LA CONVENTION AMERICANA DEL GFA

Ithaca NY (Stati Uniti), da sin, Angelo Gilardino, Cristiano Porqueddu, Brian Head, presidente della Guitar Foundation of America, e Giulio Tampalini

Orgoglio italiano

Si è svolto lo scorso giugno a Ithaca, vicino a New York, il colossale raduno chitarristico americano. Ospiti d'onore gli italiani Angelo Gilardino e Oscar Ghiglia che hanno ricevuto il prestigioso "Hall of Fame". Durante la manifestazione si è concluso anche il 27° Gfa Competition. Ha vinto il 21enne francese Florian Larousse che ha messo il suo nome nel più importante concorso a stelle e strisce

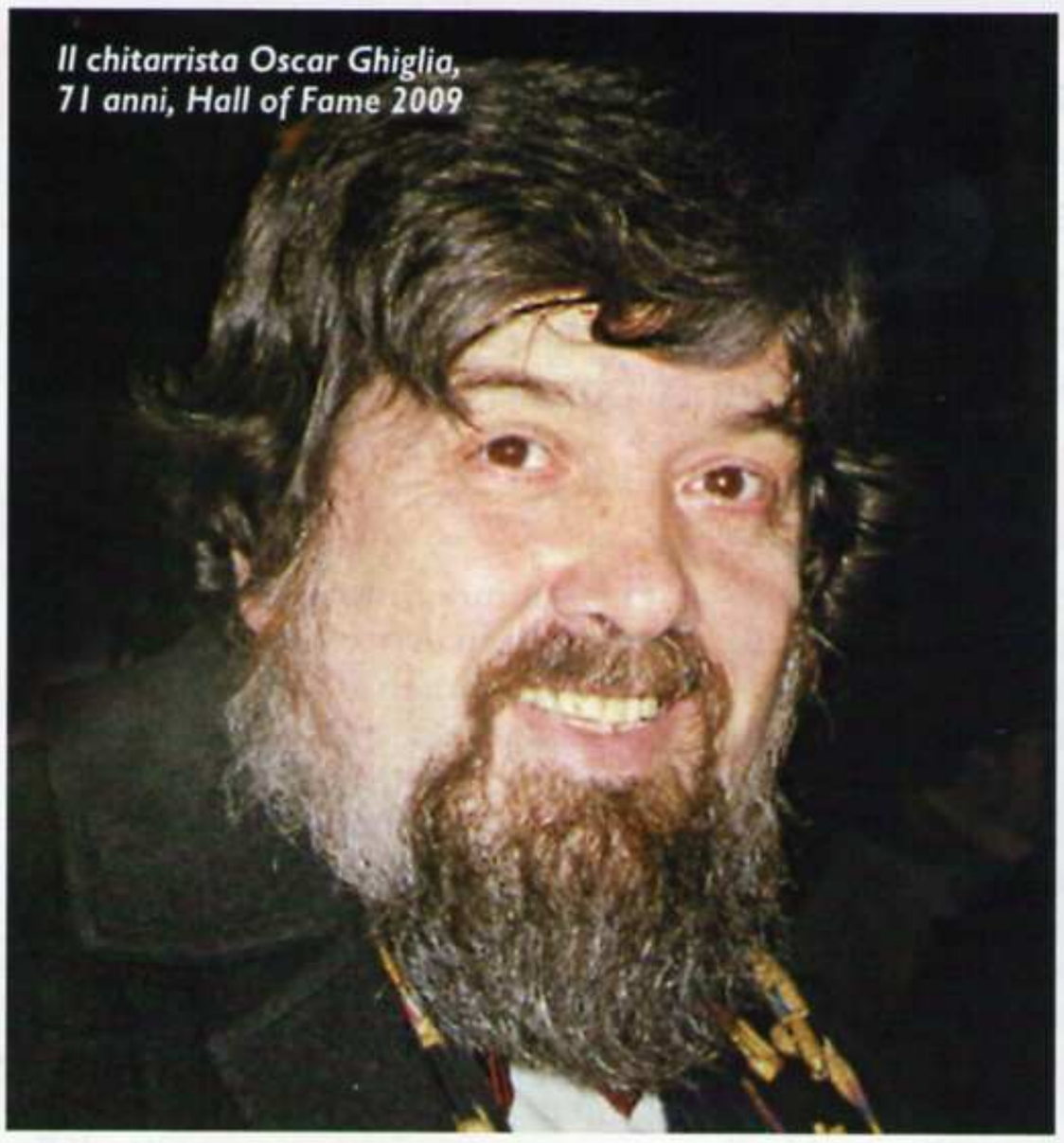
testo di FILIPPO MICHELANGELI
foto SEICORDE

