LEZIONI E CONVERSAZIONI ALLA SETTIMANA SEGOVIANA

Oscar Ghiglia

IL festival fiorentino *Omaggio a Andrés Segovia*, che si è tenuto dal 26 settembre al 2 ottobre dello scorso anno per il centenario della nascita del maestro andaluso, ci ha dato l'occasione d'incontrare diversi chitarristi di rilievo internazionale. Sul palco della Sala del Buonumore del Conservatorio «Cherubini», si sono alternati nell'arco della settimana Oscar Ghiglia, Flavio Cucchi, Alvaro Company (direttore artistico della manifestazione) con il Trio Chitarristico Italiano, Roberto Aussel, Eduardo Fernandez e – *last and lost* – Eliot Fisk, il cui concerto è saltato per problemi organizzativi. Ghiglia – memoria storica preziosa per la chitarra del nostro secolo – ha tenuto *master classes*, presenziato a tavole più o meno rotonde e inaugurato la rassegna con un concerto insieme al Quartetto di Venezia. Un concerto così, va detto, sta allo stereo di casa come un viaggio in Malesia alle relative cartoline. I musicisti, in forma smagliante e in un'atmosfera di gran divertimento, hanno percorso un ponte da Haydn a Brouwer chiuso da una trascinante esecuzione del *Quintetto per chitarra e archi op. 153*, che Castelnuovo-Tedesco compose per Segovia nel '50. Tra lezioni e concerti, cene e conferenze, gli incontri con Ghiglia si sono moltiplicati fino a scardinare la forma intervista dalla classica dinamica domanda/risposta. E posso assicurare chi giudica la lunghezza della parrucca e l'aria rigida e professorale come dei metri con cui misurare la scienza di un maestro, che mai come in questo caso è fuoristrada. La cosa migliore, quindi, è passarvi direttamente la linea, sperando non dispiaccia se – date le circostanze – si è parlato molto di Segovia.

testo e foto di Francesco Rampichini

GLI INIZI

«Le prime lezioni me le diede un chitarrista-cantante romano, amico di Lina Cavalieri e Petrolini. Prese la chitarra e fece: "Ahó! io non so' bbono a insegna', rubbame!"»

«Sono creciuto in un ambiente artistico, passando attraverso tante discipline musicali: jazz, rock, popolare, classico, musica da camera, pianoforte, violino. Tutte cose che mi son trovato intorno nella vita, andando ai concerti, stando in un conservatorio, andando a studiare all'Accademia Chigiana e in altri posti dove c'era molta vita musicale.»

«Ora, quello che importa è essere sensibili a questi stimoli, cioè reagire in modo positivo a ciò che si ascolta. Perché si può stare in una posizione e suonare benissimo o malissimo, e si può anche sentire tutto e non capire nulla. Ci sono persone che trovano, dentro quello che ascoltano, proprio quelle facce di se stessi di cui hanno bisogno in quel momento. Diceva Picasso: io non cerco, io trovo.»

«Mio padre era pittore e spesso, lavorando, mi parlava della composizione del quadro, dell'insieme, delle varie forme dentro questo insieme, forme portanti. Non è che mi spiegasse, parlava più a se stesso, ma capivo che c'era qualcosa. Passavo ore a volte, cercando di

Ghiglia con Rampichini e, in secondo piano, i due liutai Alan Stewart Wilcox e Antonino Scandurra, presenti alla settimana segoviana con i loro strumenti.

immaginarmi la forma, perché richiede un occhio speciale, costruttivo, per poterla capire.»

«Quand'ero a Tahiti, la mattina andavo in spiaggia e sedevo sulla sabbia, aspettando il sole che veniva da dietro la montagna e – prima di tutto – illuminava le enormi carovane di nuvole che andavano da Sud verso Nord-Ovest, seguendo l'aliseo. Rimanevo così incantato a vedere queste forme, a cercare di percepirle, ma era inutile stare a contarle, bisognava semplicemente riceverle; e poi rimaneva una specie d'impressione d'insieme, che non aveva nulla a che vedere con ciò che s'era visto strada facendo. Si bloccava un'altra forma, tutt'a un tratto, che veniva da sé. Poi da un'altra parte entrava nel campo un'altra massa, un'isola, c'era sempre stata ma non l'avevo vista. Poi entrava la spiaggia, e le onde, e tutto questo movimento era composizione, era un quadro che si componeva da sé poco per volta.»

