

L'ARTE CHITARRISTICA

B. ERBEN
EDITORE

N. 64

LUGLIO - AGOSTO
1957

L'arte **CHITARRISTICA**

ORGANO UFFICIALE DELL'ASSOCIAZIONE CHITARRISTICA ITALIANA

Direzione e Amministrazione:

Casa Editrice BÈRBEN - MODENA (Italia) - Via F. Selmi, 41

Conto Corrente Postale N. 8/15087

Ogni numero contiene un supplemento musicale

Quote annuali di associazione all'A. C. I. con diritto all'abbonamento gratuito alla Rivista:

Socio ordinario L. 1.500

Socio sostenitore L. 3.000

Quote annuali di abbonamento alla Rivista per i non iscritti all'A. C. I.:

Abbonamento ordinario L. 1.200 (Esterò \$ 2,5)

Abbonamento sostenitore L. 2.400 (Esterò \$ 5)

Ai Soci ed Abbonati sostenitori viene riservata una edizione speciale della Rivista, stampata su carta di lusso.

Ogni fascicolo costa L. 250 (Esterò \$ 0,50)

Fascicolo doppio L. 500 (Esterò \$ 1)

La Rivista non assume responsabilità per gli articoli pubblicati, i quali riflettono le opinioni dei rispettivi autori. - I manoscritti non si restituiscono - Si recensiscono le opere inviate in omaggio in duplice copia.

SOMMARIO DEL NUMERO 64

A proposito di... tempi di G. MURTULA — Appunti di filosofia spicciola ad uso d'una pedagogia ellenista nella didattica della chitarra di **E. F. CIURLO** — La tastura, il G/24 e il T. C. di **C. PROAKIS** — La pagina musicale — Due studi per chitarra di Giovanni Murtula di **B. TONAZZI** — Spigolature della stampa estera di **E. F. CIURLO** — Concerti — Notiziario.

Musica fuori testo: F. CAROSO - Aria e Danza (trascr. BRUNO TONAZZI).

L'arte CHITARRISTICA

RIVISTA DI CULTURA MUSICALE

N. 64 - ANNO XI - MODENA - LUGLIO-AGOSTO 1957

A PROPOSITO DI... TEMPI

di GIOVANNI MURTULA

Il dott. F. C. di Torino mi chiede precisi chiarimenti riguardo ai *movimenti musicali*, perchè «essendomi trovato nella necessità di tradurre in termini meno vaghi le indicazioni sui movimenti stessi ho avuto il disappunto di riscontrare sensibili discordanze nella nomenclatura, nella successione dei termini, nella equivalenza con le misure del metronomo. Così per alcuni autori l'*Andantino* precede l'*Andante* (in scala progressiva ed in ragione della velocità) per altri è viceversa. Così dicasi per il *Presto*, per il *Vivace*, per l'*Allegretto*, per il *Moderato* etc. La faccenda si complica se poi si tenta di attribuire una misura anche largamente approssimata al metronomo».

Il dott. F. C. mi prega infine di fornirgli «un elenco dei *Movimenti* più ricorrenti in ordine di velocità indicando a ciascuno di essi i termini minimi e massimi, che possono essere lasciati all'arbitrio dell'esecutore, espressi in numero di semiminime al minuto primo».

Dichiaro subito, e con tutta sincerità, che io non sono capace di rispondere esaurientemente alla richiesta del dott. F. C. Sull'argomento in contesto si è tanto discusso in passato e, di straforo, si discute anche oggi; ma non si è finora riusciti a dettare una norma che fissi per ciascun *tempo* i *limiti* della sua... giurisdizione espressi in battute metronomiche.

Comunque ritengo doveroso ricordare al dott. F. C. quanto scrive il Dalla Corte «E' necessario insistere sulla imprecisione che è nei segni della musica, nella notazione propriamente detta e nelle didascalie metronomiche e verbali anche le più minuziose; è logico riconoscerne soltanto la virtualità rappresentativa donde più che in altre arti si acuisce il problema della interpretazione».

Bach era solito ammonire «Se non si capisce il carattere, l'espressione del mio tema e delle sue figurazioni cosa può mai spiegare una breve e lata indicazione del tempo?».

Fedele a questa opinione non ha forse omesso in molte sue opere l'indicazione del *tempo* ed anche dei *segni* dinamici ed espressivi?

Lo Scaglia in una sua breve ma succosa monografia sulla direzione d'orchestra precisa che «il *tempo* viene suggerito al Direttore d'Orchestra dalla giusta comprensione del componimento che ha preso a studiare e che più che della vaga indicazione generica del *tempo* dev'essere tenuto conto dell'epoca, dello stile, e del contenuto della composizione».

Così scrivendo lo Scaglia rispolvera, italianizzandolo, il pensiero dello Schumann, ed anche quello del Wagner il quale però è tassativo e categorico nel dichiarare che soltanto «la comprensione del carattere sostanziale, del *melos* di tutta la composizione prescrive il *tempo opportuno*».

Preveggo la facile obiezione, e cioè che se la determinazione del valore dei *tempi* viene affidata unicamente all'intelligenza dell'interprete è pacifico che essa diventa un fatto puramente subiettivo e suscettibile quindi di alterazioni o di modificazioni *ad libitum*...

Posso convenirne: ma quando l'interprete sia degno del compito affidatogli e cioè sia in possesso di tutti i requisiti culturali, intellettuali, musicali necessari per accostarsi degnamente all'opera d'arte e per svelarne con intelligenza ed amore le divine bellezze, allora l'alterazione che noi rileviamo (se riusciamo a rilevarla) non

è l'espressione stupida di un insulso capriccio ma è l'espressione toccante di una ben meditata opinione artistica.

Che il Furtwangler movimentasse un brano di Beethoven col valore di semiminima uguale a 66 mentre Toscanini lo movimentava col valore di semiminima uguale a 76 ci può lì per lì aver sorpreso: ma poi abbiamo finito per convenire che non si trattava di un capriccio, o di una ostentazione di effetto ma di una diversa e giustificabile intuizione musicale.

E siccome ho citato Toscanini non posso non ricordare le polemiche suscitate dai tempi da lui sfoggiati quando venne in Italia alla fine della recente guerra. Ad esempio: la Sinfonia della Gazza Ladra di Rossini col suo Maestoso-Marziale... attaccato alla... bersagliera mi lasciò e, non poco, perplesso. E non me soltanto.

Toscanini era diventato un ribelle, un rivoluzionario?

Altrimenti caricava le tinte per mettersi maggiormente in evidenza?

Ipotesi ridicole quando si consideri che Toscanini era già salito, e da un pezzo, sul più alto podio direttoriale internazionale, e non aveva davvero bisogno di ricorrere a dei mezzucci ciarlataneschi per apparire più alto.

