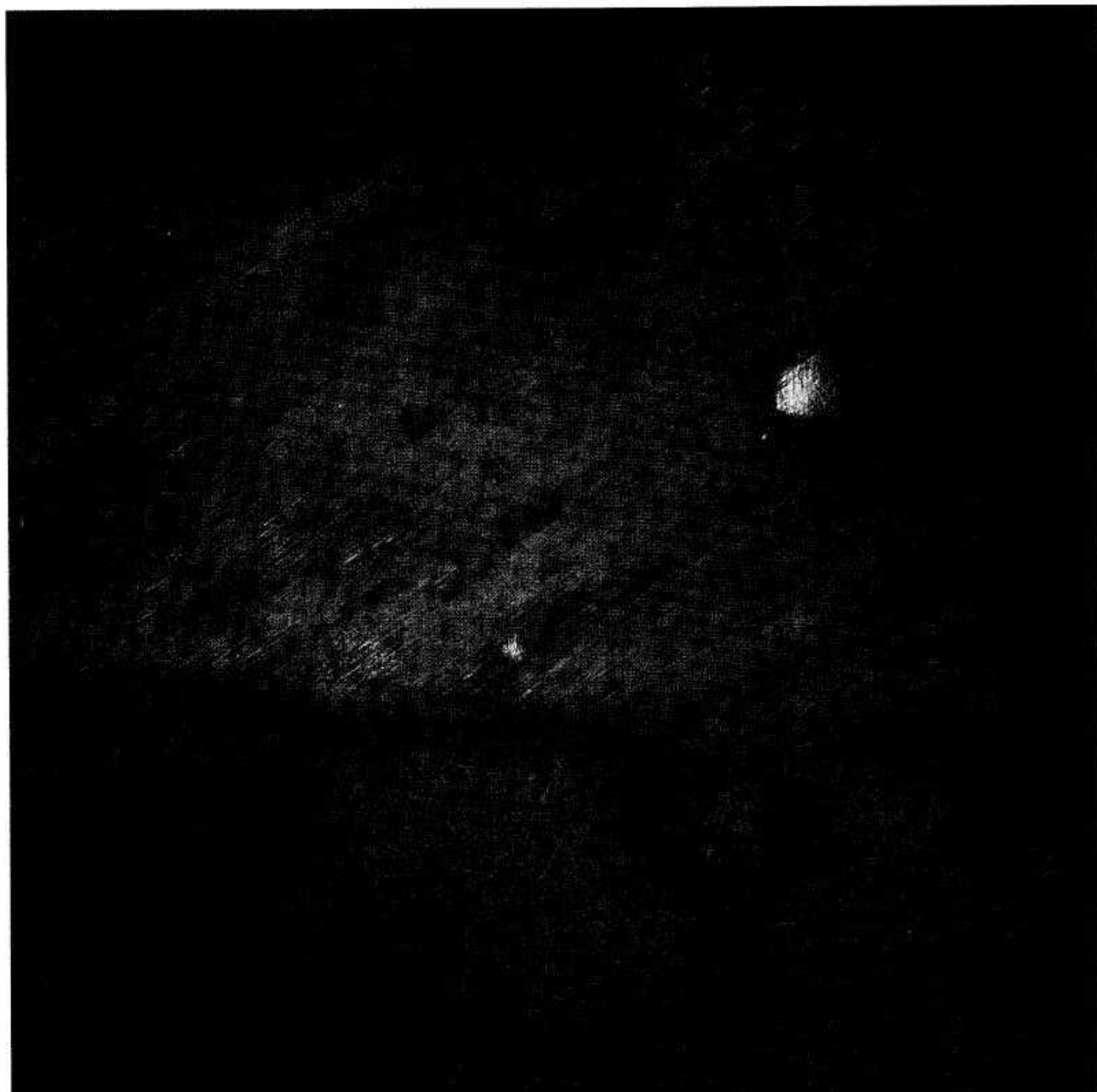




Leo Brouwer - Paolo Paolini

Scale per chitarra
Scales for Guitar
Skalen für Gitarre

Metodologia dello studio / A Study Method / Methodenlehre für das Gitarrenstudium



Comitato di redazione

Leo Brouwer, Eliot Fisk, Oscar Ghiglia, Paolo Paolini (direttore)

In copertina: «Un percorso di Ifigenia» (1979) di Ettore Proserpio, da *Carta della natura*

INDICE - CONTENTS - INHALT

Il paradosso delle scale	4
The Paradox of Scales	4
Das Paradox von den Tonleitern	5
Fattori problematici	
Problematic Factors	7
Problematische Faktoren	
Preparazione alla velocità	8
Preparation for Speed	8
Vorbereitung auf die Schnelligkeit	9
Spostamento della mano destra	
Movement of the Right Hand	16
Verschiebung der rechten Hand	
Spostamento della mano sinistra	
Movement of the Left Hand	19
Verschiebung der linken Hand / Lagenwechsel	
Scale diatoniche maggiori e minori (melodiche)	
Major and Minor (Melodic) Diatonic Scales	26
Diatonische Dur und (melodische) Molltonleitern	
Scale alternate	
Alternating Scales	37
Alternierende Tonleitern	
Scale pentafoniche	
Pentatonic Scales	39
Pentatonische Tonleitern	
Scala blues	
Blues Scale	40
Blues-Tonleiter	
Esempi dalla letteratura	
Examples from the Literature	41
Beispiele aus der Literatur	

IL PARADOSSO DELLE SCALE

Le scale nella massima estensione consentita dallo strumento sono un esercizio di virtuosismo.

