PROFILI DI UN REPERTORIO MUSICALE DI QUALITÀ

di Fabio Renato d'Ettorre

A pochi decenni dalla "rinascita" della chitarra nel panorama della musica cólta, e ad undici anni dal riconoscimento ufficiale della "scuola di chitarra" nei Conservatori, ci si chiede con sempre maggiore insistenza che posto occupi il nostro strumento nel mondo musicale attuale (lo testimoniano diversi articoli apparsi in questa rivista e, fra questi, si vedano le "note di copertina" di Ruggero Chiesa nei numeri 72 e 86, di Marco Riboni nel numero 92). A quanti in un passato non remoto hanno ironizzato sullo scarso peso artistico e sull'esiguità del repertorio per chitarra, ha egregiamente risposto l'editoria, che nel giro di qualche anno, superando le note difficoltà del settore, ha pubblicato e diffuso importanti opere, restituendo dignità a composizioni ed autori da troppo tempo condannati al silenzio. A rivalutazione avvenuta, è opportuna una riflessione oggettiva sull'identità dello strumento, sia per una serena presa di coscienza priva di pregiudizi, sia per indirizzare l'attività chitarristica futura sui binari di una credibilità e di un successo sempre crescenti. Ed è necessario rivolgersi proprio al repertorio, che è stato oggetto di scarsa considerazione da parte dei detrattori dell'arte chitarristica, ed in particolare a quello recente che costituisce l'*humus* sul quale attualmente siamo chiamati a confrontarci.

La necessità di parlare di composizioni "importanti" per chitarra pone seri problemi a chi debba riferirsi alle opere del Novecento. Ciò non soltanto per la multiformità di correnti e stili presenti nel nostro secolo o per il diverso ruolo assunto dalla chitarra all'interno di essi, ma per l'indefinitezza del termine "importante" rivolto ad un repertorio quale quello chitarristico il cui rilievo è stabilito da valenze eterogenee valutabili di volta in volta secondo criteri differenti. Tale rilievo infatti può derivare: a) dal grado di popolarità del brano considerato; b) dal valore intrinseco del suo costrutto sotto il profilo formale e strumentale, pertanto dal suo spessore compositivo; c) dalla posizione che l'opera ed il suo autore occupano nella Storia della Musica. Quanto al primo caso, è notorio come la sola popolarità non sia garante a priori del valore artistico dell'opera composta, fatti salvi i pregi grazie ai quali essa è assurta alla sua notorietà. Al grande successo di pubblico si legano infatti quei canoni di essenzialità e di immediatezza che, se da un lato assicurano la validità dell'opera poiché la espongono con la loro trasparenza a facili critiche, dall'altro escludono opere più complesse di assai maggiore rilevanza contenutistica: la popolarità raggiunta da certi valzer venezuelani di Lauro non comporta che essi siano ascrivibili fra le composizioni più significative del Novecento chitarristico. Inoltre, la notorietà di alcuni brani può dipendere da fattori extra-artistici: il fatto che la *Toccata* di Paradisi al giorno d'oggi sia conosciuta ed apprezzata da chiunque, è in gran parte dovuto agli oltre trent'anni di uso che la Rai ne ha fatto inserendola nell'"Intervallo" televisivo, e non implica che essa e lo stesso Paradisi debbano ergersi a massimi esponenti della Storia musicale del Settecento clavicembalistico ed arpistico. Allo stesso modo il grande plauso ottenuto su ogni fascia di pubblico dall'"Adagio" del *Concierto de Aranjuez* è legato alle numerose rielaborazioni e "volgarizzazioni" che ne sono state ricavate in altri ambiti musicali, e ciò non de-

