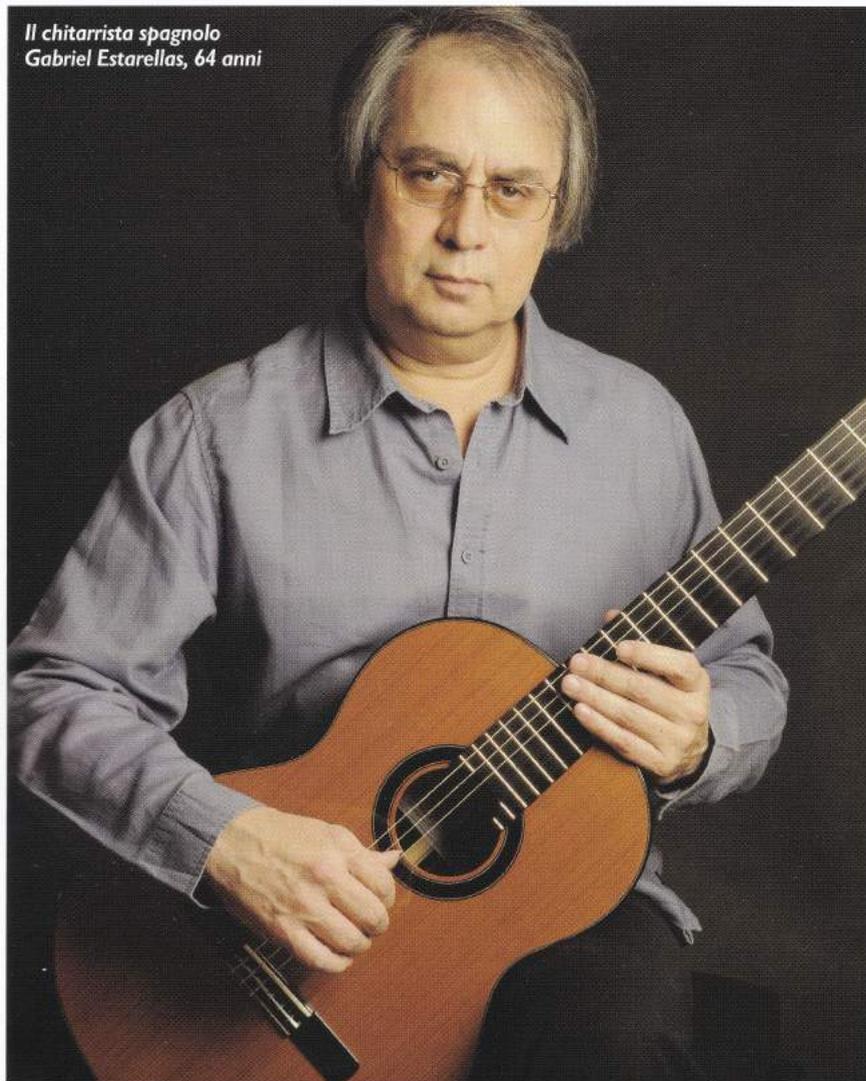


Una finestra aperta sulla musica

È quella del grande chitarrista spagnolo, ultimo erede di una lunga tradizione che ha consegnato alle sei corde interpreti che hanno messo al centro della loro attività l'arte dei suoni e non il virtuosismo fine a sé stesso. Il suono, splendente e flessibilissimo, è impiegato a fini architettonici, gli ambiti delle frasi risultano di una chiarezza trasparente. Da un lato, l'ampiezza e la precisione del disegno polifonico, dall'altro la cura meticolosa dei particolari, coperta da un eloquio spontaneo e del tutto privo di retorica

Il chitarrista spagnolo
Gabriel Estarellas, 64 anni



di ANGELO GILARDINO

Non esistono prove documentali in grado di dimostrare che Johann Sebastian Bach abbia mai avuto che fare con la chitarra. Considerando le caratteristiche strutturali della sua musica strumentale, sembra verosimile supporre che uno strumento dal suono esile e relativamente sguarnito nei bassi qual era la chitarra di quel tempo non rivestisse ai suoi occhi alcun interesse. Diverso invece fu il caso del liuto che, al tempo di Bach, e proprio nella sua Germania, aveva trovato una nicchia di florida sopravvivenza: basterà ricordare l'opera di Silvius Leopold Weiss per constatare come l'arte liutistica tedesca del tardo barocco avesse elevato lo strumento all'apogeo della sua storia, iniziata nel secolo XVI.