E allora? Allora accadde a Toscanini ciò che accadde a Mendelssohn incriminato di accelerare i tempi... Mendelssohn aveva ragione di ribellarsi ad un certo *adagismo* o *quietismo* pantofolaio, come aveva ragione Toscanini di ribellarsi ad una tradizione che aveva finito per tradire, sviare il pensiero musicale degli autori.

Una tradizione che (a mio modesto parere) si era venuta formando per la necessità, da parte dei direttori d'orchestra, di *allargare* certi tempi alquanto... guizzanti che le orchestre di provincia composte (allora) generalmente di musicanti non diplomati e dalla tecnica non raffinata non avrebbero potuto eseguire come erano stati costruiti idealmente dall'autore se non lasciando un sacco di note per... la strada.

Tali interpretazioni finirono per prevalere, sia perchè meno impegnative per gli esecutori, sia per l'accomodantismo dei direttori d'orchestra, sia per il facilismo con cui orecchiava il gran pubblico.

Toscanini, ebbe il coraggioso torto di infrangere la tradizione con un atto brusco, improvviso, ristabilendo però la giusta entità dei valori musicali.

Ritornando all'argomento che stà a cuore al dott. F. C. non posso non ripetere quanto ho scritto in principio di quest'articolo.

Si potrà discutere anche a lungo, anche dottamente, anche elegantemente, ma sarà ben difficile il concludere, perchè in materia di tempi è quasi impossibile il teorizzare.

Io penso che i tempi veramente basilari, fondamentali sono i seguenti: *grave*, *lento*, *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, e che fra questi tempi basilari si sono subito inseriti i seguenti tempi intermedi: *Larghetto* (fra il *Largo* e l'*Adagio*) *Andantino* (fra l'*Adagio* e l'*Andante*) *Allegretto* (fra l'*Andante* e l'*Allegro*) *Vivace* (fra l'*Allegro* e il *Presto*).

Tali denominazioni di tempi si sono poi arricchite di altre denominazioni che io definisco sussidiarie ma che è più proprio definire qualificative perchè più che stabilire la velocità di un tempo ne indicano la caratteristica spirituale nel senso cioè che palesano lo stato d'animo del compositore nel momento della creazione.

Di fatto come distinguere in rapporto alla velocità i seguenti tempi: *andante calmo*, *andante solenne*, *andante maestoso*, *andante misterioso*, *andante leggero*, *andante scherzando*, etc?

Convengo che autori di indubbia autorità hanno collocato l'*Andantino* dopo l'*Andante* ma è anche vero che molti altri autori, di indubbia autorità anche loro, lo hanno collocato *prima*.

Al riguardo riferisco a puro titolo di cronaca l'opinione di un toscanissimo amico mio che è anche un valente musicista.

« Mio caro non andiamo a cercare le farfalle sotto l'Arco di Tito — M'intendi? Che vuol dire *Andante*? Vuol dire persona o cosa che cammina, che va — Ne conveni? Ora se tu dici *Andantino* tu ti riferisci a persona o cosa che cammina, che va, ma adagino e cioè meno in fretta dell'*Andante* — E' chiaro? »

Così è *Allegra* quella persona che è gaia, ilare, spensierata, scherzosa, mentre è *Allegretta* quella persona il cui stato di grazia, e cioè il suo stato euforico, non è così pieno, completo come quello dell'*Allegro*. Bada: la mia è un'opinione casalinga. E puoi anche buttarla nel cestino.

Invece non è, per me, un'opinione bislacca o campata in aria.

Comunque se dalla semplice denominazione dei tempi passiamo alla loro denominazione corredata dal valore metronomico ci troviamo davanti a tali discordanze che è addirittura impossibile disciplinare.

Sfogliando qualche spartito per Canto e pianoforte, e considerando il valore metronomico del tempo in rapporto alla semiminima, rilevo che Verdi nel *Trovatore* ha un *Andante* del valore corrispondente a 80, un *Andante Mosso dello stesso valore*, altri *Andanti* del valore corrispondente a 69 e a 50, mentre ha un *Adagio* del valore corrispondente a 60 ed un *Largo dello stesso valore*.

Nella *Traviata* ha un *Andante* del valore corrispondente a 66 e cioè dello stesso valore che in seguito attribuisce all'*Adagio*. Nell'*Aida* ha un *Andante sostenuto* del valore corrispondente a 66 e degli *Andanti Mossi* del valore corrispondente a 76 - 78 - 80 - 84.

Gounod nel *Faust* ha un *Andante non troppo* del valore corrispondente a 72 mentre ha un altro *Andante* del valore corrispondente a 54 ed anche a 50 ed alla pari cioè col seguente *Adagio*.

Puccini nella *Butterfly* valorizza gli *Andanti* nel modo seguente: *Lento* = 66; *Mosso* = 80 - 84 - 112; *Affettuoso* = 76; *Sostenuto* = 76 - 56; *Energico* = 88.

E valorizza gli *Andantini* nel modo seguente: *Moderato* = 76 - 84; *Mosso* = 100 - 48.

Passando ad altri Compositori rilevo che Schumann ha degli *Andanti* del valore corrispondente a 88, a 100, a 69, a 60 mentre ha un *Adagio* del valore corrispondente a 80. Debussy ha un *Adagio* del valore corrispondente a 80, mentre ha un *Allegretto* del valore corrispondente a 72.

E potrei continuare nelle citazioni riuscendo soltanto a mettere in evidenza il diverso criterio (apparentemente caotico) seguito dagli autori nel valorizzare i tempi, ed anche gli stessi tempi della stessa loro Opera. E allora in quale labirinto di guai si impaluderebbe un pignolo perdigiorno che tentasse di stabilire una scala di valori metronomici applicati alle varie denominazioni dei tempi?

Le quali denominazioni, basilari, fondamentali, hanno finito anche per essere sopraffatte dalle innumerevoli denominazioni accessorie, qualificative, espressive.

Il dott. F. C. mi cita un elenco compilato dal D'Indy (grande Maestro francese allievo del Frank ed indubbiamente uno dei più autorevoli realizzatori del rinnovamento musicale francese contemporaneo).

Ma tale elenco (e me lo perdoni il grande Spirito dell'illustre musicista) non mi persuade.

Il *Lento* è un tempo basilare; ma non lo sono il *Moderato*, l'*Animato*, il *Vivo*. *Moderato* è una denominazione sussidiaria, qualificativa.

Wagner nella *Walkiria* (e cito a caso) ha nel I° Atto un *Moderato lento* e poi un *Adagio Moderato*.

E' pacifico che i tempi basilari sono rispettivamente il *Lento* e l'*Adagio* e che la parola *Moderato* indica esclusivamente la caratteristica di tali tempi.