Chi lo conosce lo chiama confidenzialmente "Gfa". Per tutti gli altri è la "Guitar Foundation of America International Solo Competition", ovvero il più importante concorso internazionale di esecuzione chitarristica che si svolge dal 1982 negli Stati Uniti. Ogni anno cambia sede e Stato. L'America è immensa e per non fare torto a nessuno gli organizzatori hanno imparato a sopportare le fatiche di un responsabile nomadismo. Ma il concorso, giunto alla sua 27ma edizione, non è l'unico impegno della colossale associazione americana. Intorno alla gara per giovani virtuosi è costruito un imponente convegno mondiale dedicato alle sei corde, con l'intervento di concertisti, didatti, masterclass, conferenze, workshop e tutto quello che mente umana può pensare abbia attinenza con il mondo della chitarra. Chi è venuto almeno una volta al Convegno di Alessandria si immagini una manifestazione più o meno simile, ma lunga una settimana e più articolata.

Naturalmente anche oltreoceano è allestita l'irrinunciabile mostra mercato di novità chitarristiche, croce e delizia degli organizzatori che devono stanare i visitatori imbambolati davanti agli stand a scartabellare in modo compulsivo montagne di spartiti, cd e dvd. Lo scorso giugno, dal 16 al 21, l'appuntamento con il maxiraduno americano è stato a Ithaca, una cittadella universitaria a 300 chilometri da New York.

Partecipanti e relatori sono stati ospitati in uno dei due meravigliosi College che durante l'anno scolastico, con i loro 8mila studenti a testa, fanno quasi raddoppiare il numero di abitanti della piccola cittadina americana, ma che in estate si svuotano e sono a disposizione di organizzazioni no profit. Nell'Ithaca College, sede del Convegno, questa volta c'eravamo anche noi. Tranquilli, non uso il *plurale maie-*

Ithaca College, sede della Convention 2009 organizzata lo scorso giugno dalla Guitar Foundation of America


Il chitarrista Oscar Ghiglia, 71 anni, Hall of Fame 2009

statis. Quando dico "noi" mi riferisco alla piccola delegazione italiana formata dal sottoscritto, Angelo Gilardino, Giulio Tampalini e Cristiano Porqueddu. I due giovani e pluripremiati virtuosi italiani non sono andati a Ithaca a raccogliere l'ennesimo trofeo, ma a suonare parte dello sterminato catalogo gilardiniano durante una lunga e appassionata conferenza che il maestro di Vercelli ha tenuto davanti ai chitarristi americani e che *Seicorde* è in grado di riprodurre integralmente. E Gilardino, insieme con Oscar Ghiglia, hanno avuto anche l'onore di ritirare il premio "Hall of Fame" che il Gfa assegna da qualche anno alle più importanti personalità internazionali che si sono distinte nel mondo della chitarra. Per intenderci gli anni scorsi hanno conquistato l'ambito riconoscimento musicisti del calibro di Julian Bream, John Duarte e Aaron Shearer.

Gli altri premiati di questa edizione sono stati i fratelli John e Jim D'Addario, patron dell'omonimo gruppo che produce le celebri corde, il liutaio Thomas Humphrey (1948-2008, alla memoria) e Jeffrey Cogan.

La Convention di quest'anno si è avvalsa della collaborazione di Pablo Cohen, direttore del dipartimento chitarristico del College, e dell'eccellente staff del Gfa, presieduto da Brian Head coadiuvato dal General Manager Martha Masters, già vincitrice del Gfa Competition del 2000.

Ma vediamo come è andata la finale del Concorso a cui erano iscritti 45 concorrenti provenienti da tutto il mondo. In palio un montepremi ragguardevole, 12mila dollari, ma lontano dalle generose borse di studio assegnate dalle più blasonate rassegne europee, e la registrazione di un cd per la Naxos. L'ennesima prova, se ancora ce ne fosse bisogno, che i giovani talenti sono attratti soprattutto dalla "visibilità" di una concorso e non necessariamente dalla ricchezza dei premi.

Smaltite le consuete eliminatorie e semifinali, sono approdati alla finalissima, presso la Ford Hall, 4 candidati: il russo Artyom Dervoed, il finlandese Otto Tolonen, il francese Florian Larousse e l'australiano Aleksandr Tsiboulski.

