiamo di Giacomo Merchi e Antonio Albanese a Parigi, Carlo Canobbio e Giuseppe Sarti in Russia.

La musica di Merchi è ben conosciuta. Meno conosciuto è il fatto che il castrato Albanese compose e pubblicò anche musica di chitarra.

(Diapositiva 2)

Ecco, per esempio, una Sonata per la chitarra e il violino di Albanese, pubblicata a Parigi circa nel 1777.

(Diapositiva 3)

Nel diciottesimo secolo, la Russia fu uno dei centri più forti per molti musicisti attraverso tutta l'Europa. L'impegno di aprire la cultura russa agli influssi occidentali, il quale iniziò con Pietro il Grande all'inizio del diciottesimo secolo, e continuò con i suoi successori al trono, particolarmente Caterina la Grande, una principessa di origine tedesca, e dopo nello stesso secolo, dall'imperatrice Elizaveta Alexeevna, la moglie di zar Alessandro il primo, anche lei una principessa tedesca. Molti compositori italiani vennero in Russia, tra i quali i nomi di Paisiello, Galuppi, Cimarosa, Sarti sono ben conosciuti, e furono impiegati non solo dai reali, ma anche nelle case private di molti nobili e principi.

Il ruolo più grande della musica in Russia alla fine del diciottesimo secolo, e l'inizio del diciannovesimo secolo, fu quando una scuola di musica russa iniziò a svilupparsi e fu chiaramente basata sul modello italiano.

Il veneziano Carlo Canobbio venne in Russia nel 1779, dove compose e produsse alcune opere e balletti. Ad un certo punto fu conosciuto come maestro di mandolino e chitarra, ed è creduto che sia stato l'insegnante privato per le tre figlie di zar Paolo I. Ecco un frammento di un manoscritto di Canobbio del suo Tema e variazioni su La Follia di Spagna:

(Diapositiva 4)

Nel 1797, Canobbio pubblicò a San Pietroburgo, con gli editori Gerstenberg et Ditmars, una composizione di 6 sonate per violino e chitarra.

(Diapositiva 5)

C'è un dettaglio grafico interessante su questo frontespizio:

(Diapositiva 5a)

Mentre la musica delle sei sonate è chiaramente intesa per la chitarra a cinque corde, il disegno della chitarra su questa vignetta mostra una chitarra a sei corde.

(Diapositiva 6)

Non è sorprendente che il compositore scegliesse un Fandango per il soggetto di questa sonata. Prima di venire in Russia, Carlo Canobbio passò del tempo a Madrid.

Forse la rivelazione più sorprendente che riguarda i chitarristi italiani in Russia è nelle memorie della Contessa Varvara Nikolaevna Golovina.

(Diapositiva 7)

Un'amica stretta dell'imperatrice Elizaveta Alexeevna e la proprietaria di uno dei saloni musicali massimi a San Pietroburgo. Nelle sue memorie raccontò i ricordi delle visite al suo salone di Giuseppe Sarti, il quale poi l'intratteneva suonando la chitarra. Non disse esattamente cosa Sarti le suonava, ma il solo fatto che uno dei compositori d'opera più importanti della seconda metà del diciottesimo secolo fu abile abbastanza sulla chitarra di essere capace ad intrattenere la nobiltà nelle loro case su quello strumento, dovrebbe dirci che la chitarra fu una parte importante della cultura musicale in Italia.

Alcuni chitarristi italiani che andarono in Russia sembrano essere scomparsi dalla storia della chitarra in Italia.

(Diapositiva 8)

Questo signore è Pasquale Gagliani, un chitarrista che fu piuttosto popolare a San Pietroburgo durante i primi anni del diciannovesimo secolo. Fu impiegato come insegnante privato dell'imperatrice Elizaveta Alexeevna e perfino pubblicò in Russia un complesso di sei studi per la chitarra dedicato a lei. Questo ritratto fu allegato all'edizione.

