

Inserito musicale
CASSAGÒ: BARDANA CHIGIANA

SEICORDE

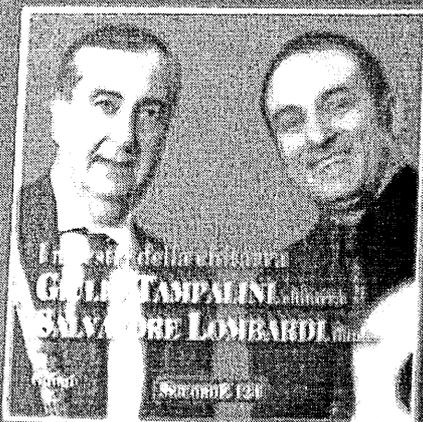
SEICORDE

TRIMESTRALE DI CHITARRA CON CD



ANNIVERSARI
DIECI ANNI FA MORIVA
ELENA PADOVANI

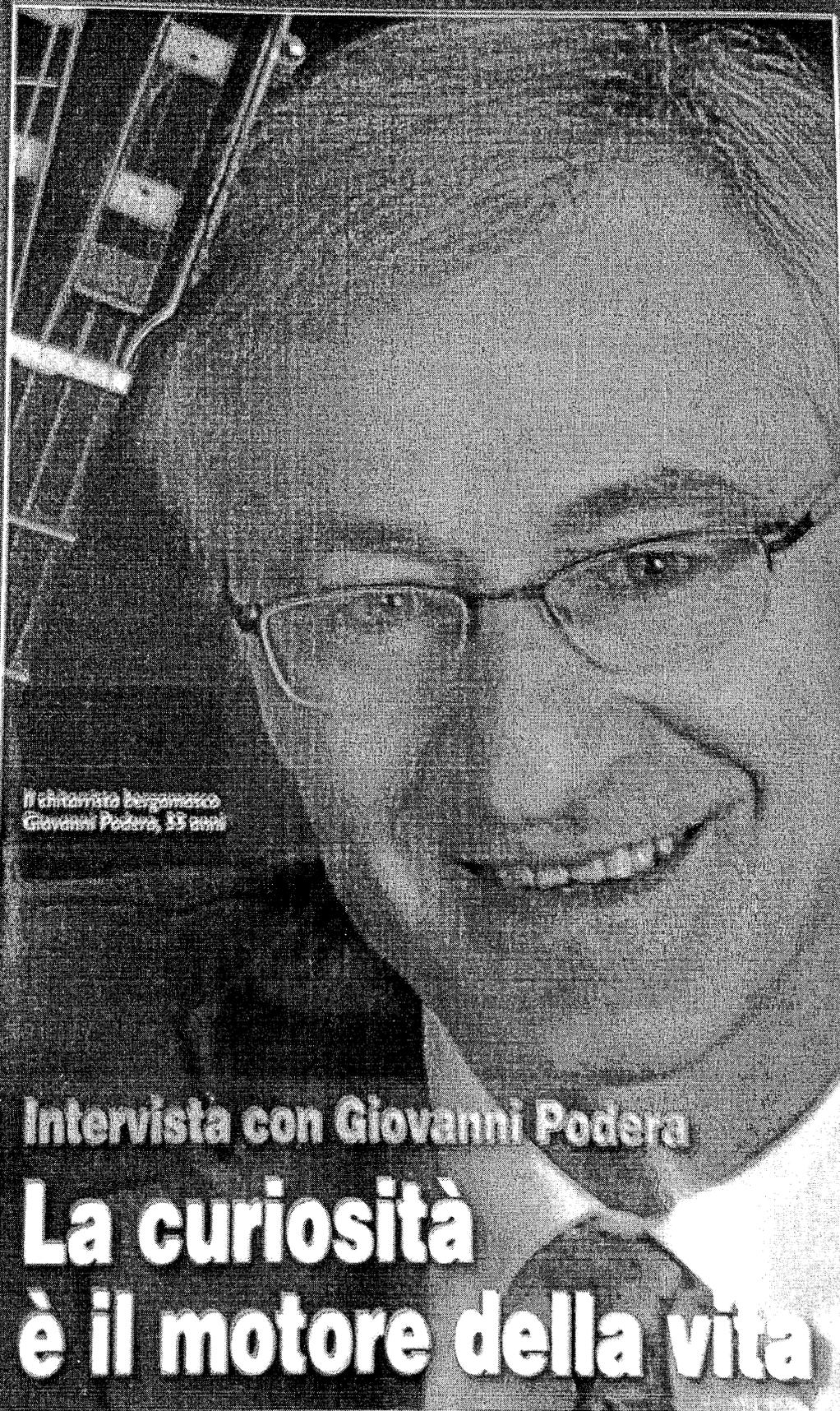
NUOVE OPPORTUNITÀ
QUELLE ORCHESTRE
DI SOLE CHITARRE



Il maestro della chitarra
GIULIO TAMPALINI chitarrista
SALVATORE LOMBARDI compositore

