

11° Convegno Internazionale di Chitarra

Alessandria, 30 settembre 2006

Conservatorio di musica di Alessandria, Auditorium "Pittaluga"

Atti del Convegno

redazione a cura di Marco Pisoni

Saluto ai partecipanti del Convegno

Marcello Pittaluga, Presidente del Convegno

Buongiorno a tutti. Benvenuti in Alessandria. Abbiamo il pienone qui in Conservatorio! È prestigioso secondo l'opinione degli organizzatori, e spero anche per voi, essere qui, nella sede della università della musica. Ringrazio il prof. Federico Ermirio, direttore del Conservatorio Statale di Musica di Alessandria, cui passerò tra poco la parola, per averci ospitato. Mi sembra che il Convegno, alla 11° edizione, abbia avuto così un degno riconoscimento anche dalle Istituzioni pubbliche. Io ho l'onore e l'onere di presiedere questo comitato organizzativo. Sono lieto si parli di chitarra. Questa iniziativa è strettamente legata al fatto che noi da trentanove anni organizziamo in Alessandria un concorso internazionale di chitarra che, come voi sicuramente saprete, è senz'altro il più importante d'Italia ed uno dei più importanti del mondo e comunque, dopo Benicassim, il secondo più longevo al mondo. C'è quindi una tradizione musicale ad Alessandria che la accomuna molto strettamente alla chitarra. Il Conservatorio ha tre cattedre di chitarra: abbiamo qui Guido Margaria, che è stato uno dei pionieri della chitarra in Alessandria e che noto con grande piacere qui in prima fila. Vedrete e ascolterete questo pomeriggio i tre finalisti del concorso di quest'anno. Il livello secondo i componenti della giuria e gli esperti presenti alla finale di ieri sera è stato quest'anno di grande livello. Un ulteriore accostamento al Conservatorio della città nasce anche dal fatto che la Filarmonica del conservatorio, di nuova costituzione, ha accompagnato i finalisti e il Direttore, Paolo Ferrara, è un docente di questo istituto. Finisco dicendo che naturalmente speriamo che la sede del convegno sia di vostro gradimento, sperando sempre di vedervi numerosi per accrescere la presenza della chitarra nel panorama musicale mondiale.

Federico Ermirio, Direttore del Conservatorio "Vivaldi" di Alessandria

Ringrazio l'amico Marcello Pittaluga e dico solo questo: siamo in un momento molto difficile per la cultura in Italia, un momento in cui non si vede un futuro chiaro. Se non siamo noi del conservatorio, se non siamo noi musicisti insieme a fare forza comune, allora tutto andrà perduto, come sta già andando tutto perduto per gli aspetti didattici (voi sapete bene delle vicende della riforma ecc.). Sono onorato e lieto quindi che un convegno che si tiene da undici anni possa tenersi qui dentro e, promessa che faccio al Presidente Pittaluga, ogniqualvolta ce ne sarà bisogno il convegno si terrà qui. Buon convegno a tutti (io non mi fermerò, perché ci sono o altre grane che un direttore deve seguire...). Buon lavoro a tutti.

M.P.: Passo la parola al Presidente del Rotary, dott. Roberto De Martini. Il Rotary Club di Alessandria, sin dalla prima edizione in Alessandria, appoggia economicamente la manifestazione. Quindi gli passo la parola per un doveroso saluto.

Roberto De Martini, Presidente Rotary Club Alessandria

A nome del Rotary e mio personale porgo anch'io un saluto a tutti voi. Vi auguro naturalmente una giornata proficua di lavoro e di arricchimento culturale. Mi sembra quanto mai interessante il connubio Chitarra-Alessandria, consolidato nel tempo e che di anno in anno si rafforza. E' cosa questa che fa onore a chi la organizza e che fa onore anche a chi partecipa, che sicuramente è qui per cogliere spunti di interesse professionale. Vi rinnovo una buona giornata di lavoro.

M.P.: Prima di passare la parola a Filippo Michelangeli, desidero presentarvi i componenti del comitato scientifico: il M° Giovanni Podera, il M° Francesco Biragi, Micaela Pittaluga, il M° Piero Bonaguri e appunto il M° Michelangeli. Un attimo la parola a Micaela che, a parte essere mia sorella, è Presidente del Concorso "M.Pittaluga" e anche Presidente del Consiglio di Amministrazione del Conservatorio Statale di Alessandria.

Micaela Pittaluga, componente del Comitato scientifico:

Non mi dilungherò, anche perché, dopo una settimana di duro lavoro per il concorso, sono veramente stanca. Sul concorso: il fatto che in finale ieri sera siano arrivati tre musicisti da Paesi così lontani (Russia, Messico, Spagna, ndr) è una dimostrazione dell'importanza assoluta di questa manifestazione. Ieri sera con la giuria guardavamo foto d'epoca e ci rendevamo conto che praticamente la chitarra mondiale è passata da Alessandria. Possiamo dire che addirittura quella italiana sia forse iniziata qua. Ringrazio tutti quelli che sono venuti perché sinceramente non pensavamo che cambiando sede avremmo avuto questo successo. Sono felice di essere qui, con il M° Ermirio. E' vero che io forse come Presidente (del Consiglio di Amministrazione del Conservatorio "A.Vivaldi", ndr) decido un po' meno dal punto di vista artistico, ma è pur vero che con la creazione dell'orchestra abbiamo dato un contributo importante. Tra l'altro poi l'intestazione dell'Auditorium a Michele Pittaluga è un po' il coronamento che sottolinea la bellezza di questo splendido palazzo antico della città. Grazie e buon lavoro.

Marcello Pittaluga: Per color che non sono di Alessandria voglio spiegare perché l'Auditorium del Conservatorio è intitolato a lui. E' stata un'operazione e una volontà del M° Ermirio, che non finirò mai di ringraziare, perché ovviamente siamo onorati che la sala più prestigiosa dell'università della musica sia dedicata a nostro padre. C'è una giustificazione per questo fatto. Michele Pittaluga era Presidente del Consiglio di Amministrazione dell'allora Liceo Musicale "A.Vivaldi", pareggiato al Conservatorio. Si era adoperato organizzativamente a far sì che il Liceo non venisse chiuso, ma anzi che, alla fine degli Sessanta, diventasse effettivamente un conservatorio. Ci fu quindi una continuità fra il Liceo musicale comunale a quello che divenne poi il conservatorio statale. Per questo l'Auditorium è stato intitolato alla sua memoria. Volevo dirlo per quelli ce non lo sapevano. Passo la parola a Filippo Michelangeli, direttore artistico del Convegno.

Filippo Michelangeli, Direttore artistico

Benvenuti a questa 11° edizione del convegno e siamo felicissimi e riconoscenti verso il Direttore Federico Ermirio che ci ospita. Siamo usciti dal seminterrato del Teatro per arrivare qua. Avete in mano la scaletta in brochure degli argomenti in programma oggi. Vi sono molti argomenti interessanti che non vediamo l'ora di affrontare. A proposito del concorso finito ieri sera: è stata una bellissima finale. Vorrei dire però che il concorso non è più una gara: è diventato un sistema. Accanto al concorso si è sviluppato un florilegio di iniziative importanti, i concerti, il convegno. In queste manifestazioni bisogna chiedersi soprattutto se sono utili e mi sembra che ormai si possa dire che quello che viene fatto qui ad Alessandria per la Chitarra sia utile. Per questo i migliori ragazzi del mondo vengono a cimentarsi qui in una competizione. Desidero anche innanzitutto ringraziare della sua presenza il M° Alirio Diaz, che vedo qui in prima fila (applausi scroscianti, ndr). E' un uomo straordinario, una leggenda della chitarra e soprattutto un padre nobile del concorso. Infine un grande ringraziamento alla famiglia Pittaluga i cui componenti, come sapete, fanno altro nella vita, cioè non sono musicisti. Tocca ammettere sempre che per il bene della Cultura dobbiamo avvalerci di aiuto esterno. Ringraziamo ancora una volta la famiglia che a partire dal padre, Michele Pittaluga, per continuare con i figli, fa così tanto per la chitarra e anche per il convegno. Ogni tanto si intona il Requiem per la cultura, ma sono ottimista finché ci saranno energie come queste che sosterranno il nostro strumento. Per quanto riguarda la giornata di oggi ci sono anche novità che non sono segnalate dal programma e desidero ringraziare tutte quelle personalità della ricerca scientifica che mettono a disposizione del convegno non solo la loro presenza qui, ma tutta l'energia profusa nella loro attività altamente meritoria, ridotta qui ad un piccolo intervento. Ascolteremo molta musica oggi e a via a via tutti gli interventi previsti, fino

alla consegna delle Chitarre d'oro. A questo proposito devo raccontarvi una cosa simpatica: le chitarre d'oro... non sono d'oro! Sono di latta placcata. Questo per dire definitivamente a tutti quelli che pensano che il riconoscimento sia di valore e in denaro che invece il riconoscimento è del tutto simbolico, anche se però in tanti anni ha assunto un grande 'valore'. Vi auguro buon divertimento e buon ascolto.

Francesco Biraghi, membro del comitato scientifico

Partiamo quindi. Consentitemi intanto, fra tutti i padroni di casa che abbiamo ringraziato, di ringraziare anche il M^o Margaria, seduto qui in prima fila, che da tanti anni in Conservatorio ad Alessandria regge le sorti della chitarra e al quale, oltre al vostro applauso collettivo, rivolgo il mio personale applauso perché se non mi avesse dato un bel voto all'esame di compimento inferiore più di trent'anni fa, forse adesso non farei questo mestiere: grazie mille! Siamo quasi in orario, con il quarto d'ora accademico tipico delle istituzioni universitarie. Credo che sia già in attesa fuori da questa parte Frédéric Zigante, che ci parlerà del ritrovamento di questa nuova Valse-Chôro di Heitor Villa-Lobos e, credo, delle nuove ulteriori indicazioni che verranno dalla nuova edizione integrale delle opere di Villa-Lobos che è in progetto.

