

L'ARTE CHITARRISTICA

BÈRBEN
EDITORE

N. 54

NOVEMBRE-DICEMBRE
1955

L'arte CHITARRISTICA

ORGANO UFFICIALE DELL' ASSOCIAZIONE CHITARRISTICA ITALIANA

Direzione e Amministrazione:

Casa Editrice BÈRBEN - MODENA (Italia) - Via E. Selmi, 41

Conto Corrente Postale N. 8/15087

Ogni numero contiene un supplemento musicale

Quote annuali di associazione all' A. C. I. con diritto all' abbonamento gratuito alla Rivista:

Socio ordinario L. 1.500

Socio sostenitore L. 3.000

Quote annuali di abbonamento alla Rivista per i non iscritti all' A. C. I.:

Abbonamento ordinario L. 1.200 (Esteri \$ 2,5)

Abbonamento sostenitore L. 2.400 (Esteri \$ 5)

Ai Soci ed Abbonati sostenitori viene riservata una edizione speciale della Rivista, stampata su carta di lusso.

Ogni fascicolo costa L. 250 (Esteri \$ 0,50)

La Rivista non assume responsabilità per gli articoli pubblicati, i quali riflettono le opinioni dei rispettivi autori. - I manoscritti non si restituiscono. - Si recensiscono le opere inviate in omaggio in duplice copia.

SOMMARIO DEL NUMERO 54

Vecchio e nuovo Anno di M. — I risultati del Concorso per solisti al Congresso chitarristico di Modena — Scala Weissiana e tecnica chitarristica di B. TONAZZI — Cronaca dei Concerti — Incontro con Makaroff di B. A. PEROTT — Musiche ricevute — Ancora della chitarra nell'opinione dei Maestri Liutai italiani di E. F. CIURLO — La Pagina Musicale.

Musica fuori testo: G. MURTULA - Barcarola nostalgica.

L'arte CHITARRISTICA

RIVISTA DI CULTURA MUSICALE

N. 54 - ANNO IX - MODENA - NOVEMBRE-DICEMBRE 1955

VECCHIO E NUOVO ANNO

Giunti ormai sulla soglia dell'anno 1956 e indugiandoci a fare il consuntivo del lavoro da noi svolto, sia attraverso l'A.C.I. sia attraverso le pagine di questa Rivista, durante l'anno trascorso, non possiamo non essere soddisfatti dei risultati che abbiamo conseguito a beneficio del chitarrismo italiano.

Certamente chi si lascia facilmente sedurre dai luccicanti strass di certi convegni, ai quali partecipa con animo predisposto all'indulgenza e che subito diventa succube dell'emotività germinante da quell'atmosfera di cordiale cameratismo, è senza altro portato ad esagerare il proprio ottimismo e a contentarsi quindi di quelle esibizioni chitarristiche, apprezzabili certamente come esuberanza dilettantesca ma che non possono però appagare chi intende invece conseguire risultati più nobili e più aderenti allo spirito ed alla lettera dei postulati della vera Arte.

Ed è pacifico, inoltre, che chi si contenta di tale limitato orizzonte e giudica in base alle elementari sollecitazioni del proprio sentimento, non può rendersi conto (data la procedura poco appariscente) dell'opera che noi svolgiamo fra tante difficoltà, e non può nemmeno valutare con esattezza le nostre realizzazioni, specie se contro di noi si appuntino, inconsideratamente, gli strali di qualche critica acida, pettegola, che ha il solo merito di incupire l'apatia sonnolenta di alcuni e di alimentare il gretto scetticismo di altri.

Ma noi proseguiamo risolutamente per la nostra strada che è quella giusta soprattutto per quanto riguarda la valorizzazione del chitarrismo italiano.

Ed è questa, si può dire, la nostra maggiore, se non unica, preoccupazione.

Ne consegue che certe manifestazioni chitarristiche basate precipuamente sul contributo di artisti stranieri, anche se pregevoli e tali da interessarci come espressione di virtuosismo strumentale, non possono lusingare la nostra sensibilità di italiani, sicuri, come siamo, che l'Italia anche nel campo chitarristico è oggi in condizioni di esprimere degnamente la sua parola, e sicuri inoltre che tale parola finirà per imporsi quando si sarà attenuato nel pubblico l'attuale fregola di esotismo.

Ed in tale persuasione, e pur senza ignorare gli artisti stranieri, della cui attività abbiamo sempre, ed obiettivamente, dato notizia, noi non abbiamo lesinato lodi (del resto meritate) a nostri virtuosi, a nostri insegnanti, nè abbiamo lesinato le esortazioni a intensificare la loro attività.

Ma bisognerebbe che le Società dei Concerti fossero più inclini a valersi dei concertisti italiani che nulla hanno da invidiare a certi virtuosi d'oltre Alpe che guazzano nelle simpatie del pubblico, talvolta più per la risonanza esotica del loro nome che per vera e propria eccellenza artistica.

La nostra opera dopo aver conseguito lo scopo di ottenere l'insegnamento della chitarra al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, ha avuto altri brillanti risultati.

Di fatto siamo riusciti a convogliare nel nostro entusiasmo compositori italiani di chiara fama i quali, scrivendo per il nostro strumento, ne hanno arricchito la letteratura con lavori di ampio respiro e di nobile significato, mentre taluno di essi, dopo aver composto un concerto per chitarra ed orchestra, ha addirittura inserito la chitarra come parte primaria nello strumentale di un'opera lirica.