Altrettanto penso dell'*Animato* e del *Vivo*. Se noi sfogliamo una qualsiasi Antologia di musiche contemporanee e soprattutto modernissime constateremo che in fatto di denominazioni di tempi c'è davvero da rimaner perplessi, e ci troveremmo davanti ad un *rompicapo* insolubile qualora avessimo la peregrina idea di attribuire a ciascuna denominazione il corrispondente valore metronomico.

Mi garba assai lo Schumann quando indica il valore metronomico del tempo senza indicarne la denominazione lasciando così all'interprete di regolarsi in base al titolo dell'opera. E mi piace fra i modernissimi il Desderi che indica il valore metronomico del tempo oscillante fra un minimo ed un massimo. (Ad es.: *Largamente* — semiminima uguale a più e a meno 48) etc.

E già che ho citato il Desderi mi piace concludere questo mio articolo con le parole di una sua lettera « E' la musica, in sostanza, a determinare il movimento; sempre che chi le si accosti ne sappia penetrare lo spirito. Il resto è accademia, pignoleria, frigidità ».

G. MURTULA

NOVITA' MUSICALI

Due celebri melodie, magistralmente trascritte per chitarra sola da MIGUEL ABLONIZ:

FENESTA CA LUCIVE
SANTA LUCIA

L. 200
L. 200

Edizione BERBEN

Appunti di filosofia spicciola ad uso d'una pedagogia ellenista nella didattica della chitarra

Il nostro illustre amico e collaboratore Ing. E. Fausto Ciurlo ha dettato per la nostra Rivista una serie di appunti filosofici suggeritigli da acute riflessioni sul « contenuto e sul metodo di studio del nostro strumento ».

Sono tredici asterischi di « filosofia spicciola », come vuole modestamente presentarli il nostro Autore, che noi saremmo ben lieti di pubblicare per intero, se le dure esigenze dello spazio ce lo permettessero.

E, dato che non osiamo riassumere il testo magistralmente curato dell'Ing. Ciurlo, ci prendiamo la libertà di pubblicare solamente gli ultimi asterischi che più specificatamente si riferiscono alla chitarra.

10 - Le sue (della chitarra) lontane origini, la tradizione e il carattere, hanno un significato troppe volte affermato, perchè venga ripetuto, di concentrazione e di espressione della personalità.

D'altro canto non v'è cosa tanto piccola che non possa contenere un aspetto di tutt'intera la conoscenza e il nostro amore. Nè tanto debole che non possa, esplodendo, essere il principio della fine dei Mondi.

Il concetto della misura, applicato ai parametri della fisica, ha il valore della limitazione del nostro apprezzamento dei fenomeni. In realtà, ogni cosa è grande o piccola a seconda della nostra statura nel momento che la consideriamo.

Ecco perchè i grossolani accenni alla sapienza antica, che qui precedono, sono stati esposti per indicare che, come ogni studio, anche quello della chitarra può condurre molto lontano nella sua funzione di arricchimento dello spirito, se sarà condotto al lume delle verità generali e il movimento, fra il principio e il suo fine, sarà riportato in termini di verità e d'intelligenza.

La sua forza è in ragione della più perfetta obbedienza del suo moto alla legge.

11 - Abbiamo conosciuto, in Roma, un Maestro, che ha ispirato a questi principi l'insegnamento della chitarra.

Permeato, dalla nascita, della tradizione e della cultura dell'antica Grecia, sua patria, il prof. Costa Proakis, ben noto ai lettori come fondatore del Centro di Chitarra classica presso la Comunità delle Arti, ha ricercato, nello studio della psicologia e della fisiologia, le leggi che regolano i rapporti fra le esigenze dello spirito e la catena del meccanismo espressivo, per sostanziarne una nuova didattica, che non sappiamo definire altrimenti che ellenista. Per quanto il sistema sia di antica origine e più volte tradotto in metodo propedeutico e didattico in diversi campi e, forse, anche in quello della chitarra, non deve passare sotto silenzio l'intenzione rivoluzionaria di cosiffatta scuola, nè può essere sottovalutata la genialità insita nell'inserirla, nel campo della conoscenza, come attributo coerente all'individuo. Abbandonati, infatti, gli schemi tradizionali, che procedono dallo esterno e si sforzano d'introdurre nel soggetto un mondo, che esiste completo e vive fuori di lui, il Proakis concentra l'attenzione dell'allievo su ciò che è suo proprio e si trova alla radice del suo modo di essere organizzato, perchè ne divenga cosciente e ne riconosca, fino alle più sottili differenziazioni, il movimento. L'armonia di esso con le leggi generali e le relazioni con le esigenze espressive proposte, vengono proposte studiate e catalogate. Così, da una vaga aspirazione dello spirito, trae lume la mente e s'organizza una nuova conoscenza.

Nulla deve intervenire che non segua questo procedimento e non s'illumini nella visione intellettuale più precisa, prima di avviarsi al moto centrifugo che s'identifica col meccanismo di trasferimento all'esterno. La tecnica nasce, con moto naturale dall'interno del soggetto, come necessaria conseguenza di generali premesse radicate nella mente.

La catena degli organi, che sono destinati a condurre gli impulsi, dai primi centri fino alla punta delle dita, viene analizzata e infuocata nella esperienza individuale, così che l'automatismo diviene cosciente e sapiente l'elaborazione di una ragionevole serie di riflessi, condizionati alla volontà che li ha preparati.

Questi, che sono gli autori dei suoni, si snodano, nel fuoco della tranquilla attenzione, come necessarie conseguenze di un'azione preparatoria, applicata al centro del sistema, che non può arrestarsi.

In questa didattica si ravvisa una scuola della volontà, nel dominio della persona fisica e un certo epicureismo di principio, che sarebbe utilissimo se introdotto nell'educazione, anche di chi non si applica precisamente alla chitarra.

Dall'abitudine di pensare ogni azione specifica e di formarla, in anticipo, al lume della più attenta ragionevolezza, non v'è dubbio che deriva anche una tranquillità di sistema, che non può escludere gli altri atti della vita.

Senza ritornare al tema, altra volta trattato, dell'importanza dello studio della musica nella formazione del carattere e della personalità (vedi l'articolo «Una chitarra nella casa») se mai questa verità trova conferma nella pratica di uno strumento, il metodo, che direi psicofisiologico del prof. Proakis, realizza, in quella direzione, la più rapida e più intensa efficacia.

12 - A solo titolo esemplificativo ci permettiamo di accennare al tema della prima conversazione che viene proposta al candidato allievo. Chiediamo scusa al prof. Proakis se siamo inesatti e incompleti. E' all'infuori di ogni nostra intenzione dare, del metodo, nulla più che un'idea sommariamente di massima.