Questo fervore liutistico lambì anche le soglie del prodigioso laboratorio bachiano. Il nome "liuto", che in precedenza si era riferito non a un ben definito strumento, ma a una famiglia di strumenti accomunati dal profilo morfologico e diversi nelle dimensioni e nell'accordatura, al tempo di Bach e nel suo ambiente musicale, indicava un arnese musicale stabilizzato nell'armatura a tredici cori e accordato in Re: questo fu il liuto con il quale Bach ebbe una certa dimestichezza, anche perché lo suonavano il suo cosciente Weiss e il suo allievo Johann Ludwig Krebs. Nulla prova però che Bach abbia mai maneggiato un liuto.

È invece accertato un altro fatto, e cioè che Bach si era procurato due esemplari di *Lauten Werk* costruiti dall'organaro Zacharias Hildebrand: il *Lauten Werk* altro

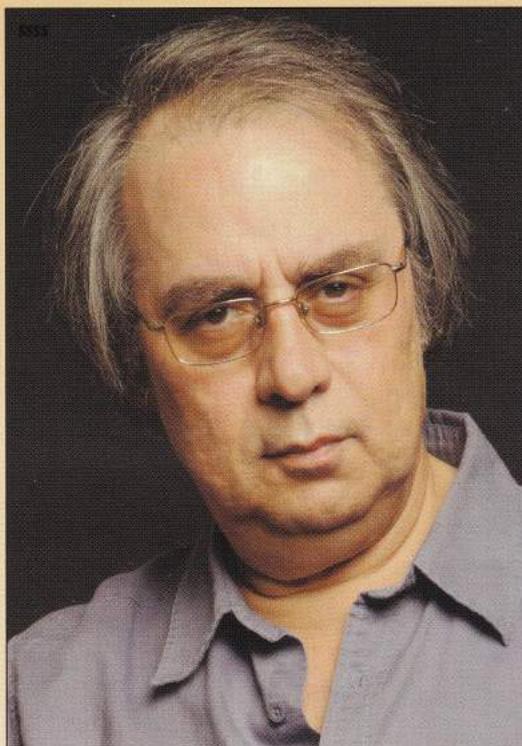
non era che un clavicembalo armato con corde di liuto, cioè uno strumento che permetteva all'esecutore la scorrevolezza della tecnica tastieristica e che, nel suono, risultava affine – se non proprio identico – al liuto vero e proprio. È sempre esistita – e probabilmente non troverà mai risposta – la domanda: Bach scrisse la sua musica liutistica per il liuto o per il *Lauten Werk*? Con il tempo e con il progresso degli studi, sembra prevalere l'ipotesi del *Lauten Werk* per quasi tutte le composizioni liutistiche bachiane. Tale ipotesi si avvalora soprattutto nell'osservazione della scrittura contrappuntistica adoperata da Bach e nella scelta delle tonalità nelle varie composizioni. Affidate alle mani di un esecutore che suona il *Lauten Werk*, le musiche liutistiche bachiane scorrono con naturalezza, mentre ben più severo è l'impegno richiesto a un esecutore che adoperi il liuto a tredici cori accordato in Re, con il quale diviene problematico rispettare, con adeguati stacchi di tempo, il carattere dei movimenti brillanti o rendere effetti strumentali che fanno lievitare la sonorità di certi passaggi. Ovviamente, Bach scriveva in notazione e non, come i liutisti suoi contemporanei, in intavolatura.

