

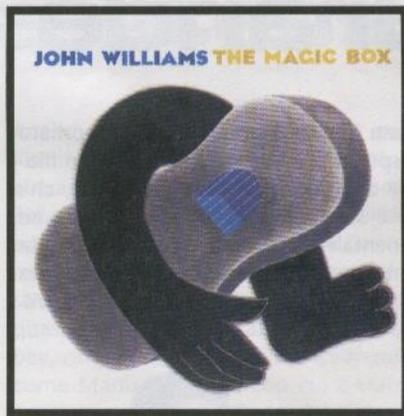
JOHN WILLIAMS & la chitarra a colori

John Christopher Williams, sessant'anni compiuti il 24 aprile - precedendo di poco Paul McCartney, per avere un riferimento generazionale - ha iniziato a suonare la chitarra un giorno così lontano da non ricordarlo nemmeno lui, giusto un attimo dopo essersi alzato dalla culla a Melbourne, Australia, e aver mosso i primi passi su questa Terra che gli avrebbe riservato un posto nella storia della musica fra i maggiori interpreti degli ultimi due secoli.

Papà Len (Leonard Arthur Williams), chitarrista jazz e didatta, fondò al suo ritorno dall'Australia nel 1953 il famoso Spanish Guitar Centre di Londra. Studioso delle origini primitive della musica (Leonard Williams, *The Dancing Chimpanzee*, Allison & Busby 1980), fu il principale fautore del destino chitarristico del piccolo John, che l'ha sempre considerato il suo principale maestro.

Segovia, impressionato dal talento di un undicenne Williams, lo esortò a frequentare i corsi estivi della Chigiana a Siena, cosa che fece per cinque anni. Dal 1956 al 1959 John studiò pianoforte e teoria musicale al Royal College of Music di Londra, debuttando diciassette alla prestigiosa Wigmore Hall e avviandosi al successo con i primi memorabili tour internazionali.

L'incondizionata predilezione di Segovia per il pupillo, però, un giorno si ruppe anche a causa del 'tradimento' del classicismo, attuato da John in varie avventure sin dai primi anni settanta, partecipando a trasmissioni con i Soft Machine, collaborando con cantanti e grup-



pi pop, e soprattutto con l'esperienza degli Sky fra il 1979 e il 1984 ("John Williams suona il rock'n'roll", commentò Segovia).

D'altro canto Williams non fu tenero nel descrivere i limiti di Segovia insegnante, e non solo.

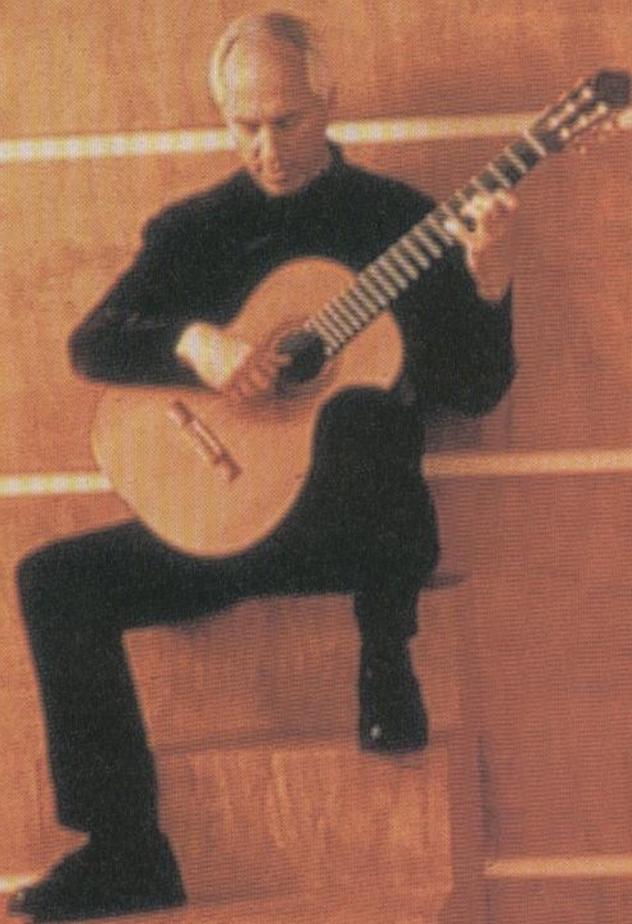
Ciò nonostante, quella che state per leggere è probabilmente l'unica intervista in cui John non sarà interrogato sui suoi rapporti con Segovia. Oggi ci sembra più giusto lasciarli alle cronache consumate del passato e ripartire dal nuovo cd *The Magic Box*, quindici brani di gioiose e libere contaminazioni afro/bianche, quasi tutti arrangiati dallo stesso Williams.

La lunga e articolata vita musicale di John ha toccato trasversalmente ogni stile, dal blues al jazz, dal flamenco alla musica sudamericana, sovrapponendo e intrecciando le importanti collaborazioni con Julian Bream, Izthak Perlman o André Previn, a quelle con la National Youth Jazz Orchestra, gli Inti Illimani o il chitarrista flamenco Paco Peña.

Proviamo a chiedergli a che punto è il suo rapporto con le altre culture musicali.

THE MAGIC BOX

JOHN WILLIAMS & THE MAGIC BOX



L'Africa di *The Magic Box* è occasione o passione, esplorazione o immersione irreversibile nella world music?