CD ALLEGATO

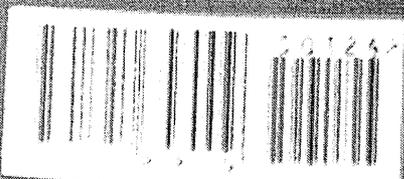
L'arte di
GIULIO TAMPALINI E
SALVATORE LOMBARDI



Il chitarrista bergamasco
Giovanni Podera, 35 anni

Intervista con Giovanni Podera

La curiosità è il motore della vita



Orchestre di chitarre, la sfida è il repertorio

Sono sempre più frequenti in Italia le formazioni che raggruppano più chitarre. Rappresentano anche un'opportunità per tanti giovani di esibirsi in pubblico. In assenza di una letteratura originale, resta il problema di cosa proporre in concerto. La riduzione di una partitura sinfonica è spesso velleitaria e le trascrizioni dal pianoforte sono ardue. Il compositore Angelo Gilardino spiega i segreti per avvicinarsi a questo nuovo organico

DI ANGELO GILARDINO

Si fa ovunque sempre più insistente l'offerta di concerti di orchestre di chitarre: l'immagine di una o due dozzine di chitarristi che si affacciano insieme alla ribalta non è più una rarità. Dove sorge questo fenomeno? La risposta più verosimile è anche quella più ovvia: all'origine, vi è la sproporzione tra l'inarrestabile crescita del numero dei chitarristi che hanno studiato, o che ancora studiano, nei conservatori, e la scarsità di occasioni che la vita musicale offre loro per esibirsi come solisti – ruolo comunque destinato a ben pochi – e come componenti di formazioni strumentali da camera. Sembra dunque naturale, ai chitarristi in cerca di opportunità per farsi apprezzare, riunirsi in trio, in quartetto e in ben più numerose compagnie, fino a denominarsi "orchestra di chitarre".

Il repertorio della chitarra è ricco di musica per lo strumento solo, anzi, la quasi totalità della musica scritta per chitarra nell'Ottocento tende a valoriz-

zare, con l'adozione di ben impegnate retoriche, l'immagine della chitarra come "piccola orchestra" e a creare l'illusione di una completezza non soltanto piena, ma in certi momenti ridondante. La padronanza dell'idioma che valorizza

quest'immagine della chitarra fu ritenuta da Hector Berlioz – chitarrista della domenica – indispensabile, fino a fargli sentenziare che l'impresa di comporre per lo strumento era da affidare soltanto ai chitarristi stessi – pena il fallimento delle pagine composte da chi non avesse la chitarra sotto le dita. Questo veto paralizzò generazioni di potenziali artefici del repertorio della chitarra: mi fu opposto, per citare solo un caso, da Luigi Dallapiccola. Aggiunse Berlioz – e non gli si può dar torto – che un unisono di dieci chitarre è ridicolo.

Qual è dunque, al di là dello stimolo che induce i giovani chitarristi a riunirsi in gruppi per offrire qualcosa di vendibile, il fondamen-



Sulla scrittura per chitarra gravata dal 1843 la "maledizione" di Hector Berlioz che nel suo "Treatato di strumentazione" annota: «È quasi impossibile scrivere bene per la chitarra senza saperla suonare»

Sono sempre più numerose le orchestre di chitarra in Italia. Dall'alto la "Folla Guitar Orchestra" di Bologna diretta da Massimo Taddei; la "Chitarmonia" di Ancona diretta da Gianluca Gagliardini; l'Orchestra di chitarra "De Falla" di Bari diretta da Pasquale Scarola



to musicale sul quale può reggerci un brano per orchestra di chitarre?

Si incomincia con l'ammettere che il tentativo — purtroppo ricorrente — di ridurre in dimensioni chitarristiche una partitura sinfonica è da tacciare, se non con l'aggettivo di Berlioz, almeno come pretesa velleitaria. Ascoltare brani anche di carattere ispanico, come quelli tratti dai balletti di Manuel de Falla, in versione per orchestra di chitarre, è un'esperienza musicale da evitare accuratamente. Meno improbo, il tentativo di costringere nell'estensione e nel timbro delle chitarre pagine scritte per pianoforte provoca una sensazione di perdita e di spaesamento, ma non una ripulsa. È chiaro comunque che il nocciolo di un repertorio non può consistere negli adattamenti forzosi (pomposamente definiti "trascrizioni").

Non esistendo, al momento, una serie di modelli storicizzati, è possibile soltanto, da parte dei compositori invitati a scrivere per orchestra di chitarre, offrire risposte individuali, escogitando — ciascuno per sé — un *modus operandi* e, se mai l'operazione funzionasse, definendo uno stile. Dirò qui sinteticamente del come io abbia cercato una mia soluzione al rompicapo creato dallo scrivere per gruppi di chitarre.