La nuova edizione della Suite populaire brésilienne di Heitor Villa-Lobos con l'aggiunta dell'inedita Valse-Chôro

Frédéric Zigante, chitarrista e docente presso il Conservatorio "G.Tartini" di Trieste, Presidente EGTA Italia:

Buongiorno a tutti. Sono qui per parlarvi di una scoperta che ho fatto nel dicembre del 2005 direi per caso. Molto spesso accade infatti che le scoperte musicologiche avvengano per un caso fortuito che nulla ha a che vedere con la ricerca musicologica. In questo caso si tratta dell'ennesimo trasloco della casa editrice del suo archivio. La Max Eschig infatti nel corso degli anni si è riunita a Durand (editore di Ravel) e Salabert ed è stata acquisita da un importante gruppo americano, il quale ha deciso di affidare la gestione dei manoscritti alla Bibliothèque Nationale, la più grande istituzione francese con questi scopi e non solo per fondi musicali. L'archivio è stato quindi trasferito in blocco presso un ente che ha tutti i mezzi per gestire un archivio storico così importante e complicato. Chi di voi ha avuto l'esperienza di un trasloco della propria casa sa che si possono ritrovare cose che non si trovavano più da anni o che addirittura non si ricordava nemmeno di avere. E' questo il caso del manoscritto della Suite populaire che è venuto fuori così, prendendo in mano le carte per metterle nelle scatole e dovendone fare un elenco per la Biblioteca. E' venuto fuori un manoscritto che per la verità non aveva destato prima alcuna attenzione, trattandosi del manoscritto di un'opera già nota e pubblicata, come per la maggior parte delle opere contenute in questo archivio. Poi nel dicembre del 2005, andando da Max Eschig che è anche il mio editore, mi fu detto che era stato deciso finalmente di fare una nuova pubblicazione delle opere per chitarra di Villa-Lobos. Siete tutti chitarristi: sapete tutti che queste opere hanno avuto sinora un'unica edizione, problematica soprattutto per gli Etudes dal punto di vista del testo, con poche indicazioni di diteggiatura, molti errori di stampa, nessuna errata-corrige. Insomma era un testo (quello dei Dodici Studi, ndr) che chiedeva quasi vendetta da molto tempo! Insomma di questi aspetti l'Editore era cosciente da molto tempo. Pensate che negli archivi sono riuscito a trovare un lavoro che Philippe Marietti, diretto referente di Villa-Lobos per l'Editore, aveva commissionato negli anni Settanta ad un musicista per sapere effettivamente quale era lo stato di queste pubblicazioni, se erano davvero così malfatte, infarcite di errori e problematiche per un chitarrista che non avesse una preparazione musicologica altissima. Questo collaboratore fece un minuziosissimo lavoro di raffronto, che si trova ancora negli archivi, annotando le differenze tra i manoscritti e l'edizione. E appunto fece notare a Marietti che l'edizione era veramente molto critica, naturalmente in senso rovesciato a quello che si intende oggi! L'Editore però, in un'epoca in cui ancora le revisioni non erano ancora così attente alle fonti, decise di soprassedere e soltanto quest'anno si è presa la decisione di arrivare alla nuova edizione. Il primo volume è già pronto, l'ho visto lunedì, e contiene anche la Suite populaire brésilienne, con

quel pezzo in appendice, un pezzo nuovo che ho scoperto vedendo appunto il manoscritto contenente pagine di musica che non avevo mai visto. Per farla breve: Villa-Lobos negli anni venti a Parigi si rende conto del fermento e del movimento esistente attorno alla chitarra. Ricordiamo che Pujol sta pubblicando la sua collana di musica antica, Henri Lemoine e molti editori cominciano l'attività per chitarra, Segovia inizia la carriera con le sue prime strepitose esibizioni. Villa-Lobos capisce l'importanza di scrivere per uno strumento che conosceva benissimo e decide di presentare le sue due 'facce' di compositore: quella del musicista popolare e quella del musicista dotto, a cui corrispondono appunto la Suite popolare e i Dodici Studi. La Suite in quel momento era composta di soli quattro movimenti. Tre li conosciamo perché coincidono con quelli che conosciamo oggi: la Mazurka, lo Scottisch e il Chorinho. La Suite si chiudeva invece con quella Valse-Chôro che non venne pubblicata. Curioso è notare che la Suite si chiudeva non con un pezzo brillante, ma con un pezzo evanescente e questa può essere stata la ragione della sostituzione di quello con un altro Valzer, quello che conoscete tutti, oltre alla composizione aggiuntiva di una Gavotta. Sarò lieto di sentire le Vostre osservazioni dopo la mia esecuzione della originaria Valse-Chôro.

[esecuzione live del brano]

F.B.: Provo a sintetizzare qualche emozione a caldo. Pezzo bellissimo. Qui Villa-Lobos è... lui. La forma di rondò, il tema cantabile e triste nei bassi, gli armonici e il cromatismo sapiente. E' una acquisizione importante. Non conoscevo questo pezzo. Ne avevo sentito parlare. Ti ringrazio.

F.Z.: Spero che questo sia solo l'inizio. Villa-Lobos ha lasciato proprio un elenco di composizioni che noi non conosciamo e che sono considerate perdute. Di questo come di altri abbiamo degli appunti. E non si tratta di due o tre titoli, ma di una ventina di titoli, tutti scomparsi. E tra gli appunti ci sono interi passaggi che rimandano a quelle opere perdute. Spero quindi che questo sia il primo episodio di recupero, non per me, ma per la chitarra ed il suo repertorio.

F.B.: Chiudiamo questo capitolo per aprirne un altro. Tu sei qui non solo in qualità di interprete e musicologo, ma anche di Presidente della sezione italiana della EGTA, la European Guitar Teachers Association. Vuoi dirci qualcosa?

F.Z.: Sì, certo. La EGTA non è un'iniziativa nuova. Il nucleo storico più forte si trova da molti anni in Inghilterra e ha come Presidente John Williams. Mancavano la sezione francese e quella italiana. Io ed alcuni colleghi di Trieste abbiamo deciso di fondare quella italiana. Abbiamo già tenuto la prima riunione, a Bologna nella prestigiosa sede del DAMS, e per ora siamo ancora pochi. Non è un'associazione chitarristica pura di appassionati, ma una associazione di insegnanti, non solo di conservatorio, ma di ogni tipo di scuola, pubblica e privata. Tra noi ad esempio ci sono molti insegnanti delle scuole medie ad orientamento musicale, che svolgono spesso un lavoro oscuro ma di grandissima qualità, molto importante per l'arrivo in Conservatorio di studenti preparati. Anche gli insegnati privati sono molto importanti. Non vogliamo creare un'associazione di categoria per difenderci, ma creare un'associazione per la discussione intorno alla tematica dell'insegnamento musicale della chitarra. Sono stato eletto Presidente. Abbiamo uno Statuto, stanno partendo i primi progetti e soprattutto, in questa fase, stiamo raccogliendo adesioni e iscrizioni perché naturalmente, senza il contributo di tutti, noi non avremmo alcuna ragione di esistere.

F.B.: È un'iniziativa importante. Annotatevi questa sigla. Soprattutto credo sia da sottolineare questo atteggiamento di condivisione del sapere dei docenti. Forse gli Anglo-sassoni sono più disponibili a mettere in comune le loro esperienze. Noi Latini a volte siamo più gelosi dei segreti, delle tecniche e delle presunte capacità. Credo sia da sostenere questa iniziativa in un periodo in cui, dopo gli anni della crescita della chitarra dal punto di vista didattico e pedagogico, è giunto il momento di fare il punto della situazione per far spiccare alla chitarra quel volo che merita, senza piangerci troppo addosso. Finché saltano fuori nuovi Valses di Villa-Lobos e nascono le EGTA possiamo dire che tutto va bene.

F.Z.: Sì. Tra l'altro il nostro lavoro si colloca storicamente nel momento della riforma degli studi musicali, che prevede il passaggio da una figura di riferimento ad un'altra, superando l'unico

insegnante dall'inizio alla fine degli studi. E questo comporta l'impossibilità di pensare a compartimenti stagni: abbiamo le scuole medie ad indirizzo musicale, ci saranno forse a breve i licei e poi i conservatori assimilati all'università. Il lavoro è a catena. A questo lavoro partecipano anche gli insegnanti privati, che spesso preparano gli studenti per la scuola media (sic, ndr): sarebbe un grave errore lasciare tutto questo nell'anarchia, nello scoordinamento, nella mancanza di scambi di esperienze.

F.B.: Grazie di cuore a Frédéric Zigante.

Castelnuovo-Tedesco: Capriccio diabolico e Tarantella nella versione originale fondata sui manoscritti dell'Autore

(Angelo Gilardino, indisposto, non è presente)

F.B.: L'anno scorso il M° Gilardino fece delle anticipazioni che destarono molta curiosità; una curiosità che quest'anno dovrebbe essere soddisfatta. Purtroppo però non vedo in sala il Maestro, che mi dicono ora indisposto e impossibilitato a raggiungerci. Ci aveva parlato della volontà di ripristinare la versione originaria di due opere importanti del medio Novecento: il Capriccio diabolico e la Tarantella di Mario Castelnuovo-Tedesco. Se ben ricordo le parole che aveva pronunciato, Gilardino disse che il Compositore aveva redatto le due opere inizialmente in una forma originaria che poi, come quasi sempre avveniva, era stata corretta ed emendata in modo anche consistente dal suo illustre committente Andrés Segovia. L'edizione che poi ne fece Ricordi rispettava quindi l'imprimatur dato a due voci da Castelnuovo e dal chitarrista, ma il ritrovamento dei manoscritti ha ridato nuova luce a quei passaggi importanti perduti, soprattutto del Capriccio diabolico. Voi tutti, o quasi tutti, avete potuto avere in allegato alla rivista Seicorde dell'amico Michelangeli gli spartiti di queste opere ritrovate nella veste originale e pubblicate con la nuova revisione di Gilardino e che oggi ascolteremo dalle abili mani di Giulio Tampalini.

Giulio Tampalini, chitarrista:

Due parole due. Mi spetta il compito improponibile di sostituire il M° Angelo Gilardino su questi brani, oggi pubblicati dalla Ricordi. Le differenze ci sono e sono notevoli rispetto all'edizione curata da Segovia, che ad esempio nel Capriccio diabolico aveva tolto venti battute e nella Tarantella una ripetizione e un ponte modulante nella parte centrale. Le differenze notevoli non vanno però a cambiare il contenuto profondo dei pezzi. Resta questo confronto un argomento interessante da valutare, cioè se queste versioni siano non solo il pensiero originale uscito dalla penna di Castelnuovo-Tedesco, ma se vi siano state visioni contrastanti e dissidi fra il Compositore e l'Esecutore. In effetti dal punto di vista del Compositore questa (nuova pubblicazione, ndr) è la versione che rispecchia senza ombra di dubbio il suo pensiero, mentre dal punto di vista di noi esecutori le varianti segoviane apportate rendono il brano più chitarristico e la resa migliore. Il lavoro di Segovia comunque, tolti forse alcuni eccessi, ha portato il brano ad essere più interessante dal punto di vista strumentale, con soluzioni valide. Un esempio è nel finale del Capriccio diabolico, in cui Segovia aggiunge la citazione della Campanella che nell'originale non c'è: nel manoscritto infatti Castelnuovo cita la Campanella ricordandone solo due note, lasciando perdere le altre che dovevano essere completate successivamente (e questo lo dice a Segovia). Resta da vedere se la versione originale sia un pensiero definito o solo, a tratti, una bozza. Oggi eseguirò le versioni recuperate dai manoscritti e pubblicate recentemente dalla Ricordi.