Aggiungendo quest'informazione a quella che già abbiamo sui numerosi chitarristi italiani che andarono ad altri centri di cultura importante in Europa, Giuliani, Bevilacqua, Bortolazzi, Calegari, Costa a Vienna, Carulli, Carcassi, Molino, Volpato, Legnani a Parigi, Sagrini, Sola, Verini a Londra, Zani di Ferranti a Bruxelles, possiamo facilmente accettare l'affermazione del Maestro Torta che la seconda metà del diciottesimo secolo fu il periodo decisivo per la formazione della chitarra moderna. Ovviamente, i nomi menzionati sopra appartengono ai chitarristi che furono conosciuti col nome proprio nei primi decenni del diciannovesimo secolo. Ma non possiamo accettare la nozione che acquistarono le abilità con la chitarra indipendentemente da una cultura musicale ricca e varia in cui erano cresciuti.

Ci dicono che Carulli fu autodidatta. Ci dicono anche che Mauro Giuliani ricevette l'apprendimento della chitarra e del violoncello da un certo Gaetano Lucci. Non sappiamo ancora cosa fu esattamente l'ambiente scolastico di altri chitarristi italiani che avevano acquistato le loro abilità funzionali e compositive durante gli ultimi decenni del Settecento.

La conclusione dei Signori Carfagna e Caprani che lo stesso periodo sotto discussione ha rappresentato un declino deve essere basata sulla mancanza distinguibile di composizioni pubblicate e manoscritti non pubblicati che contengono musica strumentale seria che data da quel periodo. Certamente ci sono molti manoscritti in biblioteche italiane di canzoni con l'accompagnamento della chitarra e, come il Maestro Torta ci ha indicato, sonatine semplici usate per motivi didattici, ma nessuna composizione strumentale a gran scala su un livello virtuosistico. Un'eccezione commovente sono i tanti manoscritti di musica di chitarra di Paganini che sono oggi archiviati alla biblioteca Casanatense a Roma. Paganini, così come ci disse Hector Berlioz, non pubblicò mai questa musica durante la sua vita, con la preferenza di tenerla per se stesso, per l'uso in sessioni private di musica da camera con amici. La storia della provenienza della collezione di manoscritti di Paganini è affascinante. Siamo fortunati che è sopravvissuta. Ma non possiamo evitare di notare che, per tutto quello che sappiamo, altri virtuosi di chitarra del periodo, come Paganini, ebbero esattamente gli stessi attaccamenti proprietari ai loro migliori lavori, optando di non dividerli con nessuno. E così poi furono persi per sempre.

Quelli che non furono persi sono nelle collezioni private di manoscritti collezionati da distinti dilettanti per il loro proprio uso privato. Un tale collezionista fu uno scultore danese chiamato Bertel Thorvaldsen.

(Diapositiva 9)

Dopo aver completato gli studi in Danimarca, gli fu concesso uno stipendio Reale, permettendoci di completare gli studi a Roma, dove arrivò nel 1797 e dove visse per quarant'anni. I suoi lavori si trovano in quasi tutti i musei più importanti attraverso tutto il mondo. Ecco, per esempio, la sua scultura delle Tre Grazie alla Pinacoteca di Brera a Milano.

(Diapositiva 10)

Il Museo Thorvaldsen a Copenhagen naturalmente ha molte sue sculture. Ha anche nell'archivio alcuni oggetti collegati alla vita personale di Thorvaldsen. Uno di questi oggetti è un libro di manoscritti di musica, composto di centinaia di pagine di musica per la chitarra sola, i duo per due chitarre, chitarra e violino e la prima parte del violino per le sinfonie di Giuseppe Gazaniga, Giuseppe Mosca, Cristoforo Gluck, Domenico Cimarosa e Sebastiano Nasolini.