ve privilegiare il pezzo ed il suo autore rispetto ad altri rappresentanti autorevoli del nostro secolo. Quanto al secondo e al terzo caso, ossia al peso qualitativo di un'opera e al suo rilievo storico, ogni possibile considerazione va calata nella particolare realtà del repertorio chitarristico in genere. La chitarra, infatti, ha sempre vissuto ai margini della Storia della Musica per ragioni che probabilmente vanno ricercate nel suo tipo di sonorità, consono ai toni intimistici di una produzione musicale da camera forse mai in linea con le esigenze estetiche dei grandi compositori dei secoli scorsi, ma soprattutto nella sua costituzione morfologica che la rende lo strumento polifonico più difficile da trattare dal punto di vista compositivo. Ne consegue che sebbene illustri musicisti del passato l'abbiano profondamente apprezzata – notorio il caso di Schubert e di Berlioz – nessuno di essi di fatto ha concorso in maniera decisiva ad arricchirne il repertorio. Nessuno, fatta eccezione per Paganini che era anche un ottimo chitarrista. Ed è questo il punto. La chitarra ha prevalentemente vissuto dei contributi di una figura tutta particolare fra i creatori di musica, quella del compositore-concertista, che, prediligendo il proprio strumento nella scelta dell'organico delle proprie opere, ha quasi sempre preferito alla ricerca di nuove formule e nuovi linguaggi soluzioni fortemente comunicative e stilisticamente molto personali, assai adatte all'esposizione concertistica. Se questa realtà nella storia di altri strumenti costituisce l'eccezione, in quella della chitarra rappresenta quasi la regola. E sebbene ciò abbia favorito il formarsi di un repertorio in molti casi pregevole specie sotto l'aspetto strumentale, d'altra parte ha indirizzato la composizione per chitarra su sentieri spesso distanti dai fermenti culturali della "grande musica". Questo ha reso la chitarra chiusa in un ambito tutto suo e l'ha costretta a svolgere, al cospetto dei massimi compositori, il ruolo di strumento "diverso". Paradossalmente, nel corso del nostro secolo, proprio questo ruolo ha richiamato le attenzioni dei compositori più esigenti soddisfacendo, col sapore dell'inedito o quantomeno dell'insolito, le loro ambizioni innovative. Sicché la profonda dicotomia che ha sempre scisso il mondo chitarristico dagli orizzonti musicali più vasti sembra essersi gradualmente saldata. Tuttavia un giudizio di valore riferito ad una composizione per chitarra non può prescindere da queste considerazioni nel momento in cui se ne valuti il tessuto connettivo. Si verifica infatti che un pezzo di buon livello, ben costruito sul nostro strumento, ne evidenzi al massimo la versatilità espressiva ottenendo considerevoli esiti strumentali; nel contempo, grazie a tali esiti, lo stesso pezzo risulta valorizzato nelle sue potenzialità. Esiste cioè una osmosi tra opera e strumento dalla cui positiva relazione scaturisce un giudizio di approvazione sul brano stesso, anche quando quest'ultimo, se raffrontato con la più vasta produzione musicale storica del suo periodo, risulti appartenere ad una produzione minore. È il caso ad esempio del repertorio chitarristico del primo Ottocento, del cosiddetto periodo aureo dello strumento, che, per quanto aureo, non generò opere in grado di tenere testa alle grandi realizzazioni dei numerosi ed eccelsi musicisti del tempo. Cosicché la produzione di Giuliani, considerata certamente importante nell'ambito chitarristico, sarà ritenuta di secondario interesse nel più generale quadro storico-musicale in cui si inserisce. Si profilano così due ordini di valore, l'uno strumentale, l'altro più globalmente musicale ed espressivo, fra loro mai del tutto scindibili, che offrono al giudizio due perni necessari per una obiettiva valutazione di un repertorio particolare quale quello per chitarra. Può verificarsi altresì che un pezzo, la cui realizzazione sia limitata sotto il profilo strumentale, riveli comunque alti contenuti musicali. È questo il caso di numerose composizioni di autori non chitarristi del Novecento i quali, in seguito al saldarsi più sopra descritto del mondo chitarristico con la "grande musica", sopperiscono alla loro scarsa dimestichezza nei confronti delle potenzialità tecniche dello strumento con l'alta qualità progettuale sottesa al loro comporre. Lo strumento, spesso penalizzato specie sotto il profilo polifonico, viene così inserito in un contesto nel quale l'aspetto prettamente strumentale soccombe al peso culturale di cui l'opera si fa carico. Ciò conduce direttamente al terzo parametro valutativo delle composizioni per chitarra, quello legato al rilievo che il pezzo e/o il suo autore rivestono nella Storia della Musica. Un punto questo che interessa essenzialmente la produzione del nostro secolo giacché, come detto, soltanto negli ultimi decenni i grandi compositori hanno rivolto le loro attenzioni al nostro strumento. Quest'ultimo viene ampiamente valorizzato nel suo aspet-

to timbrico-espressivo, assai meno in quello polifonico e, non è un caso che i compositori non chitarristi, nelle loro opere, preferiscano sempre accostare alla chitarra altri strumenti.