[esecuzione di Tarantella e Capriccio diabolico di Mario Castelnuovo-Tedesco]

F.B.: Meritato applauso. Intanto io assumo le insegne dell'Erudito di turno. Mi sbilancio: versione nettamente preferibile rispetto a quella stampata con la revisione di Segovia. Vi spiego subito perché: innanzitutto le due transizioni aggiunte della Tarantella vanno benissimo, non aggiungono difficoltà e soprattutto il ponte modulante fra le due sezioni rende il tutto molto più morbido. Ma qui, nel Capriccio diabolico, ci sono un paio di elementi di grande intelligenza musicale, poi cancellati dalla revisione segoviana, magari anche involontariamente, ma forse con un po' di

faciloneria (o forse con un progetto ben definito...). C'è una settima di dominante che introduce la sezione del tremolo che è musicalmente bellissima e che sfugge alla prima edizione a stampa. E poi c'è quest'ultimo bellissimo passaggio di progressioni con una ricchezza di quinte giuste che ci portano in un'atmosfera violinistica della quale Paganini, che è il dedicatario ideale del pezzo, si sarebbe beato. Quindi quelle venti battute tagliate da Segovia sono in realtà il migliore omaggio al violino che Castelnuovo poteva fare. Adottate tutti la nuova edizione! Semmai, nei passaggi più strumentalmente scomodi, ci sono un paio di idee segoviane che potete adottare: testo nuovo e revisione strumentalmente in qualche punto vecchia, ma sicuramente questa versione che abbiamo ascoltato è sicuramente superiore. Mi sono sbilanciato. Ho detto la mia. C'è anche Piero Bonaguri qui davanti che vuole intervenire e ne sono felice.

Piero Bonaguri, componente del comitato scientifico:

Approfitto del mio ruolo qui per esprimere il mio pensiero, invitando però tutti gli altri a dire la loro. Un giudizio estetico faccio fatica a darlo immediatamente. Provo a pensare alla provocazione di Tampalini: ci chiediamo fino a che punto questo possa essere considerato l' "originale". Su questo vorrei fare una brevissima considerazione personale e poi raccontare la mia esperienza di collaborazione con i compositori. La considerazione generale è che c'è una evidenza intanto che questo pezzo (il Capriccio, ndr) è stato pubblicato nella prima stampa sempre da Ricordi, che era l'editore di Castelnuovo-Tedesco, non di Segovia. Possiamo pensare quello che vogliamo, ma l'evidenza è che c'era un rapporto commerciale tra Castelnuovo e il suo editore e che questo portò alla pubblicazione del pezzo come lo abbiamo sempre sentito ed eseguito. Castelnuovo-Tedesco morì circa trent'anni dopo quella stampa e non abbiamo notizia di contestazioni o tanto meno cause legali fra il Compositore e la Ricordi. La mia esperienza personale riguarda invece gli interventi che feci a proposito di una nuova composizione scritta per me, varianti che feci presente al Compositore il quale, dapprima non le accettò, ma poi, dopo averle sentite da me allo strumento, decise di dividerle 'prima' della pubblicazione, correggendo quindi il file al computer e quindi cancellando presumibilmente ogni traccia della versione cosiddetta 'originale', a meno che non esista una stampa precedente. Sono io quindi come interprete che informo pubblicamente gli ascoltatori che ho personalmente modificato un pezzo d'accordo con il Compositore. In altri casi, quando il Compositore scrive a mano, c'è di solito un grande lavoro di revisione che interviene 'sopra' il testo. Questo è avvenuto per me con il M° Guarnieri (del quale tra pochi giorni eseguirò a Milano un pezzo importantissimo): sulla condivisione da parte del Compositore dei miei interventi il pubblico deve dare fiducia all'Interprete oppure deve verificare direttamente con l'Autore l'esistenza di eventuali dissidi. Se tra cent'anni qualcuno trovasse il manoscritto originale di Guarnieri potrebbe dire dell'arbitrio che l'Interprete aveva praticato contro il pensiero originale del Compositore, mentre io oggi posso affermare legittimamente il contrario. Peggior ancora sarebbe su di me il giudizio a proposito di un'opera del Compositore Cappelli, il quale ha perduto l'originale corretto con me, cosa che quindi porterebbe ragionevolmente e senza possibilità di smentita far pensare ad un mio eventuale lavoro successivo arbitrario, rimanendo esistente solo il mio spartito per l'esecuzione segnato solo dalla mia calligrafia, attraverso varianti che però ho apposto evidentemente d'accordo con lui! Sono problematiche abbastanza delicate e sulle quali è difficile arrivare ad una decisione. Concludendo: non sono sicuro quindi che l'edizione degli anni Trenta di queste opere di Mario Castelnuovo-Tedesco non rispecchi il Pensiero del Compositore. Non mi sentirei proprio di dirlo, proprio perché, pubblicate dal suo editore e non dalla Schott, non mi sembra che la stampa abbia provocato proteste da parte di Castelnuovo, né che l'Autore abbia impugnato il contratto o cose di questo genere. Tutto mi fa pensare che ci fosse un accordo fra i due.

Frédéric Zigante: Sono anch'io d'accordissimo con Piero Bonaguri e vorrei appunto sottolineare come in molti casi, come in quello di Tansman che conosco meglio, tutte le modifiche dopo la prima stesura sono state sempre concordate. Nella stessa Sonata di Castelnuovo, ricordo, ci sono a volte quattro proposte diverse del Compositore a Segovia, con accanto scritto, con la calligrafia del chitarrista "Questo va bene" e vicino, di nuovo "Approvato" nella grafia di Castelnuovo-Tedesco. Quindi pensare che la pubblicazione sia uno stravolgimento del volere del Compositore è un errore. Ma vorrei dire qualcosa a proposito del consiglio finale di Francesco

Biraghi. Quel consiglio io lo adotto regolarmente. Una sola cosa: suoniamo il testo e usiamo i suggerimenti di Segovia solo se conosciamo bene il testo. Non lasciamo queste cose alla superficiale improvvisazione o magari all'impreparazione degli allievi, a meno che questi non siano veramente informati, con nozioni di composizione e altro. A me è capitato di allievi giunti a lezione con versioni in fotocopia o altre varianti recuperate chissà come da internet. Spesso però queste varianti sono a dir poco sgrammaticate, sono collages di manoscritti di varie epoche con l'errore classico di identificare nell'ultimo manoscritto datato l'originale, mentre chi si occupa di musicologia sa bene che la gerarchia dei manoscritti è una cosa molto complicata da stabilire. Sono il primo ad adottare il consiglio di Biraghi, però bisogna adottarlo avendo accanto una persona che abbia gli strumenti culturali per farlo.

F.B.: Interventi perfetti. Non voglio difendere la mia posizione. Sono stato trascinato dall'esecuzione vivacissima di Tampalini che ha svelato in maniera corretta e con grande cura la diversità di queste versioni. Nell'entusiasmo, com'è stato giustamente notato, ho dato un consiglio che deve essere sempre orientato verso una maggior consapevolezza di quello che si fa.

Maria Rita Brondi, un'artista ingiustamente dimenticata Maurizio Mazzoli, chitarrista e musicologo:

Ringrazio il M° Michelangeli che mi ha invitato qui e il Presidente Pittaluga. Parlare di un artista dimenticato è sempre difficile. Ricollegandomi all'intervento di prima del M° Zigante, posso dire che anche questa ricerca è avvenuta per caso, in maniera ancora più strana. Il materiale mi è infatti giunto come selezione per la Biblioteca dell'Istituto musicale Briccialdi. Doveva essere fatta una cernita per la biblioteca. Ma oltre ai libri contenuti in cassette della frutta, che quindi stavano per essere gettati via, c'era tutta una serie di lettere e manoscritti che andavano riordinati. Ho focalizzato così attraverso numerosi manoscritti il personaggio di Maria Rita Brondi, nata nel 1889 e morta nel 1941. La Brondi non ebbe discendenti diretti se non una figlia, purtroppo Down, morta nel 1970. E quando mancano discendenti diretti che si occupano delle carte e della conservazione del materiale è molto facile che questo venga disperso e che così si perda la ricchezza e la memoria storica del personaggio, il materiale è stato ritrovato in una cantina della Sabina perché i proprietari dovevano vendere l'immobile e disfarsi del contenuto dei locali: fui incaricato di fare una cernita del materiale solo per trovare gli spartiti da donare alla biblioteca dell'Istituto. Sennonché il materiale stesso di libri e musiche è sì importante, ma di più lo sono i carteggi e il materiale di tipo diverso che ho ritrovato, perché mi sono serviti per ricostruire questo personaggio che era già stato dimenticato. La spinta ulteriore per il mio libro mi è stata data da un concerto del M° Alirio Diaz, che vedo con piacere qui di fronte a me, con il quale dopo il concerto parlai della Brondi. Diaz mi disse che quel personaggio era stato ingiustamente dimenticato e doveva assolutamente essere rivalutato. Io da allora ho girato moltissimo e praticamente in tutta Italia ho cercato materiale integrativo. La Brondi aveva studiato con Tárrega e avvolti in carta di giornale ho trovato gli spartiti originali delle lezioni seguite dalla Brondi probabilmente con le note di pugno del Maestro, correzioni in spagnolo quasi sicuramente di Tárrega. Maria Rita Brondi è stata una donna concertista e quindi una rarità per i primi anni del Novecento. Diciamo anche che è stata la prima storiografa dello strumento: nel 1914 scrive ad Oscar Chilesotti e dice che ha intenzione di scrivere una Storia della Chitarra che ancora manca in Italia e chiede appunto a Chilesotti, piuttosto noto come studioso dello strumento, consigli su cosa fare. Si erano messi d'accordo affinché la Brondi facesse una visita a casa del Chilesotti per affrontare questi argomenti, ma in realtà la Brondi non fece in tempo a recarsi dal Chilesotti perché di lì a poco, nel giro di un mese, il Maestro morì. Ma queste lettere che ho ritrovato la avviano verso una ricerca storica che, nel secondo periodo della sua carriera concertistica, a partire dal 1922, la portano a concepire dei programmi concertistici di tipo particolare: il trittico musicale. Dopo il 1926 la Brondi tiene infatti concerti suddivisi in tre parti: la prima con il liuto (tra l'altro aveva studiato anche canto), la seconda con la chitarra battente ed infine l'ultima con uno strumento moderno. Era un excursus storico sulla letteratura dello strumento ben preciso. Ci dice una lettera di Tárrega ad un amico a proposito della Brondi: "Sono ansioso di sentirla nuo-

vamente. Ha la delicatezza nel suonare. Non solo mi piace, bensì mi insegna. Possiede la meravigliosa facoltà della giusta espressione”. Credo quindi che un personaggio del genere, tutto italiano e antecedente a Segovia, sia assolutamente da riconsiderare. Ho scritto già articoli su Seicorde e Guitart, ma chiaramente questo lavoro convergerà verso una biografia ben precisa.

