

20° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria – sabato 26 settembre 2015

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

Atti del Convegno

a cura di Sebastiano Moncata

Il 26 Settembre 2015, presso l'auditorium “Pittaluga” del Conservatorio “Vivaldi” di Alessandria si è tenuta la 20esima edizione del Convegno Internazionale di Chitarra, nato 20 anni fa da un'idea di Filippo Michelangeli, giornalista ed editore (oltre che chitarrista). Il convegno si svolge, già da alcuni anni, in concomitanza con il Concorso Internazionale di Chitarra “Pittaluga”, giunto ora alla 48esima edizione. Il Convegno di quest'anno è dedicato al 75esimo anniversario della prima esecuzione del Concierto de Aranjuez (Barcellona, 9 Novembre 1940), composto dal maestro Joaquín Rodrigo ed eseguito per la prima volta da Regino Sáinz de la Maza accompagnato dall'Orchestra Filarmonica di Barcellona.

La giornata prevede diversi incontri con varie personalità di spicco del mondo delle sei corde. Una mostra di liuteria e di novità editoriali prelude all'inizio del Convegno, che prende ufficialmente il via alle 10.30. Il presidente Marcello Pittaluga saluta il pubblico e, dopo aver dato di avvisi riguardo gli orari, passa la parola a Frédéric Zigante, docente di chitarra presso il conservatorio di Alessandria, il quale porta i saluti della direttrice e ringrazia tutti per aver partecipato all'evento. Anche il sindaco della città, professoressa Rita Rossa, nonostante i numerosi impegni, ha voluto essere presente per ringraziare personalmente quanti si sono impegnati per la realizzazione di questo Convegno e per sottolineare il fatto che questo evento è vissuto dalla città con orgoglio. Marcello Pittaluga ricorda che esattamente questo stesso giorno, ma del 1997, è stato inaugurato quest'auditorium, intestato al padre Michele il quale ha contribuito alla nascita del Conservatorio (precedentemente liceo musicale). Prosegue presentando il Comitato Scientifico che presiede il Convegno: Giovanni Podera, Francesco Biraghi, Piero Bonaguri, Frédéric Zigante, Micaela Pittaluga, Filippo Michelangeli, Lorenzo Micheli, Ermanno Brignolo (assente perché fuori sede). Segue Micaela Pittaluga, che ricorda l'appuntamento serale durante il quale avrà luogo la finale del concorso, che si terrà al Teatro Alessandrino. Comunica che sarà eseguito il Concierto de Aranjuez dai tre finalisti: Rovshan Mamedkuliev (Russia), Andrea De Vitis (Italia), Daniel Egielman (Polonia). Ricorda anche che il concorso ha una sezione dedicata ai giovani (junior): il vincitore di questa edizione, presente in sala, viene calorosamente applaudito, si tratta di Urbaan Reiter (Slovenia). Il giovanissimo chitarrista (12 anni), si esibirà la sera stessa della finale del concorso. La parola passa a Filippo Michelangeli, che esplicita la nascita del Convegno, che coincide con la pubblicazione di una rivista musicale. Racconta la sua esperienza negli anni passati, durante i quali ha avuto modo di conoscere numerosi chitarristi di altissimo livello provenienti da vari paesi italiani; da ciò l'intuizione di trovare un punto d'incontro dal quale partire per condividere le proprie esperienze. Precisa Michelangeli che le 126 chitarre d'oro sono state sempre date come riconoscimento alle eccellenze, provocando scherzosamente l'auditorio parlando di “miglior merce chitarristica”. Conclude esprimendo riconoscenza sia alla famiglia Pittaluga per l'impegno e la passione con le quali tiene viva questa tradizione sia al maestro Giovanni Podera che da cinque anni è direttore artistico del convegno.

Prende la parola il maestro Giovanni Podera che ringrazia i colleghi e gli amici che fan parte con lui del comitato scientifico per la consueta e preziosa collaborazione. Di seguito presenta il programma dettagliato della giornata che prevede i seguenti interventi:

Ida Presti (1924 - 1967). Biografia di una chitarrista leggendaria
Relatrice Isabelle Presti (nipote di Ida Presti)
Docente di chitarra presso la Scuola di Musica e di Arte Drammatica di Fréjus e del Conservatorio

Il Concierto de Aranjuez: il processo creativo di un musicista non vedente
Relatrice Cecilia Rodrigo Camhi (figlia di Joaquín Rodrigo)
Direttore artistico delle Edizioni Rodrigo e della Fondazione Joaquín e Victoria Rodrigo di Madrid
Intervento musicale di Piero Bonaguri che eseguirà in prima assoluta "Homenaje a Rodrigo" di Alessandro Spazzoli (presente in sala)

Riscoperto un manoscritto del Concierto de Aranjuez
Relatore: Frédéric Zigante
Docente di chitarra presso il Conservatorio di Alessandria

Omaggio al compositore Carlo Mosso (1931-1995), a venti anni dalla sua scomparsa
Relatore: Giovanni Cestino
Chitarrista e musicologo

Presentazione del volume "Miguel Llobet" (ed. Ut Orpheus, 2015)
Relatore: Stefano Picciano
Chitarrista, musicologo e didatta
Intervento musicale di Lorenzo Micheli

Debutto di Pasquale Vitale
Cava de' Tirreni (SA), 17 anni
Studente del M° Marco Caiazza, docente di chitarra presso la Scuola media a indirizzo musicale "Alfonso Balzico" di Cava de' Tirreni

Presentazione del volume: "Narciso Yepes - Una chitarra a dieci corde" (Curci, 2015)
Relatore: Filippo Michelangeli
Direttore responsabile di "Seicorde" e "Suonare news" e curatore della collana "Enciclopedia della chitarra"
Intervento musicale di Marko Topchii
(Vincitore nel 2014 dei Concorsi internazionali Ruggero Chiesa di Camogli e Joann Falletta di Buffalo, NY)

Presentazione del volume "Un chitarrista per i compositori" (ed. Ut Orpheus, 2015)
Relatore: Piero Bonaguri
Docente di chitarra presso il Conservatorio di Bologna

Francesco Molino, tra violino e chitarra
Relazione a cura di Mario Dell'Ara, chitarrista, musicologo
Intervento musicale del duo Pietro e Giuseppe Locatto (chitarra e violino)

La liuteria in Giappone da Kohno a Sakurai
Relatore il liutaio Masaki Sakurai
Intervento musicale del chitarrista Lapo Vannucci

Ultimo applauso . Addio, Eli Tagore (1930-2015)
Relatrice: Paola Lanzola

Docente di chitarra presso il Liceo musicale di Genova

Prima esecuzione assoluta dell'opera per chitarra commissionata dal Convegno chitarristico internazionale di Alessandria: "For Guitar op. 237" di Teresa Procaccini (presente in sala) (Ed. Edi-Pan, 2015)

Chitarrista Marco del Greco

Nuove acquisizioni sulla provenienza dei Quintetti con chitarra di Luigi Boccherini

Relatore: Matanya Ophee

Chitarrista, musicologo, fondatore delle Edizioni Orphée

A seguire tre brevi concerti:

17,00 Nicola Montella

17,10 Marco Del Greco

17,20 András Csáki

A conclusione della giornata – le attese assegnazioni delle CHITARRE D'ORO che quest'anno si arricchiscono del premio per le "Eccellenze professionali" che ruotano intorno al mondo della chitarra.

Chiusura 20° CONVEGNO.

Giovanni Podera ringrazia per l'attenzione e augura una buona giornata a tutti i partecipanti.

Francesco Biraghi introduce la relatrice del primo intervento: Isabelle Presti.

IDA PRESTI, BIOGRAFIA DI UNA CHITARRISTA LEGGENDARIA

Relatrice: Isabelle Presti

Ida Presti è nata a Suresnes il 31 maggio 1924, da padre francese e madre siciliana.

Suo padre, malgrado non fosse musicista, aveva una fervida passione per la chitarra.

Isabelle ricorda che il bisnonno aveva assistito, poche settimane prima della nascita della figlia Ida, al primo concerto francese di Andrés Segovia (Parigi, 7 aprile 1924). Dopo aver avuto da Segovia - ritenuto da tutti il grande maestro dello strumento dell'epoca - la rivelazione della bellezza della chitarra, egli si fece carico dell'educazione della figlia. La piccola Ida non andò a scuola e iniziò a curare la sua educazione musicale fin dall'età di quattro anni, con piccoli esercizi di flessibilità per le mani perchè all'epoca non esistevano chitarre di dimensioni ridotte. Questa bambina eccezionale sviluppò da sola la sua tecnica facendo scale ed esercizi vari. Suo padre fu il suo unico insegnante, ma fu un professore solamente teorico dato che non suonava la chitarra. Fu lei stessa che sviluppò tra i 6 e i 10 anni una tecnica e una musicalità che destarono ammirazione per tutta la vita.

Isabelle racconta un aneddoto, a conferma che l'infanzia di Ida fu laboriosa ma non priva di «d'espiègeries» (giocosità). Ida era tenuta ad imparare ogni mattino un nuovo studio (Sor, Carcassi o Aguado) e aveva una tale facilità nell'apprendere il brano in qualche minuto. Come molti bambini aveva una passione per i cartoni animati e questo la spingeva a posare sopra la partitura il suo album di fumetti preferito, divorandolo senza cessare di suonare a memoria lo studio appena appreso. Suo padre che l'ascoltava nella stanza accanto per verificare il suo studio non si accorse mai dello stratagemma. Ida tenne il suo primo recital a 10 anni il 28 aprile 1935 alla Sala Chopin. Ecco il programma di quel concerto, il quale ci permette di parlare di «enfant prodige»:

- Chanson populaire mexicaine N°3 di M. PONCE
- Impression d'Espagne N°2 di J. MALATS
- Prélude di F. Moreno TORROBA
- Fandanguillo di J. TURINA

- Prélude pour Luth, gavotte, prélude de la suite N°4 pour violoncelle, Loure di J. S. BACH
- Granada, Sevilla, Torre Bermeja, Prélude des chants d'Espagne di I. ALBENIZ

La stampa è unanime e dichiara: è nata una stella.

Una tale maturità musicale ad una età così giovane non poteva che essere conseguenza di una conoscenza già molto approfondita della propria arte associata ad una indubbia precocità, frutto di un dono eccezionale. Di fronte ai successi della bambina prodigio tutte le capitali d'Europa la scritturano. Ida Presti suona così davanti ai più grandi nomi della musica spagnola: da Joaquín Turina a Joaquín Rodrigo che incontrò per la prima volta a casa di Roland Manuel in occasione di una riunione di amici nel 1935. All'età di circa 12 anni fu scritturata per due anni di seguito dalla Société des Concerts du Conservatoire. In seguito registra i suoi dischi da Gramophon (tra il 1934 e il 1936). Fu inoltre la più giovane artista dell'epoca a registrare per la Pathé. In quello stesso periodo il padre organizzò un incontro con il grande Andrés Segovia al termine del quale il maestro disse: «Non ho nulla da insegnare a questa bambina, se non da suggerirle di non ascoltare i consigli di alcun chitarrista.»

A 13 anni debuttò anche nel cinema in un film di Maurice Cloche tratto dal romanzo di Alphonse Daudet «Le petit Chose » con Arletty nel 1938.

