

MAURO STORTI

LA DIDATTICA  
CHITARRISTICA  
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO  
DAL MITICO “CARULLI” AL METODO STRUTTURALE

1871  
casa musicaleeco

ISBN-13: 978.88.6053-412-5

© 2010 by Casa Musicale Eco s.a.s.  
Proprietà Casa Musicale Eco s.a.s. - Monza - Via R. Bracco 5  
Tutti i diritti riservati - All rights reserved

composizione, grafica e impaginazione, stampa: Casa Musicale Eco - via R. Bracco 5 - 20052 Monza MI - ☎ 039 / 200 34 29  
[www.casamusicaleeco.co](http://www.casamusicaleeco.co)

## PREFAZIONE

---

Nelle ultime sei pagine di un piccolo quanto prezioso trattatello sul violino<sup>[1]</sup>, figura un sorprendente albero genealogico, di impronta quasi biblica, a delineare il tracciato storico delle scuole violinistiche dalla metà del '700 alla metà del '900. La lettura dei nomi di ben 30 capiscuola e di oltre 200 allievi celebri, non ha mancato di suscitare in me un certo senso di smarrimento al pensiero che nulla di simile si potrebbe trovare in un analogo trattato sulla chitarra.

Chi sono infatti quei maestri chitarristi che possano dirsi dei capiscuola? Chi sono i più o meno celebri allievi dei Carulli, dei Giuliani, dei Carcassi, degli Aguado e dei Sor che avrebbero dovuto svilupparne la scuola, farla evolvere di pari passo con il linguaggio musicale e generare a loro volta altri continuatori? Si può ben dire che la portata storica delle scuole italiana e spagnola del primo Ottocento, fiorite e sfiorite in una sola stagione senza lasciare eredi diretti, è assai poca cosa se raffrontata alla tenace vitalità delle scuole violinistica e pianistica, e che mentre queste hanno fatto la storia della musica strumentale classica e romantica, quelle l'hanno semplicemente subita, giungendo sempre troppo tardi ad adeguarsi alle mutevoli correnti estetico-musicali.

A fronte di figure come Berlioz, Bizet, Mussorgski, Liszt, Brahms, Ciaikovskij, Wagner, Verdi, Albéniz e Granados, geni musicali che dominavano la seconda metà dell'Ottocento, l'arte dei chitarristi-compositori, ancorata a un passato ormai remoto, sembrava avviata verso un'inevitabile estinzione se non fosse venuto un Francisco Tárrega, "*fenice spirituale della chitarra*" (Pujol) ad infonderle nuova linfa vitale e a porsi, con la sua importante figura di artista e didatta, come il primo capostipite di una genealogia chitarristica.

Da questa premessa, che ritengo essenziale per impostare un discorso sulla didattica chitarristica, scaturisce un importante interrogativo: è utile e valida ancor oggi la metodologia ottocentesca? Ossia, è razionale, mirato, efficace e completo, nel 2010, un percorso metodologico basato sulle opere didattiche di Carulli, Carcassi, Giuliani, Aguado e Sor? Un dubbio legittimo può sorgere considerando che se la tecnica strumentale e il linguaggio musicale sono strettamente interdipendenti nel loro divenire, una tecnica vecchia di due secoli, se non del tutto insufficiente, è quanto meno inadeguata per eseguire la musica moderna e contemporanea. Come è impensabile che un pianista formatosi unicamente su Mozart e Clementi sia in grado di eseguire Chopin, Liszt, Debussy, Skrjabin o Schönberg, è altrettanto impensabile che un chitarrista formatosi su Carulli, Carcassi o Giuliani sia in grado di eseguire Ponce, Turina, Britten o ... il sempreverde Bach<sup>[2]</sup>. Purtroppo, a differenza del pianista che può trovare un valido sostegno didattico per ogni "stagione" del pianoforte e, partendo dai clavicembalisti, giungere con graduale continuità tecnica e stilistica fino alla musica contemporanea, il chitarrista non dispone di un analogo "filo d'Arianna" e si trova ad intraprendere una via somigliante per molti versi a certe affollate strade di paese che finiscono in aperta campagna, ossia ovunque ed in nessun luogo preciso.

---

[1] Marc Pincherle: *Le violon*, P.U.F. Paris, 1966.

[2] Si tenga presente che il vero e proprio linguaggio contrappuntistico di tipo barocco, assai raramente impiegato dai compositori chitarristi del primo Ottocento, fu ritenuto ostico e pressoché impraticabile, malgrado le trascrizioni bachiane di Francisco Tárrega, fino agli anni '40 del Novecento!

Questo spiega da un lato l'enorme quantità di falliti tentativi di approccio alla chitarra (non possiamo nemmeno immaginare quanti potenziali talenti musicali siano andati sprecati a causa di un errato metodo di avviamento) e, d'altro canto, la splendida riuscita di tanti giovani chitarristi che guidati, magari a loro insaputa e per loro fortuna, da qualche più illuminato e aggiornato docente, si sono trovati a iniziare con un repertorio didattico antico ma quanto meno revisionato o trascritto secondo i principi della scuola tarreghiana (ciò deve fare riflettere seriamente sull'opportunità di riproporre testi didattici ottocenteschi che nella loro spoglia veste "filologica" erano destinati a strumenti ancora ben lontani dalla perfezione costruttiva degli strumenti attuali).