«Per me era importantissimo, non erano cose che io avevo costruito, non avevano tempo. Si erano costruite in me e volevo che si ripetessero quando suonavo. Non volevo crearle io, volevo che queste forme complete si avvicendassero per fermare il tempo, per non andare.»

«Come in quella *Sarabanda* di Bach che trascrissi a quattro voci, che poi è tutto il contrario del buon senso; eppure funziona ancora, appaiono questi blocchi che si sovrappongono formando insiemi interdipendenti. Così si ferma il tempo e uno diventa spettatore di ciò che avviene dentro se stesso.»

ALLA CHIGIANA

«Iniziai a insegnare alla Chigiana nel '76. Fu grazie all'interessamento di Alberti e di Chiesa, maestro al conservatorio di Milano. Non so perché si siano rivolti a Milano, visto che a Firenze c'era Company e avrebbero potuto accordarsi con lui. Comunque ci fu un abboccamento fra Alberti e Chiesa, e lui propose che ci andassi io. Alberti pensava soprattutto a Julian Bream, John Williams, Narciso Yepes o Alirio Diaz, che c'era stato prima. Poi, non so perché, prevalse il mio nome; insomma, gli altri non potevano e per fortuna è andata bene fino a quest'anno. Se un anno non verrà nessuno, addio.»

«Ricordo il conte Chigi, sempre vestito di bianco, bellissimo, altissimo. Studiava il violino, tutte le mattine faceva le scale di terzine, di quartine, e lo diceva ai suoi amici, ai suoi attendenti. Pareva uno di quei grandi chirurghi, sai, con la mano leggera, quando si chinava a salutare le signore con grande savoir faire».

«Non s'è mai sposato e tutti i soldi ereditati – poderi, palazzi, arte, miliardi – li ha buttati nell'Accademia per pagare i professori, finché non ha fatto tante di quelle ipoteche che – una volta morto – la banca s'è impossessata di tutto. Ora si tratta di una Fondazione nazionale

sostenuta dal Monte dei Paschi, che la possiede e la fa funzionare bene. Barucci è stato a lungo presidente dell'Accademia perché era

Segovia con Oscar Ghiglia nel 1959 a Siena, Accademia Musicale Chigiana. (coll. Passerini)

direttore del Monte.»

«Nel cortile dell'Accademia spesso, in serate di luglio o agosto, si organizzavano le classi per fare una serenata al conte. Una volta doveva toccare a Segovia, ma qualcuno disse qualcosa contro di lui, così Alirio suonò al suo posto. C'è ancora la foto con Segovia col dito alzato: "perché" diceva "io sono stato punto da un tafano."» [*risate*]

«A queste serenate c'era un sacco di gente e, da una finestrella aperta, il conte stava a sentire. Una volta toccò a un grande maestro di musica da camera svizzero, Antoine du Bavier. Era clarinettista e favoriva la musica nella quale si trovavano i fiati. Sicché tirò fuori un ottetto di un compositore del Novecento, duro, dissonante: spaventoso. Ora, si sapeva che il conte era un esteta e che la musica moderna non gli piaceva: oltre Boccherini già cominciava a storcere il naso! [*risate*] Quindi gli arrivò questa zaffata, che non finiva mai tra l'altro, e lui – paziente – stette fino in fondo. Ma alla fine nessuno applaudì. Du Bavier si tolse il clarinetto di bocca e disse: "Non avete capito nulla, perché un pezzo per essere veramente apprezzato va ascoltato almeno due volte. Rifacciamolo!" Si sentì sbattere la finestra del conte, la luce si spense e lui se ne andò a dormire.» [*risate*]

