

LIEDER

---

<b>Ringraziamenti/ Acknowledgments</b>	<b>Stefano Grondona, Laura Mondielo, Paul Galbraith, Oscar Ghiglia, Michele Brugnaro, Anne-Marie Turcotte, Gianluca Saccari, Stefania Redaelli, Giacomo Susani, Andrea Dandolo, Luca Rigon, Mimmo Peruffo, Gabriele e Maurizio Lodi, Claudia Benasciutti, Dimitri Milleri, Trevor Cooper</b>
<b>Direttore artistico/ Artistic director</b>	<b>Giacomo Copiello</b>
<b>Registrazione/ Recording</b>	<b>Chiesa San Bartolomeo Apostolo – Nomaglio (TO), 18/19 August 2021</b>
<b>Editing</b>	<b>Andrea Dandolo e Giacomo Copiello</b>
<b>Mastering</b>	<b>Andrea Dandolo</b>
<b>Design</b>	<b>Guido Dal Prà</b>
<b>Foto/Photos</b>	<b>Luca Rigon</b>
<b>Chitarre/Guitars</b>	<b>Tracks 1-6: Giacomo: 8-string Brahms Guitar by David Rubio, 1995 Tracks 7-13: Giacomo: José Velasco, 1930 Michele: Antigua Casa Núñez, 1936</b>

---

## Franz Schubert (1797–1828)\*

### Lieder:

---

1	Ständchen D.957-4	04:02
2	Der Wanderer D.489	04:48
3	Liebesbotschaft D.957-1	03:26
4	Der Neugierige D.795-6	04:14
5	Aufenthalt D.957-5	04:34
6	Der Leiermann D.911-24	02:46

---

## Felix Mendelssohn (1809–1847)\*\*

### Lieder ohne Worte:

---

7	Molto allegro e vivace op. 19 no 3 “Jägerlied”	03:10
8	Allegretto grazioso op. 62 no 6 “Frühlingslied”	02:41
9	Andante maestoso op. 62 no 3	02:51
10	Allegro Leggiero op. 67 no 2	02:46
11	Andante tranquillo op. 67 no 3	02:38
12	Presto op. 67 no 4 “Spinnerlied”	02:19

---

## Franz Schubert\*\*

---

13	II. Andante con moto, from string quartet D.810 “Der Tod und das Mädchen”	13:32
----	--	-------

---

Tracks 1–6 performed by G. Copiello

Tracks 7–13 performed by G. Copiello and M. Tedesco

\* Arr. G. Copiello for 8-string Brahms Guitar

\*\* Arr. G. Copiello for two guitars

# LIEDER

Giacomo Copiello

È davvero un piacere ritrovarmi a scrivere l'introduzione a questo programma discografico, frutto di un esteso periodo di gestazione che comprende più di un decennio della mia ricerca musicale.

Il fil rouge che intreccia le istanze di questo progetto è la ricerca di un personale riflesso nello specchio dello strumento musicale antropomorfo per eccellenza, la voce umana. Trovare un parallelismo tra le corde vocali e quelle della chitarra, arrangiando opere originariamente vocali.

Questo suono primordiale e iniziatico nella comunicazione tra esseri viventi, è qui inteso come medium che riesce a spostare l'attenzione al di sotto dell'epidermide musicale, verso una pulsazione e una risonanza

più antropologicamente orizzontali. Nel corso dei secoli, dal gregoriano in poi, abbiamo assistito a una fervida "musicalizzazione" dell'approccio al suono e alla metrica, in favore dell'esecuzione strumentale e della danza. Tuttavia, nella mia esperienza, le testimonianze più efficaci dell'espressione musicale sono sempre state caratterizzate da una comunicatività che riesce ad andare oltre lo strumento, lasciando trasparire un flusso espressivo che per scarsità di mediazione rimanda alla naturalità apparente dell'espressione vocale. Allo stesso modo, dalla prospettiva opposta, è stato illuminante per me ascoltare le registrazioni di Carmelo Bene e scoprire che Valerio Binasco studiava *La Tempesta* con l'uso del metronomo, per

prendere contatto con “la musicalità del dire”.