Poiché tuttavia esiste un prezioso repertorio classico che mal sopporterebbe una revisione in senso tarreghiano e che per un suo indubbio valore musicale sarebbe ingiusto ignorare, occorre che lo studente possa fruirne senza correre il rischio di rimanere invischiato irrimediabilmente nelle pastoie di una tecnica manuale superata e chiusa a ulteriori e più spinti sviluppi. Se possiamo dare per provato che un chitarrista in possesso di una buona tecnica moderna non ha alcuna difficoltà a suonare la musica del passato, può ritenersi logico percorrere un iter didattico a ritroso, che partendo dalla musica moderna sia proiettato verso l'antica (procedimento adottato, ad esempio, dall'odierna storiografia e da alcune scuole pianistiche d'avanguardia).

Come osserva saggiamente Arnaud Dumond: *"Lo scoglio principale della pedagogia risiede senza dubbio nella difficoltà di far passare le eccezioni prima delle regole, nel formare delle mani in vista di prodezze rare o di posizioni particolari quando ancora le basi di una pratica stabile e agevole non sono assicurate"* [3]. Occorre dunque trovare una metodologia che ovviando alla mancanza di un valido repertorio contemporaneo di grado elementare, consenta allo studente di prendere dimestichezza, fin dai primi passi, con i fondamentali element formativi di una tecnica di grado superiore.

La lettura del breve riassunto storico qui presentato vuol essere utile al fine di una migliore conoscenza delle importanti mutazioni tecnico-artistiche avvenute fra i secoli XIX e XX nella didattica chitarristica, e illustrare le linee-guida di un nuovo e moderno "Metodo analitico-strutturale".

Mauro Storti

---

[3] Arnaud Dumond, *Répertoire Pédagogique*, Editions Musicales Transatlantiques, Paris.

## PARTE PRIMA

---

### Fermenti e tormenti del mondo chitarristico italiano nella prima metà del Novecento

Se si scorre il *Dizionario dei chitarristi e liutai italiani* pubblicato a Bologna nel 1937, si scopre che molti dei chitarristi in esso elencati, più o meno famosi, si dichiarano autodidatti giunti a dominare lo strumento “*perseverando con tenacia*” nello studio di alcuni metodi che, in base ad un'accurata graduatoria, risultano essere: il Carulli (30 %); il Sor (18%); l'Aguado (14%); il Carcassi (13%); il Giuliani (12%); il Nava (10%). Seguono, totalizzando non più dell'8%, pochi altri metodi “residui” quali il Branzoli, il Munier, il Castagna, il Ranieri, il Marucelli, il Marchesa, il Cottin, l'Albert, il Marzuttini, il Castellacci, il Maurri, il Monzino, il Bellenghi e altri, ormai del tutto dimenticati.

Per valutare appieno lo stato dell'arte chitarristica italiana tra il 1930 e il 1940 non v'è di meglio che consultare le pagine del *Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra* di Agostino Pisani, pubblicato da Ulrico Hoepli in prima edizione nel 1900 e seguito da due riedizioni nel 1914 e nel 1923. Che si tratti di un'opera valutata a suo tempo importante, è attestato, oltre che dalle tre edizioni e dalle numerose ristampe successive, dal giudizio assai positivo espresso dagli autorevoli compilatori del suddetto *Dizionario* che, 37 anni dopo la prima pubblicazione, ne parlano come della “*prima opera italiana del genere che sia stata fatta con discernimento e sufficiente conoscenza storica*”.



Addentrandoci in punta di piedi nel lavoro del Pisani, sarà utile accennare solo brevemente ad alcune significative didascalie riguardanti la tecnica delle due mani, precedute da questa tenera fotografia a dimostrazione della postura:

“· La destra farà riposare il mignolo sulla tavola armonica al disotto delle corde.

· La mano sinistra inforcherà col pollice e la prima giuntura dell'indice il manico dello strumento, presso il capotasto.

· Il pollice serve per pizzicare le tre corde fasciate; l'indice, il medio e l'anulare le altre tre corde successive. La prima si usa talvolta pizzicarla anche con il dito medio.

· Il pollice, facendo vibrare la corda per estrarre il suono, deve cadere con naturalezza sulla corda successiva a quella

che suona.

· Gli altri diti pizzicano le corde dal basso verso l'alto, senza obbedire alla condizione del pollice di riposare sulla corda successiva avendo cura di estrarre dallo strumento la maggior copia possibile di voce, obbligando la corda ad una vibrazione energica, ma non stridente od altrimenti difettosa.

· I diti della sinistra, nel posare sui tasti, siano vicinissimi alle linee di ottone, altrimenti la corda dà un suono stridente e “sverza”, come si dice comunemente”.