LE LEZIONI DI SEGOVIA

«Con Segovia si suonava stando uno di fronte all'altro. C'erano dei panchettini di legno polveroso, sempre troppo bassi, lui t'ascoltava e ogni tanto diceva: "A chi tocca?" E tutti: "Io, io!" E lui: "Tu" ed era un altro. Dava sempre la precedenza alle ragazze, era sensibilissimo alle donne, una cosa spaventosa; e aveva rispetto per le debolezze degli allievi vis à vis del sesso debole. Una volta arrivò 'st'americano ch'era stato sveglio tutta la notte, e suonò male. Lui gli disse: "Non è che tu non debba approfittarne, ma il limite è il limite!"» [*risate*]

«Segovia non ha mai dato spiegazioni e, soprattutto, bisognava seguire le sue vie, le sue trascrizioni, il suo repertorio: tutto il resto era decadente. Ho sempre pensato che fosse un impressionista, che dividesse la musica in un insieme di sensazioni, in un linguaggio articolatissimo. Non parlava molto, però a volte – magari a tavola – gli piaceva canticchiare. E quando cantava un pezzettino lo cantava così bene, così intonato e godendoselo, che già immaginavi come l'avrebbe realizzato sullo strumento. Ma non era la stessa cosa: quando lo andava a suonare subentrava una specie di rimessa in causa di tutti i concetti.»

«Aveva un modo di mettere maschere al carattere, di inscenarlo, un po' come i greci: quando piangeva aveva un mascherone così, con gli occhi e la bocca all'in giù; poi aveva quello che rideva, in modo che si sentisse bene ciò che voleva dire. Non era un musicista salottiero: la sua espressione giungeva lontanissima, era chiara, disegnata con caratteri molto forti, tagliando le frasi a grandi tratti. Soprattutto era importante il suo modo di *sentire* la musica, non come la suonava. Certo, la tecnica che usava era quella che riteneva migliore, ma non voleva che tutti suonassero allo stesso modo.»

«Io non ho mai cercato di imitare il suo modo di articolare o di vibrare, non mi sarei mai sognato. Ero molto più scolastico, andavo sempre alle mie lezioni di solfeggio nei primi anni di conservatorio; io parto da là. Quello che sentivo da lui era l'ispirazione, ma dovevo camminare con i miei piedi, così m'ero fatto delle scarpe piuttosto strette. Ascoltavo sempre, anche gli altri musicisti, ma non cercavo di carpire i suoi segreti.»

«Una volta andai da lui in albergo, a Roma. Portai la *Sonata III* di Manuel María Ponce: "Tu suona ritmico" mi diceva "poi quando trovi il passaggio bello, mettici la luce."»

SEGOVIA, LLOBET E LA SCUOLA DI TARREGA

«Un giorno con Ruggero Chiesa ascoltammo un disco di Llobet. Stavo per telefonare alla casa discografica Chantarelle per protestare, perché eravamo convinti che fosse Segovia: gli stessi suoni, le stesse cose identiche. Poi, ascoltando altre registrazioni, ho riconosciuto che poteva essere Llobet. Lui però aveva sempre quel suono lacrimoso, come se si lamentasse, un suono giusto per chiedere l'elemosina. Segovia conquistava il mondo, non si lamentava. Llobet non è mai stato un *conquistador*.»

È vero che da parte di Segovia c'era un rifiuto verso la scuola di Tárrega?

«Certo, ma è stato un po' il suo *despede*, il volersi togliere di mezzo tutta la marmaglia che aveva intorno e che l'avrebbe in un certo senso bloccato, se si fosse chinato a vedere cosa succedeva. C'erano tutti questi vermetti che si stavano mangiando i resti del cadavere del povero Tárrega, tutti i suoi allievi che poi si son mangiati fra

Oscar Ghiglia con Eliot Fisk

loro e non è rimasto più nulla.»

