KRISTJAN STOPAR

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO E LA CHITARRA

Quando un compositore sente per la prima volta
una delle sue opere eseguite sulla chitarra non sa più fermarsi,
non sa più tralasciare il comporre per questo strumento.
La prova l'ha offerta Castelnuovo-Tedesco.[1]

Nelle diverse epoche lo strumento della chitarra e la letteratura musicale che ne consegue hanno avuto differenti impatti all'interno della storia della musica. Ne risulta che la prima metà dell'Ottocento è stata un'epoca di grande fioritura artistica in ambito internazionale. Anche l'Italia seppe valorizzare il repertorio, ma contrariamente nella seconda metà del secolo si affacciava ad un periodo di stasi: dopo le grandi opere di Mauro Giuliani, Giulio Regondi, Luigi Legnani, Francesco Molino, Ferdinando Carulli e Matteo Carcassi, l'Italia della chitarra non seppe proporre artisti di altrettanto valore. Tutte queste menti illuminate seppero altresì proporre scritture chitarristiche rilevanti per la loro epoca, produrre concerti, studi e metodi che posero in evidenza il movimento chitarristico italiano, al pari di quello spagnolo, all'interno della storia della musica. La seconda metà dell'Ottocento fu invece un ponte, privo di vere innovazioni, tra l'Ottocento storico ed il primo Novecento, caratterizzato dalle attività compositive di diversi autori chitarristi importanti. [2]

Proprio in questo periodo l'Italia riuscì a vivacizzare l'arte del comporre e seppur legati agli stilemi ottocenteschi ed a quelli spagnoli, chitarristi compositori quali Luigi Mozzani, Giovanni Murtula, Teresa De Rogatis, Benvenuto Terzi, diedero vita ad un repertorio riscoperto solamente negli ultimi anni. [3] L'Italia seppe difendere le gloriose origini, l'arte spagnola rimaneva però inarrivabile: Francisco Tàrrega e tutta la schiera di suoi discepoli ed allievi, tra i quali i più celebri Daniel Fortea, Miguel Llobet ed Emilio Pujol, e conseguentemente Andrés Segovia, egli stesso molto legato a Llobet per un breve periodo a Parigi. La loro tecnica chitarristica poneva le basi nell'arte e nel tocco di Tàrrega. In seguito un meticoloso studio sul timbro, compiuto soprattutto da Llobet e Pujol, elevarono ancor più la chitarra spagnola sino all'approdo di Segovia, il quale seppe rivoluzionare, per certi aspetti, la concezione romantica dello strumento a sei corde.

Questo nutrito gruppo di chitarristi e compositori iberici riuscirono in tal modo ad apportare alla letteratura chitarristica corrente un portamento solido e affascinante, sviluppato in poco più di un secolo con stilemi nuovi, culminati, appunto, nelle diverse attività chitarristiche di Segovia. A tal proposito egli fu vero *factotum* della chitarra classica mondiale: esecutore, didatta, trascrittore, propagandista, e soprattutto rinnovatore del genere chitarristico. Avendo modo di soggiornare spesso in Italia, Segovia riuscì ad instaurare ottimi rapporti con il mondo musicale italiano. [4]

Ma fu soltanto qualche anno dopo che egli si accinse a dar vita ad un lavoro chitarristico forse senza precedenti e grazie al quale il repertorio italiano riuscì a rinnovarsi, prendendo le distanze dagli stilemi del primo Novecento ed entrando nell'ottica del contemporaneo. Segovia collaborò, infatti, con il compositore italiano Mario Castelnuovo-Tedesco [5] e dimostrò la sua lungimiranza

[1] Parere espresso da Andrés Segovia, *Intervista ad Andrés Segovia*, in «Il Fronimo», I, n. 2, 1973, p. 5.
[2] Cfr. K. STOPAR, *Il repertorio solistico per chitarra nell'Italia del primo Novecento*, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2008-2009.
[3] Si vedano al proposito i contributi di ricerca nel volume *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di S. Boni, Modena, Mucchi, 2009.
[4] Ricordo nello specifico gli scambi epistolari con Luigi Mozzani, Benvenuto Terzi, Teresa De Rogatis, soltanto per citarne alcuni.
[5] Per un approfondimento su Castelnuovo-Tedesco, la sua vita, i legami con il repertorio chitarristico e l'importanza del compositore nella cultura chitarristica odierna cfr. K. STOPAR, *Mario Castelnuovo-Tedesco e la chitarra*, Università

nonché genialità nell'estendere l'arte chitarristica anche ai cultori musicali di diversa origine strumentale. Castelnuovo-Tedesco fu invece scaltro ed efficace nell'affrontare la scrittura per uno strumento che non conosceva affatto. Negli anni ebbe però modo di scoprirne le peculiarità e, con il costante sprone ed aiuto di Segovia, creare un'opera basilare per l'intero movimento chitarristico del Novecento. Castelnuovo-Tedesco era, infatti, un compositore eclettico, tanto da non limitarsi a pensare semplicemente allo strumento prediletto del pianoforte. Riusciva a guardare oltre. E questo fu senz'altro un pregio.

Castelnuovo-Tedesco a Usigliano nel 1933 (Archivio fotografico dell'Università della California, Los Angeles)

La carriera compositiva, divisa sostanzialmente in due parti distinte segnate dall'esodo negli Stati Uniti del 1939 causa le leggi razziali incombenti in Europa, portò Mario Castelnuovo-Tedesco a conoscere personaggi illustri del calibro di Puccini, D'Annunzio, Rota, Toscanini, De Falla, Pirandello [6] e, naturalmente, Andrés Segovia, oltre a svariati artisti americani. La naturalezza con la quale riusciva a variare il repertorio delle sue composizioni è a dir poco sbalorditiva. Riuscì a comporre opere, diversi concerti per pianoforte, violino, violoncello, quartetto e quintetto d'archi, voce narrante, ed instancabilmente lavorò sotto invito dei più illustri rappresentati dei diversi strumenti concertanti. [7] Era sempre attento alla dinamica e conservava un sano spirito mediterraneo, non adottando mai tecniche e stili ricercati ad esempio dai nuovi maestri e ricercatori viennesi. Egli riuscì sostanzialmente a riprendere il filone strumentale dell'Italia barocca apportando un vivace senso melodico. E nonostante i molteplici impegni aveva modo di ritagliarsi uno spazio importante per la famiglia, formatasi attorno alla compagna Clara Lucia Forti (1894-1989), con la quale decise di sposarsi nel 1924 ed avere due figli, Pietro e Lorenzo, che lo accompagnarono nei diversi momenti della sua professione.

Per i suoi lavori Castelnuovo-Tedesco riuscì ad avere l'apprezzamento della critica [8] e la fama lo accompagnava anche tra gli esecutori. Il violoncellista Gregor Piatigorsky, Arturo Toscanini, lo stesso Andrés Segovia, e il pianista tedesco Walter Gieseking erano importanti portavoce delle sue composizioni. Come detto la sua carriera fu divisa da un brusco evento, in un periodo peraltro non felicissimo: lo stesso Castelnuovo-Tedesco ricorda che tutto avvenne dopo la felice stesura dell'*Aucassin et Nicolette*, opera fiabesca in quattro atti tratta da un racconto francese del XII secolo, rimasta inedita e con la quale il compositore fiorentino terminava idealmente un lungo periodo compositivo iniziato nel lontano 1914, quando concepì l'idea per questa composizione operistica, seconda soltanto alla precedente *Mandragola.* [9] Ritornato da Usigliano a Firenze dalla famiglia, dovette far fronte dapprima alla poliomielite che colpì il primo figlio Lorenzo, ed in secondo luogo alle prime leggi razziali contro i ragazzi e le conseguenti proibizioni scolastiche.

degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, a. a. 2010-2011.

[6] L'incontro con il celebre scrittore sbocciò in un sincero rapporto di amicizia che portò Castelnuovo-Tedesco a comporre, dopo la morta dell'amico, *I giganti della montagna* (1936), su dramma incompiuto dello stesso Pirandello.

