

BEKE István Ferenc

CHITARA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ
CONSTRUCȚIE, ORGANOLOGIE, SONORITATE, TEHNICĂ

Această lucrare apare cu sprijinul
ASOCIAȚIEI HARMONIA CORDIS

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BEKE, ISTVÁN FERENC

Chitara modernă și contemporană : construcție, organologie, sonoritate, tehnică /

Beke István Ferenc ; pref.: prof. dr. Pavel Pușcaș. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-606-645-028-7

I. Pușcaș, Pavel (pref.)

787.61

Referenți: prof. univ. dr. Gabriel BANCIU
conf. univ. dr. Vera NEGREANU

Coperta: RANCZ Zsolt
HAJDU Edina Lilla

Tehnoredactare: BEKE István Ferenc

Această lucrare constituie sinteza unei lucrări de doctorat, cu titlul *Muzica contemporană pentru chitara clasică [1950-2000]*, elaborată între 2006-2011 sub conducerea științifică a prof. univ. dr. Pavel PUȘCAȘ. Exprimăm gratitudinea noastră față de coordonatorul științific și față de cadrul generos pe care Academia de Muzică Gheorghe Dima –Cluj Napoca, îl oferă cercetărilor doctorale.

© Copyright, 2013, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.



Media
Musica Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

PREFAȚĂ	7
INTRODUCERE - CHITARA ÎN CONTEXTUL CERCETĂRIILOR MUZICOLOGICE CONTEMPORANE.....	9
1. CHITARA CLASICĂ ÎN CONTEMPORANEITATE.....	11
1.1. ORGANOLOGIE - ASPECTE CONSTRUCTIVE.....	11
1.1.1. Chitara tradițională	11
1.1.2. Evoluția modelului Torres în secolul XX	13
1.1.2.1. Școala din Madrid	13
1.1.2.2. Școala din Granada	20
1.1.2.3. Școala franceză (Paris).....	21
1.1.2.4. Școala din Barcelona.....	25
1.1.2.5. Școala germană.....	27
1.1.3. Inovații contemporane.....	31
1.1.3.1. Chitara cu grinzi încrucișate	31
1.1.3.2. Chitara față dublă	36
1.1.3.3. Sistemul cu placă lenticulară de rezonanță.....	38
1.1.3.4. Chitara clasică cu formă de grinzi neobișnuită.....	39
1.1.3.4. Chitare clasice non-standard.....	46
1.1.3.5. Versiuni amplificate	58
1.1.4. Evoluția construcției de chitară în România.....	60
1.2 TIPURI DE CORZI UTILIZATE	62
1.2.1. Corzile tradiționale.....	62
1.2.2. Corzile moderne (sec. XX)	62
1.3. POZIȚIA CHITARISTULUI	69
1.3.1. Poziția tradițională (cu scaunul)	69
1.3.2. Poziția modernă (cu suport ergonomic)	70
1.3.3. Poziția experimentală - chitaristul Paul Galbraith	72

2. MIJLOACE DE EXPRIMARE TEHNICO-ARTISTICĂ; IDENTIFICAREA ȘI NOTAREA NOILOR TEHNICI DE INTERPRETARE ÎN MUZICA MODERNĂ.... 73

2.1. EFECTE EXPRESIVE SPECIFICE CHITAREI	74
2.1.1. Sonorități timbrale specifice.....	74
2.1.2. Sonorități timbrale nespecifice	78
2.1.3. <i>Flageolette</i>	80
2.1.4. <i>Glissandi</i>	83
2.1.4 <i>Tremolo</i>	86
2.1.6. Efecte de percuție.....	88
2.1.7. Efecte preluate de la alte instrumente	93
2.1.8. Alte procedee extra idiomatice: interacțiunea cu alte instrumente, obiecte de producere a sunetului.....	98
2.1.9. Efecte sintetice obținute prin combinarea procedeele tehnice.....	101
2.2. NOTAȚII SPECIFICE MUZICII MODERNE	108
2.2.1. <i>Accelerando</i> ritmic.....	108
2.2.2. <i>Decelerando</i> ritmic.....	108
2.2.3. <i>Accelerando</i> -ul ritmic urmat de <i>decelerando</i> -ul ritmic.....	108
2.2.4. Axa timpului.....	109
2.2.5. Durata măsurii exprimată în secunde.....	110
2.2.6. Punctul de reper.....	110
2.2.7. Notația în ramă	110
2.2.8. Notația precisă liberă.....	111
2.2.9. Două planuri sonore (implicând polifonie latentă sau chiar heterofonii), notate pe 2 portative.....	111
2.2.10. <i>Scordatură</i>	112
2.3. CONSTRUCTE SONORE ȘI/SAU ARMONICE SPECIFICE MUZICII SECOLULUI XX.....	113
2.3.1. <i>Cluster</i>	113
2.3.2. Cromatism întors.....	113
2.3.3. Cromatism dezvoltat.....	113
2.3.4. Gama din tonuri – hexatonală.....	114
2.3.5. Modele modal-intervalice.....	114
2.3.6. Intervale specifice sistemului geometric.....	115
2.3.7. Secunde paralele.....	116
2.3.8. Structuri acordice nongravitaționale	116
2.3.9. Tehnica restrângerii ambitusului	117

2.3.10. Acorduri de cvarte.....	117
2.3.11. Acorduri cu caracter de <i>major-minor</i>	119
2.3.12. Folosirea acordurilor cu sunete <i>ajoutté</i> în cercul cvintelor	119
2.3.13. Recurență.....	119
2.3.14. Oglinda și recurența oglinzii.....	120
2.3.15. Tehnica improvizatorică.....	120
2.3.16. Circumscrierea unui sunet	120
2.3.17. Dezvoltare motivică.....	121
2.3.18. Suplinirea armoniei după sistemul axelor (<i>pol- antipol</i>).....	121
CONCLUZII	122
ANEXE.....	124
BIBLIOGRAFIE.....	125

PREFAȚĂ

Cartea pe care domnul Beke István Ferenc ne-o oferă prin publicare, constituie o abordare complexă, globală, frontală, analitică și practică a repertoriului muzicii pentru chitară din a doua jumătate a secolului XX. În egală măsură, ea atacă problemele organologice și de construcție a instrumentului, cu o foarte bogată documentație.

Prin globalitatea sa are în vedere o abordare cvasi-universală a creației pentru chitară, de pe toate meridianele și din toate culturile. Anexa finală ce conține peste 4000 de compozitori pentru chitară, cu piesele lor semnificative și caracterizări stilistice este un argument peremptoriu.

Frontală, deoarece în ea vom găsi în egală măsură aspecte ce țin de construcția, sonoritatea, tehnica și expresivitatea chitarei contemporane, precum și multe dintre cele mai semnificative compoziții universale și românești, dedicate acestui instrument.

Este practică, fiind în același timp o sursă extrem, de bogată asupra sonorității, tehnicii și expresiei, ce este ilustrată pe viu în DVD-ul atașat lucrării, care exemplifică și explică aspectele esențiale ale execuției și procedeele caracteristice instrumentului. Aceasta adaugă o dimensiune propedeutică și didactică semnificativă pentru studiul propriu-zis.

Acest demers complex este împărțit în 3 secțiuni. Cea pe care o aveți în față se ocupă de istoricul instrumentului, construcția, organologia, sonoritatea și tehnica acestuia. Evident, „istoricul” chitarei moderne și contemporane începe doar la nivelul secolului al XIX-lea, când s-au stabilit primele modele ale chitarei clasice, care mai sunt utilizate încă și astăzi.

Este urmărită evoluția instrumentului începând de la întemeierile fundamentale ale lui Antonio Torres Jurado, precum și a urmașilor și discipolilor acestuia, în toate detaliile constructive și inovațiile succesive ce apar. Cea de-a doua școală lutieră a chitarei, cea din Granada, aduce prin Antonio Marin Montero, o altă structură interioară și un sunet mai puternic și mai clar în egală măsură, după care urmează dinastia Ramirez (I, II, III) și Contreras (I și II).

Cercetarea științifică continuă cu școala franceză reprezentată de Robert Bouchet și Daniel Friederich. La fel, este expusă școala germană prin nume ca și Hermann Hauser (I, II, III). Școala clasică, bazată pe modelul toressian, ulterior, cu mici dar subtile și importante modificări de finețe, este o lume în sine.