- A) La tecnica è il prodotto di un lavoro *intellettuale*.
- B) La base della tecnica si trova *nella mente*.
- C) Le dita e gli altri organi non hanno vita indipendente, ma *possono obbedire* agli ordini che sono trasmessi dalla *mente*.
- D) Il risultato dello studio consiste nella perfezione del meccanismo di tale obbedienza e si realizza nella formazione dei riflessi condizionati. Questi corrispondono alla formazione di nuove abitudini, rispondenti alle razionali esigenze della tecnica e si devono attuare col minimo dispendio di energia.
- E) Per acquistare tali abitudini bisogna che ogni movimento delle dita, delle mani e la forza e l'estensione della loro azione, siano controllate, meticolosamente e *continuamente* dall'azione della mente.
- F) E' dunque necessario acquistare, per prima cosa, una *perfetta* conoscenza mentale delle azioni e dei movimenti che si vogliono attuare. Più sottile è la differenziazione e l'identificazione di questa conoscenza, *tanto più efficaci saranno i controlli* mentali della azione.
- G) E' l'esercizio sistematico del controllo mentale che ne provoca la abitudine.
- H) E' l'abitudine che forma il riflesso condizionato.
- I) Tanto più *efficace* è il controllo, tanto più rapida è l'acquisizione della nuova abitudine.
- L) Esercitarsi meccanicamente, fuori del severo controllo mentale rende estremamente lenta l'acquisizione voluta. E' la via più lunga e faticosa per apprendere male ciò che può apprendersi agevolmente bene in poco tempo.
- M) Per superare le difficoltà è mestieri analizzarle nei loro *elementi* tecnici e *psicologici*. Vale a dire riportarle a un certo numero fra quegli *elementi* che vengono posti a *base* della scuola dei riflessi e che costituiscono, pertanto, il centro di propulsione dell'insegnamento tecnico. L'elemento in difetto si renderà palese e con esso si dovrà individuarne la causa nel suo contenuto psico-fisiologico. Eliminato questo contenuto, la difficoltà si risolverà in un limitato numero di elementi già conosciuti e dominati.
- N) Le abitudini, o riflessi condizionati, si indeboliscono con la stanchezza. L'abuso di fatica compromette i risultati già raggiunti.
- O) E' durante il riposo che la catena dei riflessi e i muscoli che li traducono, *trovano il loro assestamento*. Moltiplicare, pertanto, brevi e intensi periodi di lavoro per beneficiare del conseguente riposo.
- P) Lo studio deve intendersi come *un intenso lavoro mentale*. Rallentare l'intensità di questo lavoro rende presso che nullo il risultato dello studio.
- Q) Fattori fondamentali della buona riuscita del lavoro sono la FIDUCIA, la CALMA, la PAZIENZA.

13 - Riteniamo il breve, incompleto cenno che abbiamo dato di questa scuola, sufficiente per giustificare lo spirito ellenista che ci è parso di ravvisarvi. Come quello che raccoglieva, negli antichi tempi, il maestro e i discepoli nei lunghi e pacati conversari, solamente intesi all'acquisto, o meglio al dono reciproco, di, non importa quale, briciola della conoscenza.

Perchè è nell'ordine della conoscenza, nelle sue sfere concentriche e obbedienti, che anche l'amore del nostro strumento s'orienta e trova posto nella nobiltà consolatrice del vero.

F. FAUSTO CIURLO

L'«ECO DELLA STAMPA», Ufficio di ritagli da giornali e riviste fondato nel 1901, con sede in Milano, Via G. Compagnoni 28, rende noto che non ha in Italia nè corrispondenti, nè succursali, nè agenzie, e che ha sede esclusivamente in Milano, Via G. Compagnoni, 28.

La TASTIERA, il G/24 (Gruppo delle 24 note o semitoni) e il T.C. (Tetracordo-Cromatico) ⁽¹⁾

Come l'architetto ha bisogno di conoscere il suo materiale per poterlo plasmare secondo i suoi desideri, così pure lo strumentista ha bisogno di conoscere il suo materiale per poterlo sottomettere ai suoi fini. Questo materiale non è altro che lo strumento e la mano.

La chitarra, come d'altronde ogni strumento, è concepita nella sua struttura in modo tale da poter permettere ad una mano normale di eseguire, nella maggior parte dei casi, movimenti naturali.

C'è dunque alla base della tecnica strumentale, una interdipendenza fra mano e strumento, da cui si determinano anche i suoi limiti e le sue possibilità. Per questa ragione possiamo dire che l'artista domina e nello stesso tempo obbedisce alle possibilità del suo strumento.

Questa interdipendenza costituisce il rapporto « *Mano-Strumento* » che sta alla base della nostra tecnica. Però, siccome la chitarra non ha le note pronte, come per esempio il pianoforte, la funzione delle due mani è diversa: la sinistra suona sulla tastiera per preparare le note, mentre la destra suona soltanto sulle corde per ricavare i suoni. Per questa ragione suddivido il rapporto « *Mano-Strumento* » nei suoi due elementi costitutivi: a) « *Mano-Tastiera* » che concerne la mano sinistra, e b) « *Mano-Corde* » che concerne la mano destra.

Solo con l'esame razionale di questo rapporto fondamentale, potremo avere un sicuro orientamento ai principali problemi della nostra tecnica ed affrontare con intelligenza le difficoltà. Inoltre, tenendo conto di questa legge fondamentale, eviteremo anche di stabilire regole e principi che di solito vanno giustificati con l'autorità altrui.

In questo capitolo cominceremo ad esaminare la struttura della tastiera e la sua funzione in rapporto con la mano.

L'allievo che inizia lo studio deve cominciare prima di tutto a imparare bene le note sulla tastiera. Per risparmiare tempo consiglio di imparare le note sui principali tasti, cioè su quei tasti che danno la maggior parte delle note naturali: I, III, V, VII, VIII e X; il XII comprende le stesse note delle corde a vuoto, all'ottava superiore. Per gli altri tasti intermedi, è facile individuare le note procedendo per semitoni ascendenti o discendenti. Dopo il XII tasto, le note ricominciano come dal primo tasto, all'ottava superiore. E' bene ripetere questo esercizio senza la chitarra, rappresentandosi mentalmente il tasto voluto e ripetendo le note che gli corrispondono andando dalla 6^a corda alla 1^a e viceversa.

Una volta imparate le note l'alunno deve evitare qualsiasi lavoro meccanico seguendo con la mente ogni movimento delle dita e ripetendo le note che esse premono. E' ovvio che quando si studia un brano, lo si scompone nei successivi movimenti delle dita che lo costituiscono. Più presto tale scomposizione mentale si traduce in tatto, più presto la tecnica progredisce.