Non so bene... Per me suonare con musicisti di diversa estrazione non è una 'esplorazione' cosciente di altri stili musicali, è solo che sento di avere la grande fortuna di suonare uno strumento che affonda le sue radici nella musica popolare in modo veramente esteso. La chitarra era in origine uno strumento popolare, e faceva parte di una famiglia molto ampia di strumenti a pizzico, centinaia di anni prima che lo strumento europeo classico si sviluppasse. Inoltre, essendo stato mio padre un chitarrista jazz, sono cresciuto con un background musicale davvero vasto, ed è stata una grande for-

tuna che proprio lui mi abbia insegnato molto bene lo strumento classico. In più vivo a Londra, che è assolutamente la più fantastica città musicale del mondo, da moltissimo tempo! Qui c'è un numero incredibile di musicisti di ogni tipo, abbiamo una grande e lunga reputazione di sessionmen per musica da film, jazz, folk, musica tradizionale, classica e tutto il resto. Crescere a Londra in questa atmosfera e diventare musicista professionista già nell'adolescenza mi ha permesso di incontrare, non solo musicalmente, ma anche socialmente e culturalmente, la gente più diversa, e probabilmente questo ha inciso sul mio carattere sin dai tempi in cui studiavo a Siena, come probabilmente sai. Così, all'età di dodici o tre-

dici anni – intorno al 1953 – ho incontrato per la prima volta altri chitarristi, come il venezuelano Alirio Diaz o altri grandi chitarristi anche italiani e di tutto il mondo. Sono sempre stato molto consapevole dell'ampio raggio d'azione delle attività che girano intorno alla chitarra, e questo si è combinato alle esperienze musicali con le quali sono cresciuto. Ho suonato con molti gruppi, con musicisti jazz, per colonne sonore, tutto questo come parte della normale vita quotidiana in cui si incontrano persone diverse con background musicali diversi. Ad esempio gli Inti Illimani, molti dei quali vivono a Roma come probabilmente sai. Io li ho incontrati a Londra partecipando a un concerto di beneficenza per le famiglie

delle vittime di Pinochet. Molti anni prima, sempre a Londra, quando in Grecia c'era la dittatura, ho incontrato Mikis Theodorakis e altri artisti greci, e sono spesso stato coinvolto anche in ensemble elettrici. I rapporti musicali, ma anche sociali e politici, mi hanno dato l'opportunità di condividere musicalmente molte cose. Quindi non è che io voglia deliberatamente 'estendere il repertorio' della chitarra o 'esplorare' diversi stili musicali: è accaduto e accade spontaneamente, nella mia vita quotidiana qui a Londra.

A proposito di generi musicali, Leonard Bernstein proponeva di definire la cosiddetta 'musica classica' con l'espressione 'musica esatta', sostenendo che la principale differenza tra questa e la popular music stava nel fatto che la prima fornisce il maggior numero di informazioni possibili per l'interprete, mentre il pop lascia generalmente molta più libertà interpretativa: cosa pensi di questa distinzione?

Sì, penso che sia giusto, ma ritengo che specialmente oggi il poter attingere e apprendere da altre esperienze culturali sia effettivamente una fortuna e un arricchimento per la musica classica occidentale europea. Perché tradizionalmente la musica non era divisa fra 'classica' e 'popolare', come due diverse facce di una medaglia, non c'era conflitto. Nella musica tradizionale europea questa separazione non si è avuta prima dell'era medievale. Poi la musica e l'arte in quell'età si avvicinarono alla chiesa, e con il grande appoggio della *upper class* - anche se il termine nasce più tardi e in altri contesti - divennero cultura dominante dell'establishment 'classico'. Quando infine la società europea occidentale sviluppò l'industrializzazione, si produsse un tipo di musica popolare che si distanziò, divenendo anche un modo di vivere, e si ottenne una sorta di separazione tra *art music* e *popular music*. Una parte di questo processo dette vita all'attitudine classica di guardare dall'alto in basso la musica popolare, come qualcosa di più ordinario, di ovvio, per una persona colta. La musica classica è più complessa, più 'esatta', sì, proprio nel senso in cui mi dicevi che la intendeva Lenny Bernstein, poiché devi imparare tutta una tecnica dello strumento, devi imparare a leggere, devi imparare molte cose sugli stili per interpretare correttamente. Ma nella *popular music* - anche se io preferisco il termine *traditional music* - tutti sono parte

della stessa comunità, della stessa continuità, e penso che ciò non valga solo in campo musicale, ma anche culturale in senso più ampio. Dico questo non per criticare o limitare l'indubbia importanza della musica europea, colta o non colta, ma perché penso che essa vada vista in un contesto più generale, come una delle molte culture musicali e non come l'establishment classico ha pensato nel passato e continua a pensare. Ma le cose stanno cambiando: lo si pensa ancora, ma cambierà!

Veniamo a *The Magic Box*. Nel primo brano, "O Bia" di Francis Bebey, sei intervenuto anche compositivamente sulle parti di chitarra o hai eseguito quelle preparate dall'autore?

"O Bia" è esattamente come l'ha scritta lui, ho cambiato solo piccoli dettagli. Tutti i pezzi di *The Magic Box*, tranne cinque, sono stati riarrangiati, ma in "O Bia" avevo una parte di chitarra datami da Bebey. Il pezzo è sul ritmo di una *makossa*, una danza popolare camerunense.

Dunque Bebey sa scrivere la musica.

Bebey? Oh sì, non lo sapevi? Non conosci per niente il suo lavoro?

Per essere onesto, poco.

Non è un problema. Francis Bebey è del Camerun, ha 69 anni e ha scritto un libro molto approfondito sulla musica africana - *African Music: A People's Art* - che è reperibile su www.amazon.com. È ancora pubblicato in America.

Bene, cercherò di procurarmelo [in seguito l'ho trovato sul sito, grazie John!].

Ti garantisco che è un libro molto interessante, in buona parte dedicato agli strumenti, ma anche alla cultura musicale africana e al suo significato. Poi naturalmente Bebey è anche un cantante.

Un fantastico cantante, basta ascoltare "Engome".