[7] Si ricordi le richieste di Gregor Piatigorsky o Arturo Toscanini, soltanto per citarne alcuni.

[8] A tal proposito negli anni '20 Castelnuovo-Tedesco ebbe modo di prendere contatto con il critico torinese Guido M. Gatti, allora direttore della rivista *Il Pianoforte*. L'apprezzamento fu reciproco, tant'è che per il compositore fiorentino Gatti fu importante propagandista della sua musica e critico acuto e d'idee aperte.

[9] Commedia musicale fiorentina in tre atti (dal testo originale di Machiavelli) per soli e orchestra, op. 20, scritta tra il 1920 e il 1923.

Furono quest'ultime ad indurlo a partire per l'America dopo una breve discussione con la moglie Clara. [10]

Con la partenza per gli Stati Uniti si conclude idealmente un ciclo di composizioni [11] dalle sperimentazioni neoclassiche, impressionistiche e talvolta debussyane; e degli amori per l'avanguardia artistica, per la genialità e compostezza delle composizioni di Ravel, De Falla e Stravinskij. Com'è risaputo, i lavori di questo periodo lo proiettavano tra i grandi nomi dell'avanguardia musicale italiana accanto ai celeberrimi Casella, Respighi, Malipiero e Pizzetti. Al tempo stesso però se ne discostava per la mancata vena rivoluzionaria. Questo non vuole essere assolutamente una critica nei suoi confronti. Egli era sempre genuino nello stile e coerente con le avanguardie e nuove tendenze musicali. Cercava altresì di capirle e studiarle, mantenendo sempre un proprio metodo di scrittura.

Castelnuovo-Tedesco e Andrés Segovia

Naturalmente in questa prima fase compositiva nascono anche le prime composizioni per chitarra che furono dettate dall'incontro del 1932 a Venezia con Andrés Segovia. Nella storia della musica vi furono collaborazioni tra artisti di vario genere: tra due o più compositori, due musicisti esecutori, un compositore ed un esecutore. Un'altra distinzione andrebbe osservata per la strumentazione dell'opera che si desidera comporre o eseguire. Quello tra Andrés Segovia e Mario Castelnuovo-Tedesco è senz'altro un legame fuori dall'ordinario. Sia per le differenti origini dei due protagonisti, che per la loro predisposizione musicale. Segovia crebbe da autodidatta e sviluppò un proprio repertorio divenendo il massimo interprete e conoscitore della chitarra classica; Castelnuovo-Tedesco invece si dedicò sin dalla giovane età allo studio del pianoforte e della composizione. In tal caso come mai due artisti apparentemente così lontani riuscirono ad instaurare una collaborazione così produttiva e importante? Questo fatto è riconducibile alle loro intenzioni e gusti musicali: Segovia intendeva ampliare e rinnovare il repertorio chitarristico avvalendosi di compositori non necessariamente chitarristi, mentre Castelnuovo-Tedesco fu sempre compositore piuttosto aperto a nuove idee di scrittura. Inoltre lo studio giovanile del contrappunto e la forte predisposizione melodica lo aiutarono nella scrittura di pezzi chitarristici.

Altro incentivo per Castelnuovo-Tedesco è stato senz'altro l'amore per la Spagna, patria chitarristica per eccellenza. Come già specificato nei paragrafi precedenti, il compositore fiorentino seppe trarre spunti importanti dalle musiche popolari spagnole e dalla letteratura iberica. Inoltre la carriera compositiva lo vedeva coinvolto in ogni tipo di composizioni. Si potrebbe quasi azzardare l'ipotesi che forse avrebbe composto ugualmente dei pezzi chitarristici anche senza l'invito iniziale di Segovia. Nessuno ne avrà mai la riprova. Ciò che è certo è che Castelnuovo-Tedesco ha scritto molto (e bene) per chitarra, entrando di diritto nella schiera dei più produttivi e acclamati autori per chitarra del Novecento e non solo. L'incontro tra Segovia e Castelnuovo-Tedesco avvenne dunque nel 1932 al Festival Internazionale di Venezia. Scambiarono qualche chiacchiera, ma fu solamente nell'ultimo giorno della manifestazione che Segovia, prima della partenza per Ginevra presentò il suo invito a Castelnuovo-Tedesco, o meglio ancora, alla moglie Clara. Castelnuovo-Tedesco non esitò minimamente e una volta a casa, allora a Usigliano, scrisse a Segovia, confidandogli però

[10] «Senti: se qualche accusa fosse fatta contro di noi, contro degli adulti, forse, in qualche caso, potrebbe anche essere giustificata; ma non si può e non si deve accusare e far soffrire dei fanciulli, degl'innocenti! Se si comincia così qualunque cosa è possibile! E non resta da fare che una sola cosa: partire!'», M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica*, Fiesole, Cadmo, 2005, p. 301.

[11] La maggior parte delle sue opere furono edite dalle Edizioni Forlivesi e da Ricordi.

l'assoluta ignoranza in materia. Segovia, probabilmente già a conoscenza della lacuna, fece avere al compositore un foglietto con sopra schematizzata l'accordatura dello strumento, e due variazioni per chitarra, [12] al fine di far comprendere al compositore le intrinseche difficoltà tecniche.

In maniera, a mio modo di vedere, molto scaltra Mario Castelnuovo-Tedesco sfruttò per questa prima composizione chitarristica tutte le informazioni che gli vennero fornite. Analizzò con cura le possibilità tecniche non badando assolutamente alla diteggiatura, della quale ignorava anche i passi più elementari. Per il resto fece appello alla propria creatività, sempre con un occhio di riguardo per le *Variazioni* gentilmente fornitegli da Segovia. Nacquero così le *Variazioni attraverso i secoli*. Prima di porre attenzione alle caratteristiche compositive delle diverse opere del catalogo per chitarra sola, vada specificato che Castelnuovo-Tedesco scrisse molto per lo strumento della chitarra, ma solo una parte è dedicata esclusivamente al repertorio solistico. Basti pensare che tutto il lavoro per lo strumento a sei corde consta di ben 38 composizioni generalmente divise in tre gruppi: composizioni per chitarra sola, per chitarra e orchestra e infine composizioni per musica da camera. Quest'ultimo gruppo presenta un organico assai differente. La chitarra viene infatti affiancata da voce narrante o cantata, flauto, corno inglese e pianoforte. Tra gli altri è doveroso citare *Les guitares bien tempérées* op. 199 per due chitarre, il *Romancero gitano* op. 152 per coro e chitarra, *Platero y yo* op. 190 per narratore e chitarra e il *Quintetto* op. 143 per chitarra e archi. In tutte le opere cameristiche il compositore riesce a trovare la giusta chimica nell'organico, mettendo in risalto la chitarra anche quando funge da accompagnamento.

Il gruppo di composizioni per chitarra e orchestra legano maggiormente col repertorio per chitarra sola. I tratti distintivi si intrecciano e si ripetono, come nel caso del *Capriccio diabolico* op. 85: nato come pezzo per chitarra sola, venne riveduto e riscritto qualche anno dopo per chitarra e orchestra. Per i tratti comuni, l'influsso e l'importanza per l'intero repertorio chitarristico, l'opera più riuscita di questo filone compositivo risulta essere il *Concerto in Re* op. 99. L'ultimo gruppo è quello dedicato alla chitarra sola: a tal proposito seguirà un elenco di tutte le composizioni ed il relativo anno di creazione.