Există însă și școli moderne și contemporane, ce au adus inovații cruciale care oferă un sunet mai puternic, o timbralitate nouă sau posibilități tehnice noi și care nu mai au legătură cu școala clasică. Printre cele mai importante inovații putem cita modelul Greg Smallman, care modifică radical construcția instrumentului și aduce inovații atât la structură cât și în domeniul materialelor de construcție, utilizând lemn de balsa sau chiar fibră de carbon. Amintim în continuare alte inovații importante cum ar fi modelul Thomas Humphrey sau Matthias Dammann și Gernot Wagner, care realizează instrumente radical noi, cu principii științifice și materiale sintetice. Având în vedere că în România au început deja de mai bine de o decadă să fie prezenți chitariști de mare valoare, personalități ale scenei internaționale, iar alături de ei, aceste instrumente se pot asculta chiar și pe scenele noastre. Salutăm în mod deosebit prezența în lucrare a evoluției construcției chitarei în România. Chiar dacă sunt puțini, avem deja câțiva lutieri de valoare cum sunt: Alexandru Marian din București, György Nemes din Sfântu Gheorghe sau Constantin Dumitriu din Focșani.

Interesantă și foarte utilă ne apare secțiunea în care este expusă fabricarea corzilor de chitară. Autorul face o expunere detaliată a calităților diverselor tipuri de corzi fabricate pentru diverse muzici sau genuri muzicale, lucru ce este de maximă importanță a fi cunoscut de către tinerii chitariști, pe drumul spre perfecționare artistică. În sfârșit, secțiunea finală tratează poziția chitaristului și relația spațială și manuală a abordării instrumentului. Există și aici posturi clasice, dar și unele revoluționare, ce abordează practica instrumentală din perspective noi.

Autorul abordează mijloace de exprimare tehnico-artistică ale limbajului chitarei, care, după tradiția instituită de către Segovia la începutul secolului XX, nu a încetat să se dezvolte, să se lărgască, în scopul aprofundării expresivității instrumentului și folosind cele mai variate asociații timbrale sau procedee de dramatizare a discursului muzical.

În ultimele decenii apar efecte extra idiomatice, ce constituie apanajul muzicii contemporane și avangardiste. Este prima lucrare de acest gen care prezintă o clasă largă de efecte, timbralități, dimpreună cu semiografia specifică, lucru care face posibil accesul către muzica modernă și contemporană.

În concluzie, subliniem încă o dată noutatea, complexitatea, caracterul metodic și științific al organizării lucrării, ceea ce face din ea un îndreptar esențial al pătrunderii și orientării în muzica contemporană pentru chitară.

INTRODUCERE – CHITARA ÎN CONTEXTUL CERCETĂRILOR MUZICOLOGICE CONTEMPORANE

Importanța studiului repertoriului contemporan pentru chitară

Se observă în muzica secolului XX pentru chitară fenomene similare celor din alte arte, constând într-o diversificare fără precedent a mijloacelor de expresie și în „inventarea” unor forme și genuri noi care să cuprindă posibilitățile noului instrument. Există în egală măsură căutări și realizări ale lutierilor care vin în întâmpinarea ideilor componistice originale. Dacă până la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX muzica pentru chitară se încadra cu mici excepții în canoanele clasice, lutierul Antonio Torres (1817-1892) și compozitorul și chitaristul Francisco Tárrega¹ (1852-1909) declanșează o primă „revoluție” în construcția și tehnica de interpretare la chitară. O a doua revoluție este determinată de marele interpret Andrés Segovia² (1893-1987) care a reușit să-i convingă pe compozitorii începutului de secol XX precum Heitor Villa-Lobos³ (1887-1959), Mario Castelnuovo Tedesco⁴ (1895-1968) și pe alții să compună muzică pentru chitară. La mijlocul secolului XX, în aceeași tradiție instituită de Segovia, alți compozitori inovează și revoluționează timbrul delicat al chitarei importând procedee și efecte noi care au continuat să revoluționeze posibilitățile instrumentului.

Există mai multe studii importante și semnificative în cea de-a doua jumătate a secolului XX care prezintă istoria instrumentului, evoluția chitarei clasice, posibilități noi tehnice și efectele specifice instrumentului⁵.

¹ Compozitor-interpret care a compus lucrări importante în perioada Romantismului pentru chitară, dezvoltând enorm tehnica acestui instrument.

² Cel mai mare interpret de chitară al perioadei.

³ Compozitor care reprezintă pentru evoluția chitarei clasice un punct de incursiune muzicală indispensabil din punct de vedere estetic pentru oricare chitarist.

⁴ Compozitor inspirat care grație culturii și rafinamentului evadează din provincialismul italian către un stil de viață modern adaptat cerințelor muzicale mondiale.

⁵ **Arenas, Mario**, *La Escuela De La Guitarra*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina.

Bellow, Alexander, *The illustrated history of guitar*, Ed. Colombo, New York, U.S.A., 1970.

Bobri, Vladimir, *The Segovia Technique*, Macmillan Co. Inc., Ed. First Collier, New York, U.S.A., 1977.

Brown, M. Leon, *Modern Guitar Music*, Ed. San Jose State University, U.S.A., 1992.

Bulli, John, *Guitar History*, vol. 2., Ed. The Bold Strummer Ltd., Westport, 1989.

Carlevaro, Abel, *School of guitar - Exposition of instrumental theory*, traducere în engleză de Jihad Azkoul și Bartholome Diaz, Ed. Boosey & Hawkes, New York, U. S. A., 1984.

Relevanța pentru interpreții chitariști

Pentru orice chitarist este important să abordeze lucrările nu doar dintr-un punct de vedere tehnic, ci și din perspective metodologice și stilistice. În concepția noastră, o piesă muzicală este învățată atunci când se cunosc nu doar notele pe de rost, ci și structura, forma, armonia lucrării. Prezentând semnele noi ale scriiturii, armoniile specifice secolului XX cât și evoluția instrumentului, îmi propun prin această lucrare să vin în ajutorul interpreților care doresc să interpreteze piese contemporane.

Aspecte metodologice de abordare

Metodologia lucrării cuprinde principalele instrumente de studiu utile în abordarea temelor discutate în lucrarea prezentă. Demersul acestui proiect constă în identificarea și decelarea evenimentelor muzicale și în special cele chitaristice care au condus la diferențe majore între muzicile pentru chitară compuse înainte de 1950 și după. De asemenea, diferențele specifice vor fi evidențiate taxonomic și explicate din punctul de vedere al notației, tehnicii și expresivității.

Limitele și extensia temei

Având în vedere noutatea și importanța subiectului abordat mă voi concentra asupra unei perioade cât mai mari care să-mi ofere posibilitatea de a prezenta informații cât mai ample. Lucrările abordate constituie repere în ceea ce privește repertoriul chitaristic în a doua jumătate a secolului XX (1950-2000). Din punct de vedere spațial, vom avea în vedere autori de pe întreg mapamondul⁶; stilistic, voi aborda toate stilurile muzicale care folosesc chitara în ipostaza solistică, camerală sau concertantă.

Carlevaro, Abel, *The guitar works of Heitor Villa - Lobos, vol. III., 12 studies*, traducere în engleză de Brian Hodel, Ed. Chanterelle, Germania, 1988.

Dell' Ara, Mario, *Manuala de storia della chitarra, vol. 2., La chitarra moderna e contemporanea*, Ed. Berben, Ancona, Italia, 1988.

Liepins, Andrew, *The Guitarist's Repertoire Guide*, ediția a III-a, Ed. SGC Publications, Nottingham, Anglia, 1999.

Shearer, Aron, *Classic Guitar Technique*, Ed. Franco Colombo, New York, U.S.A., 1964.

Voicescu, G. Corneliu, *Concepte moderne ale interpretării instrumentale la chitară în secolul XX.*, Ed. Universității Transilvania, Brașov, România, 2004.

⁶ O listă cu compozitori care au compus pentru chitară [peste 4000], de pe întregul mapamond, organizată pe culturi naționale și cronologic se regăsește în formă electronică în anexa 1.

1. CHITARA CLASICĂ ÎN CONTEMPORANEITATE (construcție, accesorii, poziția interpretului)

1.1. ORGANOLOGIE - ASPECTE CONSTRUCTIVE

Vom aborda inovațiile referitoare la modalitățile de construcție a chitarei clasice, introduse de reprezentanții școlilor tradiționale în a doua jumătate a secolului XX. Considerăm esențială abordarea acestor aspecte înainte de abordarea istorică și analitică.

1.1.1. Chitara tradițională, modelul Antonio Torres Jurado (1817-1892)

Forma de bază a chitarei clasice moderne cu dimensiunile folosite astăzi a fost dezvoltată de lutierul spaniol, Antonio Torres Jurado la mijlocul secolului al IX-lea. El consideră că factorul determinant în producerea tonului și a timbrului este fața cutiei de rezonanță și perfecționează atașarea în formă de evantai a grinzilor subțiri de lemn de pe verso-ul acesteia, pentru a îmbogăți sunetul. Torres a creat un model spaniol, la care pentru grinzi se foloseau materiale ușoare susținute așezate într-o formă de evantai. Aceste grinzi au influențat modelul chitarei moderne. Acest sistem cu grinzi în formă de evantai a fost folosit și de Louis Panormo (1784-1862)^{7,8}. Lungimea corzii era de 65 cm, măsură folosită și azi, și pe care Torres a preluat-o de la predecesori. A fost o decizie aleatorie folosirea acestei dimensiuni, aceasta variind la Johann George Stauffer (1778-1853)⁹ până la 647mm, iar la Pierre René Lacôte (1785-1855)¹⁰ tot în jur de 650 mm în funcție de mărimea mâinilor interpretului.¹¹ Modelul Torres este un standard astăzi, fiind universal acceptat. El a standardizat și forma călușului care este aproape identic cu cel al chitărelor clasice de astăzi. Tăietura cordarului pentru căluș este originară din perioada barocului și a fost standardizată în toată Spania pe întreg parcursul secolului XIX-lea.