L'adesione dei massimi compositori del secolo all'uso della chitarra è comprovato dal fatto che essa presenzia in tutte le principali correnti stilistiche dal 1913 ad oggi, dall'anno in cui, cioè, Webern la incluse nell'organico dei suoi *Fünf Stucke* per orchestra. Una presenza questa del tutto simbolica, vista l'ampiezza dell'organico, ma sintomatica di un nuovo atteggiamento nei confronti delle sei corde, che le avrebbe favorite di un rinnovato interesse di lì ai nostri giorni. Da allora anche artisti come Schönberg, Krenek, de Falla, Poulenc, Milhaud, Stravinskij, Boulez, Britten e Petrassi – solo per citarne alcuni – hanno scritto per chitarra.

Un aspetto marginale del repertorio chitarristico cólto è costituito dalla "contaminazione" con altri generi musicali, in special modo col folklore o col jazz. Se questa è una tendenza frequente della musica del nostro secolo, nelle opere per chitarra il fenomeno è senz'altro di proporzioni rilevanti. Ciò è dovuto in parte alla connotazione esotica che lo strumento assume nella memoria collettiva, collegata al fascino del folklore ispano-andaluso o latino-americano, connotazione sulla quale fanno leva numerosi autori che dedicano alla chitarra brani di origine o ispirazione popolare elaborati in chiave cólta. Ma va detto inoltre che molti compositori di opere chitarristiche appartengono proprio alle suddette aree geografiche; pertanto l'esotismo che imprimono nei loro lavori non è che il naturale sedimento della loro cultura d'origine. L'intero panorama musicale cólto oggi si compiace sovente delle contaminazioni e dei mutamenti di contesto. Basti pensare alla Royal Philarmonic Concert Orchestra che ha ottenuto di recente grandi successi in Italia proponendo nell'ambito di stagioni sinfoniche un insolito programma di colonne sonore; o ad Ute Lemper che "dissacra" noti templi della musica classica col suo repertorio da *cabaret* riveduto in stile quasi espressionista; o ancora Claude Bolling, che propone oleografiche fusioni di stilemi jazzistici e classici. Il pubblico mostra comunque di apprezzare molto questo tipo di operazioni, ma nel campo chitarristico c'è un rischio, lo stesso che investe l'abuso di trascrizioni e che può mettere in discredito il nostro strumento. Il "prestito" musicale o stilistico può essere inteso come sintomo di una scarsa autonomia e identità, di una fragilità della tradizione "classica" del repertorio. A ciò si aggiunge il pericolo del *kitsch*, che incombe su gran parte delle rivisitazioni in genere. Il riparo da ogni rischio risiede nel buon gusto del concertista, che non deve mai perdere di vista il compito artistico e culturale che è chiamato ad assolvere. La parsimonia nel ricorso ad opere contaminate e la selezione sulla base della qualità compositiva sembrano essere le migliori armi a tutela dell'arte chitarristica. La contaminazione non va demonizzata *tout-court* ed anzi può costituire un indirizzo stimolante se utilizzata come pretesto per un linguaggio musicale maturo e profondo. Il problema dunque non riguarda tanto il repertorio quanto chi lo gestisce. Alla professionalità del concertista spetta di distinguere il brano d'intrattenimento da quello di maggiore ambizione e spessore, e di utilizzarli nelle occasioni e nei contesti più appropriati. Se spesso ciò non avviene vuol dire che la Storia della Musica per chitarra si è evoluta più rapidamente della maturità della stessa classe chitarristica.

Novità Editoriali

Reginald Smith Brindle

Concerto lirico

per chitarra e tastiera elettronica

(S.10342 Z.)

Ruggero Laganà

Wina-ballade

per flauto, violino e chitarra

(S.10774 Z.)