

Manuel María Ponce

Complete Guitar Sonatas

Margherita Cappellesso
Davide Maura, Dimitri Milleri
Juan Pablo Palomino, Raffaele Putzolu
Gabriele Putzulu, Nicholas Salvatore Rocca





Ringraziamenti – Acknowledgements

Conservatorio di Vicenza

Fondazione Monte di Pietà di Vicenza

Roberto Antonello, Giulia Capraro, Andrea Dandolo,
Filippo Furlan, Stefano Grondona, Stefano Lorenzetti, Laura Mondiello

Note al libretto – Booklet notes

Dimitri Milleri, Nicholas Salvatore Rocca

Foto e grafica – Photo and graphics

Giulia Capraro



Registrazioni – Recordings

Direttore artistico – Artistic director

Stefano Grondona

Tecnico del suono – Sound engineer

Andrea Dandolo

Editing

Andrea Dandolo (Disco I, tracce 1-4; Disco II, tracce 5-11)

Gabriele Putzulu (Disco I, tracce 5-12; Disco II, tracce 1-4)

Mastering

Andrea Dandolo

DISCO I

Tracce – Tracks 1-4, Juan Pablo Palomino

19.05.2024/20.05.2024 - Chiesa di San Bartolomeo, Nomaglio (TO)

ch: Enrico Bottelli 2021

Tracce – Tracks 5-7, Raffaele Putzolu

22.08.2022 - Chiesa di San Domenico - Conservatorio, Vicenza

ch: Gerhard Oldiges “La Mesita” 2020

Tracce – Tracks 8-10, Margherita Cappellesso

23.08.2022 - Chiesa di San Domenico - Conservatorio, Vicenza

ch: Gerhard Oldiges “La Floresta” 2017

Tracce – Tracks 11-12, Gabriele Putzulu

06.07.2023 - Chiesa di San Domenico - Conservatorio, Vicenza

ch: Dario Pontiggia 2007

DISCO II

Tracce – Tracks 1-4, Dimitri Milleri

30.08.2022 - Chiesa di San Domenico - Conservatorio, Vicenza

ch. Luca Waldner 2013

Tracce – Tracks 5-8, Davide Maura

31.08.2022/01.09.2022 - Chiesa di San Domenico - Conservatorio, Vicenza

ch. Gerhard Oldiges “La Pollada” 2018

Tracce – Tracks 9-11, Nicholas Salvatore Rocca

07.07.2023/04.09.2023 - Chiesa di San Domenico - Conservatorio, Vicenza

ch. Simone Dini 2020

Manuel María Ponce
(1882-1948)
Sonate per chitarra – Guitar Sonatas

DISCO I

Sonata Mexicana (Sonata I) [1923]

- | | |
|--|------|
| 1. I. Allegro moderato (Bailecito del rebozo) | 5:00 |
| 2. II. Andantino affettuoso (Lo que sueña el ahuehuete) | 3:42 |
| 3. III. Allegretto, quasi serenata (Intermedio tapatío) | 2:06 |
| 4. IV. Allegretto un poco vivace (Ritmos y cantos atzecas) | 4:11 |

Juan Pablo Palomino

Sonata III [1927]

- | | |
|----------------------------|------|
| 5. I. Allegro moderato | 7:30 |
| 6. II. Chanson. Andante | 3:34 |
| 7. III. Allegro non troppo | 6:08 |

Raffaele Putzolu

Sonatina Meridional (Sonata VII) [1930]

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 8. I. Campo. Allegretto | 4:40 |
| 9. II. Copla. Andante | 2:54 |
| 10. III. Fiesta. Allegro con brio | 2:37 |

Margherita Cappellesso

Sonata II [1926?]

- | | |
|-----------------|------|
| 11. II. Andante | 6:45 |
|-----------------|------|

Sonatina, Homenaje a Tárrega (Sonata VIII) [1931-1932?]

- | | |
|----------------|------|
| 12. III. Final | 3:45 |
|----------------|------|

Gabriele Putzulu

DISCO II

Sonata Clásica, Hommage à Fernando Sor (Sonata IV) [1927-1928]

- | | |
|----------------|------|
| 1. I. Allegro | 7:10 |
| 2. II. Andante | 3:27 |
| 3. III. Menuet | 4:14 |
| 4. IV. Allegro | 3:40 |

Dimitri Milleri

Sonata Romántica, Hommage à Fr. Schubert qui aimait la guitare (Sonata V) [1928]

- | | |
|-------------------------------------|------|
| 5. I. Allegro moderato | 8:30 |
| 6. II. Andante | 5:54 |
| 7. III. Allegretto vivo | 3:44 |
| 8. IV. Allegro non troppo e serioso | 7:23 |

Davide Maura

Sonata VI (Paganini Sonata) [1930]