Dagli inizi del Novecento (e non senza prodromi nell'Ottocento romantico) si assiste a una sorta di epifenomeno musicale: la chitarra, grazie all'intuito di alcuni chitarristi che amano la musica di Bach, incomincia ad apparire come una sorta di compromesso equilibrato tra i problematici (per diverse ragioni) *Lauten Werk* e liuto barocco: più agile e nitida del liuto, la chitarra è, nel suono, assai più varia e gradevole del *Lauten Werk*, e permette – in quasi tutte le evenienze musicali implicate nel testo bachiano – il rispetto dei diversi caratteri – con qualche limitazione solo in alcuni movimenti – esaltando l'espressione e la resa di effetti assai preziosi e delicati.

Non è ancora stata scritta una storia dell'interpretazione di Bach da parte dei chitarristi, ma le notizie che permetterebbero di raccontarla galleggiano frammentariamente in centinaia di fonti. Sem-

I maestri della chitarra

Gabriel Estarellas



Gabriel Estarellas è nato a Palma de Maiorca, in Spagna, il 14 ottobre 1952. È considerato uno dei massimi chitarristi spagnoli in attività. Dopo aver perfezionato la sua tecnica chitarristica con José Tomas e musicale con Gerardo Pérez Busquier si è imposto sulla scena internazionale negli anni Settanta ottenendo il primo premio al Concorso "Viotti" di Vercelli, al Concorso "Ramírez" di Santiago di Compostela e al Concorso "Tárrega" di Benicassim. È stato docente di chitarra presso il Reale Conservatorio Superiore di musica di Madrid ed è professore onorario all'Università di San Agustín di Arequipa, in Perù. Nella sua carriera ha eseguito in prima assoluta oltre 200 opere che illustri compositori gli hanno dedicato. Tra gli altri, Antón García Abril, Alexandre Tansman, Leo Brouwer, Angelo Gilardino, Tomás Marco, Claudio Prieto, Valentín Ruiz,

Gabriel Fernández Álvez, Xavier Benguerel e Manuel Moreno-Buendía. Ha inciso 17 cd, comprendenti anche l'integrale per chitarra di Antón García Abril, Ángel Barrios e Tomás Marco. Ha tenuto recital in varie città d'Europa, Asia e America e si è esibito con prestigiose filarmoniche come l'Orquesta de Cámara Española, Orquesta Nacional de España, Orquesta de Radio Televisión Española e la Sinfónica di Madrid, Houston Camerata e la London Mozart Players. È attivo anche come compositore: per chitarra sola ha scritto *Diez estudios de virtuosismo*, *Homenaje a Marcel Proust*, *Fantasia para una dama*, *Preludi nn. 1 e 2*, residence dell'Università del Colorado, negli Stati Uniti.

Programma del cd

CD 1

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Suite in La minore BWV 995

- Preludio [5'15]
- Allemanda [4'49]
- Corrente [1'59]
- Sarabanda [3'09]
- Gavotta I e II [4'05]
- Giga [2'08]

Suite in Mi minore BWV 996

- Preludio (Passaggio e Presto) [2'34]
- Allemanda [2'24]
- Corrente [2'32]
- Sarabanda [4'05]
- Bourrée [1'17]
- Giga [3'01]

Preludio in Re minore BWV 999 [1'30]

Fuga in La minore BWV 1000 [5'04]

Gabriel Estarellas, chitarra

Registrazione: novembre 2015

© Michelangeli editore 2016 © Gabriel Estarellas 2015 - DDD [47'05, 49'24] Made in Italy

CD 2

Suite in La minore BWV 997

- Preludio [3'05]
- Fuga [6'46]
- Sarabanda [5'01]
- Giga-Double [2'53]

