

# 5° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria, sabato 30 settembre 2000

Teatro Comunale - Sala Ferrero

## Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

Saluto ai partecipanti di:

Marcello Pittaluga, Presidente

Filippo Michelangeli, Direttore artistico

Giacomo Piola, Presidente Rotary Club Alessandria

Conduce:

Francesco Biraghi Componente del Comitato scientifico

### CONFERENZE

Riscoperte: il Concerto per chitarra e orchestra di Boris Asafiev  
di Angelo Gilardino

F.B.: Siamo tutti in attesa di sapere se Boris Asafiev avrà un futuro nei programmi concertistici o nell'immaginario chitarristico collettivo.

A.G.: Io scommetto che ce la avrà. E se non ce l'avesse, questo testimonierebbe solo una cosa: l'insensibilità e l'incapacità dei chitarristi di riconoscere i valori del loro repertorio. Ma questa è un'ipotesi catastrofica che voglio formulare solamente a titolo umoristico. In realtà ci troviamo di fronte a una figura di primaria importanza nella storia della musica per chitarra del Novecento, una figura che risulta tanto più interessante e stimolante, e la cui opera risulta tanto più preziosa, perché proviene da un orizzonte culturale, quello russo, che finora non si è rivelato nella sua pienezza ed è rimasto nell'ombra, alquanto misterioso. Ebbene, se la storia della musica per chitarra potrà giovare in futuro di arricchimenti della sostanza, dell'importanza e del fascino di quelli che ci vengono da Boris Asafiev, allora io credo che avremo anche una Spagna, un'Italia chitarristica dell'Europa dell'Est, nell' [ex] Unione Sovietica.

Temo purtroppo che di Asafiev non ce ne siano due o tre, ma ce ne sia uno solo, ma intanto basta e avanza.

Chi era Boris Asafiev? Potremmo descriverlo, aldilà dei dati biografici, come un musicista parzialmente occultato dalle sue molteplici attività e dai suoi molteplici talenti. Asafiev era un musicista di quelli che sanno scrivere e sanno parlare. Era capace di adoperare la parola e la penna. Questo non ha giovato alla sua opera di compositore perché la sua figura di critico musicale, di studioso della psicologia musicale, di fondatore e di emancipatore di teorie della percezione musicale, ha avuto il sopravvento sulla sua opera di compositore, che è rimasta sullo sfondo. Abbiamo altri casi nella storia della musica di persone le cui attività collaterali hanno finito per intralciare il riconoscimento della loro opera compositiva. E mi sembra che la più importante di queste figure sia quella di Gustav Mahler, al quale fu concesso di eseguire le proprie sinfonie (o di farle eseguire ad altri grandi direttori) solamente perché lui era il direttore del Teatro dell'Opera di Vienna ed era uno dei maggiori direttori d'orchestra del suo tempo. Ma gli si perdonava il fatto di essere compositore, per il fatto che era un grande direttore d'orchestra e un uomo molto potente. Solo dopo la sua morte abbiamo scoperto che era il più grande compositore della fine della decadenza europea. Non si tratta certo, per il caso di Asafiev, di un fenomeno di queste proporzioni, ma certamente il caso è rilevante. Non posso fare un'esposizione biografica detta-

gliata. Vi dirò solamente che Asafiev, nato a San Pietroburgo nel 1884, studiò composizione con Anatolij Ljadov e con Nicolai Rimskij-Korsakov. E quindi le matrici della sua formazione accademica sono le più accreditate, le più nobili. Successivamente, ma non molto dopo, si laureò in Storia e Filosofia presso l'Università di San Pietroburgo. Ebbe quindi una formazione completa. Si interessò sin da giovane alla musica per balletto e alla musica strumentale, ma intorno alla metà degli anni Dieci incominciò la sua prolifica attività di scrittore di cose musicali, sia in campo teoretico, che esercitando l'attività di critico (con uno pseudonimo: Igor Glebov). Ebbene questa sua attività di scrittore di cose della musica avrebbe finito con il coprire quasi interamente la sua opera. Non solo egli assurse a livello di arbitro nella vita musicale russa, ma dal momento in cui il potere politico, la 'dittatura del proletariato', vide in lui la figura ideale per trasmettere alla categoria dei compositori da assoggettare il dogma dell'estetica marxista, ebbene Asafiev venne adoperato dal potere, per dirla in breve, da Stalin, come cinghia di trasmissione della volontà del potere [nei confronti] della categoria dei compositori che dovevano conformarsi a determinati canoni, che tutti qui sappiamo quali fossero e a quali obiettivi dovessero tendere: l'educazione del popolo. Ci furono così le famose purghe e non fu certo una mansione esercitata a cuor leggero quella che obbligò Asafiev a far rientrare nei ranghi dell'obbedienza personaggi del calibro di Sergej Prokofiev o Dmitrij Sostakovic, oppure a esaltare forse oltre il dovuto figure di musicisti la cui opera spontaneamente già fluiva tra le rive dell'obbedienza: è il caso di Aram Katchaturian. Diciamo che l'influenza ideologica attraverso l'opera di mediazione esercitata da Asafiev si manifesta marcatamente negli anni Trenta, quando noi vediamo delle composizioni apparentemente regressive nello stile di Sostakovic e di Prokofiev, intendendo ad esempio la differenza evidentissima che c'è, di involuzione deliberata, fra il primo e il secondo concerto per violino di Prokofiev, che viene scritto proprio come quasi un atto di sottoscrizione dei dettami del potere politico. O ancora la famosa autocensura di Prokofiev. Sono state tutte queste operazioni mediate, credo con molta umanità, da B.A., il quale comunque era diventato famoso nel mondo anche per le sue teorie sulla percezione musicale. Per esempio fu egli a formulare il concetto di intonazione, nel senso dell'orientamento psichico uditivo nell'infanzia di quello che sarebbe il futuro musicista, il quale a partire dalla voce materna focalizza la sua produzione di pensieri musicali su modelli che gli sono familiari. La portata di queste sue teorie avrebbe dato a B.A. un'importanza internazionale, associata ovviamente anche al potere enorme che egli esercitava.

Per quello che riguarda la chitarra, gli dobbiamo un atto fondamentale nella storia della chitarra e cioè quello della consacrazione di Andrés Segovia come il più grande chitarrista del suo tempo, del nostro tempo, del secolo. Segovia fu in Unione Sovietica per la prima volta nel 1926, anno nel quale tra l'altro debuttò anche in Italia, prima alla Società del Quartetto e invitato poi dal dott. Quadri e da Benvenuto Terzi, intorno alla fine dell'anno, anche a Bergamo. Questi furono i primi concerti di Segovia in Italia, che succedevano di poco alla lunga tournée che egli aveva tenuto in Russia. Ebbene Igor Glebov, alias Boris Asafiev, scrisse un articolo sul maggior quotidiano sovietico che è forse l'espressione più completa e articolata, e anche più sensibile e percettiva, di aspetti peculiari dell'arte di Segovia, che fino ad allora era stato sì elogiato ma in modo abbastanza generico. Segovia fu così sensibile a questo articolo, del cui enorme potere si rendeva conto perché la voce di Asafiev risuonava forte anche ben oltre i confini sovietici, che rispose con un articolo che a sua volta pubblicò su una rivista culturale sovietica nel 1926 (un articolo che solo recentemente io ho potuto leggere in traduzione: molto interessante), nel quale, con la perspicacia e con la prontezza del genio che gli erano propri, Segovia subito rivoltò questo favore in una petizione a favore della musica per chitarra, invitando i compositori sovietici a sciogliere le residue riserve che potevano rimanere in loro a causa delle connivenze dello strumento con la musica popolare e ad impegnarsi a scrivere [per chitarra]. Segovia fu per l'ultima volta in Unione Sovietica nel 1936, l'ultima tournée che egli fece prima della tragedia della Guerra civile spagnola, che poi al suo ritorno dalla URSS sarebbe scoppiata, obbligandolo ad abbandonare precipitosamente Barcellona, insieme alla moglie, per salvare nient'altro che la propria vita. Ebbene, da quel momento i suoi contatti con Asafiev si dissipano e tuttavia, nel 1939, Asafiev manifesta finalmente in una serie di opere per chitarra la sua tardiva ma non meno calorosa ed