Ad essi, e cioè al M.o Desderi, direttore del Conservatorio di Bologna, ed al M.o Porrino, insegnante di composizione al Conservatorio di S.ta Cecilia in Roma, vada la nostra commossa gratitudine e quella di tutti i chitarristi italiani, e vada

inoltre la preghiera di continuare ad onorare la nostra Arte con le seducenti espressioni del loro estro creativo.

Riguardo a questa Rivista, nessuno può contestarci il merito (sia pur modesto) di averne migliorato il contenuto letterario e musicale, ma, non paghi di ciò, provvederemo affinché nel venturo anno essa riesca più gradevole ai lettori con l'istituzione di altre rubriche e dando maggior sviluppo al notiziario, per la cui compilazione è però necessario che i concertisti diano notizia della loro attività, che spesso è da noi ignorata o appresa a spizzico ed in grave ritardo.

Ma ancor di più e di meglio potremmo fare, sia per imprimere un più vigoroso impulso all'azione dell'A.C.I. sia per arricchire il contenuto della Rivista, se le nostre risorse finanziarie, oggi troppo modeste, venissero adeguatamente alimentate.

Torniamo a ripetere quanto altra volta scrivemmo in proposito: e cioè che per i chitarristi italiani dovrebbe essere impegno tassativo quello di considerare la nostra Associazione come la loro famiglia, amandola quindi e sorreggendola con pura dedizione filiale.

Perchè la nostra Associazione è l'unica Associazione chitarristica italiana che si preoccupi di valorizzare il chitarrismo italiano e di valorizzarne i suoi cultori è l'unica Associazione italiana che, unicamente nel nome dell'arte, tenda all'affratellamento dei chitarristi italiani.

Noi non pretendiamo unanimità di consensi, ma a parte che le critiche, se onestamente e garbatamente espresse, non ci sono sgradite, anzi siamo sempre pronti ad accoglierle quando siano informate a criteri di equità, sta di fatto che al di sopra di ogni personalità vi è l'Arte che tutti amiamo e vi è questa Rivista che ne divulga le ragioni..

E pertanto sull'altare di questa Arte noi dobbiamo fare olocausto di ogni e qualunque ingiustificato dissenso e soprattutto di quello scetticismo e di quella apatia che deformano purtroppo la spiritualità umana. Rivolgiamo quindi una fervida esortazione a tutti i nostri amici, a tutti gli affezionati al nostro strumento, affinché facciano opera di proficua propaganda per aumentare le file dei nostri soci e le file degli abbonati a questa Rivista la quale riesce a mantenersi in vita, a parte il contributo disinteressato dei suoi redattori e collaboratori, soprattutto per il coraggio materializzato di generosità del suo Editore e Direttore.

Nella fiducia che questa nostra esortazione venga benevolmente accolta, porriamo a tutti i nostri amici le più vive grazie assieme agli auguri, per loro e per le loro famiglie, di buone Feste e di felice Anno Nuovo.

M.

I risultati del Concorso per Solisti al Congresso chitarristico di Modena

Siamo lieti di pubblicare la graduatoria di merito, stabilita dalla giuria del Congresso chitarristico tenutosi a Modena nell'ottobre scorso, relativa ai partecipanti al Concorso di esecuzione per solisti:

- | | |
|-------------------------------------------|-------------------------------------------|
| 1. - MINELLA ALDO
punti 395 | 6. - AMERIO Piero
punti 285 |
| 2. - EKMETZOGLOU Charalambos
punti 350 | 7. - CATONI Vittorina
(fuori concorso) |
| 3. - GASPARI Sirio
(fuori concorso) | 8. - GRAFFEO Antonino
punti 265 |
| 4. - MONZANI Sante
punti 315 | 9. - BERTELLI Mario
punti 230 |
| 5. - GHERSI Alfredo
punti 300 | |

Ci compiaciamo vivamente con tutti i valenti esecutori che si sono distinti in questa competizione, ed in modo particolare col primo classificato.

Aldo Minella ha 17 anni; ha studiato dapprima sotto la guida del padre, esperto e appassionato chitarrista. Da qualche anno è allievo del M.o Miguel Abloniz e fa onore al suo maestro. Siamo certi di non sbagliare prevedendo per questo giovanissimo, che è già molto più di una « promessa », molte e meritate soddisfazioni.

Scala Weissiana e tecnica chitarristica

Il famoso pianista Edwin Fischer, riconosciuto unanimemente come autorevole stilista, nel suo studio su Bach (*) afferma che per comprendere ed interpretare una musica è necessario considerare esattamente l'epoca ed il modo in cui è nata. Per arrivare a ciò — è sempre il Fischer che lo afferma — « bisogna superare la difficoltà di pensare a tutto quello che nel campo dell'attività e dello spirito non esisteva ancora »; ossia, se noi volessimo considerare per esempio Bach nel suo tempo, dovremmo escludere tutta la musica successiva (Haydn, Mozart, Beethoven ecc...), il progresso della tecnica e dell'esecuzione musicale nonchè il « cambiamento avvenuto da quell'epoca nella costruzione degli strumenti ».