[prosegue sullo sfondo la proiezione di diapositive che vengono d'ora in avanti commentate, ndr]

Questa è una fotografia delle tante scattate come promozione della propria attività. Era manager di se stessa e aveva quindi un pensiero moderno dell'attività concertistica. A Parigi rimase due anni dopo le lezioni con Tárrega. La famiglia Brondi era una vecchia famiglia di vetrai. La Brondi nasce a Rimini dove il padre aveva ereditato una vetreria. Ho recuperato all'Archivio di Stato questo marchio di fabbrica. Tutto il materiale che vedete verrà usato per la biografia e tutto quello che vedete è inedito. Qui una fotografia con Mozzani: questa fotografia è invece riportata nel libro di Intelisano, che dovrà essere rivisto. Con Mozzani la Brondi rimarrà in contatto per tutta la vita. Questo è invece un documento fra quelli ritrovati. E' un brano di Tárrega: non intendo fare una edizione critica tarreghiana che comporta molti problemi, però diciamo che pubblicare brani di Tárrega appartenuti ad una allieva potrebbe essere utile per vedere quale potrebbe essere stata la versione di studio in uso dal Maestro a quel tempo come insegnante. Qui una Pavana di Albéniz che porta data del 20 dicembre 1906, che è il primo giorno di lezioni di Maria Rita con Tárrega, lezioni che continueranno fino a febbraio. Qui abbiamo anche varie correzioni con indicazioni in spagnolo probabilmente del Maestro: è la Jota di Tárrega con diverse annotazioni che potrebbero essere utili per eventuali raffronti. La data riportata in questa diapositiva dalla Brondi è appunto del febbraio 1906, poco prima di lasciare Barcellona. Qui il famoso Minuetto con la nota dedica datata: sapere che questo materiale è stato per moltissimi anni in una cassetta della frutta, in cantina, fa veramente piangere. Questo è un altro manoscritto di Severino García Fortea: la Brondi non dice mai di aver avuto contatti con Severino, però è un fatto che Tárrega in gennaio ebbe un attacco di paralisi e senza quindi probabilmente far lezione alla Brondi. Quindi potrebbe esserci stato un contatto didattico con Fortea, dimostrato da altre trascrizioni di García ritrovate fra i manoscritti della Brondi, alcuni con dedica. Vediamo proiettata una cartolina spedita da Parigi alla famiglia. Ancora vediamo una foto di Luca Comerio, fotografo e documentarista della Real Casa, che qui ritrae la Brondi con una pelliccia che pare, a detta di voci che girano nella famiglia, sia stata regalata alla chitarrista dallo Zar delle Russie. Non ho certezze al riguardo, ma la foto è comunque molto bella. Questa foto invece è una scoperta fatta l'anno scorso: la Brondi è qui ritratta da un pittore bresciano, Emilio Rizzi, un pittore residente per molti anni a Parigi. Attualmente il quadro, piuttosto noto, si trova in una collezione privata e porta il titolo Donna con chitarra. Gli attuali proprietari pensavano si trattasse di una modella francese e non una vera chitarrista italiana. Quindi è stato poi possibile ridefinire giustamente il soggetto del quadro. Un altro quadro dedicato alla Brondi è stato fatto da Oskar Brazda, un artista praghese. Ho rintracciato la moglie del pittore, ma purtroppo del quadro abbiamo solo questa fotografia e non l'opera originale, che non sappiamo dove si trovi attualmente. Brazda era un pittore alla moda e qui vedete un suo ritratto di Giovanni Sgambati, direttore del Liceo musicale di Roma. La Brondi aveva avuto rapporti con Sgambati per essere introdotta nell'attività concertistica romana e Sgambati era anche il punto di riferimento musicale della Real Casa. Questo è un motto utilizzato spesso dalla Brondi "Opra la man, sol quando detta il cor". Lo utilizzava spesso al termine delle sue lettere. Ecco un articolo apparso su Il Plettro subito dopo la morte di Tárrega, in cui lei come allieva racconta le sue impressioni positive di quella esperienza. La Brondi ha scritto due piccoli brani, da me già ripubblicati per i tipi di Eurarte. Non sono brani di grosso spessore, ma mostrano il suo interesse, soprattutto Melodia del Sannio, più dello Studio, per i canti popolari. Ho trovato molte trascrizioni manoscritte, devo dire di buon livello. Il personaggio nella foto che vedete è Oscar Chilesotti, importantissimo per la ricerca chitarristica e questa è una lettera scritta dalla Brondi a Chilesotti. Dicevamo che dal 1922 la Brondi intraprende un nuovo modo di articolare i programmi dei suoi concerti. Prima era dedicata solamente alla chitarra, accompagnando la sua voce talvolta. Poi il girare per l'Europa la portò verso

un'idea più monografica. Questo si accentuò dopo l'uscita nel 1926 de Il liuto e la chitarra. Nella prima parte dei suoi concerti quindi suonava il liuto (sapeva anche suonare il chitarrone), nella seconda la chitarriglia e nella terza la chitarra (e spesso suonava con costumi d'epoca). Aveva una collezione di strumenti molto belli. Ho rintracciato due sue chitarre. Aveva contatti anche con la biblioteca universitaria di Torino. Qui proiettata una dedica del suo libro a Benvenuto Terzi del 1934. Terzi invece dedicherà il suo Carillon alla Brondi. La riproduzione del pezzo che qui vedete è molto diversa da quella pubblicata, ma io non intendo fare un raffronto critico fra le due versioni. Nella biografia offrirò questo spunto per un eventuale studio ulteriore. Adesso sullo schermo in riproduzione vedete il frontespizio di una cartolina. Maria Rita Brondi scrive al Conte Chigi (e ancora l'Accademia Chigiana non era nata) per chiedere notizie per un suo concerto. E' interessante perché dalla cartolina si vede l'intera sua collezione di chitarre che è andata totalmente dispersa purtroppo. Tra queste chitarre ce n'è anche una attribuita a Stradivari. Tra gli strumenti si vede anche il quadro di Emilio Rizzi. Le due chitarre rintracciate fanno parte della collezione di Gianni Accornero, noto ai più anche per aver acquistato recentemente la chitarra di Giuliani. Le due appartenute alla Brondi sono una Filano e una Guadagnini. Nella foto che vedete ora, del 1938, si riconoscono la Brondi con la figlia, molti chitarristi e anche Manlio Biagi, un noto uomo politico e anche compositore della mia città, Terni. Ora un manoscritto di Teodoro Wolf Ferrari, fratello di Ermanno, pittore ma anche compositore, che dedica alla Brondi questa trascrizione per chitarra di un Preludio di Bach. Ancora brani con dediche di Boldrini, Giudici e infine un interessante documento relativo a Francesco Balilla Pratella, il firmatario del Manifesto della Musica futurista. Pratella dal padre aveva appreso l'uso della chitarra. Vediamo alcune trascrizioni di Pratella, ma soprattutto quattro brani inediti che mi ripropongo di studiare. Maria Rita Brondi è sepolta al Verano, a Roma, e la sua tomba è in totale abbandono. Questo per me e per tutti noi chitarristi è molto grave: prima di Segovia c'è stato un fermento chitarristico tutto italiano che non deve essere dimenticato. Qui in questa proiezione una frase scritta dalla Brondi a commento "di una delle ore più belle della mia vita... affinché di me memoria resti". E speriamo sia davvero così.

F.B.: Una carrellata che ci ha mostrato un bel momento di qualche decennio fa. Grazie!

F.M.: Voltiamo pagina. Invito Vincenzo Landi che ci parlerà di come amplificare correttamente la chitarra. Una premessa è d'obbligo: la chitarra ha mille qualità e un difetto. Non suona forte, ma lontano (come diceva Stravinskij). Finché rimaniamo in una dimensione acustica come questa, di qualche centinaio di persone, non ci sono problemi. Quando si affrontano sale più importanti, questa 'caratteristica' della chitarra può essere un problema. Negli anni passati l'amplificazione era naturalmente guardata con molta diffidenza, anche per i mezzi tecnici rudimentali a disposizione ed era anche considerata un'ammissione di colpa, sino a sostenere che non era spesso necessaria. Le cose oggi sono cambiate, la sensibilità è diversa, le sale sono più grandi, i promoters hanno la necessità di organizzare concerti per un pubblico ampio e direi che anche la mentalità dei chitarristi è cambiata. E' forse pronta ad accettare, quando le condizioni sono favorevoli, questa possibilità, questo aiuto. Ciò che ci preoccupa è mantenere l'identità del suono, ma tutti voi sapete della necessità di questo ausilio soprattutto per l'esecuzione di brani con orchestra. Uno degli elementi che ha fatto prendere in considerazione l'amplificazione è naturalmente il fatto stesso della registrazione. Un cd è necessariamente un segnale digitale amplificato. Quindi a motivo dell'evoluzione dell'elettronica prendiamo ormai quotidianamente in considerazione questa opportunità. Capiterà anche a voi di dover scegliere fra un ascolto forte e invece un ascolto piano, ma lontano. Invito Vincenzo Landi a parlare nel modo più semplice possibile del dispositivo di sua invenzione, magari per offrire a coloro che stanno valutando di dotarsi di queste attrezzature un valido motivo per convincersi.