«Pare che una volta Segovia trovò Daniel Fortea nella bottega di Manuel Ramirez. Fortea, il quale era molto, ma molto sussiegoso, disse a Segovia: "Vieni pure a casa mia domani, ti darò qualche lezione." Lui lo guardò: "Io da te?" [*risate*] Per carità, non ci andò mai! Perché gli scocciava tutta quella superiorità. Poi Fortea era forse il peggiore degli allievi di Tárrega ed era maestro di Celedonio Romero, padre di Pepe e Angel, per cui la scuola di Pepe e Angel è la vera scuola spagnola, capisci, perché viene direttamente da Fortea.»

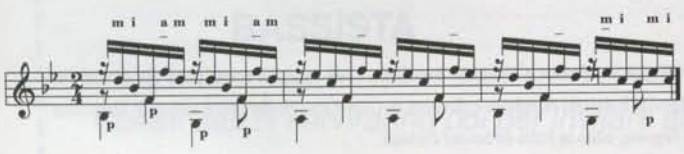
«Quando Segovia diede il suo primo concerto al Palazzo della musica catalana a Barcellona – Tárrega suonava allora – successe il finimondo. Gli allievi di Tárrega dissero: "È stato un disastro, basti dire che suonava con le unghie!" Questo è un racconto che apparve su *Guitar Review* negli anni trenta.»

Esisteva* Guitar Review *negli anni trenta?

«Questa è una buona domanda. Quando ha iniziato a uscire? Forse un pochino dopo, ma è molto vecchia. La fondò Bobri, che è più vecchio di Segovia.* Bobri era un suo doppione, quando li vedevo uno accanto all'altro... Vestiva come lui, aveva le stesse mani, gli stessi atteggiamenti. Eppure era un cranio, suonava tanti strumenti ed era pittore. Morì bruciato, con la moglie. Gli è bruciata la casa, tutte le sue chitarre, la musica, i quadri. La rivista la riprese Augustin.»

«Io non credo comunque che gli allievi di Tárrega rifiutassero Segovia. Queste cose non si sanno perché lui ha voluto in un certo senso riforgiare tutta la sua storia. Diceva: "Io non ho mai conosciuto Tárrega." Non voleva ammettere di aver imparato niente da nessuno, voleva essere autodidatta. Ma sentendo quel disco di Llobet avrei ammazzato chiunque m'avesse detto che non era Segovia, invece era Llobet. Ci sono fotografie con Segovia che lo guarda suonare, erano amici anche, si vedevano. A lui piaceva raccontare che Llobet non era suo gran sostenitore, e cercava il più possibile di impedirgli di andare avanti, forse per rimanere lui il più grande. Era il tempo in cui c'erano i Re: il Re della chitarra, il Re del mandolino, e non potevano essercene due. Ognuno tirava l'acqua al suo mulino e tutto il popolo giovane andava da una parte o dall'altra. Poi c'erano le mogli. La moglie di Llobet – quando s'avvicinava Segovia – cominciava a tremare, non lo voleva nemmeno vedere. E la moglie di Segovia appena sentiva Llobet diceva: "Ma come fai ad andare a sentire quel ragazzo, suona così male!"» [*risate*]

«Segovia raccontava un aneddoto su Llobet che mostra al massimo questa situazione. Si trovava a Barcellona e c'era un manager americano, che aveva sentito parlare di lui e voleva ascoltarlo per presentarlo negli Stati Uniti. Per l'appunto Segovia non aveva la chitarra e Llobet disse: "Venite da me, ti faccio suonare sulla mia." Sicché andarono a casa di Llobet, sedettero, Llobet fece servire qualcosa da bere, poi sparì e non tornava più. Si sentivano strani colpi, martellate. Quando finalmente arriva Llobet con la chitarra, gliela mette in mano e dice: "Tieni, ecco." Gli aveva alzato il capotasto di mezzo centimetro! [*risate*] Segovia allora lo guardò in faccia con disprezzo e disse: "Farò lo *Studio in Si bemolle* di Sor [*fra i più faticosi per la sinistra*]." E Llobet ci rimase male, lo fece scomparire!»