Per essere eseguite in maniera *lodevole* (con 'bel suono', velocità, scorrevolezza, continuità ecc.) esse implicano il possesso di quella stessa tecnica che istituzionalmente sono chiamate a formare.¹

Paradosso: sono un punto di arrivo e di partenza allo stesso tempo. Ciò deriva dall'assioma secondo cui la scala è il modello musicale più elementare ed il meno coinvolto nell'aspetto interpretativo ('emotivo') della musica: un'astrazione che, come tale, viene considerata lo strumento più adatto alla pratica quotidiana della tecnica.²

È vero che la scala, come concepita dai modelli didattici tradizionali, è un'astrazione: nella letteratura musicale di tutti i tempi troviamo infiniti movimenti scalistici, ma forse nessun esempio di successione di note per grado che parta dalla nota più bassa dello strumento (relativamente alla tonalità), raggiunga la nota più acuta e torni sulla più grave.

È falso che la scala sia un esercizio *semplice*: al contrario, essa propone una tematica esecutiva *complessa* (dove con *semplice* si intende un esercizio che presenta una sola difficoltà, affrontabile quindi con totale consapevolezza di motivazione; con *complesso* un esercizio che presenta una pluralità di difficoltà, la cui soluzione dipende da un'analisi che le identifichi e una metodologia che le affronti prima separatamente [modelli elementari] e poi in progressiva combinazione [modelli di complessità progressiva]).

THE PARADOX OF SCALES

Diatonic scales covering the full range of the instrument are exercises in virtuosity.

For scales to be performed *proficiently* (with 'fine tone', swiftly, smoothly and fluently etc.), they require the very technique they are conventionally expected to form.¹

Paradox: they are, at one and the same time, a point of arrival and departure. This paradox is explained by the fact that the scale is axiomatically the most elementary of musical models and the one least involved in the interpretative (or 'emotional') aspect of music: in other words, it is seen as an abstraction and, for this very reason, considered the most suitable tool for daily practice in technique.²

It is true that the scale, as it appears in the traditional didactic models, is an abstraction. In musical works throughout history we may find countless examples of scale movement, though perhaps none in which a stepwise sequence of notes starts from the lowest note (of a given key), climbs up to the highest and then returns to the lowest.

It is not true that a scale is a *simple* exercise. On the contrary, the performing skills required are *complex* (by *simple* we mean an exercise that limits itself to presenting a single difficulty, which can thus be tackled with full understanding; by *complex* we mean an exercise that presents a number of difficulties: in such cases, one must first analyze and identify the difficulties and subsequently tackle them, first separately [elementary models] and then progressively in combination with one another [models of progressive complexity]).

¹ Almeno parzialmente: per tradizione la tecnica delle scale ha il suo relativo dialettico in quella degli arpeggi.

² Molto si potrebbe discutere per criticare il concetto di tecnica 'pura': ci basta qui sottolineare come ogni tema relativo all'aspetto fisico-motorio della prassi esecutiva deve essere analizzato alla luce delle sue motivazioni espressive.

DAS PARADOX VON DEN TONLEITERN

Tonleitern über den gesamten Umfang des Instruments sind eine Übung hin zur Virtuosität. Damit sie *brilliant* (mit 'schönem Klang', Schnelligkeit, Geläufigkeit, Kontinuität usw.) ausgeführt werden können, ist die Beherrschung jener Technik erforderlich, die von Musikpädagogen erwartet wird.¹

Paradox: Tonleitern sind gleichzeitig ein Ziel- und ein Ausgangspunkt. Dies beruht auf dem Axiom, demzufolge die Tonleiter das elementarste und das am wenigsten vom interpretativen ('emotionalen') Aspekt der Musik berührte musikalische Modell ist: eine Abstraktion, die als das Mittel angesehen wird, das für das tägliche Üben der Technik am besten geeignet ist.²

Richtig ist, daß die Tonleiter, wie sie in den traditionellen didaktischen Modellen konzipiert ist, eine Abstraktion ist: in der Musikkultur aller Zeiten finden wir zahllose skalenmäßige Fortschreitungen, aber möglicherweise kein einziges Beispiel einer schrittweisen Tonfolge, die mit dem tiefsten Ton des Instrumentes (entsprechend der Tonart) beginnt, den höchsten Ton erreicht und zum tiefsten Ton zurückkehrt.

Falsch ist, daß die Tonleiter eine *einfache* Übung sei: im Gegenteil, sie wirft eine *komplexe* Thematik der Ausführung auf. (Wobei unter *einfach* eine Übung verstanden wird, die eine einzige Schwierigkeit darstellt, die also in vollem Bewußtsein des Beweggrundes in Angriff genommen werden kann; unter *komplex* aber eine Übung, die eine Vielzahl von Schwierigkeiten darstellt, deren Lösung von einer diese identifizierenden Analyse und von einer Methodik abhängt, die die Schwierigkeiten zunächst einzeln [elementare Modelle] und sodann in fortschreitender Kombination [Modelle progressiver Komplexität] in Angriff nimmt).

¹ Zumindest teilweise: traditionsgemäß hat die Technik der Tonleiter ihre dialektische Entsprechung in der Arpeggio-

FATTORI PROBLEMATICI

Tre sono i fattori obiettivamente problematici nell'esercizio delle scale:

Velocità

Spostamento della mano destra

Spostamento della mano sinistra

L'unione di queste difficoltà trasforma la scala in un mito di proporzioni irraggiungibili, perché gli spostamenti combinati di mano destra e sinistra cospirano contro il fatto apparentemente semplice della velocità.

Sarà dunque necessario separare i fattori problematici e affrontarli uno per uno.

PROBLEMATIC FACTORS

In the performance of scales there are three factors that are objectively problematic:

Speed

Movement of the right hand

Movement of the left hand

The combination of these difficulties can transform the performance of the scale into an almost prohibitive goal, for the combined movements of each hand conflict with the apparently straightforward speed factor.