entusiastica adesione all'invito che Segovia gli aveva rivolto nel 1926 e che sicuramente gli aveva reiterato nell'occasione della seconda tournée russa del 1936. In un solo anno B.A. scrive 12 Preludi per chitarra, una serie di pezzi minori e il Concerto in Sol per chitarra e orchestra. A questo punto dobbiamo dare rilievo e riconoscimento anche alla figura di un altro chitarrista, che era stato compagno di studi di B.A. alla scuola di composizione di Ljadov e di orchestrazione di Rimskij-Korsakov: Vassilij Yashnev. Yashnev era un chitarrista-compositore colto, che sapeva imbastire una fuga, oppure un quartetto d'archi o una partitura. Era molto amico di B.A. e da notizie non ancora controllate, ma credibili e attendibili, sappiamo che era anche suo vicino di casa durante le vacanze estive che trascorrevano in una dacia non lontano da Mosca. Ebbene Yashnev ha sicuramente influito sull'opera di Asafiev (e in un modo non molto positivo e poi vi dirò il perché) ed è stato quella figura di chitarrista 'secondario' alla quale molti compositori, una volta ricevuto lo stimolo di Segovia, si sono poi appoggiati, data la fugacità e la non disponibilità in loco della collaborazione di Segovia, per cercare di dare una forma compiuta alle loro opere per chitarra. Cioè c'era Segovia e c'era poi un chitarrista locale al quale il compositore si rivolgeva per consigli spiccioli. Ebbene questo chitarrista locale, nel caso di B.A., fu Vassilij Yashnev. Tutta la musica per chitarra sola è stata pubblicata alcuni anni fa a cura del musicologo russo-americano Matanya Ophee, in un libro che fa parte della sua collezione di autori russi, che oggi conta già sette volumi: "The Russian Collection: Boris Asafiev Music for Guitar Solo". La collezione contiene i 12 Preludi per chitarra sola, scritti secondo Ophee in un giorno solo. (Io non credo che questo sia vero. Credo piuttosto che Asafiev abbia apposto al manoscritto la data del giorno in cui ha concluso la redazione dei Preludi, ma che sia materialmente impossibile che li abbia scritti in un giorno solo, anche se dobbiamo ammettere che era molto rapido e veloce nello scrivere.) La raccolta contiene inoltre alcuni pezzi minori, tra cui due particolarmente significativi, uno significativo positivamente, l'altro significativo in un modo un po' strano, "obliquo". Uno è un Tema con variazioni: il tema in Re minore è di Pietr Il'ic Caikovskij, seguito da una variazione in Re minore ed una variazione conclusiva, stranamente, nel tono della sottodominante, Sol minore. L'altro pezzo è un dittico in Mi minore: Preludio e Valzer. Ebbene, quando io ebbi la ventura di ascoltare per la prima volta il Concerto per chitarra e orchestra di Boris Asafiev, nella esecuzione incisa dalla casa musicale russa Melodia nel 1966, chitarrista Lev Andronov, ebbi la sensazione di un pezzo strano. Ossia un primo tempo veramente perfetto, cioè una forma-sonata neoclassica che mi ricordò, credo non a caso, il primo tempo della Sinfonia Classica in Re di Prokofiev, proprio con lo stesso gusto, e un secondo tempo strano, in cui c'era un lungo solo di chitarra in Mi minore, fatto da un pezzo introduttivo e da una danza, un Valzer, seguito stranamente da una coda con accompagnamento orchestrale in Re minore. Quindi un finale, un terzo tempo, brevissimo, di poco più di due minuti, che non aveva alcun antecedente o base tematica o aggancio con l'intera struttura del pezzo. E questo mi sembrò una stranezza incredibile da parte di un compositore che era stato capace di costruire un primo tempo così compiuto e rifinito da un punto di vista formale. Quando poi successivamente lessi le composizioni di Asafiev pubblicate da Matanya Ophee non mi fu difficile rendermi conto di ciò che era successo. Ossia il Tema con variazioni su tema di Caikovskij che formava uno dei soli era attinente e in continuità con il Finale, nel senso che il Finale era la terza e conclusiva variazione di quel tema caikovskiano e delle variazioni per chitarra sola che apparivano nel libro. Il dittico in Mi minore che era stato posto in quel disco era semplicemente una sostituzione di quel tema caikovskiano e delle due variazioni fatta da un chitarrista evidentemente poco scrupoloso o clamorosamente impreparato. Mettendo in sequenza invece il tema di Caikovskij, per chitarra sola, le due variazioni, una in Re minore e una in Sol minore, e il Finale con accompagnamento di orchestra, noi abbiamo un'unità compatta e magistrale e uno dei più bei concerti per chitarra e orchestra della prima metà del Novecento. Quando Matanya Ophee mi chiese di ricostruire il Concerto di Asafiev, mi mandò il materiale e fu facile per me, consultando i manoscritti del compositore che contengono solo la parte di chitarra del primo e del secondo tempo, rendermi conto che in effetti era come avevo arguito guardando le musiche per chitarra sola e ascoltando quel finale così spurio. Quindi la consultazione delle fonti primarie del manoscritto di Asafiev fu una conferma totale e assoluta che quest'opera così meritoria correva il rischio di

essere rovinata per sempre. Naturalmente la consultazione delle fonti che contengono la partitura accrebbe in me il senso di questo allarme e il desiderio di rispondere affermativamente alla richiesta di Ophee, che mi pregava di ricostruire la partitura. Le partiture non sono tutte manoscritte. Ce ne sono due: una pubblicata in un'edizione parziale e privata dalla società dei compositori in Russia nel 1957, con una tiratura di circa venti copie, e c'è poi un altro manoscritto di provenienza incerta che contiene un sigillo ex libris del chitarrista finlandese Ivan Putilin. Ebbene queste partiture sono concordi solamente per ciò che riguarda l'organico, cioè, oltre alla chitarra, la sezione dei fiati è rappresentata dal solo clarinetto in Sib, i timpani e i cinque archi al completo. Tra di loro queste due partiture sono molto discordanti. Contengono purtroppo come secondo tempo lo spurio dittico in Mi minore, Preludio e Valzer, e contengono un numero incredibile di errori e addirittura nel primo tempo un'omissione inspiegabile, per altro riprodotta nel disco di Andronov, di quattro battute intere che sono sparite chissà dove. Il mio lavoro è quindi consistito in una ricostruzione minuziosa non solo della parte di chitarra, dalla quale ho dovuto espungere ed eliminare tutte le stupide e pretestuose ornamentazioni che avevano aggiunto i chitarristi (ma mi sono in questo senso pressoché integralmente attenuto al manoscritto originale dell'autore), ma soprattutto in una ricostruzione del tessuto orchestrale, che da queste fonti appariva alquanto precario, con grandi discordanze, addirittura in certi casi con l'inclusione di note che non entravano nell'estensione degli strumenti, del clarinetto o della chitarra, e anche con una serie clamorosa di errori di scrittura musicale, di ortografia, che forse hanno costituito poi la parte minore e più divertente del mio lavoro. La partitura adesso è pronta e la pubblicherà molto presto Matanya nelle edizioni Orphée.

Il 1939, anno di composizione del Concerto, è stato un anno emblematico per la storia della chitarra. Perché in quell'anno abbiamo avuto il Concerto di Rodrigo, prima ancora, qualche mese prima, il Concerto di Castelnuovo-Tedesco e in quell'anno Manuel Ponce rompe gli indugi e si decise a mettere mano al Concierto del Sur, che avrebbe finito l'anno dopo. E non è svanita nel mio animo e nella mia mente la speranza di ritrovare quella per ora fantomatica Suite che Zoltan Kodaly avrebbe scritto (e secondo me ha scritto) per Andrés Segovia sempre nel 1939. Quest'anno così funesto per la storia dell'umanità, perché fu l'anno dello scoppio della seconda guerra mondiale, è stato un anno invece di incalcolabili fortune per la storia della chitarra e poco importa se queste cose sono rimaste sepolte a lungo. Adesso stanno tornando a galla per la soddisfazione di chi le suonerà e anche per il piacere che viene concesso al musicista, più che al musicologo in questo caso, il quale si trova per le mani il singolare compito di ridare vita ad una esistenza potenziale ma non attuale e di decrittare da segni contraddittori, oscuri, velati dal dubbio e dall'errore, la bellezza vitale di qualche cosa che poi entrerà a far parte della vita musicale dei chitarristi più bravi, più sensibili e più accorti. Non è certamente un caso che, appena sfiorato il suo orecchio dalla notizia, Frédéric Zigante, al quale già dobbiamo la riscoperta e la rivalutazione del Concertino di Tansman, abbia subito manifestato, con mia grande soddisfazione, la volontà di tenere a battesimo sia concertistico che discografico questo Concerto e io mi auguro che nel 2001 questo disegno molto bello e ambizioso si compia nel modo più felice. E intanto non riesco a trattenere la mia soddisfazione per essere stato scelto da una volontà che io credo mi sovrasti e mi trascenda, e alla quale non posso far altro che manifestare la mia obbedienza, per essere io, in questo come in altri precedenti casi, stato indicato da chissà quale mano come il tramite tra l'ignoto e il noto, il conosciuto, il fruibile e il disponibile.