Già. Ma sai, lui ha registrato molti cd - detto fra noi, non della miglior qualità dal punto di vista delle registrazioni - in particolare suonando la *sanza*, strumento [a lamelle pizzicate] dello Zambia che usa anche in "Engome". È un pezzo che ha scritto apposta per me, per questo disco, ed è stata una vera fortuna e una gran cosa che abbia voluto cantarla lui stesso, nella sua lingua madre. Già ascoltando il demo ho pensato: "wow, è proprio grande!" Ne ha registrate personalmente diverse versioni, inclusa quella vo-

cale originale, e le sole cose cambiate sono alcune variazioni, sai qualche ritornello più forte o cose così.

In "Township Kwela", verso la fine, c'è un breve sprazzo di Spagna: rapide note ribattute ascendenti...

Oh, sì può essere...

Sono reminiscenze della tua attività sul versante classico?

No, no, Timothy [Walker, autore del brano, chitarrista sudafricano che vive a Londra] ha scritto quella parte proprio così. L'arrangiamento di questo pezzo segue l'assolo che lui ha scritto, che consiste in due danze tradizionali: la prima è una sorta di *round dance* e la seconda, dove suonano tutti, è nel ritmo della *kwela*. Lui ha scritto un solo, e io l'ho esteso cambiando alcune cose della parte di chitarra, ad esempio le prime quattro battute, dove senti le *finger clicks* e il *balafon*: ecco, quelle cose sono state riarrangiate nella ricerca di un buon attacco per il pezzo, che originariamente iniziava con un'aria e solo in seguito veniva la chitarra. Questo è il tipo di interventi che, come dicevi all'inizio, fanno parte della *popular music* che non è 'esatta'. Nella sezione della *kwela*, ad esempio, John Etheridge fa qualche intervento ritmico come puoi sentire, su una chitarra acustica. E un musicista jazz come Etheridge non ha bisogno di scriverti le parti per inserirsi in un contesto simile; dice: "bene, qui ci sono sedici battute in MI maggiore con questo e quest'altro accordo..." Voglio dire: ci si è trovati in studio a provare e lì, se una cosa suona bene, la si fa!

Sai, non posso dimenticarmi che sto parlando con John Williams, che per molti di noi è la chitarra esatta: ti trovi bene con questo approccio improvvisativo?

Absolutamente, assolutamente! D'altra parte non è una cosa nuova per me, ho fatto tante di queste esperienze del tipo mezzo esatto/mezzo scritto, sai... Io però non improvviso, questa non è proprio improvvisazione. È che quando sei in studio o alle prove continui la composizione, gli arrangiamenti. Potresti anche scriverti tutto, ma non sempre serve. Così, non è esattamente improvvisato, ma non è esattamente scritto: nasce un po' mentre suoni, mentre studi, mentre lo fai...

In "Maki" ('lemure' in malgascio) suoni anche il requinto, che se non sbaglio è uno strumento messicano: non sapevo avesse a che fare con la musica africana.

Infatti hai ragione. Ma abbiamo usato molti strumenti non africani. Voglio dire: in Madagascar, dove ci spostiamo con il pezzo di Rossy ["Mitopa" di Paul-Bert 'Rossy' Rahasimanana], usiamo una fisarmonica che – pur non essendo uno strumento africano – è oggi molto usata nella musica del Madagascar, ne è parte davvero integrante essendo stata adottata dai musicisti malgasci nel corso degli ultimi cent'anni. E così per il *requinto* e anche per i flauti di Pan inclusi in "Nkosi Sikelel'i Africa". Bene, neanche quelli sono strumenti africani! Non abbiamo assolutamente cercato di comporre per strumenti africani, d'altronde non siamo africani! Ti racconto una battuta di Paul Clarvis su questo. Uscivamo dallo studio dopo aver registrato "O Bia" in una sola *take* – era venuta così bene che avevamo tenuto la prima – ed entrando nella regia Paul disse: "sì, non era male, per tre ragazzi bianchi di Londra!" Quando l'ho detto a Francis [Bebey] si è molto divertito! Tornando al *requinto* – che come dicevi è uno strumento popolare sudamericano – quello che ho suonato io non era proprio un vero *requinto*, ma una piccola chitarra fatta dal liutaio inglese Martin Fleeason. Immagina una chitarra per bambini, perché volevo che suonasse molto acuta, brillante.

Com'è accordata?

Esattamente come la chitarra, ma una quarta sopra: come avere un capotasto al quinto tasto per capirsi.

Con questa chitarrina a un certo punto in "Maki" esegui un tremolo: lo fai a plettro o con le dita?

Ti riferisci a quell'effetto tipo mandolino? No, non ho usato un plettro, non potrei usarlo in quel modo. Ho suonato la parte di cui parli, nell'ordine, con pollice, medio e indice della destra sulla stessa corda.

In "Engome", dopo il tema introdotto dalla *sanza* poi ripreso dalla chitarra, suoni degli accordi che sembrano percossi delicatamente sulle corde con la destra, sbaglio?

No, c'è effettivamente qualche piccola percussione in un breve *break* nel mezzo del pezzo...

Veniamo al tuo pezzo in duo con John Etheridge, "Malinke Guitars": esiste una trascrizione?

Per essere sincero ne ho scritta solo metà... Però vorrei scriverla tutta, e lo farò ap-

pena ne avrò il tempo. Questo pezzo è effettivamente legato ai *griot*. Conosci questo termine?

Sì, ma ricordaci cos'è un *griot*.