It is therefore necessary to separate the problems and deal with them one by one.

PROBLEMATISCHE FAKTOREN

Es gibt drei objektiv problematische Faktoren beim Üben von Tonleitern:

Schnelligkeit

Verschiebung der rechten Hand

Verschiebung der linken Hand

Die Verbindung dieser Schwierigkeiten verwandelt die Tonleiter in einen Wunschtraum unerreichbaren Ausmaßes, da die kombinierten Verschiebungen der rechten und der linken Hand sich gegen das scheinbar einfache Phänomen der Schnelligkeit verschwören.

Es ist daher erforderlich, die problematischen Faktoren voneinander zu trennen und jeden für sich in Angriff zu nehmen.

PREPARAZIONE ALLA VELOCITÀ

Diteggiatura della mano destra


Usualmente si pone grande attenzione alla diteggiatura della mano sinistra e quasi nessuna a quella della mano destra.

Ma è la destra a creare il suono e ne è il cuore stesso.

Di fatto moltissime delle difficoltà di esecuzione delle scale (e non soltanto) derivano da insufficiente razionalizzazione della diteggiatura della destra e/o dal rapporto tra le due diteggiature (destra e sinistra).

È essenziale che la destra sia esercitata ad unificare il colore dell'attacco del suono tra appoggiato e non appoggiato³ e quindi a usare le due tecniche in continua combinazione.

È essenziale che tutte le alternanze possibili vengano prese in considerazione e studiate (non solo i/m o m/a, ma anche i/a, p/i e a/m/i).⁴

È essenziale che la diteggiatura della mano destra incorpori il concetto di dinamica ( ecc.) e di colore (pont., tast. ecc.).

Le formule della mano destra devono essere usate non solo come allenamento digitale, ma anche come modi alternativi per la produzione del suono.

PREPARATION FOR SPEED

Right hand fingering

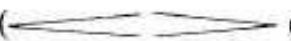
Great attention is customarily paid to the fingering of the left hand, and hardly any at all to that of the right hand.

But it is the right hand that creates the sound and is at the very heart of the sound.

As a matter of fact, a great many of the difficulties encountered in the performance of scales (and not only scales) are due to insufficient rationalization of right hand fingering and/or the relationship between right and left-hand fingering.

The right hand **must** practise unifying the tone quality between rest stroke and free stroke³ and combining the two techniques continuously.

All possible alternations **must** be taken into consideration and studied (not only i/m or m/a, but also i/a, p/i and a/m/i).⁴

Right hand fingering **must** also incorporate the concepts of dynamics ( etc.) and colour (bridge, fingerboard, etc.).

Right hand formulas must be used not only as finger training, but also as alternative means of sound production.

³ Per unificare tocco appoggiato e non appoggiato, è necessario per prima cosa produrre il suono nella zona (o zone) ideale per l'attacco: in corrispondenza cioè degli armonici che producono un suono modello: pos. XXIV e XXVIII.

⁴ L'abitudine all'uso del pollice nella diteggiatura della mano destra è fondamentale per più ragioni: per essere un movimento organicamente opposto a quello di indice medio e anulare ne è momento di rilassamento; come movimento aggiunto risolve i casi più intricati di 'incrocio', dando tempo/spazio per ricostituire la diteggiatura usata.

³ In order to unify rest stroke and free stroke, one must first produce the sound in the ideal area (or areas) for attack; that is, where the harmonics produce a model sound: pos. XXIV and XXVIII.

⁴ The habit of using the thumb in right hand fingering is fundamental for more reasons: to be a movement organically opposite to that of index, middle and ring fingers it is a moment of relaxation; as an added movement it resolves the most intricate cases of 'crossing', giving time/space to reconstitute the fingering used.

Economia dell'energia

Nasciamo organicamente 'prensili': ci è quindi più naturale l'atto del prendere rispetto a quello del lasciare.

Riferito alla mano destra⁵ il concetto riguarda il rapporto di opposizione esistente tra pollice da una parte e indice medio anulare dall'altra.

I musicisti popolari, alternando in continuazione l'uso dei due movimenti, ottengono in maniera del tutto empirica la fase di rilassamento che deve necessariamente seguire ogni azione del tocco (tensione):



Ugualmente, l'alternanza tra un tocco appoggiato e più tocchi non appoggiati, provoca rilassamento, trattandosi di azioni muscolari contrarie.

Tensione e rilassamento sono due concetti che devono essere sempre uniti, come il giorno e la notte: la loro alternanza è presente in ogni azione motoria.

I muscoli obbediscono a un solo comando, quello appunto relativo a tensione e distensione.

Economizing on energy

Man is an innately 'prehensile' being; consequently the action of grasping comes more naturally than that of relinquishing.

As far as the right hand is concerned,⁵ this concept applies to the opposition between the thumb on the one hand, and the index, middle and annular fingers on the other.

By continually alternating the two movements, folk musicians achieve (in a completely empirical fashion) the relaxation phase that must necessarily follow each stroke (tension):



In a similar way, the alternation of one rest stroke and other free strokes has the effect of relaxation, since contrary muscular actions are brought into play.

Tension and relaxation are two concepts that must always be combined, like day and night: their alternation is present in all motor activities.

The only command one's muscles obey is the instruction either to tense or relax.

⁵ Riferito alla sinistra questo concetto è espresso dalla maggior facilità di collocare le dita (1. 2. 3. 4.) rispetto al sollevarle (4. 3. 2. 1.); e ancora, dalla maggior facilità del movimento ascendente (avvicinando la mano al corpo) rispetto a quello discendente (allontanando la mano dal corpo).