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 9. I. Allegro risoluto | 10:36 |
| 10. II. Romanza. Più tosto largo | 3:35 |
| 11. III. Andantino variato | 9:19 |

Nicholas Salvatore Rocca

Nota:

Per le sonate la cui edizione pubblicata è stata curata da Andrés Segovia (*Sonata III*, *Sonata Clásica*, *Sonata Romántica*, *Sonatina Meridional*, *Andantino variato* dalla *Sonata VI*) sono segnalate le indicazioni di tempo da lui proposte. Nel caso della *Sonata Mexicana* sono segnalati tra parentesi i titoli programmatici indicati da Segovia (*Mexicana*, Decca DL 710145). Le restanti indicazioni sono quelle segnalate da Miguel Alcázar nella sua *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales* (Ediciones Étoile, 2000). Si è scelto, nei casi delle opere pubblicate da Segovia e per la *Sonatina, Homenaje a Tárrega*, di supportare la denominazione originaria con una nuova che tenga conto della progressività delle composizioni e restituisca il carattere organico della presente produzione.

Sonate per chitarra, o delle metamorfosi di Manuel Ponce

Gli oltre trent'anni che separano la composizione della sua più celebre opera, l'ispirata *canción* romantica messicana *Estrellita* del 1912, dalle mutazioni genetiche dei suoi motivi melodici e armonici nel tormentoso *Andante espressivo* del *Concierto* per violino del 1943 delineano i remoti estremi grammaticali entro i quali seppe muoversi il talentoso compositore messicano Manuel María Ponce (1882-1948).

Ammalato fin da giovane dalle conquiste della musica francese contemporanea (sempre del 1912 è lo *Scherzino, Homenaje a Debussy* per pianoforte), durante gli anni della sua formazione – trascorsi, oltre che in Messico, in Italia e Germania – fu soprattutto novello Čajkovskij o Grieg messicano. Il *Concierto Romantico* per pianoforte e orchestra e la *Rapsodia Mexicana No. 1* per pianoforte (1911) fanno da spartiacque per la svolta nazionalistica che lo portò presto a gettare le basi per una scuola musicale messicana. Questo spirito a un tempo romantico e moderno, nazionalista e universalista, dovette favorire la nascita della profonda amicizia che lo legherà al chitarrista Andrés Segovia. L'occasione del loro incontro fu un concerto del grande musicista spagnolo a Città del Messico nel maggio 1923, circostanza nella quale Ponce, questa volta in veste di critico, spese parole di apprezzamento per il collega:

Ascoltare le note della chitarra di Andrés Segovia significa [...] dischiudere lo spirito al sogno e vivere alcuni inebrianti momenti nell'atmosfera di pura arte che il grande artista spagnolo è capace di creare. [...] La sua cultura musicale gli permette di trasmettere fedelmente attraverso il suo strumento il pensiero del compositore [...].

In maniera accorta, Ponce aveva anche sottolineato come il chitarrista stesse lavorando per «arricchire di giorno in giorno il non molto esteso repertorio della chitarra»; già dal 1919 Segovia aveva difatti iniziato un'opera di collaborazione con i più rilevanti compositori contemporanei, con lo scopo di ampliare il repertorio dello strumento e rivendicarne il valore. Segovia, venuto a sapere che dietro alla penna che aveva saputo

tanto amabilmente delineare la sua arte si celava il più valente dei compositori messicani, si prodigò in tutta fretta a contattarlo.

Così nacque l'*Allegretto, quasi serenata* che sarà poi il terzo movimento della prima sonata per chitarra (più avanti ribattezzata *Mexicana* dal chitarrista spagnolo) del compositore. Il lavoro, completato nel 1923, è in quattro movimenti e spartisce la sua ispirazione tra la grammatica musicale dell'impressionismo francese e la musica del folklore messicano – il primo tema del movimento iniziale ricorda la melodia del *villancico* dello Stato di Guanajuato *Salve, niño hermoso*, mentre alla fine del terzo il tempo di serenata è interrotto dalla citazione del frammento *Vamos a tomar atole* del celebre *Jarabe Tapatio*; la sonata è impreziosita dal ritorno nell'ultimo movimento del tema iniziale, che suggella ciclicamente l'opera.

Nel 1925, il già distinto Maestro si trasferì in Francia per studiare composizione all'*École normale* con Paul Dukas. Durante il periodo parigino, conclusosi nel 1932, il musicista messicano si interessò, oltre all'amato linguaggio musicale di Debussy e coevi, anche al neoclassicismo e alla bitonalità (ne sono esempio lampante i *Quatre pièces pour piano*, conosciuti anche come *Suite bitonal*) e il suo fine eclettismo musicale trovò la massima manifestazione.

Tra le opere di questo periodo, “recanti il segno del più distinto talento” (Dukas), si trovano anche le restanti cinque sonate e due sonatine per chitarra, tutte composte prima del ritorno in Messico.