⁷ Lutier francez, cel mai renumit din dinastia de lutieri Panormo.

⁸ **Schlegel, Andreas & Lüdtké, Joachim**, *The Lute in Europe 2-lutes, guitars, mandolins and citters*, Ed. The Lute Corner, 2011, pg. 278.

⁹ Unul dintre cei mai recunoscuți lutieri din Viena secolului al XIX-lea.

¹⁰ Lutier renumit, a trăit la Paris și a avut legături cu marii virtuozii ai timpului: Fernando Carulli, Mateo Carcassi și Fernando Sor.

¹¹ Măsurile (dimensiunile) sunt preluate din sursa on-line: www.earlyromanticguitar.com.

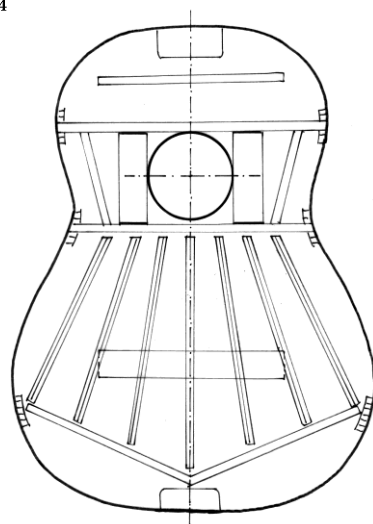
La începutul secolului al XIX-lea fiecare constructor avea un tipar, o formă, o mărime și un stil de construcție diferit. Torres a realizat o combinație a modelelor existente pentru chitara sa, combinație bazată pe indicațiile lui Julián Arcas (1832-1882)¹². Acesta din urmă a apreciat și sunetul instrumentului lui Arcas, făcut tot de Torres, dar care era mai mic și avea un sunet mai „dolce” decât chitarele clasice moderne de astăzi.

De ani de zile, lemnul de trandafir brazilian a fost cel standard din industrie fiind cel mai bun lemn pentru spate și părțile laterale ale chitarei. Din păcate, exportul de lemn de trandafir brazilian a fost restricționat din cauza periclitării speciilor. O mare parte din lemnul de trandafir brazilian utilizat pentru chitară este de proastă calitate, iar prețul mare al lemnului a determinat mai mulți lutieri să caute materiale alternative. Există mai multe feluri de lemn, care bine uscate, sunt foarte potrivite pentru construcția chitarei. De fapt, în majoritatea instrumentelor lui Torres care au supraviețuit până azi, pentru spate s-a folosit lemnul de arțar. În zilele noastre mulți lutieri folosesc pentru față lemn de trandafir din estul Indiei deoarece consideră că este cel mai apropiat de trandafirul brazilian, e de înaltă calitate și are caracteristicile dorite pentru ton. Există multe alte esențe de lemn cu caracteristici excelente pentru a face chitare și care sunt alternative excelente: *cocobolo*, *paltin*, *bubinga* (lemn de trandafir african), *Africa Blackwood*, *Camatillo Rosewood*, *cedrul spaniol* (utilizate exclusiv pentru chitara flamenco), *grandillo*, *abanos*, *satinwood*, *ziricote* care, printre altele, sunt alegeri excelente pentru spate și eclise.

Fig. 1. a



Fig. 1. b^{13, 14}



¹² Compozitor-chitarist, care a fost profesorul lui Francisco Tárrega.

¹³ Schițele legate de interiorul instrumentelor au fost realizate de autorul prezentei lucrări de doctorat.

¹⁴ Această imagine se regăsește în forma unei planșe în anexa 2 poza 1.

1.1.2. Evoluția modelului Torres în secolul XX

Modelul dezvoltat de lui Torres a fost adoptat (și adaptat) ulterior de mai mulți lutieri foarte importanți care provin din școli diferite.

1.1.2.1. Școala din Madrid

Madrid este orașul cel mai important pentru lutierii de chitară; de aici provin majoritatea chitărelor tradiționale spaniole. Printre cei mai importanți reprezentanți ai școlii madrilene putem aminti mai multe familii de lutieri ca: Gonzalez, Ramírez¹⁵, Rodriguez, Contreras, cu urmașii și discipolii lor.

Francisco Gonzalez (1820-1879)

Francisco Gonzalez face parte dintre fondatorii școlii madrilene, în ciuda faptului că nu s-a născut în Madrid ci s-a mutat acolo în anul 1835/1836.¹⁶ A fost îndrumătorul fraților Manuel Ramírez și José Ramírez I.

Manuel Felipe Ramírez Planell (1864-1916)

Manuel Ramírez a început luteria alături de F. Gonzalez, al cărui ucenic a fost și fratele lui, José Ramírez I.

În jur de 1891, Manuel a decis să meargă pe cont propriu. Inițial, el a vrut să emigreze în Franța, la Paris. Fratele lui mai mare José I-a ajutat să se pregătească, dar el în schimb a deschis un atelier independent în Plaza de Santa Ana. Primul s-a simțit trădat, iar acest lucru a provocat o ruptură între cei doi frați, care a fost atât de adâncă încât nu și-au mai vorbit niciodată.¹⁷

Afacerea a mers întotdeauna foarte dificil pentru Manuel și de aceea el a lucrat pentru un timp ca electrician pentru Madrid Electric Company, lăsând atelierul în

¹⁵ Familia Ramírez se desparte în două linii în urma conflictului fraților: José Ramírez I și Manuel Ramírez.

¹⁶ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

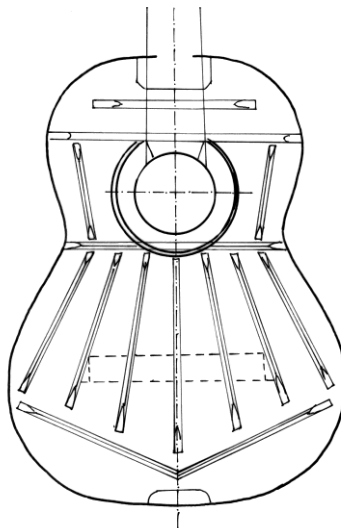
¹⁷ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

măinile discipolului său, Enrique Garcia (1868-1922). În 1897, Manuel și-a mutat atelierul la Arlabán Calle unde a rămas până în 1912.

Manuel a construit de asemenea și viori, el devenind lutierul oficial al Conservatorului Regal din Madrid. Pentru munca sa a fost premiat la Târgul din Chicago în anul 1893. Manuel a instruit o generație de mari lutieri precum E. Garcia, Santos Hernandez (1873-1943), Modesto Borreguero (1883-1969) și Domingo Esteso (1882-1937). Este de asemenea amintit pentru darul pe care l-a oferit tânărului Andrés Segovia, o chitară fabuloasă¹⁸ în anul 1912¹⁹. Acest instrument se află în Muzeul de Artă Metropolitan²⁰ în New York.²¹

După moartea lui atelierul său a fost preluat și condus de văduva lui. Din loialitate față de Manuel, S. Hernández și E. Domingo au continuat să lucreze pentru văduva lui până la moartea acesteia în anul 1921.

Fig. 2²²



¹⁸ E posibil că acest instrument să fi fost construit de Santos Hernández când a lucrat lângă Manuel Ramírez. (Sursă on-line: <http://www.guitarrasramirez.com/english/guitarraMramirezEn.html>).

¹⁹ Sursă on-line: <http://www.guitarrasramirez.com/english/manuelramirezEn.html>.

²⁰ Metropolitan Museum of Art.

²¹ Sursă on-line: <http://www.guitarrasramirez.com/english/guitarraMramirezEn.html>.

²² Vezi anexa 2 poza 2.

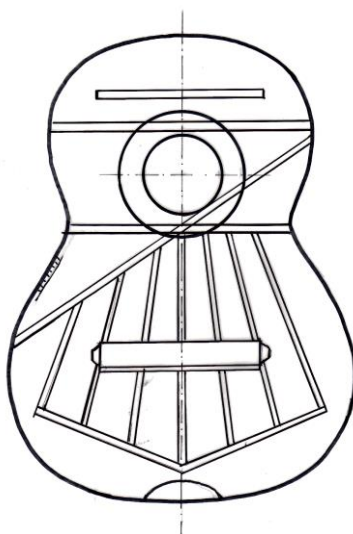
José Ramírez I (1858-1923)

José Ramírez Planell este fratele lui M. Ramírez. Când avea 12 ani, el a devenit ucenic al lui F. González, unde a început cu tehnicile de bază iar mai apoi a avut posibilitatea de a avansa la tehnici mai complexe, până când meșterul i-a acordat responsabilitatea de a construi o chitară completă.