Per chi abbia seguito attentamente questa premessa, sarà semplice arguire come il ragionamento calzi perfettamente riguardo l'interpretazione delle intavolature per liuto sia dal lato stilistico che da quello strumentale e della logica opportunità di adeguare la tecnica della chitarra a certe particolarità di esecuzione proprie dei liutisti. Questo adeguamento, beninteso, non viene ad essere una pedanteria nè tanto meno un anacronismo fatto in antitesi all'evoluzione della tecnica ma viene ad arricchire di insostituibili mezzi di espressione chi voglia interpretare nel modo più ortodosso la stilistica della musica antica.

Le intavolature di liuto, pur nel loro complicato sistema di notazione, hanno ben chiaramente segnata la diteggiatura la quale spesso ed opportunamente segue il sistema della cosiddetta « scala weissiana ». Il termine « scala weissiana » — da Weiss, massimo rappresentante dell'arte liutistica — è stato coniato in Germania e sta ad indicare il modo di legare tra loro i suoni ricavandoli da corde diverse. Come regola generale vengono usate il più possibile le corde a vuoto. Da notarsi che ogni suono (ricavato da corda diversa), volendolo smorzare, lo si può fare solo quando è già in vibrazione il suono successivo.

Eccone alcuni esempi:

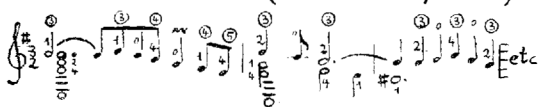
SCALA di RE MAGGIORE



J. S. BACH: Preludio per liuto (Ultime due battute)



J. S. BACH: Sarabanda (dalla I^a Suite per liuto)



J. S. BACH: Gavotta III^a (dalla III^a Suite per liuto)



Come si può notare da questi esempi, la maniera di esecuzione non si limita a successioni di note per gradi congiunti ma anche a note poste, sempre consecutivamente, ad intervalli diversi. Per questo pensiamo che sarebbe più logico parlare di **sistema weissiano** anzichè di **scala weissiana** — anche se l'effetto di note poste in scala è più rimarchevole.

Vogliamo ancora una volta sottolineare che la « scala weissiana » è un mezzo di espressione della massima importanza ma che, naturalmente, essa potrà servire in misura assai limitata a chi non abbia chiaro senso stilistico. Aggiungiamo ancora che in diverse revisioni di antiche musiche per liuto ed anche per chitarra, alcuni chitarristi tedeschi hanno fatto largo uso della « scala weissiana ». Vedasi in proposito la trascrizione e revisione fatta da Henze e Stingl di tutte le opere per liuto di G. S. Bach. Chi esaminerà con obiettività queste revisioni, si renderà perfettamente conto di quanta superficialità e di quanta interpretazione personalistica siano pervase tante trascrizioni e revisioni che vanno per la maggiore, nonchè di quanto si abusi dei legati e portamenti vari per dare il senso del fraseggio legato che si può ottenere, come già detto, con la « scala weissiana » che è l'unico mezzo per rendere l'atmosfera e le sonorità degli strumenti antichi come il liuto, il cembalo, il clavicordo ecc. E' doveroso ricordare come i chitarristi italiani del primo '800 abbiano fatto sapiente uso delle corde a vuoto sia per effettuare una scala sia per effettuare i cambiamenti di posizione. Bellissimi effetti timbrici creati con l'applicazione del sistema weissiano li troviamo in diverse composizioni del contemporaneo M.o Murtula.

Per tornare alla musica antica, finiremo affermando che il glissato non era conosciuto nè tanto meno usato dagli antichi e che vorremmo finalmente vederlo bandito dalle trascrizioni di Autori classici.

BRUNO TONAZZI

(*) E. FISCHER - G. S. Bach (Ed. Ricordi).

CRONACA DEI CONCERTI

MARIO GANGI

Il ciclo di concerti tenuti in terra di Sicilia da questo rinomato virtuoso italiano ha conseguito il più fervido successo. Tanto a Siracusa che a Caltanissetta l'ottimo amico nostro si è imposto alla ammirazione del pubblico ed ha suscitato il più vivo interesse nella critica più severa per le sue eccezionali qualità di musicista, sfoggiate nell'esecuzione del ricco programma in cui figuravano i nomi di Carcassi, di Purcell, di Giuliani, di Bach, di Llobet, di Rodrigo, di Villa Lobos, di Fortea, di Albeniz.

A Palermo il successo è stato ancor più clamoroso tanto che il Gangi ha dovuto concedere ben sette pezzi fuori programma, mentre il critico del Giornale di Sicilia così commenta l'avvenimento: *ignoravamo sino ad oggi che la chitarra... avesse anche in Italia un cultore vero e perfetto che alle doti tecniche unisse una autentica sensibilità artistica... Il Gangi tratta il suo strumento con uguale bravura con uguale maestria dei più celebri chitarristi spagnoli. Sotto le sue magiche dita il concerto ha assunto un livello artistico eccezionale...».*

Già per altri concerti tenuti nello scorso anno la critica, diciamo così, togata, e purtroppo sempre scettica nei riguardi dell'arte chitarristica italiana, aveva dovuto convenire che «*il Gangi è una rivelazione ed è entrato nel novero dei concertisti di eccezione*», ma questa volta la critica, straripando dal campo generico a quello specifico, riconosce finalmente nel Gangi tale maestria da poter uguagliare quella dei più celebrati chitarristi spagnoli che fino ad oggi erano tabù.

Ed è un elogio, questo, molto significativo quando si consideri che viene rivolto ad un chitarrista italiano, ad uno di quei chitarristi italiani che, sia il pubblico che la critica, non sempre giudicano con equità in confronto dei chitarristi stranieri.