Come dicevo anni fa in un articolo (vedi *Arte Chitarristica* N. 27/1951) *le dita non hanno una loro vita propria e indipendente, ma sono al contrario una parte del nostro corpo che obbedisce strettamente alla volontà del cervello*. Partendo dunque dal principio che la tecnica è più un lavoro mentale che meccanico, e che senza un continuo controllo del cervello è impossibile raggiungere una perfetta tecnica, rilevo che il primo passo verso l'assoluta padronanza della tastiera, dipende molto dalla chiara *rappresentazione mentale* dello spazio strumentale (tasti-corde). Più chiara e precisa è la rappresentazione, più facili e pronte all'azione diventano le dita poichè la tastiera serve da forza motrice ai nostri muscoli. Difatti, molti errori nell'esecuzione provengono dalla sola rappresentazione confusa dei tasti, che di conseguenza rende i movimenti delle dita imprecisi. E i movimenti imprecisi generano la confusione e non possono esprimere la realtà dei suoni.

(1) Estratto dalle « 24 SCALE DIATONICHE, E IL RAPPORTO 'MANO-STRUMENTO', BASE DELLA NOSTRA TECNICA ». Dello stesso autore, di prossima pubblicazione dalla casa editrice BERBEN - Modena.

A qualcuno che rimase sorpreso vedendo Paganini disteso sul letto per due ore prima del suo concerto, il grande virtuoso spiegò che « durante quella lunga immobilità... egli aveva ripetuto tutto il suo concerto rappresentando mentalmente tutti i movimenti delle dita sulla tastiera ». (Citato da C. Piron).

Però, nello stesso modo che una nota non è musicalmente un suono isolato dagli altri, così pure un tasto non è tecnicamente un punto isolato della tastiera, ma il centro di vari punti che si uniscono tra loro. Quindi il passaggio da un tasto all'altro, anche se distanti tra loro, non deve mai avvenire come un salto, ma come un movimento tranquillo che rispetti l'unità della tastiera. Questa tranquillità negli spostamenti, si ottiene sempre col movimento orizzontale rispetto alla tastiera, quasi sfiorando le corde e mai verticalmente, cioè allontanando le dita dalla tastiera per farle cadere sui tasti. Rispettando la natura della tastiera si può integrare il movimento fisico col movimento sonoro.

Il controllo visivo dei tasti e delle dita è dunque quasi inutile, a meno che non venga accoppiato al controllo mentale. D'altronde, si può fare a meno del primo, ma mai del secondo. Ciò spiega anche come strumentisti ciechi non prendano note false, ed altri che vedono sbagliano continuamente.

Per questo motivo combatto il concetto di molti chitarristi che si ostinano a esigere i contrassegni sulla tastiera per indicare i tasti, e contro i liutai che soddisfano questa esigenza per... aiutare i chitarristi!

Immaginiamo un violinista, o un pianista, che hanno bisogno di contrassegni per non sbagliare note! Io direi che questa consuetudine crea nello esecutore un fattore psicologico, e tende piuttosto a disturbare la tranquillità dei suoi movimenti.

Dopo molti anni di studio e di esperienza con i miei alunni, sono arrivato alla certezza che il miglior modo per dominare la tastiera, è la suddivisione di essa per mezzo della naturale distanza che occupano le quattro dita sui tasti, cioè, un dito per ogni tasto. Adoperando come sistema di misurazione questa distanza, suddivideremo la tastiera in gruppi di quattro tasti che abbraccino le sei corde, formando così un insieme di 24 semitoni o note. Suonando adesso su ogni corda con le quattro dita, ognuna disposta su un tasto, la mano si troverà nelle migliori condizioni per controllare con facilità e sicurezza tutta la zona delle 24 note. Questa zona la indico per chiarezza, come G/24 (Gruppo di 24 note), e le quattro dita su quattro tasti consecutivi, tutte su la medesima corda, come T.C. (Tetracordo Cromatico).

Come si vede chiaramente dalla figura qui sotto, la nostra tastiera è suddivisa in sedici G/24. Questa suddivisione aiuta non soltanto a stabilire l'unità tra un tasto e l'altro, ma anche tra un G/24 e l'altro, tra una posizione e l'altra, il che permette all'esecutore di essere sempre cosciente della situazione dei tasti, premuti o no.

Esaminando adesso la lunghezza di vari gruppi di tasti, saremo capaci di usare quel meraviglioso strumento che è la nostra mano, senza mai sforzarla in modo irragionevole.

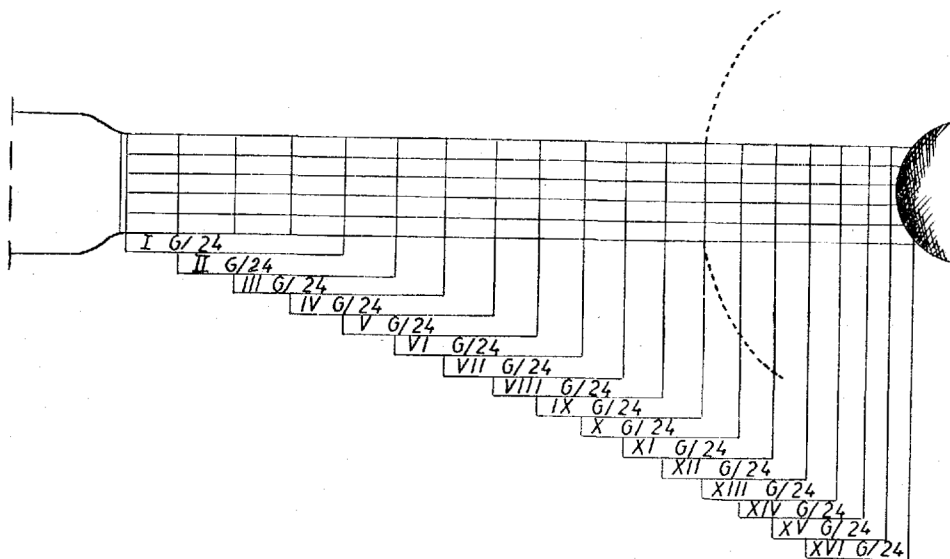
Per maggior chiarezza si deve tener presente che i quattro primi tasti, che sono i più larghi, hanno una lunghezza totale di circa 132 mm. (1). Nella tabella che segue si può vedere chiaramente quanti tasti presi in diversi punti della tastiera corrispondano più o meno a questa stessa lunghezza.

A partire dal tasto indicato con numero romano nella prima colonna, la lunghezza totale dei tasti consecutivi, indicati nella seconda colonna, è:

ZONA GRAVE.	}	I = 4 tasti consecutivi 132 mm. (*)
		II = 4 » » 124 »
		III = 4 » » 116 »
		IV = 4 » » 110 »
ZONA MEDIA.	}	IV = 5 » » 134 » (*)
		V = 5 » » 126 »
		VI = 5 » » 119 »
		VII = 6 » » 132 » (*)
		VIII = 6 » » 125 »

(1) La misurazione è fatta su tastiera a scala-temperata, e le piccole differenze di decimi di millimetro in realtà non alterano il significato di questo studio.