Sfortunatamente due eventi tragici frenano questa carriera prodigiosa. Prima di tutto la morte di suo padre avvenuta nel 1938, quando lei aveva appena 14 anni, e l'anno seguente lo scoppio della guerra. Divenuta improvvisamente capo famiglia, dovette occuparsi per tutta la durata del conflitto dei bisogni materiali di sua madre e di sua sorella dell'età di tre anni. A 17 anni parte da sola per l'Indonesia per una tournée di tre mesi. La sua carriera internazionale e i suoi successi vengono premiati fra l'altro con l'onore di essere invitata a Genova per suonare in occasione del primo centenario della scomparsa di Niccolò Paganini. <<Dal 1940 al 1946 la mia nonna (continua la relatrice) si trasferì nel sud della Francia dove fu scritturata da Mme de Valmalète, madre della pianista Madeleine de Valmalète, per alcuni concerti. Per sostenere la famiglia economicamente diede pure lezioni di chitarra nella Francia centrale e lì per la prima volta incontrò Django Reinhardt!>>. Ida Presti gli suonò Bach che egli amava tanto. Le rispettive famiglie lasciarono i due "mostri sacri" isolarsi nella loro reciproca ammirazione. Django fu talmente commosso da buttarsi alle sue ginocchia in lacrime per baciarle le mani. Questi due grandi artisti si ammiravano senza limiti e in quei giorni nacque un'amicizia profonda e duratura.

Isa si sposò e poco tempo dopo nacque la madre di Isabelle, Elisabeth: il matrimonio si concluse rapidamente con un divorzio. Nel 1946 Ida ritornò a Parigi dove poté stabilirsi grazie all'aiuto di André Verdier, flautista all'Opera e grande appassionato di chitarra. Maurice Dandelot, impresario, le organizzò alcuni concerti a Salle Gaveau.

Nel 1947 in seguito alla ricezione della partitura manoscritta del Concierto de Aranjuez di Joaquín Rodrigo, Ida la impara in 10 giorni solamente realizzando l'exploit di suonarla in pubblico al Théâtre des Champs Élysées a Parigi. Questo concerto fu trasmesso in diretta sulle frequenze di Radio Paris.

Venti anni più tardi lo stesso Rodrigo scrisse un altro Concerto per il duo Presti-Lagoya dedicandolo più specificatamente a Ida «Concierto para una Virreyna de Epaña». Ma, in seguito alla sua morte, ne cambiò il titolo in «Concierto Madrigal » e venne affidato ad altri interpreti. Siamo dunque nel 1950.

Vediamo ora Alexandre Lagoya che nacque nel 1929 ad Alessandria d'Egitto da padre greco e madre italiana. A partire dall'età di 8 anni egli decise di diventare chitarrista. I suoi genitori non condividevano questo entusiasmo e il piccolo Alexandre fece i suoi primi passi di musicista da solo. Diede il suo primo concerto all'età di 13 anni e a 15 anni già impartiva lezioni di solfeggio. A 17 anni era già il più celebre chitarrista del suo paese; nonostante ciò era consapevole che la sua carriera non sarebbe proseguita in Egitto. A 20 anni decise dunque di recarsi in Francia spinto dal desiderio di conoscere Ida Presti della quale conosceva la strabiliante carriera e i dischi. Appena arrivato a Parigi prese contatti con gli ambienti chitarristici ed è in occasione di un concerto privato organizzato per Ida Presti dall'Associazione Les Amis de la guitare, che i nonni di

Isabelle si incontrarono. Fu un colpo di fulmine reciproco. La nascita nel 1952 del duo Presti-Lagoya permetterà loro di non separarsi più nei 15 anni successivi. Fin dal loro debutto si fissarono come obiettivo la perfetta eguaglianza tra i due strumenti sia dal punto di vista dei testi musicali che da quello della sonorità.

Il duo Presti-Lagoya ha un posto consolidato nella storia della chitarra come primo duo di artisti solisti dello stesso livello entrambi impegnati per questa formazione. Isabelle precisa anche il fatto che Ida fu sempre un'appassionata improvvisatrice e cominciò a comporre diversi brani che sarebbero comparsi nei programmi (le composizioni originali di Ida Presti e le trascrizioni di Alexandre Lagoya sono state fatte pubblicare dalla madre di Isabelle).

Per quanto riguarda l'attività didattica di Ida Presti, nel 1955 fu avviata una classe di chitarra alla Schola Cantorum di Parigi, prima sede dei corsi tenuti dai due maestri. Il conservatorio nazionale superiore di Parigi non poteva far fronte all'apertura di una classe di chitarra per motivi di disponibilità economica; è quindi soltanto nel 1969 che si riuscì a trasformare una classe di musica da camera in chitarra. Alexandre Lagoya ne divenne titolare fino al 1994. Nel 1959 fondarono insieme una classe di chitarra presso l'Accademie Internationale de Nice. A proposito dell'insegnamento, per lei la diteggiatura e il fraseggio erano i primi aspetti da considerare in un brano. Ida trovava spesso diteggiature più vicine all'arpeggio che alla scala, utilizzando le corde libere per lasciare la possibilità di cambiare posizione di modo che ciascuna nota potesse sovrapporsi alla successiva. Fu una delle innovatrici e utilizzò per prima le scale a tre dita della mano destra (anulare medio indice). La sua mano destra resta un modello di precisione, di flessibilità, di potenza e stabilità nei passaggi brillanti con una grande mobilità che le permetteva di sfruttare ogni risorsa timbrica. Per la mano sinistra si notavano le dita arcuate a martello costantemente aperte, senza sforzi e adattabili a qualsiasi allargamento. Poteva senza grandi sforzi fare un allargamento di 8 tasti per effettuare «i cinque mi».

L'aspetto più affascinante dell'insegnamento di Ida era la sua immaginazione. Sapeva intuitivamente ciò che funzionava e ciò che non funzionava anche in brani che ascoltava per la prima volta. Leggeva a prima vista il passaggio in questione e ne faceva emergere gli aspetti nascosti più insospettabili. Ciò che si notava subito era l'amore che metteva nell'insegnamento e la pazienza che aveva per ogni allievo.

Tornando al duo, essi incontrano i più importanti compositori dell'epoca e li incoraggiano a scrivere per loro. Sono infatti dedicatari dei principali capolavori per due chitarre del XX secolo. Hanno dato più di 2000 concerti nel mondo intero del quale hanno fatto più volte il giro (quindici volte per la precisione). Hanno suonato davanti a grandi personalità come Albert Einstein, John Kennedy e Charles De Gaulle.

All'apice della loro carriera nel 1967 intrapresero una tournée negli Stati Uniti ma subito dopo un concerto a New York Ida fu colta da un malore. Il giorno dopo all'arrivo a Rochester dove doveva fare un concerto la sera, morì all'ospedale nel giro di un'ora all'età di quarantadue anni. <<Ciascuno di voi può immaginare il dolore e lo smarrimento provato da tutti noi famigliari>> prosegue Isabelle. La sofferenza fu immensa in particolare per Lagoya che perdeva, oltre alla moglie, anche la sua partner musicale.. Alexandre Lagoya dovette intraprendere una nuova carriera musicale da solista, rifarsi un repertorio e imporsi di nuovo nel difficile mondo dei concerti. - Una sua esecuzione in video viene mostrata all'auditorium-.

Per concludere con un sorriso, Isabelle racconta un aneddoto avvenuto durante una masterclass: un allievo che aveva difficoltà a concludere un brano si rivolse a mia nonna dicendo «Se sapeste Signora, quanto è penoso non essere Ida Presti!» Mia nonna gli rispose sorridendo «Se tu sapessi quanto sia penoso non essere Johann Sebastian Bach!»

IL CONCIERTO DE ARANJUEZ: IL PROCESSO CREATIVO DI UN MUSICISTA NON VEDENTE

Relatrice: Cecilia Rodrigo Camhi

La relatrice di questa conferenza è Cecilia Rodrigo, che saluta il pubblico e ringrazia la famiglia Pittaluga.

Cecilia spiega subito che non si soffermerà molto sui vari documenti (siti presso il "Victoria and Joaquín Rodrigo Archive") per via del tempo a disposizione. Ricorda che quest'anno è particolarmente significativo, in quanto ricorre il 75esimo anniversario del Concierto de Aranjuez, e quindi parlerà del "processo creativo di questo grande Maestro non vedente".

Joaquín Rodrigo nasce il 22 novembre 1901 a Sagunto (Valencia); a seguito di un'epidemia di difterite, perde la vista all'età di tre anni. Il compositore avrebbe detto più tardi, senza amarezza, che questa tragedia personale probabilmente lo aveva portato alla carriera musicale (vengono mostrate due foto del piccolo Joaquín). Per scrivere la sua musica, una volta ultimata la composizione, dettava nota per nota a un copista; spesso questo procedimento richiedeva molto più tempo della stessa composizione (viene mostrata la macchina che ha utilizzato per scrivere il concerto). Un'altra immagine mostra il manoscritto della prima pagina del terzo movimento del Concerto, seguita dalla prima pubblicazione della partitura (1949), con alcune correzioni sul tempo da parte della moglie, e da quella più recente. Viene proiettato un filmato (1979) con alcune scene tratte dalla Televisione Nazionale Spagnola, dove alcuni giornalisti chiedono al maestro se sia peggio essere un compositore cieco come lui, o sordo come Beethoven; e Rodrigo risponde che senza dubbio sono entrambe due cose poco piacevoli, tuttavia ritiene che per un cieco sia più semplice fare musica, potendosi servire di punti di sostegno come ad esempio i grammofoni.

Un secondo filmato mostra invece alcuni momenti durante i quali Rodrigo detta al copista il suo ultimo concerto per chitarra, il Concierto para una Fiesta (1982). Rodrigo riferisce al copista l'organico del concerto e inizia a dettare le note, la loro durata e disposizione su pentagramma (le note eseguite dal flauto, dalla tromba, le varie pause ecc.). La durata del concerto è di circa 30 minuti, possiamo quindi immaginare il tempo necessario per scrivere tutto su spartito. Un'altra scena ritrae Rodrigo, in compagnia della moglie, alle prese con la composizione e la scrittura del Concierto Andaluz (per quattro chitarre e orchestra). Nel 1959, Rodrigo scrisse un lavoro per il duo Presti-Lagoya intitolato "Tonadilla" per due chitarre. Una proiezione mostra l'esecuzione del brano magistralmente interpretato dal duo. Un altro anno particolare è il 1933, anno in cui viene composta la "toccata" per chitarra sola, il secondo lavoro per chitarra sola del Maestro il quale diede lo spartito a Regino Sainz de la Maza, che non l'esegui mai. Rodrigo pensò quindi di trasformare quel brano nel primo movimento del concerto per violino e orchestra, il Concierto de estio (1943). Un musicologo, riporta la relatrice, ha trovato alcuni anni dopo il manoscritto, che è stato eseguito per la prima volta da Marcyn Dilla a Madrid (2006). <<Fu lo stesso Zigante, - continua Cecilia- a darmi le prime notizie su questo lavoro e a consigliarmi di cercare il manoscritto, la cui musica sono riuscita ad ascoltare per la prima volta soltanto settantaquattro anni dopo>>. Cecilia presenta dunque due esempi musicali: il primo è la toccata eseguita per chitarra sola, il secondo la "trasformazione" del brano in Concerto, eseguito dal marito violinista (presente in sala). Nel 1983 viene eseguito l'ultimo dei concerti che Rodrigo ha scritto per chitarra e orchestra: il "Concierto para una fiesta", alla chitarra Pepe Romero. Un video, che può essere considerato a detta della relatrice un documento storico, mostra un frammento che ritrae il compositore (82 anni) e il chitarrista alle prese con lo studio del brano, di non facile esecuzione. <<Maestro-dice Romero- questo passaggio non è molto chitarristico.>>. <<Ti sbaglia-risponde Rodrigo- bisogna solo studiarlo con calma e attenzione>>. Conclude Cecilia: <<mio padre era un sognatore. Immaginava un fantasmagorico strumento che avesse le ali di un'arpa, il corpo di un pianoforte e l'anima di una chitarra>>. Un ultimo video mostra la famiglia di Rodrigo in un sereno momento al mare, che il maestro ha sempre amato. La conferenza termina con un calorosissimo applauso.