Ora sia ben chiaro il nostro pensiero. Noi non intendiamo osteggiare gli artisti di oltre Alpe, il cui apporto artistico, quando è veramente tale, ci è sempre gradito. Siamo dell'opinione che l'arte non deve avere barriere geografiche o politiche di sorta, ma deploriamo che proprio in omaggio a questo principio di universalità, e proprio nella terra dei Carulli, dei Giuliani, dei Legnani, dei Carcassi, ecc. che all'estero insegnarono la loro arte, si deb-

bano, o si vogliano, attribuire virtù quasi messianiche a certi virtuosi stranieri, ed in confronto non valutare adeguatamente, e talvolta svalutare, i nostri virtuosi, che invece servono l'arte con dignità, con signorilità, con ammirevole bravura tecnica ed espressiva e pari, se non superiore, a quella dei tanto celebrati chitarristi stranieri su ricordati.

LEONIDA SQUARZONI

È un altro dei nostri valorosi concertisti che in nome di una modestia, sempre apprezzabile, ma che riteniamo inopportuna e controproducente (specie di questi tempi in cui le celebrità spesso si costruiscono a base di propaganda enfatica) non ama far parlare di sé ed è timoroso di mettersi in evidenza come se ciò facendo mortificasse la sua spiritualità.

Eppure è un artista dalla nobilissima sensibilità musicale, è un virtuoso dalle grandi risorse tecniche, e ne ha dato recentemente prova nel concerto tenuto a Caorle, eseguendo musiche di Terzi, di Giuliani, di Granados, di Albeniz, di Tarrega, di Arcas, ecc. e per il quale di «*Gazzettino di Venezia*» dedica commosse parole di elogio.

Un'esortazione rivolgiamo allo Squarzone; quella di non lesinare ai suoi ammiratori e sono tanti, le squisite espressioni della sua perizia virtuosistica, tenendo soprattutto presente che l'arte chitarristica italiana ha oggi necessità che i suoi migliori cultori ne divulgino le ragioni e ne attestino l'alto valore.

ALIRIO DIAZ

Sotto gli auspici dell'Istituzione Universitaria dei concerti questo chitarrista venezuelano, ormai ben ambientato in Italia, si è esibito a Roma nel decorso novembre eseguendo musiche di Frescobaldi, di Bach, di Haydn, di Paganini, di De Falla, di Sor, di Torroba, di Moreno, di Tarrega.

Abbiamo già altra volta dedicato tutta la nostra simpatia all'arte brillante del Diaz, che dal suo maestro Segovia ha appreso il segreto di affinare la sua sensibilità musicale contenendo nei limiti di una garbata, ed anche seducente, signorilità il prepotente entusiasmo che è tipico dell'umanità nata nelle terre tropicali, ed abbiamo inoltre esaltato la sua tecnica corretta e brillante; non ci sorprende, quindi, il successo da lui conseguito nel concerto romano e per il quale la stampa dedica lodi incondizionate.

M.

INCONTRO CON MAKAROFF

di BORIS A. PEROTT

Pare che il Dott. Boris A. Perott sia oggi l'unico chitarrista vivente che abbia visto e parlato con Nicolai Petrovitch Makaroff, già ottantenne e che stava spegnendosi lentamente. Siamo certi che qualche lettore sarà lieto d'apprendere che il Dott. Perott (Presidente della «Philharmonic Society of Guitarists» di Londra) si è lasciato persuadere o condividere i suoi ricordi con gli altri amici chitarristi, mentre non è ancora troppo tardi. Eccovi la sua storia:

Ebbe luogo verso la fine dell'inverno del 1889 quando, dopo la morte del babbo, la mia mamma mi riportò da Kiev, dove vivevamo, a Pietroburgo, dove sono nato. Prima di giungere alla capitale della Russia fummo invitati a passare qualche settimana



NICOLAI PETROVICH MAKAROFF

in casa di amici del mio defunto padre, nella loro proprietà di Tula. Non lontano di là viveva il grande scrittore russo Leone Tolstoj, nella sua proprietà di «Yasnaya Poliana» (letteralmente: «Il prato brillante»).

Mio padre amava molto la chitarra, come pure la mia mamma, e durante la nostra vita a Kiev prendeva lezioni da un celebre

chitarrista del luogo, un certo Orloff. Possedeva una bellissima chitarra costruita da Arkhunsen, dalla voce dolce e profonda. Mi aveva insegnato qualche accordo e delle semplici melodie, adatte alle mie piccole dita. La chitarra era sempre con me e tutto il mio tempo libero era dedicato alla lotta con quei difficili accordi.

Un giorno un giovanotto, che sembrava essere intimo del nostro ospite, entrò nella mia camera, mi guardò e mi salutò in modo molto amichevole: «Oh! sei tu, allora, il piccolo maestro che suona la grande chitarra! Ti piace?».

«Sì — risposi senza esitare — ma non riesco a suonarla bene perchè il mio babbo è morto e nessuno mi può insegnare».

«Che peccato, davvero, bambino mio — disse con simpatia il giovanotto — ma, sai cosa... se la tua mamma lo permetterà ti porterò io a vedere un vero maestro di chitarra».

Ottenuto il permesso, il giovanotto, che era nipote di Makaroff, cioè figlio della sua figliuola Nicolas Engelgardt, mi fece salire vicino a lui nella slitta e con calore paterno mi consigliò: «Ricordati che mio nonno è molto vecchio e ammalato. Non fargli delle domande e aspetta che sia lui a parlarti per primo».

