

Tesi di Laurea – (Parte I)



Mauro Storti

Intervista di Flavio D'Ambra a Mauro Storti.

1 – Biografia

2 – Il Metodo

3 – La Produzione

4 – I Programmi

5 – La Didattica oggi

6 – Le “Ecloghe”

7 – Liuteria

8 – Il Futuro

1. BIOGRAFIA.

Salve maestro, grazie per aver accettato di fare quest'intervista. Comincerei col chiederle qualche notizia più dettagliata riguardo alla sua biografia e del suo incontro con la musica.

Sono Modenese di origine. Da piccolo, quando mio padre era in guerra, una zia suora si adoperò per farmi entrare in collegio in modo da alleviare le difficoltà economiche della mia famiglia (è una storia un po' simile a quella di Sor, inviato al monastero di Monserrat). Fu là che imparai a leggere la musica cantando con la mia voce bianca da contralto musiche di Perosi, Haendel e Palestrina. Quando, qualche anno dopo, entrò in casa mia una chitarra come regalo per il mio fratello minore (il maggiore suonava già magnificamente la fisarmonica), cominciai a suonare i primi accordi per accompagnare arpeggiando le belle canzoni napoletane di Roberto Murolo.

Un giorno mi accadde però di ascoltare un pezzo di chitarra classica suonato da una chitarrista, forse Luise Walker o Ida Presti e ne rimasi talmente affascinato che mi recai nel miglior negozio di musica di Bari città (dove mio padre era stato trasferito per lavoro) per procurarmi un metodo per chitarra classica. Mi fu ovviamente consigliato il Carulli e, sapendo già leggere la musica, mi avventai letteralmente su quei pezzi che trovavo deliziosi. Mi resi presto conto però che mancavano più precise indicazioni sulla diteggiatura della mano destra e così, tornato nel negozio e non avendo trovato di meglio, ordinai dal catalogo Ricordi il *Gran Metodo para guitarra* di Aguado-Sinopoli, nella convinzione che il rilevante prezzo 3000 lire (mio padre ne guadagnava circa 30.000 al mese) fosse un indice sicuro di qualità.

Quando lo ebbi tra le mani scoprii con disappunto che era scritto in spagnolo e dovetti procurarmi un vocabolario per tradurlo. Anche in quel metodo non c'era praticamente nulla di tecnica ma conteneva alcune buone immagini che davano l'indicazione di massima della posizione, a parte una inclinazione troppo accentuata del polso sinistro che alla sera mi causava seri dolori, anche perché fin da subito veniva proposta la pratica del barrè! Malgrado ciò mi ci applicai assiduamente e in totale solitudine per oltre 4 anni. La prima occasione di assistere ad un concerto di chitarra mi si presentò soltanto sei anni più tardi nel ridotto del teatro Petruzzelli dove ascoltai uno dei primi concerti italiani di

Alirio Diaz. Sbarcato a Milano dove avevo trovato lavoro come perito industriale, conobbi Miguel Ablóniz presso il quale andai a lezione per qualche mese senza tuttavia ricavare alcun apprezzabile miglioramento.

Chi sono stati i suoi maestri? Come si è formato?

Al termine dei pochi mesi passati con Ablóniz, mi recai nel 1964 all'Accademia Chigiana di Siena per frequentare il corso di Alirio Diaz e nel 1965 ebbi l'onore di essere ammesso al corso tenuto da Segovia a Santiago de Compostela. Nel frattempo, avendo considerato l'inutilità dei metodi studiati praticamente da solo e sentendomi assillato da problemi ancora insoluti, cominciai ad approfondire le mie ricerche personali dalle quali scaturì innanzitutto *Il Dominio delle corde*, un testo realizzato in sette anni e talmente innovativo che, rifiutato dell'editore Bèrben, decisi di pubblicare a mie spese nel 1971. Si è soliti ritenere che l'arte sia un fenomeno immateriale che cali dal cielo per grazia divina, quando invece non potrebbe esistere senza una consistenza "bassamente" materiale. Sono certo che soltanto la mia formazione come perito meccanico mi abbia permesso di sviluppare teorie e competenze utili per realizzare gli esercizi, gli schemi e i disegni proposti nei miei testi. Oltre a ciò ho ovviamente condotto adeguati studi di Teoria, Armonia, Storia ed Estetica musicale.

Cosa ricorda dell'incontro con i due grandi maestri?