Del 1927 è la *Sonata III*, “opera di grande importanza per la chitarra, gli artisti e i musicisti” (Segovia); il lavoro, in tre movimenti, si apre con un maestoso *Allegro moderato*, i cui echi romantici sono tratteggiati da geometriche frasi che sfruttano l'intera estensione dello strumento; si adagia, poi, su una delicata *Chanson* modale e sfocia in un rondò il cui tema ricorrente è di carattere marcatamente spagnolo; in questo lavoro neoclassicismo, raffinato lirismo modale, cromatismo romantico, derivazioni dal folklore spagnolo e messicano e coralità modernista trovano casa nello stesso edificio, innalzato dalla creatività musicale senza confini di Manuel Ponce. Da questa creatività e dalla felice facilità della sua penna nasceranno le opere derivate degli anni dal 1927

al 1930, la *Sonata Clásica*, omaggio a Fernando Sor, la *Sonata Romántica*, omaggio a Franz Schubert, e il *pastiche* della *Grande Sonata* di Niccolò Paganini; in queste opere l'evidente influsso della missione segoviana di ampliare e completare il repertorio chitarristico, che lo spagnolo perorava con continue richieste e fecondi suggerimenti all'amico compositore, non appanna la destrezza con cui Ponce mantiene vibrante e riconoscibile la sua vena lirica.

Forgiato nel 1930 è il gioiello formale rappresentato dalla *Sonatina Meridional* (l'appellativo è sempre segoviano), dal carattere "puramente spagnolo". Ponce era diventato, parafrasando le parole di Segovia, il musicista – eccettuato Manuel de Falla – capace di scrivere la miglior musica di carattere ispanico, anche grazie all'imponente lavoro di orchestrazione di *Merlin*, ultima opera di Isaac Albéniz, richiestagli proprio dagli eredi del compositore andaluso; questa maestria reclamata dall'amico è evidente nei tre evocativi movimenti della piccola sonata dedicata alla chitarra dal messicano.

Delle otto sonate scritte per lo strumento da Manuel Ponce due andarono perdute nel saccheggio dell'appartamento di Barcellona di Segovia nel 1936, durante la Guerra Civile Spagnola. Andarono distrutti i manoscritti della *Sonata II*, composta probabilmente a Thorens nel 1926, e della *Sonatina, Homenaje a Tárrega*, scritta tra il 1931 e il 1932. Alcune fortunate copie di un *Andante*, presumibilmente parte della seconda sonata, e del *Final* della sonatina, riesumate negli ultimi decenni dagli studiosi dell'opera del compositore messicano, permettono finalmente di tratteggiare il carattere di questi lavori smarriti e intuire così l'arditezza armonica della sonata di Thorens e la baldanzosa levità dell'omaggio a Tárrega.

Torri di Quartesolo, 19 marzo 2024
Nicholas Salvatore Rocca

Sonatas for Guitar, or on the Metamorphoses of Manuel Ponce

The more than thirty years separating the composition of his most famous work, the inspired Mexican romantic *canción Estrellita* of 1912, from the genetic mutations of his melodic and harmonic motifs in the tormented *Andante espressivo* of the 1943 *Concierto* for violin outline the remote grammatical extremes within which the talented Mexican composer Manuel María Ponce (1882-1948) was able to move. Fascinated from a young age by the achievements of contemporary French music (also from 1912 is the *Scherzino, Homenaje a Debussy* for piano), during his formative years – spent, in addition to Mexico, in Italy and Germany – he was above all a new Mexican Tchaikovsky or Grieg. The *Concierto Romántico* for piano and orchestra and the *Rapsodia Mexicana No. 1* for piano (1911) are a watershed for the nationalistic turn that soon led him to lay the foundations for a Mexican musical school.

This spirit, at once romantic and modern, nationalist and universalist, likely fostered the deep friendship that would bind him to the guitarist Andrés Segovia. Their encounter occurred during a concert by the great Spanish musician in Mexico City in May 1923, an occasion on which Ponce, this time in the role of critic, expressed words of appreciation for his colleague:

Listening to the notes of Andrés Segovia's guitar means [...] opening the spirit to the dream and living some inebriating moments in the atmosphere of pure art that the great Spanish artist is capable of creating. [...] His musical culture allows him to faithfully convey the composer's thought through his instrument [...].