Ökonomie der Kräfte

Wir werden organisch 'greiffähig' geboren: so ist uns das Ergreifen naturgemäßer als das Loslassen.

Bezüglich der rechten Hand⁵ wirkt sich dieses Faktum auf das Gegenüberliegen von Daumen einerseits und Zeige-, Mittel- und Ringfinger andererseits aus.

Die Popularmusiker, die fortwährend zwischen den beiden Bewegungen abwechseln, erreichen auf ganz unwissenschaftliche Weise die Entspannungsphase, die notwendigerweise jedem Akt des Anschlages (Anspannung) folgen muß.



Ebenso ruft das Alternieren eines Apoyando-Anschlages und mehrerer Tirando-Anschläge eine Entspannung hervor, da es sich um gegensätzliche Muskelaktionen handelt.

Spannung und Entspannung sind zwei Begriffe, die stets miteinander verbunden sein müssen, wie Tag und Nacht: ihr Alternieren ist in jeder motorischen Aktion gegenwärtig. Die Muskeln gehorchen einem einzigen Befehl, nämlich dem der Spannung und Entspannung.

Partendo da posizioni acute (IX) e via via discendendo (VIII, VII, VI ecc.) si inizieranno esercizi su una sola corda con note ribattute e con pause.

Cominciare sulle corde centrali, evitando la ⑥ che si trova in posizione estrema per la mano destra.

I gruppi di note ripetute si cominceranno con *tocco leggero*, crescendo fino all'accento finale di ogni gruppo (*massima intensità*).

Gradualmente, e *non* immediatamente, si aumenterà l'intensità del tocco, ricordando che lo studio dovrà sempre iniziare con tocco leggero (leggerezza è il primo sinonimo di velocità).

Starting from high positions (IX) and gradually moving downwards (VIII, VII, VI etc.), begin with exercises of repeated notes and rests on a single string.

Start on the middle strings, avoiding ⑥ which is in an extreme position for the right hand.

The groups of repeated notes must start with a *light touch* and build up to the final accent of each group (*maximum intensity*).

Gradually, and *not* immediately, the intensity of touch is to be increased. Remember that the exercise must always start with a light touch (above all lightness is the quality that is synonymous with speed).

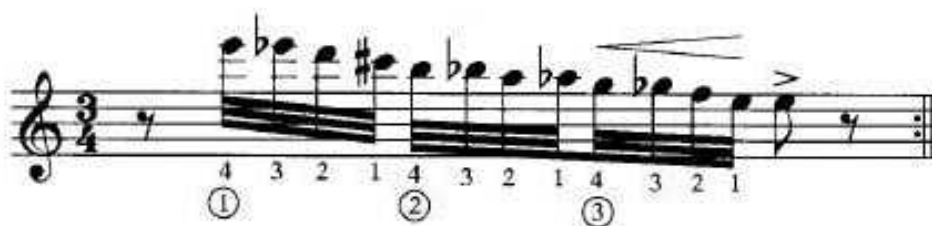
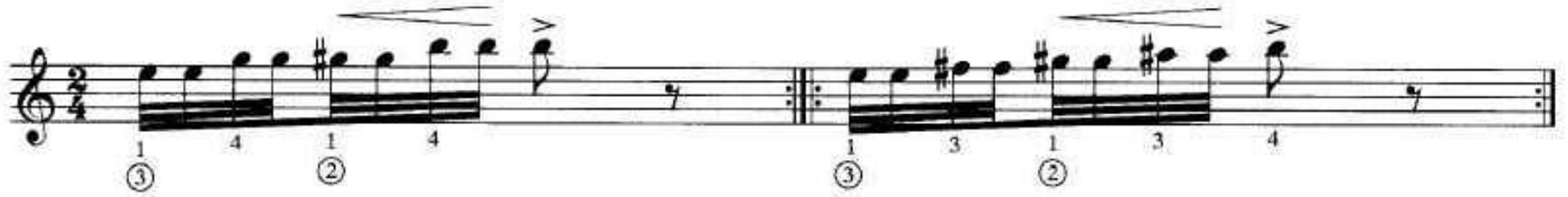
Ausgehend von hohen Lagen (IX) und nach absteigend (VIII, VII, VI usw.), werden Übungen auf einer einzigen Saite mit repetierenden Noten und mit Pausen begonnen.

Beginne auf den mittleren Saiten, vermeide dabei die ⑥, die sich in einer für die rechten Hand extremen Lage befindet.

Die Gruppen repetierenden Noten werden mit *leichtem Anschlagen* begonnen, das bis zum Schlußakzent einer jeden Gruppe crescendoiert (*Maximum an Intensität*).

Schrittweise und *nicht* unmittelbar wird die Intensität des Anschlags verstärkt: dabei ist zu beachten, daß die Übung stets mit leichtem Anschlag zu beginnen ist (Leichtigkeit ist das erste Synonym für Schnelligkeit).

Gradualmente si aumenterà il numero delle corde contigue da impiegare.
 Gradually increase the number of adjacent strings used.
 Schrittweise wird die Zahl der zu gebrauchenden benachbarten Saiten erhöht.



L'esercizio seguente offre un esempio (difficile) di ciò che chiamiamo *incrocio*, cioè l'uso di una formula di diteggiatura ternaria per la mano sinistra, unito a una formula binaria della destra (i/m o viceversa).

The following exercise presents a (difficult) example of what we call *crossing*, in other words the combination of a ternary fingering formula in the left hand and a binary formula in the right hand (i/m or vice versa).

Die Übung stellt ein (schwieriges) Beispiel dessen dar, was wir *Überkreuzung* nennen, d.h. den Gebrauch einer ternären Fingersatzformel für die linke Hand, verbunden mit einer binären Formel der rechten Hand (i/a oder umgekehrt).