Professione concertista:

breve guida per avviare una carriera nel mondo dello spettacolo  
di Piero Bonaguri

F.B.: Credo che pochi come Piero Bonaguri possano parlarci della propria esperienza, che è una esperienza di molti anni, iniziata con la vittoria in alcuni prestigiosi concorsi, che hanno dato il la ad una carriera concertistica di primissimo ordine, che chiunque legga dettagliatamente il curri-

culum di Piero Bonaguri potrà apprezzare. La parola va a lui, che ci parlerà, alla luce di questa sua esperienza, di cosa fare e come approcciare una carriera concertistica nell'anno 2000.

P.B.: Io ho preparato un foglio con alcune informazioni molto concrete. Di questo foglio abbiamo fatto delle copie. Sostanzialmente volevo quindi illustrare questi strumenti che troverete nel foglio. Come premessa volevo però fare alcune considerazioni che provengono dalla mia esperienza. Se ho capito qualcosa dalla mia esperienza, [devo dire] che la carriera concertistica non è automatica, come pensavo da piccolo: uno ha un certo talento, sviluppa questo talento, lo conoscono... ed è fatta. La carriera non è automatica e richiede come primissima condizione l'avere qualcosa da dire di interessante per gli altri. Questa convinzione è fondamentale per far fronte alle diverse difficoltà che si affrontano. Penso per esempio che tanti ragazzi che affrontano concorsi lo facciano anche per questo motivo: per capire se si ha qualcosa da dire o no. Ad esempio, Oscar Ghiglia, che abbiamo l'onore di avere qui, ricordava ieri il momento in cui, suonando per Segovia il Preludio Fuga e Allegro di Bach, il Maestro disse: "Qui ci siamo. Ecco, da questo momento, questa esecuzione diventi per te un punto di riferimento per il tuo lavoro". Credo sia importante incontrare nella vita qualcuno che ad un certo momento ti dia sicurezza, ti dica questo. La seconda cosa da dire, legata alla prima, è che sappiamo tutti che ci sono difficoltà, non ci sono concerti e molti si lamentano. Ma questa seconda idea è che si possono vedere le cose da un altro punto di vista. E' certamente vero che la musica classica oggi rappresenta una nicchia di mercato. Sapete anche voi che molte case importanti stanno chiudendo i cataloghi classici, come, ho sentito dire, la Sony. Ciò avviene ovviamente perché i dischi classici non si vendono. Il mercato è faticosissimo. Dentro a questo piccolo mercato, la chitarra rappresenta una nicchia ancora più piccola. L'impressione a volte è che ci sia un affollarsi di giovani concertisti che cercano disperatamente di entrare in questo piccolissimo settore di mercato, disposti poi e a subire ogni tipo di ricatti per entrare in questa nicchia. Vorrei citare un esempio non chitarristico, ma riferito all'Accademia pianistica di Imola, che è forse l'associazione più importante del mondo per la formazione dei giovani pianisti, in vista proprio della carriera concertistica.

L'Accademia ha un po' questa filosofia (che io sentii pronunciare da uno dei responsabili organizzativi dell'Accademia): "La vita è una giungla. La carriera concertistica è un po' come una piramide. Solamente chi arriva in cima a questa piramide può resistere. Il nostro compito è quello di selezionare, scremare e fare in modo che solamente qualcuno arrivi in fondo". Poi, ironia della sorte, quelli che arrivano in fondo, poiché l'Accademia è una formidabile macchina che sforna vincitori di concorsi internazionali, non finiscono mai [di lottare]. Io ho saputo ad esempio di uno di questi ragazzi che ha sborsato la ragguardevole cifra di 60 milioni di lire ad una grossa casa discografica per avere due dischi, che poi sono stati fatti, sono usciti, ma non sono mai stati messi in catalogo. La cosa è durata poco, questo ha pagato un sacco di soldi ... ecc. ecc. .Dentro questa logica è inevitabile che sia un po' così: quelli bravi sono tanti, il mercato è piccolo. Per me è stato importante ad un certo punto rivoltare la questione. Se io sono convinto di quello che faccio e [lo faccio] in un mondo in cui c'è un assoluto bisogno di cose belle e di musica, allora [devo] pensare al mercato potenziale enorme che in realtà c'è, perché quanta gente non sa nulla di musica e si avvantaggerebbe del fatto di ascoltare certe cose... Questa osservazione apparentemente ingenua, però unita alla prima che dicevo, può dare anche lo stimolo a cercare strade nuove. Io parlavo con Jeffrey Swann, un grande concertista di pianoforte, statunitense, tra l'altro in piena attività (in Italia suona ovunque perché ha vinto importanti concorsi ed è seguito dalla più grande agenzia italiana) che mi diceva : "Guarda, io sono convinto che c'è un grande bisogno di musica, però probabilmente la forma in cui questo bisogno di musica si esplica cambierà". La forma del concerto così come lo intendiamo noi, in fondo ha un'origine recente, credo che il concerto solistico inizi con Liszt. E' solo una delle tante possibilità. Oggi sembra che ci sia solo quella e le società dei concerti sembrano un po' fossilizzate, così come gli agenti e gli impresari. Sembra ci sia un unico modo di fare concerti, inoltre con grandi problemi: i dischi si vendono meno, le società di concerti hanno abbonati sempre più vecchi che non vengono rimpiazzati dai nuovi ecc. . Viceversa c'è una potenzialità enorme del mercato che è tutta da scoprire. Personalmente non volevo parlare di me, ma [vorrei fare] un unico esempio in que-

sto senso: io quest'anno, tra le altre cose, ho fatto una ventina di repliche di una cosa, nata quasi per caso dall'aver visto una mostra di arte contemporanea. Mi è venuta un'idea. Sarebbe bello, mi dicevo, abbinare a ciascuno di questi quadri una composizione musicale per far vedere come anche in musica certi fenomeni artistici del Novecento hanno avuto un corrispondente. Da lì è nato uno spettacolo senza grandi pretese, con una preoccupazione prevalentemente didattica, che voleva unire arte, musica e poesia e che ha avuto un sorprendente successo, nel senso che viene richiesto da istituti culturali, scuole ecc. .Se uno parte al positivo, dall'idea che uno ha qualcosa di interessante da dire, ti viene anche la fantasia di inventare delle forme nuove, rimanendo ovviamente sempre con i piedi per terra: se il mercato è comunque fatto di agenti, case discografiche, festival, stagioni concertistiche, sarebbe ovviamente stupido e masochistico non tenerne conto.

Passo alla breve illustrazione di questo foglietto in cui parlo di due categorie di strumenti: la prima serve un po' a capire come funziona il mondo della musica. Essa comprende soprattutto strumenti di tipo informativo, ad es. Musical America, elenco esaustivo di società di concerti, agenzie, case discografiche, sale da concerto. Pochi sanno che suonare alla Carnegie Hall non è difficilissimo: basta affittarla. Può farlo il singolo artista, il suo agente, un organizzatore di una serie di concerti. In questa linea di strumenti c'è anche l'annuario del CIDIM, che invece è puntato di più sull'attività italiana, riviste, scuole di musica eccetera. Molte di queste informazioni si trovano anche in Pagine Musica, piccolo ma pratico ed esaustivo supplemento di Suonare News che si trova in edicola. Esiste anche una versione europea di Musical America e annuari di altri Paesi: uno tedesco e uno inglese. Internet è ovviamente una grande fonte di informazioni: si può partire ovviamente dal sito di Seicorde e di lì collegarsi. C'è un sito di tutte le società chitarristiche del mondo. C'è anche un sito di tutti gli Istituti italiani di Cultura all'estero: sono nel mondo più di cento e hanno proprio il compito strutturale di promuovere la cultura italiana. Per me sono stati molto utili. Sostanzialmente ho iniziato la carriera suonando attraverso gli Istituti italiani di cultura. Se poi le cose vanno bene, da cosa nasce cosa, intanto ci si fa conoscere, si conoscono persone, ecc. . Una cosa che faccio sempre, quando torno da un giro di concerti, è quella di scrivermi i nomi delle persone che ho conosciuto, delle possibilità. Sono ottimista: a volte una situazione di carriera pare chiusa e improvvisamente si può riaprire, basta un concerto nel posto giusto. L'ultimo disco che ho fatto nasce da un concerto di pianoforte che ero andato a sentire: parlando dopo il concerto ho sentito a mezzo metro da me una persona che parlava della sua casa discografica, mi sono accorto che questa persona la conoscevo ed è nato il disco. Questo non sarebbe successo naturalmente se fossi stato fermo in tutti questi anni. Tutto aiuta, c'è una catena. Un altro tipo di strumento che per me è stato importantissimo riguarda i cataloghi di musiche e libri sulla chitarra. Sono elenchi enormi di musiche, come il Guitar Solo di San Francisco: uno scopre che autori che magari non avrebbe mai pensato hanno scritto per chitarra. E questo è utile perché il sapere che sono state scritte certe musiche consente di proporre un programma invece di un altro. Ad esempio mi è capitata una volta una richiesta quasi assurda: un programma per violino e chitarra di autori di area bolognese contemporanei. Ciò mi è stato possibile grazie a questi cataloghi, alle conoscenze che avevo, ai rapporti con i compositori ecc. . Seconda linea di strumenti è quella che consente di farsi conoscere: ovviamente un sito web e un curriculum fatti bene avrebbero bisogno di molte indicazioni, così come un servizio fotografico. Sulle registrazioni, bisognerebbe dire che varrebbe la pena di investire in uno studio di registrazione, anche solo per avere qualche brano. Per la chitarra in particolare varrebbe la pena di investire in un home recording: un DAT, un mixer e un microfono decente già possono dare un livello buono. Per i montaggi poi ci si può rivolgere ad uno studio esterno. Talvolta sarebbe meglio avere registrazioni dal vivo, per rendersi conto di cosa uno sa fare in una situazione reale di concerto. Una piccola parola sui concorsi, mentre per gli agenti, in questo momento, la risposta può essere per un chitarrista solo negativa. L'agente può prendere un chitarrista solo se ha già un discreto numero di concerti programmati. Non conviene comunque affidarsi ad una 'macchina', ma darsi sempre da fare autonomamente. A proposito dei concorsi dicevo che chiaramente alcuni come Alessandria sono certamente importanti. Se però un chitarrista vince un concorso del tipo di quelli americani, aperti a tutti gli strumenti, alcuni dei quali sono stati vinti