Wisely, Ponce also pointed out how the guitarist was working to «enrich day by day the not very extensive repertoire of the guitar»; indeed, as early as 1919, Segovia had begun a work of collaboration with the most prominent contemporary composers, aiming to expand the instrument's repertoire and reclaiming its value. Upon learning that the most talented of Mexican composers was hidden behind the pen that had so lovingly outlined his art, Segovia made every effort to contact him. Thus was born the *Allegretto, quasi serenata* which would later become the third movement of the composer's first guitar sonata (later renamed *Mexicana* by the Spanish guitarist). The work, completed in 1923, is in four movements and shares its inspiration between the musical grammar of French Impressionism and the music of Mexican folklore – the first theme of the opening movement recalls the melody of the Guanajuato State *villancico Salve, niño hermoso*, while at the end of the third, the serenade tempo is interrupted by the quotation of the fragment *Vamos a tomar atole* by the famous *Jarabe Tapatío*; the sonata is enhanced by the return of the initial theme in the final movement, which cyclically seals the work.

In 1925, the already distinguished Maestro moved to France to study composition at the *École normale* with Paul Dukas. During his Parisian period, which ended in 1932, the Mexican musician became interested, in addition to the beloved musical language of Debussy and his contemporaries, in Neoclassicism and Bitonality (the *Quatre pièces pour piano*, also known as *Suite bitonal*, are a clear example) and his fine musical eclecticism found its fullest expression.

Among the works from this period, “bearing the mark of the most distinguished talent” (Dukas), are also the remaining five sonatas and two sonatinas for guitar, all composed before his return to Mexico.

From 1927 is the *Sonata III*, “a work of great importance for the guitar, artists and musicians” (Segovia); the work, in three movements, opens with a majestic *Allegro moderato*, whose romantic echoes are outlined by geometric phrases that exploit the instrument’s full range; it then settles into a delicate modal *Chanson* and culminates in a rondo whose recurring theme is of a markedly Spanish character; in this work Neoclassicism, refined modal lyricism, Romantic chromaticism, derivations from Spanish and Mexican folklore and modernist chorality find a home in the same edifice, raised by the boundless musical creativity of Manuel Ponce. From this creativity and the effortless ease of his pen would emerge the derivative works of the years from 1927 to 1930, the *Sonata Clásica*, a tribute to Fernando Sor, the *Sonata Romántica*, a tribute to Franz Schubert, and the *pastiche* of the *Grande Sonata* by Niccolò Paganini; in these works the evident influence of Segovia’s mission to expand and complete the guitar repertoire, which the Spaniard pursued with continuous requests and fruitful suggestions to his composer friend, does not diminish the skill with which Ponce keeps his lyrical vein vibrant and recognizable.

Forged in 1930 is the formal gem represented by the *Sonatina Meridional* (the name is always Segovian), of a “purely Spanish” character. Ponce had become, to paraphrase Segovia’s words, the musician – with the exception of Manuel de Falla – capable of writing the best music of a Hispanic character, also thanks to the monumental orchestration work of *Merlin*, Isaac Albéniz’s last work, requested of him by the heirs of Andalusian composer; this mastery claimed by his friend is evident in the three evocative movements of the small sonata dedicated to the guitar by the Mexican.

Of the eight sonatas written for the instrument by Manuel Ponce, two were lost in the looting of Segovia’s apartment in Barcelona in 1936, during the Spanish Civil War. The manuscripts of *Sonata II*, probably composed in Thorens in 1926, and of the *Sonatina, Homenaje a Tárrega*, written between 1931 and 1932, were destroyed. Some fortunate copies of an *Andante*, presumably part of the second sonata, and of the *Final* of the sonatina, unearthed in recent decades by scholars of the Mexican composer’s work, finally allow us to outline the character of these lost works and thus glimpse the harmonic daring of the Thorens sonata and the jaunty lightness of the homage to Tárrega.

Torri di Quartesolo, March 19, 2024
Nicholas Salvatore Rocca

Di quando Ponce e Segovia viaggiarono nel tempo

Circa sette anni separano la prima del *Pulcinella* di Diaghilev, Massine e Stravinskij dalla menzione più antica all'ancora inedita *Sonata Clásica, Hommage a Fernando Sor*, rintracciabile in una lettera del 1927 indirizzata da Andrés Segovia a Manuel María Ponce. Si tratta della prima opera derivativa e di ampio respiro che il compositore dedicò alla chitarra, completata nel 1928, cui seguirono la *Sonata Romántica, Hommage à Franz Schubert qui aimait la guitare* (1928) e la riscrittura della *Grande Sonata* di Paganini (*Sonata VI*, 1930). Tuttavia, se nella storiografia il *Pulcinella* è diventato simbolo di un'avvenuta informalizzazione, nella cultura musicale euro-colta, del rapporto con il concetto di originale e con la tradizione, le avventure riscritturali di Ponce e Segovia sono state spesso guardate con sospetto da una musicologia chitarristica affamata di opere originali, funzionali alla redenzione della chitarra dalla sua marginalità e alla sua inclusione legittima nell'alveo della musica colta. La condanna più o meno aspra di trascrizioni, calchi, riscritture e appropriazioni è inaugurata in epoca moderna da Domingo Prat nel suo *Diccionario de Guitarristas* (Romero y Fernandez, 1934), e nello svolgersi del secolo XX permea le aule di conservatorio, fa breccia nelle giurie dei concorsi e influenza gli interventi in blog musicali dedicati, oltre a essere ribadita negli scritti di musicologi quali Dell'Ara e Gilardino. È lo stesso Gilardino che, nel secondo volume del *Manuale di storia della chitarra* da lui curato per Berben (1988), si preoccupa di collocare le composizioni derivate di Ponce su un gradino più basso rispetto a quelle considerate "autentiche".