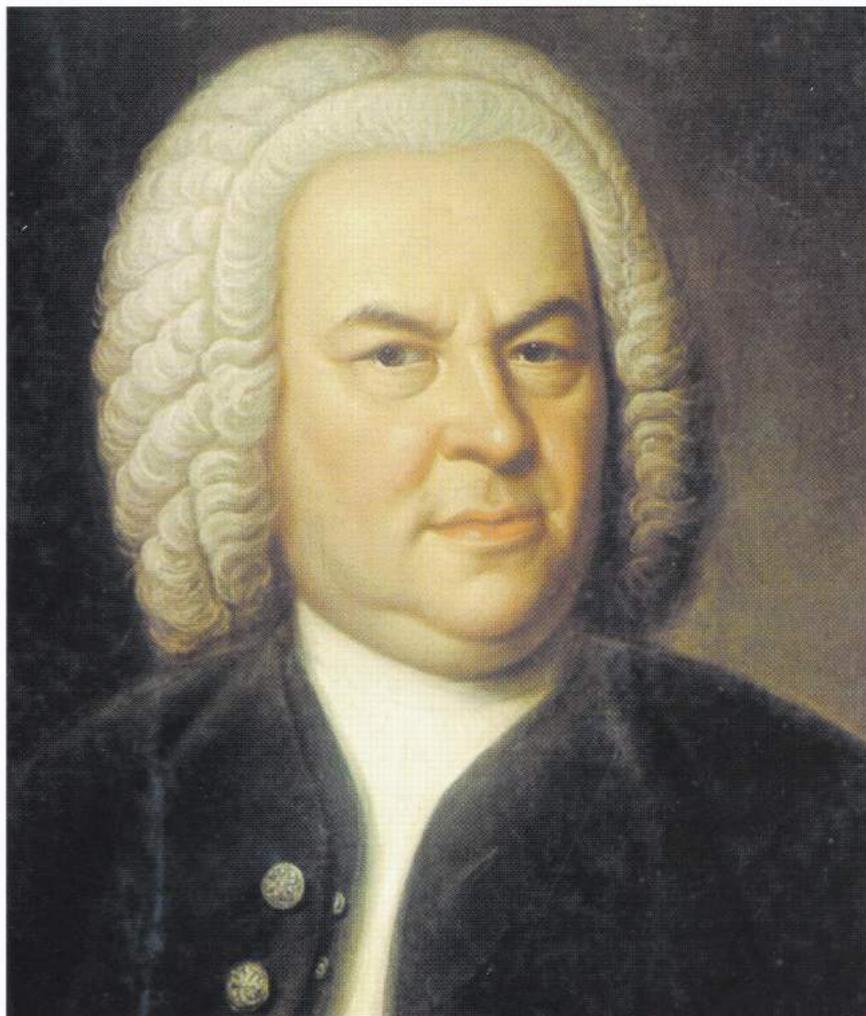
Suite in Mi maggiore BWV 1006a

- Preludio [4'03]
- Loure [3'34]
- Gavotta in rondò [2'45]
- Minuetto I e II [3'56]
- Bourrée [1'44]
- Giga [2'04]

Preludio, Fuga e Allegro in Re maggiore BWV 998

- Preludio [2'56]
- Fuga [6'36]
- Allegro [3'04]

Il compositore tedesco Johann Sebastian Bach (1685-1750) non scrisse una nota per chitarra, ma per il "Lauten Werk", un clavicembalo armato con corde di liuto, che permetteva all'esecutore la scorrevolezza della tecnica tastieristica e che, nel suono, risultava affine al liuto vero e proprio



plificando al massimo, possiamo dire che si delineò un forte approccio chitarristico alla musica di Bach (anche se non fu il primo in ordine cronologico) nell'opera di Francisco Tárrega. Essendo stato per un breve periodo immatricolato nella classe di violino del Conservatorio di Madrid, il poeta romantico della chitarra ebbe probabilmente modo di ascoltare Sonate e Partite per violino solo, e ne trasse lo stimolo per effettuare alcune validissime trascrizioni, tra le quali primeggia quella della *Fuga della Sonata n. 1 in Sol minore BWV 1001*, che Tárrega traspose felicemente in La minore. Egli non poteva conoscere la musica di Bach per liuto. Comunque, la sua percezione del potenziale della chitarra nei riguardi della musica di Bach venne raccolta e condivisa da quattro dei più

importanti chitarristi post-tarregiani: Antonio Jiménez Manjón (che, sembra, nel 1913 per primo trascrisse per chitarra la *Ciaccona dalla Partita n. 2 in Re minore per violino solo, BWV 1004*), Miguel Llobet, Agustín Barrios e Andrés Segovia.