Segue la prima esecuzione assoluta dell' "Homenaje a Rodrigo", composto da Alessandro Spazzoli ed eseguito da Piero Bonaguri. Il brano è presentato dal maestro stesso, che, dopo l'esibizione, regala una copia dell'opera pubblicata a Cecilia. Molto significativo e bello l'abbraccio della signora Rodrigo al compositore Spazzoli, segno di apprezzamento del componimento e del gesto.

RISCOVERTO UN MANOSCRITTO DEL CONCIERTO DE ARANJUEZ

Relatore: Frèdèric Zigante

Zigante introduce il suo intervento giustificando la scelta del titolo, dovuta al fatto che quello presentato non è l'unico manoscritto del Concierto de Aranjuez. Il manoscritto in questione (non sappiamo esattamente quando si colloca nel tempo), è stato rinvenuto l'anno scorso, dalla raccolta di Lagoya. Zigante mostra il manoscritto, piuttosto antico, che assomiglia a quello visto in precedenza (conferenza di Cecilia Rodrigo). Fa notare alcuni elementi: indicazioni agogiche, segni di correzione. Nel 1947 Ida Presti ricevette l'incarico di studiare questo concerto in vista dell'esecuzione francese; e probabilmente la chitarrista studiò il concerto direttamente su partitura. Attualmente questo manoscritto è stato acquisito dalla fondazione "Joaquín e Victoria Rodrigo". <<Quello che ho fatto io- continua il musicologo- è stato studiare questo spartito>>. Zigante, prima di mostrare alcuni esempi musicali, precisa che, al momento del confronto con un'opera, un manoscritto, bisogna tener conto del fatto che l'autore, quando stabilisce la prima stesura di un suo pezzo, molto spesso ci ritorna anche dopo le prime esecuzioni. Qui una piccola digressione del musicologo, che spiega come spesso le partiture o le trascrizioni vengano "modificate", ma sarebbe meglio dire "semplificate", dagli esecutori (per noi chitarristi: musiche di Castelnuovo Tedesco, Tansman ecc.). Confrontando invece le due versioni del manoscritto di Aranjuez, si può notare come, col passare del tempo e dopo le prime esecuzioni, la partitura sia stata modificata rendendo l'esecuzione più complicata, specialmente per il solista (per Rodrigo la sfida per il virtuoso era un obiettivo interessante e stimolante). Un'altra cosa che viene fuori dal confronto di queste due fonti sono i riferimenti stilistici del concerto.

Aranjuez è una residenza reale, poco lontana da Madrid, la cui costruzione risale alla fine del XVI secolo ed è stata ultimata nel 1752 (periodo barocco). Il riferimento di quest'opera è quindi ad un mondo antico (si parla di neoclassicismo) e quindi per Rodrigo alla musica antica spagnola.

Zigante mostra al pubblico alcune differenze: ad esempio all'inizio manca l'indicazione "rasgueado"; oppure analizzando un accordo troviamo una settima che non risolve (anche se ciò potrebbe essere un errore di trascrizione); una parte interessante è un passaggio che coinvolge anche l'orchestra.

Il primo movimento del concerto, prosegue il chitarrista, è caratterizzato da un'alternanza di battute in 3/4 e 6/8; nel manoscritto di Ida Presti vediamo sempre una scrittura in 6/8. La sostanza delle note è uguale, l'articolazione è differente. Nel secondo tema possiamo notare differenze di note, e in alcuni punti casi di esemplificazione (riduzione da due voci a una). Un'altra differenza la si rinviene prima della chiusura dell'esposizione, negli accordi che precedono la "famosa scala" conclusiva che porterà allo sviluppo, i quali nella prima versione fanno la stessa parte dell'orchestra, nella versione definitiva l'autore decide invece di non raddoppiare l'orchestra con la chitarra. Anche lo sviluppo, prosegue Zigante, rimanda alla musica barocca, caratterizzato da fioriture. Non mancano le complicazioni, un esempio è il passaggio da un accordo a un altro in posizioni differenti e scomode. Scherzosamente Zigante ricorda il periodo in cui studiava il manoscritto con Lagoya il quale, proprio in quella situazione, consigliò al giovane chitarrista di non suonare "l'accordo" completo, ma di eliminare alcune note. <<Credevo fosse il classico trucco del chitarrista, che cerca sempre la via più semplice per l'esecuzione-dice Zigante-ma in realtà il suggerimento che avevo ricevuto veniva da un'attenta analisi del manoscritto antico>>. Analizzando il secondo movimento, l'Adagio, confrontando le due versioni emergono notevoli differenze, ne è un esempio l'esposizione in sol maggiore (sembra che la versione di Ida Presti sia meno veloce, forse per agevolare la cantabilità della chitarra). In alcuni passaggi cambia anche il ritmo; certamente sono sfumature ma, precisa Zigante, si notano. A questo punto Zigante cita la rivista "il Fronimo" (rivista nata nel 1972), soffermandosi su un articolo a proposito delle varie interpretazioni discografiche del Concierto de Aranjuez; a un certo punto dell'articolo si parlava della versione di Narciso Yepes, confrontata con l'originale di Rodrigo. Non potendo entrare nel dettaglio, vengono semplicemente evidenziate delle coincidenze tra la versione di Yepes e il manoscritto antico (riscontriamo gli stessi elementi nella versione eseguita da Regino Sainz de

la Maza). E' quindi probabile che questi interpreti si siano rifatti al manoscritto rinvenuto l'anno scorso. Vengono mostrate varie pagine della partitura sullo schermo, sulle quali sono evidenziate le differenze sostanziali.

Giungiamo infine all'ultimo movimento, in forma di rondò. Anche qui ci sono delle piccole differenze tra il manoscritto di Ida Presti e la versione definitiva; ci sono anche alcuni passaggi che sono veramente complicati da eseguire, per questo è difficile che siano presenti in molte esecuzioni del Concerto. Un altro passaggio virtuosistico è quello dell'ultimo tempo in sol maggiore dove il tema passa agli archi, in pizzicato, con la chitarra che ripete in contrattempo il tema in forma di arpeggio; questo passaggio si conclude con una fioritura che rende irregolare l'arpeggio e risulta complicata.

Essendo il tempo a disposizione limitato, finisce qui l'intervento di Frédéric Zigante che ribadisce di non aver trovato la vera versione del concerto, ma una traccia molto bella e commovente del lavoro che il maestro Rodrigo ha dedicato a questa sua opera.

OMAGGIO AL COMPOSITORE CARLO MOSSO (1931-1995), A VENTI ANNI DALLA SUA SCOMPARSA

Relatore: Giovanni Cestino

Il relatore Giovanni Cestino introduce la figura del compositore Carlo Mosso, direttore del conservatorio di Alessandria e uno degli storici titolari della cattedra di composizione (1971). Viene descritta la figura di questa personalità, di cui ricorre il 20esimo anniversario della scomparsa (1995). Giovanni propone di tracciare un profilo sintetico della produzione di Mosso, e di fornire una serie di riflessioni che derivano da una ricerca filologica sulle fonti e i testimoni disponibili per quanto riguarda l'opera di Mosso, compositore appartato ma prolifico. Cominciamo con alcune notizie biografiche: studia al conservatorio di Torino, diventando bibliotecario, ma già nel 1971 viene invitato dal direttore del conservatorio di Alessandria, Felice Quaranta, per occupare la cattedra di armonia e contrappunto. Mosso rimane ad Alessandria fino alla fine della sua vita, ricoprendo diversi incarichi significativi (direzione). E' proprio nel periodo alessandrino che si situa la produzione chitarristica, iniziata esattamente nel 1969. Mosso mette mano a un brano "came-ristico" per un organico comprendente violino, viola, violoncello, pianoforte a quattro mani e appunto chitarra. Il chitarrista che lo ha eseguito è stato Maurizio Remmert; in questa partitura Mosso impiega gli effetti percussivi dello strumento. Nel 1970 vede luce il lavoro "Quattro danze nello stile modale", opera che dimostra il primo tentativo di collaborazione del compositore con il chitarrista Cimma, al quale Mosso scrisse altri due brani per chitarra sola. Attraverso l'amicizia con Cimma Mosso conosce un altro musicista: Angelo Gilardino. Segue la composizione di "Forskalia" (1972), un tentativo avventuroso di scandagliare le possibilità idiomatiche della chitarra. E' uno dei brani più particolari della produzione di Mosso. Dopo il compositore comincia a lavorare alle tre canzoni piemontesi, di cui erroneamente si scambia la data di pubblicazione per la casa editrice Berben (1976) con quella della composizione. La prima fu probabilmente scritta tra il 1970-71. Nel 1973 Gilardino ne termina la revisione, mandandola al compositore assieme ad una lettera su cui aveva riportato gli interventi e le modifiche apportate sulla partitura. Possiamo considerare la corrispondenza epistolare tra i due come una testimonianza molto importante. E' interessante leggerne alcune, dove non sempre i due andavano d'accordo. Il relatore cita ad esempio l'episodio durante il quale Gilardino, chiedendo un pezzo chitarristicamente impegnativo, ricevette da Mosso la seguente risposta: <<il mio negozio è una boutique, non un bric a brac di cianfrusaglie dismesse. Vendo solo modelli unici. Ma lei scusi di quali aspetti culturali va fantasticando? Oltre il compositore c'è in me il critico, ma quando scrivo note, non stendo una monografia su Frescobaldi. Le note non hanno aspetto culturale, almeno le mie; la cultura viene dopo, ad opera di altri. In questo caso non rientra nei miei scopi.[...]. Desidera lei un mio lavoro di ben maggiore impegno?[...] mi assicuro invece che sarà un buon lavoro, un pezzo di musica degno, il fico non produce fichi d'oro; produce, quando va bene, fichi e basta>>. Nel 1977 Mosso scriverà infatti questo lavoro, il primo Quaderno per chitarra.

Scrive però prima altri due lavori: l'“Omaggio a De Falla” (collaborazione con Guido Margaria); “La vita”, pantomima da due tele di Picasso, nella quale la chitarra ha un ruolo centrale da un punto di vista drammaturgico. Per quanto riguarda il primo brano, vi è un intervento di Gilardino, il quale nonostante l'assenza del compositore, interviene sul testo con modifiche metriche e semiografiche.

Il relatore mostra le immagini delle due edizioni del brano.

Nel 1980 Mosso scrive una “Fantasia per chitarra e pianoforte”, dedicata a Guido Margaria; compone poi i cinque Preludi per quattro chitarre (sfruttando un brano per organo del 1971).

L'ultimo brano cameristico per chitarra (ancora inedito), continua Cestino, è “Tropo II” per violino, chitarra e violoncello, un tentativo di arrivare a un quintetto per chitarra e archi. La produzione di Mosso è costellata di progetti non realizzati: un altro quaderno, una serie di preludi, una fantasia per chitarra e piccola orchestra. La produzione di Mosso termina nel 1979 con i quattro studi, pubblicati postumi; l'apice della sua produzione è costituita dai tre Quaderni (1977-1979-1986).

Cestino si sofferma sullo stile compositivo di Mosso, nell'ambito della musica per chitarra: da un punto di vista tecnico, la chitarra viene esplorata a livello timbrico (tambora, percussione, armonici). Mosso si ferma nel momento in cui supera un assunto chiaro di tutta la sua poetica: la composizione è un artigianato fatto con i suoni. Esso si serve degli strumenti, la cui fisicità non arriva mai a prendere il posto dei suoni. In questo modo, sostiene Cestino, non si rischia di incapere nell'“aura” dello strumento. Mosso sente il continuo bisogno di instaurare riferimenti e legami con altri parametri, come ad esempio il titolo di un'opera (il compositore utilizza principalmente 4 termini: canzone, quaderno, preludio, omaggio). Tutta l'opera di Mosso è dunque un'eroica operazione di sperimentazione e prosecuzione della tradizione. La chitarra è una prova del suo coraggio nel porsi nel vivo di questioni musicali centrali nella storia musicale della sua epoca.