Oggi, però, a distanza di quasi cento anni dalla composizione, per mano di Ponce, di quelle strane macchine del tempo che Segovia utilizzò per rimpinguare il repertorio classico-romantico della chitarra, è il caso forse di provare a osservarle da una prospettiva più solidale. Non si tratta di oggetti omogenei, innanzitutto. La *Sonata Clásica* è un calco, sì, ma la sue fonti sono plurime, il suo stile una summa del classicismo viennese filtrato dalla sensibilità del compositore. Il rimando a Sor è infatti piuttosto generico, così come lo è il legame con la *Grand Sonata Op. 22* ipotizzato da Miguel Alcázar (*Obra*

completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales, Ediciones Étoile, 2000). La *Sonata Romántica*, invece, intrattiene un dialogo ben più stringente con la produzione schubertiana, come analizzato da Parker S. Scinta (*A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica*, inedito, University of Louisville, 2014). Scinta ha mostrato in modo convincente come i vari movimenti della *Sonata Romántica* intrattengano una relazione privilegiata con alcune aree della produzione del compositore, sul piano motivico, ritmico, armonico e strutturale. Nello specifico, stando a Scinta, il I movimento della *Romántica* rivela una forte parentela con le prime sonate di Schubert, il II con i lieder, il III con i *Moments musicaux* e il IV con le ultime sonate. Secondo quest'ottica, la *Sonata Romántica* rappresenterebbe dunque un omaggio alla forma-sonata schubertiana, e allo stesso tempo un attraversamento dei vari luoghi e tempi della produzione dell'autore.

Ancora diverso è il discorso per la *Sonata VI*, "de Paganini", di sicuro l'operazione più modernisticamente ardita fra le tre. Si tratta di una riscrittura, una modificazione genetica del corredo paganiniano volta a farne un'opera diversa. Da sonata per due strumenti (violino e chitarra dell'Ottocento) l'opera diventa, tramite Ponce, una sonata per chitarra sola moderna. Nella transizione ne vengono straniare la tessitura, la componente idiomatica e quella armonica. Il III Movimento, inoltre, presenta, a seguito del tema paganiano straniato, una serie di variazioni originali di Ponce. Per Segovia la *Sonata Clásica* fu un modo per far fare a Ponce ciò che secondo lui non avrebbe potuto fare il "povero" (dal suo punto di vista) Sor, e la *Sonata Romántica* fu un rispettoso omaggio a Schubert, un bel sogno in cui il grande compositore si dedica alla chitarra. La *Sonata VI* è invece un confronto diretto (se non un affronto) con la tradizione occidentale più illustre. Qui la hybris segoviana, altrove più modesta, emerge in modo frontale: la distanza rispetto al modello viene azzerata, e, anzi, è proprio il modello a essere predato, diminuito. In merito, credo sia illuminante questo passaggio da una lettera senza data di Segovia a Ponce (risalente probabilmente all'inizio di settembre del 1930) riportato da Alcázar:

[...] Riassumendo, la sonata merita di essere inclusa nei programmi per la sua superiorità e non per mera curiosità. Hai agito come un efficientissimo Voronoff e Paganini dovrebbe mordersi le labbra nel constatare che il suo lavoro aveva bisogno che un altro padre gli infondesse la vita [Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales*, Ediciones Étoile, 2000, p. 155, traduzione dell'autore].