Di Alirio Diaz ho un ricordo simpatico: durante le ferie estive del 1963 che stavo trascorrendo in giro per l'Italia in compagnia di un amico a bordo di una Fiat 500, mi trovai a passare per Siena e pensai di piazzarmi alle tre del pomeriggio davanti al portone dell'Accademia Chigiana con la speranza di incontrare il Maestro. Quando lo vidi arrivare gli chiesi di poter assistere ad una sua lezione. Egli acconsentì mettendomi amichevolmente un braccio sulla spalla per farmi passare senza problemi davanti alle guardie (dentro al palazzo c'erano a quel tempo oggetti preziosi che oggi non si vedono più). Ascoltai la lezione di diversi studenti, fra i quali Linda Calsolaro e Gianluigi Gelmetti, e dopo un po' mi chiese di suonargli qualcosa.

Eseguita la Suite in Re minore di De Visée nella trascrizione di Pujol, mi disse: "*bene, bene, sei molto musicale, però dovresti fare dei pezzi più difficili!*". L'anno successivo frequentai il corso come allievo effettivo. La cosa bella di Alirio era che a quell'epoca egli era in piena attività concertistica e aveva un repertorio vastissimo, per cui ebbi modo di ascoltare dalle sue mani per la prima volta la Ciaccona di J.S. Bach (dalla partita n.2 in Re min BWV 1004 per violino), i pezzi spagnoli di Sainz De La Maza e quelli venezuelani di Antonio Lauro e Vicente Emilio Sojo. Una sera ci eravamo organizzati per andare a sentire un suo concerto a Firenze dove terminò con sei o sette bis; uno dei colleghi aveva registrato il concerto e passammo tutta la notte sul Ponte Vecchio a riascoltarlo in attesa del primo treno del mattino.

Nel 1962 potei assistere, seduto in seconda fila, ad un concerto Segovia al **Teatro Nuovo** (Milano Piazza San Babila annesso al *Palazzo del Toro* di Emilio Lancia) e osservandolo attentamente mi sembrò di capire quale fosse l'origine dei problemi tecnici

che lamentavo alla mano destra: in pratica lasciavo cedere passivamente le falangette, mentre il Maestro faceva al contrario rimbalzare in maniera evidente la mano sulle corde dopo ogni tocco appoggiato. In effetti, il cedimento passivo delle falangette crea dei punti d'appoggio e di riferimento che oltre ad essere inaffidabili, mantengono il braccio perennemente in tensione. Dopo avere assistito a quel concerto ripresi a suonare ricominciando lentamente dalle scale ma tenendo le falangi ben tese e rimbalzando.

Per un paio di anni lavorai su un nuovo repertorio: *Tarantella* e *Sonata Omaggio a Boccherini* di Castelnuovo-Tedesco, *Fandanguillo* di Turina e *Preludio e Fuga* BWV 998 di Bach nella trascrizione di Segovia (allora non si era a conoscenza dell'Allegro). Quando fui ammesso dopo un esame al corso di Santiago de Compostela tra gli allievi effettivi, ero un pivello che proveniva da quella lunga esperienza di assoluto autodidatta. Ricordo una giovane compagna di corso che mi diceva: *“tu suoni bene: il maestro non ti dice mai niente!”*. In effetti Segovia non diceva quasi niente a nessuno, non suonava mai un pezzo dall'inizio alla fine: guardava tutt'al più se la diteggiatura era la sua. In quindici giorni non eseguì che un solo pezzo da cima a fondo.

Quindi fu un incontro deludente?

No! Lui era un personaggio “mitico” e il solo fatto di averlo lì a pochi metri di distanza e potergli chiedere qualche “segreto”, ne valeva la pena, anche se era difficile ricavarne un'utilità immediata. Molti di noi lamentavano difficoltà nell'esecuzione delle scale, notoriamente punto debole dei chitarristi classici rispetto ai flamenchisti e un giorno incaricammo Oscar Ghiglia che conosceva meglio il maestro, di andare a chiedergli qualche consiglio in merito.

In realtà non ci rivelò alcun segreto: mi sarebbe toccato trovare la soluzione da solo ma dopo parecchi anni di studio. L'incontro fu comunque emozionante: la possibilità di vederlo dopo averlo sentito per anni sui dischi fu davvero commovente. In Italia lo vidi in concerto una sola altra volta dieci anni dopo, alla Scala. In seguito ho continuato a lavorare da solo cercando di capire le cose per poi sperimentarle fino ad avere la prova che quello che di volta in volta intuivo funzionava, e solo dopo metterle su carta per spiegarle e trasmetterle agli studenti.