Sperando di aver incuriosito il pubblico, Giovanni Cestino ringrazia per l'attenzione e chiude il suo intervento con un aforisma dello stesso Mosso.

In sala è presente anche il maestro Margaria, insegnante per molti anni ad Alessandria, che viene applaudito in sala. Spende due parole marcando il rapporto di amicizia che lo legava a Mosso.

PRESENTAZIONE DEL VOLUME “MIGUEL LLOBET” (ED. UT ORPHEUS, 2015)

Relatore: Stefano Picciano

Il relatore Stefano Picciano presenta il suo lavoro su Miguel Llobet, richiamando alla memoria tutto il percorso che lo ha coinvolto negli ultimi tre anni. Ricordo ancora - dice Picciano - i primi fogli in cui, nel 2011, appuntai le poche notizie biografiche che avevo su Llobet, pensando tra me e me che sarebbe stato interessante provare a ricostruirne la biografia per intero. Il lavoro, protrattosi per più di tre anni, ha visto pian piano ricomporsi - come in un enorme puzzle - la biografia del grande maestro catalano. E' stata una ricerca segnata da viaggi e spostamenti, innumerevoli telefonate e colloqui e infine un soggiorno a Barcellona. Il lavoro è nato a partire dalla netta impressione che la storiografia non avesse ancora messo in luce l'importanza di questo maestro nella storia chitarristica, nel cui ambito si stagliavano altre figure che parevano occuparne tutto l'orizzonte. Llobet è stato oggetto di una sottovalutazione, se non per le sue opere (amate da tutti) almeno sul piano del ruolo che riveste nella storia della chitarra. Il musicologo ritiene che ciò sia dovuto a due fattori: innanzitutto, l'imponenza con cui i contenuti della rinascita chitarristica del secolo passato sono stati convogliati verso la figura di Andrés Segovia, talvolta oscurando i meriti che vanno invece attribuiti ad altri. Certo - si dirà - Segovia ne è stato protagonista a buon merito, in quanto nessuno, come lui, ha portato la chitarra ad una dignità così elevata... ma senza mettere in dubbio ciò, è opportuno evidenziare i rischi di una lettura troppo univoca, per restituire ad ognuno il suo giusto ruolo.

In secondo luogo, ha concorso a questa “dimenticanza” di Llobet l'estrema difficoltà di reperimento delle fonti: ci voleva un po' di follia - o un amante così innamorato da intraprendere un

cammino un po' folle - per recuperare e catalogare anno per anno le fonti, i documenti, tutte le pagine dei quotidiani in cui comparisse il nome di Llobet, e mettere il tutto in fila, poi, per ricostruire - fin dove possibile - il grande mosaico della sua vita. Così è iniziata una ricerca su diversi paesi, alla ricerca dei quotidiani (innanzitutto quelli spagnoli, francesi, tedeschi, italiani e americani) in cui fosse citato il nome di Llobet. Sono stati quindi recuperati centinaia di documenti da studiare. Ogni documento, aggiunge il relatore, "parlava" molto di più di quanto, al primo sguardo, sembrasse. Ogni foglio diventava prezioso, in quanto capace di dare un apporto magari piccolo (un particolare, una data, un suggerimento...) ma sempre unico.

Vengono citati alcuni aspetti principali.

Un primo aspetto entusiasmante è stato quello relativo alla ricostruzione dell'infanzia: giungere a Barcellona, entrare nella basilica dove Llobet fu battezzato e chiedere di poter cercare i documenti del Battesimo; uscire, inoltrarsi nelle vie del centro, e immaginare Miguel da bambino intento ai primi giochi; trovare la casa in cui nacque e abitò in gioventù (viene mostrata una foto), spostarsi poi in via Laietana, dove Llobet abitò per tutta la vita. Andare a cercare la chiesa in cui si sposò... La moglie racconterà che quel giorno - il 26 luglio 1907 - al ricevimento Miguel abbia chiesto al suo maestro Tarrega di suonare un brano, ma egli scherzosamente abbia risposto: «E per quale motivo, se dopo di me sei venuto tu?».

Accanto a questo aspetto più suggestivo parlano i documenti: è stato molto bello ed emozionante poter consultare i manoscritti, le carte di Llobet e i vari documenti che ho avuto la possibilità di recuperare negli archivi, prosegue il relatore; un esempio è il certificato di battesimo, mostrato sullo schermo; un quaderno dove svolgeva gli esercizi di armonia. Particolare interesse suscitano i manoscritti autografi di Llobet, dove si possono osservare le correzioni dell'autore, e dunque la genesi del brano: per esempio, il manoscritto del brano La pastoreta, quello dello Scherzo-Vals, o il famoso Preludio dedicato a Maria Luisa Anido.

E' stato sorprendente, continua Picciano, ritrovare, tra le carte di Llobet, la lettera che Bruno Tonazzi scrisse alla figlia del maestro nell'ottobre del '65 per avere informazioni per il suo testo su Miguel Llobet, lavoro davvero meritevole pur nella sua brevità (tutti questi documenti sono documentati dal musicologo con immagini)

Attenzione viene data al periodo francese: alla fine del 1904 Llobet si trasferisce a Parigi (molte volte già vi aveva compiuto incursioni concertistiche...), e qui inizia un'attività molto intensa. L'indagine compiuta nelle emeroteche parigine ha fatto emergere una grande quantità di materiale da smentire ciò che ha scritto Andrés Segovia a riguardo («nei dieci anni trascorsi a Parigi ha dato un solo concerto»). In realtà, Llobet a Parigi fu protagonista di una attività intensissima, già dall'anno del suo trasferimento, come documentano le parole del quotidiano Le Figaro solo 6 mesi dopo il suo arrivo, nel maggio del 1905: «Llobet continua ad affascinare con la sua arte squisita le riunioni e le serate parigine». E a Parigi Llobet entra in contatto con i più illustri compositori, tra cui Claude Debussy, che ascoltandolo - come sappiamo - definirà la chitarra "un clavicembalo espressivo". E' Llobet stesso a ricordarlo, con un moto d'orgoglio in lui assai raro, in una lettera a Benvenuto Terzi che viene mostrata in cui racconta l'episodio: «Si è molto parlato negli ambienti musicali (...) della celebre frase dell'altrettanto celebre musicista francese Claude Debussy riguardo alla chitarra: "La chitarra è un clavicembalo espressivo". Ebbene, è dopo che il grande maestro mi ha sentito suonare che ha concepito questa frase. Molti ignorano questo, ma tengo a farlo constatare con legittima fierezza d'artista».

Sono inoltre presenti nel libro alcune testimonianze della moglie. Per esempio, nel capitolo relativo al lungo soggiorno negli Stati Uniti, nel 1916 e '17. Vi era andato assieme a Granados (la cui nave tragicamente sarebbe stata affondata nel viaggio di ritorno...). In questo capitolo americano è possibile leggere di un lungo racconto dei concerti che diede, delle persone che incontrò... a partire dal viaggio di andata, raccontato dai documenti per filo e per segno: quella traversata dell'Oceano che Llobet e Granados fecero insieme sul transatlantico "Montevideo", e che fu segnata da elementi al contempo comici e drammatici: la paura dei passeggeri per il mare in burrasca, un improvvisato concerto per "distrarre" i passeggeri, e altri aneddoti riportati nel testo...

E molte altre volte Llobet sarebbe tornato nel nuovo mondo. Vanno infatti citati i capitoli dedica-

ti ai numerosi viaggi in Argentina e in America Latina, di cui anche sarà possibile leggere nel libro. E infine il soggiorno in Italia, a cui pure è dedicato un lungo capitolo del volume. Interessante qui è l'amicizia con i nostri chitarristi Benvenuto Terzi, Benedetto Di Ponio, i viaggi in treno per raggiungere le loro città. Grazie alla disponibilità delle emeroteche di molte città italiane, è stato inoltre possibile ricostruire lo sconosciuto itinerario di Llobet nel nostro paese, compiuto negli anni 1930-31. Un filo rosso che accompagna la narrazione è lo stupore, in chi ascoltava Llobet, per quella che potremmo definire la "scoperta" di uno strumento sconosciuto e delle sue potenzialità. Come raccontato nel libro, quando Llobet tornava a Barcellona, i suoi amici andavano sempre a trovarlo e naturalmente gli chiedevano di suonare. In una di queste occasioni pare che un amico, alla fine di un brano, abbia esclamato: «Bellissimo, ma questa non è la chitarra!»; e Llobet: «Amico, questa è la chitarra; quello che non è la chitarra è ciò che voi certamente, fino ad oggi, avete ascoltato». E per evitare ogni equivoco di vanità, la fonte continua: «E disse ciò senza alcuna presunzione, perché Llobet era l'uomo più semplice e franco del mondo».

<<Nel ringraziare moltissimo Lorenzo Micheli (che eseguirà alcuni brani) della sua presenza di cui sono onorato, aggiungerò in conclusione che in tutto ciò mi ha accompagnato il desiderio che il lavoro potesse condurmi a comprendere il perché la figura di Miguel Llobet mi affascinasse a tal punto>>. Per concludere, il musicologo ricorda che la sera della partenza per Barcellona, chiedendosi che cosa lo avesse spinto ad arrivare fin lì, aveva la chiara percezione che in Llobet ci fosse qualcosa da scoprire, una umanità che forse non era stata ancora ben messa in luce: quella umanità che emerge così chiaramente dalle sue musiche, e che in ultima analisi è il punto sorgivo di ogni opera musicale.

Segue l'intervento musicale di Lorenzo Micheli, che esegue musiche di Llobet (scherzo valse, canzone catalana).

La mattinata, ricchissima di esperienze e stimoli, si conclude con un'esibizione:

DEBUTTO DI PASQUALE VITALE, CAVA DE' TIRRENI (SA), 17 ANNI - STUDENTE DEL M° MARCO CAIAZZA, DOCENTE DI CHITARRA PRESSO LA SCUOLA MEDIA A INDIRIZZO MUSICALE "ALFONSO BALZICO" DI CAVA DE' TIRRENI.
SEGUE PAUSA PRANZO

Ripresa pomeridiana

PRESENTAZIONE DEL VOLUME "NARCISO YEPES - UNA CHITARRA A DIECI CORDE" (ED. CURCI, 2015)

Relatore: Filippo Michelangeli

Il relatore Filippo Michelangeli, chitarrista ed editore, presenta questo volume (pubblicato da Curci) sulla figura del chitarrista spagnolo Narciso Yepes. Al volume hanno messo mano il figlio di Yepes, una pianista e un chitarrista, che da un ciclo di conferenze hanno ricavato un libro pubblicato in spagnolo, che è stato tradotto quindi in italiano e pubblicato quest'anno. Michelangeli, senza entrare nel dettaglio per "non privare il pubblico del piacere della lettura", fornisce alcune informazioni su Yepes e semplicemente per avere un'idea generale del contesto. E' nato nel 1927 a Lorca, 34 anni dopo Segovia, ed è stato il primo grande chitarrista spagnolo dopo di lui. A differenza di Segovia, che è stato maestro e allievo di se stesso, Yepes è stato allievo di musicisti, ma non di chitarristi. Segovia, prosegue Michelangeli, era di una genialità e di un fascino irresistibili, basta ricordarne l'attività che lo ha portato alla collaborazione, tra l'altro, con compositori ai quali chiedeva pezzi per chitarra; ma ad esempio non ha avuto particolari e numerosi rapporti con le orchestre, diversamente da Yepes che era stato introdotto da altri musicisti. A tal proposito Michelangeli evidenzia come il suo intervento al convegno sia esattamente correlato all'anno del anniversario del Concierto de Aranjuez: Yepes ne è infatti stato uno dei grandissimi interpreti. Ciò non vuol dire soltanto che bastano le competenze strumentali, ma è anche molto importante il rapporto con il direttore d'orchestra. L'avvio dell'attività di Yepes è segnato in particolare dall'incontro con un direttore d'orchestra spagnolo, il quale avendo ascoltato il giovane

chitarrista, lo aggancia subito e lo lancia verso una brillante carriera. Quindi, continua Michelangeli, mentre Segovia nasce solista, Yepes nasce concertante; come è scritto nel saggio, Yepes è un chitarrista in mezzo alla musica. Infine i rapporti con i compositori. Yepes, avendo trovato il terreno arato (grazie all'attività di Segovia), si avvicina ad alcuni compositori; tuttavia, il suo atteggiamento è di logica conseguenza del fatto che lui sia un chitarrista in mezzo a musicisti.