L'ultima prova è per chitarra sola e prevede un programma di 25' comprendente, pezzo d'obbligo, l'*Intermezzo op. 80* del compositore canadese Jacques Hétu.

Dervoed, già assurto agli onori delle cronache dopo la vittoria nel 2006 al Concorso "Pittaluga" di Alessandria, presenta il *Rondò brillante n. 2* di Aguado e la *Sonata for Guitar* di Brouwer. Liquidato il dimenticabile brano di Hétu, il virtuoso russo affronta con eccessiva prudenza il luminoso gioiello aguadiano. Ma la sua prudenza fa rima con sonnolenza, poche dinamiche, fraseggi perfetti ma senza mai uno slancio. In nome di un'impeccabile precisione ritmica Dervoed lascia sul palcoscenico l'irruenza che gli aveva portato fortuna e gloria ad Alessandria.

Otto Tolonen ha un suono bellissino, pieno e una musicalità matura. Porta l'impegnativo *Oberon* dalla *Royal Winter Music* di Henze, eseguito con intensità e convinzione. Più scolastica la proposta della *Seconda Rossiniana* di Giuliani, ma il finlandese ha talento e carisma.

Il francese Florian Larousse abbandona il poggiapiede e si avvale della sempre più di moda "cosciera". Sfoggia una *Fantasia* di Dowland meravigliosa. Virtuoso, pulitissimo, musicale. Il suo esordio in finale è impressionante. Ma è nella rara *Fantasie Dramatique* di Coste che Larousse dà prova della sua cifra chitarristica. Non c'è solo il virtuoso, c'è soprattutto l'interprete. Si sottopone anche lui all'*Inter-*

Finalisti del Gfa Competition 2009. Da sin, Artyom Dervoed, Otto Tolonen, Florian Larousse, Alexsandr Tsiboulski

mezzo di Hétu e conclude con un'ottima esecuzione delle *Due Canzoni Lidie* del nostro Nuccio D'Angelo.

Per ultimo passa Aleksandr Tsiboulski. Anche egli affida la stabilità della chitarra alla cosciera. In programma la *Fuga BWV 1000* di Bach, *Lachrymae Pavan* di Dowland, un interminabile *Clocks* di Tower e il bellissimo secondo tempo, *Molto vivace,* della *Partita n. 1* di Dodgson. Il 29enne chitarrista australiano ha esperienza e affronta il podio con disinvoltura. Peccato che abbia poco suono.

Il chitarrista francese Florian Larousse, vincitore del Gfa Competition 2009 svoltosi a Ithaca, nello Stato di New York

La giuria, composta da Roberto Aussel, Adam Del Monte, Nicholas Goluses, Eduardo Isaac, Judith Kellock, Elena Papandreu e Roberto Sierra, non ha dubbi. E il verdetto, con il consueto pragmatismo americano, arriva in fretta e non lascia posti vuoti sul podio. Primo premio al francese Larousse, secondo il finlandese Tolonen, terzo l'australiano Tsiboulski, quarto il russo Dervoed.

Si può discutere all'infinito sull'esito dei concorsi, ma avendo sentito soltanto la finale, mi accodo volentieri al giudizio degli illustri giurati.

Il Convegno americano, intanto, ha già esibito in concerto alcuni membri di commissione, Isaac, Del Monte, Papandreou e Aussel. Ma nella imponente Ford Hall hanno suonato anche i Beijing Four Angels, Andrew York – il più applaudito di tutti –, Gabriel Bianco, vincitore dell'ultima edizione del Gfa e in altre aule dell'Ithaca College si sono tenute numerose conferenze. Impossibile citarle tutte, tra i relatori ci sono anche David Asbury, Thomas Heck, Jeremy Mayne, David Bergstrom e Angelo Gilardino.

E proprio di quest'ultimo, come anticipato, proponiamo il testo integrale della sua interessante conferenza dal titolo *The Guitar Repertoire and Me: Playing, Editing, Searching, Composing*.