Ricordo che lei una volta mi disse di aver sostenuto degli esami in conservatorio. Ma lei studiava un altro strumento?

Questa merita di essere raccontata! Ho studiato per due anni solfeggio con il maestro Francesco Tissoni fino ad ottenere la licenza al Conservatorio di Milano ma purtroppo non era possibile andare oltre per ottenere le altre licenze complementari di Armonia e Storia della musica, in quanto bisognava avere superato l'esame di quinto anno di uno strumento che non poteva essere la chitarra in quanto ancora Corso Straordinario.

Mi rivolsi al vicedirettore del Conservatorio, Michelangelo Abbado (padre del noto direttore d'orchestra Claudio recentemente scomparso) che mi negò decisamente ogni possibilità. Su consiglio del mio insegnante di armonia, ancora il maestro Francesco

Tissoni, mi iscrissi all'esame di Compimento inferiore della classe di clarinetto, ma con una scusa non mi presentai all'esame che fu rimandato a settembre. In tal modo mi fu concesso di sostenere in anticipo l'esame di armonia.

Quando mi presentai all'esame portando con me la chitarra (dietro consiglio del mio insegnante nel caso fosse stato possibile usarla al posto del pianoforte per eseguire le modulazioni), uno dei commissari guardandola con un'ombra di sospetto mi chiese: *"Che cos'è?"* *"Una chitarra"*, risposi. *"La lasci fuori!"*, ribatté, come si fa con i cani. La lasciai fuori dall'aula con la paura di non ritrovarla più. Feci l'esame e andai via! A settembre il segretario del Conservatorio non smetteva di chiamare per ricordarmi di sostenere l'esame di clarinetto, finché dovetti dirgli la verità. Intanto, però, l'esame di armonia era ormai stato messo a verbale!

L'anno successivo si ripresentò lo stesso problema per l'esame di storia della musica che avevo preparato con il maestro Riccardo Allorto. Ancora una volta mi venne negata, per le medesime ragioni, la possibilità di sostenere l'esame. Ritornandomene mestamente sui miei passi mi imbattei nel custode del Conservatorio che, avendomi per combinazione sentito suonare solo per qualche giorno prima nella *Sala Puccini* e notando la mia aria affranta, mi domandò cosa fosse successo. Udite le mie spiegazioni, mi disse: *"Se Lei ha fatto la domanda deve essere nell'elenco; provi a mettersi in fila e se la chiamano entri senza esitare!"*. E così andò: mi chiamarono, entrai e sostenni l'esame! Il povero segretario non mancò di tampinarmi a lungo: *"Lei deve sostenere l'esame di clarinetto!"*. Insomma, ho fatto due esami senza averne diritto, ma sicuramente solo per sete di cultura!

Tesi di Laurea (Parte II)



Mauro Storti

Intervista di Flavio D'Ambra a Mauro Storti.

<u>1 – Biografia</u>	<u>2 – Il Metodo</u>	<u>3 – La Produzione</u>	<u>4 – I Programmi</u>
<u>5 – La Didattica oggi</u>	<u>6 – Le “Ecloghe”</u>	<u>7 – Liuteria</u>	<u>8 – Il Futuro</u>

2 – IL METODO

Noto una certa reticenza dei didatti nel mettere per iscritto le loro idee: non esistono veri e propri metodi basilari. Ruggero Chiesa ha fatto un tentativo con il Guitar Gradus, ma riproponendo vecchie idee dei didatti dell'Ottocento.

Emilio Pujol, con la sua *Escuela razonada de la guitarra* (in 4 volumi) è riuscito a fare qualcosa di più consistente e moderno rispetto ai metodi ottocenteschi, mentre con il *Guitar Gradus* Ruggero Chiesa si rifà del tutto ai soliti arpeggi di Giuliani e di Carulli (che reputo dannosi soprattutto se praticati all'inizio in quanto abituano la mano a tirare le corde anziché spingerle) e alla pratica di melodie popolari sull'esempio di quelle da me introdotte nella metodologia ben dieci anni prima con *L'Ora di chitarra*.

Cosa è un metodo? Che caratteristiche deve avere?

Mi ha sempre colpito la famosa frase di Segovia nella prefazione dei 20 Studi di Sor datati 1945, quando dice che non esiste ancora un metodo capace di portare l'allievo “dai primi timorosi passi alle altezze della perfezione”. Cito spesso questa frase in quanto effettivamente questo metodo ancora non esiste.