Variations à travers les siècles op. 71 [1932]
Sonata Omaggio a Boccherini op. 77 [1934]
Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini) op. 85 [1935]
Tarantella e Aranci in fiore op. 87 [1936]
Variations plaisantes sur un petit air populaire 'J'ai du bon tabac' op. 95 [1937]
Concerto in Re per chitarra e orchestra op. 99 [1939]
Rondò op. 129 [1946]
Suite op. 133 [1947]
Greeting Cards op. 170 [1954-1967]
Tre preludi mediterranei op. 176 [1955]
Escarramán, A Suite of Spanish Dances from the XVI Century (After Cervantes) op. 177 [1955]
Passacaglia op. 180 [1956]
Tre preludi al Circeo op. 194 [1961]
24 Caprichos de Goya op. 195 [1961]
Appunti – Preludi e studi op. 210 [opera incompiuta ed edita postuma]

Sedici opere, quindi, che variano nello stile e nella forma, ma tutte aventi precise caratteristiche compositive comuni. Qui Castelnuovo-Tedesco riempie le pagine di peculiarità stilistiche già rese note con le opere dedicate allo strumento prediletto del pianoforte. Tutti i lavori presentano melodie molto persuasive e dall'andamento fluido nonché popolare. Stilisticamente si dividono tra il gusto romantico, neoclassico e talvolta moderno. Inoltre il repertorio solistico di

[12] Nello specifico si trattava delle classiche *Variazioni* di Sor sopra un tema di Mozart, e delle *Variazioni* di Manuel Ponce sul tema della *Folia de España*.

Castelnuovo-Tedesco conta molti spunti interessanti e rimandi a compositori divenuti celebri nel corso dell'intera storia della musica. Boccherini, Bach, Schubert e Paganini ispirano le scritture del primo periodo, conclusosi idealmente con la stesura del *Concerto in Re* e con il conseguente esilio forzato oltreoceano nel 1939. La vena ispanica dell'opera più brillante che egli abbia mai composto per chitarra (e forse non solo) fu l'epilogo di un periodo di scoperta ed approccio allo strumento, alla tecnica e al timbro dello stesso, culminato, appunto, con la scrittura della prima composizione per chitarra e orchestra.

Il secondo periodo compositivo di Castelnuovo-Tedesco è stato sicuramente diverso e maggiormente legato alla letteratura, prevalentemente spagnola, con rimandi a temi conosciuti e già esposti. Anche la struttura formale delle composizioni muta decisamente, divenendo sostanzialmente più rigida e didattica, quasi oggettiva. In tal modo le opere del secondo periodo post-esilio risultano conservative rispetto alla nuova cultura musicale avanguardistica che stava prendendo piede in Europa. Oltretutto, dopo la scrittura del primo *Concerto in Re*, Castelnuovo-Tedesco porrà maggior attenzione alla composizione di brani per chitarra e orchestra.

Castelnuovo-Tedesco, ultimo a destra, durante un episodio di vita mondana a Hollywood nel 1958. Nella foto si riconosce Heitor Villa-Lobos, terzo da sinistra. Nella foto da sinistra: Arminda Villa-Lobos, Audrey Hepburn, Heitor Villa-Lobos, Willard Coe, il produttore cinematografico Edmund Graiger e Castelnuovo-Tedesco (Archivio fotografico del sito internet heitorvillalobos.ca)

Ciononostante opere per chitarra sola, quali *Escarramàn*, i *24 Caprichos de Goya*, *Rondò* e la *Passacaglia*, rimangono delle pietre miliari del genere, ostentando il passato con melodie e ritmi sempre adeguati e scorrevoli in un'epoca dettata dalla crescente avanguardia musicale della quale Castelnuovo-Tedesco non volle mai rendersi partecipe. Egli contribuì non poco alla crescita del repertorio solistico per chitarra. Il suo lavoro è a tutt'oggi molto considerato in quanto raro esempio di neoclassicità.

Ponendo ora attenzione al suddetto catalogo, ci si renderà conto della necessità di una macro osservazione, fatta alla diversa estrazione delle composizioni di Castelnuovo-Tedesco. La prima corrente di scrittura è riconducibile alla musica europea ottocentesca: le prime *Variazioni*, il *Capriccio* e il *Concerto in Re* presentano caratteristiche comuni alla tradizione dell'Ottocento. Non a caso queste opere sono tutte commissionate da Segovia, chitarrista altresì legato alla tradizione. In

questo genere di opere Castelnuovo-Tedesco esemplifica spesso ritmi ballabili e melodie piuttosto tonali ad una o due voci, alternate a situazioni accordali derivate dalla formazione pianistica. Tale caratteristica si ritrova nel secondo filone di composizioni, stavolta di natura neoclassica. Si pensi alla *Sonata Omaggio a Boccherini*, alla *Passacaglia* e al *Rondò*: più che nello stile, la neoclassicità è perseguibile soprattutto nella forma, dal rigore quasi matematico. La densità armonica rimane invariata mentre i ritmi spaziano dai 2/4, 3/4 ai 6/8 e 4/4 a seconda delle esigenze del pezzo e della melodia, che rimane in prevalenza tonale con qualche sporadico passaggio cromatico o modulante. L'inserimento di tali passaggi è frequente in Castelnuovo-Tedesco che curava l'andamento melodico in maniera particolarmente meticolosa, prendendo spunti utili da qualsiasi ambito musicale. A tal proposito è doveroso sottolineare la presenza di temi popolari, evidenti nella *Tarantella*, *Aranci in fiore*, *Tre preludi mediterranei* e *Variations plaisantes sur un petit air populaire, J'ai du bon tabac*, opere nelle quali Castelnuovo-Tedesco compie un *excursus* attraverso temi melodici e ritmi ballabili propri del meridione e della cultura francese, non disdegnando al contempo la tenuta formale, sempre variata e molto vivace.

L'inserimento di temi popolari si può riscontrare anche in *Escarramán*, nonostante quest'ultima possa essere considerata musica a programma assieme ai *24 Caprichos de Goya*, le *Greeting Cards* e i *Tre preludi al Circeo*. Per questi lavori la scrittura diviene altamente descrittiva, a tratti ripetitiva nella visione dello spartito, ma molto efficace all'ascolto. Infine Castelnuovo-Tedesco volle creare anche pagine di trascrizione e didattica per lo strumento a sei corde. Nello specifico si faccia riferimento agli *Appunti* op. 210, in cui l'autore compie, al pari delle *Variazioni*, un *excursus* tra diversi ritmi, stili ed epoche, dalle danze del '600 e '700 a quelle del '900. Diteggiatura e revisione di questo suo ultimo lavoro didattico verranno affidate al maestro Ruggero Chiesa, che dovette affrontare passaggi di natura pianistica, inventando posizioni e salti abbastanza notevoli per la mano sinistra del chitarrista esecutore. Stilisticamente e formalmente differenti, tutti i lavori per chitarra sola presentano altresì caratteristiche di scrittura comuni. Nei diversi spartiti analizzati i tratteggi di Castelnuovo-Tedesco sono evidenti dalla frequente presenza di situazioni accordali, tonali e non, sempre variati e riutilizzati in situazioni diverse (rivolti, bassi aggiunti, voci raddoppiate).

Da sinistra: Andrés Segovia, Daniel Fortea, Miguel Llobet ed Emilio Pujol (Archivio Guitarreria de Buenos Aires)

All'ascolto la vena melodica è chiarissima: l'autore crea per ogni composizione una o più melodie affidandosi al sistema tonale classico con frequente utilizzo di alterazioni transitorie. Sviluppa un intero racconto musicale e attorno ad esso esplica diverse tecniche compositive ed esecutive tipiche della letteratura chitarristica tradizionale e contemporanea, dal *rasgueado*/*punteado* al tremolo, dai suoni armonici e l'arpeggiato alla consueta scrittura divisa tra parte melodica e quella d'accompagnamento, indipendentemente sviluppate in tutti i registri vocali. I ritmi adoperati sono invece i più consueti (2/4, 6/8, 4/4, 2/4) con sporadici passaggi transitori a tempi ritmici differenti (1/4, 2/2, 9/16). Anche i valori seguono lo stesso criterio mediante l'utilizzo di forme tradizionali, mentre i gruppi irregolari si limitano a qualche terzina o sestina. Molte composizioni presentano invece un ritmo sostenuto con valori di croma e semicroma da eseguirsi velocemente, soprattutto nelle sezioni di natura virtuosistica con frammenti di scale ascendenti e discendenti. Nel parametro della tonalità vi è un'obiettiva preponderanza per il Re maggiore e

l'omonima minore, tonalità utilizzate in *Variations à travers les siècles*, *Sonata Omaggio a Boccherini*, *Capriccio diabolico*, *Concerto in Re*, *Suite*, *Greeting Cards*, *Tre preludi mediterranei* e *Escarramán*, con conseguente utilizzo della sesta corda in Re. Le altre tonalità utilizzate sono altresì coerenti con la letteratura dello strumento e presentano poche alterazioni in chiave, eccezion fatta per il secondo dei *Tre preludi mediterranei*, la *Nenia*, composta in tonalità di Mi bemolle maggiore.