È evidente che l'uso di diteggiature ternarie per la mano destra elimina l'*incrocio* e quindi il problema.

Clearly the use of ternary fingering in the right hand removes both the *crossing* and the problem.

Es ist deutlich, daß der Gebrauch ternärer Fingersätze in der rechten Hand die *Überkreuzung* – und damit das Problem – vermeidet.



SPOSTAMENTO DELLA MANO DESTRA

Per focalizzare l'attenzione sulla tematica della mano destra, sarà necessario semplificare al massimo il lavoro contemporaneo della sinistra.

Questo scopo sarà raggiunto con esercizi di gruppi scalistici senza corde a vuoto, che permettano l'ascensione cromatica senza cambio di diteggiatura della sinistra.

Si creeranno delle *scale miste o alternate*¹ basate su diteggiature fisse della sinistra (1.2.4./1.3.4.) senza cambio di posizione.

Ciò permetterà di concentrare pressoché totalmente l'attenzione sugli spostamenti della mano destra, cioè:

Cambi di corda

Incroci

MOVEMENT OF THE RIGHT HAND

To help one focus one's attention on the right hand, it will be necessary to simplify as much as possible what the left hand is doing at the same time.

This can be achieved with exercises on scale passages without open strings, allowing one to move up chromatically without changing the fingering of the left hand.

This will create *mixed or alternating scales*¹ based on fixed left hand fingerings (1.2.4./1.3.4.) without shifts in position.

This will enable one to concentrate almost completely on the movement of the right hand, that is:

Changes of string

Crossings

VERSCHIEBUNG DER RECHTEN HAND

Will man die Aufmerksamkeit auf die Thematik der rechten Hand konzentrieren, ist es erforderlich, die gleichzeitige Tätigkeit der Linken maximal zu vereinfachen.

Dieser Zweck läßt sich durch Übungen mit Tonleitergruppen ohne leere Saiten erreichen, die chromatisches Aufsteigen ohne Wechsel des Fingersatzes der linken Hand erlauben. Dazu sind *gemischte oder alternierende Tonleitern*¹ zu ersinnen, die auf festen Fingerabfolgen der Linken (1.2.4./1.3.4.) ohne Lagenwechsel beruhen.

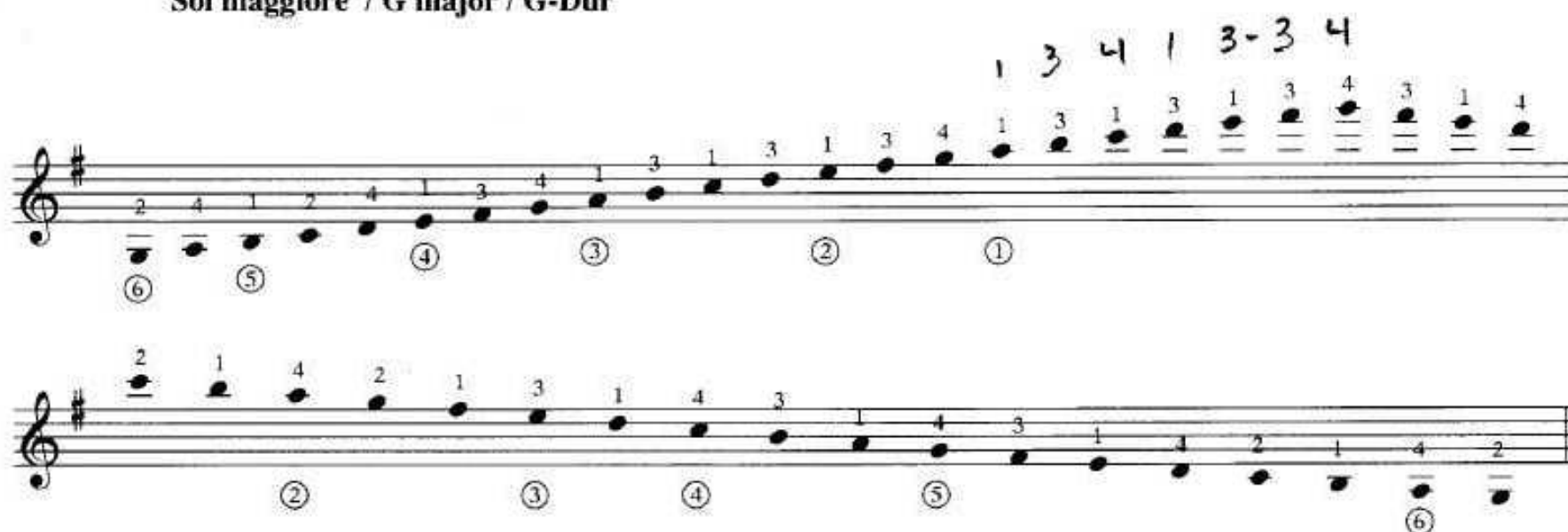
Dies ermöglicht es, die Aufmerksamkeit fast vollständig auf die Verschiebung der rechten Hand zu konzentrieren:

Wechsel der Saite

Überkreuzungen

¹ Per la scala mista o alternata si intende un movimento per grado che proceda con intervalli *misti* di tono e semitono, o *alternati* (tono, semitono, tono, semitono ecc. o il contrario: semitono, tono ecc.).

¹ By mixed or alternating scales we mean a progressive movement in which the intervals of tone and semitone are either *mixed*, or *alternating* (tone- semitone-tone-semitone etc. or viceversa: semitone-tone etc.).