Se consideriamo ad esempio l'opera di Abel Carlevaro, curiosamente essa non tratta dei principianti per cui risulta in effetti destinata a studenti che già sappiano suonare. La cosa è molto strana, poiché da qualche parte bisogna pure cominciare e i primi passi sono spesso determinanti. Una “scuola” per essere veramente tale non può essere indirizzata solo a studenti già bravi “per natura”. La caratteristica fondamentale di un metodo che voglia dirsi tale, è la sua trasferibilità, ossia la sua adattabilità a qualunque persona.

Il metodo è quindi dell'insegnante o deve costruirsi sull'allievo?

Certamente il metodo non deve essere considerato una “camicia di forza”! Se l'allievo è dotato di particolare predisposizione non può che trovare in un buon metodo gli oggetti di studio più congeniali alla sua natura e ciò può consentirgli di saltare eventualmente alcune delle tappe previste dall'iter regolare. Penso però che essere ligi a tutti i dettati di un programma dettagliato e graduale possa garantire lo studente contro imprevedibili lacune future. Per giunta va considerato che l'allievo dotato può procedere

più speditamente poiché è solitamente in grado di praticare in una settimana quanto una persona normalmente dotata non riuscirebbe a fare in un mese. Il docente deve poi pensare che un domani l'allievo potrà essere a sua volta insegnante e gli sarà utile conoscere a fondo tutte le più nascoste pieghe del programma.

È importante sottolineare che non sono partito con l'idea di scrivere un metodo che, come è ovvio, dopo qualche anno sarebbe diventato obsoleto per diversi motivi quali ad esempio l'evoluzione del linguaggio musicale ed inevitabili ripensamenti come è accaduto al Pujol che, pubblicato il suo metodo "tonale" lo dovette ritoccare a distanza di qualche anno per far fronte a nuovi linguaggi musicali e alla produzione dei compositori non chitarristi.

A questo proposito, devo dire che paradossalmente i miei allievi sono stati gli ultimi in ordine di tempo a recepire le caratteristiche del mio "metodo" avendolo trovato bell'e pronto e avendolo seguito acriticamente e senza confrontarlo con altri metodi. Alcuni di essi, come Guido Fichtner e Carlo Bonati, docenti rispettivamente nei conservatori di Novara e di Como stanno inserendo alcuni dei miei testi nei programmi ufficiali del Conservatorio, ma si tratta di un processo di divulgazione molto lento.

Un altro mio ex allievo, Diego Cantalupi insegnante di liuto a Bari, utilizza il *Dominio delle corde* per correggere le mani storte dei suoi allievi! E pare che anche gli altri maestri di chitarra abbiano ora cominciato a fare studiare tale testo che pochi, in quarant'anni, si sono presi la briga di andare a sfogliare Che inerzia terribile!

Altro aspetto che mi è stato sempre a cuore è la continuità del processo di apprendimento. Non tutti gli studenti sono destinati a diventare dei grandi concertisti ma il metodo deve essere un filo-guida ininterrotto che, come una grande autostrada presenta tante uscite; l'allievo che non arriverà alla meta per avere "finito la benzina" potrà prendere una delle tante uscite laterali, ma ciò che avrà realizzato lo avrà fatto nella maniera corretta e sarà sempre un ascoltatore attento e informato sulla musica e sulla chitarra.

Nell'ambiente chitarristico succede spesso che chi suona bene lo fa perché ha un dono di natura. Solitamente all'allievo che rivela particolari difficoltà si consiglia di "appendere la chitarra al chiodo" ma ciò, oltre a non essere giusto rivela la mancanza di metodo e l'incapacità del docente ! Tutti studiamo la matematica, anche se non tutti aspiriamo a diventare professori di matematica; impariamo quel tanto che ci basta per vivere. E perché una scuola normale non dovrebbe poter consentire a tutti di diplomarsi con le votazioni più o meno alte, dal 6 al 10!

Penso sia fondamentale per il didatta preservare intatto l'interesse per l'allievo nei confronti della musica. Spesso chi ha avuto esperienze didattiche traumatiche ha un rigetto che soltanto dopo diversi anni riesce a superare.

Verissimo! Un giorno mia moglie, che viaggiava in treno con una chitarra, venne avvicinata da un signore che le confessò di avere studiato la chitarra per alcuni anni ma che arrivato allo studio in Si minore di Sor (il n.5 della revisione segoviana) dovette

abbandonare perché non riusciva a superare la difficoltà della prima modulazione! Purtroppo non potremo mai sapere quante persone hanno smesso di studiare la chitarra per la mancanza di un metodo.