La musica di chitarra in questo tesoro enorme è attribuita a Pietro Carlo Gugliemi, Ferdinando Paer, Nicolo Boccomini, Giuseppe Pasquoli, un certo Nardini (probabilmente il violinista Pietro Nardini), un certo Moretti, Agostino Accorimboni, Camillo Aureli, Ferdinando Carulli, e qualcuno chiamato Carullo. La qualità dei pezzi varia dal prosaico al sublime. Non tutti i pezzi nel manoscritto si prestano ad un facile decifrare. Ecco, per esempio, l'immagine di una fotocopia di una delle pagine:

(Diapositiva 11)

Questa è naturalmente una interpretazione di una formula simile a Carulli ripetuta molte volte nella sua produzione enorme. Ecco un altro trattamento dello stesso accordo di do maggiore, ma questa volta in quella che sembra essere una presentazione orchestrale:

(Diapositiva 12)

Suonando questa musica ci si rende conto che questo è effettivamente un primo esempio del

minimalismo, nonostante, sono piuttosto sicuro che Steve Reich e Philip Glass non abbiano ricevuto l'ispirazione da Carulli!

Devo ammettere che ho solo guardato il vero manoscritto al Museo di Copenhagen per qualche minuto, ed è stato molti anni fa. La mia conoscenza è basata su un numero incompleto di fotocopie che sono difficili da leggere. Da quanto ho visto sin ora direi che questo duo (Diapositiva 13)

è una trascrizione di una Sinfonia di Domenico Cimarosa per due chitarre di Camillo Aureli ed è uno dei pezzi più interessanti nella collezione. Prendo questo giudizio non solo sulla base della scelta insolita della tonalità, si bemolle maggiore, ma sul semplice fatto che una composizione per due chitarre di un pezzo di un compositore importante negli ultimi decenni del Settecento sarebbe l'indicazione più chiara di una cultura di chitarra vibrante ed attiva. Vorrei sapere di più del Signor Aureli ed i suoi contemporanei, di quelli cioè che hanno contribuito al diletto privato di un artista estraneo che viveva in mezzo a loro.

Il Manoscritto Thorvaldsen non è esattamente una scoperta nuova. È stato già descritto in dettaglio da Hans Neeman in un articolo nell'Acta Musicologica del 1932. L'unico studio di esso di cui ho conoscenza è una registrazione fatta due anni fa dal chitarrista Danese Ingolf Olsen. (Diapositiva 14)

Il titolo di questo CD è fuorviante. Questa non è la musica di chitarra di Bertel Thorvaldsen, ma la musica di chitarra di Carullo, Guglielmi, Boccomini, Accorimboni, Cimarosa e Carulli, tutti compositori italiani. Fu semplicemente collezionata da Thorvaldsen.

È il momento di studiare in profondità questo tesoro ritrovato, preferibilmente da un giovane letterato italiano che ci può aiutare a capire meglio questo periodo affascinante nella storia della chitarra in Italia. Mille Grazie.

F.B.: Matanya Ophhe chiede se ci sono domande. Faccio io. Di Cimarosa ci sono arie originali. Lei pensa che ci siano altre composizioni originali?

M.O.: E' probabile. Che non siano state scoperte finora non implica che non ci siano. Come esempio ricordo Sarti, di cui abbiamo già detto, che era un valido chitarrista e forse Cimarosa lo fu altrettanto.

F.B.: Come von Weber possiamo sperare che Lei trovi un altro Grande Italiano dedicato alla chitarra?

M.O.: Io spero ci sia. Io sono troppo vecchio e troppo lontano dall'Europa. E' un lavoro per voi (rivolto al pubblico in sala, ndr). Il manoscritto di Thorvaldsen è l'unico che ho trovato, ma ce ne saranno senz'altro altri e più importanti che bisogna cercare e trovare.

F.B.: Grazie ancora per questi spunti e questo incitamento. Grazie.

Una pagina inedita per chitarra di Robert Gerhard: "For Whom the Bell tolls" Piero Bonaguri, chitarrista e docente presso il Conservatorio di Bologna

F.B.: Abbiamo il nostro collega nel Comitato che adesso ci parlerà di un inedito di Gerhard, lo stesso Compositore (1897-1970, ndr) che già conosciamo per i Cantares (per voce e chitarra, ndr) e che con questo titolo ci porta a contatto con la letteratura americana, se non sbaglio.