Come amplificare correttamente la chitarra

Vincenzo Landi, chitarrista e tecnico del suono, membro dell'AES, Audio Engineering Society di New York:

Cercherò di esporre questo argomento nel modo più semplice possibile. Un amico mi ha detto

che bisognerebbe iniziare con una citazione. La citazione ci sarà... ma alla fine. Intanto lasciatevi dire che oggi sinora avete avuto modo di ascoltare tre diversi modi di amplificare il suono: l'impianto voce attraverso il quale sentite la voce di chi vi parla, l'amplificazione del mio apparecchio stamattina e l'ascolto appena terminato [Luigi Tassarolo e Fulvio Chiara, Tromba e Chitarra, Musiche della tradizione popolare piemontese rivisitate in chiave classica-jazz, ndr] con altro tipo di amplificazione: una chitarra jazz con timbro scuro, scelta interessante per evocare certe atmosfere. Questo ci sarà utile per i riferimenti successivi: fondamentalmente per individuare l'amplificazione giusta per la giusta occasione. Ha senso amplificare la chitarra? A volte sì a volte no. No, quando si vuole sentire lo strumento acustico, quando si può farne a meno o non si vuole proprio utilizzarla. Sì, quando c'è necessità di far sentire il suono più lontano. Più avanti vedremo quali sono i problemi legati a questa eventualità, quali sono le soluzioni per eventuali problemi e poi racconterò qualche aneddoto, prima della esposizione non pubblicitaria dei prodotti disponibili. L'intenzione mia è comunque scientifica: fare il punto sull'amplificazione della chitarra classica. E' vero che la chitarra viene amplificata da molti anni: molti chitarristi anche di grande fama non hanno esitato ad utilizzare l'amplificazione quando le circostanze lo richiedevano, fino al punto che ci sono artisti, come John Williams, che suonano sempre amplificati. Williams è in qualche modo il pioniere dell'amplificazione: ha affrontato situazioni differenti con sistemi differenti. Naturalmente conta molto lo strumento. Sapete che ci sono strumenti che suonano più forte e meno forte, con un diapason più lungo e più corto, utilizzati con corde più tese e meno tese. Anche la forza fisica gioca un ruolo non indifferente: un ragazzo adolescente non può avere la stessa forza e la stessa padronanza che può avere un adulto corpulento. Io personalmente racconto che nella mia modesta attività chitarristica ho cominciato a trarre giovamento in questo quando ho cominciato a praticare una disciplina sportiva: il free-climbing. L'allenamento che questa disciplina mi ha dato nel controllare la forza, esercitandola con dita e avambracci, ha trasformato il mio modo di suonare senza che io facessi niente per migliorare questo aspetto. D'altra parte c'è un problema di trasporto: l'amplificatore può essere grande o più piccolo, ma sicuramente va portato sul luogo del concerto. Ci sono chitarristi che portano il proprio strumento e l'abito per suonare: bisogna portarsi anche l'attrezzatura per l'amplificazione. A volte può essere facile a volte meno. C'è infine un aspetto importante, anche se non sembra, e che è quello di preoccuparsi o meno di amplificare. Alcuni sono preoccupati di questo, altri no. La scorsa primavera un chitarrista che possiede il mio amplificatore, usato con soddisfazione, dovendo suonare il Concerto di Piazzolla per Bandoneon e chitarra, ha preferito farne a meno, perché ha preferito non creare problemi per il concerto all'organizzazione utilizzando l'amplificazione del teatro. Questi sono aspetti che contano nella vita di un professionista e sarebbe sciocco non considerarli. Come si amplifica di solito? L'amplificazione normalmente impiegata consiste nel cosiddetto impianto voce, che vedete qui e che sto usando per parlarvi: un mixer, un amplificatore e due casse acustiche (altoparlanti) o due gruppi di casse. Altre soluzioni sono state adottate per variare questa situazione: dalle casse bipolo con altoparlanti anche 'dietro' (usati in una occasione anche da John Williams in modo da sentire meglio la propria esecuzione), alle costose casse B&W modello Nautilus per un concerto rimasto famoso circa dieci anni fa di Emanuele Segre in Conservatorio a Milano. L'impianto voce non è soddisfacente per amplificare la chitarra classica per una serie di motivi. Il primo è che se non facessimo assolutamente rumore, noi pubblico in sala, potremmo sentire il ronzio che esce dalle casse. In una stanza silenziosa si sente. Un altro motivo sta nel fatto che il timbro di solito non viene rispettato: sono attrezzi usati per amplificare la voce e con il massimo rapporto qualità-prezzo. Non si punta alla qualità timbrica assoluta. Infine non vi è la ricostruzione dell'immagine virtuale o, in termini fotografici, della profondità di campo: chi è in platea vede il chitarrista solista seduto al centro del palco e vorrebbe sentire il suono amplificato provenire dal centro, dal chitarrista. Invece il suono viene da casse laterali. Chi è seduto in mezzo e davanti se la cava, chi è seduto in mezzo, ma più verso il fondo, sente una chitarra larga magari dieci metri, quanto la sala da concerto. Chi è seduto di lato sente il suono provenire da una cassa sola. Vedere il suono prodotto dal centro del palco e sentire il suono dal lato non è gratificante per l'ascoltatore. Ci sono teatri che hanno un impianto residenziale, progettato e realizzato tenendo conto dell'acustica

della sala. Di solito però gli impianti standard sono montati per l'occasione. Se mi sentite ad esempio adesso qui con una certa fatica, ciò è dovuto al leggero ritardo fra il tempo di percezione del suono che arriva dalle casse e di quello che proviene dalle numerose riflessioni sulle pareti della sala, come palla da biliardo che rimbalza sulle sponde. Il suono rimbalza e lo sentite con un certo ritardo. Se il ritardo è piccolo, dell'ordine 10-15 millisecondi, non viene percepito. Anzi viene sentito in modo gradevole, come timbro ricco e pastoso. Se il suono ritarda molto, viene percepito come riverbero o addirittura come eco. Se ritarda più a lungo di 20 millisecondi circa, ma non abbastanza da essere un riverbero, non dà problemi magari quando si suona ma quando si parla sicuramente sì. C'è un ultimo problema: sentirsi con gli altri musicisti sul palco. Se il chitarrista suona con altre persone, o con l'orchestra addirittura, non vi sono problemi nei casi di acustica naturale. Se invece è necessario essere amplificati, si vorrebbero avere delle casse più vicine, spie o monitor, per sentire meglio ciò che esce dal mixer, soprattutto per i generi musicali leggeri, pop e jazz. I monitor aiutano dunque i musicisti nel cosiddetto inter-play. Come migliorare tutto questo? Dal punto di vista della timbrica c'è poco da fare. Se l'impianto non è particolarmente buono e non è progettato ad hoc la soluzione più praticabile sarebbe l'adozione di un canale centrale, l'aggiunta di una cassa al centro come si fa normalmente in una sala cinematografica e ad esempio durante gli spettacoli di musical. La terza cassa o un terzo gruppo di casse dovrebbero essere disposte al centro con un'attenuazione del volume, in modo da dare la sensazione che il suono provenga da dove si trovano visivamente gli interpreti. Ci sono però le soluzioni ad hoc, come ad esempio la BlackBox che propongo io, che prende il nome dal suo aspetto di scatola nera. L'idea nacque nel 1992 da una richiesta del M° Michelangelo Severi, che mi chiese un amplificatore da porre sotto la sedia del chitarrista perché voleva essere amplificato, ma senza che il pubblico se ne accorgesse, in modo da offrire al pubblico un evento il più naturale possibile. Raccolsi l'idea buttata lì per caso e onore va a Severi che me l'ha suggerita: realizzai un progetto che era un po' il progenitore di quello che vedete qui. Era una cassa cubica, 40 cm di lato, sormontata da un amplificatore. Non stava sotto lo sgabello ma di fianco: più che portatile era trasportabile. Però suonava bene! Di lì si pensò di portare la stessa funzione più in piccolo. Quando nel 1993 il dispositivo fu presentato nel numero di luglio de Il Fronimo (perché il primo estimatore di questo sistema fu Ruggero Chiesa: Michelangelo Severi ed io andammo a casa sua e glielo mostrammo. Gli piacque e mi chiese un articolo), scrissi di tutte le problematiche relative all'amplificazione e di come io le avevo affrontate. Non esisteva allora al mondo un solo sistema dedicato alla chitarra classica, che ne rispettasse il timbro e l'immagine di suono. Mi scrisse dagli Stati Uniti il M° Bitetti che mi disse che si era fatto fare qualcosa di simile al mio progetto dalla Indiana State University: venne in Italia qualche anno dopo con un attrezzo più piccolo di quello di cui mi aveva parlato e sono lieto di ricordare che il Maestro si ricordava di me e del mio lavoro. Oggi l'articolo BlackBox pesa 5-6 kg, può arrivare a 10 kg a seconda degli accessori utilizzati, si trasporta facilmente ed è asservito da un microfono esterno e uno scatolotto importantissimo: un anti-Larsen digitale. Fa miracoli in termini di riduzione di fischi indesiderati. Il BlackBox ha pochissimi comandi, praticamente solo due. Il chitarrista non può e non deve preoccuparsi della amplificazione. Ha già cose più importanti a cui pensare. Arriva, accende l'apparecchio, lo regola una volta per tutte prima del concerto, lo spegne e un processore tiene in memoria le regolazioni. Al momento di suonare il chitarrista riaccende il dispositivo e dopo un paio di minuti il sistema è attivo. Quindi i controlli sono estremamente semplici e la qualità, secondo me, buona. Richiede alimentazione elettrica: oggi sarebbe possibile tecnologicamente ottenere apparecchi come il mio, più grandi o più piccoli, alimentati a batteria e alcuni con questa caratteristica sono già in commercio. Io però personalmente non ho voluto spingere sul piano della riduzione degli ingombri e della portabilità a batteria, perché avevo in mente un parametro diverso: la qualità del suono. Nulla vieta di pensare a batterie ricaricabili con un'autonomia paragonabile almeno a quella di un concerto. In futuro infatti si potrebbero utilizzare apparecchi sempre più piccoli. Già oggi in Internet si trova un piccolo amplificatore in vendita a 29 dollari. E'stereo, suona piuttosto bene, ha una trentina di watt per canale, è alimentato con 8 pile a stilo da 1,5 watt, è hi-fi ed è molto più portatile del mio. Bisogna valutarne la qualità, ma in questo campo possiamo dire che il futuro si presenta simpa-

tico. Ancora qualcosa sul microfono: è possibile dotare lo strumento di un microfono interno, come ad esempio fa il liutaio tedesco Stephan Schlepman, che utilizza anche un sistema di amplificazione piuttosto quotato. Io penso che se si punta alla miglior qualità possibile, il microfono debba essere necessariamente esterno, perché il microfono deve captare esattamente quello che 'capta' il pubblico in platea, cioè quel tipo di suono che proviene dallo strumento e dall'aria che vibra con lui. Non pretendo che la mia sia la posizione migliore in assoluto, ma sono convinto sia la soluzione migliore in termini di qualità. Il mio BlackBox è stato usato fra i primi da Stefano Cardi e naturalmente da Michelangelo Severi. E' stato usato in versioni precedenti da Emanuele Segre e ora da Massimo Delle Cese, che appunto stasera avrebbe dovuto essere qui con noi. E' stato usato al Teatro La Fenice nel 1995 (prima dell'incendio), all'Auditorium di RadioTre a Roma e sempre a Roma all'Auditorium, nel 2004, per un'esecuzione del Concierto de Aranjuez. Ha suonato quindi già in sedi prestigiose e si è fatto valere. Stasera qui Marco Tamayo si presterà gentilmente ad utilizzarlo per voi. Prima di terminare vorrei farvi vedere il sito di Schlepman. Secondo me l'amplificazione per la chitarra serve quindi in due casi: quando la sala è grande e l'ambiente rumoroso oppure quando la sala è particolarmente sciagurata dal punto di vista dell'acustica. Non è oggi il caso di occuparci di acustica delle sale: questa sala in cui siamo riuniti è ad esempio pessima dal punto di vista dell'acustica. L'amplificazione può appunto qui dare una buona prova per questo secondo motivo e non tanto per l'eccessiva dimensione della sala.