Michelangeli conclude il suo intervento citando il Concierto de Aranjuez. Ci sono tante belle esecuzioni del concerto (Diaz, Williams), ma quella di Yepes ha una caratteristica tutta sua: egli infatti è un chitarrista che si sentiva addosso quella partitura, ed era perfettamente in continuità col compositore. Ci sono due passaggi famosi che vanno citati; c'è una leggenda sulla chitarra a 10 corde di Yepes. La chitarra, come sappiamo, quando produce un suono ha delle risonanze legate alle corde a vuoto che vibrano per simpatia. Ma con alcune note (es. il FA) ciò non avviene; questa cosa infastidiva Yepes "musicista"; le corde in più erano quindi funzionali alla correzione di un errore armonico dello strumento. L'altro episodio risale al 1952: un cineasta francese pensa la sceneggiatura di un film dal titolo "giochi proibiti", e chiede al musicista un gruppo di brani adatti come colonna sonora. Yepes recupera brani di musica barocca (de Visée, Sor) e un pezzettino, anonimo, al quale dà come titolo quello del film. Oggi questo brano può essere considerato un simbolo che rappresenta la chitarra. Michelangeli ricorda che il libro è già disponibile, e ringrazia l'auditorio per l'attenzione.

PRESENTAZIONE DEL VOLUME "UN CHITARRISTA PER I COMPOSITORI" (ED. UT ORPHEUS, 2015)

Relatore: Piero Bonaguri

Il relatore, Maestro Piero Bonaguri, docente presso il Conservatorio G B Martini di Bologna presenta questo piccolo libro che, appena uscito, sta raccogliendo inaspettati consensi anche nell'ambiente della chitarra (cita le belle recensioni di Eduardo Fernandez sul Fronimo, di Paola Troncone su DotGuitar, dopo quella della musicologa Roberta Pedrotti su L' Ape Musicale). Perché ha senso presentare ai chitarristi - infatti mi chiamano a presentarlo soprattutto i chitarristi, finora! (dice Bonaguri) - un libro che di per sé si indirizza ai compositori non chitarristi? (sono presenti oggi almeno tre degli amici compositori: Alessandro Spazzoli, Roberto Tagliamacco, Marco Reghezza, oltre alla signora Teresa Procaccini....).

Fernandez scrive che il libro è utile anche ai chitarristi, guardando la chitarra in un'ottica diversa da quella che si usa normalmente. Oltre a questo, forse è utile ai chitarristi perché l'idea centrale del libro è quella della collaborazione tra compositori e chitarristi. Certo, nel libro ci sono anche descrizioni di come funziona la chitarra e di quali tipi di scrittura sono più efficaci, ed una quarantina di esempi musicali che sono stati registrati dal maestro e che sono gratuitamente scaricabili dal sito dell'editore.

Ma il chitarrista si sofferma sull'idea principale del libro, quella appunto della collaborazione. Il libro nasce dalla collana di musica contemporanea che da anni è curata dal maestro per Ut Orpheus, e da una richiesta dell'editore. La collana (quest'anno Bonaguri ha avuto anche un riconoscimento per il lavoro editoriale, il Premio Città di Fiuggi) riflette appunto la lunga collaborazione con i compositori; e questo libro, più che essere un manuale (che un compositore potrebbe leggerci da solo per imparare), fa riferimento a (e vuole stimolare) questa collaborazione, come ricorda anche nella sua prefazione Davide Anzaghi - presidente di SIMC ed autore con cui il maestro collabora, premiato anche lui qui al Convegno l'anno scorso ed anche a Fiuggi quest'anno. Notiamo che il compositore oggi, di fatto e per tanti motivi, spesso non riesce a tener presente l'ascoltatore: sia perché per tanto tempo gli si è detto di non farlo, sia perché, anche volendolo fare, c'è come un blocco che frena, una difficoltà ben evidenziata; interessante la domanda del compositore Alessandro Spazzoli, l'autore del bellissimo "Homenaje a Rodrigo" ascoltato prima, che pensa: "ma questo lavoro non sarà troppo commerciale?". Perché il compositore preparato e serio tende da un lato, come già osservava Rodrigo anni fa, a cercare sem-

pre di fare qualcosa di nuovo, anche rispetto a quello fatto da lui stesso in precedenza - e poi l'orecchio, diceva Rodrigo, fa fatica a star dietro a questa continua ricerca del nuovo... D'altro canto il compositore oggi non trova, nell'ambiente della composizione e della critica, reali stimoli a questo incontro con l'ascoltatore, ma più spesso la preoccupazione di non cadere nel "commerciale", di non svendersi al facile effetto. Per cui la situazione è paradossale: potremmo dire che oggi molti compositori sarebbero d'accordo (a differenza di 50 anni fa) con l'indicazione di Davide Anzaghi di tenere presente l'ascoltatore, eppure tante volte non riescono a farlo...

Un'analogia con quanto accade nel mondo della chitarra può aiutarci a capire:

in questi anni - prosegue Bonaguri - frequento molti concorsi internazionali come giurato e parlando con i colleghi ci troviamo tutti d'accordo sul fatto che oggi il problema non è dimostrare di sapere "sparare note" più degli altri, ma quello di una consapevolezza, di una comunicatività...eppure, se siamo tutti d'accordo su questo, come mai sembra essere predominante, sempre più, nei giovani concorrenti, proprio la gara a sparare note, a discapito di altri fattori? Evidentemente c'è il peso di un ambiente che rende difficile far diverso, e c'è una difficoltà a "far passare" una diversa idea... Dunque allo stesso modo il compositore, che pure voglia incontrare il pubblico, oggi fa fatica a fare passi concreti verso l'ascoltatore, sentendo tutto il peso di un ambiente che non lo aiuta ad andare in questa direzione.

Il chitarrista parte avvantaggiato, rispetto ad altri strumentisti, rispetto al problema della comunicazione con il pubblico. Intanto ci sono autori, tra i contemporanei che suoniamo, molto sensibili a questo aspetto, e quindi molto "ascoltabili" da tutti (basti pensare a Rodrigo, pure considerato ai suoi esordi spagnoli e parigini un autore innovativo, diremmo di avanguardia...ed a Villa-Lobos, esponente del movimento modernista brasiliano). Inoltre la chitarra è già, per natura e storia, vicina al grande pubblico (pensiamo ad interpreti come Segovia, Diaz, Yepes, al successo mondiale - prima ricordato da Filippo Michelangeli - di un pezzo come "Giochi Proibiti"). Perciò il chitarrista che (seguendo una tradizione esistente) voglia interpretare musica di livello e "nuova", ma senza perdere il contatto con il pubblico, può aiutare il compositore a mantenere tale contatto, a mantenere questo dialogo aperto (lo stesso Rodrigo esortava i giovani compositori spagnoli a far sentire quello che facevano, un invito al dialogo, al "mettere in comune il proprio tentativo"). L'interprete, per "deformazione professionale", è colui che oggi è a contatto diretto col pubblico - il compositore lo è meno -; ecco perché in particolare proprio noi chitarristi, come osserva Bonaguri, possiamo aiutare i compositori, ed aiutare così anche il cammino della musica di oggi: abbiamo un grande compito! Di fatto, come raccontato nel libro, al chitarrista è capitato più volte di percepire che il rapporto che si crea con il compositore lo aiuta a sintonizzarsi con la propria esigenza comunicativa: seguendo l'autore la "vita" del suo pezzo attraverso le esecuzioni, quando poi scrive il secondo, o l'ennesimo pezzo, questi sono diversi dal primo! Una conseguenza dell'idea principale esposta fin qui, è che in questo processo di collaborazione non solo il secondo, il terzo pezzo può essere diverso dal primo...ma anche sul primo magari il compositore torna, dopo averlo sentito eseguire, o ascoltando i suggerimenti del chitarrista...<<due cose che mi succedono spesso, esattamente come il rasgueado nel pezzo di Carlo Mosso, di cui parlava prima Guido Margaria: aggiunto dall'interprete, ma accettato dal compositore!>>. Anche in questo caso, se guardiamo a Rodrigo...la figlia raccontava al Festival di Petrer 2014 che ai chitarristi che le chiedono l'originale di un pezzo del Maestro lei dice che lui li cambiava in continuazione...(ma lo abbiamo visto anche stamattina, nell'intervento di Frédéric Zigante sul "Concierto de Aranjuez"). Per questo, "il vero originale è l'ultima versione, non la prima", come è scritto nel libro. Roberta Pedrotti scrive nella sua recensione che questo libro fa vedere, come "in diretta", un problema che i filologi musicali seri affrontano quando parlano della musica del passato e, dice lei, di un testo "originale" (che anche nel passato veniva sottoposto a modifiche); dice la Pedrotti che qui tutto questo si vede accadere "in diretta".

Infatti il suo articolo sul libro si intitola "Filologia in diretta". Lei scrive: "le problematiche tipiche del confronto fra compositore vivente ed esecutore, così come quelle testimoniate nella trascrizione, nella prassi esecutiva, nella rilettura del repertorio, ci ricordano concretamente tutta la componente più complessa e vitale dello studio filologico in ogni arte che implichi l'intermediazione di un interprete esecutore. Così ci rammenta, con l'esperienza quotidiana di un musicista

di oggi, come leggendo le partiture di ieri in edizione critica non si debba pensare a una sterile e inviolabile tavola della legge, ma all'esplorazione e alla presa di coscienza in un materiale mobile, che deve essere compreso, di cui devono essere ricostruiti scrupolosamente stile e linguaggio, ma per renderne il senso ai nostri contemporanei iuxta propria principia, con il giusto spazio di ri-creazione, non con supina accettazione e ripetizione di un dato assodato." Il tempo non è clemente con il relatore che termina così il suo intervento, ricordando che c'è il libro e ci sono le presentazioni che lo stesso fa, anche in forma di concerto cercando di far circolare musica che esprima questo tentativo di avvicinarsi al pubblico senza scendere di livello - come del resto abbiamo visto nel bel pezzo di Spazzoli eseguito stamattina.

FRANCESCO MOLINO, TRA VIOLINO E CHITARRA

Relatore: Mario Dell'Ara

Il relatore viene introdotto da Biraghi, suo collega di conservatorio negli anni di insegnamento a Novara.