În 1882, Ramírez I și-a deschis propriul atelier în Rastro de Madrid, la Cava Baja - iar în 1890 s-a mutat la Concepcion Jeronimo, unde magazinul Ramírez a rămas timp de peste o sută de ani. În 1897²³, Ramírez I a fost premiat cu medalia de aur pentru chitarele sale la expoziția Logroño. Ramírez I a conceput chitara „*tabla*”²⁴ după model *flamenco* dar cu dimensiunea mai mare a corpului.²⁵

Ramírez I a îndrumat, pe lângă fratele său M. Ramírez, pe Julian Gómez Ramírez (1879-1943)²⁶, pe Antonio Viudez (1883-1959) și pe mulți alții. José Ramírez III susține că Ramírez I l-a învățat și pe E. Garcia. Pe lângă aceștia, Ramírez I l-a îndrumat de asemenea și pe fiul său Ramírez II (1885-1957), care a preluat afacerea după moartea tatălui său.

Fig. 3²⁷



²³ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

²⁴ “guitarra de tabla”.

²⁵ Sursă on-line: <http://ramirezguitars.us/history/amalia-ramirez-and-the-jose-ramirez-dynasty>.

²⁶ Care mai târziu va practica arta sa la Paris și a colaborat cu Robert Bouchet.

²⁷ Vezi anexa 2 poza 3.

José Ramírez II (1885-1957)

José Ramírez II și-a început ucenicia pe lângă tatăl său la o vârstă fragedă. În același timp el a învățat și să cânte la chitară. Împotriva voinței tatălui său, când el a împlinit douăzeci de ani a plecat într-un turneu latino-american ca și chitarist într-o trupă de *flamenco*. După ce a vizitat Argentina, Chile și Uruguay el a decis să rămână în Buenos Aires și să nu se mai întoarcă în Spania. Acolo s-a căsătorit, având un fiu, José Ramírez III. După doi ani de la moartea tatălui său Ramírez II s-a întors în Spania ca să preia afacerea familiei. S-a consacrat foarte repede ca maestru lutier. În anul 1929 chitarele sale au primit medalia de aur la *Târgul Comercial de la Sevilla*²⁸ – drept urmare, de atunci încolo a încorporat eticheta lui în instrumente.²⁹

În timpul carierei sale lungi, Ramírez II, pe lângă fiul său José Ramírez III, l-a îndrumat și pe Marcelo Barbero (1904-1955).

José Ramírez III (1922-1995)

José Ramírez III avea doar trei ani când tatăl său s-a întors în Spania să preia atelierul moștenit. Într-o perioadă foarte dificilă, în timpul celui de al doilea război mondial, lucrând pe lângă tatăl său, Ramírez III a dovedit că este un experimentator neobosit al instrumentului, fiind un bun om de afaceri. Sub supravegherea sa, atelierul s-a dezvoltat într-o întreprindere mare. Ramírez III a format o serie de ucenici recrutați - dintre care mulți au lucrat în magazinul său ani de zile și dintre care unii au devenit lutieri celebri; printre aceștia se numără Paulino Bernabé Almendáriz (1932-2007), Felix Manzanero Cabrera (n.1937), Manuel Contreras (1926-1994), Manuel Rodriguez Fernandez (1926-2008), Ignacio Manzano Rozas (n.1943), Manuel Cáceras Pizzaro (n.1947), José Romero Garrido (n.1954) și pe copii săi José Ramírez IV (1953-2000), Amalia Ramírez (n.1955).

Ramírez III a introdus cedrul pentru fața instrumentului. El considera că este un lemn din care rezultă un ton bun. În timpul anilor 1960 molidul german de înaltă calitate se găsea tot mai greu, devenind foarte scump. Ramírez III a descoperit și a promovat cedrul roșu prin construirea instrumentelor sale și a convins artiști renumiți să îl folosească.

²⁸ Latin American Trade Fair in Seville.

²⁹ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

Când Segovia a început să cânte pe un Ramírez în anii 1960³⁰, această chitară a devenit celebră; a fost un instrument dorit de toți chitariștii.

Familia Ramírez devine un reper important al școlii madrilene. În anii 70-80 cea mai bună școală din lume era școala din Madrid. Tot în această perioadă Segovia folosea Ramírez III, un instrument care avea cutia mai mare decât instrumentele obișnuite.

În prezent fabrica Ramírez este condusă de Amalia Ramírez.³¹

Fig. 4³²



Manuel Rodriguez I (1887-1958)

Manuel Rodriguez Perez la 18 ani și-a început ucenicia pe lângă Andrés Agustin (1870-1913) în Madrid.

În anul 1908 tatăl său a decis să se mute cu familia în Paris. Rodriguez a găsit loc de muncă alături de lutierul Julian Gómez Ramírez (1879-1943) și a rămas acolo până la începutul războiului din 1914. Revenind la Madrid, s-a dus să lucreze pentru Ramírez I ca lăcuitor. După ce Ramírez a murit, fiul său a preluat magazinul, iar Rodriguez a continuat să lucreze pentru Ramírez II, până când a fost înlocuit de un lăcuitor din Valencia în 1930.

³⁰ Prima chitară de Ramírez a fost făcută de Manuel Contreras I în timp ce a lucrat lângă José Ramírez III (Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>).

³¹ Afirmație preluată din discuția autorului prezentei lucrări cu lutierul Constantin Dumitriu, la Festivalul Internațional de Chitară Clasică - Sinaia 2010.

³² Sursă on-line: <http://www.trentonscott.com/deerheadTop.shtml>.

Între anii 1930 și 1939 Manuel a lăcuit instrumente pentru S. Hernandez, Saturnino Rojas (1859-1937) și Modesto Borreguero (1893-1969).

În 1939, a fost reangajat de Ramírez II împreună cu fiul său, unde a continuat să lucreze până când s-a pensionat în 1953³³.

Manuel Rodriguez II (1926-2008)

Manuel Rodriguez Fernandez a fost fiul lui Manuel Rodriguez Perez. El și-a început cariera la vârsta de 13 ani, atunci când tatăl său s-a întors să lucreze pentru Ramírez II după al II-lea război mondial.³⁴

Crescând pe lângă Ramírez II, Manuel a devenit în curând un meșter bun. În anul 1955 și-a creat propriul atelier în Madrid.

În 1959 a decis să se mute la Los Angeles, unde a deschis un magazin pe bulevardul Willshire. Aici s-au născut cei doi fii: Manuel Rodriguez Moreno (n.1962) și Manuel Rodriguez Norman (n.1965).³⁵

În 1973 familia Rodriguez s-a mutat înapoi la Madrid, și a fondat un magazin. Manuel a continuat să construiască chitare manufacturate, dar pentru a servi cererii tot mai mari de instrumente în 1991 a deschis o fabrică care a câștigat repede o reputație internațională. Fii lui l-au urmat în afacerea de familie, ambii devenind lutieri. După moartea lui a lăsat compania în mâinile fiilor lui.

Fig. 5



³³ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

³⁴ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

³⁵ Sursă on-line: <http://www.jhs.co.uk/Press%20Releases/manuelrodriguezsr.html>.

Manuel Contreras I (1928-1994)

În anul 1959, Contreras lucrează în atelierul lui Ramírez III, realizând chitara cumpărată de însuși Segovia în 1960³⁶. După trei ani de lucru cu Ramírez, Contreras și-a deschis propriul atelier de chitară în centrul Madridului. El a câștigat în scurt timp o bună reputație fiind unul dintre cei mai buni lutieri inovatori din Spania. Printre inovațiile sale se regăsește și *fața dublă*, prezentată în 1974³⁷, o chitară în care a doua față este montată în interior pe grinzile din față, îmbunătățind astfel volumul și tonul chitarei.

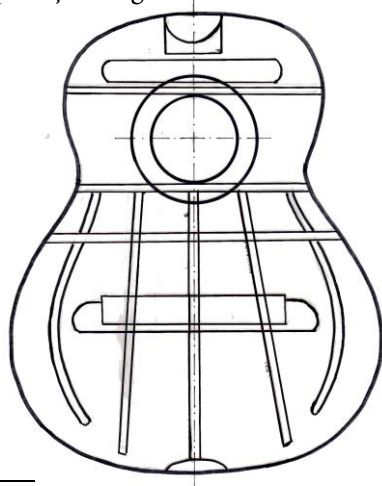
În anul 1983³⁸ Contreras a proiectat o chitară radical diferită fără gaură de sunet și fără curba superioară a corpului³⁹, pentru Abel Carlevaro (1916-2001)⁴⁰.