Piero Bonaguri: Sì, certo. Dedico adesso 5 minuti a dire cosa è il pezzo e poi ne suonerò una parte. Questa è una sorprendente seconda composizione per chitarra sola di Gerhard, di cui si conosceva solo la Fantasia, oltre ad altre cose di musica cameristica. In realtà scrisse queste musiche su commissione della BBC. Si trovava infatti in Inghilterra da molti anni, dove si era rifugiato al tempo della guerra civile spagnola e casualità volle che proprio la BBC fece una riduzione televisiva del grande romanzo di Hemingway ambientato appunto durante la guerra civile. In qualche modo chiesero a lui di fare una colonna sonora per questo sceneggiato televisivo in 4 puntate. Era il 1965, ben dopo il film americano sull'argomento. Gerhard scelse di scrivere alcuni frammenti per chitarra sola da utilizzare come sottofondo della produzione televisiva. I frammenti sono 27, divisi in 4 gruppi. Un gruppo per ogni puntata di quella che oggi chiameremmo fiction. Questa musica poi scomparve. Dopo la messa in onda del filmato nessuno parlò

più di questa musica. Ci sono possibilità che l'esecutore dei pezzi fosse John Williams. Infatti nell'archivio del Compositore, a Cambridge, fu trovato il manoscritto in una busta con indicato il nome e l'indirizzo del chitarrista Williams. Alcuni anni prima del ritrovamento del manoscritto un compositore che si chiamava Bowen cercò di fare di questi 27 frammenti una versione concertistica, scegliendone alcuni sostanzialmente e riordinandoli. In questa musica sono presenti elementi del nazionalismo catalano accanto a scuole strutturaliste del XX secolo: Schoenberg, ma anche Granados, Pedrell ed altri. Appunto alcuni anni dopo una casa editrice catalana, la Tritó, ha pubblicato la Suite approntata da Bowen in una elegante stampa già disponibile sul mercato. Opportunamente la casa editrice ha pubblicato sia una lunga prefazione, sia la sintesi di Bowen, sia i 27 frammenti originali di Gerhard. Poiché penso che questa sia la prima volta che questo brano venga eseguito in Italia, ho pensato che, nonostante il lavoro di Bowen sia abbastanza fedele all'originale, sia qui invece il caso di farvi sentire alcuni frammenti, sette per la precisione, dei 27 frammenti originali così come li ha lasciati il Compositore Roberto Gerhard. Vi sono delle reminiscenze di musica spagnola e citazioni evidenti da De Falla e anche autocitazioni: due dei frammenti infatti sono versioni per chitarra sola di due brani per chitarra e voce dai Cantares.

[esecuzione di Piero Bonaguri di 7 frammenti di Roberto Gerhard]

Liuteria in evoluzione: due nuovi tipi di chitarra Ganesh Del Vescovo, chitarrista e compositore

F.B.: Eccoci ora ad un appuntamento che potremmo definire di liuteria, ma non in senso arido e tecnico, direi anche "ingegneristico", ma di liuteria "musicale", come il personaggio che stiamo per sentire ha già dimostrato in alcune sue interessantissime pubblicazioni degli anni scorsi. Ganesh del Vescovo porta già nel suo nome un destino, che è quello di riunire in una sorta di sincretismo il nome di una divinità della religione indu e la parola vescovo della religione cristiana. Anche il suo lavoro lo porta a riunire elementi dell'Occidente e dell'Oriente. Il palcoscenico è di Ganesh del Vescovo che ci parlerà di un paio di chitarre di sua ideazione e creazione.