Il *griot* è una specie di trovatore, ma un po' più importante: è il narratore e la memoria storica dei popoli dell'Africa occidentale. I *griot* suonano i loro brani tradizionali abitualmente sulla *kora*, strumento senegalese o meglio proveniente dall'antico Impero del Mali, comprendente un vastissimo territorio che include Mali e Senegal e nel quale viveva il popolo originario dei Malinke. Questo duetto è basato su un tema *griot*: io ho scritto – più o meno scritto – la mia introduzione e i miei *break*, sui quali John Etheridge ha sovrainciso molto liberamente le sue variazioni improvvisative. La struttura principale è stata incisa da me, prima.

La tua seconda composizione è "Musha Musiki": sono molto curioso di sapere da dove viene la particolare ritmica che usi alla chitarra...

Esattamente, una buona domanda! Si tratta ancora una volta di una combinazione di elementi. Nel *timing* iniziale la mia idea era di prendere spunto da ritmi originali. Conosci un po' la musica dell'Africa occidentale, di Camerun e Nigeria, lo *yoruba*?

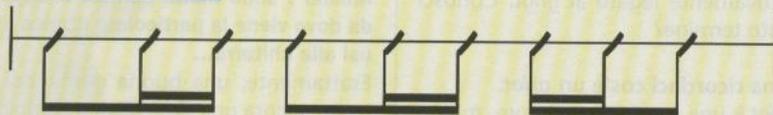
Non molto.

In quelle tradizioni ci sono quattro, cinque, a volte sei differenti ritmi suonati simultaneamente, spesso ripetuti in un pattern che al suo interno non è regolare. Ho preso questa idea di base per il primo pezzo con la chitarra, che è effettivamente molto semplice: si tratta esattamente di un 4/4 e mezzo, di un 4/4 più

ESEMPIO 1

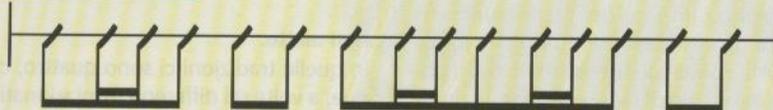
È la prima parte della lunga ipnotica introduzione che Williams suona da solo, con precisione cronometrica.

ESEMPIO 2



Ritmo del tamburo.

ESEMPIO 3



Ritmo degli accordi nel rasgueado di Williams su cui entra la chitarra di Etheridge.

un ottavo extra per ogni battuta. Ecco come li ho raggruppati: *tan ti ti ta ta ti ti ta ta ti ti ta ta ti ti ta*. Proprio così! [esempio 1, pag. 31]

Trovo che sia magico, apparentemente semplice ma molto efficace.

Si è incantevole, piace molto anche a me. La seconda parte invece, insieme a due o tre strumenti, inizia con il ritmo principale del tamburo: *pam pa pi pam pi pa pa pi pam*. [esempio 2]

Mentre l'altro ritmo che suono alla chitarra è: *tan ta ca tan tin tin tan ta ca tan ta ca tan tin tin*. [esempio 3]

Che in effetti in 12, ma diviso in 3+2+5+2,

cordo quanti – picchiavano i piedi: il ritmo che ho sentito fare dai loro piedi è quello che suono sulla chitarra!

È ipnotico.

Sì, è ipnotico, e vederlo fare da loro tutti insieme è davvero molto d'effetto.

"Triangular Situations" è invece un valzer lento...

Sì, è vero.

Che non è propriamente un ritmo africano.

No, non lo è, ma è molto interessante perché è la ragione del titolo del pezzo.

ESEMPIO 4



così che gli accenti attraversano il ritmo cadendo ripetitivamente nel loro insieme ogni dodici. E questo è effettivamente ed esattamente il ritmo di una danza dello Zimbabwe, che mio fratello più giovane Dan ha filmato due anni fa. Dan ha filmato molta musica in piccoli villaggi: in alcune sue riprese, in mezzo ad alcune persone fuori da un gruppo di capanne (da cui tra l'altro la parola presente nel titolo del brano, *musha*, che nel loro linguaggio indica le piccole capanne in cui vivono) c'erano due percussionisti che facevano, in 4/4: *tan ta ti tan ti ta ta ti tan*. [esempio 4]

E i danzatori – due, quattro, otto, non ri-

Vasco Martins, l'autore, ha prodotto una compilation di musica capoverdiana, e nelle note di copertina spiega che una 'situazione triangolare' descrive proprio la musica di Capo Verde, che si trova in un triangolo tra Africa, Portogallo e Brasile. Capo Verde era un'antica colonia portoghese e la musica, come d'altronde quella di Cesaria Evora allo stesso modo di quella del Madagascar, non suona tipicamente africana. Ha qualcos'altro al suo interno, molto altro effettivamente. Dunque, ad alcuni è sembrato che questo pezzo avesse padri brasiliani o portoghesi. Ma io amo quel tema e non ho saputo resistere alla tentazione di farne un

dialogo per le nostre due chitarre. Sai, una cosa importante – al di là del cd e dei pezzi che contiene – è anche il gruppo con cui stiamo facendo un grande tour (maggio-giugno, ma non toccherà l'Italia). Siamo in cinque e le due chitarre, che fondono lo stile improvvisativo di John Etheridge sull'acustica e il mio sulla classica, sono per me una delle sezioni più importanti. Così "Triangular Situations" ha una sua bellezza particolare, proprio per questa caratteristica.

Che chitarra hai usato nel disco?

Uno strumento di Greg Smallmann, un liutaio australiano.

L'abbiamo visto nel tuo video, quando vai a trovarlo nel suo laboratorio in Australia...

Esatto, proprio lui. Ho due nuove chitarre sue, me le ha date a luglio scorso e in questo disco è la prima volta che le uso.

A proposito di Australia, voglio dirti che ho trovato il tuo cd con le musiche di Peter Schulthorpe straordinario [From Australia, 1994].