ZONA ACUTA:	}	IX	=	7	»	»	133	»	(*)
		X	=	7	»	»	126	»	
		XI	=	8	»	»	132	»	(*)
		XII	=	8	»	»	125	»	
ZONA SOVRACUTA:	}	XIII	=	7	»	»	105	»	



Da questa analisi si osserverà che i gruppi di tasti segnati (*) hanno circa la stessa lunghezza:

I quattro primi tasti consecutivi	132 mm.
I cinque tasti consecutivi a partire dal IV	134 mm.
I sei tasti consecutivi a partire dal VII	132 mm.
I sette tasti consecutivi a partire dal IX	133 mm.
Gli otto tasti consecutivi a partire dal XI	132 mm.

Dunque, la mano sinistra si sforzerà solo nei casi dove l'estensione supera la lunghezza dei gruppi di tasti su indicati, e di conseguenza l'estensione della dita deve logicamente costituire l'eccezione e non la regola.

Nelle scale, che hanno innanzi tutto il compito di abituare la mano a muoversi con naturalezza, le estensioni devono essere evitate, lasciando le dita libere nei loro movimenti. D'altronde, misurando la tastiera con la distanza naturale delle dita, cioè quattro dita su quattro tasti consecutivi, il pericolo di premere su un tasto sbagliato si riduce considerevolmente.

E' significativo che Segovia nelle sue « 24 Scale Diatoniche » non usa nessuna estensione, anzi in certi casi restringe le dita (4 dita su 3 tasti), per preparare la mano al prossimo tetracordo-cromatico.

Costa PROAKIS

Per assoluta mancanza di spazio, siamo costretti a rimandare al prossimo numero la pubblicazione della IX^a puntata della rubrica di MIGUEL ABLONIZ "Come iniziare lo studio della chitarra..."

LA PAGINA MUSICALE

ARIA E DANZA di FABRIZIO CAROSO (Revisione e diletteggiatura di Bruno Tonazzi).

Di Fabrizio Caroso presentiamo due brani che certamente incontreranno il favore dei cultori delle musiche liutistiche.

Non ci è troppo nota la biografia di questo compositore. Il Caroso, nato a Sermoneta nel 1535, è autore di una pubblicazione, « Il Ballerino » (Venezia, 1851), che rappresenta una delle principali fonti della storia della danza nel sec. XVI, contenendo esempi figurativi e musicali.

Interessante notare che i due brani pubblicati sono apparentati non soltanto dal ritmo di « siciliana », comune ad entrambi, ma anche dal fatto che il tema della danza ricorda abbastanza da vicino, per moto contrario, il tema dell'aria.

Inoltre l'aria e la danza presentano con una certa insistenza — intenzionalmente — delle cosiddette quinte parallele. Mantenendole nella revisione si è voluto lasciare ad esse il loro tipico arcaismo armonico, come del resto ciò si risconterà in tutti i musicisti dell'epoca, Palestrina compreso.

La revisione di Bruno Tonazzi è ottima, e non presenta eccessive difficoltà tecniche.

Le nostre felicitazioni al valente chitarrista triestino che con la sua attività di concertista e trascrittore, rappresenta uno degli alfieri più significativi dell'arte chitarristica italiana.

“Due studi per chitarra,, di Giovanni Murtula

Tra le recenti pubblicazioni della Bèrben particolarmente interessante si presenta il fascicolo N. 3 comprendente « Due Studi » di Giovanni Murtula.

Murtula è uno dei rari compositori contemporanei che hanno saputo, con nobile ispirazione ed intelligenza, sviluppare e coordinare ogni loro pensiero musicale con completa aderenza alle possibilità foniche della chitarra. Principalmente va sottolineato che lo spirito chitarristico del quale sono permeate le composizioni del Murtula è scevro da ogni facile effetto di speculazione strumentale come da ogni esotismo coloristico. Così pure il concetto di pittura sonora viene completamente bandito per una pura espressione musicale. Per esempio, chi abbia esaminato i « Due Studi » noterà facilmente che il sottotitolo « Soldatini di piombo » del 2° Studio non sta a qualificare il lavoro nel senso della cosiddetta musica a programma, o di musica caratteristica, ma ha funzione informativa circa il movente dell'ispirazione. Direi quasi che voglia delucidare quel « gesto » particolarmente felice col quale l'Autore ha delineato il Suo « melos » con sottile umorismo psicologico che pure affiora, forse più facilmente, nel 1° Studio (Burlesca). Ma, lasciamo a parte ogni indagine introspettiva e limitiamoci a suonare queste magnifiche pagine che tanta soddisfazione ci daranno per la loro schiettezza espressiva, per l'evoluto senso ritmico ed armonico e perchè sono permeate di quel sano modernismo che non si compiace di astrusi cerebralismi sonori ma, al contrario, si basa soprattutto sulla chiarezza espositiva che è una bellissima qualità della fervida personalità del nostro Compositore.

BRUNO TONAZZI

(Giovanni Murtula: Due Studi - Casa Editrice Bèrben - L. 300)

SPIGOLATURE DELLA STAMPA ESTERA

a cura di E. FAUSTO CIURLO

Nel numero di Aprile: maggio di « 6 Saiten », l'articolo NEUENTWITCKELTE SAITEN richiama l'attenzione dei lettori sulla questione delle corde per la chitarra.

Fatta brevemente la storia dell'evoluzione della loro fabbricazione, soprattutto per quelle della IV in giù, dagli originari budelli, afoni, ai budelli fasciati d'acciaio, ai fili d'acciaio e, poi, di seta, rinvolti con spirale di rame argentato, di nastro piatto e, infine, a quelle con anima di nylon, l'articolista si compiace, sostanzialmente, della produzione del suo Paese, che ama mettere in raffronto con quella delle migliori fabbriche americane.

L'articolo non meriterebbe particolare commento se non fosse per l'interesse che desta, nel leggerlo, l'impostazione schematica del problema acustico, nei termini della indagine; impostazione che potrebbe essere inserita opportunamente nei criteri di giudizio delle prove comparative nei concorsi di liuteria.

Osserva, infatti, « 6 Saiten », che il suono origina dalla corda e che da essa trae le caratteristiche che lo strumento dovrà elaborare, rivelare e diffondere.

L'attenzione di chi esamina uno strumento è, dunque, erroneamente, portata ad applicarsi prevalentemente sulla cassa di risonanza, perché dovrebbe primariamente applicarsi agli elementi che presiedono all'insorgere del suono.

Fin qui « 6 Saiten ».

L'articolo ci offre lo spunto per alcune considerazioni, che ci sembrano utili.