This is fingered in accordance with a criterion that has already been expressed: it is easier to shift position when ascending than when descending. Leaving the descending scale unchanged, we here suggest other fingerings for the ascent, the criterion being the need to reach 7th position with only one shift (occurring each time on a different string). The aim is to master the fingerboard thoroughly and avoid the automatic reflexes deriving from the constant use of the same fingering. It is therefore very important to practise all scales in this way. This kind of elasticity in practising greatly helps one to acquire the mental and physical flexibility required to have strict control over one's motor activities. Following the same approach, one should then practise the difficulty and focus on shifts in position on the same string in the descending scale.

Dieser Fingersatz unterliegt einem bereits dargelegten Prinzip: der Wechsel der Lage fällt aufwärts leichter als abwärts. Während das absteigende Modell unverändert bleibt, werden für den Aufstieg andere Fingersatzbeispiele vorgegeben, deren Prinzip darin besteht, die VII Lage mit einem einzigen, nacheinander auf verschiedenen Saiten ausgeführten Wechsel zu erreichen. Der Sinn liegt darin, das Griffbrett gründlich kennenzulernen und bedingte Reflexe zu vermeiden, wenn derselbe Fingersatz verwendet wird: Es ist daher sehr nützlich, diese Übung bei jeder Tonleiter zu spielen. Diese Dehnbarkeit der Übung ist ein großer Anreiz für die mentale und physische Flexibilität, die für die strenge Kontrolle der motorischen Aktion erforderlich ist. In derselben Arbeitsrichtung ist es wichtig, die Schwierigkeit mehrerer Lagenwechsel auf derselben Saite in absteigender Richtung zu üben bzw. sich dieser

The image displays six staves of musical notation, likely for guitar, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a sequence of notes, primarily eighth and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 4 above the notes. Below each staff, there are circled numbers (①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥) that correspond to the notes, possibly indicating fret positions or specific techniques. The sequence of notes and fingerings is as follows:

- Staff 1: Notes are on the 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1. Circled numbers below are ⑥, ⑤, ④, ③, ②, ①.
- Staff 2: Notes are on the 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1. Circled numbers below are ⑥, ⑤, ④, ③, ②, ①.
- Staff 3: Notes are on the 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1. Circled numbers below are ⑥, ⑤, ④, ③, ②, ①.
- Staff 4: Notes are on the 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1. Circled numbers below are ⑥, ⑤, ④, ③, ②, ①.
- Staff 5: Notes are on the 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1. Circled numbers below are ⑥, ⑤, ④, ③, ②, ①.
- Staff 6: Notes are on the 6th, 5th, 4th, 3rd, 2nd, and 1st strings. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1. Circled numbers below are ⑥, ⑤, ④, ③, ②, ①.

Mi minore / E minor / e-Moll

a)

b)

Invertire le formule di salita e discesa di a) e b).
 Invert the ascending and descending formulas of a) and b).
 Drehe die Auf- und Abstiegformeln von a) und b) um.

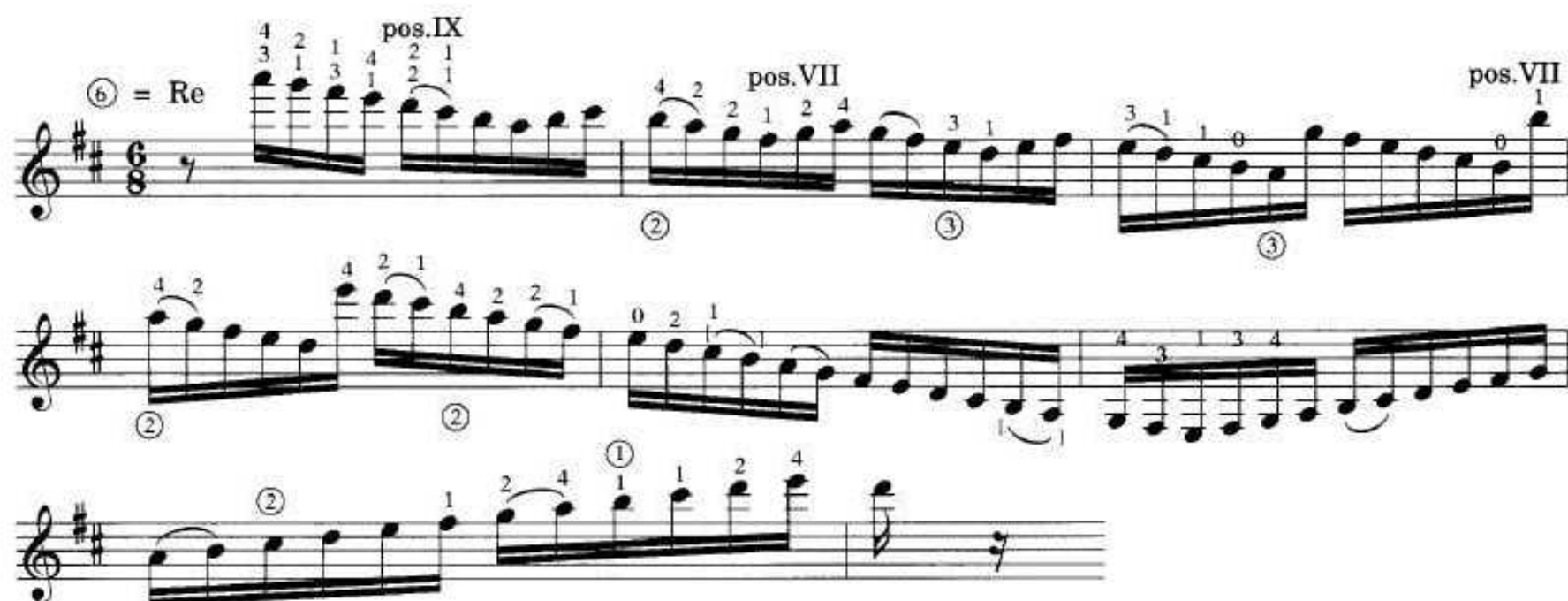
Scendendo, cambiare anche su ③ 31431 e ⑤ 431421.
 In the descent a shift can also be made on ③ 31431 and ⑤ 431421.
 Absteigend auch wie folgt wechseln: auf ③ 31431 und ⑤ 431421.