Non credo di essere l'unico a essersi chiesto chi sia Voronoff. Con tutta probabilità si tratta di Serge Voronoff (1866-1951), chirurgo noto per i suoi controversi esperimenti di trapianto di tessuto ghiandolare di scimmia nei testicoli umani. Voronoff, diventato famoso proprio fra gli anni Venti e Trenta, sosteneva erroneamente che tali trapianti potessero ringiovanire e potenziare la vitalità degli esseri umani. Non credo esista mito migliore per il massimalismo modernista, né metafora più adatta per definire la collaborazione diabolica fra Segovia e il Doctor Faustus Ponce. Del resto, la modernità dell'atteggiamento segoviano emerge già dalla prima riga: i contemporanei dovrebbero guardare alla versione di Ponce non come a uno scherzo, ma come a un risultato estetico (più) elevato, e tanto basti a giustificarne l'esistenza. È vero: Segovia poco dopo rigettò il I movimento "irrevocabilmente", come leggiamo da un'altra corrispondenza con Ponce, ma questo non rende l'operazione meno interessante ai nostri occhi, e anzi riconferma il fascino faustiano della vicenda. Negli anni in cui vengono composte le tre sonate derivate si stava affermando sempre più la consapevolezza dello iato storico fra il contesto originale in cui i repertori erano nati e la forma che questi avevano assunto per effetto del mainstream attualizzante. Non era più possibile, quindi, sostenere un'ingenua continuità fra i repertori e i suoi utilizzatori, ma non per tutti questo implicò una conversione agli ideali dello storicismo e della fedeltà all'opera. Si poteva decidere infatti di riscrivere comunque il passato, senza cercare una legittimazione di tipo etico, e anzi puntando tutto sull'esperienza estetica che l'operazione avrebbe permesso. Lo sapevano bene gli scommettitori che ho menzionato. Viene dunque da chiedersi se l'ormai cristallizzata immagine di Segovia come musicista "attardato" e "romantico", non derivi piuttosto da uno sguardo "attardato" e "romantico" della cultura chitarristica, ossessionata

dall'autonomia artistica del compositore, dal capitale culturale rappresentato dai grandi nomi, dal binarismo fra opera derivativa e originale. Queste categorie critiche erano già ampiamente in crisi quando Ponce ha composto le sonate a cui mi sono rivolto nello scrivere questa breve nota, e sarebbero poi state ulteriormente terremotate dalla teoria e dalle opere derivate di compositori del calibro di Berio, Andriessen, Ligeti, Kagel. Viene insomma da chiedersi se le tre sonate meticce, mutanti, che dai margini della tradizione strumentale cercano di farsi spazio verso il centro, non meritino oggi uno sguardo post-coloniale. E se questo costante riscrivere, straniare la tradizione, creare ibridi e cyborg, viaggiare nel tempo e riportare in vita i morti non dovrebbe esserci fratello, o almeno familiare, negli anni Venti del 2000.

Dimitri Milleri

On the Time-Traveling of Ponce and Segovia

Roughly seven years lie between the premiere of *Pulcinella* by Diaghilev, Massine, and Stravinsky and the earliest reference to the still-unpublished *Sonata Clásica*, *Hommage à Fernando Sor*, found in a 1927 letter from Andrés Segovia to Manuel María Ponce. This work marks the first major derivative composition that Ponce dedicated to the guitar, completed in 1928 and followed by the *Sonata Romántica*, *Hommage à Franz Schubert qui aimait la guitare* (1928) and a reworking of Paganini's Grande Sonata (Sonata VI, 1930). However, while *Pulcinella* has become a symbol of the shift toward informalization within the European classical music culture in relation to originality and tradition, the rewriting experiments of Ponce and Segovia have often been met with suspicion by a guitar-focused musicology that craves original works, functional in redeeming the instrument from its marginal status and legitimizing its inclusion in the canon of classical music. The more or less sharp criticism of transcriptions, copies, rewritings, and appropriations was first articulated in modern times by Domingo Prat in his *Diccionario de Guitarristas* (Romero y Fernandez, 1934), and throughout the 20th century, it permeated conservatory classrooms, influenced competition juries, and informed discussions on specialized musical blogs, in addition to being reiterated in the writings of musicologists like Dell'Ara and Gilardino. It is Gilardino himself who, in the second volume of the *Manuale di storia della chitarra* he curated for Berben (1988), makes a point of placing Ponce's derivative compositions a step below those considered "authentic".

Today, however, nearly a century after Ponce composed those peculiar time machines that Segovia used to enrich the classical-romantic guitar repertoire, it might be time to reconsider them from a more sympathetic perspective. First of all, they are not homogeneous objects. The Sonata Clásica is indeed an imitation, but its sources are diverse, and its style is a synthesis of Viennese classicism filtered through the composer's unique sensibility. The reference to Sor is, in fact, quite generic, as is the connection to the *Grand Sonata Op. 22* hypothesized by Miguel Alcázar (*Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales*, Ediciones Étoile, 2000). The *Sonata Romántica*, on the other hand, engages in a much closer dialogue with Schubert's work, as analyzed by Parker S. Scinta (*A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica*, unpublished, University of Louisville, 2014). Scinta convincingly showed how the various movements of the *Sonata Romántica* maintain a privileged relationship with specific aspects of the composer's work on a motivic, rhythmic, harmonic, and structural level. Specifically, according to Scinta, the first movement of the *Romántica* reveals a strong kinship with Schubert's early sonatas, the second with his *Lieder*, the third with the *Moments Musicaux*, and the fourth with the late sonatas. From this perspective, the *Sonata Romántica* can be seen as both a tribute to the Schubertian sonata form and a journey through various aspects of the composer's oeuvre. The *Sonata VI*, "de Paganini" is a different matter altogether, certainly the most modernistically