Pensa che problematiche simili, inerenti la didattica, riguardino anche altri strumenti oppure la grande tradizione che hanno dietro li rende in un certo senso “immuni”?

Gli altri strumenti hanno una grande tradizione, appunto. Considerando ad esempio il pianoforte, si può fare un libro soltanto con i titoli dei libri che sono stati scritti sulla tecnica pianistica! Ci sono libri, manuali, trattati... mentre, se ci pensi, per la chitarra non c'è niente! Nemmeno un vero metodo: anche il Gangi, ad esempio, dopo diverse pagine di arpeggi inizia un ripido percorso in salita con tanto di barré ecc..

Infatti, i primi due volumi non sono che una raccolta di esercizi come quelli di Ruggero Chiesa. Il terzo volume invece è un'altra storia, una raccolta di studi pregevoli che al limite potrebbero fare da appendice ad un metodo, ma che non penso possano dirsi metodo. Non ne ha le caratteristiche.

Anche tra i volumi di tecnica di Abel Carlevaro c'è quello degli arpeggi costruiti su un solo e unico accordo di settima diminuita che, oltre a non avere alcun valore musicale, affatica oltre misura il braccio sinistro mettendolo a rischio di tendinite. Faticosissimo è anche il Pujol che ho utilizzato per parecchio tempo: gli studi sono interessanti, ma sostanzialmente non ti dice come gestire al meglio le tue mani.

Neanche il Sagreras può essere considerato un metodo: nei 240 pezzi raccolti nei primi cinque volumi sono del tutto assenti le scale che compaiono solo nel sesto volume come oggetto di studio a sé stante e al di fuori di qualunque altro contesto strutturale. E ciò spiega perché quando ti capitano sorprese inattese come le scale del Fandanguillo di J. Turina, dello studio n. 7 di Villa-Lobos o della Ciaccona di Bach, assumono un carattere eccezionale e minaccioso.

I metodi ottocenteschi di Carcassi, di Carulli e di Giuliani, tutti assai simili tra loro sono anch'essi raccolte di pezzi e totalmente privi di precise spiegazioni tecniche relative alla loro esecuzione.

In conclusione, un vero metodo non esiste e ritengo che quello da me progettato possa venire considerato tale anche in vista della riduzione dei tempi di apprendimento e degli anni di studio. Nel tempo fra il quinto e l'ottavo anno che gli studenti trascorrono solitamente lavorando su un ristretto repertorio di pezzi obbligati per gli esami, è previsto lo studio di un cospicuo e vario repertorio finalizzato alla maturazione degli aspetti interpretativi: l'epoca e lo stile degli autori, la forma, il fraseggio, l'espressione e la comunicazione.

Tesi di Laurea (Parte III)



Mauro Storti

Intervista di Flavio D'Ambra a Mauro Storti.

1 – Biografia

2 – Il Metodo

3 – La Produzione

4 – I Programmi

5 – La Didattica oggi

6 – Le “Ecloghe”

7 – Liuteria

8 – Il Futuro

3 – LA PRODUZIONE DIDATTICA

Mi parli della sua produzione didattica.

A partire dal 1966 la mia produzione si è orientata quasi esclusivamente sulla tecnica chitarristica e molto poco sulla didattica di base. Sul finire degli anni '70 c'erano molte richieste di lezioni e i colleghi che insegnavano in Conservatorio avevano le classi piene. Pensando che potessero avere la stessa valenza formativa dell'attività corale mi decisi ad organizzare dei corsi collettivi dando vita all'*Ateneo della Chitarra*, in collaborazione con la Gioventù Musicale che mi forniva i locali in pieno centro a Milano, e a quella che ritengo essere stata la prima orchestra di chitarre in ambito nazionale.

A quel tempo non esisteva però un repertorio didattico specifico per corsi collettivi, a parte alcune elaborazioni di canzoni tedesche pubblicate da Karl Scheit, e pertanto mi applicai a comporre i primi brevissimi pezzi per formazioni d'insieme che furono poi raccolti e pubblicati nel 1980 col titolo di *Estudiantina*. Dopo tre anni l'Ateneo raccoglieva circa 130 ragazzi; i corsi erano organizzati in gruppi omogenei di 4/6 allievi che, dopo un breve esame a metà anno venivano ricollocati in modo da formare gruppi sempre dello stesso livello di capacità.