* La diteggiatura implica un cambio di dito durante il cambio di posizione. Necessita di una leggerezza di appoggio del pollice M.S. che è importante praticare.

* This fingering implies a finger-change during the shift in position. It requires a lightness of pressure from the L.H.

Studio n. 8

Scala pentafonica minore
 Minor pentatonic scale
 Pentatonische Molltonleiter

J. Rodrigo, *Fantasia para un Gentilhombre*, Canarios (ed. Schott)

È ovvio che in una lunga scala spezzata come questa, le possibilità di diteggiatura sono molteplici: queste che annotiamo servono come riferimento.

It is clear that in a long interrupted scale like this there are many different ways of articulating: the ones illustrated here merely give one an idea.

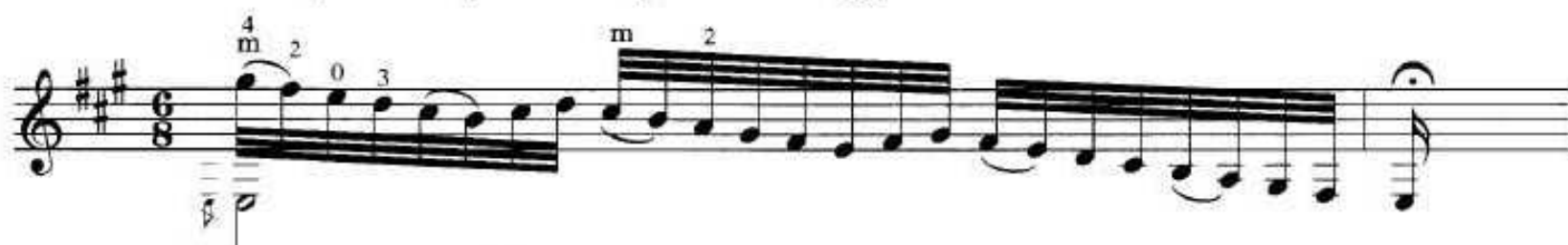
Es ist offensichtlich, daß es in einer langen, unterbrochenen Tonleiter wie dieser zahlreiche Möglichkeiten des Fingersatzes gibt: die hier notierten dienen als Hinweis.

Castelnuovo Tedesco, *Concerto in Re*, III mov. (ed. Schott)

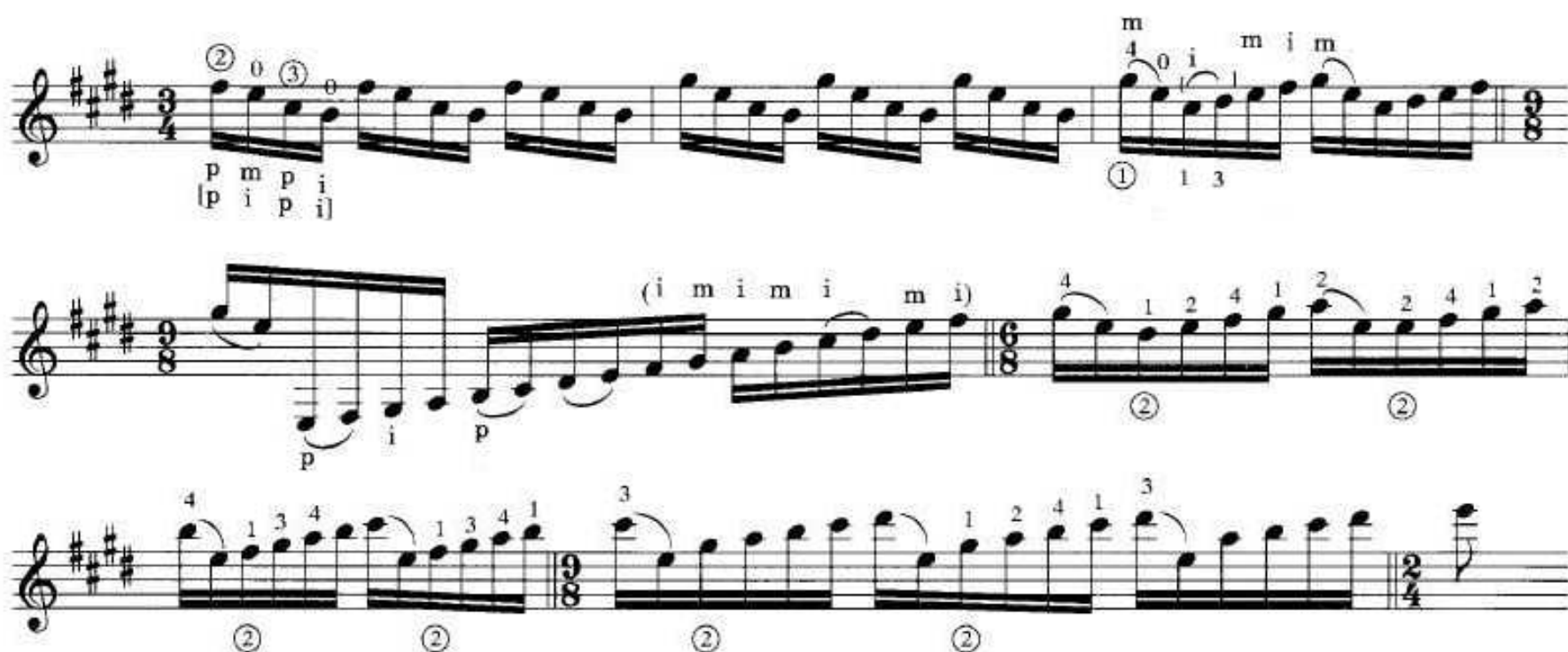
Articolazione di Segovia, che usava suonare con tocco appoggiato la prima nota, proseguendo con non appoggiato.