SPUNTI DALLE MASTER CLASS

Difficile: «Non deve esserci differenza tra facile e difficile, perché difficile è quando non si vede la curva. Il principio è: se A funziona anche B funziona; se A vacilla B cade.»

Errori: «Gli errori si imparano come tutto il resto, e se si insiste si imparano bene.»

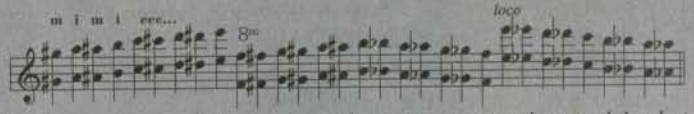
Melodia: «L'arte di eseguire una melodia non sta nel suonarla velocemente, ma nel farne vedere le forme.»

Musica: «Quando si tratta di musica non si tratta più di dita. La tecnica è la tomba della musica.»

Orecchio: «L'orecchio non è volitivo, ascolta ciò che è evidente. Quello che non si sente è inutile.»

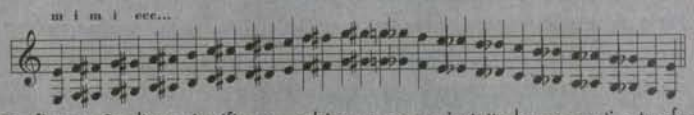
Paura: «Quando si suona si ha un amico, la musica, e un nemico, la paura. Il nemico dice al corpo "Vattene!" e tu dici "No, stai là." Devi dare bastonate al tuo corpo come a un mulo per scioglierlo. Ulisse era legato all'albero perché l'emozione del canto delle sirene lo avrebbe travolto, ma lui voleva sentirle. Gli altri eran sordi, e potevano condurre la barca secondo i dettami della nautica.»

Peso sulla tastiera: «Pareggiare i pesi. Chiedersi: dove ce n'è di più? Sul mignolo? Allora toglierlo dal mignolo e metterlo sull'indice.»



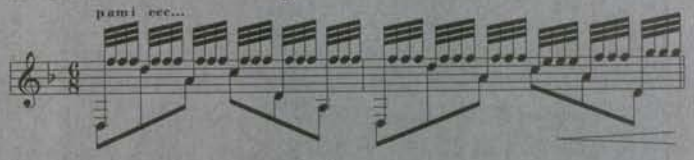
[*mostra anche come il busto segua il movimento ascendente inclidandosi e tornando gradualmente in posizione discendendo*]

Polso: «Non obbligare polso e mano sinistra ad avere sempre la stessa posizione.»

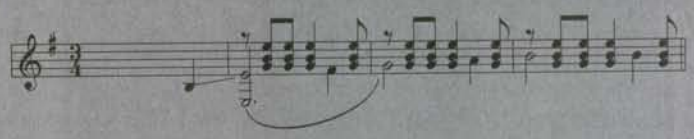


Studiare: «Studiare significa assorbire un pezzo in tutte le sue parti e trasformarlo in altrettanti riflessi.»

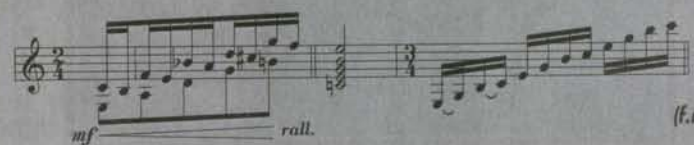
Tremolo: «È come un tessuto: quando è troppo rapido non si vede la forma. La mano sinistra nel tremolo è come l'acqua sul fondo del fiume: è sempre là. E come si calcola il sempre? Con il momento presente. Prendi le *Variazioni sulla follia* di Ponce e segui scrupolosamente le indicazioni dinamiche: nessuno l'ha mai fatto, nemmeno Segovia.»



Villa-Lobos, *Preludio n. 1*: «Il ritmo è il carretto e trasporta tutto il resto. Parti per *entrare* nel Mi. Devi essere dentro, ma non più forte, poi segui le voci. L'ho sempre sentito suonare come un brano di temperamento, ma non sono d'accordo. Il tema sembra *Fenesta ca lucive*.»