Gli allievi migliori che raggiungevano una preparazione adeguata venivano in seguito indirizzati in Conservatorio finendo per diplomarsi. Fra di essi ricordo in particolare Antonio Porro, Rocco Peruggini, Marco Pisoni e Filippo Michelangeli. In seguito a quell'esperienza iniziai a volgere sempre più il mio interesse verso la didattica di base e la propedeutica strumentale.

Un giorno, trovandomi in una scuola per esami fui attratto dalle grida provenienti dalla palestra dove dei ragazzi giocavano a pallacanestro e vedendoli così scatenati e urlanti pensai quanto fosse paradossale pretendere che a quell'età stessero fermi in posizione obbligata con chitarra, poggiapiede, leggio, libro e metronomo.

Nacque così l'idea di una metodologia di tipo ludico per i più piccoli che, al termine di una gestazione settennale, si concretizzò nella pubblicazione di due lavori per chitarra preparata: *Il gioco della musica* e *Tuffarello e Funambolina*, testi per un impiego giocoso della chitarra nella propedeutica musicale.

Tutto il materiale incluso nelle mie pubblicazioni è stato frutto di una continua sperimentazione e di approfondite verifiche volte a creare una metodologia basata su un percorso non fine a se stesso e di breve durata, ma con un un aggancio ininterrotto di passi successivi e mai fra di loro contraddittori. Così, ad esempio, *L'Ora di chitarra*, sebbene scritta in precedenza, si configura come l'ideale proseguimento di *Tuffarello e Funambolina* composti venti anni dopo.

A proposito dell'“Ora” è significativo l'approccio alla lettura con la quasi totale esclusione delle diteggiature.

Molte opere didattiche come quelle di Chiesa e di Sagreras eccedono nella notazione della diteggiatura impiegando in maniera quasi ossessiva infiniti numeri di riferimento anche per le corde a vuoto. Sagreras arriva ad “assediare” con ben sei segni differenti ciascuna nota alla quale tuttavia il bambino, non conoscendola, finisce per non volgere alcuna attenzione!

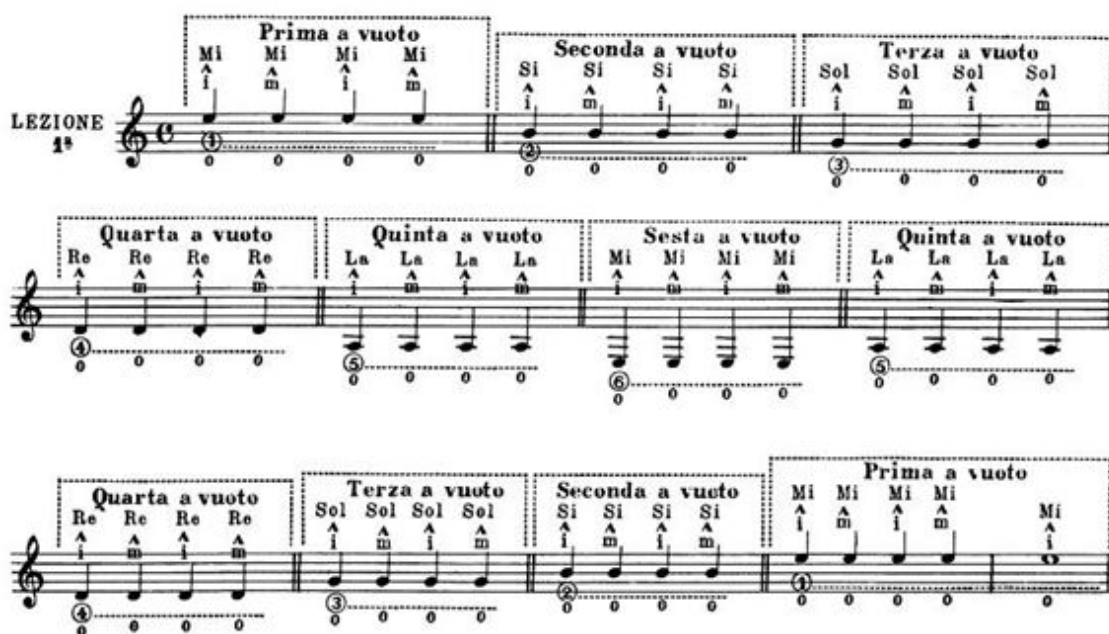


Fig.4 – J.S. Sagreras. *Lezione n°1, Le prime lezioni di chitarra*

Avere eliminato nell' *Ora di chitarra* la diteggiatura si è rivelato un grandissimo vantaggio per l'apprendimento della lettura, anche in considerazione del fatto che si tratta di un vero e proprio metodo di solfeggio strumentale perfettamente inserito nel lungo percorso previsto.