F.M.: Può dirci Vincenzo Landi quanto può costare un sistema portatile di amplificazione per un chitarrista?

V.L.: La citazione che anticipavo all'inizio dà una risposta a questo interrogativo. Nella sezione FAQ del sito di Schlepman, a chi gli chiede se e come sia possibile risparmiare per l'acquisto di un sistema di amplificazione per chitarra, il liutaio risponde: "Se pensi di spendere poco per amplificare una chitarra classica che costa molte migliaia di dollari, devi aspettarti che il suo suono non venga rispettato". Sono costretto ad essere d'accordo. Tenete conto che un prodotto come il mio è realizzato su scala bassissima, quasi artigianale, utilizzando però anche componenti molto costose, come il dispositivo anti-Larsen. Il mio sistema completo costa intorno ai 3.000 euro.

F.M.: Non mi sembra un costo impossibile.

V.L.: Per concludere bisogna dire che in sale molto grandi la bravura del tecnico può consistere d'altra parte nell'offrire un sound-reinforcement mirato per ogni parte di sala, utilizzando lo stesso segnale, ma indirizzandolo verso parti di una sala ad esempio molto lunga per non assordare il pubblico delle prime file. Ma questo va un po' oltre il problema che ci siamo posti oggi. E' vero che comunque questo problema esiste. Va risolto con sapienza.

F.M.: Grazie davvero di questa presentazione. Ricordo a tutti che questi dati verranno come sempre riportati con scrupolo da Marco Pisoni e saranno presto on-line come lo sono ad imperitura memoria anche gli atti delle edizioni precedenti.

<http://audiosonica.blog.excite.it/permalink/60459>

<http://www.ebookcafe.it/italiano/ebook.php?categ=Music&lang=IT>

<http://www.schlempfer.com/stephan/en/index.htm>

Chiamo sul palco il M° Mario Dell'Ara, docente presso il Conservatorio di Novara e già noto per altre ricerche importanti, che oggi ci parlerà del libro-catalogo scritto con Mario Grimaldi sul liutaio italiano più celebre del secolo scorso, Pietro Gallinotti liutaio di Solero. Dell'Ara ci racconterà chi è stato questo liutaio e l'importanza che ha avuto e ha ancora presso i chitarristi di tutto il mondo. Qui alle nostre spalle vedete alcuni strumenti originali del Gallinotti.

Presentazione del libro 'Pietro Gallinotti, liutaio di Solero'

Mario Dell'Ara, musicologo e docente presso il Conservatorio "G.Cantelli" di Novara:

Buongiorno a tutti. Sono qui per illustrarvi questo nuovo libro scritto in omaggio a Pietro

Gallinotti, che è unanimemente riconosciuto, per quanto riguarda le chitarre, come il più grande liutaio del Novecento (sic, ndr). Francamente venire qui ad Alessandria per parlare di Gallinotti sembra quasi superfluo, perché tutti l'hanno conosciuto, tutti sono andati almeno una volta nel suo laboratorio o almeno tutti hanno provato almeno una volta una sua chitarra. Mi rendo conto che forse questo lo può dire un chitarrista della mia generazione o più vecchio ancora. Fra i chitarristi più giovani evidentemente non tutti hanno avuto questo privilegio, questa fortuna o almeno questa occasione. Quindi mi sono sentito onorato, per l'amicizia durata molti anni con Pietro e con il figlio, di poter scrivere questo libro in sua memoria. L'idea primigenia a dire il vero è partita da Mario Grimaldi. Un giorno, in compagnia sua e di Michelangelo Alocco, direttore dell'Istituto musicale di Savigliano, Grimaldi ci parlava dei suoi studi sulle tecniche costruttive di Gallinotti, auspicando di poter scrivere un libro e allestire una mostra. Allora prendemmo la palla al balzo e la mostra fu organizzata nel Museo di Savigliano il 17 giugno scorso, rimanendo aperta fino al 2 luglio. In occasione di quella mostra avemmo l'idea di confezionare questo libro, con il sostegno economico della Scuola di Musica di Savigliano. Abbiamo fatto la mostra non solo perché il M° Alocco è di Savigliano, ma anche perché c'era l'immediata disponibilità dei locali e un minimo di sovvenzione per far fronte alle spese. Ci siamo chiesti perché non allestire la mostra Solero o ad Alessandria. Ma nei giorni della progettazione venimmo a sapere sorprendentemente che Pietro Gallinotti aveva lavorato per parecchi anni proprio a Savigliano. La mostra è stata aperta ma sono stati invitati tutti gli abitanti di Solero. Sono venuti in tanti, con un pullman, sindaco in testa. Vi posso però già anticipare che il 23 giugno prossimo si inaugurerà una nuova mostra su Gallinotti, questa volta nel Castello di Solero, sempre in collaborazione con l'Istituto "Fergusio" di Savigliano, esposizione in cui conto di mostrare strumenti non ancora visti a Savigliano nel 2006. Siamo venuti a sapere dopo la mostra di Savigliano che molti collezionisti avrebbero avuto piacere nel mettere in mostra anche i loro strumenti, ma non ne eravamo giunti a conoscenza in tempo. Devo dire che quando abbiamo sparso la voce per la mostra e gli inviti, contattando liutai, chitarristi e collezionisti, tutti hanno aderito con entusiasmo. Non tutti hanno capito l'importanza della loro collaborazione. Infatti alcuni hanno dato contributi importanti con gentilezza e premura e sono qui a ringraziarli. Il libro è praticamente un catalogo della mostra e il formato quadrato richiama questa funzione. Si apre con la biografia del Maestro di Solero, nato nel 1885 e morto nel 1979. Abbiamo ricostruito la biografia attraverso i documenti dell'epoca, i ricordi di chi l'aveva conosciuto e soprattutto con i ricordi del figlio Carlo. Tra l'altro il figlio è stato suo collaboratore in laboratorio per decine di anni e ci ha offerto molte notizie e molti dati. I particolari più avventurosi della vita di Gallinotti si limitano ai primi anni. A un certo punto si insediò a Solero, cominciando stabilmente a lavorarvi con regolarità. In gioventù costruiva strumenti musicali come poteva: le corde erano fatte con fili di ferro che i parenti usavano come setacci e altro. Intanto imparava la musica e a suonare. Fece il militare a Torino, in particolare a Valforte di Fenestrelle. Nell'archivio di famiglia ci sono ancora alcuni pezzi che suonava con i commilitoni durante il servizio militare. Sembra addirittura che qualche persona di Solero abbia conservato delle registrazioni di Gallinotti, che giovanissimo suonava con i suoi amici e che potete vedere in alcune illustrazioni, contenute nel libro, del 1920-25. Prima della Prima Guerra mondiale un suo amico lo chiamò per lavorare presso le officine che costruivano le carrozze ferroviarie: ancora oggi il Pendolino viene costruito a Savigliano. In quel tempo il materiale più usato era il legno e quindi un provetto ebanista come Gallinotti trovò subito lavoro. Erano tempi durissimi, 10-12 ore al giorno di lavoro. Tra 1909 e il 1915 il suo libretto di lavoro testimonia che si assentò dal lavoro rarissime volte: erano tempi molto duri. Non ci sono altre indicazioni su questo periodo. Possiamo immaginare che frequentasse anche a Savigliano i musicisti del posto, forse una società mandolinistica. Venne chiamato a svolgere il servizio militare allo scoppio della Prima Guerra. Fu preso prigioniero e inviato in un campo di prigionia. Gallinotti poi raccontò che ben poche persone da quei campi di concentramento riuscirono a tornare a casa vive. Naturalmente non conosceva la lingua dei capi del campo e per far capire ciò che era capace di fare costruì con attrezzi realizzati da solo una sorta di scatola per le sigarette che si apriva con un meccanismo segreto. Questo me lo raccontava proprio stamattina Frédéric Zigante, il cui nonno si incontrò con Gallinotti, scoprendo di aver col liutaio questa passione per i mecca-