Grazie, effettivamente il pezzo cui ti riferisci è meraviglioso, ma devo dirti che quando l'ho registrato non era un gran momento per la Sony, perché stavano tentando di creare un quartier generale in Germania e c'era un po' di caos: la produzione ne ha risentito e il suono non è risultato efficace, emozionante come avrei voluto...

Non l'avrei mai detto. Ma veniamo alla title-track, "The Magic Box": qui si sentono atmosfere che sembrano rifarsi un po' alla bossa nova o al tango.

Esatto. Ricordati che è un pezzo di Francis Bebey: la cosa interessante è che molta musica della costa occidentale africana – il Camerun e in generale anche gli altri paesi – suona un po' caraibica o sudamericana. Non bisogna dimenticare che la musica dei Caraibi e dell'America del Sud, a prescindere dagli strumenti che si sono sviluppati là, fu influenzata nel suo insieme da tutto ciò che è venuto proprio dall'Africa occidentale attraverso gli schiavi. Così il reggae ad esempio, e oggi anche il rap, sebbene questo non venga dall'Africa occidentale ma da altre regioni. Tutte queste forme di musica popolare che noi conosciamo per essere sudamericane, caraibiche o anche nordamericane, sono influenzate principalmente e fortemente dall'Africa. Non so se hai presente la musica per arpa del Venezuela, o anche molta musica per chi-

JOHN WILLIAMS THE MAGIC BOX

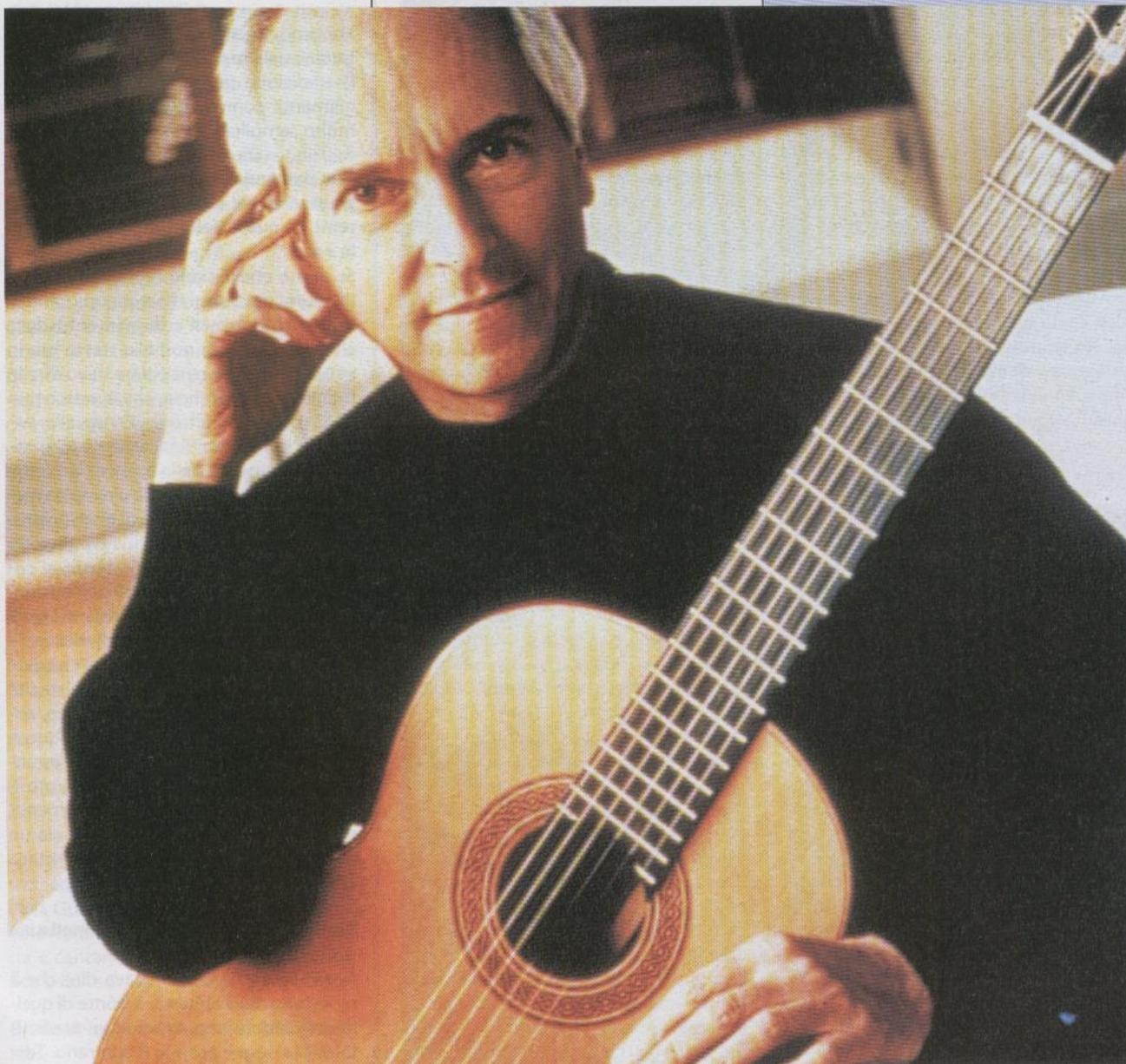
tarra di quel paese, come quella di Lairo ad esempio: l'armonia è europea, ma lo stile strumentale somiglia a quello della *kora*, che è del Senegal. Così, se senti l'arpa venezuelana e poi la musica tradizionale del Senegal suonata con la *kora*, è quasi la stessa cosa! Ci sono molte si-

mistura.

"The Magic Box", la scatola magica, è una metafora della chitarra?