E' noto che la funzione della cassa di risonanza potrebbe essere paragonata a quella dell'educazione, nella formazione del carattere dell'uomo. Due sono, infatti, secondo la psicologia scolastica, gli elementi formativi del carattere: l'elemento nativo e l'educazione.

Il confronto appare adeguato. Così, come nell'individuo esistono elementi naturali, che una geniale educazione può valorizzare e rendere preziosi, oppure un'infelice educazione può mortificare e deteriorare; altrettanto una buona cassa di risonanza può migliorare le caratteristiche originarie del suono ed una cattiva può deteriorarle.

In termini di fisica elementare, la filtrazione e la manipolazione del suono, ad opera della cassa di risonanza, aggiunge e toglie valore a determinati segni già preesistenti.

Ma la migliore cassa di risonanza non potrà trasformare un suono povero e deforme, all'insorgere, in altro vigoroso e di

bella fattura, in quanto la sinusoide della sua vibrazione è definita al suo nascere e le modificazioni del mezzo di propagazione si applicano, necessariamente, al suo disegno, che ne costituisce sempre il supporto.

Questa considerazione porta a riflettere sul criterio di scelta delle corde, il quale non può essere assoluto, nel senso che una determinata qualità sia sempre la migliore per tutti gli strumenti, ma deve tener conto, di volta in volta, delle caratteristiche di elaborazione del nostro strumento.

V'è un terzo elemento nella formazione del suono ed è il procedimento col quale la corda viene eccitata, in altre parole: il tocco.

Per la chitarra molto è stato scritto, egregiamente, dai maestri collaboratori del periodico. Ma una cosa non è stata scritta ed è che un fattore importante del tocco, per quanto alla liuteria, risiede nella tastiera.

Con maggiore profondità ci proponiamo di ritornare sull'argomento in altra occasione: ci limiteremo, qui, ad accennare al vantaggio, evidente, che una buona tastiera offre al suonatore della M.D., in quanto libera una maggiore porzione della concentrazione, di cui è capace il chitarrista, dall'assorbimento per le difficoltà che incontra la mano sinistra.

L'eccellenza dell'esecuzione, di cui fa parte importante quella della qualità del suono, discende, infatti, dalla libertà dell'attenzione del suonatore dai « vincoli » della tecnica ed è questa la ragione per cui tecnica s'intende, in termini filosofici, l'acquisizione, in forma di riflessi, dei corretti movimenti delle dita delle due mani.

Ci proponiamo di portare brevemente l'attenzione dei lettori sulla tastiera, considerata come elemento principale della formazione dei suoni e, quindi, primario nella serie dei valori che concorrono al giudizio della qualità di uno strumento.

E' pacifico che una buona tastiera deve essere divisa con esattezza. Ma quale criterio viene adottato per controllarla? Soltanto quello dell'orecchio, argomentandosi che, al fine, la funzione dell'istrumento è quella di soddisfare alle esigenze fisiologiche dell'udito.

Ma sappiamo che non v'è orecchio che avverta errori di divisione al disotto di qualche decimo di millimetro, per cui la ricerca dell'errore, fatta col percorrere la tastiera nei rapporti degli intervalli d'uso, non è sufficiente. Per contro è indubbio che una divisione rigorosa, secondo la sca-

la temperata, darà un risalto all'esecuzione, di cui facilmente si attribuirà il pregio alla cassa di risonanza.

Secondo: Una tastiera esattamente divisa, potrà essere più o meno « dura », a seconda del suo profilo, ossia della distanza delle 6 corde dai diversi punti.

E' ovvia la preferenza dei suonatori per le tastiere morbide, docili; ma bisogna fare i conti con l'inclinazione del piano di vibrazione delle corde, il quale varia, a seconda del tocco del suonatore. In questo caso è pacifico che debba il suonatore imparare a suonare, piuttosto che sacrificare lo strumento e costruire tastiere troppo distanti dal piano delle corde. Ma qual'è l'altezza che ogni corda deve avere sulla tastiera ad ogni tasto? Quale criterio viene usato dalle Commissioni giudicatrici per istituire il confronto ed emettere il giudizio? Probabilmente ci si riferisce alla mano di chi è chiamato a suonare e al suo gusto personale. Il criterio, per quanto sommario, è onesto, sebbene la consuetudine alteri il fattore di apprezzamento, per cui è possibile che il gusto del suonatore non coincida con l'esatto criterio tecnico.

Il quale dovrebbe consistere, nella mia modesta opinione, nella determinazione dei valori delle ordinate dell'inviluppo delle sinusoidi che vengono generate dalla sollecitazione d'intensità massima applicabile alla corda a vuoto (mm. 10 di freccia di deformazione) volta a volta applicata ai successivi segmenti corrispondenti ai vari tasti, alla distanza di 23/100 dal ponticello. E' un po' complicato a dirsi, ma non è difficile creare dei sistemi di controllo su questo o altro miglior criterio.

Terzo: incidenza del profilo sulla divisione.

E' noto che i liutai usano maggiore di qualche millimetro il diapason, allontanando gli ossicini del ponticello, più o meno, secondo richieda l'intonazione, in funzione dell'altezza della tastiera, ossia dell'allungamento che subiscono le corde sotto la pressione delle dita; che si traduce in tensione supplementare e, quindi, in innalzamento di tono.

Anche questo criterio è troppo sommario e il risultato inesatto.

Ancora più inesatto quello di alterare il divisore (1,05946) a scopo correttivo (vedi Baldini 1,05882) perchè altra è la legge del cedimento delle corde sotto la pressione delle dita, altra è quella che determina la distanza della tastiera dal piano delle corde.

Non mi risulta che sia stato istituito e preso in considerazione un raffronto fra le

ordinate dell'inviluppo delle sinusoidi e quelle della parabola cubica delle deformazioni della corda sotto una pressione tipo. E quale è da ritenersi la pressione tipo?

Tutti questi interrogativi, che mi hanno tenuto compagnia per qualche tempo, hanno trovato, nella pazienza e nell'amore ai nostri studi, la loro risposta e, con piacere la esporrò in prossimi numeri, se la ferrea legge dello spazio non renderà il nostro Editore troppo severo con me.

Esattezza di divisione, profilo longitudinale rigorosamente acustico ed egualizzazione delle pressioni, sono tre problemi che trovano soluzioni concordanti, *le quali presiedono, indubbiamente, nelle leggi che determinano l'insorgere della migliore qualità del suono.*

Problemi che non esistono negli strumenti ad arco e che complicano la liuteria della chitarra, ma che devono essere messi a fuoco, con la maggior chiarezza, se vogliamo che i nostri liutai abbiano tracciata una via per il migliore orientamento dei loro sforzi.