***Preludio n. 3*:** «Fai uscire tutte le note degli accordi evidenziando la melodia acuta. All'inizio le note discendenti vanno fatte sentire anche se si intersecano.»



« La cosa importante è che in Segovia c'era proprio questa forza indomita. Ieri si sentiva un suo nastro con la *Sonatina meridional* e – dio bòno – aveva una forza che avrebbe portato via, era un fulmine. Quella forza l'ha portato avanti e gli ha fatto spostare tutto ciò che trovava per strada. Doveva sfondare ogni volta muro dopo muro. Quando andava in America mica dicevano: "Oh, arriva il grande Segovia". C'era gente che diceva: "È arrivato un vecchietto con la chitarra, s'è seduto là col piede sul panchettino e ha fatto della musica che non ho capito niente". O davanti alla regina di Spagna. Lei guardava. Da una parte una sedia, dall'altra un panchettino: "Ma, sono in due?" Pensava che suonasse con un nano!» [*risate*]

«Poi, una volta fatto tutto, a un certo punto ha trovato il conte Chigi. Fu il conte a dargli l'ispirazione per insegnare. Trovarsi alla Chigiana in mezzo a tutti quei musicisti e vedere la chitarra finalmente accettata in questo teatro, fu più forte di lui. Se gli avessero detto di fare un corso in conservatorio, eh sì, ci sarebbe bell'e venuto! Anche il presidente della Juilliard gli aveva offerto di insegnare, ma Segovia aveva sdegnosamente rifiutato. Lui se la legò talmente al dito che disse: "Finché vivrò non voglio che la chitarra metta piede in questa scuola!"»

Cosa dell'arte di Segovia è rimasto un punto fermo e cosa è stato superato?

«Eh, è una parola! Secondo me il punto fermo è che è ancora tutto da scoprire, e il punto superato è che i tempi cambiano, evolvono; ma superato non nel senso che si è andati oltre: siamo andati dalla nostra parte, ognuno ha preso una strada diversa.»

«Il pubblico è stato formato soprattutto da Segovia, in tutto il mondo. A quel punto gli occhi per guardare e gli orecchi per sentire c'erano, e ognuno ha potuto sfruttarli in modo più o meno personale. Parlo di tutte le scuole che si sono formate, e parlo anche di repertorio: la tendenza a suonare musica sudamericana, contemporanea e così via. Una volta che ci sono gli orecchi, gli dai in pasto quello che vuoi, poi se si chiudono non se ne parla più. Segovia questi orecchi li ha curati, e noi ce li pappiamo!» [*ride*]

«Ma lui le provava tutte. Ricordo che una volta gli arrivò una *Suite* di Jolivet in omaggio a De Visée, che tenne con sé per tanti anni e la provò, ma proprio non gli andava giù. Poi la diede ad Diaz, Diaz la diede a Williams, Williams a qualcun altro. È stata pubblicata senza esser mai stata suonata; e con altre cose è successa la stessa cosa. Non è che si spaventasse di fronte alle tendenze moderne, dopo tutto aveva sentito tante cose all'apice della sua prima carriera, intendo dire prima della guerra. La musica moderna c'era, ma per lui era Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Manén – un compositore per lui molto moderno. Ma non è che la amasse molto, infatti l'ha suonata magnificamente nei dischi, poi basta.»

«Al pubblico che coltivava non dava acido solforico, ma acqua bòna; e se vedeva che appassiva, non gliela dava più, mica era scemo. Non è che sentisse il giudizio, sentiva la propria reazione di fronte al pubblico tramite quella musica. Quando suonò per la prima volta il *Fandango* di Rodrigo, avrebbe potuto suonare anche gli altri tempi ma non se la sentiva, gli mancava casa. Il *Fandango* ha uno spirito fedelmente spagnolo, c'è una bellissima melodia e tutto. La *Passacaglia* ad esempio è un pezzo fatto più di scrittura, più da lavorare che da godere. È molto bello lo *Zapateado*, chissà perché non l'ha fatto: forse non rientrava nel suo ordine di rapporto tra difficoltà e riuscita.»