Il metodo compositivo di Castelnuovo-Tedesco presenta dunque delle tecniche e degli stilemi già conosciuti ed esplicati da diversi compositori anche e soprattutto in ambito chitarristico. La difficoltà di esecuzione è piuttosto notevole, data anche l'ostentata diteggiatura che Segovia presenta nelle proprie revisioni. In alcune opere la diteggiatura è addirittura assente (*Rondò* op. 129), fatto dovuto naturalmente all'istruzione pianistica del compositore fiorentino, piuttosto differente da quella chitarristica. Ciononostante l'*opus* per chitarra sola di Castelnuovo-Tedesco è affascinante e coinvolgente. L'eccellenza del suo lavoro risiede nella variazione e presentazione di tali caratteristiche di scrittura. Il compositore fiorentino riesce, infatti, ad adoperare in maniera adeguata le tecniche più conosciute, aggiungendo uno stile melodico dinamico, sciolto e mai saturo di soluzioni, che risulta per certi aspetti ancor'oggi inimitabile.

Per poter meglio comprendere le tecniche ivi descritte, seguirà l'analisi dell'opera più celebre ed eseguita dal catalogo di Castelnuovo-Tedesco, il *Concerto in Re*. Con l'aiuto di esempi dalla partitura si traccerà un percorso con precise indicazioni musicologiche. Ogni esempio musicale verrà descritto nel testo precedente all'immagine per meglio comprendere tecniche e stili utilizzati dall'autore nella composizione che ha avuto maggior impatto all'interno della storia della chitarra.

Dopo la stesura del *Capriccio*, Segovia e Castelnuovo-Tedesco rimasero in perenne contatto epistolare, e data la sicurezza acquisita dal compositore, Segovia fece una proposta inaspettata: commissionò a Castelnuovo-Tedesco la scrittura di un concerto per chitarra e orchestra. In quest'occasione il compositore si vide costretto a rifiutare:

> Questa volta francamente esitai: perché non conoscevo nessun precedente del genere (e non credo ne esistessero); e mentre, dopo le prime esperienze, mi sentivo ormai abbastanza sicuro della tecnica chitarristica (per quanto la chitarra sia un misterioso strumento, di cui non si può mai esser sicuri) non riuscivo ancora ad immaginare (non avendola mai sentita) l'associazione della chitarra cogli altri strumenti dell'orchestra: anche adoperando una piccola orchestra classica (per non soffocare il fragile strumento) era un problema insieme di quantità e di qualità di suono che mi spaventava, e che non osavo affrontare! [13]

Per questa serie di motivi Castelnuovo-Tedesco attese ancora qualche anno per la stesura del suddetto *Concerto*. I fatti storici intanto precipitavano e nel 1938, anno seguente le ultime *Variazioni*, la campagna razziale colpiva l'Europa mentre la famiglia Castelnuovo-Tedesco si preparava all'esilio forzato oltreoceano. In questo momento pieno d'angoscia e di difficoltà Segovia si dimostrò un vero amico: si presentò, infatti, a Firenze e passò le ultime vacanze di Natale con la famiglia Castelnuovo-Tedesco, rincuorandola e augurandole pace e serenità nella nuova avventura. Mario Castelnuovo-Tedesco ricorderà con gran piacere questo momento e nelle sue memorie spiega quanto grande sia stato il conforto arrecatogli da Segovia. Commosso, il compositore fiorentino si sdebitò scrivendo, con ogni probabilità, una delle opere di maggior impatto storico per il repertorio chitarristico. Ormai pronto per la proposta di qualche anno prima, Castelnuovo-Tedesco compose il celebre *Concerto in Re per chitarra e orchestra* op. 99. Diviso in tre tempi, il compositore ne scrisse il primo durante il soggiorno dell'amico a Firenze. La stesura dei rimanenti due tempi dovette aspettare il gennaio dell'anno seguente (1939), quando Segovia partì per l'America del Sud. Lo stesso anno significò per Castelnuovo-Tedesco l'inizio dell'esilio.

[13] M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica* cit., p. 263.

Chiudendo questa breve parentesi di cronaca, si faccia ora ritorno al *Concerto*. Da tre anni Segovia aveva chiesto a Castelnuovo-Tedesco di comporre un concerto per chitarra e orchestra. [14] Questa richiesta è dovuta naturalmente alle curiosità di Segovia nello spronare l'amico ad ampliare la propria cultura compositiva. Del resto, spingere un artista a superare i propri limiti è assolutamente essenziale. Tuttavia le intenzioni di Segovia spaziavano all'intero repertorio chitarristico, il quale aveva un gran bisogno di rinnovo. Un concerto per chitarra e orchestra avrebbe ampliato non poco le risorse dello strumento. Inoltre sino ad allora soltanto il compositore messicano Rafael Adame Gómez ed il più noto Joaquin Rodrigo avevano osato comentarsi nel genere. [15] Per coerenza storica vada però precisato che temporalmente il primo concerto fu composto da Adame Gómez, chitarrista e compositore piuttosto sconosciuto rispetto a Rodrigo e Castelnuovo-Tedesco, ai quali la storiografia musicale attribuisce a gran voce la nascita e le prime scritture moderne di questo genere molto complesso in cui la chitarra duetta e si alterna con l'orchestra.

Gómez compose il suo *Concierto para guitarra y orquesta* nel 1930 rinominandolo in seguito con l'eloquente titolo *Concierto mexicano*. [16] Questa sua opera prima è impregnata di motivi popolari e melodie messicane che rendono il *Concierto* decisamente diverso dal *Concierto de Aranjuez* e dal *Concerto in Re*, e forse per questo motivo meno nobile all'ascolto. Ciononostante questo lavoro è un mirabile esempio di come un seppur giovane compositore (nel 1930 Gómez compiva 25 anni) sia riuscito a dar vita ad un'opera così tecnicamente complessa.

Dal punto di vista stilistico è rilevante osservare quanto Castelnuovo-Tedesco sia riuscito a rendere quest'opera contemporanea nonostante la struttura rimanga per molti aspetti legata al neoclassicismo italiano, traendo spunto per certi aspetti anche dalla cultura francese e mitteleuropea.

Pertanto ne risulta che il *Concerto* è una miscela di passato e presente, [17] in cui lo strumento solista riesce a dialogare perfettamente con l'orchestra, senza mai venirne coperto o snaturato. A tal riguardo l'orchestra è composta da un flauto, un oboe, due clarinetti in La, un fagotto, un corno in Fa, dai timpani, due primi violini, due secondi violini, due viole, due violoncelli ed un contrabbasso. Il *Concerto* si compone di tre movimenti, ciascuno con le proprie caratteristiche stilistiche e strutturali:

I movimento: *Allegretto*
II movimento: *Andantino alla romanza*
III movimento: *Ritmico e cavalleresco*

Allegretto

La forma-sonata, tanto cara al Settecento italiano ed europeo, detta i ritmi di questo primo movimento: la struttura è bitematica e tripartita. I due temi si intrecciano in modo ordinato per tutta

[14] Una curiosità rilevante è data dal fatto che il *Concerto* fu eseguito per la prima volta da Segovia, nel gennaio del 1939 a Montevideo, senza la presenza di Castelnuovo-Tedesco. Il compositore fiorentino udì il *Concerto* completo solamente parecchi anno dopo, il 10 marzo 1963 a Los Angeles, quando la sua composizione aveva ormai girato tutto il mondo.