F. F. CIURLO

ABLONIZ

10 studi melodici L. 400

2 ariette antiche (A. Scarlatti: "Sento nel core,, - Caldara: "Selve amiche,,) L. 150

Improvvisazione (omaggio a Villa-Lobos) L. 200

3 piccoli pezzi antichi (Purcell: "Aria,, - Clarke: "Minuetto,, - Stanley: "Invenzione,,) L. 150

BACH

2 Bourrées e Marcia (Abloniz) L. 200

Preludio n. 1, per 2 chitarre (Abloniz) L. 150

VIVALDI

Aria del vagante, per 2 chitarre (Abloniz) L. 150

SCARLATTI A.

Sento nel core, per canto e chitarra (Abloniz) L. 150

EDIZIONE RICORDI

CONCERTI

CESARE LUTZEMBERGER

Ci comunicano da Trento:

« Il 19 maggio scorso, in occasione di una cerimonia nuziale, il M^o Cesare Lutzemberger ha commentato con musiche di Corelli, Frescobaldi, Mozzani e Terzi la S. Messa.

La purezza delle musiche eseguite con raro talento e la particolare sensibilità dell'artista che ha unito al Sacro Mistero così elevate espressioni d'arte hanno lasciato nell'animo dei fedeli un ricordo incancellabile ».

D.G.A.

SCUOLA DI CHITARRA DE MORI

Al « Cenacolo di Cultura » di Verona, nel giugno scorso, il M^o Augusto Cesare De Mori ha presentato ad un pubblico di affezionati i suoi allievi del 1^o e 2^o Corso di Chitarra, riscuotendo calorosi e fervidi applausi. I giovani *Lorenzo Aldegheri, Alberto Braghi, Luigi Castelli, Gianfranco Dal Zin, Agostino Filippini, Vittorio Martini, Umberto Menini, Umberto Pavanello, Enzo Pozzani, Gino Scalamandrè, Adriano Terrini, Gastone Visentini, Benito Zantedeschi* hanno eseguito musiche di Bach, Sor, Tarrega, Carulli e Mozzani; il solista *Arnaldo Ederle* si è fatto particolarmente applaudire, come solista ed anche come compositore di una bella « Serenata ».

SCUOLA DI CHITARRA LUTZEMBERGER

I chitarristi *Gastone Cecchin, Renzo Ciurletti e Renato Gabrielli*, allievi del M^o Cesare Lutzemberger, nel corso di manifestazioni artistiche organizzate dall'ENAL a Levico ed a Cognola, hanno eseguito musiche di Mozzani, Tarrega, Carcassi e Sor, ottenendo un lusinghiero successo e molti calorosi applausi.

NOTIZIARIO

Il giovane e valente concertista argentino Manuel Lopez Ramos, che pochi mesi or sono ha tenuto in Italia una fortunata tournée, si è presentato il 6 giugno scorso nel famoso Teatro delle Belle Arti a Città del Messico, ottenendo il più grande successo della sua brillante carriera.

La grande sala era gremita di pubblico, fra cui si notavano i più eminenti musicisti e critici musicali del Paese; tutto il concerto fu ascoltato con estremo interesse e, alla fine di ogni esecuzione, gli applausi furono caldissimi, culminando con una vera ovazione e con numerose richieste di bis.

I resoconti dei quotidiani, fra cui alcuni dovute alla penna dei più esigenti critici del Messico, sono concordi nell'esaltare — assieme alle indiscutibili doti virtuosistiche di Manuel Lopez Ramos — la sua profonda cultura musicale, la serietà e l'interesse del suo repertorio, lo stile e il talento che contraddistinguono il giovane concertista.

Desideriamo sottolineare che fra i numerosi ed impegnativi pezzi eseguiti (opere di Alessandro e Domenico Scarlatti, la « Suite » di Weiss-Abloniz, Norcena di Gomez Crespo, Valse di Ponce, Mallorca di Moreno Torroba ecc.) figurava la « Sonata » (Omaggio a Boccherini) di Castelnuovo-Tedesco, che il Maestro Lopez Ramos — il quale nutre una speciale predilezione per le opere del compositore italiano — ha interpretato con la consueta bravura, meritandosi particolari elogi.

Il Sig. ARSENE V. POPOFF - Per Plekhunova 24 - TOMSK (Siberia - URSS) - desidera entrare in rapporto con bravi chitarristi per scambio di musiche, notizie, riviste e cartoline.

*Lezioni di solfeggio - teoria musicale - contrabbasso -
chitarra jazz e classica - armonia - contrappunto e fuga -
Alta composizione e strumentazione d'orchestra e banda*

Prof. ROMOLO FERRARI
Modena - Viale Tassoni 60 - Tel. 25002

Comit. Dir.: **Dott. Murtula - Dott. Giordano - Geom. Suzzi - M.^o Giaccherini - M.^o Abloniz**

Direttore responsabile: **BÈRBEN** — Tipografia Vighi & Rizzoli - Bologna

RECENTISSIME EDIZIONI

Proseguendo nella sua nobile opera di riesumazione e valorizzazione delle musiche dei vihuelisti e chitarristi italiani e spagnoli dei secoli XVI e XVII il M^o Emilio Pujol ha curato la trascrizione e revisione per chitarra sola di molte antiche opere, di cui diamo qui di seguito l'elenco:

BESARD	Branle Gay	L. 350
CORBETTA	Allemande du Duc d'York	» 350
CORBETTA	Allemande du Roy	» 700
CORBETTA	Allemande sur la mort du Duc de Gloucester	» 350
CORBETTA	Le tombeau de Md. d'Orléans	» 350
CORBETTA	Passacaille	» 350
CORBETTA	Sarabande	» 250
DE VISEE	Sarabande, Menuet, Passacaille	» 350
DE VISEE	Le tombeau de François Corbetta	» 350
GRANATA	Gigue	» 350
GUERAU	Espanoleta	» 900
GUERAU	Jacaras	» 800
GUERAU	Marizapalos	» 900
GUERAU	Folias	» 700
GUERAU	Canarios	» 350
NARVAEZ	Fantasia	» 350
NARVAEZ	Conde Claros	» 700
RONCALLI	Capricci armonici	» 350
SANZ	Cinq airs de Cour	» 700
SANZ	Espanoleta	» 350

Inoltre, nella stessa collezione, sono uscite le seguenti trascrizioni per due chitarre, sempre a cura del M^o Pujol:

BACH J. S.	Prélude	L. 700
BACH J. S.	Invention	» 700
BACH J. S.	Fugue	» 700
BACH J. S.	Gavotte	» 700
SCARLATTI	Pastorale	» 700
VILLA-LOBOS	A Caoca Virou	» 700
VILLA-LOBOS	Therezinha de Jesus	» 700

} per
due
chitarre

In vendita presso la Casa Bèrben - Via Selmi 41 - Modena