da Emanuele Segre, allora le possibilità sono veramente grandi: concorsi così fanno partire veramente alla grande' la carriera. Di per sé il concorso è importante nell'ottica di far girare il nome, ma i concorsi che contano non sono tantissimi. Inoltre il concorso privilegia un certo modo di suonare: la Tebaldi diceva che aveva bisogno di un pubblico di amici per rendere. E' chiaro che una psicologia così, può darsi che nel concorso non emerga. La situazione è competitiva e tira fuori uno, due o tre musicisti. Nell'ottica di valorizzare i vari contributi che uno può dare, [conviene] specializzarsi in un certo tipo di repertorio o in un certo modo di suonare. E' chiaro che il concorso non è l'unico modo per suonare.

Ad esempio le riviste scientifiche ospitano contributi anche di persone sconosciute che hanno qualcosa di interessante da dire, come nel caso di un tale Einstein e di un suo articolo sulla relatività. Sarebbe bello anche qui, nell'ottica del convegno, valorizzare una libera circolazione di idee e di scoperte per aiutarci insieme a trovare nuove possibilità.

Ricondotti ad ordinamento i corsi ad indirizzo musicale nella Scuola Media: punto della situazione, prospettive e opportunità di lavoro  
di Pietro Luigi Capelli e Giovanni Podera

F.B.: Per il bene della chitarra abbiamo anche Giovanni Podera, che lavora come docente di chitarra nella scuola media e fa parte di quel cospicuo gruppo di docenti, insieme anche a Pietro Luigi Capelli, (che chiamo sul palcoscenico come correlatore) che sostengono un compito importantissimo, cioè quello di stabilire un legame fra quello che è il 'Deserto dei Tartari' della cultura musicale media italiana e una generazione di giovani che invece possono approcciare la musica in modo corretto, creativo, interessante. Ma la loro posizione è ancora più di privilegio perché non sono soltanto dei pedagoghi di ottima caratura, ma sono anche molto attenti a quello che accade dal punto di vista legislativo, burocratico e amministrativo. In questo momento è molto importante che tutti stiamo attenti perché siamo a questa svolta epocale della riforma dei Conservatori e, come onda di rimbalzo, anche nelle scuole medie succede qualcosa.

P.L.C. e G.P.: Durante il Primo Convegno di chitarra, svoltosi a Pesaro nel 1996, avevamo illustrato la genesi delle scuole medie ad indirizzo musicale e la normativa allora vigente che ne regolava il funzionamento.

In quell'occasione, inoltre, prendemmo l'impegno di informarvi in caso emergessero importanti novità riguardanti queste scuole.

Ebbene le novità sono molte, e non solo per l'indirizzo musicale!

Basti pensare che fra questo e il prossimo anno scolastico saranno immessi in ruolo nella classe di strumento musicale ben 1960 docenti (di cui circa 400 di chitarra) molti dei quali hanno operato per anni nel mondo della scuola in situazione di precariato.

E doveroso ricordare che le prime scuole medie ad indirizzo musicale sono state istituite, in forma sperimentale, in pochissime città italiane nel 1975 diffondendosi poi nel corso degli anni fino a raggiungere il numero di circa 500 scuole. Questo ha permesso a migliaia di alunni di intraprendere lo studio di uno strumento e di vivere un'esperienza musicale molto significativa.

Durante questa fase di carattere sperimentale, sono state organizzate sia manifestazioni artistiche che hanno coinvolto alunni e docenti delle scuole, sia numerosi convegni specifici in tutta Italia. Di notevole importanza è stato il corso biennale per formatori di docenti di strumento organizzato dall'I.R.R.S.A.E. di Milano negli anni '94 e '95. Queste esperienze hanno permesso di focalizzare le varie tematiche riguardanti la funzione docente consentendo, nel contempo, di confrontare le realtà presenti nelle diverse scuole.

Negli ultimi mesi del 1996 la Direzione Generale dell'Istruzione Secondaria di Primo Grado ha avviato un'attività di ricognizione e valutazione della sperimentazione musicale in atto nelle scuole.

le medie.

Dall'indagine è emerso che l'insegnamento strumentale incide nel curriculum formativo e educativo del preadolescente da un lato arricchendone le capacità d'analisi, osservazione, riflessione, interpretazione e ascolto, dall'altro sviluppandone la consapevolezza dell'evento musicale come fatto partecipativo e le capacità di socializzazione.

Il Parlamento, valutati i positivi risultati ottenuti dalla sperimentazione e considerato il crescente interessamento verso queste realtà scolastiche da parte dell'opinione pubblica, ha deciso, con la legge 124 del 1999, (art. 11 comma 9) di rendere l'indirizzo musicale istituzionale, togliendolo quindi dallo status di sperimentazione.

Come tutti sapete, per il mondo della scuola questi sono anni molto travagliati, basti pensare alla legge che prevede il dimensionamento delle scuole, alla riforma dei cicli scolastici, a quella dei Conservatori e all'entrata in vigore dell'autonomia scolastica oltre al declassamento dei Provveditorati agli Studi che cedono in parte il posto agli Uffici Scolastici Regionali.

E' importante quindi che questo notevole fermento abbia coinvolto positivamente anche le medie ad indirizzo musicale che, grazie al Decreto Ministeriale del 6 agosto del 1999 e delle successive Ordinanze Ministeriali, sono state ricondotte ad ordinamento riconoscendo, cosí, pienamente l'importanza dell'insegnamento dello strumento.

Con la Circolare Ministeriale 135 del 4 maggio 2000 viene sancito che nelle scuole medie ad indirizzo musicale siano istituite quattro cattedre di diversi strumenti, per i quali il ministero ha predisposto i relativi programmi d'insegnamento che, rispetto a quelli del conservatorio, contemplano: le finalità, gli orientamenti formativi, gli obiettivi d'apprendimento, i contenuti fondamentali, le competenze e i criteri di valutazione oltre, ovviamente, all'elenco degli strumenti musicali previsti le relative indicazioni programmatiche.

Possiamo, in sintesi, individuare nel decreto alcune indicazioni generali a cui i docenti dovranno riferirsi:

- 1) la collocazione della propria specifica disciplina nel quadro del progetto complessivo della formazione globale della persona secondo i principi generali della scuola media;
- 2) l'aspetto interdisciplinare inteso come interconnessione fra l'insegnamento dello strumento e l'educazione musicale in rapporto con tutte le altre discipline;
- 3) la perfetta sintonia con la programmazione educativo-didattica della propria scuola (la nostra disciplina deve rientrare nel Piano dell'offerta Formativa "P.O.F.").

Il decreto sottolinea inoltre che i docenti di strumento devono garantire ai propri alunni anche l'insegnamento della "teoria e lettura della musica" nonché la pratica della musica d'insieme, ritenuta di fondamentale importanza.

Per quanto riguarda il reclutamento dei docenti è stata istituita una specifica classe di concorso cui, per il momento, hanno potuto accedere docenti di strumento che avevano maturato almeno 360 giorni d'effettivo servizio, purché in possesso dell'abilitazione in educazione musicale o in strumento (quest'ultima conseguita con concorso riservato indetto dall'O.M. del 5/10/99).

Questi docenti saranno immessi in ruolo su tutti i 1960 posti in organico, (posti individuati prima dal DM 200 del 6/8/99 e poi dalla C.M. 135 del 4/5/00), secondo l'ordine d'inserimento dell'apposita graduatoria permanente indetta col D.M. del 27/3/2000.

Con successivi decreti saranno avviate le procedure per l'integrazione delle graduatorie permanenti, prevedendo anche l'indizione di uno specifico concorso ordinario abilitante.