[15] Elemento comune tra Castelnuovo-Tedesco e Rodrigo è la mancata esperienza chitarristica: entrambi non studiarono mai lo strumento, riuscendo comunque a comporre pezzi di notevole importanza. Inoltre anche Rodrigo, per il *Concierto de Aranjuez*, utilizzò stili non propriamente contemporanei e Novecenteschi: egli si ispirò, infatti, ai giardini del Palazzo Reale di Aranjuez, la residenza di primavera del re Filippo II nella seconda metà del secolo XVI. Un legame ancor più stretto viene concesso dall'anno delle due composizioni: entrambe sono state scritte nel 1939 e divise in tre movimenti.

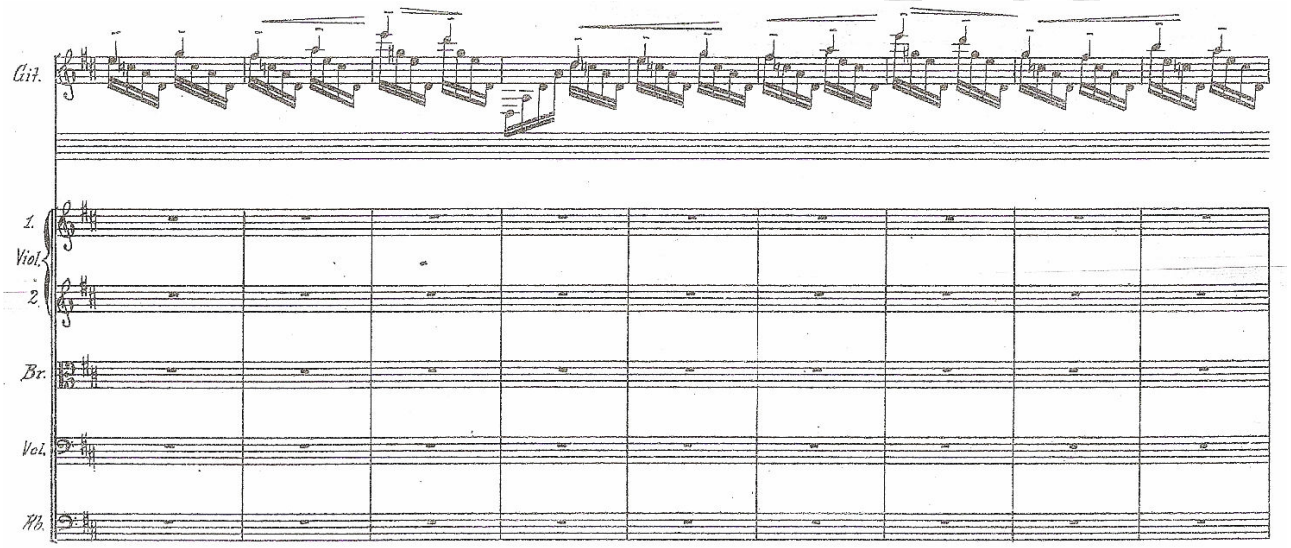
[16] L'ultima rappresentazione del *Concierto* ebbe luogo in Messico nella Sala Ponce del Palacio de Belles Artes con la partecipazione della Orquesta Filarmónica Ciudad de México, il 7 novembre del 1950. Per l'occasione Gómez intitolò il suo lavoro *Concierto clásico*.

[17] Per questo motivo Castelnuovo-Tedesco non può essere inserito tra i musicisti prettamente contemporanei e rinnovatori assoluti del Novecento. Al tempo stesso però la forza di questo artista risiede proprio in questo: saper riadattare stili antichi a repertori nuovi.

la durata dell'*Allegretto*, mettendo in evidenza sin dal principio il carattere portante dello strumento solista. Il *Concerto* ha inizio con l'esposizione, in cui la chitarra fa il suo esordio in scena muta per 27 battute. L'orchestra presenta il primo tema nel tempo di 2/4, molto vivace e di spirito nobile, stilisticamente simile all'*Omaggio a Boccherini*. Quest'ultimo presenta un inciso ritmico caratteristicamente leggiadro e di epoca neoclassica. Coadiuvata dagli archi pizzicati e da una leggera presenza dei flauti, la chitarra, dopo una breve introduzione con la tecnica del tremolo (bb. 39-47), ripercorre il tema precedentemente esposto. Il trattamento dell'orchestra è naturalmente legato al solista. Gli strumenti coinvolti danno enfasi e carica allo strumento, soprattutto il corno e i timpani, utilizzati per rafforzare l'effetto dei bassi (bb. 48-84).

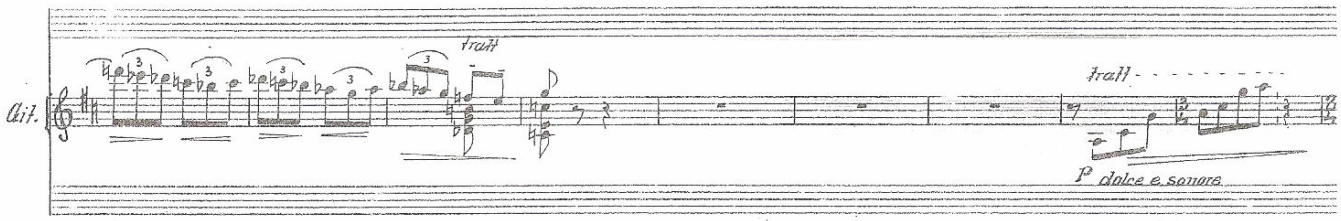
Con la presenza del fagotto, la chitarra scivola verso il secondo tema, introdotto da una breve sessione accordale. L'orchestra ammutolisce, lasciando il proscenio al solista. L'inciso del secondo tema in La maggiore viene ripetuto dalla sezione dei fiati dopo una serie di arpeggiati del solista (bb. 92-122).

bb. 93-101:



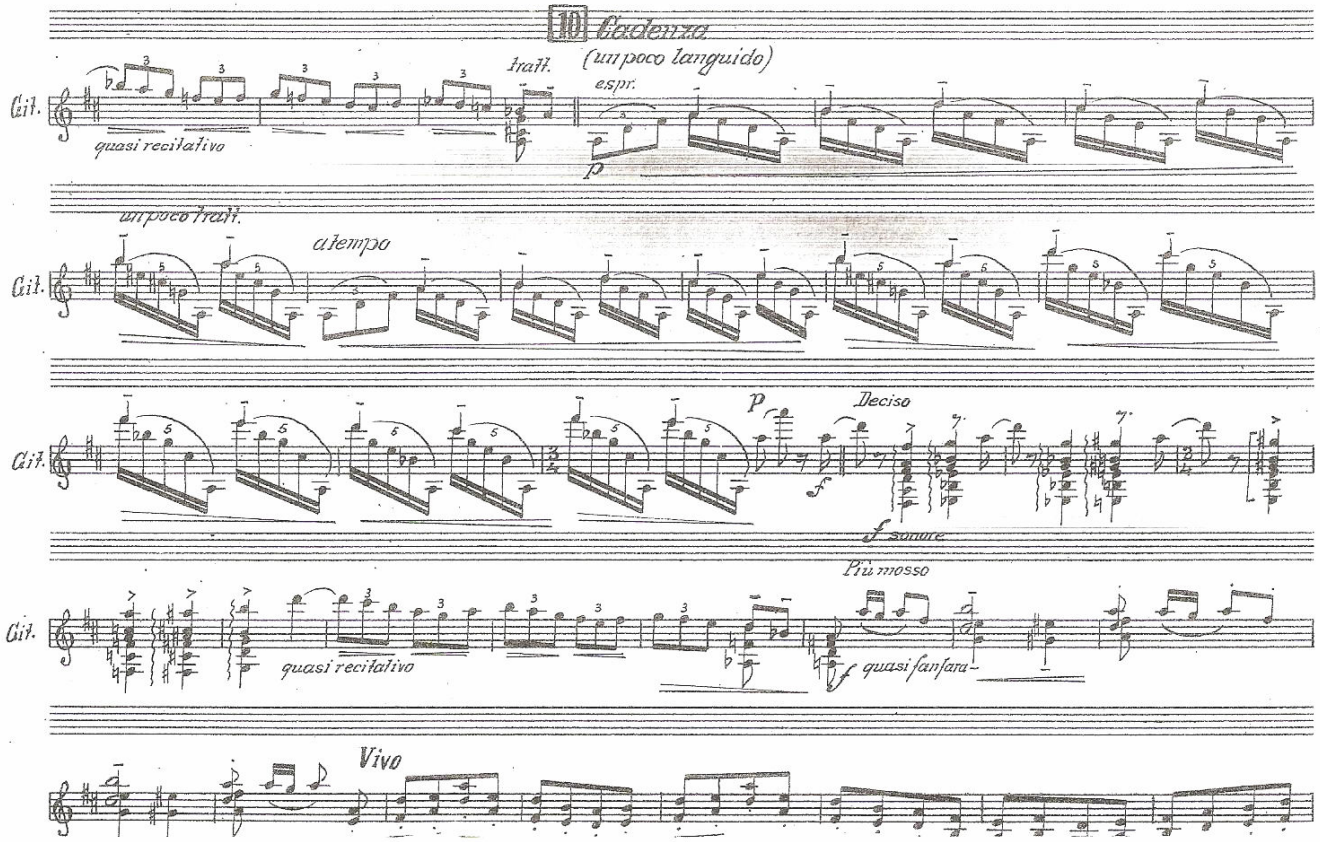
La situazione accordale alle bb. 128-142 è il preambolo allo sviluppo del primo movimento. Il tappeto sonoro è fornito dai violini, mentre il solista compie dei passaggi a due voci dalla melodia quasi orientaleggiante affiancata dall'intera orchestra (bb. 154-171). Il materiale dei due temi dell'esposizione viene rielaborato e riproposto diversamente (bb. 175-210), come caratteristico per la forma-sonata. Il solista con un gruppo irregolare di terzine discendenti, rese in scala cromatica, termina lo sviluppo (b. 230).

bb. 227-235:



L'ultima delle tre parti della forma-sonata è la ripresa (bb. 236-279). I due temi principali sono riproposti come nella primissima esposizione. In seguito, a b. 288 la chitarra giunge alla *Cadenza (un poco languido)*. Questa significativa sezione dell'*Allegretto* presenta diversi ritmi irregolari e accordi di natura modulante.

bb. 285-290:



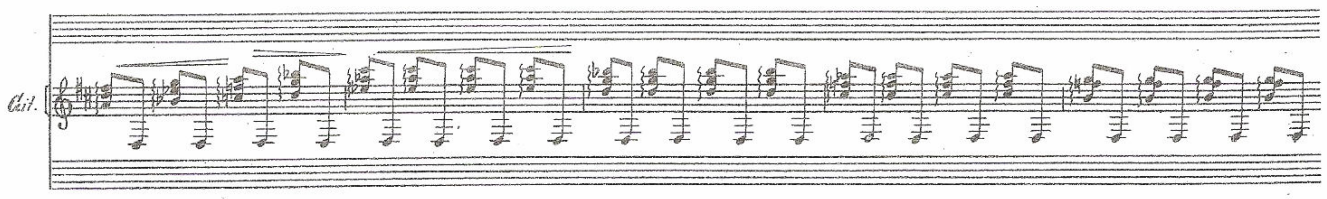
Il *Vivo* a due voci porta il solista ai sostenuti arpeggi conclusivi e conseguentemente alla fine del primo movimento (b. 334).

Andantino alla Romanza

Secondo lo stesso Castelnuovo-Tedesco, questo movimento è una specie di tenero addio alla campagna toscana [18] che stava per lasciare di lì a poco. La vena nostalgica e sentimentale dell'*Andantino* viene esposta sin dalle prime battute con l'orchestra muta e la sola presenza del solista (bb. 1-11). Il tema coinvolgente e per certi aspetti toccante è successivamente reiterato dalla sezione dei fiati con la costante presenza della chitarra che funge da accompagnamento. L'attenzione risiede, infatti, nella sezione dei fiati, con clarinetto e flauto a creare un canone molto adatto alla natura del tema (bb. 12-28).

In seguito una seconda idea musicale subentra alla prima: stavolta il tempo è più mosso e scorrevole, quasi a significare uno sconvolgimento della quiete precedente. Stavolta il solista propone una successione di accordi, alternati dal basso continuo in Re (bb. 31-38). La melodia proveniente dagli accordi ripetitivi risuona cupa, piena di tensione, timore e inquietudine.

bb. 32-36:

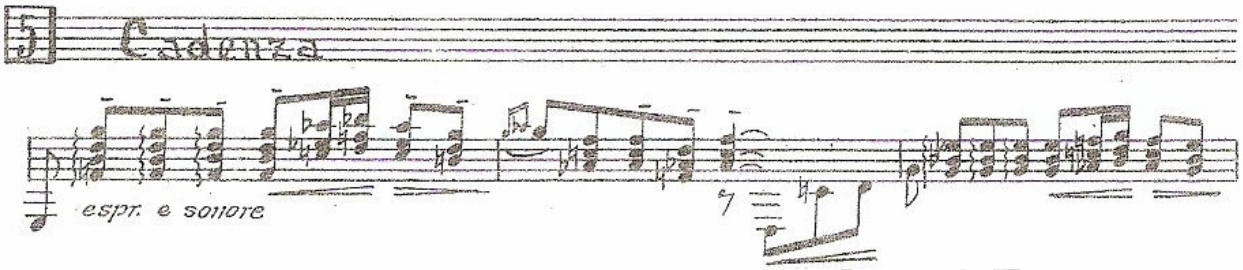


[18] M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica* cit., p. 265.

Nelle successive battute la chitarra è in silenzio, mentre l'orchestra sviluppa la seconda delle tre idee musicali presenti in questo *Andantino* (bb. 39-44).

Da b. 45 si è in presenza della cadenza del solista, molto sfoltita da Segovia nella propria revisione a causa della densa scrittura accordale. Questa sezione funge da parte centrale dell'opera e presenta un inciso ritmico dai tratti spagnoleggianti, quasi rincuoranti e diametralmente opposti al tema precedente. La tenuta armonica delle voci è notevole e nonostante il massiccio uso di accordi, risulta molto scorrevole e piacevole all'ascolto.

bb. 45-47:



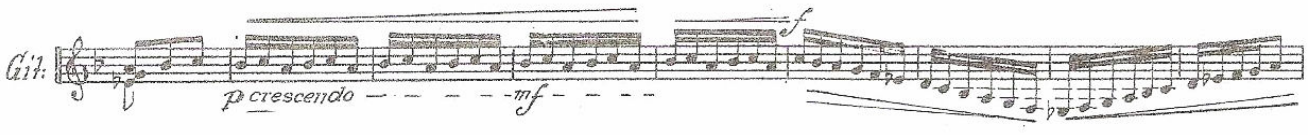
La chitarra sembra quasi placarsi per qualche battuta dopo la difficile sezione cadenzale, assumendo il ruolo di strumento accompagnatore (bb. 63-66) per far ritorno a situazioni più complesse e di natura solista (bb. 67-70). I temi vengono riproposti in chiave più cupa e con un sentimento di velata tristezza. In questa sezione finale Castelnuovo-Tedesco ripropone lo stesso inciso ritmico della cadenza precedente, giungendo a un finale con forte presenza del corno (bb. 79-84) a dar enfasi alle ultime note acute del solista.