Articulation used by Segovia, in which the first note is played with rest stroke and the remaining notes with free stroke.

Brouwer, *Cadenza per Giuliani* (ed. Max Eschig)



Brouwer, *Concerto di Liegi, III mov.* (ed. Ricordi)



Brouwer, *Concerto di Liegi, III mov.* (ed. Ricordi)



Scala pentafonica modale (minore dorico, ovvero Mi min. con 6^a magg.)

Modal pentatonic scale (Doric-minor or E minor with major 6th)

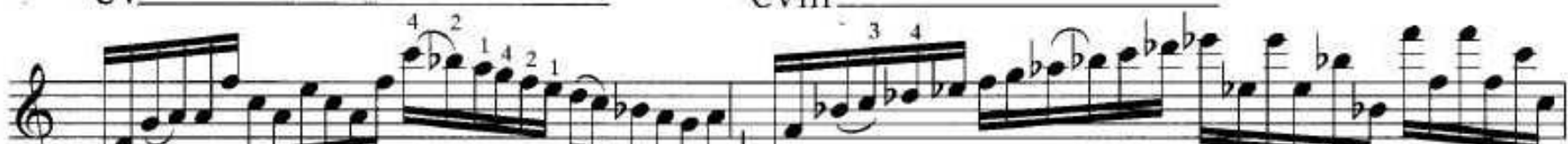
Pentatonische modale Tonleiter (dorisch oder e-Moll mit großer Sexte)

Brouwer, *Concerto di Liegi, III mov.* (ed. Ricordi)

⑥ = Re

CV

CVIII




Brouwer, *Concerto elegiaco*, III mov. (ed. Max Eschig)



Scala alternata mista / Mixed alternating scale / Alternierende gemischte Tonleiter

Altre possibilità di articolazione:  o senza legato, con diteggiatura a/m/i etc.

Other ways of articulating:  or without legato, with a/m/i fingering etc.

Andere Artikulationsmöglichkeiten:  oder ohne *legato*, mit Fingersatz a/m/i usw.

Brouwer, *Concerto elegiaco*, Finale (ed. Max Eschig)

Tempo giusto



leggero e vivace

ff molto

RICORDI

PER LA CHITARRA FOR THE GUITAR FÜR DIE GITARRE

Comitato di redazione

Leo Brouwer

Eliot Fisk

Oscar Ghiglia

Paolo Paolini (direttore)

LEO BROUWER

Come compositore è stato il primo musicista cubano ad utilizzare forme aleatorie ed aperte: autore di un centinaio di composizioni, è frequentemente eseguito in tutto il mondo. Le sue opere chitarristiche sono nel repertorio dei più celebri interpreti, con una discografia impressionante. Brouwer è comparso – sia come chitarrista che come compositore – nei maggiori Festival internazionali. Come direttore d'orchestra ha collaborato dal 1970 con orchestre prestigiose in America ed Europa.

As a composer he was the first Cuban to adopt open and aleatory forms, and has written about a hundred compositions that are widely performed throughout the world. His guitar pieces are in the repertoires of the most important performers, and he has an impressive list of recordings to his credit.

Brouwer has appeared – both as guitarist and composer – at the major international music festivals.

He has conducted many prestigious Orchestras both in America and Europe.

Er war der erste kubanische Musiker, der als Komponist freie und offene Formen verwendete: er ist Komponist von ca. 100 Werken, die häufig in der ganzen Welt gespielt werden. Seine Gitarrenkompositionen sind im Repertoire der berühmtesten Interpreten und sind auch eindrucksvoll durch Schallplatteneinspielungen vertreten.

Brouwer ist – sei es als Gitarrist wie auch als Komponist – bei den größten internationalen Musikfestivals aufgetreten.

Seit 1970 hat er als Dirigent neben vielen der vornehmsten Orchester Amerikas und Europas mitgewirkt.



PAOLO PAOLINI

Attivo nel concertismo dal 1965, ha suonato in tutta Europa, America del Nord, Centrale e del Sud, Unione Sovietica e India. Dopo un lungo periodo dedicato prevalentemente alla letteratura del '900, si è rivolto all'interpretazione della musica rinascimentale, barocca e preclassica che esegue su strumenti originali. Dischi: "Vox", "Ricercare", "Europhon".

A concert artist since 1965, he has played throughout Europe, North, Central and South America, the Soviet Union and India. After a long period principally devoted to the twentieth century repertoire, he turned his attention to Renaissance, Baroque and pre-Classical music, which he performs on period instruments.

He has recorded for "Vox", "Ricercare" and "Europhon".

Seit 1965 widmet er sich der Konzerttätigkeit, die ihn in ganz Europa, Nord, Mittel- und Südamerika, in der UDSSR und Indien auftreten ließ. Nach einer längeren Zeitspanne, in der er sich bevorzugt der Literatur des 19. Jahrhunderts widmete, hat er sich dann der Interpretation der Renaissance-, Barock- und vorklassischen Musik zugewandt, die er auf historischen Instrumenten ausführt. Platten: "Vox", "Ricercare", "Europhon".

ER 2900 31000215-084