Dell'Ara saluta calorosamente il pubblico e introduce il libro che ha scritto su Francesco Molino, presentando il suo collega (presente in sala) che lo ha aiutato nella pubblicazione del libro. Fornisce dunque alcune notizie biografiche. Francesco Molino nasce in una famiglia di grandi violinisti dell'ottocento piemontese. Ma lo strumento "di casa", scherza Dell'Ara, era la chitarra. Molino cerca di imporsi nella vita musicale come violinista. Lavorò a Genova; nel 1814 (i Savoia tornano a Torino), viene re-istituita la Cappella Regia e Francesco Molino viene assunto. A quell'epoca aveva già scritto un concerto per violino e orchestra pubblicato a Parigi (1803), ma la sua fama di violinista probabilmente non aveva le prospettive che Molino si aspettava. Molino pensa quindi di tornare a Parigi. Quando arriva nella città francese, verso la fine del 1818, l'ambiente è chitarristicamente "surriscaldato". Tenta ancora di farsi strada come musicista; nel 1820 pubblica un secondo concerto per violino, dedicato all'amico violinista Rodolphe Kreutzer. Sembra però che questa pubblicazione, nonostante il concerto sia stato eseguito anche fuori dalla Francia, non gli abbia portato molta fortuna. E quindi a Molino non rimane che accettare il suo destino di chitarrista. Egli aveva già pubblicato, a Lipsia, musica per chitarra (sonate per chitarra sola, musica da camera); dal 1820 in poi si dedica quindi esclusivamente alla chitarra, circondandosi (come aveva già fatto Carulli) di allievi e protettori. Tra i due non c'è stato astio, a differenza dei rispettivi allievi che, in alcuni casi, hanno cercato di dimostrare la superiorità del proprio insegnante. Una cosa curiosa, prosegue Dell'Ara, è l'ultima opera di Molino, che è nuovamente dedicata al violino; quello di Francesco è quindi un percorso che nasce col violino e muore con lo stesso. Queste due sonate per violino con accompagnamento mostrano il virtuosismo strumentale di Molino, e sono dedicate a un personaggio della nobiltà inglese, il quale era un amante della musica; inoltre costui possedeva un violino di Carlo Bergonzi dei primi del '700. Quindi quello di Molino è un percorso piuttosto particolare, dove non mancano dei riconoscimenti (il suo metodo è stato considerato il più completo e il più razionale da un importante critico francese dell'epoca). Dell'Ara presenta i due volumi pubblicati: il primo che è il metodo op. 46; il secondo comprende la biografia e il catalogo tematico. Ci sono anche altri capitoli su tutti i personaggi a cui egli ha dedicato le sue opere. L'unico documento autografo trovato è la lettera che Molino ha scritto a Domenico Dragonetti, contrabbassista italiano trapiantato a Londra. Sono state aggiunte anche delle tavole a colori, tra le quali la riproduzione dei tre esemplari di chitarra che Molino aveva studiato personalmente, e faceva costruire in quel modo. Il relatore conclude invitando il pubblico a leggere di questo notevole autore, che merita di essere riscoperto, e che fa onore al Piemonte.

Segue l'intervento musicale del duo musicale Pietro e Giuseppe Locatto (chitarra e violino) che eseguono un breve lavoro di Molino, il Notturmo op. 38.

LA LIUTERIA IN GIAPPONE DA KOHNO A SAKURAI

Relatore: Masaki Sakurai

Il relatore viene introdotto dal maestro Biraghi: è il liutaio Masaki Sakurai, il quale mostrerà all'auditorio un filmato nel quale si parlerà della costruzione di chitarre da parte dell'artigiano giapponese. Le sue chitarre sono rinomate in tutto il mondo, anche per la loro alta cantabilità. Dopo essersi laureato in ingegneria elettronica all'università, Sakurai è entrato a lavorare nella bottega di chitarre dello zio. Ha realizzato chitarre di alta qualità, sviluppando il proprio artigianato (ricordiamo che Masaki ha vinto il primo premio della quarta edizione del concorso di costruzione di chitarre di Parigi nel 1988). La sua vita è caratterizzata da una ricerca senza fine del "giusto suono". Ma quali sono i requisiti necessari dello strumento ideale per un musicista? La chitarra dovrebbe avere una precisa potenza sonora, che deve rimanere costante, senza essere influenzata da eventuali cambiamenti, come quelli climatici (basti pensare all'attività del concertista che viaggia in giro per il mondo). La stessa domanda viene posta a Sakurai, il quale dice che la chitarra deve avere un suono che risponde velocemente e che non muore subito; deve avere il suo "unico" timbro con le sue uniche caratteristiche, ben equilibrate. Troviamo esattamente qui la difficoltà nel costruire una chitarra (il filmato mostra come "funziona" una chitarra, qual è il principio che permette allo strumento di produrre suoni). Un esperimento mostra il piano armonico di una chitarra, sul quale viene cosparsa del tè in polvere e vengono poi pizzicate le corde. La tavola armonica è la parte che trasforma la vibrazione delle corde in tono (spessore 2mm c.a.). Essa è fatta suddividendo uno strato di abete rosso tedesco o cedro europeo, stagionato da alcuni decenni; vengono poi incollati assieme in modo che le venature dei legni siano simmetriche. Viene mostrato un esperimento che evidenzia le diverse modalità in cui la tavola armonica ondeggia; l'esperimento dimostra che, nonostante le due tavole siano le stesse, ognuna ha le sue proprie caratteristiche e quindi si otterranno due chitarre uniche. Viene in seguito mostrata la controventatura incollata dietro la tavola armonica, che funge da rinforzo contro le crepe. Questa tecnica è stata adottata dai liutai per circa un secolo. Sakurai ha provato a cambiare il layout del rinforzo, per incrementare la profondità del suono: ha iniziato cambiando spessore e forma del rinforzo. Ma per accrescere l'effetto è necessario diminuire il numero di rinforzi. Il video mostra il liutaio a lavoro su una tavola armonica; egli spiega di aver ridotto il numero di rinforzi e aver messo la controventatura diagonalmente; così quest'ultime trasmettono una profonda risonanza. La modifica apportata da Sakurai ha cambiato il tono della chitarra. Il filmato di un altro esperimento mostra come il sale cosparsa sulla tavola armonica, per via delle vibrazioni trasmesse da quest'ultima, salti più in alto (una volta apportata questa modifica). Con la sua idea rivoluzionaria Sakurai ha creato una chitarra che lo ha portato un passo avanti verso il suono ideale. Il liutaio dice di avere in mente il suono del violoncello, come termine di paragone con le sue chitarre. Esso è molto corposo, essendo le dimensioni del corpo abbastanza grandi; per questo Sakurai permettendo vibrazioni più ampie sulla tavola armonica, è stato capace di ottenere un suono simile a quello dello strumento ad arco. Finisce così l'intervento di Masaki Sakurai, che è seguito da un "esempio pratico" a dimostrazione di ciò che è stato detto. Segue l'intervento musicale di Lapo Vannucci

ULTIMO APPLAUSO. ADDIO, ELI TAGORE (1930-2015)

Relatrice: Paola Lanzola

<<Metterci in ascolto dell'universo, per produrre suoni significativi; dare senso e significato compiuto al gesto sonoro>>. Così la relatrice Paola Lanzola inizia il suo intervento, citando quello che è stato uno degli obiettivi di Eli Tagore che voleva, prosegue Paola, che fossimo in grado di riversare l'universo in quel gesto: l'universale nel particolare e viceversa. Prosegue leggendo una poesia, "a Paola" (Eli, 23 maggio 1982). Intuiva, continua Paola, attitudini e capacità in cui credeva con fermezza e dedizione. Amava chi era certa fosse portatore di arte, perché costui avrebbe contribuito con la sua arte ad arricchire l'universo di un suono. Si continua leggendo una

lettera che Eli scrive a Paola (luglio 2007): << Se si riesce a seguire e a far seguire un certo metodo personale, in questo caso il tuo metodo, i migliori testi rimangono ancora quelli del mio maestro, Emilio Pujol (1886-1980), il num 2,3 e 4; e il Guitar Gradus(Ruggero Chiesa)>>. E continua, la relatrice, leggendo altri frammenti scritti da Eli: <<qualche volta purtroppo devo assistere a saggi di allievi e, salvo qualche eccezione, è tutto molto deprimente; tanto più che siccome seguo l'invito degli allievi di violoncello, strumento che io amo molto, vedo la differenza nella serietà di chi insegna e nell'impegno di chi impara...e io non ammetto che la chitarra venga trattata con tanta indifferenza e superficialità>>. Paola evidenzia altri aspetti della personalità di Eli Tagore, dicendo ad esempio come quest'ultima esigesse e facesse capire quanto fosse importante servire la musica e, di conseguenza, l'arte e la poesia. Voleva riempire di senso ogni momento che si passasse con la musica. Non accettava scuse: la scusa del mancato studio di un compito, la scusa di non riuscire. Per Eli, la direzione dell'esistenza dell'uomo era la stessa di quella dei suoni diretti alla meta di una costellazione musicale chissà dove, ma certa. Dopo una serie di descrizioni che aiutano a marcare meglio la figura di questa donna, la relatrice richiama alla memoria il corso di perfezionamento tenuto esclusivamente per lei (luglio 1982), elencando i vari esercizi. Era ordinaria, come si può notare nei programmi: iniziava con Frescobaldi, finiva con Granados o Albeniz; ed era riconoscente, soprattutto nei confronti di Julian Bream e Ida Presti. Incarnava il didatta che semina, ma con la consapevolezza, a causa del poco tempo a disposizione, di non fare in tempo a raccogliere. Conclude così l'intervento della relatrice, che invita il pubblico a salutare Eli Tagore con un ultimo sincero applauso.

A CONCLUSIONE DELL'INTERVENTO, SEGUE LA PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA DELL'OPERA PER CHITARRA COMMISSIONATA DAL CONVEGNO CHITARRISTICO INTERNAZIONALE DI ALESSANDRIA: "FOR GUITAR OP. 237" DI TERESA PROCACCINI (ED. EDIPAN, 2015) . CHITARRISTA MARCO DEL GRECO

NUOVE ACQUISIZIONI SULLA PROVENIENZA DEI QUINTETTI CON CHITARRA DI LUIGI BOCCHERINI

Relatore: Matanya Ophee

In questa conferenza il relatore vuole mettere in luce le caratteristiche dei manoscritti con chitarra attribuiti a Luigi Boccherini e proporre una valutazione sull'affidabilità di questi manoscritti come rappresentazione autentica del pensiero del compositore. A detta di Matanya Ophee sembra importante ritornare oggi su alcune conclusioni fatte nel 1981 a proposito degli elementi che emersero con la scoperta della corrispondenza tra Louis Picquot e François de Fossa. In una lettera datata 8 agosto 1847, in risposta ad un richiesta di Picquot a proposito di alcuni quintetti con chitarra di Boccherini, François de Fossa dichiarò: Ne possiedo sette che copiai a Madrid nel 1811 da manoscritti che transitavano nelle mie mani da quelle di un copista spagnolo che lavorava per il Signor Colonnello Charmont, aiutante di campo del Maresciallo Jourdan e mio amico intimo, il quale aveva acquisito questo diritto ad esplicita condizione di restituire gli originali. L'importanza dell'informazione fornita da de Fossa sta nel fatto che egli ha dichiarato che l'obiettivo per il quale il Colonnello Charmont gli ha permesso di fare delle copie [...] era di assicurare che il testo della propria copia (di Charmont) fosse effettivamente corretto e identico all'originale. [...] questo significa che se è possibile trovare la copia di de Fossa, si può essere certi che essa non contiene degli interventi (correzioni) del redattore, ma che piuttosto si tratta di una interpretazione (copiatura) scrupolosa del testo originale, che in questo caso sarebbe una trascrizione originale di Boccherini stesso.

Ora, 34 anni più tardi non c'è modo di sapere se i manoscritti passati nelle mani di de Fossa dal copista spagnolo sconosciuto, fossero effettivamente degli originali di Boccherini o delle copie di arrangiamenti realizzati da qualcun altro, non dal compositore stesso. Secondo punto: le copie di de Fossa potevano servire ad essere utilizzate più tardi per un confronto reciproco con quel-

le realizzate per il colonnello Charmont. La sola maniera di essere certi che l'affermazione di de Fossa è veritiera, riferisce il relatore, è di confrontare il manoscritto di quello con le copie da cui venne copiato, quelle fatte per il colonnello Charmont, o con gli originali di Boccherini. Questa verifica oggi non è realizzabile, purtroppo. Recentemente una ricercatrice, Fulvia Morabito, definisce il manoscritto addirittura come « fedele all'originale », malgrado non abbia mai potuto vedere l'originale. Nessuno lo ha mai visto.