Lo studio della chitarra *“considerata come solista è riservato a chi sia già perfetto accompagnatore”*.

L'alternanza delle dita indice e medio per eseguire le scale è considerato un *“meccanismo speciale di grado superiore”*, mentre al pollice solo è riservato l'impiego esclusivo sulle tre corde basse (quale che sia la velocità richiesta).

Nel manico della chitarra si distinguono 5 posizioni a seconda che la mano sinistra venga spostata dall'alto verso il basso e che il primo dito venga a spostarsi al terzo tasto Sol, al quinto La, al settimo Si, all'ottavo Do.

Si ha un *“Barré o Capotasto allorché coll'indice della sinistra si tengono sul tasto da 2 a 4 corde”*.

In un breve capitolo finale dal titolo: *“La chitarra studiata come solista”* si può leggere:

*“I concertisti di chitarra sono oggi molto rari, e rari furono pure nel passato, ma quanto quei pochi conseguirono di fama in Italia e all'estero! Siano essi di sprone ed incitamento ai presenti e futuri che si dedicano alla chitarra, perché abbiano a perfezionarsi nello studio e perché sappiano elevare questo stesso studio ad un grado sommamente artistico”<sup>141</sup>*.

Segue una nutrita e interessante bibliografia nella quale figurano oltre 60 titoli di opere teoriche, studi e metodi per chitarra molti dei quali, pur pubblicati da note case editrici, sono caduti nell'oblio cedendo il passo a poche opere superstiti. Tale è la situazione della didattica chitarristica italiana che, notare bene, a poco meno di un secolo dalla avvenuta pubblicazione dei metodi di Aguado e Sor, non sembra avere acquisito

## Indice

<b>PREFAZIONE</b>	3
<b>PARTE PRIMA</b>	
Fermenti e tormenti del mondo chitarristico italiano nella prima metà del Novecento	5
La nuova aurora - Mario Giordano (La chitarra, Anno I n.4 e 5 - 1934)	7
Contro il "Chiaro di luna" chitarristico - Rezio Buscaroli (La chitarra, Anno III n.11 – 1936)	10
L'anonimo abbonato (La chitarra, Anno III n.12 –1936)	11
A proposito del "Chiaro di luna" Giovanni Murtula (La chitarra, Anno IV n.1 – 1937)	13
Cronaca della II Giornata Chitarristica Italiana (La chitarra, Anno I n.6 – Giugno 1934)	15
Bando di Concorso(La chitarra, Anno I n.11 – 1934)	15
<b>PARTE SECONDA</b>	
Osservazioni sulla metodologia del primo Ottocento	17
Torres, Regondi, Tárrega.	19
La cronologia	21
Il linguaggio	22
Sintomi di rinnovamento	23
La Scuola di Tárrega	24
Il Metodo di Pujol	26
Andrés Segovia	27
<b>PARTE TERZA</b>	
Il nuovo progetto metodologico	29
L'analisi strutturale	30
L'analisi funzionale	32
L'apparato modulare	33
Il repertorio didattico	34
Utilità e vantaggi del metodo analitico-strutturale	34
<b>APPENDICE</b>	
Appunti sul menu metodologico	35

Come osserva saggiamente Arnaud Dumond: “Lo scoglio principale della pedagogia risiede senza dubbio nella difficoltà di far passare le eccezioni prima delle regole, nel formare delle mani in vista di prodezze rare o di posizioni particolari quando ancora le basi di una pratica stabile e agevole non sono assicurate”. Occorre dunque trovare una metodologia che ovviando alla mancanza di un valido repertorio contemporaneo di grado elementare, consenta allo studente di prendere dimestichezza, fin dai primi passi, con i fondamentali element formativi di una tecnica di grado superiore.

La lettura del breve riassunto storico qui presentato vuol essere utile al fine di una migliore conoscenza delle importanti mutazioni tecnico-artistiche avvenute fra i secoli XIX e XX nella didattica chitarristica, e illustrare le linee-guida di un nuovo e moderno “Metodo analitico-strutturale”.

**Mauro Storti** intraprende all'età di 14 anni lo studio della chitarra. Nel 1964 segue un corso di perfezionamento con Alirio Diaz e l'anno successivo si perfeziona sotto la guida di Andrés Segovia. Nel 1966 inizia l'attività concertistica come solista esibendosi in Italia, Austria, Francia, Belgio, Cecoslovacchia, Ungheria, Jugoslavia e Nordafrica. Svolge nel contempo attività didattica presso diverse Istituzioni musicali.

E' autore di oltre 70 pubblicazioni, alcune delle quali largamente diffuse anche all'estero, consistenti per la maggior parte in metodi, studi ed esercizi originali di grado elementare ed avanzato.

EM1871

€ 9,00

casa musicale eco  
via bracco 5 - 20900 monza - MB  
☎ 039 2003429 - 039 2180944  
www.casamusicaleeco.com

ISBN 978-88-6053-412-5



9 788860 534125