Cu toate acestea, modelele sale cele mai populare sunt construite în tradiția spaniolă. Acestea sunt instrumente mai mari, cu tastiera prelungită, cu grinzi în formă de evantai bazate pe modelul de succes al lui Ramírez.

După moartea lui atelierul său continuă să construiască aceleași modele sub conducerea fiului său, Pablo Contreras (1957-2011), ducând mai departe tradițiile și inovațiile familiale sub numele de Manuel Contreras II.

Specificul școlii madriene era că folosea *lac sintetic*⁴¹. După perioada de strălucire a școlii madrilene apare școala granadiană.

Fig. 6⁴²



³⁶ Sursă on-line: <http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>.

³⁷ Sursă on-line: <http://www.manuelcontreras.com/index2.html>.

³⁸ Sursă on-line: <http://www.manuelcontreras.com/index2.html>.

³⁹ Vezi pagina 37.

⁴⁰ Chitarist renumit din Uruguay.

⁴¹ Afirmare preluată din discuția autorului prezentei lucrări cu lutierul Constantin Dumitriu, la Festivalul Internațional de Chitară Clasică - Sinaia 2010.

⁴² Vezi anexa 2 poza 4.

1.1.2.2. Școala din Granada

Un alt centru foarte important din Spania, pe lângă acela din Madrid îl reprezintă cel din Granada. Granada este un loc legendar pentru lutieri și chitariști, construit pe un deal, cu vederi surprinzătoare ale munților Sierra Nevada, acoperit cu zăpadă și încoronat de Alhambra, este palatul mirific al vechilor regi mauri. Orașul este un labirint medieval cu străzi înguste.

În timp ce școala madrilenă era celebră în sudul Spaniei, în Granada un lutier, numit Antonio Marín Montero, împreună cu un pictor din Conservatorul din Paris au realizat un concept care are la bază tot modelul lui Torres. Ei au lucrat inițial separat, dar după întâlnirea lor au pus bazele unui concept ce devine specific școlii granadiene.

Un important reprezentant al școlii granadiene este Antonio Montero Marín (n.1933).

Antonio Marín Montero (n. 1933)

Antonio Marín Montero este unul dintre liderii lutierilor de chitară din Spania. Nu a avut antecedente familiale în lumea chitarei însă atunci când avea 14 ani a început să fie interesat de construirea chitărelor, devenind în 1959 ucenicul lui Eduardo Ferrer Castillo (1905-1987).

La sfârșitul anilor 1970, el a început o colaborare cu lutierul Robert Bouchet (1898-1986) din Franța și i s-a permis să folosească șablonul lui. În 1977, l-a vizitat pe Bouchet în Franța și au devenit foarte buni prieteni. Ei au construit mai multe chitare clasice împreună. Deși credea că modelul tradițional și sistemele de construcție tradiționale rămân cele mai bune, această colaborare l-a condus la unele inovații proprii.⁴³

Chiar dacă A. M. Montero a construit unele chitare *flamenco*, el preferă să construiască instrumente de concert clasice, și în prezent, aproape toate chitărele sale sunt de acest tip. Deși este printre lutierii cei mai renumiți din Spania, el rămâne o persoană destul de timidă și de o modestie rară.⁴⁴

Montero declară că la construirea unei chitare păstrează în minte propoziția lui Domingo Prat (1886-1944): „chitara este unul dintre instrumentele cele mai bune și cele

⁴³ Sursă on-line: <http://www.guitarrasmarin.com/antoniomarinmonteroEN.html>.

⁴⁴ Sursă on-line: <http://www.zavaletas-guitarras.com/static/GuitarMaker/?action=View&makeid=52>.

*mai frumoase din lume, cu nuanțe și sonorități diferite*⁴⁵. Montero și-a însușit această concepție despre instrument.

Mulți tineri i-au vizitat atelierul, acesta insuflându-le dragostea lui pentru perfecțiune și magia acelui loc de muncă. El are mulți discipoli, inclusiv pe nepotul său, José Plazuelo Marín (n.1960) și José González López (n.1961), care lucrează cu el în atelierul său.

Faima lui Montero a atins toate continentele. Artiștii și profesorii cei mai prestigioși, atât din lumea clasică cât și din lumea *flamenco* vor să viziteze atelierul lui. Le place să petreacă timpul la locul lui de lucru.

El realizează doar un număr mic de chitare pe an. Clienții săi trebuie să aștepte câteva luni pentru a obține un instrument cu eticheta lui Montero. Construiește doar la cerere un număr nu mai mare de douăzeci de chitare pe an, toate numerotate și datate cu data fabricației în mod individual.

Astăzi A. M. Montero este șeful necontestat al clanului lutierilor din Granada, și declară că mentorul său a fost Robert Bouchet.

Pentru finisare spre deosebire de cei din Madrid reprezentanții școlii granadiene foloseau *French polis schell lac*⁴⁶.

1.1.2.3. Școala franceză (Paris)

Cei mai importanți reprezentanți ai școlii franceze sunt Robert Bouchet și discipolul lui Daniel Friederich.

Robert Bouchet (1898-1986)

Robert Bouchet s-a apucat de luterie destul de târziu. A fost un maestru al artei de sculptură în lemn. Ca pictor neo-impresionist, a predat timp de mai mulți ani la Școala de Artă Decorativă din Paris.

A fost un lutier de chitară autodidact. În 1946, a construit prima sa chitară pentru uz propriu. Și-a construit instrumentele prin studierea chitarelor fabricate de

⁴⁵ Sursă on-line: <http://www.guitarrasmarin.com/antoniomarinmonteroEN.html>.

⁴⁶ Afirmație preluată din discuția autorului prezentei lucrări cu lutierul Constantin Dumitriu, la Festivalul Internațional de Chitară Clasică - Sinaia 2010.

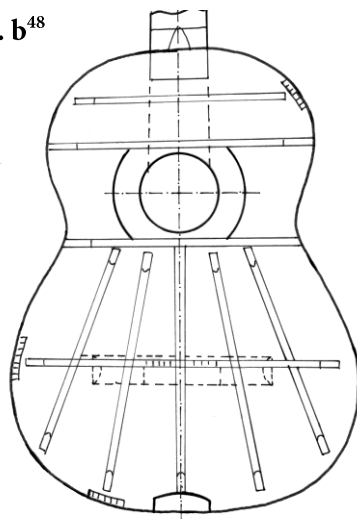
Torres. De asemenea a avut oportunitatea să-l asiste pe lutierul spaniol J. G. Ramírez, care locuia în această perioadă în Paris și cu care s-a împrietenit.

Bouchet este adesea considerat ca fiind primul lutier care a introdus *bara de pod*⁴⁷. El a declarat însă că a văzut acest lucru într-o chitară Torres, și a experimentat-o mai departe ca pe o modalitate de control al sunetului și stabilizare a podului.

Fig. 7. a



Fig. 7. b⁴⁸



Bouchet nu a construit un număr mare de chitare, dar acestea sunt foarte căutate și în zilele noastre și considerate extrem de valoroase. Modelul introdus de el este unul cu 5 grinzi, așezate într-o formă de evantai întărit cu bara sub pod.⁴⁹

Spre deosebire de tradiția franceză, Bouchet a folosit tehnica de construcție spaniolă, unde gâtul este inițial lipit de fața instrumentului imediat, după care se adaugă părțile laterale și spatele instrumentului.

Instrumentele lui au reprezentat întotdeauna un finisaj minunat al modelului tradițional Torres, pe care l-a admirat profund.

Stilul său a exersat o oarecare influență și asupra prietenilor lui și mai ales asupra maestrului A. M. Montero, cu care a colaborat în anii '80 doar la câteva instrumente, unele la Paris și celelalte în Spania. A. M. Montero afirmă că el construiește toate chitarele sale exact după modul învățat de la Bouchet.⁵⁰

⁴⁷ O grindă mare lipită de suprafața plăcii de sunet, în conformitate cu poziția podului.

⁴⁸ Vezi anexa 2 poza 5.

⁴⁹ Sursă on-line: <http://www.guitarplans.co.uk/Bouchet.htm>.

⁵⁰ Sursă on-line: <http://www.guitarrasmarin.com/antoniomarinmonteroEN.html>.

Cităm câteva nume de chitariști renumiți care au folosit instrumente Bouche: Julian Bream (n. 1933), Alexandre Lagoya (1929-1999) și Emilio Pujol (1886-1980).

Daniel Friederich (n.1932)

Este considerat drept unul din cei mai faimoși lutieri francezi de chitară din ultimele trei sau patru decenii. A urmat tradiția franceză de luterie începută de Robert Bouchet iar chitarele Friederich sunt căutate acum peste tot în lume de către cei mai buni chitariști.