Il proposito di ibridarmi con la voce umana è stato e rimane tutt’ora per me una fonte inesauribile d’ispirazione. Questa ricerca, versatile in quanto estendibile a composizioni di ogni epoca, vuol essere presentata qui in una versione compatta, attraverso l’arrangiamento di opere di due autori appartenenti al Romanticismo tedesco.

Il lavoro di Franz Schubert, in particolare attraverso la sua liederistica, rappresenta un punto cardine per la continua riscoperta di questa suggestione. Il compositore viennese spesso adottava temi tratti dalle sue canzoni come materiale di base per scrivere brani strumentali. Lo si vede nel secondo movimento del quartetto per archi D.810 *La morte e la fanciulla*, basato sul tema dell’omonimo lied. In modo analogo, i *Lieder ohne Worte* di Felix Mendelssohn cercano tra le note della tastiera una tessitura e una gestualità vocali.

Le registrazioni di questo progetto non hanno la pretesa di esaurire l’esperienza di questa mia ricerca, a tutt’ora in divenire, ma di offrirne un

compiuto estratto rappresentativo del presente, peraltro a complemento della recente edizione dei medesimi arrangiamenti, sia per Brahms Guitar che per duo di chitarre (Bergmann Edition, 2023).

Desidero infine dedicare questo album a mia madre, il cui ricordo mi accompagna, particolarmente attraverso il suono della sua voce. Non era una musicista, ma ha sempre avuto un talento particolare, da me invidiato, per il canto e la spontanea armonizzazione di melodie popolari. Mi pare talvolta di sentire ancora la sua voce nel mio suono. La sua figura è stata per me importante non solo come persona in formazione, ma anche come interprete: fu lei a farmi scoprire le corde della chitarra, insegnandomi i primi accordi. Suonavo spesso Schubert per lei e i miei cari nei difficili momenti della sua malattia, tanto che alcuni di questi pezzi rappresentano storicamente per me e i miei un inequivocabile omaggio a Ersilia. Questo disco è soprattutto per lei e per coloro che ne coltivano il ricordo.

San Pietro Valdistico, maggio 2023

It is indeed a pleasure to find myself writing the introduction to this record programme, the result of an extended gestation spanning more than a decade of my musical research.

The common thread of this project is the search for a personal reflection in the mirror of the anthropomorphic musical instrument par excellence, the human voice. Finding a parallelism between vocal cords and guitar strings, by arranging originally vocal works.

This primordial and initiatory sound in the communication between living beings is here understood as a medium that goes under the musical epidermis, towards a more anthropologically horizontal pulsation and resonance.

Over the centuries, from the Gregorian chant onwards, we have witnessed a fervent “musically oriented” approach to sound and metrics, in favour of instrumental performance and dance. However, in my experience, the most effective musical expressions have always been characterised by a communicativeness that goes beyond the

instrument, revealing an expressive flow that, unmediated, takes us back to the apparent naturalness of the vocal expression. Similarly, from the opposite perspective, it was enlightening for me to listen to Carmelo Bene’s recordings and discover that Valerio Binasco studied *The Tempest* using the metronome, to get in contact with “the musicality of speech”.

The intention to interbreed with the human voice has been and still is for me an inexhaustible source of inspiration. This research, which can be extended to compositions of all epochs, is presented here in a compact version, through the arrangement of works by two authors belonging to German Romanticism. The work of Franz Schubert, particularly through his lieder, represents a pivotal point in the ongoing rediscovery of this fascinating concept. The Viennese composer often adopted themes from his songs as basic material for writing instrumental pieces. This can be seen in the second movement of the string quartet D.810 *Death and the Maiden*, based on the theme of the lied

of the same name. Similarly, Felix Mendelssohn's *Lieder ohne Worte* search for a vocal texture and gesture among the notes on the keyboard.