Dopo mezz'ora arrivammo alla casa, dalla facciata a colonne bianche; la massiccia porta d'ingresso faceva pensare a un castello abitato da un gigante, ma in sua vece ci aprì un vecchietto piccolissimo, dalla lunga barba bianca, che mi guardò con sorpresa.

Entrai timidamente, osservando la profonda riverenza che il vecchietto fece al signor Engelgardt; venni ricevuto da diverse persone di cui non ho mai saputo i nomi; alcuni avevano delle chitarre. Poi il mio accompagnatore mi lasciò solo.

Me ne stavo seduto tranquillamente nell'angolo dell'immensa sala da pranzo, ascoltando il canto musicale di un «samovar» (una specie di teiera in rame, dove si fa bollire l'acqua nel tubo interno, che si estende dalla sommità superiore fino al fondo).

Poco dopo una signorina entrò, mi prese per mano e mi condusse verso un lungo corridoio, in fondo al quale era una grande porta. Potevo già sentire una chitarra che veniva suonata nell'interno ed il cui suono assomigliava a quello d'un piano-

forte. Entrai timidamente nella camera, immersa nella semi oscurità a causa delle tende pesanti. All'altra estremità della camera vidi un gran letto e sopra di esso un uomo molto vecchio, con barba e capelli bianchi e lunghissime sopracciglia che, assieme al lungo naso ed alle guance infossate, gli davano l'aspetto di una vecchia aquila. Varie chitarre giacevano sulle sedie e sui tavoli o erano appese ai muri: mi sembrò un vero negozio di chitarre. Nessuno si accorse della mia presenza, dato che tutti ascoltavano un uomo di mezza età, con lunga barba e mustacchi neri, che suonava la chitarra.

« Bene, molto bene — diceva il vecchio di tanto in tanto — stai facendo veramente dei progressi ».

Quando i suoni della chitarra cessarono, il signor Engelgardt mi prese la mano e mi condusse verso il letto quasi di forza, perchè ero terribilmente spaventato da quell'uomo dalla testa d'aquila.

« Vieni, vieni, maestro — m'incoraggiò il vecchio con un sorriso — ricordati, i maestri non sono mai timidi ».

« Ecco il mio nonno, Nicolai Petrovitch, il vero maestro che tutti i chitarristi di qui e dell'estero conoscono » mi disse con solennità il giovanotto; tutto questo andava oltre la mia comprensione, però ogni parola s'incise nella mia memoria e capii interamente tutto molto più tardi.

Evidentemente Makaroff comprese i miei sentimenti; posò la mano sulla mia testa e disse con accento di grande bontà: « Non temermi, maestro, sono il tuo amico ». Poi, volgendosi a Engelgardt soggiunse: « Il ragazzo è molto timido e impressionato dalle novità. Di' a Luba (la sua figliuola, cioè la mamma di Engelgardt) di dargli qualche cosa da mangiare e specialmente molti dolci. Portamelo di nuovo domani ».

(segue)

MUSICHE RICEVUTE

- | | |
|-----------------------|---------------------------------------------------|
| DE AZPIAZU J. | — Tonadilla « Hommage à E. Granados » |
| — | — La Flor de la Canela. |
| — | — Zorongo Gitano. |
| MATOS RODRIGUEZ G. H. | — La Cumparsita. |
| RACHMANINOW S. | — Preludio (originale in DO diesis minore) |

José de Azpiazu, noto concertista, compositore e trascrittore, presenta con queste sue nuove pagine, tre pezzi di sicuro effetto chitarristico, i quali saranno indubbiamente accolti con vivo favore dai cultori del genere spagnolo.

Il primo, dedicato ad Andrés Segovia, è di facile esecuzione tecnica, ma richiede un particolare gusto del colore.

Le altre due composizioni, per voce e chitarra, arieggiano il canto popolare ed è probabile che soltanto interpreti spagnoli, tanto per la parte vocale quanto per quella strumentale possano renderne pienamente il carattere.

Della popolarissima **Cumparsita** l'Azpiazu dà una nuova e gustosa trascrizione sulla quale non crediamo necessario dilungarci.

Quanto al **Preludio** del Rachmaninow, quasi altrettanto noto, e del quale furono fatte innumerevoli trascrizioni per i più svariati strumenti e complessi, pure riconoscendo la provata abilità dell'Azpiazu nell'adattare alla chitarra pagine nate per tutt'altre sonorità, riteniamo che il nostro strumento non possa in alcun modo sostituire efficacemente il pianoforte per il quale il preludio stesso nacque: troppo diversa infatti è la possibilità di espansione sonora del pianoforte da quella della chitarra ed è chiaro che in questa pagina il Rachmaninow ha puntato essenzialmente su sonorità piene e robuste e su contrasti timbrici e su giochi di pedale, non trasferibili sulla chitarra; del resto le stesse trascrizioni per orchestra di questo pezzo, se corrispondono come volumi sonori alle intenzioni dell'autore e ne accentuano le allusioni coloristiche, non sempre soddisfano a quel senso timbrico unitario evidente nell'originale destinazione pianistica.

L'Azpiazu avrebbe forse trovato nella stessa op. 3 del Rachmaninow, della quale il **Preludio** è il N° 1, una **Serenata**, N° 3, più adatta, ci sembra, ad una trascrizione per il nostro strumento.