Dăm curs cuvintelor acestuia care vorbesc despre începuturile experiențelor sale de luterie: „...*Prima mea chitară clasică am construit-o în 1955. Învățasem să cânt pe chitara profesorului meu, Cristian Aubin, iar acesta a spus că am nevoie de un instrument mai bun. Mi-am dat seama că nu am posibilitățile financiare ca să-mi permit să cumpăr o chitară mai bună, așa că am decis să îmi construiesc eu una. A fost o copie foarte simplă a unei chitare Francisco Simplicio. Aubin m-a ajutat; el făcuse deja o copie după Torres, și a vorbit cu Robert Bouchet despre metoda de construcție....*”⁵¹

În anul 1960 și-a deschis propriul atelier în Paris.

În 1967 a participat la un concurs unde în juriu se afla Fleta și Bouchet. A fost premiat cu o medalie de argint pentru sunetul chitarei și cu o medalie de aur pentru măiestrie. În perioada respectivă chitarele lui au fost relativ simple, plăcut de cântat, cu sunetul destul de exploziv. Începând cu 1973 a mărit greutatea chitarei obținând astfel un sunet mai bogat și dulce, dar ele au rămas ușor de cântat.

Între 1960 și 1970 a construit două modele principale:

1) Modelul *Concert*, cu un număr de serie pe etichetă. Acesta a fost cel mai scump și avansat, cu cap sculptat, special concepute din lemn de înaltă calitate.

2) *Recital* și modele *Arpege*, mai ieftine, fără număr de serie pe etichetă, mai standard (sau experimentale) tot din lemn de bună calitate. Modelul *Arpege* era mai puțin elaborat, dar concepția generală a acestor modele este aceeași.

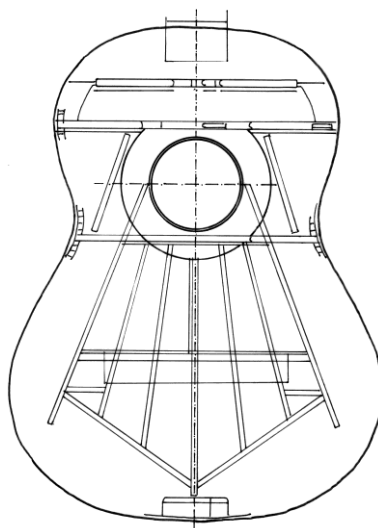
Din 1970 a construit numai modelul *Concert*.

De-a lungul anilor, experimentele sale tehnice combinate cu experiența sa în diferite metode de construcție, au condus la un instrument precis și bine echilibrat, care posedă un sunet puternic cu ton bogat. Forma corpului, elegantă și grațioasă face chitarele lui Friederich ușor de recunoscut.

⁵¹ Sursă on-line: <http://www.guitarsalon.com/articles.php?articleid=6>.

Arta lui Friederich este superbă, fiecare instrument fiind o capodoperă de ton și de măiestrie. El a dezvoltat mai multe sisteme novatoare dintre care cel mai important este bara sub pod - o idee, de asemenea, utilizată de către Bouchet. Friederich a rafinat dimensiunile de bare și grosimea feței pentru a oferi constant rezultate excelente.

Fig. 8⁵²



Friederich experimentează cu mare grijă calitatea și cantitatea tuturor lemnurilor pe care le folosește după ce a aflat, în urma unui șir de calcule, cât de puternică și de flexibilă este o anumită piesă. Aceste calcule îl ajută să decidă dimensiunile optime pentru componenta respectivă.

Conform afirmației sale, „...atunci când o chitară este terminată, urechea este cea care îmi spune repede dacă rezultatul este unul de succes. Chitara funcționează ca o unitate de armonice complete și toate elementele acesteia trebuie să fie combinate, ca într-o pictură. Nu există secrete mari, dar există o sută de componente și o sută de parametri de stăpânit, de respectat și de controlat. Aceasta va fi în continuare o artă pentru o lungă perioadă, în ciuda experimentelor de laborator.

Am nevoie mai mult de două sute de ore pentru a construi o chitară. Pentru a face carieră de lutier, trebuie să ai o pasiune totală pentru ea. Este nevoie de studii diferite ale aspectelor acustice și de cunoștințe aprofundate de teoria muzicii. Mai presus de toate, trebuie să fie educată urechea internă și să fie dezvoltată o capacitate sensibilă de

⁵² Vezi anexa 2 poza 6.

*ascultare, pentru că fiecare notă pe chitară este un acord cu armonice suprapuse formând astfel fiecare sunet.*⁵³

1.1.2.4. Școala din Barcelona

Cel mai important reprezentant al acestei școli a fost Ignacio Fleta.

Ignacio Fleta (1897-1977)

În copilărie, el a manifestat aparent aptitudini deosebite pentru muzică; există relatări potrivit cărora la vârsta de 8 ani era capabil să cânte atât la *bandură*⁵⁴ cât și la chitară. Oficial studiile de instrument le-a început la vârsta de 13 ani, când a plecat de acasă la Barcelona cu cei 2 frați mai mari: Manuel (1890-1981) și Bienvenido (1882-1971). Atunci a început să studieze luterie de vioară, violoncel și bas, în mare parte după tradiția franceză de la maeștrii: Benito Jaume (1860-1934), Marie Etienne (1867-1935). Această perioadă a fost determinantă în formarea întregii sale cariere. Chitarele sale au fost întotdeauna construite folosind metode de vioară la tehnica de atașare a gâtului. Acesta atașa gâtul chitarei numai la finalizare, spre deosebire de metoda spaniolă, prin care gâtul este atașat pe eclise de la începutul construcției.

În 1915 cei trei frați Fleta au deschis o firmă proprie, construind mai ales viori și violoncele. În 1927, Fleta a părăsit afacerea de familie și a deschis propriul atelier în Barcelona. El a reparat multe chitare de Torres, care circulau în Barcelona la momentul respectiv. Este cunoscut faptul că în 1936 Fleta a construit o copie de Torres după originalul făcut pentru Tárrega în 1864. Un alt eveniment norocos a avut loc între 1939 și 1945, când Fleta a primit o comandă de a reproduce o colecție de instrumente antice pentru societatea muzicală „Ars Musica”, printre care figurau: harpă gotică, vioară, lăută, vihuela, și alte instrumente, inclusiv chitară clasică modernă. În 1955 el a devenit pasionat de construcția chitarei, după ce l-a auzit pe Segovia interpretând Bach în timpul unui program de radio. Revelația a fost atât de adâncă, încât a decis că va face chitare tot restul vieții sale. El a construit prima chitară pentru Segovia în 1957⁵⁵, și începând de anul

⁵³ Sursă on-line: <http://www.guitarsalon.com/articles.php?articleid=6>.

⁵⁴ Instrument popular ucrainean cu coarde ciupite (**Sava, Iosif; Vartolomei, Luminița**: *Dicționar de muzică*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1979, pg. 21).

⁵⁵ Segovia a fost atât de mulțumit că a comandat încă două instrumente în anii următori.

1958, a primit multe comenzi de la alți artiști tineri, mai ales de la John Williams (n. 1941).

În anii următori cu chitarele lui s-au făcut cele mai multe înregistrări, iar cu acestea au cântat în concerte artiști ca: Alirio Diaz (n. 1923), A. Lagoya, Eduardo Falú (n. 1923), Alberto Ponce (n. 1935), J. Williams și mulți alții.

În această perioadă de căutare Fleta și-a definit mai clar stilul său personal. Dezvoltându-se în paralel cu Hauser II și Ramírez III, el s-a îndepărtat de la modelul Torres crescând masa generală și rigiditatea întregului instrument. Acest lucru a fost realizat în principal prin extinderea proporțiilor corpului precum și prin adăugarea grinzilor pe plan intern⁵⁶. Modificările sale au devenit caracteristici-marcă asociate cu instrumentele Fleta. Această rigiditate a adăugat volum suplimentar instrumentului, ce a devenit popular în rândul interpreților concertști.

Fig. 9. a⁵⁷

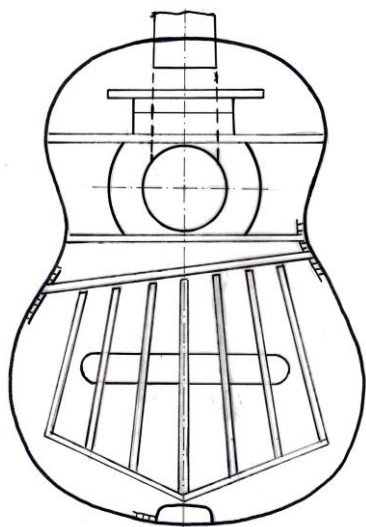
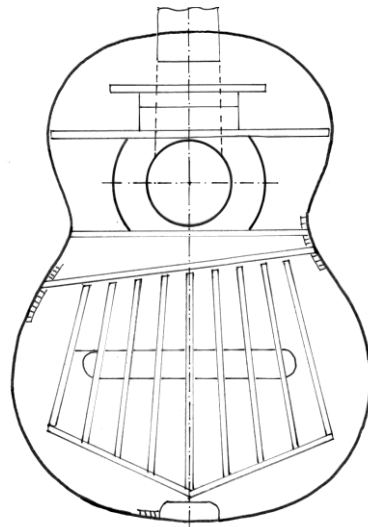


Fig. 9. b⁵⁸



Astfel interpreții au început să țină concerte în locuri din ce în ce mai mari, deoarece instrumentul a oferit un sunet calitativ profund și dens. Sunetul acestui instrument a avut o modalitate de a pătrunde mai adânc în sălile de concert mai mari. Fleta a început treptat să favorizeze utilizarea lemnului de cedru pentru fața instrumentului, și începând cu anul 1970 a lucrat aproape exclusiv din cedru.