Il presente testo è la traduzione dall'inglese di una conferenza destinata a un pubblico statunitense. Questo ne spiega il carattere colloquiale e la particolare intonazione stilistica consapevolmente adottata dall'autore, che si è rifatto ai modelli delle "lectures" delle università nordamericane. (traduzione di Cecilia Rivers)

Prima di tutto permettemi di ringraziare, sinceramente e caldamente, la Guitar Foundation of America e tutti i membri del comitato per l'onore che mi hanno tributato in questo congresso e per avermi invitato a tenere una conferenza. In realtà io non sono un conferenziere, nemmeno nella mia lingua, figuriamoci in inglese. Così eccomi qui, a offrire non una lezione universitaria, ma una chiacchierata informale sul mio viaggio personale di musicista che ha dedicato la vita alla chitarra, o meglio, alla musica per chitarra. Credo di conoscere questo argomento, dopo 56 anni sul campo, abbastanza bene da essere sicuro di potervi offrire un resoconto

Stefano Robol

CHITARRE DI LIUTERIA
ITALIANA
QUALITÀ ASSOLUTA
COSTO SORPRENDENTE

www.liutaiostefanorobol.it
stefano.robol@gmail.com

347-3858463
ROVERETO-TRENTO
ITALIA

Hall of Fame. Da sin, Angelo Gilardino, Jim e John D'Addario, Jeff Cogan e, alla memoria, Thomas Humphrey

Per aiutare chi non fosse interessato a questo processo, offrivo una serie di "ossia", o versioni alternative, sarebbero state scritte su un pentagramma parallelo. Questo piano d'azione era costoso ma pienamente rispettoso sia dei compositori sia degli interpreti.

La prima importante pubblicazione della serie Bèrben-Gilardino a offrire queste caratteristiche fu la collezione in quattro volumi dei *24 Caprichos de Goya* di Mario Castelnuovo-Tedesco, pubblicata nel 1971. Più recentemente ho proceduto allo stesso modo nella serie *The Andrés Segovia Archive*, in pubblicazione dal 2002, e sono arrivato al punto di offrire ai lettori non solo il testo , ma anche un fac-simile dei manoscritti originali, con la calligrafia dell'artista. Per ora, la casa editrice che ha accettato un tale sforzo editorale non ha dichiarato bancarotta.

Ho toccato un tema a cui sono molto sensibile: la mia amicizia con Castelnuovo-Tedesco. Era più anziano di me di 46 anni, e vivevamo con un oceano e un continente fra di noi, ma anche così lui trovò il modo di apparire come una stella sul mio sentiero, quando ero giovane. Solo molti anni dopo che avevo ottenuto l'incarico alla Bèrben, e dopo la sua morte nel 1968, scoprii, per caso, che mentre cercava un direttore editorale per il suo progetto, Boccosi aveva chiesto il parere di due consulenti indipendenti. Uno era un chitarrista italiano che aveva una buona fama alla radio nazionale come interprete di musica commerciale: ottimo musicista, Luciano Zuccheri era alieno a tutti i pettegolezzi e bisticci del piccolo mondo della chitarra classica, e avrebbe offerto un parere strettamente professionale. L'altro era Mario Castelnuovo-Tedesco, il più importante compositore italiano interessato alla musica per chitarra. Entrambi fecero il mio nome e ancora non so come facessero a conoscere me e la mia attività. Tuttavia, un giorno nel 1967 ricevetti una lettera da Beverly Hills: era un messaggio di Mario. Fu l'inizio di una specie di gioco di ping-pong postale che durò fino alla sua morte, e, per me, il più grande aiuto che abbia mai ricevuto da un musicista. Mi affidò la responsabilità della pubblicazione di diversi suoi capolavori: *Caprichos de Goya, Platero y yo, Passacaglia, Concerto per due chitarre e orchestra, Les Guitares Bien Temperées* eccetera, e mi diede una quantità di consigli preziosi. Avevo appena finito gli studi di composizione con l'organista Giuseppe Rosetta, e Mario mi suggerì di mandargli i miei lavori di studente, cosa che feci. La sua risposta mi lasciò senza parole: sei un compositore di talento, mi disse, e dovresti avere cura di questo tuo talento. In quel periodo non vedevo come fosse possibile (ero troppo coinvolto con il mio lavoro, pubblicando ed eseguendo nuova musica per chitarra), ma tredici anni dopo non ho potuto evitare di dargli ragione. Ho rinunciato a dare concerti e ho cominciato a realizzare quello che lui aveva riconosciuto come il mio talento più genuino: comporre.