Ganesh Del Vescovo:

Non parlerò molto. L'argomento infatti è difficile sia per la parte musicale che eseguirò sia per la parte riguardante gli strumenti. La chitarra che vi mostro è stata da me chiamata chikari e ha la caratteristica di risuonare maggiormente con l'aggiunta di due corde di metallo nella parte bassa e di un ponte mobile che consente di accordare queste due corde in tutte le maniere possibili. Diciamo che vi suonerò un pezzo con questo strumento intitolato Risonanza (giardino) dalle mie Cinque Risonanze che ho scritto recentemente. Dopo suonerò una particolare chitarra che è un incontro fra uno strumento orientale il sarod e una chitarra tradizionale. Il sarod è uno strumento che non ha tasti. Si suona con una particolare tecnica della mano destra [sinistra, ? ndr] che utilizza le unghie e permette un particolare glissato. Vi mostro gli strumenti ora per poi suonarli. Questa chikari è stata realizzata da me: chiunque con una seconda chitarra che non usa può realizzare questo strumento, praticandovi un foro, aggiungendo i bischeri per le due corde aggiunte. La chitarra sarod che vedete ora è stata invece realizzata dal liutaio Franco Barsali. E' uno strumento apprezzato in tutti i concerti che tengo. L'accordatura delle due chitarre è completamente diversa dall'accordatura tradizionale. Passo a suonare i pezzi previsti. Dopo la risonanza suonerò Advaita Ananda, un brano liberamente ispirato ai Raga, cioè ai brani della grande tradizione classica indiana

[esecuzione di Ganesh del Vescovo di Risonanza e Advaita Ananda]

Recitals

[Brevi recitals solistici di Artyom Dervoed e Pavel Steidl]

Chitarre d'oro 2007

Premio per la Composizione: Hans Werner Henze

Motivazione: Nato nel 1926 a Gutersloh, in Germania, è considerato uno dei maggiori compositori viventi. Sin dagli inizi della sua carriera ha dimostrato di saper dominare una gamma impressionante di stili musicali. Ispirato profondamente a soggetti letterari, ma anche a tematiche di carattere politico, ha scritto geniali opere teatrali, sinfonie e concerti.

Affascinato dal timbro della chitarra ha composto brani solistici di rilievo (ricordiamo i Drei Tentos e le due Sonate "Royal Winter Music" su caratteri shakespeariani) oltre a composizioni cameristiche che includono le sei corde. Le sue opere per chitarra sono state eseguite ed incise dai principali interpreti internazionali in primis da Julian Bream.

(Il Maestro Henze è anziano e non può intervenire a ritirare il premio e prega il Comitato di farglielo recapitare)

Premio per la Didattica: Guido Margaria

Motivazione: Guido Margaria è nato a Torino nel 1942. E' stato allievo di Carlo Ernesto Salio e di Andrés Segovia ai corsi di Santiago di Compostela. Svolge da anni un'intensa attività didattica presso il Conservatorio di Alessandria ed ha preparato numerosi allievi, oggi affermati musicisti (tra gli altri, Mario Dell'Ara). Margaria ha pubblicato antologie e registrazioni di opere di compositori contemporanei, oltre a numerosi brani dell'Ottocento in particolare di Giuliani e Legnani.

F.B.: A me ancora il ruolo di intervistatore, anche se ogni volta che ci rivediamo parliamo io e Margaria di quando venni qui ad Alessandria a fare il primo esame da privatista e c'era lui in commissione. E fui trattato fin troppo bene. Da quegli anni gloriosi, quanto è cambiato, quanti diplomati hai formato, quanti allievi sono passati?

Guido Margaria: Una novantina di allievi, diplomati credo 44: in 41 anni di insegnamento, credo una media superiore ad un allievo all'anno.

F.B.: Una produttività esemplare!

G.M.: A quegli allievi vanno aggiunti quelli che si sono diplomati privatamente. E poi, in anni passati, accanto a questa discreta attività didattica, aggiungerei un impegno notevole nei concerti e nelle pubblicazioni e anche nel seguire da vicino certi compositori, che vanno sempre stimolati. Non sono molti, ma quelli che avevano con me un'a certa affinità. Non ho avuto contatti con compositori in cui non credevo. Ho lavorato bene con Margola, Viotti, Mosso, ma anche con Gaslini, Fellegara ed altri, che stanno in un discorso innovativo pur essendo nella tradizione, cioè con un certo senso della costruzione e non della rottura.