Fig.5 –M Storti, *L'ora di chitarra: II Variazione sul tema della Follia*.

Nel graduale procedere del tracciato didattico è previsto che se al I corso l'allievo studia un pezzettino di tre righe in una settimana, nel II corso sarà in grado di studiare una pagina intera; nel III corso tre pagine e così via. Non è accettabile l'abitudine di tanti insegnanti di assegnare di preferenza solo i pezzi per gli esami: in questo modo l'allievo è condannato a studiare a lungo e accanitamente pochi pezzi cercando di superare difficoltà episodiche al di sopra delle sue capacità. Lo studio di tanta tecnica e di un consistente repertorio nei tre anni del periodo medio dovrebbero servire, al contrario, a conferire una maturazione tale che al termine del percorso di durata settennale l'allievo sarebbe già pronto per sostenere un buon esame di diploma.

Un aspetto interessante del suo metodo è l'affrontare delle difficoltà prima che queste si riscontrino nel repertorio.

Mi ha colpito una frase del chitarrista francese Arnaud Dumont, ottimo musicista, tra i vincitori del prestigioso concorso parigino di Radio France nel 1973. Egli ha scritto che il problema della didattica è quello di *“pretendere dall'allievo cose eccezionali quando ancora non sa fare quelle normali”*.

Nel Dominio delle corde puoi trovare l'applicazione pratica di quell'idea: le difficoltà che l'allievo può riscontrare negli esercizi polifonici della seconda parte in realtà non le troverà che dopo diversi anni venendo a contatto, ad esempio, con i primi contrappunti tarregghiani, bachiani o mozartiani. Tali difficoltà non si possono trovare nel primo repertorio ottocentesco in cui il contrappunto è usato per lo più nelle prime posizioni e con l'utilizzo prevalente di corde a vuoto. Uno studio prematuro del primo preludio in Fa diesis minore di Manuel Ponce, che si svolge quasi tutto senza corde a vuoto e con tante legature, sarebbe un vero e proprio salto mortale per la mano!

Un altro serio problema sta nel fatto che in tutti i metodi le lezioni sono disposte in salita e con una tale pendenza che lo studente viene a trovarsi troppo presto di fronte a difficoltà sproporzionate. Ciò vale tanto per le raccolte degli studi di Aguado, di Sor e di Giuliani che, pur disposti con una certa gradualità, diventano immediatamente difficili se manca un'adeguata e parallela formazione di base.

Alcuni anni fa, durante una passeggiata incontrai il maestro Ablóniz che non vedevo da tempo e gli chiesi se avesse qualche buon allievo. Mi rispose che tutti abbandonavano la chitarra dopo tre anni per indirizzarsi allo studio del pianoforte. Colui che era stato un antesignano della scuola spagnola, che fece conoscere il tocco appoggiato in Italia (fu allievo di un allievo di Miguel Llobet), non riuscì a formare alcun brillante allievo. Il solo di una certa notorietà, Aldo Minella, di cui esponeva un ritratto nel suo studio, in realtà era già stato avviato alla chitarra dal padre per poi proseguire con Segovia all'Accademia Chigiana.

Tesi di Laurea – (Parte IV)

 masteringthestrings.it/tesi-di-laurea-parte-iv/

Mauro Storti

Intervista di Flavio D'Ambra a Mauro Storti.

1 – Biografia	2 – Il Metodo	3 – La Produzione	4 – I Programmi
5 – La Didattica oggi	6 – Le “Ecloghe”	7 – Liuteria	8 – Il Futuro

4 – I PROGRAMMI DI STUDIO DEI CONSERVATORI

Ho sempre reputato banale e assolutamente inutile la prova dei 120 arpeggi di Giuliani come punto di esame del Compimento Inferiore. Cosa ne pensa? A cosa servono?

Erano presenti nei vecchi programmi e vennero conservati nel programma del 1984, vigente fino alla riforma. Incaricato di riunire la commissione per la stesura del programma, il direttore del Conservatorio di Piacenza, l'organista Giuseppe Zanaboni, mi volle con sé; c'erano tra gli altri: Mario Gangi, Giuliano Balestra e Ruggero Chiesa. Rimasi alquanto deluso perché il programma fu stilato in maniera frettolosa e distratta.