La conoscenza di un *editor* non può essere solo tecnica: la ricerca storica è essenziale per porre la nuova musica in prospettiva e per apprezzarne l'originalità. Con il progresso di un vasto programma di pubblicazioni, divenni sempre più curioso della musica chitarristica "perduta" del ventesimo secolo, la voce della cui esistenza fluttuava nell'aria fra molte leggende. Principalmente mi incuriosiva quello che aveva narrato il maestro Segovia: costretto a lasciare di gran fretta la sua casa a Barcellona nel 1936, all'inizio della guerra civile spagnola, aveva dovuto abbandonare molti manoscritti di nuova musica per chitarra scritti per lui da importanti compositori europei. Col saccheggio del suo appartamento dopo la sua partenza, tutti quei lavori, di cui i compositori non avevano conservato una copia di riserva, erano stati perduti per sempre. Il maestro Segovia non fornì mai una lista di quei pezzi, ma, confrontando vari suoi discorsi, riuscii a intravedere alcuni nomi degli autori di quei lavori. Per esempio, parlò spesso di un compositore inglese dall'eccellente reputazione, Cyril Scott, ma non c'era traccia, nel repertorio di Segovia, di pubblicazioni o incisioni col nome di Scott. Un brano per chitarra dalla penna di un compositore così importante del ventesimo secolo sarebbe stato notevole... nei pochi miei contatti con il maestro Segovia, ho sempre evitato di toccare questo tasto, ma l'ho sempre tenuto in mente. Inoltre sapevo che anche Julian Bream aveva fatto ricerche del pezzo di Scott, ma senza successo. Ero davvero persuaso che non ci fosse più speranza di ritrovare quel pezzo e altre opere del tesoro di Segovia? No, ma non avevo idea da dove cominciare. Eppure c'era un campanellino nella mia mente che di quando in quando... mi dava la sensazione che il gioco non fosse finito.

Mi sono arrivate informazioni da un luogo che possiamo chiamare il cielo, la fortuna o il caso, dipende da quello che uno crede. Certo, se si è trattato solo di coincidenze, a volte sono state ben strane. Un paio di esempi: una volta, nel 1989, verso la fine dell'autunno, sono andato in macchina con due amici dall'Italia a Madrid. Al nostro ritorno, senza nessuna ragione apparente, ho suggerito all'amico che guidava di prendere un'altra strada e di passare per Burgos invece di fermarci a Barcellona. Non avevo mai visto la cattedrale gotica. Ci siamo fermati, abbiamo visitato la cattedrale, siamo andati a pranzo e poi ci siamo avviati verso San Sebastian. Per caso, il mio amico ha sbagliato strada e ci siamo trovati al cimitero. Davvero un posto inaspettato per il nostro viaggio. Una volta a casa, tre giorni dopo ho ricevuto una telefonata. Da dove? Da Burgos. La famiglia di un compositore ormai morto e di cui non conoscevo il nome, Antonio José, mi aveva chiamato per un contatto. Volevano pubblicare l'opera per chitarra del loro parente. Il compositore, assassinato nel 1936 durante la guerra civile, aveva scritto nel 1933 una sonata per chitarra ancora inedita. Immagino che voi tutti ora conosciate la *Sonata para Guitarra* di Antonio José: da quando è stata pubblicata, nel 1990, ha accumulato circa cinquanta incisioni.

Un altro fatto è avvenuto per caso. Nel 1993, sono stato invitato da una signora, la bibliotecaria della città di Cento, in Italia, a dare una conferenza su Luigi Mozzani, il grande chitarrista e liutaio che visse per due decenni in quella piccola e bella città. A quell'epoca, stavo preparando un'edizione della sua opera completa per chitarra, e naturalmente accettai con piacere. Sono arrivato con un paio d'ore di anticipo e ho chiesto alla bibliotecaria di dare un'occhiata alle carte di Mozzani, custodite nella biblioteca. Si trattava di pile di incartamenti su tre tavoli. Erano carte molto vecchie (Mozzani morì nel 1943) e sembravano tutte più o meno simili e della stessa dimensione. Eppure, ne notai una, mezzo seppellita fra le altre, che non so perché, sembrava diversa. Mi feci aiutare per estrarre il manoscritto dalla montagna di carte e con non poca sorpresa riconobbi la calligrafia della mano esperta che aveva scritto quelle note e il nome scritto chiaramente in cima e in fondo alla musica: Respighi. Ci vollero tre anni per i vari livelli di autenticazione di quel brano per chitarra, che, presumibilmente scritto dal grande maestro nel primo decennio del ventesimo secolo, era completamente sconosciuto a tutti i suoi studiosi. Infine Ricordi lo pubblicò e ricordo vividamente il giorno in cui uno dei più grandi direttori d'orchestra viventi, che ama molto la musica di Respighi, mi telefonò e mi disse: «Ho appena letto al pianoforte quel pezzo per chitarra, che peccato che non abbia scritto un concerto per chitarra e orchestra!».