⁵⁶ Modelul lui a avut 9 grinzi normale și 4 grinzi armonice, în timp ce partea din spate a avut 4 grinzi transversale.

⁵⁷ Vezi anexa 2 poza 7.

⁵⁸ Vezi anexa 2 poza 8.

În zilele noastre Fleta este privit drept unul dintre cei mai mari lutieri din istorie. În ciuda modificării progresive, modelul lui Fleta a rămas de bază pentru chitara spaniolă tradițională.

După moartea sa, atelierul a fost preluat de fii săi Francisco (n.1925) și Gabriel (n.1929). Cei doi frați Fleta continuă să realizeze aceleași instrumente de înaltă calitate. A treia generație a familiei, cu precădere, fiul lui Gabriel, Gabriel Jr., duce mai departe tradiția și spiritul lui Fleta.

1.1.2.5. Școala germană

Hermann Hauser I. sau Hermann Hauser Sr. (1882-1952)

Lutierul german Hermann Hauser I, fiul lui Josef Hauser deține o poziție de frunte printre lutieri la nivel mondial. El a învățat arta construcției instrumentelor în atelierul tatălui său. Mai târziu, a preluat el atelierul acestuia deoarece acesta conducea și o editură muzicală. Hauser I s-a specializat în construcția lăutelor și chitarelor, dar a făcut și citere. A construit o varietate de chitare diferite, în special modelele de la Viena și modele de München, în tot felul de forme, dar toate într-o perfecțiune absolută. *Chitarele Terz, Prim*, și chitarele foarte rare *Quintbass* de Hauser I sunt de o calitate superioară. Sunetul acestor instrumente este apreciat chiar și astăzi. Hauser a definit concepția Torres. El a adus inovații tehnice în ceea ce privește construcția feței instrumentului și conexiunea corpus-gât. Hauser a introdus multe inovații de construcție pe față și corp, iar chitarele sale sunt apreciate azi pentru sunetul lor clar, puternic, bogat și susținere mare. Virtuozii spanioli Miguel Llobet (1878-1938) și Segovia au folosit chitare de Hauser I construite la începutul secolului XX. Reuniunea acestor precursori și maeștri în jurul secolului XX poate fi numită un moment magic în istoria chitarelor.

La fel ca Torres, Hauser I a influențat mulți lutieri din secolul XX. Se subînțelege că pe chitarele sale au cântat și cântă foarte mulți virtuozii de chitară. În cartea de oaspeți a familiei Hauser puteți citi despre relațiile intense dintre lutierul Hauser I și o varietate de chitariști. Aceste relații sunt reflectate în etichetări specifice de chitare Hauser, cum ar fi modelul Llobet, model Segovia și modelul Platica. Chitara Hauser I, la care a cântat

Segovia, între 1937 și 1970, poate fi văzută în Metropolitan Museum of Art⁵⁹ din New York în zilele noastre.⁶⁰

Ca urmare a bombardărilor grele din München, care au provocat daune considerabile la moșia familiei Hauser, Hauser I a reînființat atelierul său în Reisbach/Vils, ce se află în Bavaria Inferioară.

Fig. 10. a⁶¹

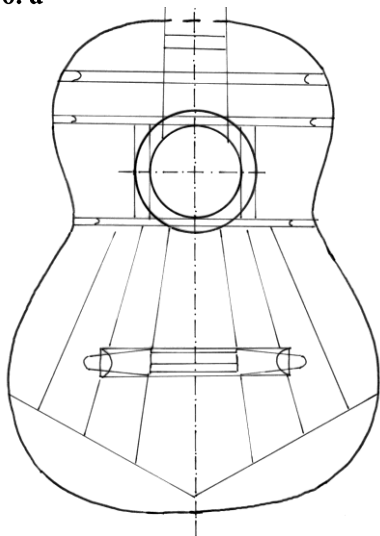
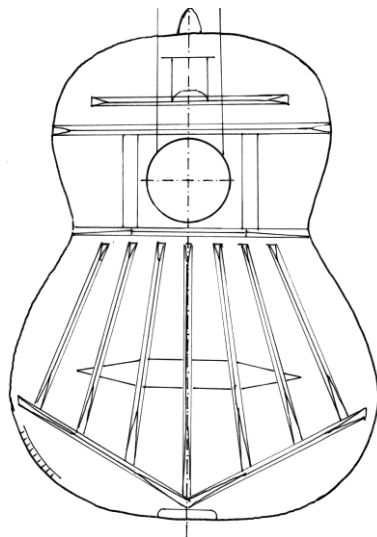


Fig. 10. b⁶²



Hermann Hauser II (1911-1988)

După patru ani de ucenicie la școala profesională de stat pentru construcția de viori în Mittenwald, Hermann Hauser II a început să lucreze în atelierul tatălui său în 1930. În cursul colaborării perene între tată și fiu, toate instrumentele au fost semnate de către Hauser I. După mai mult de 20 de ani de luterie, Hauser II a preluat afacerea tatălui său, în octombrie 1952. Din acel moment el a continuat să lucreze acolo până în 1983 iar instrumentele erau semnate de către Hauser II. Chitara semnată pentru prima dată de către Hauser II avea numărul 500 și ultima probabil numărul 1050.⁶³

⁵⁹ Muzeul Metropolitan de Artă.

⁶⁰ **Bacon, Tony:** *Nagy Gitár Könyv*, Ed. Panemex Kft., Budapest, 2002, pg. 22.

⁶¹ Vezi anexa 2 poza 8.

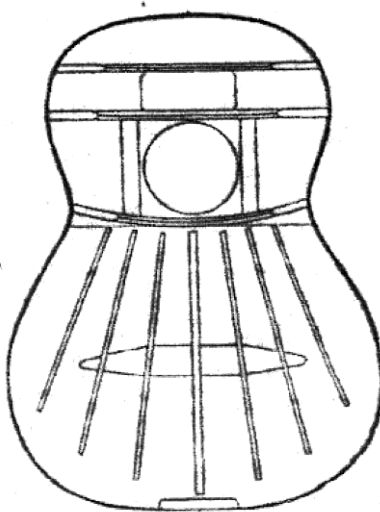
⁶² Vezi anexa 2 poza 9.

⁶³ Sursă on-line: <http://www.hauserguitars.de/english/docs/geschichte.htm>.

Hauser II a continuat în mod special să dezvolte forme specifice ale instrumentelor clasice Hauser I și a format astfel o relație intensă cu interpreții. Chitarele sale au fost comandate de aceiași interpreți care au cântat deja pe chitarele tatălui său și de artiștii care au trăit în vremea lui. Bazat pe tradiție și colaborarea cu tatăl său a reușit aceste progrese rafinate și noi evoluții. La fel ca tatăl său Hauser II a cultivat relații personale cu chitariștii. A. Segovia, Julian Bream (n.1933), Django Reinhart (1910-1953) și mulți alții au apreciat ospitalitatea și instrumentele lui Hauser II.

Unul dintre instrumentele sale cele mai importante a fost fabricat în 1957. Bream a folosit acest instrument 1959-1963, iar în anul 1960, a înregistrat muzică de Albeniz, Scarlatti, Berkley, Rodrigo, Frescobaldi, Ravel și Rousell cu ea.

Fig. 11⁶⁴



Hermann Hauser III (n. 1958)

Hermann Hauser III continuă filozofia bunicului: „*Construiesc doar puține instrumente, astfel încât să pot garanta unicitatea fiecăruia pentru câțiva artiști care contează*”⁶⁵.

La vârsta de 15 ani, a devenit ucenic la un lutier local de instrumente cu coarde și după ce a câștigat cele mai importante premii naționale pentru ucenici a participat la o școală pentru construirea instrumentelor în Germania.

⁶⁴ Vezi anexa 2 poza 9.

⁶⁵ Sursă on-line: <http://www.hauserguitars.de/english/docs/geschichte.htm>.