nismi nascosti, realizzati in legno. I comandanti del campo gli diedero mansioni specifiche, finché un giorno il capo-cantiere, che era un appassionato di violini, gli portò da riparare un violino probabilmente del figlio, chiedendogli anche di farne una copia. Probabilmente la sua esperienza di violini nasce durante la guerra, ma siamo sicuri che si era già occupato di chitarre prima, avendo noi ritrovato una chitarra datata 1915, che era stata presumibilmente iniziata e costruita prima di andare in guerra. Tornato poi in Patria, pur non essendo sicuri se ci era già stato prima del servizio militare, si recò a Genova. I suoi primi violini, per quel che dicono gli esperti di liuteria degli archi, si riferiscono infatti all'insegnamento di Cesare Candi, il più celebre liutaio genovese dell'epoca. I primi violini si rifanno a quei modelli: nei ricordi di Gallinotti vi è la visita presso l'armatore Costa di Genova per veder la collezione di un quartetto d'archi realizzato, si diceva, da Guarnieri del Gesù. Sta di fatto che dal 1920 Pietro si stabilisce a Solero, iniziando la professione esclusiva di liutaio. Continua a costruire violini e forse qualche chitarra, ma senza pretese, per i suoi amici e per l'ambito locale o piemontese. Sono ancora chitarre di modello ottocentesco, come vedete nella schedatura del libro, ispirate dal Guadagnini o forse da esempi di Rocca o Gatti. Sta di fatto che comunque sono strumenti antiquati, senza tastiera sopraelevata ma a filo della tavola, curve pronunciate e fasce più basse di quelle moderne, insomma la tipica forma della chitarra dell'Ottocento. Intorno al 1930 comincia a costruire chitarre spagnole, prendendo a modello particolarmente gli strumenti di Julian Gomez Ramírez (non il Ramírez più famoso ma di un altro ramo). Di lì comincia a costruire secondo la foggia spagnola. E' verosimile che sia stato un chitarrista torinese a fargli vedere chitarre di quel tipo: bravo e curioso com'era, visionava, prendeva nota e cercava di riprodurle con la massima perfezione. Forse con il 1940 prende conoscenza delle chitarre Semplicio. Questo soprattutto per merito di Benvenuto Terzi, che amava quelle chitarre, soprattutto con il tornavoz, un cilindretto di metallo, in genere di rame, che si incollava attorno alla buca, aumentando la sonorità dello strumento ma rendendo il suono un po' più metallico. A quell'epoca piaceva molto e Terzi insisteva per avere da Gallinotti chitarre con il tornavoz. Ne abbiamo trovata una del 1940 che porta il n. 1, probabilmente il primo strumento che prendeva a modello le chitarre di Francisco Semplicio. Questa sperimentazione andò avanti poco. Molti preferivano togliere il tornavoz, anche perché rendeva impossibile infilare la mano nello strumento per le riparazioni. Intanto continuava a costruire violini. Parlando pochi giorni fa con il liutaio Locatto, che si intende anche di violini, mi diceva che senz'altro le sue chitarre sono di ottima qualità, ma che se avesse continuato a fare violini avrebbe raggiunto vette inarrivabili. Se vedete in fotografia i violini realizzati da Gallinotti, vi accorgete subito e comunque della loro bellezza. Tra l'altro sappiamo che alcuni suoi violini sono stati in qualche modo falsificati, staccandone l'etichetta originale per sostituirla con quella di liutai più celebri, come Amati o Guarnieri. Succede però che negli anni 1953-54 in Italia non si vendevano più molti strumenti ad arco: il direttore della Scuola di Liuteria di Parma, ora a Noceto, Renato Scrollavezza, poche settimane fa mi diceva infatti che negli anni Cinquanta di violini non se ne vendeva uno. Per questo Gallinotti smise di fare violini per dedicarsi alle chitarre. Io infatti considero una sua viola d'amore il testamento spirituale del Gallinotti. E' una viola d'amore che Pietro aveva cominciato a costruire nel 1934, poi lasciata incompleta, ripresa nel 1954 e finita. Lui diceva che di viole d'amore un liutaio ne costruisce una sola nella vita. E' uno strumento complesso, ricercato, sette corde sulla tastiera e sette di risonanza, uno strumento che esige molta cura. Nei musei facilmente le viole d'amore sono riccamente decorate. I liutai si facevano valere in quei casi anche come ebanisti intarsiatori. Sta di fatto che Gallinotti finisce questa viola nel 1954 quasi fosse il testamento spirituale per gli archi. Di lì in poi si dedicherà solo alle chitarre e a parecchi mandolini, che erano ricercati per la diffusione delle orchestre mandolinistiche. I suoi mandolini sono tipici perché a fondo piatto, come nell'organologia portoghese, diversi dai mandolini napoletani che hanno pancia convessa come i liuti. Dagli anni Venti la sua storia personale si acquieta e si calma. Con la costruzione di strumenti comincia a diventare famoso, dalla mostra di Ginevra del 1926, sino al concorso di Torino del 1952, dove vince primo e secondo premio. Era molto modesto. A Torino preferì non ritirare il secondo premio chiedendo alla giuria di assegnarlo ad un altro collega. In quella occasione, e ce lo ricorda il M° Tagliavini, suonò la chitarra vincitrice del concorso di liuteria il M° Alirio Diaz, che nel 1952 era ancora un illustre sco-

nosciuto. Erano i primi anni in cui si trovava in Italia. Faceva conoscenza con tutti i chitarristi dell'epoca, tra i quali il M° Saglio, che spiccava per essere un po' l'insegnante di tutti i chitarristi piemontesi e dell'area torinese in particolare. Di lì iniziò la carriera di Alirio Diaz, che infatti incise i primi dischi su una chitarra Gallinotti e che non disdegnò mai, nelle nostre zone, di suonare nei concerti con una chitarra Gallinotti anche in seguito, facilmente e volentieri. Tanti altri chitarristi hanno suonato le sue chitarre. Non li ricordo perché sono troppi e sicuramente farei torto a qualcuno dimenticandone il nome. Tutti mi chiedono del rapporto tra Segovia e Gallinotti. Intanto i due si erano conosciuti in un concerto qui ad Alessandria per un recital del Maestro nel 1949. Fu il primo ed unico concerto di Segovia in questa città: sembra che non fosse molto contento del calore del pubblico e quindi si ripromise di non tornarvi più. Alla fine del concerto andarono a cena insieme. Il figlio Carlo Gallinotti era presente, aveva vent'anni, ma non ricorda esattamente i contenuti della conversazione a tavola: probabilmente si scambiarono solo qualche complimento. Negli anni Cinquanta, quando già Segovia era all'Accademia Chigiana, so che il Maestro suonava spesso e volentieri con chitarre Gallinotti, così come molti allievi. Abbiamo una fotografia storica del 1948, da incorniciare, durante una giornata a Bologna di Segovia per un concerto. Nel pomeriggio il grande interprete visitò la sede dei chitarristi bolognesi: Suzzi ebbe la felice idea di scattare quella foto che mostra Segovia vicino ad una Gallinotti probabilmente appena provata e che aveva trovato molto buona. Intorno c'è tutta una serie di chitarristi che guardano o suonano. Ricordo in quella foto Federico Orsolino di Genova che, come Sterzati, suonava una chitarra a sette corde di Bellafontana. Accanto a Segovia c'è la signora Olga Coelho, brasiliana e amica di Villa-Lobos, per la quale furono trascritte le Bachianas per canto e chitarra; c'è il fondatore della Casa editrice Bèrben, il comm. Berlini; c'è Romolo Ferrari di Modena ed altri ancora. Questa foto, usata come cartolina, fu inviata a Gallinotti, che per fortuna la conservò. Dal 1979, anno della morte, non sono uscite notizie nuove, se non appunto conferme di contatti con tutti i grandi musicisti, contatti che troverete nel libro, in cui troverete anche un capitolo dedicato a Gallinotti a Savigliano, un capitolo inedito finora della sua biografia. Nessuno prima ne aveva conoscenza. Poi vi è un capitolo sul metodo con cui Gallinotti costruiva le chitarre. Grimaldi è stato molto bravo: ogni particolare costruttivo rivive anche attraverso i sentimenti e gli episodi personali della vita del liutaio, che d'altronde era persona veramente commovente. Infine vi è la schedatura degli strumenti, che comincia con la chitarra del 1915 per passare attraverso i violini e giungere alla più vecchia di quelle spagnole, che è del 1933, per arrivare ad esempio alla chitarra-bambina, realizzata per la figlia di Benvenuto Terzi, oppure i mandolini e l'unico violoncello, oppure ancora le tre chitarre jazz. C'è anche una chitarra 'strana' con corde di bordone, forse l'unica chitarra con bordoni di Gallinotti. Il libro si chiude con una serie di testimonianze raccolte da vecchie pubblicazioni oppure da musicisti come Enrico Tagliavini o il M° Margaria, che ringrazio qui pubblicamente, che mi hanno aiutato scrivendo un ricordo di Gallinotti e aggiungendo così un tassello più o meno grande alla sua biografia. Vi ricordo che il 23 giugno 2007 si aprirà al Castello di Solero un'altra mostra di Pietro Gallinotti.

F.B.: Ringraziamo Mario Dell'Ara per aver aiutato un figura storica e 'pratica' come quella di Pietro Gallinotti ad essere messa nella giusta luce. Sicuramente questo libro contribuirà a questa rivalutazione.

CHITARRE D'ORO 2007

DIDATTICA

Enrico Tagliavini

Motivazione: Docente di chitarra nei Conservatori di Stato, dove ha concluso l'anno scorso una lunga militanza didattica, Enrico Tagliavini, 70 anni, di Parma, ha formato centinaia di allievi avvicinandoli con competenza e passione alla chitarra. Ma la sua attività didattica non l'ha mai distolto dal concertismo e dalla promozione di concorsi per i giovani.

F.B.: Ci racconti la Sua esperienza, Maestro.

E.T.: Stasera sono molto emozionato e mi sento di esprimere in prima persona i ringraziamenti al dott. Marcello Pittaluga e alla sorella Micaela per questo ambito riconoscimento. Consentitemi un caloroso ringraziamento a tutti quei giovani allievi che mi hanno dato stima e considerazione, aiutandomi così nel mio lavoro didattico. Sono stati tutti bravi ragazzi, tranne alcuni, che oggi lavorano anche nei Conservatori di Stato come a Bologna, Milano e in altri Istituti pregiati di uguale importanza come Reggio Emilia e Carpi. Grazie a tutti e anche al Comitato scientifico che a voluto onorarmi di questo riconoscimento.

COMPOSIZIONE

Roland Dyens

Motivazione: La critica lo ha definito "musicista straordinario, dalla personalità piena di fascino e di fantasia che sa offrire una visione del tutto particolare della chitarra". Interprete, compositore, arrangiatore e docente presso l'Ecole Normale de Musique e al Conservatoire National Supérieur di Parigi, questo artista, nato il 19 ottobre 1955 a Tunisi, è riuscito ad imporsi a livello internazionale mostrando doti di altissimo livello. Ha ottenuto numerosi riconoscimenti fra i quali il Premio speciale Villa-Lobos al Concorso "M.Pittaluga" di Alessandria. È regolarmente presente ai più rinomati festival di chitarra e le sue opere per chitarra sono eseguite e incise da decine di interpreti in tutto il mondo.

F.B.: Prima ti sei presentato come esecutore e arrangiatore, ma il premio lo ricevi come compositore. Chi è il Dyens compositore?

R.D.: Sono un po' schizofrenico! Sono una persona e quattro persone allo stesso tempo: solista, compositore, arrangiatore, professore. Per me è la stessa cosa e la stessa casa. Sono sempre felice in ogni attività. Sono sempre lo stesso e sempre diverso. In Italia mi sento come nel mio elemento, quasi più Italiano che Francese a volte. Sono nato più a Sud di voi, in Tunisia. Sono rimasto là sei anni e l'influenza dell'Italia laggiù era molto forte. Quindi ho mangiato cucina italiana prima di voi, come la cultura italiana. I miei nonni e i miei genitori parlano italiano e comunque mi sento come un pesce nell'acqua qui. Non è una sorpresa. Qui mi sento proprio bene. Ho legami forti in Italia, fra tutti il mio amico e manager Michele Libraro (chitarrista e direttore del Festival di Mottola), che sono molto orgoglioso di avere vicino. Penso che un giorno forse traslocherò qui. E' una cosa logica, però il Conservatorio a Parigi mi impegna molto e per ora è un problema. Grazie dell'accoglienza. Sono toccato da questo invito e da questo premio ricevuto da voi. Grazie.