Ritmico e cavalleresco

Il terzo movimento chiude il *Concerto* con una ballata dal carattere tipicamente spagnolo. Riconducibile per certi aspetti al *Romancero* e al *Cantar del Cid*, presenta due temi distinti e facilmente percepibili anche a vista d'occhio sulla partitura per il cambio di tempo da 3/8 a 4/4. L'agile tempo di 3/8 permette di movimentare sin dal principio l'ultimo movimento.

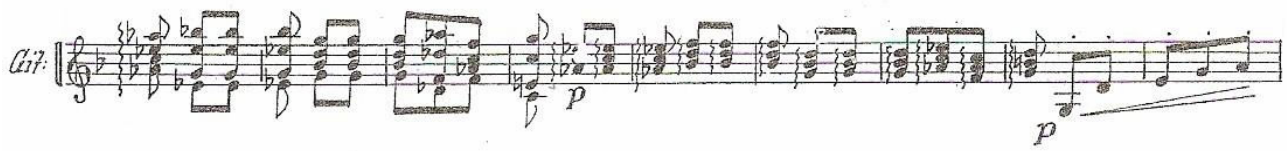
L'orchestra presenta il primo tema, affidando momentaneamente la parte del solista ai primi violini assistiti dagli altri strumenti (bb. 1-26). Conseguentemente l'orchestra viene zittita dall'entrata della chitarra che subito enuncia il carattere virtuosistico della ballata: l'inciso ritmico è ben chiaro e basato sulla diversa alternanza di crome e semicrome talvolta disposte su scale ascendenti e discendenti sempre introdotte da tre battute, composte da un segmento di tre note (es.: Si-Do-La-Si-Do-La), reiterato quattro volte all'interno del primo tema, escludendo le ripetizioni nella cadenza e nel successivo finale del movimento (bb. 39-46, 135-142, 175-182, 213-220).

bb. 38-46:



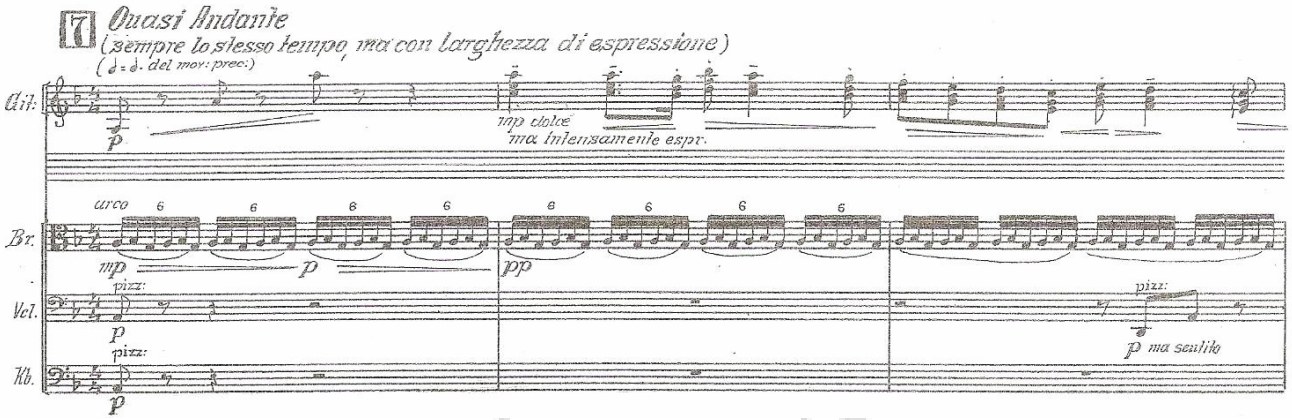
La prima idea musicale si sviluppa attorno le suddette caratteristiche ritmiche mentre la suggestiva melodia in Re minore con presenza di alterazioni transitorie riecheggia in maniera vivida e decisa, talvolta per situazioni accordali arpeggiate (bb. 146-153, 193-212).

bb. 146-154:



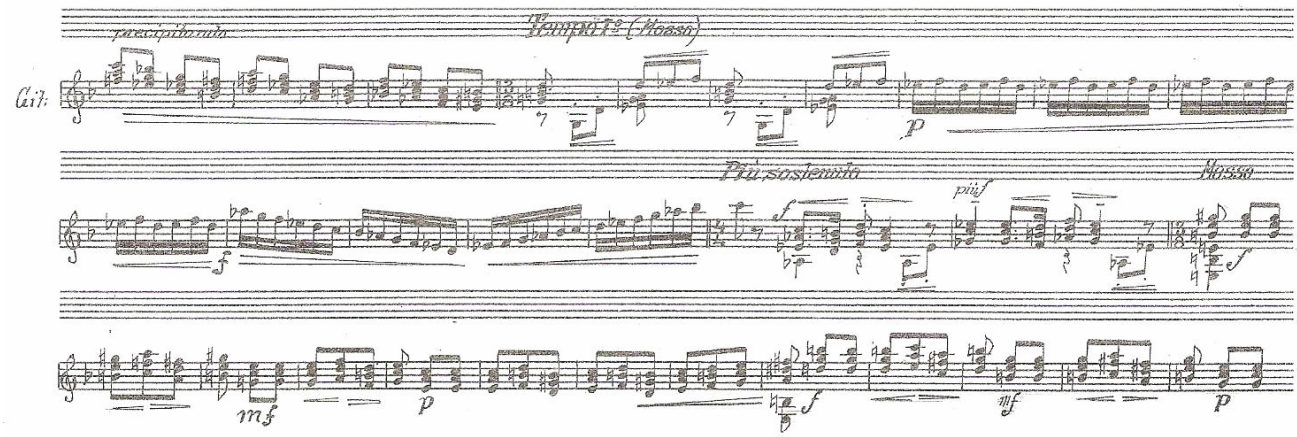
Con un'ultima scala discendente nelle bb. 219 e 220 il *Ritmico* si tramuta in *Cavalleresco*. Il tempo diviene di 4/4 e i valori si fanno più larghi: semiminime e crome puntate rappresentano l'inciso ritmico principale coadiuvato dalle sestine irregolari delle viole (bb. 221-235) che fungono da tappeto sonoro. La melodia portante viene esposta anche dai violini in un suggestivo duetto con lo strumento solista. La scrittura diviene armonicamente densa e dal carattere decisamente accordale e arpeggiato.

bb. 221-223:



Il secondo tema procede maestosamente con *larghezza di espressione* sino alla cadenza della chitarra (bb. 241-327) che unifica i due temi in una miscela *ritmico-cavalleresca* molto persuasiva dalla notevole densità armonica e dalla non facile esecuzione tanto tecnica quanto dinamica e ritmica.

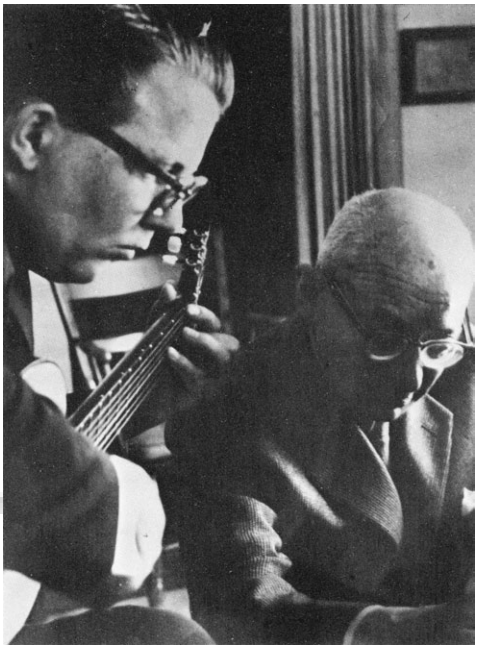
bb. 241-270:



Dopo il culmine melodico del La acuto, *ff* e *brillante* di b. 307, la chitarra fa ritorno al primo tema con coinvolgimento dell'orchestra, stavolta posta in primo piano con una netta divisione della strumentazione: gli archi espongono il primo tema, mentre i legni mutano il tempo da 3/8 a 2/4 esponendo il secondo motivo musicale. La chitarra ripropone il tema in 3/8 e solamente nelle ultime quattro battute passa al tempo di 4/4, giungendo con ritmo *un poco sostenuto, ma festoso (quasi*

fanfara) all'accordo arpeggiato conclusivo di Re maggiore, sancendo il terzo e ultimo movimento e con esso l'intero *Concerto* in Re.