Non proprio. L'origine è ancora una volta un pezzo che Bebey scrisse come un solo di chitarra, ma anche come una can-

molto questa storia, e alla Sony hanno avuto l'idea di utilizzare il titolo per l'album. Io non ero sicuro, ma penso sia stata effettivamente una buona scelta. E adesso mi comunica anche una sorta di allegoria della chitarra, come notavi tu, specialmente della chitarra nella musica afri-



militudini tra la musica di Capo Verde e quella brasiliana. Molta musica tradizionale – non di cinquecento anni fa, ma di millecinquecento anni fa – ha influenzato gente come Francis Bebey. Ma oggi questa gente è influenzata anche da musiche provenienti da fuori Africa, che però ritornano all'Africa per diverse strade, creando questa sorta di interessantissima

zone. Il testo narra una storia del suo villaggio di quando era giovane, negli anni trenta-quaranta, quando laggiù arrivarono i primi grammofoni. Nel villaggio si discuteva su dove fosse il cantante: era nel disco o nella scatola? Alla fine decisero che il cantante doveva essere nel disco, dato che senza disco non era possibile sentire il cantante! A me è piaciuta

cana, dove magari non ci si aspetta che possa produrre quei suoni. Ti piace la copertina?

È molto bella, efficace... Tornando a "Nkosi Sikelel'i Africa", vi canta l'African Children's Choir: come hai avuto l'idea di utilizzare un coro di bambini africani?

In origine volevo fare "Nkosi Sikelel'i Afri-

ca" – che poi è l'inno dell'African National Congress – solo strumentale, con i flauti di Pan e il resto. Poi il presidente della Sony Classical a New York – un presidente fantastico, non solo un businessman ma un uomo molto acuto e cortese anche nelle proposte e nei suggerimenti, che segue molto da vicino e con un occhio di riguardo ogni album, ma senza interferire – insomma, lui ha suggerito alcune cose già a monte di tutto il progetto. E in questo caso mi chiese se volevo usare un cantante, magari un coro. Qualcuno gli aveva detto che questo coro era in Inghilterra di tanto in tanto, così mi disse: "pensi che potrebbe aiutare la sonorità di questo pezzo? Che c'è di meglio che inserire un canto così appropriato e originale?". E così è andata.

Trovo che questi brani suonino un po' tutti come delle fantastiche ninne nane. Ho sentito il disco varie volte e ne ho sempre ricevuto un'impressione diversa, scoprendo nuovi aspetti e nuove chiavi per entrare in quello spirito.

È molto bello questo, lascia che ti ringrazi.

Pensi che comporrai in futuro altri pezzi per chitarra in questo stile?

Sai, io non mi penso come un compositore, ma sono molto pratico di arrangiamenti e mi piace vedere come talvolta i miei arrangiamenti si sviluppino in una sorta di composizione. Non ho alcuna ambizione di fare qualcosa di particolare, dipende dalle circostanze. Il lavoro di questo disco è stato una cosa naturale per me. Mi si è presentata molto chiaramente un'idea attraverso i ritmi ascoltati nei video che ti dicevo, e attraverso altri pezzi senegalesi che ho sentito. Così risulterà effettivamente il compositore di queste cose, ma non ho davvero creato un ritmo, un motivo... Due o tre anni fa ho effettivamente composto qualche brano per un disco con degli archi [*The Guitarist*, 1998]: lì c'è il frutto di un atto di composizione. Vedi, quando ho una buona ragione lo faccio, ma più che 'comporre' preferisco parlare di 'mettere insieme cose'. Non voglio sedermi lì con la penna in mano e dire: "bene, adesso scrivo un pezzo per chitarra di dieci minuti"... Devo avere un punto di partenza – ecco, questo è il termine – come può essere un pezzo, un ritmo, un gruppo di strumenti...

L'amico chitarrista e giornalista Mauro Salvatori mi ha affidato un paio di domande per te: su un cd prodotto da Geor-

ge Martin suonavi un arrangiamento di "Here Comes The Sun" dei Beatles. Ne esiste una trascrizione?

Vuoi dire se è pubblicata? No, quell'arrangiamento lo ha fatto George Martin, io l'ho suonato come me lo ha dato lui e basta. Ma potresti facilmente trascriverlo dal disco.

È un'idea.

Già un'ottima idea, fammi sapere...

Hai fatto anche una versione di "Because", qualcosa come venti anni fa.

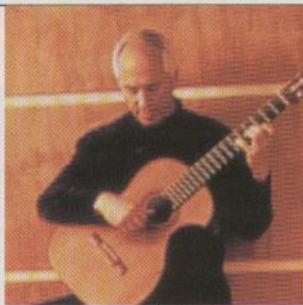
Sì, ma trent'anni fa, anzi esattamente trentuno!

Salvatori mi ha detto che George Martin trovò le tue diteggiature inusuali e che, nonostante tu non avessi usato il capotasto come nell'originale, funzionavano anche meglio. Lo sapevi?

Sì, credo che questa storia sia saltata fuori in un libro di conversazioni tra Eric Clapton e me. Avemmo una conversazione con George Martin, e mi pare che in quell'occasione lui disse qualcosa a questo proposito. Beh, senti, forse George Martin non aveva una grandissima familiarità con la chitarra, intendo dire con lo strumento classico... Il pezzo fu arrangiato da Stanley Myers e Danny Thompson suonò il basso. Era un bell'arrangiamento: non lo sento da molti anni ma da quello che ricordo lo suonai un po' 'tirato', perché pensavo che altrimenti avrebbe potuto essere noioso.

Qual è la cosa importante da sapere per comprendere il senso di un cd come *The Magic Box*?