Se dunque siamo finalmente arrivati al traguardo del riconoscimento istituzionale dei corsi a indi-



rizzo musicale esistenti, riuscendo a sanare ingiuste situazioni di precariato, rimane per~ aperto il problema di quali percorsi trovare per diffondere ulteriormente l'indirizzo musicale. In poche parole, come procedere per attivare nuovi corsi l~ dove l'utenza ne dimostri il bisogno.

Consideriamo anche che:

I posti in ruolo coprono in sostanza tutte le possibilità (pur tante) attuali di inserimento lavorativo, anzi per alcuni strumenti (pianoforte) si va gi~ incontro a un esubero.

L'indirizzo musicale non pu~ valorizzarsi ed essere efficace nel rispondere ai bisogni delle nuove generazioni destinate "a crescere in un mondo fortemente caratterizzato dalla presenza della musica come veicolo di comunicazione" finché rester~ isolato e non sar~ omogeneamente diffuso sul territorio.

Il futuro sta quindi nell'avvio di nuove scuole. Come?

Nell'attesa che dalla riforma dei cicli e dal suo coordinamento con quella dei conservatori ne nasca finalmente una degli studi musicali, dobbiamo coordinare le nostre forze in gruppi di lavoro e con caparbiet~ percorrere la strada di seguito indicata.

Individuare un'area territoriale che mostri delle caratteristiche adatte a sviluppare e sostenere un potenziamento dell'offerta musicale (ad. es. comuni popolosi in cui siano gi~ presenti attivit~ musicali di vario genere). In tal senso è utile avere l'appoggio delle amministrazioni e degli enti locali interessati.

Far approvare al collegio dei docenti l'offerta di tale modello scolastico e inserirlo nel POF.

Informare i genitori della possibilità di scegliere questo modello e procedere a raccogliere le iscrizioni (i numeri contano sempre più delle parole).

Se le iscrizioni sono in numero sufficiente alla formazione di una classe, si predispongono le prove attitudinali, che non devono avere fini selettivi, ma orientativi.

Sono trasmessi all'USP i dati sulla formazione delle classi segnalando la presenza del o dei corsi a indirizzo musicale.

A questo punto il problema diventa l'organico e, con esso, la capacità della scuola di far valere le proprie ragioni e scelte didattiche nei confronti dell'amministrazione. Trattandosi di soldi pubblici é possibile attendersi parecchie resistenze.

E' quindi il momento di chiamare in causa anche le forze sindacali per una contrattazione sugli organici provinciali, convincendole della rilevanza dell'indirizzo musicale.

Se, come dice il D.M.6/8/99 istitutivo dei corsi musicali:

a) i nostri alunni sono "destinati a crescere in un mondo fortemente caratterizzato dalla presenza della musica come veicolo di comunicazioni";

b) "lo studio di uno specifico strumento musicale attiva una maggiore capacit~ di lettura attiva e critica della realt~ nonché un'ulteriore opportunit~ di conoscenza e di espressione e un contributo al senso di appartenenza sociale";

Possiamo ben sperare che le nostre richieste siano accolte, soprattutto in quelle province dove l'indirizzo musicale è sottodimensionato o addirittura inesistente.

Con la riforma dei conservatori termina l'era del diplomato munito della sola terza media. Per essere ammessi ai corsi, che avranno durata quinquennale, bisogner~ possedere un diploma di scuola secondaria di secondo grado.

Auguriamoci che i componenti del CNAM e della commissione CICLI SCOLASTICI coordinino le loro iniziative al fine di contribuire alla costruzione di un percorso unitario. Questo dovr~ essere presente nei vari ordini di scuola nonché articolato e mirato, si che, partendo da indirizzi squisitamente educativi e formativi, (primo ciclo della scuola di base) si arricchisca di valenze prima orientative (tra la scuola di base e la secondaria) e poi professionalizzanti (dal 2o ciclo della secondaria agli Istituti superiori di studi musicali).

Dobbiamo batterci per questo possibile percorso ritenendo che sia il più efficace a poter assegnare alla musica e alla sua frequentazione il ruolo di protagonista, parigrado tra i saperi, nel contribuire alla completa ed equilibrata costruzione della persona.

Il collega Daniele Lonéro ha affermato che "le scuole ad indirizzo musicale sono la vera punta di

diamante del sistema educativo musicale italiano. Sono al passo con i tempi, sono duttili e versatili al punto giusto per interagire con la società reale. Sono immerse attivamente nel territorio e da oltre venti anni stanno creando intere generazioni di musicisti e di pubblico".

A queste parole aggiungiamo, per concludere, che i corsi musicali hanno contribuito e continuano a contribuire a migliorare la qualità della vita delle giovani generazioni.

E' possibile formulare delle domande da parte del pubblico.

Dal pubblico \*\*\*: La mia una domanda tecnica che spero non interessi solo me. Visto che si è accennato alle caratteristiche che devono avere le locandine per essere considerate dalle Commissioni esaminatrici, vorrei sapere se è vero che ora le locandine non vengono più considerate non solo se prive di timbratura o attestazione dell'ente organizzatore, ma anche se riferite a concerti minori o addirittura a lezioni concerto nelle scuole.

P.L.C. e G.P.: Il problema è grossissimo e secondo noi irrisolvibile. Le Commissioni sentono giustamente il dovere di assegnare il vero valore ai concerti. Così dovrebbe essere. Ma non può essere così. Esiste una tabella ministeriale che deve essere rispettata. Questa tabella ha tolto discrezionalità alle Commissioni. Ad essa le Commissioni devono attenersi, pena ricorsi che devono poi essere accolti. I Sindacati hanno voluto che ci fosse uno scarto di punteggio molto basso. Il Decreto del 1996, a cui ancora oggi bisogna riferirsi, prevede lo scarto da un punto a due punti da assegnare per ogni concerto a seconda dell'importanza della manifestazione. Ma 'ogni' concerto deve essere valutato almeno un punto! La stessa cosa vale per i concorsi, sia per quelli 'di paese' sia per un concorso come quello di Alessandria: primo premio 3 punti, secondo premio 2 punti, terzo premio 1 punto. Forse nel futuro le cose cambieranno, ma per il momento bisogna attenersi a questa legge. Naturalmente dobbiamo considerare cose che sono magari sbagliate ma comprensibili. Infatti la legge 124 è riuscita a passare non solo per l'importanza dell'indirizzo musicale, ma per sanare una grave posizione di ingiustizia dei lavoratori precari. L'articolo 11, al comma 9, è riuscito a portare a ordinamento la sperimentazione musicale. Se la logica era quella di assicurare il posto a 1900 docenti che avevano lavorato per vent'anni, è chiaro che i sindacati hanno pensato, analizzando bene le graduatorie, al male minore, cioè hanno pensato di tenere per i concerti un tetto artistico molto basso (66 punti) e di alzare il punteggio per ogni anno scolastico di docenza [tenuto]. Ciò garantisce il posto di lavoro rispettando la legge, senza immettere in ruolo 'così' [senza normativa, n.d.r.], ma con graduatorie precise eccetera. Quindi si sono istituite tabelle di valutazione non spinte verso l'artistico, ma tenendo conto del lavoro didattico svolto e della professionalità. Prima di considerare questo ingiusto, bisogna valutare il perché di queste scelte.

F.B.: Mi prendo la responsabilità nei confronti del resto del Comitato Scientifico di affidare per l'anno prossimo un angolino, una sorta di pillola di aggiornamento, un punto di osservazione permanente su questo tipo di situazioni.

P.L.C.: Le possibilità per l'indirizzo musicale ci sono, bisogna rimboccarsi le maniche !

## IN ANTEPRIMA

F.B.: Nel Comitato Scientifico, durante una delle riunioni per preparare la giornata di oggi, avevamo convenuto che per alcuni operatori dell'ambiente della chitarra poteva essere utile, in una serie di 'pillole', annunciare iniziative utili, interessanti, importanti. Abbiamo così selezionato quattro proposte.

Storia, caratteristiche e prospettive dell'orchestra di chitarre  
di Roberto Pincioli

F.B.: Quello che abbiamo sentito oggi, in particolare la Fantasia catalana di Company, è una sorta di punto d'arrivo della scrittura per orchestra di chitarre. Parlacì un po' della storia del tuo Ensemble.