The recordings of this project do not claim to exhaust the experience of this research of mine, which is still in progress, but want to offer an effective extract representing the present, complementing the recent edition of the same arrangements, both for Brahms Guitar and for guitar duo (Bergmann Edition, 2023). Finally, I would like to dedicate this album to my mother, whose memory accompanies me, particularly through the sound of her voice. She was not a musician, but always had a special talent, which I envied, for singing and the spontaneous harmonisation of folk melodies. I sometimes still seem to hear her voice in my sound. Her figure was important to me not only as a trainee, but also as a performer: she introduced me to the guitar strings, teaching me the first chords. I often played Schubert for her and my loved ones during the difficult times of her illness, so that some of these pieces

are historically for me and my family an unequivocal homage to Ersilia. This record is primarily dedicated to her and to those who cherish her memory.

*San Pietro Valdastico, May 2023*

## L'UTOPIA DELLA MUSICA E LA CHIMERA-CHITARRA

*Dimitri Milleri*

Quando un disco si presenta come oggetto estetico valido di per sé, ed è questo il caso, i discorsi arrivano tardi e imbacuccati dalle parentesi. Dato che la musica che ascolteremo non ha bisogno di appoggi, tanto vale provare a fare qualcosa per noi, per il nostro ascolto e la nostra disposizione. A tal proposito, nel definire la sostanza di questo progetto mi toccherà procedere per gradi: nessuna delle parole a disposizione, infatti, sembra neutra abbastanza da non tradirci, a partire da quella apparentemente più innocua: chitarra.

Gli strumenti che Giacomo Copiello e Michele Tedesco hanno scelto per dare voce alle trascrizioni per una o due chitarre dei lieder e del quartetto *La morte e la fanciulla* di Schubert, e delle *Romanze senza parole* di Mendelssohn, a cui il disco è dedicato, fanno emergere di per sé la problematicità del concetto di chitarra classica. Non essendo tutelata da una tradizione egemone

condivisa, la storia dell'organologia chitarristica si è snodata fra mode e paradigmi contrastanti, innovazioni tecniche, ripensamenti e sperimentazioni di ogni genere. Basti pensare che soltanto a partire dagli anni Ottanta del Novecento si è fatto veramente chiarezza sull'importanza del costruttore Antonio de Torres e dei continuatori della sua liuteria per la realizzazione di quello che può essere definito l'archetipo della chitarra moderna.

Nel disco, alle chitarre Antigua Casa Nuñez utilizzate per i brani in duo, a varia firma e datate 1930 e 1936, si affianca la Brahms Guitar di David Rubio, del 1995, che Copiello impiega nei brani solistici. Se le Nuñez incarnano un contatto con le radici storiche e l'idioma propriamente chitarristico, la Brahms Guitar ideata da Galbraith e Rubio rappresenta la volontà di espandere l'orizzonte di "tastatura materiale" della chitarra, ed è sorprendente quanto l'aumento relativamente modesto dell'estensione garantito dal basso e dal cantino aggiunti ampli le possibilità di uno strumento tutto giocato sulla miniatura e

i giochi di specchi. Il desiderio di protendersi verso suoni e repertori altri – quell'orizzonte maggiore atmosferico e geologico delle frequenze che il chitarrista intuisce e simula – nel caso del duo chiama allo sdoppiamento dell'interprete e della chitarra stessa, nel caso della otto corde produce una sorta di mutazione genetica, un'espansione della chitarra che, più che uno strumento, si configura come uno spettro dell'immaginazione sonora, una moltitudine di forme possibili. Si inserisce in quest'ottica anche la tensione verso la voce umana e il relativo ritmo comunicativo sottolineata da Copiello nella sua introduzione. Esiste infatti un movimento reciproco di sospetto e attrazione che attraversa la musica occidentale almeno da quando questa ha cominciato ad articolarsi nella diade vocale-strumentale. Nel nostro caso, la volontà è stata quella di creaturalizzare il dato strumentale, allontanandosi dal macchinismo e dalla tecnica idiomata per ricercare un tempo puramente espressivo e una dizione riccamente linguistica, vocale appunto.