G. S.

Ancora della chitarra nell'opinione dei Maestri Liutai italiani

di E. FAUSTO CIURLO

(Continuazione dal n. 51-52 e fine)

Egualemente il Bagatella misura gli archi del contorno, le centine dei fondi, le curve degli effe, gli spessori del coperchio e del fondo, le fasce e ogni pezzo in numeri espressi in rapporto al modulo, così pervenendo alla formulazione di una completa raccolta di regole unitarie. Tutti i violini degli Amati sono ricapitolati in due disegni base, e ciascuno di essi eseguibile in due sole varianti, una per ottenere la voce umana e una per la voce argentina. Ciò con la sola modifica dello spessore della zona centrale del coperchio o piano armonico. «Di tutte queste misure» scrive il Bagatella «io non posso dare una teoria dimostrativa, ma posso bene addurre, a loro conferma, l'effetto buono, costante, uniformemente risultato, nella costruzione degli istrumenti».

Ancora intorno ai rapporti numerici del disegno e delle dimensioni delle parti che formano i violini il Zampa nella sua opera intitolata «Violini Antichi» (Sassuolo 1909) dedica un intero capitolo, tratto dal grande lavoro degli Hill su Antonio Stradivario (London 1912) in cui è spiegato, in termini numerici, il metodo di Stradivari per fabbricare i violini. Chi volesse dare una scorsa alla Bibliografia liutistica di Luigi Torri, troverebbe elencati in 43 fitte pagine, i titoli di oltre 600 opere e i nomi di autori che hanno dedicato studi appassionati alla ricerca dei segreti dell'antica perfezione della liuteria italiana, a cominciare dallo Schulze che fondò, non senza criterio, le sue ricerche sulle proporzioni matematiche di acustica basate sugli intervalli musicali.

Che cosa troviamo, nella letteratura internazionale, ancor meno nella nostra, di analogo per quanto attiene alla fabbricazione delle chitarre classiche?

Non merita, il nostro strumento, simile serietà d'intenti?

Non vorrà alcuno fra i nostri migliori liutai dedicare le sue cure a un'opera destinata a divenire patrimonio, lessico, breviario di molti?

Questi sono gli studi basilari che si richiedono alla nostra passione di chitarristi, perché a sostegno di ogni arte sta una tecnica dura ed esigente e di difficile conquista.

Quanti giovani, supremamente dotati di tutti i doni atti alla formazione di veri, grandi artisti, hanno vacillato e sono miseramente caduti sulla soglia dell'Arte, spaventati, quasi respinti dall'aridità, dalla lunghezza della fatica necessaria al possesso della tecnica!

So di un allievo del grande Candi che, per tre anni consecutivi, non s'ebbe da lui altro compito se non di ricopiare, da uno stesso modello, dei ricci di violino, tutti regolarmente destinati a bruciare, insieme con i trucioli d'acero e di salice, sotto il pentolino della colla.

Ma torniamo al nostro Bagatella e ai voti che nasca un Bagatella anche per la chitarra. Naturalmente la tecnica non s'esaurisce nei rapporti numerici che legano forme e dimensione di una ben determinata e consacrata serie di pezzi —. Questa è soltanto la geometria del mestiere ma è proprio quella che, secondo l'Olivieri, manca al corredo nostrano.

Disegno e segno, di cui gli artisti ben conoscono il pregio, intaglio, intarsio, ebanisteria, chimica, merceologia, meccanica e via dicendo, ne abbiamo da vendere. Di tutte queste arti i nostri maestri liutai, anche viventi, hanno esplorato, nelle loro botteghe, i confini sottili, che stanno fra mestiere ed arte e molti di essi sanno dove comincerà la più delicata fatica, quella del perfezionamento e del ritocco dell'istrumento finito.

Perché la chitarra, come il violino, una volta terminata e accordata, deve rimanere non meno di sei mesi, meglio se un anno (così l'Olivieri nel suo scritto, e così ho udito da altri maestri pari a lui) nelle mani del suo autore e questi, a seconda che il tempo glielo permetta o l'estro lo ispiri, deve toglierla dallo scaffale e suonarla per ritoccare, correggere, ora questo ora quel punto, schiarire qua, ampliare là e così via fino a quando non abbia riconosciuto la presenza di tutte le sospirate armoniche per ogni suono, oppure non sia convinto che da quei legni non si può ottenere di più.

Ancora una considerazione sul tema della geometria della chitarra.

Vi sono autori e non solo da noi, che costruiscono chitarre leggere, deboli, che suonano subito, ma, poi, guadagnano poco. Queste non sono buone chitarre: non sono fabbricate secondo le regole dei grandi maestri.

Un piano armonico senza raggera, con una piccola catena nel cantino e una in centro, suona bene e suona subito, ma difetta nella qualità della voce.

Rimuginando nella mente queste considerazioni, me ne andai, un bel mattino a far visita a Lorenzo Bellafontana, genovese, con l'intento di scambiare con lui qualche idea a proposito della raggera già che il tema ritorna in discussione fra i liutai di oggi.

Lo trovai nel suo laboratorio, fra pentoli, morse, seste e attrezzi vari e tutt'intorno alle pareti v'erano fondi di viole e celli e perfino un contrabbasso in lavoro. L'ottimo amico, che mi è cortese nell'ascoltare spesso i miei balbettii sulla sua arte, non stette a riflettere un istante e, senza esitazione mi confermò la tesi dell'Olivieri.