R.P.: Intanto bisogna dire che Fantasia catalana di Alvaro Company è il settimo pezzo scritto per Chitarrissima, manifestazione e corso per orchestra di chitarre ideati da Elio Galvagno: un corso di formazione orchestrale per chitarristi, a cui viene spedita per tempo a casa la parte per poter giungere preparati: in una settimana si prepara un concerto. La cosa importante di questa iniziativa è che in sette anni ci sono stati sette pezzi nuovi e molti dei compositori coinvolti hanno poi scritto altri brani per chitarra. Il merito è tutto di Elio Galvagno che è qui in sala. Il titolo dell'intervento è impossibile da sviluppare in 5 minuti. L'orchestra di chitarre può nascere da un'esigenza didattica o pratica, nel senso di dare sbocco a capacità che non sempre nell'ambito solistico trovano spazio adeguato. Allora ci si mette insieme per fare musica 'd'insieme'. Questa è l'occasione. Detto questo si va oltre. L'orchestra di chitarre diventa uno strumento espressivo, con le sue particolarità che sono tutte da esplorare, perché l'orchestra non ha tradizione: i primi pezzi per questo organico hanno 20-25 anni, per cui i compositori che scrivono inventano anche un certo tipo di scrittura, sondano le possibilità espressive, scrivono un pezzettino di storia che soltanto tra un po' di tempo potrà essere valutato a dovere. La cosa è semplice. Si cerca il più possibile di avere brani di qualità, per promuovere questo tipo di formazione che, a mio parere, ha moltissime possibilità espressive inedite, soprattutto dal punto di vista timbrico, perché il cocktail timbrico con tante chitarre insieme crea suoni che non esistono in altri tipi di ensemble. Inoltre c'è un'altra possibilità: essendo formato da strumenti uguali, con la medesima estensione, c'è la possibilità di scrivere dando a tutti a turno lo stesso ruolo di protagonista.

F.B.: C'è la possibilità di utilizzare anche strumenti con estensione diversa?

R.P.: Sì, questa è un'esperienza che fanno soprattutto in Svezia e Giappone. C'è una notizia di Galvagno che ci racconta che in una università giapponese gli allievi direttori si esercitano con un'orchestra di chitarre di estensione diversa, dal requinto alla chitarra contrabbasso. Noi non abbiamo sposato questa idea perché non abbiamo le disponibilità economiche di comprare questi strumenti, ma anche perché questa scelta va un po' contro la ricerca timbrica che negli strumenti acuti viene un po' annullata e che avrebbe fatto cadere l'esperienza in una mandolinistica, in cui strumenti con registro diverso coprono tutti i ruoli orchestrali. Ciò risolverebbe molti problemi di registro, che in un'orchestra, soprattutto nelle trascrizioni, abbiamo, ma darebbe problemi di sviluppo timbrico. Noi abbiamo adottato una sorta di compromesso: abbiamo inserito un requinto (accordato in LA) e una chitarra contrabbasso (accordata un'ottava sotto), per una ovvia necessità. Diversamente non sarebbe possibile fare molte cose.

Oggi bisogna assolutamente cercare musiche di qualità (l'orchestra funziona bene con voce, con il coro ecc.), però è chiaro che una buona proposta per il pubblico deve contenere trascrizioni, nel senso di vere orchestrazioni e arrangiamenti in cui l'originale viene un po' riletto in questa chiave timbrica nuova. Noi facciamo molte trascrizioni e siamo contenti di farle. E' un mezzo ottimo per dimostrare le qualità del tipo di ensemble e perché sennò il concerto, composto solo da pezzi originali e moderni, pur con le dovute differenze, diventa poco interessante perché poco vario.

La "Guitar Collection" della Stradivarius  
di Frédéric Zigante

F.B.: Da poco tempo è comparsa nei negozi specializzati una nuova collana di CD che porta il tuo nome in bellavista in copertina. Vorremmo sapere come è nata, cosa è successo finora e cosa succederà nell'immediato futuro.

F.Z.: E' nata lavorando sui miei dischi, constatando che venivano fuori tante idee e che non sarebbe bastata tutta la mia vita e tutta la mia attività artistica per realizzarle tutte. Le idee di fondo riguardano soprattutto il repertorio. Abbiamo intenzione di partire dal repertorio e poi trovare possibilmente l'interprete ideale per quel repertorio. Siamo quindi lontani dalle ambizioni di altre case discografiche, in particolare di altre collane dedicate alla chitarra che invece hanno ambizioni enciclopediche: l'integrale di Sor, Coste ecc. . Noi l'integrale la possiamo anche fare, se si giustifica però la presenza dell'interprete 'giusto' per quella musica.

F.B.: E gli interpreti finora sono ... 'giusti' !

F.Z.: Dei primi quattro numeri, due sono miei perché sono partiti da materiale preesistente che è stato inserito nella collana: cioè [innanzitutto] il disco di Tansman che conteneva il pezzo inedito del Concerto per chitarra e orchestra che ho già presentato qui. Il secondo disco è invece dedicato ad Aguado: Aguado non è autore sconosciuto, però di lui conosciamo gli studi e poche opere da concerto. Questo disco è dedicato ad opere da concerto e studi molto impegnativi ed è stato realizzato da Lorenzo Micheli, che è un giovane chitarrista, che è stato anche mio allievo e allievo di Oscar Ghiglia. Questo è il suo debutto discografico. Il terzo disco è invece un ritorno attesissimo, quello di Oscar Ghiglia, che non entrava in sala d'incisione da circa quindici anni. Abbiamo concordato diversi progetti, ma siamo voluti partire con Ponce che era un autore che era comparso in quasi tutti i suoi dischi precedenti e con il quale mi sembrava avesse una particolare affinità come interprete. Quindi ha registrato un pezzo importantissimo come le Variazioni sulla Follia di Spagna di Ponce. Poi il quarto disco è la mia integrale di Bach della quale ometto di dire qualcosa.

Innanzitutto, vorrei ringraziare Oscar Ghiglia che con la sua figura prestigiosa ha voluto dare subito un'impronta di grande rilievo alla mia collana.

F.B.: Se capisco bene ci saranno altri dischi in cantiere o in pectore che riguardano Oscar Ghiglia.

F.Z.: Sì, tra i prossimi progetti ce ne sono due previsti con Oscar. Uno sicuramente ancora più atteso, con la registrazione di opere di Bach e che conterrà le opere che Ghiglia ha suonato generosamente in pubblico in questi anni e che non ha mai inciso: la Suite bwv1006, quella bwv995 e il Preludio, Fuga e Allegro.

F.B.: [Oscar Ghiglia è in sala, n.d.r.] Oscar, vuoi venire a raccontarci qualche cosa di questo disco? Vieni, il palcoscenico ti ospita volentieri!

... Ecco, arriva Oscar Ghiglia. Devo fare il giornalista e vedendo un protagonista in sala non me lo posso lasciar sfuggire. Che cosa è successo durante l'incisione di Ponce? Come è stato il tuo ritorno davanti ai microfoni?

O.G.: Mah, ho sempre avuto al fondo delle mie intenzioni di affre ancora dei dischi, ma soprattutto volevamo anche rimettere in circolo, come ho detto al Maestro Gilardino, i vecchi dischi che sono scomparsi dal mercato. Questo è stato difficile perché purtroppo le compagnie non permettono questi scambi così facilitati. Vogliono avere una grossa fetta [degli introiti]. Io non ricordo neanche il contratto che avevo fatto circa trent'anni fa con la EMI Pathé Marconi, chissà dove è andato a finire. Sono morti tutti quelli dei miei tempi. La stessa compagnia non esiste più: a

quegli indirizzi ci sono una banca e una casa di cura!. La EMI è finita dove una volta c'era la fabbrica dove si stampavano i dischi. Là mi hanno detto che a me i master non li danno. Però continuano a pubblicare selezioni come Guitare, mon amour, con dieci brani presi da dischi usciti e da registrazioni di dischi già registrati e mai pubblicati. Comunque se non fosse stato per questo intervento di Frédéric, sarei stato ancora alle prese con la vecchia casa discografica. Meglio così. E comunque l'idea di fare qualcosa di nuovo mi interessava molto di più: mi avrebbe permesso finalmente di suonare queste Variazioni sulla Follia che sono sempre state un po' il sogno della mia gioventù. Quando ero allievo all'Accademia Chigiana, tutti suonavano la Follia, almeno quelli che erano stati lì due anni. Pilia suonava la Follia, Luconi suonava la Follia, Alirio [Diaz, n.d.r.] suonava la Follia e anch'io avrei dovuto impararla ! Tutti mi dicevano: "E tu che aspetti a fare 'sta Follia?" Io invece studiavo altri pezzi; mi piaceva ma era un po' un dovere e così per anni ho evitato di farla. L'ho studiata per conto mio e addirittura in un periodo avevo deciso di portarla da Segovia, ma ... successe qualcosa in famiglia: ...morì il gatto! Morì in circostanze misteriose: mia madre aveva il terrore della rabbia portata dai gatti. Il gatto fa tre o quattro pazzie, ti attacca la rabbia e se ne va. Dopo essere tornato dall'ultima visita del veterinario, mentre ero lì in casa che studiavo lentissimamente la Fuga [della Follia di Ponce, ovviamente, n.d.r.] per metterla nei miei riflessi più profondi, entrarono in questi riflessi anche gli ultimi respiri di questo gatto, che finalmente cessò di vivere in una coperta che fu bruciata, insieme all'animale, non so dove. Così la Follia finì la sua storia! Oggi è tornata a galla e per prima cosa ho dovuto esorcizzare questa scena!