Un altro concetto su cui è bene intendersi è quello di trascrizione. L'importanza di questo genere per il repertorio imbarazza la musicologia chitarristica da più di un secolo, come è emerso da scritti ormai storicizzati, e del resto anche il ruolo autoriale che figure di spicco hanno avuto nella produzione e "chitarizzazione" di opere di compositori non chitarristi (il caso Llobet-*Homenaje* è paradigmatico). Mi preme però far notare che la trascrizione è, da Tárrega in poi, innanzitutto un tentativo di ibridazione della chitarra con il mondo della musica colta europea, e nei suoi esiti migliori attraversa il Novecento come forma di musica al quadrato, re-immaginazione soggettiva del passato. Dalla prospettiva dell'autenticismo storico è facile ironizzare sul fatto che la *Chaconne* dalla BWV 1004 nella versione di Segovia, ad esempio, fece sospettare un'origine chitarristica della stessa al violinista Marc Pincherle, e spinse il musicologo Sister Felicitas Curti ad affermare che il chitarrista «l'aveva restituita, opportunamente, allo strumento della sua origine

popolare» (traduzione mia, citati in Rodolfo J. Betancourt, 1999). Se però ci distendiamo, abbandonando per un momento la pretesa di rispecchiamento e fedeltà che ha dominato l'ideologia performativa della musica colta occidentale negli ultimi due secoli, ci rendiamo conto della potenza del risultato estetico in questione, della sua capacità di creare mondi possibili, intuizioni e connessioni inedite. Cosa sono le parole di Curti e Pincherle se non la testimonianza di un'esperienza estetica sorprendente, di una seduzione?

Tornando al disco, anche il repertorio che Copiello ha deciso di arrangiare risponde alla necessità di rifarsi continuamente "classica" della chitarra, e del classico di essere continuamente immaginato, ricostruito e interrogato a partire da noi, soprattutto se il noi è in realtà un altrove contiguo, come è la chitarra per la tradizione occidentale: «ritornando, uguale e diverso, di generazione in generazione, il "classico" si intreccia in modo sempre crescente con elementi di altre tradizioni culturali. Ogni sua ri-significazione,

anche nel futuro, trae la sua forza dal fatto di essere sempre più "inclusiva"» (Salvatore Settis, 2004). La musica, a pensarci, è in realtà al cubo: Mendelssohn e Schubert figurano infatti anche fra le trascrizioni di quei trafugatori pionieri che furono Tàrrega e Llobet, con cui questo progetto inevitabilmente si rapporta, insieme all'idea di chitarra come macchina creatrice di felici ucronie, espressività sempre allusive seppure caratteristiche.

Entrambe le linee storiche hanno interessato e guidato gli interpreti nella realizzazione del disco: quella della riscoperta del repertorio classico-romantico come repertorio chitarristico da parte dei musicisti spagnoli dell'era post-tarregghiana, e quella della ristrutturazione del repertorio occidentale a partire da uno sguardo contemporaneo affettivo, obliquo e a-mimetico. Questo secondo terreno di familiarizzazione con un passato a cui si cerca di dare del tu, negli ultimi cento anni a volte si è incarnato in opere derivate (il rendering di Berio) a volte in opere originali (il *Pulcinella* di Djagilev, Stravinskij e Massine), altre

ancora in operazioni ermeneutiche, come nel caso delle recenti riscritture beethoveniane operate dal collettivo MusicExperiment<sup>21</sup>.