MIGLIOR CD

Goran Krivokapic

Motivazione: Ha iniziato gli studi musicali in Montenegro e ha completato la sua formazione a Belgrado, a Colonia e al Conservatorio di Maastricht, in Olanda. Dotato di una tecnica e una

musicalità eccelse, è risultato vincitore dei principali concorsi internazionali, fra i quali ricordiamo il "Pittaluga", il "Segovia" di Granada, il "Sor" di Roma, il Guitar Festival di Corfù in Grecia, il "Velez" di Malaga in Spagna, il "Giuliani" di Bari, il "Chiesa" di Camogli, il "Bartoli" di Aix-en-Provence. La sua decisiva affermazione giunge alla fine del 2004 quando trionfa al Guitar Foundation of America e al "Sigal" in Cile. Nonostante la sua giovane età (è nato a Belgrado il 7 maggio 1979), ha suonato con importanti orchestre e si è esibito come solista in numerosi Paesi. Nel 2006 ha pubblicato un cd per la Naxos con un recital di chitarra sola.

F.B.: Ho conosciuto Goran nel 1997 a Corfù. Quando lo sentimmo in finale ci guardammo smarriti e pensammo tutti che avrebbe fatto strada. In effetti ne ha fatta tanta. Goran è di poche parole. Forse suggerirei di fargli suonare qualcosa invece di farlo parlare.

PROMOZIONE

Norbert Kraft

Motivazione: Nato in Austria nel 1950, ma residente da anni in Canada, Norbert Kraft è chitarrista, insegnante e produttore discografico. E proprio in quest'ultima veste ha realizzato per l'etichetta Naxos una collezione per chitarra che per quantità, qualità e diffusione non ha confronti al mondo. Un'iniziativa che ha contribuito in modo significativo alla promozione delle sei corde.

N.K.: Sono orgoglioso di ricevere un premio qui per la promozione della chitarra da un'organizzazione formidabile, come questa del concorso e del convegno. Nella mia breve vita di quarant'anni di professione ho avuto praticamente tre carriere: dapprima come concertista, poi come professore in università negli Stati Uniti e infine come produttore e promotore della Naxos. In questi anni ho visto uno straordinario sviluppo del mondo chitarristico. Grazie ancora.

GIOVANE PROMESSA

Flavio Sala

Motivazione: Da Boiano, in provincia di Campobasso, dove è nato 23 anni fa, Flavio Sala ha conquistato il gradino più alto dei podi dei più importanti concorsi internazionali del mondo. Da Gargnano al "Pittaluga" di Alessandria, fino all'ultimo trionfale successo al Concorso "Diaz" di Caracas (Venezuela) che gli ha spalancato le porte del Sud America. È uno dei più talentuosi giovani chitarristi italiani.

F.B.: 'Noi' Alessandrini siamo tutti affezionati, avendo contribuito, quando ancora era ragazzino, a farlo conoscere al pubblico. So che non si adagia sugli allori. Si impegna e si attiva. Cosa stai facendo ora?

F.S.: Sono un musicista. Sono contentissimo di questo premio. Ringrazio la famiglia Pittaluga e tutto lo staff del concorso perché da qui è partita la mia carriera. E' vero. Cerco di muovermi. Chiedo anche aiuto alle personalità musicali, non solo nell'ambiente chitarristico, per approdare nel circuito più generale. Sono felice soprattutto del mio successo ultimo a Caracas. E' stata un'esperienza magnifica e incredibile, dal punto di vista musicale e umano.

F.B.: Sei quasi un garibaldino della chitarra, un eroe della chitarra. Auguriamo anche a te di percorrere la via di altri che prima di te hanno ricevuto questo premio.

RICERCA MUSICOLOGICA

Frédéric Zigante

Motivazione: Svolge un'intensa attività artistica che coniuga ricerca musicologica, concertismo,

e didattica chitarristica. Ha inciso l'integrale per chitarra sola di Paganini, Villa-Lobos e per liuto di Johann Sebastian Bach. È curatore di una collana di opere per chitarra presso le Edizioni Max Eschig di Parigi e di una collana discografica presso la Stradivarius, entrambe intitolate a suo nome.

Si deve a lui la riscoperta sia del Concertino per chitarra e orchestra di Alexandre Tansman - che ha eseguito in prima esecuzione e in prima registrazione mondiale, sia di un'opera inedita di Villa-Lobos. Di questo grande compositore brasiliano sta curando l'attesissima nuova edizione critica dell'opera omnia per chitarra sola.

F.B.: Frédéric ha già avuto modo stamattina di tenere il palcoscenico con il racconto appassionante del ritrovamento quasi casuale della nuova Valse-Chôro di Heitor Villa-Lobos. C'è qualcosa d'altro in cantiere?

F.Z.: Forse non ho detto che stiamo preparando l'edizione nuova di tutte le opere di Villa-Lobos e che la cosa forse più attesa e la nuova edizione degli Studi, che sarà un'edizione critica che toglierà di mezzo ogni dubbio e ogni perplessità sui testi che abbiamo avuto finora a disposizione. Vi ringrazio comunque per questo premio, ricevuto per un'attività forse collaterale ma per me indispensabile. Io sono un esecutore, ma ad un certo punto non ho potuto fare a meno di occuparmi del testo e della storia dei pezzi che suono. C'è una persona a cui vorrei dedicare questo premio. Io ho avuto tre maestri. I primi due li conoscete tutti: sono il Maestro Alirio Diaz e Alexandre Lagoya. L'ultimo mio maestro è anche conosciuto da molti qui. E' stato mio maestro di interpretazione in Conservatorio, ma è stato un grandissimo musicologo e quindi da lui ho ereditato questa curiosità e questa attenzione per certi problemi che sono importanti anche per l'esecutore. Grazie.

VITA PER LA CHITARRA

Alberto Ponce

Motivazione: Docente di impareggiabile valore, all'Ecole Normale di Parigi prima e al Conservatorio nazionale della capitale francese dopo, Alberto Ponce, madrilenno, 71 anni, è un interprete che ha lasciato un segno indelebile nella storia della chitarra. La sua arte, la sua generosità verso i giovani, la sua poetica musicale sono un esempio di totale e incondizionato amore per la chitarra.

F.M.: Io vorrei dire una parola. Nel pugno di persone che hanno fatto la storia della chitarra del Novecento il nome di Alberto Ponce c'è.

F.B.: Anch'io sono un po' commosso. Ho un ricordo personale. Nei primi anni Settanta, quando muovevo i primi passi nel mondo della chitarra, a Milano, presso un Auditorium oggi chiuso, quello del PIME, Pontificio Istituto per le Missioni Estere, c'erano stagioni chitarristiche. (In una credo anche di aver ascoltato anche il M° Tagliavini.) Andai a sentire questo Alberto Ponce. (Mi chiedo un po' sprovveduto se era il Ponce che aveva scritto i Preludi e mi chiedevo se non dovesse essere molto vecchio quindi!) Mi ritrovai davanti ad un chitarrista completamente diverso da tutti gli altri che avevo ascoltato. Un chitarrista che, fermo restando il fascino della lezione segoviana portata avanti anche da Diaz, Minella, Ghiglia, diceva cose nuove. Aveva un atteggiamento elastico, poetico. Danzava con la chitarra. Suonava pezzi di musica contemporanea che parlavano un linguaggio diverso da tutti. Io ne rimasi affascinato in maniera grandiosa e non mi persi mai più un altro concerto milanese di Ponce. Sono stato veramente un suo fan. Ho visto poi successivamente che la cosa è stata condivisa da molti altri che, terminati gli studi con ottimi maestri italiani, emigravano all'Ecole Normale prima e al Conservatorio nazionale poi per scoprire questa cosa così diversa che abbiamo oggi premiato. Caro Maestro, Le riconosciamo di essere un grande Poeta della chitarra. Volevo dirLe questo, a nome credo di tanti altri che la pensano come me.

A.P.: È difficile parlare in queste condizioni. È difficile anche perché mi lega una certa amicizia

con il concorso "Pittaluga", dove ho passato momenti bellissimi e dove ho scoperto gente straordinaria. Ognuno segue nella vita la propria strada. Non c'è una unica strada. Ognuna sceglie la sua, cercando di vivere il più d'accordo possibile con la sua coscienza e con quello che ama. Così ho lavorato sempre con piacere e continuerò a lavorare finché avrò e proverò piacere nel lavorare. Quando vengo qua vedo tanti giovani. Sono contento che la chitarra abbia superato tutte le frontiere. Da qualsiasi parte provenga un allievo, io lo trovo sempre preparato e sempre con la voglia di fare musica. Questo premio andrebbe anche a tutti quelli che lavorano nell'ombra, perché è grazie a loro che la chitarra va avanti. Il nostro strumento è umile, ma... meraviglioso. Vi ringrazio tutti.

Marcello P.: Vorrei anch'io, a conclusione di questa giornata e di questo premio a Alberto Ponce, raccontare un aneddoto su di lui, per darvi un'idea della stima di cui gode in tutto il mondo. Anni fa avevamo dedicato il concorso a Narciso Yepes. In commissione vi era il figlio, Ignacio, direttore d'orchestra, che dirigeva anche l'orchestra durante la finale. Nello scegliere i tre finalisti che dovevano raggiungere la finale, c'era una ragazza che, fra i brani proposti accompagnati dall'orchestra, avrebbe voluto suonare il Concerto di Ohana, che io ancora non conoscevo ma che dicevano di una certa impegnativa difficoltà. Durante la discussione della giuria, dopo le semifinali, venne fuori che questa ragazza era meritevole di andare in finale, ma ci si chiedeva, come accade in questi casi, se sarebbe stata in grado di affrontare Ohana per chitarra e orchestra, ritenendo tutti che il suonare quel Concerto sarebbe stato per tutti problematico. Quando qualcuno disse che la ragazza era allieva di Alberto Ponce e che il Maestro l'aveva preparata per eseguire Ohana, la ragazza fu subito ammessa alla finale... e vinse il concorso. Questo per ricordare in altro modo la grandezza del personaggio Ponce.

F.B.: Grazie a tutti e arrivederci all'anno prossimo e alla prossima edizione del convegno