F.B.: E' questa la traccia che lasci. Ma questo è un anno importante per te perché il Conservatorio di Alessandria non avrà più la tua preziosa docenza chitarristica... vai in pensione, in parole povere. Ti facciamo un grande augurio: mentre ti liberi del compito del conservatorio, con questa chitarra d'oro tu possa ripartire ancora con una carriera concertistica che stavi battendo molti anni fa e che forse hai messo in secondo piano. Ci auguriamo di risentirti in gran forma.

Premio Giovane Promessa: Artyom Dervoed

Motivazione: Artyom Dervoed è nato a Rostov-on-Don (Russia) il 25 ottobre 1981. Ha iniziato a suonare a sei anni una chitarra a 7 corde. Pochi anni dopo ha intrapreso lo studio della chitarra e sei corde sotto la guida di Svyatozarova a Mosca. Successivamente si è perfezionato con Oscar Ghiglia (presso l'Accademia Chigiana di Siena) e con Remi Boucher, Roland Dyens, Fabio Zanon, Alexei Zimakov e Aniello Desiderio.

Artyom Dervoed ha vinto numerosi concorsi nazionali e internazionali fra i quali: Carpentras (nel 1999), Ile de Re (nel 2004) e nel 2006 il «Pittaluga» di Alessandria e l'International Guitar Competition di Singapore. Si è esibito in Russia, USA, Francia, Italia, Germania, Ungheria, Lituania, Lettonia, Libano e Ucraina.

F.B.: Artyom si è già esibito. Gli chiediamo i prossimi impegni quali sono.

Artyom Dervoed: Molti concerti in tutto il mondo, una registrazione per la Naxos
F.B.: Il "Pittaluga" fa proprio bene ai musicisti che lo vincono!

Premio per la Ricerca musicologica: Matanya Ophee

Motivazione: Matanya Ophee è nato a Gerusalemme nel 1932. A vent'anni si arruola nell'aeronautica militare israeliana e successivamente diventa istruttore di volo. Inizia lo studio della chitarra nel 1955 con Esther Bromberger, un alunno di Luigi Mozzani e con José Pelta, Menache Baquiche e Riccardo Sceglie. Studia anche composizione in Israele con Eli Yarden. Nel 1965 emigra negli Stati Uniti e diventa cittadino americano. Inizia poi ad occuparsi di musica da camera per e con chitarra e compie una febbrile ricerca nelle biblioteche che gli consente di riportare alla luce autori ed opere di grande valore. Scrive inoltre numerosi articoli, diffusi in tutto il mondo, che fanno riscoprire autori come François De Fossa, Antoine De L'Hoyer, Ivan Padovec e molti altri. Alla fine degli anni Settanta, grazie alla casa Editrice Orphée, pubblica musica e testi per chitarra di grande qualità.

F.B.: Molti anni sono passati dalla Serenata op.8 di Beethoven. Ben 29 anni. Quale è la prossima sorpresa che ci riserva?

Matanya Ophee: Ma se ve lo dico non sarebbe più una sorpresa... Una cosa molto importante sarà arrivare all'edizione del Concerto per chitarra e orchestra di Niccolò Paganini e ancora la Grande Sonata. E poi ancora sto lavorando su una serie di Duo di De Fossa, basata sul Quartetto d'archi di uno sconosciuto compositore spagnolo del Settecento

F.B.: Grazie. Non vediamo l'ora. Grazie a nome di tutti.

Premio speciale "Una vita per la chitarra": Julian Bream

Motivazione: Nato a Londra nel 1933, Julian Bream è un punto riferimento per tutti i chitarristi. Ha suonato nei più importanti teatri del mondo e collezionato prestigiosi riconoscimenti.