Sarebbe un errore categorizzare queste azioni come parodie, omaggi o satire: sia per quanto riguarda gli esempi citati che, soprattutto, per il panorama sonoro che Copiello e Tedesco ci presentano. Ritengo che l'obbiettivo sia da considerarsi, allo stesso tempo, più indefinito e più ambizioso. Lo sguardo chitarristico posato sulla produzione di Mendelssohn e Schubert non è infatti volto a produrre uno specifico effetto in chi ascolta, né è orientato da gesti codificati quali appunto l'omaggio, la satira o la parodia. Queste riscritture, attraverso le possibilità offerte dall'idioma chitarristico e i suoi prestigii (raddoppi all'unisono, armonici, tessiture mutevoli...) puntano a decalcificare la musica, renderla «strange again» (Taruskin, 1995), ossia ripristinarne il dato di alterità che permette, da parte nostra, di percepirla non come citazione ma come mondo sonoro inedito che richiede la nostra intera attenzione, da capo. Un lavoro di scavo,

mutazione e illuminazione, un'ecologia della meraviglia che Copiello e Tedesco hanno compiuto riallacciandosi a molte tradizioni e superando quel non so che di liturgico implicato nella Tradizione stessa, così allettante e ingannevole.

Arrivato a questo punto – sottoposte le idee di repertorio, chitarra, interprete e tradizione a un processo di fluidificazione – sento di non avere più nulla in mano per definire questo disco e i suoi autori. Non è un male: credo sia infatti questa la condizione migliore per accogliere un repertorio d'immaginazione, suonato su strumenti metamorfici per mano di demiurghi quali sono gli interpreti-trascrittori: una condizione fatta di straniamento, predisposizione alla commozione, curiosità. Sarà una scoperta, posso prometterlo.

## THE UTOPIA OF MUSIC AND THE GUITAR-CHIMERA

*Dimitri Milleri*

When a record presents itself as an intrinsically valid aesthetic element, as in this case, any discourse about it belated and entangled in parentheses. Since the music we are going to listen to needs no support, we might as well try to do something for ourselves, for our listening and disposition. In this regard, in defining the substance of this project, I will have to proceed step by step. Indeed, none of the words at our disposal seem neutral enough not to betray us, starting with the seemingly most innocuous one: guitar.

The instruments that Giacomo Copiello and Michele Tedesco have chosen to give voice to the transcriptions for one or two guitars of Schubert's lieder and quartet *Death and the Maiden*, and Mendelssohn's *Romances without Words*, to which the record is dedicated, bring out the problematic nature of the classical guitar concept. Since it is not protected by a shared hegemonic

tradition, the history of guitar making has unfolded amidst conflicting fashions and paradigms, technical innovations, rethinking and experimentation of all kinds. Suffice it to say that it was only from the 1980s onwards that the importance of guitar maker Antonio de Torres and the continuators of his craft for the creation of what can be defined as the archetype of the modern guitar really became clear.

On the record, the Antigua Casa Nuñez guitars used for the duets, with various signatures and dated 1930 and 1936, are joined by David Rubio's 1995 Brahms Guitar, which Copiello uses in the solo pieces. If the Nuñez guitars embody a contact with the historical roots and idiom of the guitar, the Brahms Guitar conceived by Galbraith and Rubio represents the desire to expand the horizon of the guitar's "material feel", and it is surprising how much the relatively modest increase in extension provided by the added bass and treble expands the possibilities of an instrument entirely playing on miniature and mirror games. The desire to reach

out towards other sounds and repertoires - that greater atmospheric and geological horizon of frequencies that the guitarist intuits and simulates - in the case of the duo calls for the splitting of the performer and the guitar. In the case of the eight-string it produces a sort of genetic mutation, an expansion of the guitar that, more than an instrument, is configured as a spectrum of sound imagination, a multitude of possible forms.

The tension towards the human voice and its communicative rhythm emphasised by Copiello in his introduction also fits into this perspective. Indeed, there has been a mutual movement of suspicion and attraction running through Western music at least since it began to divide itself into the vocal-instrumental dyad. In our case, the desire has been to humanise the instrumental datum, moving away from machinism and idiomatic technique to seek a purely expressive tempo and a richly linguistic diction, indeed a vocal one.

Another concept that should be understood is that of transcription.