Allora, progressivamente, il mio lavoro con la nuova musica si mischiò e venne infine sorpassato dalla ricerca e il recupero di musica per chitarra del ventesimo secolo, sconosciuta o scomparsa. Sentivo di avere un dovere in questo campo. Nel 1987, il maestro Segovia morì alla venerabile età di 94 anni. I miei contatti con lui erano stati rari, ma sempre cordiali. Indirettamente, avevo saputo che apprezzava il il mio lavoro. Nel 1995, Eliot Fisk, che era un amico della signora Emilia de Segovia, la vedova del maestro, mi disse che lei mi stava considerando per il ruolo di direttore editoriale della musica inedita per chitarra composta da Segovia. Mi convocò nell'ufficio del suo avvocato a Ginevra, in Svizzera, e mi affidò la pubblicazione dei pezzi del maestro. Me ne occupai con religioso rispetto e lei ne fu soddisfatta. Ero ansioso di chiederle che cos'altro ci fosse negli archivi del maestro, ma non osavo formulare la domanda. Il mio lavoro doveva parlare da solo, e se meritavo la sua fiducia, me l'avrebbe accordata senza bisogno di domande sfacciate da parte mia. E il gran giorno venne davvero: il 3 di giugno 1997, esattamente dieci anni dalla morte del grand'uomo, donna Emilia mi telefonò a Linares, il paese nativo del marito, con la domanda fatidica: «Accetterebbe di diventare il direttore artistico della Fondazione Segovia?» E, come 29 anni prima con

l'offerta delle Edizioni Bèrben, mi sono sorpreso a rispondere spontaneamente «Sì!». Forse mi sono dovuto trattenere dall'aggiungere: «Chi potrebbe leggere, studiare, comprendere e avere cura di quelle carte meglio di me?». Non sono una persona presuntuosa, no davvero, ma stranamente in queste circostanze mi comporto sempre come se lo fossi.

Sfortunatamente ci sono voluti alcuni anni per i restauri del palazzo che sarebbe stato la sede della Fondazione Segovia, e nel frattempo io non ho avuto la possibilità di esaminare l'archivio. Inoltre, mi sembra che il maestro Segovia avesse ordinato di spezzare i sigilli dei documenti solo all'inizio nel nuovo secolo. Comunque, all'inizio del maggio 2001, mi è stato finalmente permesso dalla signora Emilia di aprire le casse con la musica della collezione del marito. Fui sorpreso dal fatto che non aveva separato manoscritti dalla carta stampata e che aveva conservato assolutamente tutto, dai brani più rilevanti ai lavori dilettanteschi dei suoi ammiratori: i suoi criteri meticolosi ed esigenti per scegliere il suo repertorio personale fiorivano da una grande, generosa, tollerante apertura ecumenica, capace di trovare un angolino negli scaffali per tutta la musica che gli passava tra le mani. E no, con la nube del saccheggio del suo appartamento di Barcellona nel 1936, non mi aspettavo di trovare niente precedente a quella data. Ma... cosa? *Quatre Pièces pour Guitare* di Lennox Berkeley, intitolato in francese e dedicato a Segovia... Non credevamo che sir Lennox avesse scritto il suo primo pezzo per chitarra nel 1957, la *Sonatina* per Julian Bream? Sì, ma un'altra storia emerse da quelle carte: Berkeley visse a Parigi, da giovane, quando studiava con Nadia Boulanger: lei era un'amica del giovane Segovia, che si divertiva a prenderla in giro imitando la sua voce al telefono. Ma allora, questi pezzi "francesi" erano stati scritti 30 anni prima della Sonatina, e circa 10 anni prima della guerra civile spagnola: e come potevano essere qui, sopravvissuti al famoso saccheggio della casa di Segovia? Che cos'altro era sepolto in queste casse?

Alla fine della giornata, dopo molte sorprese, Emilia Segovia, che mi guarda mentre impazzisco di emozione fra le scartoffie, mi passa con calma alcuni fogli di musica, domandandomi: «Angelo, è forse questo quello che cercavi?». Mi siedo sul pavimento con il manoscritto fra le mie mani: Cyril Scott, *Sonatina for Guitar*.