Hanno scritto per lui grandi compositori come Britten, Henze, Walton, Tippett, Arnold, Takemitsu, Brouwer. Ha inciso memorabili cd pubblicati anche da RCA ed Emi.

Si è dedicato con successo anche al liuto ed ha fondato negli anni Sessanta il Julian Bream Consort specializzato nell'esecuzione con strumenti originali dell'antica musica inglese. E' stato nominato Commander dell'Ordine dell'Impero Britannico e nel 1993 la Società dei Musicisti del Regno Unito gli ha conferito il Premio come "Miglior Musicista dell'anno". La BBC inglese gli ha dedicato un documentario di ben tre ore dal titolo Guitarra e nel 1996 Stuart Button ha pubblicato un'interessante biografia tradotta anche in italiano.

(Raggiunto al telefono, Bream non può essere qui per ragioni di salute. Si sente lusingato e accetta il premio con trasporto. Ritira il premio il delegato Colin Cooper)

Premio per la Promozione: Bosko Radojkovic

Motivazione: Dopo una Laurea in Chitarra presso l'Università di Belgrado, Bosko Radojkovic, 41 anni, si è dedicato con passione alla musica da camera e all'insegnamento. Nel 2000 ha fondato il Guitar Art festival e la Fondazione jugoslava dei chitarristi classici. È promotore anche del Convegno dei chitarristi del Sud-est europeo. Le sue competenze e la sua incessante attività di promozione della chitarra rappresentano una risorsa preziosa per le sei corde.

F.B.: Raccontaci, quando si tiene il Festival di Belgrado che organizzate.

Bosko Radojkovic: Normalmente in febbraio e il nuovo Festival in Montenegro si terrà il prossimo agosto. Il grande lavoro di relazione e organizzazione dura tutto l'anno e interessa i contatti con tutti i musicisti dell'aria slava del sud e comprende anche la Turchia. Sono lieto che il Comitato mi abbia premiato, anche per le grandi difficoltà che incontro, così come credo anche gli organizzatori qui di Alessandria.

Premio per il miglior cd: Alberto Mesirca

Motivazione: Nonostante la giovane età, appena 23 anni, Alberto Mesirca è ben più che una promessa della chitarra. Il suo debutto discografico con il cd "Ikonostas" (Map edizioni) si è imposto subito per la profondità musicale e per la raffinata tecnica strumentale. Di grande pregio

anche il repertorio inciso, che tocca autori complessi come De Falla, Mompou, Asencio e Gilardino. Di lui un noto critico ha scritto: «Questo ragazzo suona come un pianista dell'est alla fine della sua carriera». Alberto Mesirca è un artista che lascia un segno indelebile nella discografica per chitarra.

F.B.: Come è nato il progetto di questo programma. Hai un'ispirazione che ci sembra vada al di là della musica

Alberto Mesirca: Il progetto nasce sulle composizioni musicali, poi il riferimento filosofico ha contribuito naturalmente ad approfondire l'interpretazione degli stessi pezzi. Ho messo insieme questo programma andando un po' controcorrente rispetto ai programmi dei concorsi o dei concerti. L'ho preso come sfida. E'andata bene.

F.B.: La sfida è senz'altro stata vinta. Ti ho visto oggi arrivare con una chitarra. Non è che per caso tu abbia voglia di suonare qualcosa per noi come ideale sigla finale di questa giornata?

Alberto Mesirca: Veramente la mia chitarra è in albergo, però ho provato una chitarra qui fuori molto buona e se il liutaio è disponibile... io suonerei.

F.B.: Questo naturalmente aggiunge valore alla tua disponibilità. Salutiamo intanto tutti i partecipanti.

Marcello Pittaluga: Anch'io ringrazio tutti. Stasera ci sarà la finale della 40° edizione del Concorso Pittaluga presso il Teatro Comunale. Vi do l'appuntamento al prossimo anno per la 13° edizione del Convegno Internazionale di Chitarra di Alessandria. Buon rientro a tutti.

[Breve recital di Alberto Mesirca]