The importance of this genre for the repertoire has embarrassed guitar musicology for more than a century, as it has emerged from writings that are now historically established and from the authorial role that prominent figures have played in the production and “guitarisation” of works by non-guitar composers (the *Llobet-Homenaje* case is paradigmatic). However, I would like to point out that transcription is, from Tárrega onwards, first and foremost an attempt to hybridise the guitar with the world of European classical music, and in its best results it crosses the 20th century as a form of music squared, a subjective re-imagination of the past.

From the perspective of historical authenticity, it is easy to be ironical regarding the fact that the *Chaconne* from BWV 1004 in Segovia's version, for example, led violinist Marc Pincherle to suspect its guitarist origin, and prompted musicologist Sister Felicitas Curti to assert that the guitarist had “appropriately returned it to the instrument of its popular origin”

(my personal translation, cited in Rodolfo J. Betancourt, 1999). If, however, we relax, abandoning for a moment the pretence of mirroring and fidelity that has dominated the performative ideology of Western cultured music over the last two centuries, we realise the power of the aesthetic result in question, its ability to create possible worlds, insights and unprecedented connections. What are Curti and Pincherle's words if not the testimony of a surprising aesthetic experience, of a seduction?

Going back to the record, the repertoire that Copiello has decided to arrange also meets the need for the guitar to be continually "classical" and for the classical to be continually imagined, reconstructed and interrogated starting from us, especially if the "us" is actually a contiguous elsewhere, as the guitar is for the Western tradition: "returning, equal and different, from generation to generation, the 'classical' is increasingly intertwined with elements of other cultural traditions. Every re-signification of it, even in the future, draws its strength from

the fact of being increasingly 'inclusive'" (Salvatore Settis, 2004). Music, come to think of it, is actually cubed: indeed, Mendelssohn and Schubert are also among the transcriptions of pioneering purloiners such as Tàrrega and Llobet, to whom this project inevitably relates, along with the idea of the guitar as a creative machine of happy alternate histories, expressions that are always allusive yet characteristic.

Both historical lines have interested and guided the performers in the creation of the record: that of the rediscovery of the classical-romantic repertoire as a guitar repertoire by Spanish musicians of the post-Tarregian era, and that of the restructuring of the Western repertoire from an affective, oblique and a-mimetic contemporary gaze. This second aspect of familiarisation with a past to which one tries to intimately connect, in the last hundred years has sometimes been embodied by derivative works (Berio's *renderings*), sometimes by original works (Djagilev's *Pulcinella*, Stravinsky and Massine), and

sometimes by hermeneutic operations, as in the case of the recent Beethovenian rewritings by the MusicExperiment21 collective.

It would be a mistake to categorise these actions as parodies, homages or satires, both with regard to the examples cited and, above all, to the soundscape that Copiello and Tedesco present to us. I believe that the objective is more indefinite and more ambitious at the same time. The guitarist's gaze on Mendelssohn and Schubert's production is in fact not aimed at producing a specific effect in the listener, nor is it oriented by codified gestures such as homage, satire or parody. These rewritings, through the possibilities offered by the guitar idiom and its lending elements (unison doubling, harmonics, shifting textures...) aim to decalcify the music, to make it "strange again" (Taruskin, 1995), i.e. to restore its alterity aspect that allows us to perceive it not as a quotation but as an unprecedented sonic world that requires our full attention, all over again. It is a work of excavation, mutation and illumination, an ecol-

ogy of wonder that Copiello and Tedesco have accomplished by reconnecting with many traditions and overcoming that somehow liturgical aspect implied in Tradition itself, so alluring and deceptive.

Having reached this point – after exposing the ideas of repertoire, guitar, performer and tradition to a fluidification process – I feel I have exhausted the ways to define this record and its authors. This is not a bad thing: I believe this is in fact the best condition to welcome a repertoire of imagination, played on metamorphic instruments by demiurges such as these performer-transcribers: a condition made up of estrangement, predisposition to emotion and curiosity. It will be a real discovery, I can promise you that.