Matanya Ophee spende anche due parole sul suo libro che affronta questo argomento; esso è diviso in due sezioni: nella prima la nuova prova rinvenuta nella corrispondenza tra Louis Picquot e François de Fossa, nella seconda sono evidenziate le procedure di redazione seguite da Heinrich Albert per preparare le sue edizioni, pubblicate tra il 1923 e il 1926, dei tre Quintetti catalogati da Yves Gérard come G. 448 , G. 453 e G. 451 , re- intitolati da Albert come Erstes [primo], Zweites [secondo] et Drittes [terzo] quintetto e conosciuti con questi titoli ancora oggi.

Il relatore prosegue citando un annuncio del 1851 nel quale Louis Picquot fa la seguente dichiarazione: QUINTETTI per 2 (due) violini, viola chitarra e basso Il primo , il quarto e il sesto dall'Op.46 (quaranta-sei) per Pianoforte, pubblicata da Pleyel. Il Signor Cotelle, successore di Janet et Cotelle, possiede la partitura autografa di questo magnifico quintetto.

Quattro anni prima, in una lettera a de Fossa, dopo aver ricevuto una lista tematica dei quintetti a Madrid, Picquot fa la seguente proposta :

Ma vi confesso che mi peserebbe passare per Parigi senza avervi fatto avere un magnifico Quintetto di Boccherini per Chitarra, due Violini, Viola e Violoncello che vedo non figura tra quelli di cui mi avete inviato i temi. Lo faccio copiare immediatamente e spero sarà pronto in tempo.

Nel libro è suggerito che il quintetto proposto in questa lettera potesse essere lo stesso menzionato nell'Annuncio come un autografo di una trascrizione del G.409, ma adesso, afferma chiaramente Ophee, effettivamente Picquot possedeva il manoscritto di tale trascrizione. Viene mostrato sullo schermo il frontespizio di questo manoscritto, che si trova oggi alla Houghton Library all' Università di Harvard. <<Sono venuto a conoscenza dell'esistenza di questo manoscritto nel 1982- continua Ophee-; fu John Ward a darmi l'informazione della presenza del manoscritto nella catalogazione dei manoscritti di Harvard curata da Craig Wright. Una volta ottenuta una copia del manoscritto della Biblioteca de Houghton, ho deciso di pubblicarlo. Allora passavo molto tempo a preparare edizioni e quindi l'ho inciso>>. Dopo qualche tempo, prosegue il chitarrista, l'editore Zimmerman di Francoforte ha proposto un accordo per pubblicare lui stesso la nuova edizione. Ci sono state varie proposte, nessuna decisiva; quindi la sua edizione del manoscritto è rimasta inedita.

Dopo molti anni Ophee mette mano nuovamente al manoscritto, analizzandone tanti dettagli. Ci sono due elementi importanti in questo frontespizio. Il Quintetto è descritto come Quintetto in modo di Concerto. Nel suo libro Picquot afferma che questa era la definizione usata dal compositore stesso per definire questo quintetto. La definizione «in modo di concerto» certamente mette in luce la caratteristica unica dei primi tre movimenti del quintetto in do maggiore quello che conosciamo come G. 453. L'annotazione nella parte inferiore della pagina, che specifica che il quintetto è una trascrizione del G. 409 è di pugno di Louis Picquot. Tuttavia non è possibile stabilire se questo quintetto è lo stesso di quello posseduto da Monsieur Cotelle e neppure in quale modo Picquot ne entrò in possesso. Secondo gli studi del relatore, questo manoscritto sarebbe di origine spagnola, o magari la copia di un manoscritto spagnolo; difatti la parola « Punt » sul secondo rigo in un esempio (mostrato in sala) preso dalla parte di chitarra del manoscritto Picquot è chiaramente l'abbreviazione di « Punteado ». Il termine « Rasp. » sembra essere una abbreviazione di « raspado », raspata, che è un termine spagnolo raro per « rasgueado », analogo all'espressione francese « Frisé » utilizzata all'inizio del XIX secolo nella musica per chitarra per indicare il rasgueado. L'intenzione qui è quella di differenziare i suoni eseguiti in rasgueado su accordi da passaggi melodici ridotti ad una sola linea da eseguire in punteado.

Non sappiamo chi fosse il copista che copiò questa musica. La musica non è di pugno di Boccherini e neppure di quello di de Fossa. Paragonando il contenuto musicale di tutte le parti alla musica dei primi tre movimenti del G.453 così come pubblicato da Albert, si può notare che a parte qualche dettaglio, nella dinamica , nello stile della notazione, la musica è praticamente

identica sia nel manoscritto di Picquot sia nell'edizione Albert. Nel suo libro, Picquot ha affermato che avrebbe fatto dono dei manoscritti di Boccherini in suo possesso al Conservatorio di Parigi. Naturalmente alcune parti della sua collezione sono andate effettivamente al Conservatorio di Parigi ma una gran parte di essa è stata dispersa dopo la sua morte. Si sa che molte parti di questa biblioteca sono finite in mano ad un collezionista privato di Reims chiamato Louis Labitte. Poi c'è stato un annuncio di vendita dell'antiquario berlinese Leo Liepmannsson. La lista propone per la vendita una collezione di 17 Quintetti postumi di cui 12 nuovi quintetti per due violini, due viole e violoncello, un Divertimento per due violini, due viole e 3 quintetti per chitarra, due violini, viola e violoncello, e le dodici variazioni su « La Ritirata di Madrid ».

<<Molti anni fa, ricorda Ophee, ho cercato di sapere chi avesse acquistato questo lotto. Ma la risposta della Otto Haas Company, i successori di Liepmannsson, fu che il loro archivio conteneva solo l'indicazione che era stato venduto>>. È chiaro che i quintetti con chitarra proposti in vendita sono i tre quintetti denominati (da Albert) Primo, Secondo e Terzo e le dodici variazioni su « La Ritirata di Madrid » sono un pezzo separato. Colui che ha acquistato questi volumi li ha poi forniti ad Albert per la preparazione dei tre quintetti designati da Alberto come Erstes, ZWEITES und Drittes. Queste edizioni sono divenute il fondamento della pratica della musica da camera con chitarra e abbiamo potuto apprezzarli in numerosi concerti e dischi, senza parlare dei numerosi arrangiamenti del Fandango. Non avendo informazioni sulla persona a cui Liepmannsson ha venduto i manoscritti si poteva solamente supporre, poiché Albert aveva pubblicato alcuni quintetti, che i manoscritti dovevano trovarsi nella biblioteca dell'Internationale Gitarristischen Vereinigung. La Società internazionale di chitarra aveva sede a Monaco di Baviera. Heinrich Albert era un membro importante. Dopo la seconda guerra mondiale la Società conobbe un forte declino, perse molti associati a causa di dissidi, ma è comunque restata in vita ufficialmente. Uno degli ultimi presidenti fu Fritz Walter Wiedemann, un allievo di Heinrich Albert e componente del trio di chitarre Albert, che era piuttosto conosciuto all'epoca. Wiedemann è deceduto nel 1958 e il controllo della biblioteca è passato alla moglie Gabriele. Erano titolari di una fabbrica di corde, Wisonia Saitenfabrik, che godeva di una buona fama nel dopoguerra.

Spiega Matanya Ophee che nel corso degli anni, numerosi studiosi e ricercatori hanno tentato di avere accesso alla Biblioteca, ricevendo sempre un diniego categorico. Tom Heck aveva provato negli anni 60 per la sua tesi su Giuliani. Cita qui il relatore un'esperienza personale, richiamando alla memoria il soggiorno a Monaco nel 1982, durante il quale chiese di avere accesso alla Biblioteca, ma purtroppo senza risultato. Durante una cena di lavoro a Boston negli anni '70 Siegfried Behrend ha riferito che il rifiuto di Frau Wiedemann per l'accesso alla Biblioteca, aveva una ragione giuridica in quanto l'accesso alla biblioteca era riservato solo ai membri della società e che per entrare a far parte della società era necessario sottoporsi al giudizio di una commissione che decideva sull'accettare un nuovo componente. Questa commissione era composta da Gabriele Wiedemann stessa e un'altra persona, Herr Schultz, impiegato nella fabbrica di corde. Così per un lunghissimo periodo la Biblioteca è rimasta inaccessibile al pubblico. Alla scomparsa di Gabriele è stata conservata privatamente ed è riemersa solamente quando è stata data in deposito alla Biblioteca dello Stato di Baviera a Monaco sotto la denominazione Gitarristische Sammlung Fritz Walter und Gabriele Wiedemann. E' stato Andreas Stevens che ha fornito a Ophee delle copie dei manoscritti di musiche di Boccherini conservati in questa collezione. Il primo punto di interesse fu il secondo quintetto, quello in do maggiore, che è imparentato con il manoscritto di Picquot prima menzionato. Ora che abbiamo a disposizione i manoscritti sui quali Albert lavorò è possibile confermare che Albert era un editore prudente e che ha cercato di riprodurre con scrupolo la musica. Allo stesso tempo però è riuscito a deformarne la struttura formale (la natura) in maniera irresponsabile: un esempio, l'idea di riunire il quintetto in do maggiore alle 12 (dodici) variazioni su «la ritirata di Madrid» in una sola opera. Pubblicare questi due brani insieme non era di per sé una cattiva idea ma occorreva precisare che si trattava di due composizioni distinte.

Il relatore continua mostrando l'ultima pagina della parte di violino del secondo quintetto nel manoscritto Wiedemann, il numero 15 nel volume. Il compilatore del volume avrebbe potuto essere Louis Labitte, oppure un proprietario sconosciuto dei manoscritti prima che arrivassero

nel negozio di Liepmannssohn. Nella letteratura si è fatto il nome di Charles Malherbe. Il testo visibile sul fondo è l'introduzione per il quintetto successivo, il «terzo quintetto», il numero 16 nel volume. Il testo complementare in francese suggerisce che il «terzo quintetto» è seguito da 12 variazioni su « La Ritirata di Madrid » che è il numero 17 di questo volume.

Riassumendo, l'impressione generale su questi quattro manoscritti è che il primo, il terzo e «La Ritirata di Madrid» sono stati scritti dallo stesso copista professionale mentre il secondo sembra scritto da un'altra mano. Nessuno di questi manoscritti è un autografo e nessuno di questi è stato realizzato da François de Fossa, la cui scrittura è ben conosciuta sulla base del manoscritto di Washington ed anche del manoscritto dei propri Quartetti op.19 e Trii op.18.

In conclusione il chitarrista Ophee ribadisce ciò che si conosce del manoscritto di Washington. I sette quintetti menzionati nella sua lettera a Picquot dovrebbero essere i sei quintetti da G.445 a G.450. È evidente che de Fossa considera «La Ritirata di Madrid» una lavoro separato. Però il suo manoscritto è ora perduto sfortunatamente. Nella sua lettera del 22 agosto, Picquot afferma: Il Marchese di Benavente riferendomi che uno degli aiuti di campo del Maresciallo Jourdan aveva acquisito alcuni manoscritti dalla Vedova Font, non era riuscito a ricordarsi del suo nome. Questi effimeri ricordi ci dicono che il materiale utilizzato da de Fossa per fare le sue copie è stato fornito da un anonimo copista spagnolo che probabilmente lavorava per la vedova Font. Costui potrebbe essere Francisco Font, un violinista che è stato strettamente connesso con Boccherini e che è conosciuto per aver lavorato come copista professionale. Il materiale di cui la vedova ha venduto a Charmont i diritti di copiatura, avrebbe potuto rappresentare gli originali di Boccherini, ma potrebbe pure essere l'insieme di copie fatte da suo marito o da un altro copista professionale. Ad ogni modo nel 1811, gli arrangiamenti originali di Boccherini erano negli archivi di uno dei fratelli Font. Se potessimo trovare questo archivio, probabilmente saranno ancora lì giacenti. Che queste copie circolassero in Spagna è evidente da questo annuncio pubblicato su El Diario de Madrid il 24 marzo 1814:

“D. Antonio Chocano, maestro di chitarra in questa corte vuole vendere la seguente musica : sonate, trii, quartetti e concerti , tutta musica recente degli autori Sor, Moretti e Carulli. Possiede pure varie opere in quintetto per chitarra del celebre professor Boccherini, una cassa di musiche per due chitarre e una collezione di musica originale italiana in partitura solistica e concertante. Chi avesse piacere di vederli può passare dal predetto maestro Chocano, piazzetta de Carmen, terzo piano appartamento sopra il negozio di liquori, dalle 10 all'una del mattino.”