«I giovani d'oggi hanno molta più facilità, sono costruiti su un piedistallo tecnicamente molto più alto di quello dal quale aveva dovuto cominciare lui; hanno un rapporto diverso fra spesa e guadagno. Per lui, allora, c'era troppa spesa per un guadagno magro, troppi rischi: metti che dimentico una frase, che non mi viene il legato o quella scala, addio! Il *Fandango* aveva sì un passaggio difficilissimo in mezzo, però - una volta fatto quello – anche se era andato male potevi ripararti dietro la melodia, dietro il ritmo. Se va male lo *Zapateado*, va male dal principio alla fine, è una catastrofe. Però anche quando suonò per la prima volta il *Fandango*, la gente chiese se aveva dormito male, per via di tutte quelle seconde; infatti poi non lo fece più. Ma suonò fino a novantaquattro anni: l'ho sentito fare la *Sonata* di Castelnuovo-Tedesco impeccabile, che è più bella e più difficile, ma l'aveva talmente ben assimilata.»

Fra i compositori contemporanei hai un tuo ideale?

«Non so, ci sono tante tendenze. Rispetto molto Donatoni, *Algo – Due pezzi per chitarra*. Penso comunque che dovrebbe essere un compositore classico, non di tipo popolare: materiale con una struttura interessante e anche un contenuto interessante. Mi piace molto la *Sonata* di Ginastera.»

«Comunque chi suona musica scritta oggi, fa la stessa cosa che fece Segovia: prende musica di compositori amici, che gli è consona e facile eseguire. È una ramificazione dell'attività di Segovia. Lui stesso aveva tagliato i ponti col passato, ma vi era legatissimo: ha aggiunto una sua cosa, ma il modo di suonare era quello che esisteva in Spagna allora. Però ha evitato di restare in quel mondo un po' chiuso: diceva che Llobet aveva mantenuto la chitarra nell'ambito dei club, mentre lui l'aveva portata al grande pubblico. C'è chi fiorisce meglio in vasi piccoli e chi in vasi grandi: Llobet stava in un vasettino, Segovia in un vaso grandissimo.»

Francesco Rampichini

OSCAR GHIGLIA IN PILLOLE

1961: Diploma al Conservatorio «Santa Cecilia» di Roma. Segue poi i corsi di Segovia e Diaz all'Accademia Chigiana di Siena.
1962: Debutta al Festival dei Due Mondi di Spoleto.
1963: Primo premio al Concorso internazionale di chitarra a Santiago de Compostela e, all'unanimità, al Concours international d'interprétation della ORTF.
1964-65: Assistente di Segovia alla University of California di Berkeley.
Dove ha insegnato: University of Missouri, Kansas City; Toronto e Salt Lake City; Valley Conservatory of Music a North Hollywood; Conservatory of Music di San Francisco; Juilliard School, New York. È inoltre professore alla Hartt School of Music di Hartford nel Connecticut e alla Musikakademie di Basilea. Dal '76 è docente all'Accademia Chigiana di Siena.
Tournée e dischi: Ha compiuto lunghe tournée in tutto il mondo e incide per la Angels. Gli abbiamo chiesto dove si possano trovare i suoi dischi, ha risposto con un laconico: «Non si trovano.» Tra i suoi titoli più rappresentativi citiamo *Guitar Music Of Four Centuries* e *The Guitar In Spain*.
Le sue quattro Ramirez: Una con tavola in abete vinta a Santiago de Compostela nel '63; una del '74 che usa attualmente; una del '76 e una dell'80. ***f.r.***

* Ghiglia si riferisce a Vladimir Bobritzki, 1898-1986, in realtà poco più giovane di Segovia. Bobritzki fu editore e direttore di *Guitar Review* dal '48; è autore di *La tecnica di Segovia*, edito in Italia da Suvini Zerboni.