Giacomo Copiello è un chitarrista classico italiano. Diplomatosi sotto la guida di Stefano Grondona e Laura Mondiello, approfondisce lo studio con molti altri illustri musicisti tra i quali ricordiamo particolarmente Paul Galbraith e Oscar Ghiglia.

Fin dall'inizio dei suoi studi, la qualità del suono è stata il focus del suo interesse artistico. Suonando sia strumenti moderni che storici, ha esplorato l'idea di scoprire un suono che potesse andare al di là dello strumento, e arrangiare nuove musiche per chitarra si è presentata come una naturale continuazione a questa intenzione. Allo stesso modo, la chitarra ad 8 corde Brahms Guitar si è rivelata come un ulteriore veicolo per approfondire la sua ricerca musicale. Da diversi anni Giacomo si dedica ad allargare il repertorio dello strumento arrangiando nuove musiche e collaborando con compositori contemporanei.

*Biografia completa su: [giacomocopiello.com](http://giacomocopiello.com)*

Giacomo Copiello is an Italian classical guitarist who graduated from the Conservatory of Vicenza under the guidance of Stefano Grondona and Laura Mondiello. Giacomo deepened his study with many other illustrious musicians, among whom we particularly remember Paul Galbraith and Oscar Ghiglia. Since the beginning of his studies, his musical research has focused on sound quality. Playing modern and historical classical guitars, he investigated the idea of discovering a sound that could go beyond the instrument. Transcribing new music for guitar turned out to be a natural continuation of this intention. In the same way, the 8-string Brahms Guitar came up as a powerful tool to continue this research. For several years Giacomo has been enlarging the repertoire of this particular instrument, arranging new music for it, and collaborating with contemporary composers.

*Full biography on: [giacomocopiello.com](http://giacomocopiello.com)*



Nato a Thiene (Vicenza) nel 1992, Michele Tedesco ha conseguito il Diploma Accademico di II livello in chitarra con il massimo dei voti, lode e menzione speciale sotto la guida di Stefano Grondona presso il Conservatorio di musica "A. Pedrollo" di Vicenza. Parallelamente studia con Laura Mondiello presso la Fondazione Diocesana Santa Cecilia di Brescia e durante le masterclasses di Ponte in Valtellina. Ha partecipato attivamente a corsi di perfezionamento con illustri chitarristi quali Paul Galbraith, Oscar Ghiglia, Carles Trepàt e Giuseppe Carrer. Ha concorso alle produzioni discografiche del CD 'The Four Suites for Lute' di J.S.Bach incidendo la Suite BWV 997 e del CD 'Der Wanderer' in duo assieme al chitarrista Giacomo Copiello, entrambi editi dall'etichetta discografica Stradivarius. Michele si dedica alla prassi esecutiva su strumenti storici dell'Ottocento e del primo Novecento. Attualmente suona una chitarra di Vincente Arias del 1910.

Michele Tedesco is an Italian classical guitarist who graduated under the guidance of Stefano Grondona at the Conservatorio di Musica "A. Pedrollo" in Vicenza, gaining his diploma with honours and a special mention. At the same time, he studied with Laura Mondiello at the Fondazione Diocesana Santa Cecilia in Brescia and during the masterclasses in Ponte in Valtellina. He attended actively in masterclasses with renowned guitarists, such as Paul Galbraith, Oscar Ghiglia, Carles Trepàt and Giuseppe Carrer. He has contributed to the productions of the album 'The Four Suites for Lute' by J.S.Bach by recording the Suite BWV 997 and of the album 'Der Wanderer' together with the guitarist Giacomo Copiello, both edited by the Stradivarius Music Label. Michele dedicates himself to the performance practice on historical instruments of the nineteenth and early twentieth century. He actually plays on a 'Vincente Arias' guitar from 1910.



David Rubio, 1995



José Velasco, 1930



Antigua Casa Núñez, 1936