Quattro anni dopo, la mia missione era terminata: 30 volumi della serie "The Andrés Segovia Archive" erano stati stampati e resi disponibili a tutti i bravi chitarristi nel mondo. Ricerca e lavoro editoriale si erano mischiati: per esempio, ho trovato i manoscritti di lavori conosciuti tramite la versione di Segovia, come la *Suite Compostelana* di Federico Mompou, il *Capriccio diabolico*, la *Tarantella* e la *Sonata "Omaggio a Boccherini"* di Mario Catelnuovo-Tedesco e ho fatto i passi necessari (tramite procedure complicate) che hanno permesso la pubblicazione di nuove edizioni basate sui manoscritti originali dei compositori. La differenza con l'edizione di Segovia è spesso significativa, e senza suggerire che la sua edizione dovrebbe essere scartata, ho offerto ai lettori un modo sicuro di esaminare quello che gli autori avevano veramente scritto: poi, che versione scegliere per la propria esecuzione, è una decisione individuale. Così i chitarristi non sono più gli eredi ciechi di un solo punto di vista.

Alla fine degli anni Settanta, e specialmente durante il 1980 e 1981, mi sentii davvero stanco. Per tre anni dovetti combattere una seria malattia sistemica che coinvolse l'intero organismo: era la conseguenza di un'attività senza requie che avevo condotto su diversi e ardui fronti: concerti, ricerca, revisione di testi e inoltre, seppure informalmente, insegnamento. Capii che non potevo continuare con questo stile di vita e finalmente presi una decisione: la mia carriera di concertista era finita. Avrei continuato a curare testi e fare ricerca, e avrei organizzato la mia attività di insegnante in modo formale, come professore di conservatorio. Ma soprattutto avrei finalmente seguito il consiglio di Castelnuovo-Tedesco e mi sarei dedicato alla composizione. In tutti quegli anni mi ero occupato della musica di centinaia di compositori, e avevo messo da parte la mia, riducendomi a scrivere pochi brani occasionali, principalmente per divertire o stimolare i miei amici chitarristi. Era questo tutto quello che avevo da dire nell'area creativa? Anche se non ne avevo nessuna prova concreta, ero sicuro di avere di più da offrire, come compositore. Naturalmente, tutto quello che avevo imparato durante molti anni di collaborazione con altri compositori era stato rilevante, ma ero sicuro che non avrebbe influenzato il mio stile più di quanto lo potrebbero aver fatto i miei studi di contrappunto vent'anni prima. In altre parole, ero convinto che avevo da offrire qualcosa di orginale.

Quali erano le mie idee di base nel 1981, quando cominciai a comporre seriamente? Avevo in testa una specie di mappa del repertorio esistente, che potevo esaminare da diversi punti di vista. Nella storia della musica per chitarra, inizialmente avevamo un vasto repertorio creato quasi completamente da chitarristi che erano troppo raramente anche compositori provetti; da Segovia in poi ci fu una fioritura di repertorio creato da compositori eccellenti ma non chitarristi, che avevano bisogno di un revisore per i loro pezzi per chitarra. Ero sicuro che questa era l'alba di una terza era: musicisti che erano allo stesso tempo chitarristi di merito e compositori di merito, e che si adoperavano a costruire un repertorio dove i valori musicali generali si sposassero con le qualità specifiche dello strumento. I tempi della musica che suonava così bene ma che era vuota e della musica significativa che non suonava bene per niente erano finiti. Naturalmente non mi sognavo neanche di essere né il primo né l'unico musicista nella posizione di raggiungere quell'obiettivo, ed ero ben consapevole dell'esistenza di altri chitarristi-compositori che perseguivano la stessa linea. Da un altro punto di vista potevo vedere che il repertorio per chitarra era stato scritto largamente su tre direzioni: la musica da intrattenimento, la musica lirico-espressiva e la

Angelo Gilardino, premiato a Ithaca, durante il discorso di ringraziamento

musica dell'oscurità.