Intervenni, ad esempio, per fare inserire i Preludi di Tárrega e le Canzoni popolari catalane di Llobet che stavano per essere dimenticate. Mi opposi al punto degli arpeggi di Giuliani, dato che negli studi dello stesso periodo sono compresi, tra l'altro, sempre gli arpeggi. L'insistenza di alcuni dei “grandi” didatti presenti mi fece presumere che vi fosse un interesse commerciale in quanto il catalogo delle pubblicazioni stampate nel retrocopertina di tutte le edizioni di tali arpeggi fungeva da ottimo supporto pubblicitario. Non nascondo che, rientrato a Milano, contattai il mio editore per farne una mia revisione.

Cosa cambierebbe, se si potesse, al programma del 1984, oltre a togliere gli arpeggi di Giuliani?

Oggi i conservatori con l'autonomia data dalla riforma fanno quello che vogliono. Negli ultimi anni di insegnamento presso il Conservatorio di Piacenza avevo inserito in programma anche le trascrizioni “storiche” di Albéniz e la Ciaccona di Bach, dato che neanche le Suites per liuto sono originali!

Personalmente ripristinerei lo studio del tremolo che era d'obbligo all'esame di V anno. Si tratta di un'importante risorsa che viene utilizzata da molti autori contemporanei come, ad esempio, da Rodrigo in *Invocación y Danza*. Ripristinerei il concerto per chitarra e orchestra come prova per il diploma e inserirei brani e studi di Giulio Regondi, un autore fondamentale. Sulla musica contemporanea proporrei una scelta accurata di alcune opere di compositori autorevoli che abbiano almeno una “stagionatura” cinquantennale.

Non pensa che l'approfondimento della musica contemporanea e in particolare della semiografia sia importante nel percorso formativo?

Certo. Ma il problema è che spesso per suonare questi brani occorre avere un contatto diretto con gli autori, cosa non sempre possibile. Mario Gangi che era amico di Goffredo Petrassi, raccontava che questi non si era reso conto che quando eseguiva la *tambora* vibravano tutte le corde, anche quelle che non avrebbero dovuto suonare. Sembrano stupidaggini, ma se già l'autore non sa bene come scrivere, figuriamoci se l'esecutore può sapere come deve eseguire.

Se consideriamo autori che hanno anche inciso i loro pezzi o sono stati a contatto con ottimi esecutori, vedi Leo Brouwer o Franco Donatoni, hanno codificato alcune soluzioni grafiche, ma un problema rimane sempre.

Ho visto spartiti stranissimi della compositrice milanese Sonia Bo, e ho suonato un pezzo di Bruno Canino per chitarra e pianoforte anch'esso scritto in maniera strana. Che fai quando devi interpretare certi segni come macchie, spruzzi o manciate di secondi: suoni o guardi l'orologio? Angelo Gilardino ha scritto utilmente qualcosa sulla grafia (in Enrico Allorto, *La chitarra*, edizioni EDT) ma questa è sempre in evoluzione.

Un'altra cosa secondo me molto importante è la pratica del canto, per lo meno quello da camera che consiglieri a qualunque studente di scegliere come "secondo strumento" perché è fondamentale per imparare a fraseggiare, usare il crescendo, il diminuendo ed i colori; con la parola puoi dare un significato alle note ed evitare che risultino una mera successione di suoni. Personalmente ritengo che il canto sia lo strumento ideale per tutti i musicisti.

Oltre alle problematiche legate all'interpretazione della musica contemporanea, vi è anche quelle della musica da camera che fortunatamente, almeno in parte, i bienni e i trienni stanno colmando.

Purtroppo c'è da lamentare anche l'assenza del concerto per chitarra e orchestra. Nel programma vigente prima del 1984, bisognava preparare un concerto per chitarra e orchestra per l'esame di diploma e accennare dei passaggi su una partitura di musica da camera del repertorio chitarristico.

Quando è stato fatto il programma del 1984, fra i vari commissari c'era il Maestro Claudio Scimone, direttore dei *Solisti veneti*, che provò a proporre tra le prove d'esame anche la realizzazione del basso continuo ma l'idea fu rigettata dal commissario del ministero per motivi burocratici. Per il concerto si sarebbe posto anche il problema di trovare un'orchestra per accompagnare la chitarra. Di fatto, agli esami ci si trovava di solito ad eseguire il concerto in Re M (per 2 violini, liuto e basso continuo RV 93) di Vivaldi accompagnato al pianoforte!