Il fascino che Castelnuovo-Tedesco suscitò tra i diversi interpreti e conoscitori del mondo musicale fu notevole. [19] Il suo primo concerto per chitarra e orchestra fu un successo e come ricorda nelle proprie memorie «fu uno dei lavori più felici, in ogni senso: dal punto di vista formale, per la spontaneità, la chiarezza e la concisione; dal punto di vista spirituale, per la sua assoluta serenità». [20] L'opera si potrebbe considerare come una sfida vinta sia da Castelnuovo-Tedesco che da Segovia. I due artisti avevano, infatti, creato qualcosa di assolutamente impensabile e improponibile sino a qualche anno prima, soprattutto in Italia. Precedentemente l'avvento di Castelnuovo-Tedesco sulla scena chitarristica nazionale, infatti, il repertorio italiano stava attraversando una parentesi romantica dalle numerose opere interessanti. Le diverse figure che diedero vita e voce alla chitarra del primo Novecento italiano non ebbero però grande risonanza all'interno della storia chitarristica.



Castelnuovo-Tedesco con Siegfried Behrend, (in C. OTERO, *Mario Castelnuovo-Tedesco su vida y su obra para guitarra*, Lomas de Bezares, Fomento Cultural Corazon Otero, 1987, p. 115)

L'omissione o mancato approfondimento di questo periodo è dovuto anche alla ricerca storiografica, che riserva in genere grande attenzione alle epoche di maggior rilievo, concentrandovi approfondimenti molto articolati, mentre a quei periodi cosiddetti transitori capita addirittura che la storiografia quasi non si interessi o si muova con grande ritardo, sia in ragione della difficoltà dei contesti al fine di un'indagine oggettiva, sia per la scarsa reperibilità di una relativa documentazione adeguata. Il periodo precedente a Castelnuovo-Tedesco fu un'epoca transitoria, riscoperta solamente negli ultimi anni da diversi studi specifici, atti a presentare un repertorio sì minore, ma dai contenuti storicamente importanti, aventi anche un certo legame con il compositore fiorentino, protagonista e rinnovatore del genere. Ma nei primi anni di sviluppo dell'*opus* castelnuovesco, l'Italia chitarristica era idealmente divisa in due parti dalle ideologie e prospettive differenti: l'una legata a Segovia e Castelnuovo-Tedesco appunto, l'altra radicata sin troppo nel romanticismo, volenterosa di rinnovo, ma priva di altrettanta audacia.

La prima vide un ulteriore sviluppo e la fama internazionale, la seconda un inesorabile declino e conseguente cambiamento, dettato dall'andamento musicale avanguardistico preponderante dell'epoca. Il fatto curioso è che la scuola dei vari Luigi Mozzani, Benvenuto Terzi, Giovanni Murtula e successivamente Teresa De Rogatis e Benedetto Di Ponio, prendeva in considerazione l'idea di un rinnovo stilistico da effettuarsi alla base, ma tra questi nessuno ebbe veramente le possibilità e potenzialità per portare a termine tali propositi. Il rinnovo vero e proprio si materializzò con Castelnuovo-Tedesco, figlio della nuova scuola legata alla *generazione dell'Ottanta*. Il suo lavoro nacque però con Segovia e il legame tra il rinnovo del repertorio chitarristico italiano e l'artista spagnolo assume un'importanza talvolta accentuata dalla storiografia e musicologia passata, a scapito di altri periodi, come, appunto, quello chitarristico del primo Novecento in Italia.

Ad ogni modo, è pensiero comune che il primo vero rinnovo del repertorio chitarristico italiano provenisse da Castelnuovo-Tedesco. Mentre l'Italia stava scoprendo l'arte esecutiva di

[19] Basti pensare che il suo lavoro fu edito dalle maggiori case discografiche in circolazione, ed eseguito dai migliori interpreti di chitarra al mondo. Tra gli altri: Narciso Yepes, John Williams, Kazuhito Yamashita, Norbert Kraft, Alirio Diaz, Siegfried Behrend, e naturalmente Andrés Segovia.

[20] M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Una vita di musica* cit., p. 266.

Segovia, il Maestro andaluso cominciava a intraprendere una fitta serie di rapporti con il mondo musicale italiano. Tra questi vi era quello con Castelnuovo-Tedesco, il quale riusciva a creare un'*opus* per chitarra sola fino ad allora inesistente nella cultura chitarristica del nostro Paese. Tuttavia il fatto che Castelnuovo-Tedesco sia approdato alla scrittura chitarristica senza aver mai preso in mano lo strumento fu decisamente un'arma a doppio taglio. Da un lato, infatti, non badando troppo alla letteratura chitarristica dell'Ottocento, si concentrò piuttosto sulle sue idee compositive, costituendo già di per sé un rinnovo rispetto al repertorio standardizzato in base alle opere dei romantici Giuliani, Regondi o Carcassi. D'altra parte, però, simile atteggiamento costituì una sorta di allontanamento e poca considerazione da parte del mondo chitarristico sino agli anni Cinquanta, causa la sua mancata aderenza alle potenzialità tecniche e compositive di allora. Basti pensare che nel *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, edito nel 1937 e considerato uno dei cimeli storici dell'arte chitarristica in Italia, Castelnuovo-Tedesco, tra gli altri artisti italiani, presenti e passati, viene così presentato:

> Celebre compositore contemporaneo […] Appartiene alla schiera dei rappresentanti della musica moderna e come tale scrisse molte opere che gli procurarono grande fama. Ammirato dalle esecuzioni del celebre chitarrista Segovia, compose e dedicò per lui alcune opere di notevole importanza delle quali citiamo: *Variazioni attraverso i secoli*, *Sonata* dedicata a Boccherini, *Tarantella*, *Capriccio diabolico* dedicato a Paganini. Sono tutte di squisita fattura, ma causa le grandi difficoltà in esse contenute, ed il loro stile prettamente moderno, sono poco accette dalla maggioranza dei chitarristi. Comunque queste composizioni hanno onorato il nostro istrumento e siamo perciò grati all'illustre musicista. [21]

Come enunciato di fatto nel *Dizionario*, la fama di Castelnuovo-Tedesco non fu immediata all'interno del repertorio chitarristico italiano. Le prime edizioni importanti in terra italiana delle opere per chitarra castelnuovesche saranno pertanto connesse alla nuova generazione, sviluppatasi nella seconda metà del XX secolo.

Ghiglia, Tonazzi, Chiesa, Gilardino e Gangi riuscirono a creare un repertorio nuovo, coinvolto nell'epoca corrente tra nuove proposte di natura contemporanea, ponendo altresì attenzione alla tradizione dello strumento. La figura di Castelnuovo-Tedesco fu pertanto quella di pioniere: [22] un pianista che, mediante l'iniziale aiuto di Segovia e un successivo attaccamento alla scrittura chitarristica, diverrà uno dei compositori italiani per chitarra più celebri e importanti del Novecento.

[21] *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani*, Bologna, La Chitarra, 1937, p. 77.

[22] Anche Goffredo Petrassi dedicò qualche pagina allo strumento della chitarra, con esiti decisamente meno riusciti rispetto a Castelnuovo-Tedesco. Si ricordi la sua *Seconda Serenata-trio* per arpa, mandolino e chitarra (1962), *Nunc* (1971), *Le grand septuor* per clarinetto solista, violino, violoncello, tromba, trombone, chitarra e percussioni (1978) e *Suoni notturni* per chitarra sola (1982).