F.B.: Speriamo che la Guitar Collection di Frédéric Zigante annoveri 15 o 20 CD di Oscar Ghiglia in modo tale che ogni disco comprenda almeno un racconto come questo!

O.G.: Comunque, io e Frédéric, con il tecnico Renato Campagnola, abbiamo mangiato benissimo, in un ambiente conviviale, abbiamo trovato subito il suono che andava bene e non c'è stato quasi alcun conflitto. Frédéric mi ha dato un grande aiuto. Io ero abituato ad avere una troupe, nella sala a Parigi dove incideva anche Wanda Landowska, prima di scappare da Parigi per l'America, all'arrivo degli occupanti Tedeschi che avevano rotto la linea Maginot. In quella sala credo abbia inciso anche Segovia. La sala era così grande che il suono, in posizioni diverse, era sempre diverso. Si suonava qua e c'era un suono, si suonava là e ce n'era un altro. Uno dei miei dischi è stato fatto un po' qua e un po' là e sembra eseguito su due strumenti diversi. C'era in quella sala anche un vecchio compositore, René Challand, che mi chiese di fare un disco LP, anzi tre, di violino e chitarra, con un violinista enfant prodige di sedici anni, R.Pasquier, molto bravo, con il quale incisi anche quella Grande Sonata con accompagnamento di violino che mi piacerebbe tanto risentire. Fatti i dischi chiesi un'audizione per fare un disco da solo. La ottenni ed eseguii ancora una volta quel famoso Preludio, Fuga e Allegro [di Bach, n.d.r.] che è alla base di tutte le mie fortune e che mi aprì le porte immediatamente. Challand disse: "incidiamo subito!". E quindi registrai i pezzi che avevo a disposizione, che sono forse i migliori testimoni del mio studio di allora: la Sonata Terza [di Ponce, n.d.r.], l'Omaggio a Debussy [di De Falla, n.d.r.], ecc. . Questo fu il primo disco, seguito da tanti altri, in tutto dieci. Il gruppo di lavoro funzionava bene. L'ingegnere del suono sapeva il fatto suo. Appena imparai qualcosa, io cercai di sistemare i microfoni, di sperimentare ecc. ma lui disse perentorio: "Voi fate il vostro lavoro, io il mio" e ci 'prendemmo male' subito. Tutto finì. Io andai a Tahiti e della musica classica lì non si parlò più: solo Pop ed altro. Ricevetti una lettera gentile in cui mi si diceva che del mio servizio non c'era più bisogno. Molti altri bussarono alle porte: la CBS, la CBC, la RCA. Io dopo un po' ero libero e volevo andare, ma ormai erano tutti scomparsi e nessuno voleva fare più niente. A dire il vero registrai ancora musiche di Peter Maxwell Davies e un récital a Firenze con la casa Ricercare. Poi niente. Ed ecco Frédéric che mi ha fatto promettere nuovi dischi con Bach ecc. Volevo dire che ora si è riprodotto quel clima favorevole, forse perché Zigante è francese, non so, ... e voilà!

La chitarra della Luna  
di Orietta Jedlowski

F.B.: Bene. Un piccolo 'imprevisto'. Chiamo sul palco Orietta Jedlowski, che è impegnata su un fronte un po' particolare: quello della rivalutazione delle compositrici del Novecento (e non solo), sintetizzata nella pubblicazione di un CD.

O.J.: Il lavoro si intitola La chitarra della Luna. Il Novecento, per congiunture sociali, battaglie politiche, ha dato visibilità alla creatività femminile, che ovviamente è sempre esistita. La voglia era di dare voce a questa realtà creativa, che c'è, anche se non in tutto il mondo ovviamente. Per la creatività artistica femminile è più difficile, se non impossibile, apparire, rispetto alla già difficile scelta creativa maschile. La mia scelta è stata quella di lavorare con moltissime compositrici in questi anni e la mia voglia era proprio quella di mostrare il frutto di questa collaborazione. Erano tantissimi i lavori e ho dovuto restringere il campo: ho individuato stili il più possibile diversi e mi sono limitata all'Europa.

F.B.: Ed ecco questo CD, che annovera composizioni di Annette Kruisbrink, già premiata ad Alessandria, Chiara Maresca, Fernande Peirot, Beatrice Campodonico ed altre.

"Musica incerta"(ed. Ut Orpheus): una nuova pubblicazione per comprendere la musica contemporanea  
di Arturo Tallini

F.B.: Accogliamo oggi Arturo Tallini che già ospitammo l'anno scorso per affrontare in una tavola rotonda, e in pochi minuti, un argomento fondamentale per la chitarra... scontentando tutti, primi fra tutti noi: la didattica, argomento spinosissimo. Ne riparleremo. Parlati ora della tua nuova pubblicazione: Musica incerta.

A.T.: La mia idea è stata quella di fornire in qualche modo uno strumento di comprensione, che fosse il più approfondito possibile, della musica contemporanea. A questo proposito volevo raccontare un episodio: appena nominato docente di conservatorio a Potenza, incontro un allievo di ottavo anno, al quale chiedo che cosa avesse intenzione di portare all'esame come scelta di musica contemporanea. La risposta fu: "penso di portare La Catedral di Barrios oppure Nunc (pronunciato Nanc!) di Petrassi". Dopo qualche secondo per tradurre e capire a cosa si riferiva, io obiettai e lui mi fece notare che Petrassi, ma anche Barrios, erano nati nel Novecento [in realtà Barrios è nato nel 1885, n.d.r.]. Quindi l'allievo si accontentava di un puro dato anagrafico per poter dire se un autore era contemporaneo. Sarà capitato a tutti di sentire spesso in commissione al quinto anno un Preludio di Villa Lobos o al più uno Studio di Brouwer. E naturalmente non sottolineo un giudizio di valore su queste musiche, ma sottolineo quanto sia sensato definire queste musiche come appartenenti a una cultura viva, moderna, dei nostri anni. Questi episodi sono il segno di una generalizzata lontananza del mondo della chitarra rispetto alla musica contemporanea. Ma non mi interessava sottolineare dei limiti. Quello che ho ritenuto opportuno, riflettendoci per molto tempo, era [trovare] il metodo per offrire degli strumenti che avvicinasero semmai il mondo contemporaneo a quello della chitarra. Insomma ho pensato che avessi bisogno di persone, le quali, con i loro contributi, offrirono degli strumenti di riflessione e di conoscenza sull'argomento. Poi desideravo avere dei pezzi nuovi, scritti per questa occasione, legati appunto ad un modo vivo e nuovo di scrivere, comunque genuino rispetto alla vicenda personale del compositore e alla situazione della composizione italiana in quel momento. Il frutto è in questo libro, che è diviso in tre sezioni, a cui hanno contribuito due musicologi. Uno è Enrico Fubini, padre della musicologia italiana, insieme al defunto Massimo Mila, l'altro è Filippo Poletti. Fubini ci ha regalato una breve riflessione sulla storia della musica in relazione a certi strumen-