Su questo punto, egli ha aggiunto, non può esservi discussione perché «la raggera della chitarra è lo scheletro dello strumento. Non può esservi bellezza, organicità, armonia, funzionalità di un corpo se lo scheletro è deficiente o deforme».

«Ma la qualità della voce?» Insistevole.

«Proprio quella. Che cosa è la chitarra se non la sua voce? La raggera è lo scheletro della chitarra, ossia il supporto della sua voce. Senza una raggera ben fatta non può esservi buona qualità di voce».

Bellafontana è nemico anche lui dei tentativi empirici e delle nuove esperienze che, per mancare di una base solida di nozioni, sembrano destinate a sterili deviazioni. Così condanna i fondi concavi e i disegni che si allontanano dagli schemi classici.

Né serve citargli i precedenti del Guadagnini («tanto nomini nullum par elogium»). Don Lorenzo esige dai chitarristi italiani il coraggio di riconoscere — salvo poche fortunate prove, piuttosto accidentali che sistematiche — che nessuno dei nostri liutai del XVII, XVIII e XIX secolo, ebbe mai a toccare la mèta di una tecnica consapevole e compiuta e a dare vita a chitarre da concerto perfette..... forse nemmeno buone. Nemmeno Guadagnini «tanto nomini».

Vale la pena di notare la coincidenza, anche in questo campo, delle opinioni del Bellafontana e dell'Olivieri.

Orbene, io possiedo, fra le altre, una chitarra di Enrico Piretti, che ha il fondo concavo, scavato a sgorbia in una tavola di palissandro bellissima, senza incollatura lungo l'asse di simmetria, ma tutta d'un pezzo, di 32 millimetri di spessore, sagomata come un'antica viola da gamba.

E' un'opera di liuteria veramente degna, che fa onore al suo Autore.

Una chitarra pesante, robusta, ben fatta, atta a sfidare il tempo per farsi ammirare dai nipoti dei nipoti, se ne avrà e se saranno tanto intelligenti da capire quanto è bella una bella chitarra. Tutto il legno è scellissimo e l'arte della composizione quanto mai sicura e accurata.

Piretti, bolognese geniale, è liutaio che studia e lavora moltissimo e ha raccolto gli allori di più concorsi di liuteria, ultimo quello di S. Cecilia in Roma, dove ha presentato un esemplare prezioso, col fondo scavato in acero a sgorbia, come negli strumenti ad arco.

La voce di queste chitarre, con buona pace degli insigni oppositori, è piena, rotonda e forte. Il volume eccellente.

In fatto, la cavità parabolica del fondo riflette le onde diffuse dal ponticello, che si trova nel punto focale e in linee parallele che risalgono alla tavola armonica e si sommano a quelle della vibrazione primitiva realizzando il noto effetto acustico dei diapason consonanti.

Ne discende una sonorità persistente, che stupisce. Purtroppo l'effetto scema nella processione verso i registri alti, per cui, anche lo stesso Autore è portato ad ammettere una sorta di squilibrio tanto nel timbro quanto nel volume. Inoltre lo strumento presenta la caratteristica risonanza della sua cavità sulla nota del suo volume — (nel mio esemplare è il la naturale). Ogni fibra ne è scossa (chi non conosce la storia del vaso di cristallo conservato nel Museo di Rio de Janeiro, che Caruso spezzò col suo famoso do sopra le righe) e ne sorge un effetto di pedale, sulla nota, difficile a controllarsi.

Per tutte tali circostanze, pregevoli o no che siano, questo magnifico strumento, nell'opinione dei due citati autori e alla stregua della tecnica consacrata dei fabbricatori spagnoli, non è perfetto.

Sarebbe ingiusto negare il valore delle esperienze del Piretti, che nulla autorizza a considerare destituite di un fondamento scientifico.

Se ne avessi il tempo e se il Piretti me lo permettesse, mi piacerebbe lavorare qualche tempo con lui per studiare il fenomeno delle vibrazioni del piano armonico sotto la percussione delle onde provenienti dal fondo. Penso che sia un problema di forze vive, per cui le onde di minor peso, relative ai registri più alti, mancano dell'energia necessaria a vincere l'inerzia della tavola armonica. Su questa ipotesi sembrerebbe possibile qualche esperimento nel senso di ridurre la distanza focale.

In fin dei conti, la geometria costruttrice della chitarra è ancora abbastanza giovane da permettersi seri capitoli di indagine, anche se l'opinione dei citati maestri è che il signor Piretti, che gode della incondizionata stima di entrambi, trarrebbe maggior profitto dalle sue fatiche se si rifacesse interamente allo studio dei classici e perfezionasse, valendosi delle risorse della sua preparazione, della sua ferrea volontà e dell'intuizione di cui è dotato, strumenti costruiti sul paradigma dei maestri spagnoli consacrati.

Dedico queste note ai tre eccellenti Autori, che le hanno ispirate, e a tutti gli altri maestri liutai italiani oltre che ai colleghi chitarristi e amatori della chitarra, con affetto, con umiltà e con la retta intenzione di suscitare l'interesse e l'attenzione di un maggior numero di intelletti al sempre più profondo e proficuo studio della fabbricazione delle chitarre classiche da concerto.

F. FAUSTO CIURLO

LA PAGINA MUSICALE

Barcarola nostalgica - di Giovanni Murtula.