Penso sia quello che dicevamo parlando degli strumenti. Noi non abbiamo cercato di essere esageratamente 'precisi', non abbiamo cercato di riprodurre esattamente gli strumenti o il sound africani, perché già vivono in una tradizione autonoma. Ma credo – e penso che chiunque sarebbe d'accordo – che esista una qualità universale in tutta la musica. Il punto per noi era davvero la comunicazione con la musica africana, è questo che volevo da un gruppo di musicisti così. Penso che la cosa più importante non sia effettivamente l'aderenza alla tradizione, attraverso l'utilizzo di strumenti africani o di stili assolutamente tradizionali: sì, anche questo esiste, c'è chi lo fa. Ma io ho pensato principalmente a



qualcosa di molto godibile. È importante ricordare che c'è molta musica strumentale africana, ad esempio il repertorio per *kora*, che opportunamente arrangiata suona benissimo sulla chitarra. Noi non

abbiamo cercato di essere autenticamente tradizionali, ma di essere ispirati da quella tradizione per suonarne degli arrangiamenti: come vedi è un'idea davvero molto semplice!

Una domanda per il maestro: pensi che gli studenti di chitarra oggi siano differenti da quelli della tua generazione, e in cosa?

Sì, penso che lo siano. Specialmente negli ultimi dieci anni c'è stato un grandissimo sviluppo nell'insegnamento della chitarra, anche se non allo stesso modo in tutti i Paesi. In particolare devo dire in Inghilterra e in Francia, che conosco meglio, ma anche altrove. Penso allo sviluppo della capacità di lettura e di analisi, all'incremento della musica d'insieme anche con altri strumenti: c'è molto meno, oggi, quella che io chiamo l'ossessione del suonare da soli... E poi credo che anche fra gli studenti classici si cominci ad essere consapevoli dell'esistenza della cosiddetta world music, cioè del fatto che ci sia altra musica oltre la 'sicura' musica classica europea per chitarra. Ci sono molti giovani professionisti che suonano in duo, in trio, in quartetto, anche in Australia esistono molti di questi insiemi. E suonano altra musica, arrangiamenti di Bernstein o Gershwin, musica sudamericana. Io spero che aumentino e che comprendano come ci sia un mondo ricchissimo anche nella musica africana.

Stai dicendo che il repertorio è molto più vasto di quanto sembri.

Illimitato! Una volta si usava dire che il repertorio della chitarra, a fronte di quello del pianoforte o del violino, era limitato. Ma oggi è proprio il contrario. Tutti i miei amici violinisti o pianisti, o comunque che suonano strumenti classici, sono davvero molto gelosi delle possibilità che abbiamo come chitarristi!

Possiamo dirci fortunati?

Siamo certamente, assolutamente fortunati! Il nostro è uno strumento illimitato, sai? Vorrei farti un esempio che non ha niente a che fare con l'Africa: la musica

discografia

discografiadiscografiadiscografiadiscografiadiscografia

di Ennio Morricone – che è perfetta nei film per cui è stata composta – è fantastica anche suonata sulla chitarra! Ho fatto un album di musiche da film, lo conoscete?

Si, John Williams Plays The Movies (1996). C'erano tre miei arrangiamenti di musiche di Morricone, che io amo. Penso sia un ulteriore esempio dell'illimitata magia della chitarra, e credo che Morricone sia un compositore gigantesco. Tu non pensi che sia fantastico?

Sicuramente. Vorrei concludere con una capriola nel tempo: ricordi qualcosa delle prime lezioni di chitarra con tuo padre Len, come ti sentivi?

Per essere onesto non riesco nemmeno a ricordare quando ho iniziato a suonare... Lo so perché ci sono fotografie di quando vivevamo a Melbourne, in Australia, e in una di queste mi si vede a quattro o cinque anni, seduto in giardino, mentre suono un accordo di DO maggiore, credo. Ciò che ricordo molto chiaramente – o forse ricordo che mi è stato detto – è che tra i sette e i dieci anni suonavo cose come lo *Studio n. 7* di Carcassi. Ricordo quando mi esercitavo su queste cose, con mio padre che mi diceva in che modo eseguirle...

Bene, molte grazie Mr. Williams, e buon compleanno per il 24 aprile [l'intervista è stata raccolta pochi giorni prima]!

Grazie, ma aspetta, voglio darti i nomi di due chitarristi africani dei quali dovresti proprio procurarti i cd. Prima di tutto Jean 'Bosco' Mwenda [vedi pag. 44], l'autore di "Masanga" sul mio disco. Lui è dello Zaire, suona una sorta di blues e i suoi cd sono abbastanza reperibili. L'altro è ancora più fantastico e più contemporaneo, si chiama Boubacar Traore – è del Mali o della Guinea, non ricordo esattamente – ed è veramente uno splendido chitarrista e cantante blues. Per me la sua musica è bellissima, è uno dei più grandi!

Grazie John, li cercheremo. Alla prossima.

Si arriverete da qualche parte, okay?

Francesco Rampichini

1983 • **The Guitar is the Song – A Folksong Collection**, "Wraggle-Taggle Gypsies" – "Hejre Kati" – "Queen Of Hearts" – "Catari, Catarì" – "St. Patrick's Day" – "Carnaval" – "Mashilaaé" – "Music Box Tune" – "Tu ca' nun chiegne" etc., SK 37825

1984 • **Rodrigo**, "Concierto de Aranjuez" – "Fantasia para un gentilhombre", Philharmonia Orchestra conducted by Louis Fremaux, MK 37848

1986 • **Bach – The 4 Lute Suites** (BWV 995-997 + 1006a), MK 42204

• **Giuliani** ("Sonata for Violin and Guitar" op. 25) – **Paganini** (*Duos for Violin and Guitar*; "Centone di Sonate" op. 64 n. 1 – "Sonata" op. 3 n. 6 – "Sonata Concertata" – "Cantabile", Itzhak Perlman (violin), MK 34508