I pericoli più gravi ai quali ci si espone sono quelli dell'opacità sonora e della genericità nella scrittura. La sovrapposizione dei suoni di più chitarre dà facilissimamente luogo a spessori indecifrabili all'ascolto ed esteticamente perversi: anche se non si tratta di unisoni, l'effetto è degno dell'apprezzamento di Berlioz. Inoltre, la creazione di trame e orditi polifonici nei quali ciascuna chitarra esegue linee monodiche non ben specificate in un *quid chitarristico*, e dunque teoricamente affidabili a qualunque strumento ad arco o a fiato compatibile con i registri in causa, è destinata al fallimento: ne escono impasti sonori slombati e privi di carattere.

Nella ricerca di una soluzione al problema, sono giunto a una conclusione apparentemente bizzarra, che però, accuratamente sperimentata, ha dimostrato di reggersi



L'orchestra di chitarra "I Trionfi"
di Teresa Augusta An Ennio Porrucchi

in piedi, in quanto capace di dar luogo a risultati musicalmente utili e non ricreabili altrove e altrimenti: esclusivi, cioè, dell'orchestra di chitarre.

La formula riassuntiva di tale conclusione è: comporre per più chitarre come se si stesse componendo per una chitarra sola, ma virtuale, cioè divisa in frazioni, ciascuna delle quali viene affidata a una chitarra reale - che lavora dunque molto al disotto delle sue possibilità, ma con una specificazione timbrica estrema. Il risultato è inaudito e sorprendente: si può conservare la rarefatta trasparenza polifonica tipica della musica per chitarra sola, espandendone però i valori timbrici in una sorta di proiezione inaccessibile alle sole sei corde. Ovviamente, la suddivisione della polifonia in segmenti affidati a ciascuna chitarra permette anche infinite configurazioni armoniche e contrappuntistiche inaccessibili alla chitarra sola, e spesso utilissime, a patto di non gonfiare eccessivamente il tessuto polifonico, e di saperlo mantenere nell'ambito di una scrittura essenzialmente solistica. Le eccezioni possibili a tale regola si rivelano da sé, nel divenire della composizione, come una risorsa aggiuntiva da adoperare con la massima cautela (ne dirò più avanti). È di capitale importanza,

nel tracciare i profili delle parti, adoperare intervalli melodici e di leggiture che permettano di sviluppare la sovrapposizione delle vibrazioni (cioè l'effetto *laissez vibrer*) in ogni singola parte: in mancanza di tale peculiarità, il suono di ogni chitarra scade in una inutile surroga del suono di altri strumenti.

Questa constatazione, raggiunta attraverso una riflessione svolta in astratto, ha originato, sul campo, conseguenze assai rilevanti in ambito formale: non si dura fatica a comprendere come, per costruire una composizione con questo, inedito suono, qualsiasi forma musicale pre-esistente risulti inservibile, e come sia invece necessario inventare forme nuove. Nel mio caso - l'unico che conosco a fondo - la necessità di creare una relazione dialettica tra il suono di una chitarra sola, trattata più o meno conformemente a quanto avevo fatto in precedenza, e la chitarra virtuale inventata nella nuova dimensione del gruppo multichitarristico, ha dato luogo a una sorta di forma ad antifona, dove la chitarra sola si manifesta nella sua identità storica di protagonista (erede di una tradizione, di una retorica, di un potere insito nel suo particolarissimo modo di far polifonia), e il gruppo multichitarristico assume invece un

ruolo da coro di teatro greco, richiamando "da fuori" gli eventi. Se quello della chitarra "normale" può essere considerato - con un briciolo di immaginazione poetica - una metafora del suono di un'orchestra, quello della chitarra virtuale può essere definito - con lo stesso metro immaginifico - una metafora della metafora. L'alternanza tra i due piani sonori assurge a elemento drammatico pur senza suscitare contrasti per opposizione, e si presta a una manipolazione di cui è arduo tracciare i confini: si sa dove si incomincia, ma è difficile fermarsi, perché il campo delle possibilità che si aprono nel gioco delle parti si estende a perdita d'occhio. Risulta in ogni caso evidente, fin dai primi abbozzi formali, come non si debba far uso delle alternanze tra chitarra reale e chitarra virtuale con un dialogo fitto e con fraseggi stretti; è invece molto più efficace alternare ampie sezioni a ciascuno dei due piani sonori, con rarissime (e sempre pericolanti) sovrapposizioni.

Alla luce di questi criteri ho composto i miei quattro Concerti per chitarra sola e gruppi di chitarre: *Concerto d'estate*, *Concerto de Córdoba*, *Poema d'inverno*, *Concerto d'autunno* e - in una forma diversa, ma sempre improntata alla stessa concezione estetica, *Feste lontane* (*Sinfonietta per quattro chitarre*). Mi sono inoltre divertito ad ampliare dei semplici studi di Mauro Giuliani in brani per quattro chitarre, aggiungendo di sana pianta una parte melodica per chitarra terzina (*Sonetti giuliani*). Credo che, in questo genere di composizione, si giunga piuttosto in fretta alla saturazione, e che sia così agguia nota insieme. In altre parole, se non mi concesso la mia *love story* con i gruppi multichitarristici è finita lì. Ci restano però lasciati da buoni amici e da parlo volentieri.