La fervida passione, non logorata da una lunga esperienza, consente a Giovanni Murtula di comporre ancora pagine musicali soffuse di una dolce poesia.

La **Barcarola Nostalgica**, scritta poco tempo fa dal Presidente della nostra Associazione, conferma le doti di spontaneità, di chiarezza e di gusto che i chitarristi italiani e stranieri da molti anni gli riconoscono.

La Barcarola presenta notevoli difficoltà d'esecuzione, ma essa è evidentemente destinata a concertisti provetti i quali potranno certamente farne ottimo partito.

Una particolare cura dovrà essere dedicata alla ricerca di sonorità morbide, in virtù delle quali il gioco delle armonie produrrà l'effetto immaginato dall'autore.

G. S.

Comitato Direttivo: **Dott. Murtula - Dott. Giordano - Geom. Suzzi - M.^o Giaccherini**

Direttore responsabile: BÉRBEN — Tipografia Vighi & Rizzoli - Bologna

UNA "BUONA CHITARRA,,

Da molti anni, frequentando e vedendo lavorare diversi grandi liutai all'estero, senza parlar del mio assai lungo contatto con chitarre di marca ben note, avevo in mente che, volendo, sarebbe stato possibile costruire per lo studente di chitarra (al quale più che a tutti occorre un istrumento buono), un ottimo modello di chitarra, senza dover spendere cifre enormi ed attendere mesi od anni prima che il liutaio riesca a costruirla.

Quando, tre anni or sono, conobbi il Sig. Antonio Monzino e visitai il suo attrezzatissimo laboratorio di liuteria, pensai che forse l'occasione di realizzare questo mio progetto si era infine presentata; glielo parlai ed egli accettò di tentare la costruzione, basandosi sui disegni che gli procurai.

Tali disegni in gran parte li avevo ricevuti dal mio amico architetto ingegnere Th. Hofmeester Jr. di Chicago, morto recentemente, il quale possedeva una bellissima «Torres» che coll'opportunità di una riparazione aveva potuto misurare riproducendola in disegni con i minuti particolari. Altre misure le ottenni misurando personalmente a Bergamo la magnifica «Hauser» del mio amico prof. B. Terzi, e le mie «Ramirez» e «Yacopi».

Col Sig. Monzino, che oggi dirige il laboratorio di liuteria artistica della ditta Monzino e Garlandini, dopo aver studiato e praticato per molti anni l'arte di liuteria in Germania ed in Francia, ed il suo bravo capo liutaio Sig. A. Perego, passammo moltissime ore discutendo ed analizzando i vari problemi per la messa in pratica di questo modello e quando, pochi mesi fa, vedemmo che i risultati ottenuti avevano superato anche le nostre più ottimistiche previsioni, si decise l'inizio della costruzione di questa chitarra che aveva ormai tutte le sue parti e misure stabilite e controllate.

Nel laboratorio incominciò allora il delicato lavoro della preparazione delle forme da dove oggi escono chitarre tutte identiche dal punto di vista di sagoma, altezze di fasce, ponticello, paletta; perfino l'elaboratissima costruzione interna è

identica in tutte, con approssimazione oserei dire centesimale!

Questo modello di chitarra è l'evoluzione di quello creato dal geniale liutaio spagnolo Antonio de Torres (1817-1892), considerato lo «Stradivarius» della chitarra, che viene costantemente studiato ed analizzato dai più grandi liutai contemporanei (vedasi anche «The Guitar Review» n. 16, 1954); infatti le nostre piccole modifiche essenziali sono state imposte dalle esigenze della tecnica moderna (dimensioni del diapason) e dall'acustica (leggero ampliamento della cassa armonica), problemi di costruzione felicemente risolti anche dal gran liutaio tedesco Hermann Hauser (1882-1952) costruttore della chitarra attuale del sommo Segovia. Per di più il modello in questione è munito della tastiera «Ablònz», sistema di costruzione reso noto nella rivista «Guitar News» n. 23, 1955. La regola principale di tale tastiera, che consiste nella relazione costante di cinque tasti successivi qualsiasi coi loro sette tasti consecutivi, è stata recentemente esaminata da un noto matematico inglese e trovata giustissima, quindi suscettibile di dare risultati d'intonazione perfetta, mai raggiunti dai vecchi sistemi.

Secondo il mio parere questa chitarra, per le sue qualità di suono dolce e potente, per la sua forma classica, per la sua perfetta tastiera e per il suo prezzo modico darebbe intera soddisfazione non soltanto allo studente ed al dilettante avanzato ma pure al professionista. Comunque, per chi pratica la chitarra e si trova a Milano, è indubbiamente interessante prendere visione e provare questo modello per rendersi meglio conto delle qualità sopracitate rivolgendosi direttamente al negozio di via Larga 20; per coloro invece che abitano in altre città, sarò lieto di fornire informazioni per lettera.

Queste chitarre, denominate, «modello Miguel Ablònz» e costruite in esclusiva nei laboratori di liuteria A. Monzino, saranno tutte collaudate e firmate da me stesso.

MIGUEL ABLÒNZ

(Piazzale Giulio Cesare, 7 - Milano)
Telefono n. 480-451)

L'«ECO DELLA STAMPA», Ufficio di ritagli da giornali e riviste fondato nel 1901, con sede in Milano, Via G. Compagnoni 28, rende noto che non ha in Italia nè corrispondenti, nè succursali, nè agenzie, e che ha sede esclusivamente in Milano, Via G. Compagnoni, 28.