Tutto il repertorio scritto prima del 1920 è ricreativo o lirico-espressivo. Quest'ultimo è superiore al primo, e i migliori lavori di compositori come Fernando Sor e Giulio Regondi, o Miguel Llobet e il primo Villa-Lobos del 1912 (la *Suite Populaire Brésilienne*) e anche le *Variazioni* di Respighi che avevo scoperto, sono tutti ottimo repertorio davvero. Ma nel 1920 avvenne qualcosa di nuovo, e secondo me molto significativo nella storia della musica chitarristica. Il più grande compositore spagnolo, Manuel de Falla, scrisse il suo *Homenaje pour le Tombeau de Debussy*, e con quel piccolo brano aprì un'area nuova nella storia della musica per chitarra: egli dimostrò che questo strumento lirico e da intrattenimento poteva avere la voce di una musica che originava da una sorgente ben più profonda. Egli creò la musica dell'oscurità. Sono convinto che la suprema musica per chitarra del ventesimo secolo sia stata scritta in quella vena: *Quatre Pièces Brèves* di Frank Martin, la musica chitarristica di Maurice Ohana, *Nocturnal* di Benjamin Britten, *Suoni Notturni* di Goffredo Petrassi e molti altri lavori che sono stati scritti concependo la chitarra non come uno strumento leggero, divertente e arioso, ma come la voce del mistero che circonda la nostra esistenza, e che nella notte ha la sua metaforica rappresentazione. Ero convinto che questa fosse la linea da seguire per me come compositore: non mi interessava aggiungere nulla al repertorio della chitarra divertente che era così spesso e così efficacemente rappresentato in concerti e incisioni. Anche prima di decidere di perseguire la mia attività di compositore seriamente, avevo inconsciamente fatto la mia scelta: il mio primo brano pubblicato, scritto nel 1965 e corretto da Castelnuovo-Tedesco, era intitolato *Canzone Notturna* e l'ultimo pezzo da me scritto in quel periodo, nel 1973, si chiamava *Tenebrae factae sunt*, quindi mi restava solamente da sviluppare queste idee che avevo già in mente.

Dal 1981, quando iniziai a comporre, fino ad oggi, ho scritto e composto non così tanto da potermi attribuire il titolo piuttosto imbarazzante di "compositore prolifico", ma neanche solo pochi lavori: fra gli estremi opposti del, lui sì prolifico, Villa-Lobos e del parsimonioso Manuel de Falla, io mi colloco nel mezzo. Ho scritto musica per chitarra sola, per gruppi di chitarre, concerti per chitarra e orchestra e musica da camera con chitarra concertante. Mi sono sforzato di restare fedele alla mia ispirazione e di lavorare con un certo riguardo per la forma: non credo nella musica senza un fine espressivo e scritta senzo il controllo completo della struttura. Mi rifiuto di essere paragonato alla maggioranza dei famosi chitarristi-compositori del momento, e non provo interesse in musica creata per dimostrare qualcosa: espressione, sì, dimostrazione, no. Credo che musica ben scritta e sostanziale per chitarra debba suonare meglio sulla chitarra che su qualunque altro strumento, ma che il bel suono non renda la musica obbligatoriamente piacevole e divertente; al contrario, un suono profondo e bellissimo dovrebbe indicare la presenza di qualcosa che non possiamo vedere ma che tuttavia percepiamo, grazie a quel particolare suono e nessun altro.

I miei modelli sono i compositori italiani della Generazione dell' Ottanta: Respighi, Pizzetti, Malipiero, Casella e i loro immediati seguaci, Castelnuovo-Tedesco e soprattutto Giorgio Federico Ghedini. Inoltre ho rivolto molta attenzione alla musica di Manuel de Falla e Maurice Ravel da un lato, e di Bela Bartók e Sergej Prokofiev dall'altro. Naturalmente tutte queste referenze restano sullo sfondo: ho imparato da loro, ma non credo di essere un cieco imitatore di questi grandi maestri.

Mi piacerebbe molto di potervi offrire degli esempi dei miei concerti per chitarra e orchestra o della mia musica da camera con chitarra: sarebbero il modo migliore per introdurre la mia musica a chi non la conosce. Ma naturalmente sono felicissimo della presenza di due interpreti italiani delle mie opere, Giulio Tampalini e Cristiano Porqueddu. Sono in prima linea in quel gruppo di nuovi concertisti molto sensibili al repertorio, che usano la loro abilità al servizio della loro curiosità. Questi sono strumentisti che i compositori dovrebbero considerare come manna dal cielo, così come faccio io, infatti. Ora suoneranno una selezione delle mie musiche per chitarra sola – solo una piccola parte – e inoltre Giulio offrirà un'esecuzione del *Capriccio Diabolico* di Mario Castelnuovo-Tedesco, seguendo il testo della mia edizione, indipendentemente dalla versione di Segovia.

Annunceranno i titoli dei brani individualmente. In quanto a me, vorrei congedarmi dal pubblico non con i tradizionali grazie e arrivederci, ma con la lettura di un breve brano: è la pagina della letteratura del ventesimo secolo che sento più profondamente vicina alla mia anima. Sgorgando dalla penna di un eccelso scrittore, Franz Kafka, non ha bisogno di commenti, e non potrei trovare modo migliore di presentare la mia musica e di prendere commiato da voi. ❑