La storia della rinascita novecentesca della chitarra raggiunse il suo culmine nell'arte di Segovia, e Segovia fece della musica di Bach uno dei suoi vessilli. Le prime fonti della musica bachiana furono, per Segovia, quelle individuate da Tárrega – cioè le Sonate e le Partite per violino solo – e tali rimasero fino al 1921, anno in cui si verificò una svolta. Segovia non è ancora famoso, suona in patria e, in quell'anno, compie la sua seconda tournée in America Latina. È quasi certamente a Buenos Aires che egli acquista, fresco di stampa,

il volume Johann Sebastian Bach, *Kompositionen für die Laute*, pubblicato a Zurigo da Mösel Verlag a cura del musicologo tedesco Hans Dagobert Bruger. Decenni più tardi, Segovia dichiarerà in un'intervista che, quel giorno, egli si era sentito come in paradiso e, con tutte le riserve che l'attuale musicologia può nutrire oggi a carico dell'edizione Bruger, ben si può comprendere l'entusiasmo del giovane maestro. Le sue trascrizioni, pubblicate da Schott, rivelano le sue preferenze nell'universo bachiano, ora arricchitosi delle pagine per liuto, e pensiamo alla sua gioia nel trascrivere e nel suonare l'idiomatico *Preludio in Do minore BWV 999* che, trasportato di un tono (Re minore), sembra uno studio originale per chitarra, seppur armonicamente svolto con una varietà che nessun chitarrista-compositore avrebbe mai potuto ugagliare.

Da allora, l'interesse dei chitarristi per la musica di Bach si è sviluppato e approfondito fino a dar luogo, non soltanto a una serie di edizioni dell'intero corpus liutistico, ma anche ad alcuni studi di interpretazione bachiana di notevole profilo, apprezzabili anche al di là del mondo chitarristico (Tilman Hoppstock, Eduardo Fernandez). Quanto alle registrazioni discografiche, ci si trova dinanzi a un fitto arcipelago, del quale risulterebbe assai arduo tracciare la mappa, anche se, alla fine, i nomi degli interpreti che hanno lasciato una traccia profonda sono ben pochi.

Le composizioni per liuto di Bach – diversamente dalle Sonate e Partite per violino solo e dalle Suites per violoncello solo – non formano un corpus stilisticamente compatto, e sembrano piuttosto i frutti di momenti diversi. Anche la loro datazione non è sicura. Diversi sono anche i gradi di affidabilità delle fonti manoscritte: se della *Suite BWV 995*, del trittico *Preludio, Fuga e Allegro BWV 998*, della *Suite BWV 1006a*, disponiamo dei manoscritti autografi, i testi delle altre composizioni ci pervengono per mezzo di copie redatte da altre mani, e ciò – specialmente nel caso della *Partita in Do minore BWV 997* – lascia qualche dubbio.

Il chitarrista e compositore spagnolo Francisco Tárrega (1852-1909) fu il primo a trascrivere per chitarra la Fuga BWV 1000 di Bach, una variante liutistica del secondo movimento della Sonata n. 1 in Sol minore BWV 1001 per violino solo, trasportandola nella più agevole tonalità di La minore



Per eseguire queste composizioni con la chitarra, occorrono diversi tipi di adattamento. Nel caso della *Suite BWV 995*, è necessaria la trasposizione dal tono originale (Sol minore) a quello di La minore. Di questa Suite, esiste anche una versione per violoncello (*Suite in Do minore BWV 1011*): constatiamo dunque che lo stesso Bach ammetteva, per convenienze strumentali, il cambio di tonalità. La *Suite BWV 996* è già scritta in un tono felice per la chitarra (Mi minore), ma parecchi dettagli della scrittura polifonica devono essere messi a punto per farli combaciare con la tecnica chitarristica. La *Partita in Do minore BWV 997* dev'essere trasportata verso il basso di una terza minore (La minore), e ciò comporta una inevitabile compressione della maglia polifonica, compensata dall'ottima resa sonora che la chitarra – se affidata al talento di un virtuoso – conferisce alla *Double*. Il tritico *Preludio, Fuga e Allegro BWV 998* è scritto nel tono di Mi bemolle maggiore, e per una conveniente resa chitarristica dev'essere abbassato di un semitono, in Re maggiore. Il breve *Preludio BWV 999* è in Do minore, e la chitarra lo può rendere efficacemente nel tono di Re minore. La *Fuga BWV 1000* è una variante liutistica (pervenutaci soltanto nell'intavolatura di un