ti e ovviamente anche alla chitarra, mentre Poletti ha scritto un bellissimo saggio, molto ponderoso, significativamente intitolato *Nel segno del Novecento: corde, timbro e invenzione*, in cui fa una disamina molto approfondita, di più di 40 pagine, di esempi musicali, tratti da tutta la letteratura contemporanea per chitarra o riguardante la chitarra dagli anni Cinquanta in poi. E la cosa che io gli chiesi, e che lui ha fatto, era non tanto di scrivere un vocabolario d'uso per capire come si eseguono i segni e i simboli [di questa musica] che come sapete sono in qualche caso molto strani. O almeno non [gli chiesi] solo quello. Mi interessava capire il meccanismo di formazione di questi segni. Come quando usiamo una parola per un concetto, la parola ci dice qualcosa della persona che la sta usando, dell'immagine che la persona ha, così il segno ci dice qualcosa a livello estetico ed espressivo. Lui è riuscito egregiamente a descrivere ciò, tra l'altro riferendosi all'impostazione che si rifà sia a De Saussure che a Peirce, che sono i due pilastri della linguistica moderna. Poletti ha scritto questo saggio che è denso di esempi musicali di tutti gli autori, tabelle in cui si spiega non solo come eseguire il suono, ma anche il significato del segno all'interno del pezzo in cui si deve eseguire il suono. Infine ci sono sei pezzi scritti per me da sei autori diversi: Mauro Bortolotti, Mauro Cardi, Fabrizio Casti, Agostino Di Scipio, Fausto Razzi e Italo Vescovo. Sono tutti autori italiani. Potevo andare all'estero, ma, per la complessità dell'argomento, ho preferito non andare troppo lontano, anche per motivi logistici. In realtà poi non mi interessava dare un panorama esaustivo di ciò che è la composizione oggi. Sarebbe stato pretenzioso e comunque impossibile da realizzare. Mi interessava dare un input, una possibile indicazione per rapportarsi in modo diverso alla musica contemporanea. Questi pezzi sono molto diversi l'uno dall'altro. Ci sono punte nel senso dello sperimentalismo, come anche punte nel senso di una maggior vicinanza alla tradizione. Cito per tutti due pezzi: quello di Agostino Di Scipio, che di solito scrive musica elettronica e che quindi ha preso questo impegno come una piacevole parentesi di ritorno all'acustico, un viaggio nelle inconsuete maniere di suonare la chitarra, così introdotte da questi note dell'autore: "mai con le mani a posto, sempre fuori luogo, sempre pizzicare e sfregare e frugare altrove dal luogo proprio, sempre un fare improprio, un'altra forma dell'umore, del ronzio, di tremore lento e veloce, oggetti texturali senza o quasi note, un altro panorama, un altro luogo aperto ancora ignoto da attraversare, da fare proprio, la parola del titolo denota appunto ciò che non è al suo posto: Ectopos". Vi dirò che suonare questo pezzo, che sto studiando perché tra qualche mese diverrà un disco, è veramente una sfida. Per chi è abituato da trent'anni a tenere le mani in un certo modo, trovarsi all'improvviso così e così, in altro modo, laddove si sente che c'è un pensiero musicale e non una banale voglia di nuovo (sappiamo che spesso nella musica contemporanea si tende a mistificare), [mette sì a disagio, ma] una volta superata la fase di disagio, si capisce che l'orizzonte musicale può essere davvero molto più largo di quello che noi pensiamo. E d'altra parte, per chi non è molto amante dei 'viaggi' e non si sente pioniere, l'altra punta, opposta, è quella di Italo Vescovo in *Come la quiete notturna*, in cui già il titolo ci porta in una dimensione espressiva e di immagine diverse da quelle precedenti. E' un pezzo molto tranquillo, molto basato sul timbro, sul colore e sulla ricerca di un colore e di un'estetica vicina a quella che i chitarristi ben conoscono, vagamente riveliana. E' un pezzo fra l'altro strumentalmente molto più elementare rispetto a quello di Di Scipio. E poi ci sono gli altri pezzi, che oscillano da quello di Razzi, che come diceva prima il Maestro Gilardino, è 'Darmstadt allo stato puro', nel senso di un linguaggio strutturalista: è basato su corde a vuoto e scordature particolari (che talvolta portano a dover misurare i battimenti) e richiede una tale varietà di effetti e di modalità di attacco del suono da non essere impegnativo per scale o posizioni impossibili, ma anche qui per una attenzione diversa, nel sentirsi chitarrista in modo diverso, non tanto nel suonare in altro modo.

Ogni pezzo è preceduto da note dell'autore e note mie, che ogni tanto sono vere 'istruzioni per l'uso': nel caso dei pezzi più complessi ho cercato di indicare quelli che erano i miei sistemi per risolvere certi problemi strumentali. In altri casi le mie note sono semplici immagini che il pezzo mi ha comunicato e che vorrebbero essere una interpretazione 'possibile'. E' chiaro che, trattandosi di musica incerta, poi ognuno fa il suo percorso.

I programmi d'esame favoriscono una certa confusione: non c'è alcun riferimento al linguaggio e una persona rischia davvero di accontentarsi del dato anagrafico, se non si pone troppi pro-

blemi. E credo che per trasformare il mondo della chitarra in un mondo un po'chettino di più ampie vedute, sarebbe ora di cominciare a porsi questi problemi. Non limitarsi a fare giochini del tipo di Barrios. Spero quindi che questo testo sia davvero un'introduzione alla musica contemporanea. Inoltre c'è un progetto con Ut Orpheus di ampliare questo lavoro. E' chiaro che questo testo si rivolge ad un pubblico con una preparazione 'avanzata', sia per le possibilità strumentali sia per il discernimento musicale, però c'è l'idea di far scrivere a compositori di linguaggio spiccatamente distaccato dalla tradizione, brani estremamente 'facili', veramente da primo anno. Questo perché credo che sia ora di smetterla con il fatto che la musica contemporanea la fanno soltanto alcuni, strani... e con l'orecchino. Sono in realtà musicisti che vivono al nostro fianco e penso che ogni nota, anche la più strana e bizzarra, rappresenta un'ora di lavoro di una persona che ci ha pensato e come interpreti abbiamo il dovere quantomeno di chiederci se questa musica ha un senso oppure no. Poi possiamo decidere che non ne ha, ma impossessarsi degli strumenti in grado di farla valutare nella maniera più corretta possibile credo sia importante.

### Suonare la chitarra senza l'uso delle unghie di Haim Hasulin

F.B.: Il prossimo intervento riguarda un argomento forse superato e non più attuale, che attanagliava ad esempio Emilio Pujol, cioè il dilemma del sonido con le unghie o senza le unghie. Ebbene ancora oggi un autorevole musicista, insegnante in Israele, nato nel 1939, viene oggi a parlarci della sua esperienza, delle sue teorie e del suo modo di suonare senza unghie.

H.H.: Il soggetto della conferenza è suonare la chitarra con la punta delle dita. Perché, ci chiediamo, è il caso di suonare con o senza unghie? Possiamo individuare tre ragioni: la prima è musicale, la seconda è fisica e la terza è una chance in più per coloro che hanno problemi di unghie. Il manifesto programmatico di questa idea è che il suono senza unghie è più carezzevole, più morbido, con maggiore profondità, dovuta alla migliore contiguità dello strumento con il corpo. Infine [il suono si produce] con maggiore modulabilità del timbro. Il paragone più ovvio è quello con il canto, in cui la voce, come strumento, è parte stessa del corpo. Le corde della chitarra sono come le corde vocali. Il chitarrista è come il direttore di una piccola orchestra e deve governare ogni sezione (come gli archi, i fiati, ecc.) di questa orchestra. Ma se noi suoniamo il nostro corpo, dobbiamo saperlo muovere insieme alla chitarra come corpo unico.

[Da questo momento visualizzazione pratica di postura e tocco, n.d.r.]

[Segue riassunto della scheda compilata dal relatore, n.d.r.]

Il suono senza unghie richiede uno studio intensivo dei seguenti argomenti: anatomia delle mani e loro funzione; kinesiologia clinica; stabilità e rilassamento del corpo; psicologia della musica. Il metodo che ho elaborato si basa sui seguenti argomenti: preparazione mentale e fisica per suonare; interazione fra corpo e chitarra per il conseguimento della massima intensità sonora e facilità esecutiva; concetti di suoni musicali chitarristici suonando con la punta delle dita; tecnica della produzione sonora impiegando il peso delle mani e del corpo.



## **CHITARRE D'ORO 2000**

Premio per la Didattica  
Armando Marrosu

Motivazione: Aiutare i giovani a credere in se stessi. Questa è la filosofia che ha ispirato l'attività didattica di Armando Marrosu, docente di chitarra presso il Conservatorio "Canepa" di Sassari. Ha formato giovani talenti che hanno ottenuto importanti riconoscimenti internazionali.

Premio per la Composizione  
Bruno Bettinelli

Motivazione: Decano della composizione italiana, Bruno Bettinelli si è dedicato con ispirazione alla produzione di lavori per chitarra. Il suo linguaggio non è mai stato condizionato dalla ricerca del facile effetto, ma è rimasto coerente ad una sua personale ricerca poetica.

Premio per la Ricerca musicologica  
Angelo Gilardino

Motivazione: Infaticabile studioso della storia della letteratura per chitarra, Angelo Gilardino ha conquistato fama mondiale grazie alla scoperta di inediti di Antonio José, Ottorino Respighi, Girardo Girardi, Boris Asafiev e grazie al suo lavoro musicologico la chitarra oggi può contare su un repertorio più vasto e autorevole.

Premio per il miglior CD dell'anno  
Franco Platino

Motivazione: Dopo essersi segnalato al concorso indetto dalla Guitar Foundation of America, Franco Platino incide per la Naxos il suo primo album. Si tratta di uno straordinario CD, dove il giovane artista sardo esprime una tecnica impeccabile, unita ad una grande personalità musicale.

Premio per la Promozione  
Fabio Boccosi

Motivazione: Titolare della Bèrben di Ancona, Fabio Boccosi rappresenta un punto di riferimento nell'editoria musicale per chitarra. Accanto a testi e antologie didattiche, ha pubblicato edizioni di grande pregio artistico. Ha espresso grande sensibilità nei confronti di giovani musicisti, con donazioni e borse di studio.

Premio speciale "Una vita per la chitarra"  
Eli Tagore

Motivazione: Protagonista della rinascita della chitarra in Italia, Eli Tagore ha svolto un'importante attività didattica e concertistica. Il suo entusiasmo e la sua profonda cultura musicale sono stati un esempio per tutti i giovani che si sono avvicinati al mondo delle sei corde.