daring operation of the three. It is a rewriting, a genetic modification of Paganini's material aimed at transforming it into a different work. From a sonata for two instruments (19th-century violin and guitar), the work becomes, through Ponce, a sonata for modern solo guitar. In the transition, its texture, idiomatic component, and harmonic structure are hacked. Moreover, the third movement presents, after the estranged Paganini theme, a series of original variations by Ponce. For Segovia, the *Sonata Clásica* was a way to have Ponce do what the "poor" (from his point of view) Sor could not, and the *Sonata Romántica* was a respectful homage to Schubert, a beautiful dream in which the great composer dedicates himself to the guitar. The *Sonata VI*, however, is a direct confrontation (if not an affront) with the most illustrious Western tradition. Here Segovia's hubris, elsewhere more modest, emerges frontally: the distance from the model is nullified, and, in fact, the model itself is preyed upon and diminished. I believe this passage from an undated letter from Segovia to Ponce (likely from early September 1930) reported by Alcázar sheds light on this matter:

[...] In summary, the sonata deserves to be included in programs for its superiority and not merely out of curiosity. You have acted like a most efficient Voronoff, and Paganini should bite his lip upon realizing that his work needed another father to breathe life into it." [Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales*, Ediciones Etoile, 2000, p. 155, translated by the author].

I don't think I'm the only one who wondered who Voronoff was. Most likely, he refers to Serge Voronoff (1866-1951), a surgeon known for his controversial experiments involving the transplantation of monkey gland tissue into human testicles. Voronoff, who became famous in the 1920s and 1930s, mistakenly claimed that such transplants could rejuvenate and enhance human vitality. I can't think of a better myth for modernist maximalism, nor a more fitting metaphor to define the diabolical collaboration between Segovia and Doctor Faustus Ponce. After all, the modernity of Segovia's attitude emerges right from the first line: contemporaries should look at Ponce's version not as a joke but as an elevated aesthetic result, and that alone justifies its existence. It is true that Segovia soon after rejected the first movement "irrevocably," as we read in another correspondence with Ponce, but this does not make the operation any less interesting to us and, in fact, reconfirms the Faustian allure of the story. In the years when the three derivative sonatas were composed, the awareness of the historical gap between the original context in which the repertoires were born and the form they had assumed due to the actualizing mainstream was increasingly solidifying. It was no longer possible, therefore, to sustain a naive continuity between the repertoires and their users, but this did not mean for everyone a conversion to the ideals of historicism and fidelity to the work. One could still choose to rewrite the past, without seeking ethical legitimacy, and instead focusing entirely

on the aesthetic experience that the operation would allow. The bettors I mentioned earlier knew this well. This leads us to question whether the now-crystallized image of Segovia as a “belated” and “romantic” musician does not rather stem from a “belated” and “romantic” view of guitar culture, obsessed with the artistic autonomy of the composer, the cultural capital represented by great names, and the binary opposition between derivative and original works. These critical categories were already largely in crisis when Ponce composed the sonatas I referred to in writing this brief note, and they would later be further shaken by the theory and derivative works of composers of the caliber of Berio, Andriessen, Ligeti, and Kagel. It thus begs the question of whether these three hybrid, mutant sonatas, which from the margins of the instrumental tradition seek to make their way towards the center, do not deserve a post-colonial perspective today. And if this constant rewriting, alienating tradition, creating hybrids and cyborgs, traveling through time, and bringing the dead back to life should not be considered an intimate practice to us, or at least something familiar, in the 2020s.

Dimitri Milleri

Biografie – Biographies



Born in Venice in 1998, **Margherita Cappelleso** began studying guitar at the age of 10. Since 2016, she has been attending the Vicenza Conservatory under the tutelage of Stefano Grondona, earning both her Bachelor's and Master's degrees with top honors. She has performed at various events in Vicenza, including at Teatro Olimpico, the International Yoga Day, the Biblical Festival, *Matinée Musicali*, *I Sabati al Cordellina*, and *I Sabati al Conservatorio*. In January 2023, she was invited by the Highland County Arts Council to perform a solo recital at the Highland Center in Monterey, Virginia (USA). A recipient of numerous national awards, she was granted the «Luca Salvadori» scholarship during the International Masterclass with Laura Mondiello in Ponte in Valtellina. She has also attended masterclasses with Paul Galbraith and Andrea Dieci. In 2024, she completed an Erasmus internship at the Irish World Academy in Limerick, Ireland.