devoto di Bach) del secondo movimento della *Sonata n. 1 in Sol minore BWV 1001* per violino solo, acquisita al repertorio della chitarra da Francisco Tárrega e trasposta nel tono di La minore. La *Suite BWV 1006a* (versione probabilmente liutistica della *Partita BWV 1006* per violino solo) è scritta nel tono di Mi maggiore – favorevole alla chitarra assai più che al liuto barocco, e non solo non richiede adattamenti, ma si offre naturalmente – specie nello scintillante *Preludio* – all'idioma chitarristico, che trova nell'effetto chiamato *bariolage* una delle sue risorse più congeniali: Bach, senza volerlo, scrisse un magnifico pezzo per un tipo di chitarra che, all'epoca sua, ancora non esisteva.

Gabriel Estarellas è uno dei maggiori chitarristi del nostro tempo. La sua arte interpretativa, caratterizzata da scelte originali e sempre rigorosamente attuate, si è manifestata sul terreno più arduo, quello della collaborazione con i compositori – soprattutto suoi connazionali – per l'ampliamento del repertorio chitarristico. L'elenco delle opere che gli sono state dedicate dai più famosi esponenti del Novecento iberico è lungo e significativo, e impressionante è la sua capacità di assimilare nuove musiche, proponendo, nei suoi concerti,

una straordinaria varietà di autori e di stili, sempre unificati dalla sua severa norma di interprete capace di sottomettere la virtuosità a fini espressivi. Non sorprende, dunque, che egli sopraggiunga con una registrazione di tutta la musica liutistica di Johann Sebastian Bach: anche se la sua figura di interprete e la storia della sua carriera di concertista si sono intrecciate alle vicende della storia della musica spagnola degli ultimi trent'anni, la sua decisione di tornare alle antiche cattedrali bachiane è comprensibilissima. Fin dalle prime battute, ci si rende conto, nell'audizione di questi cd, di come Estarellas abbia preteso di fare della sua arte di chitarrista «una finestra aperta sulla musica»: il suono, splendente e flessibilissimo, è impiegato a fini architettonici: gli ambiti delle frasi – sia nelle forme articolate che nel flusso continuo – risultano di una chiarezza trasparente; le loro relazioni energetiche (accumulo, mantenimento, rilascio) definite da una logica stringente; le accentuazioni, le sottigliezze di pronuncia di ogni singolo dettaglio messe a punto con una precisione da orafo. In tutto ciò si manifesta il senso dell'operazione interpretativa condotta in porto da Estarellas: da un lato, l'ampiezza e la precisione del disegno architettonico, dall'altro la cura meticolosa dei particolari, coperta da un eloquio spontaneo e del tutto privo di retorica. A questo punto, sembra quasi superfluo far notare come Estarellas assegni al testo scritto un valore esaustivo del pensiero del compositore, e non consideri invece la pagina aperta a interventi ornamentali o a guizzi improvvisativi (ciò sia osservato con tutto il rispetto per letture che si fondano su presupposti estetici diversi). Le pochissime e assai discrete eccezioni alla lettera del testo sembrano fondarsi, nella logica di Estarellas, più a una scelta formale – evitare, nel ripetere una sezione, di iterare cose già dette – che al bisogno di dar campo all'immaginazione. Evidentemente, all'interprete pare che l'immaginazione di Bach sia stata più che bastevole a colmare le pagine musicali di quel soffio che le rende inconfondibili e imperiture. □