Antonio Chocano era uno dei chitarristi più in vista a Madrid, amico di Blas Laserna che è stato a sua volta molto vicino a Boccherini. L'annuncio non dice se i quintetti fossero autografi originali o copie. Tenendo conto che Chocano offriva in vendita i quintetti con chitarra di Boccherini solamente 3 anni dopo la trattativa del 1811, è possibile che ci fosse a Madrid più di una fonte di queste musiche. Possiamo essere sicuri di un altro elemento: nessuna delle copie dei quintetti di Boccherini può essere documentatamente messa in connessione con l'autore stesso con prove certe. In compenso sappiamo per certo che esse siano copie di copie la cui relazione con Boccherini appartiene alla categoria dei pettegolezzi o delle leggende basate su memorie un poco appassite di persone decedute più di 150 anni fa. Non abbiamo neppure nessuna idea se e in quale misura i copisti hanno deformato le opere. Per esempio possiamo dire che nei manoscritti di Washington la scrittura è molto simile a quella delle opere originali di de Fossa mentre è del tutto differente stilisticamente dalla scrittura della parte di chitarra della Sinfonia Concertante con chitarra G. 523 (cinquecento venti tre). Il solo autografo di Boccherini di un'opera con chitarra. Tutto questo lascia dedurre che de Fossa non abbia detto la verità nella descrizione del suo lavoro di copiatura nella lettera a Picquot. Di conseguenza, il manoscritto di Washington non rappresenta delle trascrizioni fatte da Boccherini ma piuttosto degli arrangiamenti fatti da de Fossa.

Il relatore si congeda salutando e ringraziando il numeroso pubblico in sala.

Seguono i tre brevi concerti previsti:

17,00 Nicola Montella

17,10 Marco Del Greco

17,20 András Csáki

A conclusione del Convegno il Comitato Scientifico composto da Giovanni Podera, Francesco Biraghi, Piero Bonaguri, Frédéric Zigante, Micaela Pittaluga, Filippo Michelangeli, Lorenzo Micheli, assegnano le seguenti

CHITARRE D'ORO:

Roberto Masala (didattica)

Ha completato gli studi presso il Conservatorio di Sassari sotto la guida di Armando Marrosu perfezionandosi in seguito con Oscar Ghiglia presso l'Accademia Chigiana di Siena, dove ha ottenuto il diploma di merito.

Docente di chitarra presso il Conservatorio della sua città ha diplomato allievi che si sono distinti in manifestazioni artistiche internazionali. Oltre all'intensa attività didattica, svolge quella concertistica e tiene seminari di interpretazione.

È socio fondatore dell'Associazione chitarristica sassarese, all'interno della quale organizza il Concorso internazionale di chitarra "Emilio Pujol" e parallelamente si occupa dell'associazione Musicarti.

Dal 1985 – proprio come il grande Narciso Yepes che abbiamo ricordato in questa 20ma edizione del Convegno – suona su una chitarra a 10 corde.

Teresa Procaccini (composizione)

È autrice di oltre 200 lavori comprendenti balletti, opere liriche, sinfoniche, da camera, per banda e didattiche, eseguite in Italia e all'estero. Ha scritto commenti musicali a lavori teatrali commissionati dalla Rai.

Molto apprezzate le sue opere per chitarra sola e il suo Concerto per due chitarre e orchestra. Premiata in concorsi nazionali e internazionali, è stata docente e direttore di Conservatorio. Le sue composizioni sono edite da Edipan, Curci, Sonzogno, Zanibon, Carisch, Bongiovanni, Leduc, Rugginenti, Bèrben, Wicky, Carrara e incise da interpreti affermati.

È direttore artistico degli Amici della Musica di Foggia ed è regolarmente invitata a far parte delle giurie di concorsi nazionali e internazionali e come relatore in Convegni musicologici.

Marco del Greco (miglior cd)

Vincitore del Concorso chitarristico internazionale di Tokyo, è oggi uno dei più affermati interpreti della sua generazione ed è il più giovane insegnante di chitarra nei Conservatori italiani, a soli 32 anni è infatti docente al Conservatorio "Torrefranca" di Vibo Valentia.

Nato a Roma nel 1982, ha ricevuto la sua formazione musicale nella classe di Carlo Carfagna al Conservatorio "S. Cecilia" della Capitale, dove si è diplomato con lode e menzione d'onore. Successivamente è stato ammesso alla Hochschule für Musik di Basilea, dove ha conseguito con lode un Master biennale di alta specializzazione concertistica.

Ha vinto il primo premio nei concorsi internazionali "Diaz", "Fago" di Taranto e "Città di Lodi", il 2° premio al "Giuliani" di Bari e il 3° premio al Miami's International Guitar Competition.

Ha già debuttato in importanti sale da concerto in tutto il mondo.

Nel marzo 2014 l'etichetta tedesca Neos ha pubblicato il suo debutto discografico dedicato alle opere per chitarra sola dei compositori giapponesi Toru Takemitsu e Toshio Hosokawa per il quale oggi riceve il premio come "miglior cd" dell'anno.

Lapo Vannucci - Luca Torrigiani - Concorso chitarristico nazionale "Giulio Rospigliosi" di Lamporecchio (promozione)

Vannucci e Torrigiani hanno dato vita al Concorso chitarristico, pianistico e di musica da came-

ra "Giulio Rospigliosi" diventato nel corso degli anni uno degli appuntamenti più importanti nell'ambito del panorama musicale nazionale. Hanno dimostrato spirito organizzativo e professionalità promuovendo varie attività inerenti alla manifestazione. Grazie a loro ogni anno centinaia di giovani talenti, provenienti da ogni città, hanno avuto modo di emergere e farsi apprezzare. Direttore artistico della manifestazione è un chitarrista nato a Firenze nel 1988, diplomato con il massimo dei voti e la lode e vincitore di numerosi concorsi nazionali e internazionali. Svolge intensa attività concertistica collaborando con artisti quali Ugo Pagliai e Paola Gassman. È docente di chitarra presso la Scuola Media Statale 'Leonardo da Vinci' di Pistoia". Lo affianca, un eccellente pianista, organista e compositore laureato con lode che ha riscosso successi in molti concorsi pianistici ed è docente di pianoforte principale al conservatorio "A. Scontrino" di Trapani.

Nicola Montella (Giovane promessa)

Nicola Montella ha 28 anni ed è nato a Scafati, in provincia di Salerno. Ha iniziato lo studio della chitarra all'età di otto anni, sotto la guida di Gianmaria Fontanella, diplomandosi nel 2005 con il massimo dei voti. Nel 2009 ha conseguito la laurea specialistica e successivamente, presso il Conservatorio di Avellino, ha ottenuto, con il massimo dei voti, la laurea in Discipline musicali a indirizzo interpretativo e compositivo. Ha seguito corsi di perfezionamento tenuti da Matarazzo, Colonna, Desiderio, Pegoraro, del Sal, Marchione, Kappel, Tallini, Tampalini e Zigante. Svolge una promettente attività concertistica ed è stato premiato in importanti concorsi chitarristici nazionali e internazionali fra i quali: "Segovia", Ciudad de Coria, Concurso Internacional de Guitarra Villa de Aranda; Brussels International Guitar Competition e Guitar festival Brno. Alterna il suo impegno concertistico all'attività didattica in Italia e all'estero.

Gerhard Penn (ricerca musicologica)

Ricercatore, musicologo, promotore della chitarra, vive a Basilea. Si è distinto per aver contribuito a valorizzare il repertorio originale per chitarra, in particolare del XIX secolo. Importantissime le sue ricerche riguardo l'ottocento chitarristico viennese e l'attività degli interpreti dell'epoca in particolare Mauro Giuliani, Franz Tandler e Matteo Bevilacqua. Ha pubblicato saggi su riviste internazionali ed è inoltre organizzatore - con Andreas Stevens, già nostro ospite nelle scorse edizioni del convegno alessandrino - del prestigioso meeting chitarristico internazionale che si svolge presso Lake Konstanz in Germania.

Gioachino Giussani (liuteria)

Nato a Milano nel 1949 attualmente vive e lavora ad Anghiari (Arezzo). Dopo aver conseguito il diploma di maturità artistica si dedica alla liuteria chitarristica sotto la guida dello zio Carlo Raspagni, liutaio in Vignate (Mi). Nel 1976 avvia a Milano la propria attività dedicandosi alla costruzione di diversi strumenti a pizzico, alla riparazione e al restauro. Dal 1983 si dedica esclusivamente alla chitarra classica con particolare attenzione alle nuove esigenze acustico-ambientali della stessa. Ha ottenuto successi internazionali grazie all'apprezzamento di chitarristi di fama. Trai suoi estimatori, Angelo Gilardino che lo ha avviato alla ricerca, Oscar Ghiglia e Pepe Romero per il sostegno nel suo importante sviluppo. Ha una particolare cura nella scelta e nella lavorazione del legno, condividendo il pensiero di Michelangelo: «non ha l'ottimo artista alcun concetto // che un marmo solo in se non circoscriva col suo soverchio e solo a quello arriva // la mano che ubbidisce all'intelletto».

Davide Ficco (Eccellenza professionale – ingegnere del suono)

Nato a Torino nel 1962 si è diplomato con lode a soli 20 anni presso il Conservatorio di Alessandria. In seguito si è perfezionato con John Williams, José Tomás, Oscar Ghiglia con diploma di merito presso l'Accademia Chigiana di Siena. Nel 1989 ha conseguito il titolo di Guitar Performer presso il Royal College of Music di Londra ed è attualmente docente di chitarra presso il Conservatorio di Cuneo. Dal 1981 si interessa di registrazione audio nel campo della musica classica ed ha iniziato l'attività professionale nel 1997 registrando orchestre sinfoniche,

cori, formazioni da camera e solisti di vari strumenti, fra cui naturalmente la chitarra. Ha registrato master per Brilliant, Decca, Bongiovanni, Bottega Discantica, Columbia, Denon, PianoClassics, Phoenix, Stradivarius, Tactus, ottenendo numerosi premi (Gran Prix du Disque: Diapason d'Or; Disco dell'Anno per Amadeus: ; Premio Fondazione Cini 2000).

Matanya Ophee (Una vita per la chitarra)

Nato a Gerusalemme, in Israele, il 15 giugno 1932 ha iniziato gli studi di chitarra con Esther Bromberger. Nel 1965 è emigrato negli Stati Uniti e cinque anni dopo è diventato cittadino americano. Negli anni Settanta ha costituito un gruppo da camera eseguendo i Quintetti di Boccherini, opere di Schubert-Matiegka, il Kreutzer Trio. Successivamente ha iniziato la sua attività di storico e ricercatore presso le biblioteche musicali scoprendo una grande quantità di musica inedita. La sua ricerca del repertorio di musica da camera con chitarra e la storia della chitarra in Russia ha ottenuto riconoscimenti e attenzioni da tutto il mondo. Pubblica inoltre numerosi articoli apparsi su riviste di chitarra internazionali. Ha completato le biografie di François de Fossa, Jan Bobrowicz, Antoine de l'Hoyer, Ivan Padovec, e molti altri.

Nel 1978 ha fondato le Edizioni musicali Orphée. È stato per tutta la vita pilota d'aerei di linea, attività che ha lasciato nel 1988 per dedicarsi a tempo pieno alla musica e alla chitarra.