Born in Rome in 2001, **Davide Maura** began his musical education at the «Farnesina» Music High School in Rome and continued his studies at the Vicenza Conservatory under Stefano Grondona, where he graduated with a Bachelor's degree in 2022, earning top honors. He is currently pursuing his Master's degree in guitar. From a young age, he has participated in prestigious international masterclasses, studying with Oscar Ghiglia and Elena Papandreou at the Guitar Meetings in Gargnano, as well as with Paul Galbraith and Laura Mondello at the International Masterclass in Ponte in Valtellina, where he was awarded the «Luca Salvadori» scholarship. He has competed in various national and international music competitions, winning numerous awards, and has performed in several concert series in Rome, Vicenza, and Venice. Currently, he is active as a soloist and a member of the guitar ensemble Papier-Mâché, which focuses on interpretative research and repertoire transcription.



Born in Bibbiena in 1995, **Dimitri Milleri** trained at the Fiesole Music School, where he earned his Bachelor's degree with top honors. He later completed his Master's degree at the Vicenza Conservatory under Stefano Grondona, graduating with distinction and honors. He further refined his skills with Laura Mondiglio in Ponte in Valtellina. On the musicology front, since 2022, he has been working on a book about the guitar collection of the Vicenza Conservatory, in collaboration with Stefano Grondona and the conservatory. He has written as a music critic for «Treccani», «lay0ut magazine» and «Triennale Milano». As a guitarist, he has performed solo and in chamber ensembles in Arezzo, Bibbiena, Florence, Milan, and Vicenza, and has won national competition awards and academic scholarships. He has collaborated with the Orchestra Giovanile Italiana, the GAMS orchestra, and the Cupiditas orchestra.



Born in Abano Terme in 1997, **Juan Pablo Palomino** graduated with top honors from the Vicenza Conservatory in 2023, studying under Stefano Grondona. In 2024, he won the prestigious «Oscar Ghiglia» scholarship and regularly performs in solo and chamber music settings. He has refined his skills with Maestro Laura Mondello in Ponte in Valtellina, earning the «Luca Salvadori» scholarship, and in Brescia, where he received the «Giancarlo Facchinetti» scholarship. He has also attended masterclasses with renowned guitarists such as Paul Galbraith, David Russell, and Lorenzo Micheli. Palomino has competed as a soloist and in chamber music ensembles, winning numerous awards, including the first prize at the International City of Massa Competition and the first prize at the International «Franco Margola» Competition. He forms the Duo Jerez with Argentine soprano Lucía Mariel Fernandez, and in 2023, they released their first collection, *Recuerdos de un Exilio*, with Imagesonika.



Born in Baratili S. Pietro in 1997, **Raffaele Putzolu** graduated with top honors from the Vicenza Conservatory in 2022 under Stefano Grondona. Winner of the 16th Premio Nazionale delle Arti (2022), his career boasts over twenty prizes in national and international competitions, including first prize at the 20th Biennial International Guitar Competition «Emilio Pujol». He has attended numerous masterclasses and advanced courses with prominent guitarists, including Laura Mondiello, Paul Galbraith, David Russell, and Cristian Marcia. In 2016, he formed a duo with guitarist Victor Valisena, achieving immediate success, including first prize at the 19th Altamira Guitar Competition and first prize at the «L. Zanuccoli» Chamber Music Competition. In August 2019, they recorded the album *20th Century Classical Guitar Duo* for the Stradivarius label, released in 2021.



Born in Castiglione del Lago in 1996, **Gabriele Putzulu** began his guitar studies under Alfonso Borghese at the Fiesole Music School and further refined his skills under Stefano Grondona at the Vicenza Conservatory, where he earned his Master's degree with top honors, distinction, and praise. He has won numerous national and international awards, performing as a soloist in various concert series in Florence, Pisa, Spoleto, and Vicenza. He attended masterclasses with Oscar Ghiglia at the Chigiana Academy in Siena and Laura Mondello in Ponte di Valtellina, earning the «Luca Salvadori» scholarship in 2022. Putzulu is active as an instrumental teacher in the Vicenza area, and in 2024, he obtained a Master's degree in Music Education. He is currently a member of the ensemble Papier-Mâché, focusing on the research and exploration of the chamber music repertoire.



Born in Lecco in 1996, **Nicholas Salvatore Rocca** earned his Master's degree with top honors and distinction under Stefano Grondona at the Vicenza Conservatory. He received his Bachelor's degree with top honors from the Higher Institute of Musical Studies in Bergamo, studying with Luigi Attademo. Rocca has further honed his skills with Laura Mondiello in Brescia and Ponte in Valtellina. He has performed as a soloist and in chamber ensembles in the provinces of Bergamo (Sala Piatti, Teatro Donizetti's Ridotto), Brescia, Cremona (Arvedi Auditorium at the Violin Museum), Milan (Panoramic Halls at the Sforza Castle), Modena (Palazzo dei Pio in Carpi), Padua, Pistoia (Mabellini Hall at Villa Puccini), Sondrio, Venice, and Vicenza (Palazzo Leoni Montanari). Winner of several awards and scholarships in national and international music competitions, he also collaborates as an author with the specialist magazine «il Fronimo».



STR 37319