1988 • **The Baroque Album**, Telemann – Scarlatti – Bach – Couperin – Roncalli – Weiss, MK 44518

1989 • **Rodrigo** ("Concierto de Aranjuez" – "Fantasia para un gentilhombre") – **Albeniz** ("Granada" – "Asturias" – "Sevilla" – "Majorca"), Cordoba Philharmonica Orchestra conducted by Louis Fremaux, MDK 45648

1990 • **Spanish Guitar Music**, Albeniz – Sanz – Rodrigo – Torroba – Sagreras – De Falla – Granados – Villa-Lobos – Mudarra – Turin, SBK 46347

• **Leyenda – Live in Cologne**, with Inti Illimani – Paco Peña, MK 45948

1991 • **Takemitsu**, "To the Edge of Dream" – "Vers, l'arc-en-ciel, Palma" – "Towards the Sea" – "Folios" – "Transcriptions for Solo Guitar" ("Summertime" – "What a Friend" – "Here, There and Everywhere" – "Amours perdus"), with Sebastian Bell – Gareth Hulse – London Sinfonietta – Esa-Pekka Salonen, SK 46720

• **Latin American Guitar Music – By Barrios** ("La catedral" – "Madrugal" – "Minuet" – "Mazurka appassionata" – "Estudio" – "Preludio" – "Sueño en la Floresta" [Vals n. 3] – "Cueca" – "Aire de Zamba" [Aconquija] – "Maxixa" – "Una Limosna por el amor de Dios" – "Villancico de Navidad") – **Ponce** ("Variations and Fugue on *Folia de España*"), SBK 47669

• **Vivaldi**, "Concertos for Violin, Strings and Basso Continuo" RV 230/RV 345/RV 36 – "Concerto for 2 Mandolins, Strings and Basso Continuo" RV 532 – "Concerto for Viola d'amore, Lute, Strings and Basso continuo" RV 540 – "Concerto for Lute, 2 Violins and Basso continuo" RV 93 – "Trio for Violin, Lute and Basso continuo" RV 82 (arr. J. Williams), with Benjamin Verdery – Norbert Blume – Franz Liszt Chamber Orchestra – János Rolla, SK 46556

1992 • **Giuliani** ("Guitar Concerto" op. 30) – **Rodrigo** ("Concierto de Aranjuez" – "Fantasia para un gentilhombre") – **Vivaldi** ("Guitar Concerto" RV 93), SBK 48168

• **Iberia**, Granados ("Valses poeticos") – Rodrigo ("Invocation et Danse" – "En los Triguales") – Llobet ("9 Catalan Folksongs") – Albeniz ("El Albacin" – "Riana" – "Rondeña"), London Symphony Orchestra conducted by Paul

Daniel, SK 48480 [Gramophone Critics' Choice 1992]

1993 • **The Seville Concert**, Albeniz – Bach – Yocoh – Scarlatti – Vivaldi – Koshkin – Barrios – Rodrigo, SK 53359 – SLV/SHV 53475 [5 *Diapasons* in Diapason, France 1993]

• **Fragments of a Dream**,

"Danza di cala luna" – "El corazon a contraluz" – "Cristalino" – "La preguntona" – "El carnaval" – "Fragmentos de un sueño" – "La ciudad" – "El mercado Testaccio" – "La calahorra" – "En libertad" – "Danza", with Inti Illimani – Paco Peña, SK 44574

• **Spirit of the Guitar – Music of the Americas**, SK 44898

1994 • **From Australia**, Westlake ("Antartica") – Sculthorpe ("From Kakadu" – "Nourlangie/Into the Dreaming"), London Symphony Orchestra conducted by Paul Daniel, SK 53361

• **Music of Spain**, Rodrigo ("Concierto de Aranjuez") – De Falla ("El amor brujo" – "Nights in the Gardens of Spain"), with Philippe Entremont – Eugene Ormandy – Leopold Stokowski etc., SK 64340

1995 • **The Great Paraguayan – Barrios Mangore**, "Vals n. 3" – "Prelude in C minor" – "Cueca" – "Maxixa" – "La Catedral" – "Julia Florida" (Barcarola); "Vals n. 4" – "Una limosna por el amor de Dios" – "Mazurka appassionata" – "Las Abejas" – "Medallion Antiguo" – "Choro de Saudade" – "Aire de Zamba" – "Aconquija" – "Prelude in G minor" – "Sueño en la floresta" – "Villancico de Navidad", SK 64396

[Best Chamber Music Recording of the Year – Echo Awards, Germany 1996]

1996 • **Guitar Concertos – By Harvey and Gray**, SK 68337

• **The Mantis and the Moon – Guitar Duets from Around the World**, John Williams – Timothy Kain, SK 62007

• **John Williams Plays the Movies**, S2K 62784

1997 • **The Black Decameron – Guitar Music of Leo Brouwer**, London Sinfonietta conducted by Steven Mercurio, SK 63173

1998 • **The Guitarist – Guitar Music from Theodorakis, Domenico, Erik Satie (arr. John Williams), John Williams and others**, SK 60586

1999 • **Giuliani** ("Guitar Concerto" n. 1 in A Major op. 30) – **Schubert** ("Sonata Arpeggiata" D 821 [arr. for guitar and orchestra]), Australian Chamber Orchestra, SK 63385

• **John Williams Plays Rodrigo**, "Concierto de Aranjuez" – "Fantasia para un Gentilhombre" – "Fandango" – "Invocation et Danse" – "En los trigales", Philharmonia Orchestra conducted by Louis Fremaux, SMK/SM 64129

2000 • **Classic Williams – Romance of the Guitar**, SK 89141

2001 • **The Magic Box – Music of Africa**, SK 89483