Începând cu 1974, Hauser III și tatăl său își construiesc chitarele independent în același atelier. El consideră că „*cea mai mare influență pentru munca mea și cariera mea a fost învățătura tatălui meu*”⁶⁶. Metodele lui Hermann au avut tendința să urmeze tradițiile bunicului și ale tatălui său. Chitarele Hauser III conțin semnătura proprie. Segovia afirmă despre instrumentele Hauser III că au sunete indescritibil de frumoase, iar Pepe Romero (n. 1944) pur și simplu califică chitara lui Hauser drept chitara clasică cu cel mai pur sunet. Secretul sunetului chitarei Hauser se găsește nu doar în tehnici de prelucrare a materialelor. La fel ca și strămoșii săi, Hauser III știe să cultive relațiile personale cu chitariști lui. În funcție de dorințele artiștilor el adaptează chitarele la anumite frecvențe dorite. Înainte de a finisa gâtul instrumentului verifică mâna instrumentistului ca să fie potrivită cu nevoile și cerințele artistului.

Hauser III își petrece timpul studiind fundamental instrumente istorice, în special cele ale strămoșilor săi. Restaurează chitare istorice și lucrează la dezvoltarea de noi ediții speciale, limitate. Pentru munca sa, Hauser III a primit cele mai mari premii din partea organizațiilor profesionale și cea mai înaltă recunoaștere a comunității chitarei internaționale.

În scopul de a aduce construirea chitarei la un nivel cât mai înalt de perfecțiune, el mizează pe: instinct, pe modul cum ar cânta el la acea chitară, pe senzația estetică inspirată de instrumentele muzicale, pe talentul artizanal, pentru a procesa în mod corect lemnul; ia în considerare bineînțeles muzicalitatea, importantă în a recunoaște sonoritatea instrumentelor; dar, cea mai importantă, afirmă el, este dragostea pentru profesie.

Fabricarea unei chitare îi ia lui Hauser III între 150 și 240 de ore de lucru astfel că un număr maxim de 17 chitare pe an pot ieși din atelierul lui.

Perioada de așteptare pentru un nou instrument este de aproximativ cinci ani. Segovia a scris în cartea de oaspeți de familie Hauser: „*Un prieten pentru tot restul vieții tale*”⁶⁷.

Dimensiunea, forma și stilul cutiei de rezonanță s-au schimbat în timp. Lutierii au inventat mai multe forme ale grinzilor. Lutierii Torres, Hauser, Ramírez, Fleta, și Martin au fost printre cei mai influenți pionieri ai timpurilor lor.

Aceste grinzi nu doar consolidează tensiunea în fața instrumentului datorită corzilor dar afectează și caracteristicile rezonanței.

⁶⁶ Sursă on-line: <http://www.hauserguitars.de/english/docs/geschichte.htm>.

⁶⁷ Sursă on-line: <http://www.hauserguitars.de/english/docs/geschichte.htm>.

Spatele și lateralele sunt realizate dintr-o varietate de lemne, cum ar fi mahonul, lemnul de trandafir indian și trandafirul brazilian, considerate lemne excelente. Fiecare dintre ele sunt în primul rând alese pentru efectul lor estetic, dar au și un rol semnificativ pentru timbrul rezultat.

Astăzi, mulți lutieri utilizează ideile, formele și modelele Torres, Hauser, și Fleta etc. în chitarele lor. Unii lutieri au făcut propriile lor experimente în aranjarea grinzilor, alții au folosit materiale compozite pentru grinzi.

Fig. 12



1.1.3. Inovații contemporane

În acest capitol voi prezenta evoluțiile ce au avut loc în construirea chitarei clasice în a doua jumătate a secolului XX. Aceste inovații n-au urmat școala torresiană. Începând cu anii 80 lutierii au căutat să mărească volumul chitarei clasice, fără să piardă tonul instrumentului, ceea ce a condus la o serie de inovații.

În timp ce unii au o reacție pozitivă față de aceste inovații, care afectează în mod direct intensitatea sunetului chitarei, alții critică aceste inovații, deoarece calitățile tonului nu sunt aceleași ca la instrumentele tradiționale.

1.1.3.1. Chitara cu grinzi încrucișate

Lutierii au construit instrumente cu grinzi încrucișate în două direcții unii care folosesc lemn pentru grinzi ca și în instrumentele tradiționale și alții care utilizează materiale compozite. Aceste materiale sunt alcătuite din lemn de baltă și fibră de carbon. Acest tip este specific școlii australiene.

Din materiale compozite, modelul Greg Smallman (n.?) - Școala australiană

Greg Smallman este un lutier australian care a început să construiască chitare în 1972.⁶⁸ E cunoscut în toată lumea pentru proiectele sale inovatoare la chitara clasică. Deși chitarele sale, apreciindu-le după aspectul exterior, seamănă cu chitarele spaniole tradiționale clasice, în interior există numeroase diferențe novatoare.

Lutierul australian Greg Smallman și-a făcut apariția pe scena luteriei de chitare în anii 80, în paralel cu școlile spaniole, construind instrumente de chitară după un concept nou, ce rupe relația cu tradiționalul.

Printre aceste inovații se află construirea spatelui de chitară care este la nivel ridicat, arcuit și sculptat, și este considerabil mai gros și mai greu decât la o chitară convențională. Partea din spate este de obicei fabricată din lemn de trandafir brazilian. Spatele instrumentului are 6 mm, are formă bombată și este făcut din furnire.

Fig. 13⁶⁹



Prin contrast, partea din față-placa de sunet (care este aproape întotdeauna din cedru) este foarte subțire și foarte flexibilă. Din acest motiv gâtul este reglabil printr-un șurub, astfel că, în caz de accident, se poate schimba ușor fața instrumentului.

Ceea ce dă o rezonanță uimitoare și o putere remarcabilă instrumentului este sistemul dinăuntru acestuia. Astfel, el a realizat o structură de rezistență interioară cu rezonanță perfectă, în cadrul căreia folosește puncte de rigiditate pentru întărirea feței.

⁶⁸ Sursă on-line: <http://www.guitarcentre.com.au/smallman.html>.

⁶⁹ Sursă on-line: <http://www.abc.net.au/>.

Fig. 14⁷⁰

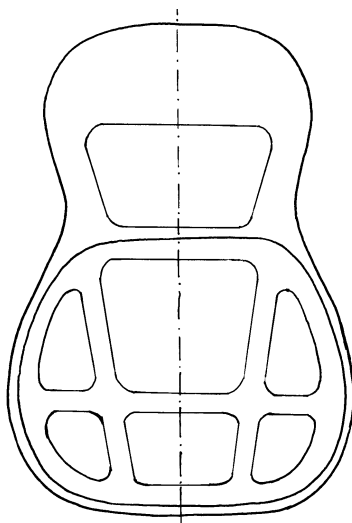


Fig. 15. a



Fig. 15. b



Fig. 15. c



Grinzile sunt deplasate în formă încrucișată, fiind construite din lemn de balsa și fibră de carbon, în contrast cu chitarele clasice tradiționale a căror grinzi sunt construite din molid sau cedru și care sunt plasate în formă de evantai. În modelul lui, în care grinzile sunt așezate încrucișat, ideea este preluată din aeromodelism, care se ocupă cu construcția aripilor avioanelor. Lutierul folosește un material lemnos compozit pentru grinzile chitarei, întărind lemnul de baltă ce este foarte ușor, cu fibră de carbon.⁷¹

⁷⁰ Vezi anexa 2 poza 11.

⁷¹ Sursă on-line: <http://www.guitarcentre.com.au/smallman.html>.

Fig. 16. a⁷²

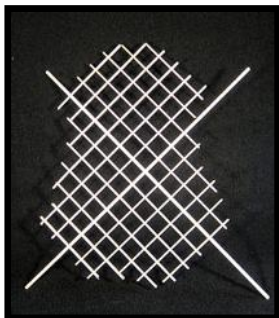


Fig. 16. b⁷³



Instrumentul este mult mai greu comparativ cu instrumentele tradiționale dar are un volum mai mare.

Constructorii australieni au preluat ideile lui Smallman.

Chitariștii cei mai renumiți care folosesc chitara Smallman sunt J. Williams, Judicael Perroy (n.1973), Gabriel Bianco (n. 1988), Thomas Vilothon (n.1985), etc. Acest instrument a avut un impact universal datorită lui J. Williams.

În 1999 eticheta Greg Smallman este actualizată la Greg Small & Sons & Damon Kym. Greg Smallman este admirat pentru modul deschis în care își împărtășește ideile despre luterie, lucru care se reflectă și în faptul că nu le-a brevetat. Mulți lutieri din lumea întreagă construiesc acum chitare asemănătoare.⁷⁴

Din lemn

Sunt lutieri care au preluat tehnica grinzilor încrucișate, dar le produc din lemn. Dintre aceștia îi enumerăm pe Constantin Dumitriu (n.1965), Chris Pantazelos (chitară cu 7 corzi) etc.

⁷² Sursă on-line: <http://www.gilcarnal.com/new-model.htm>.

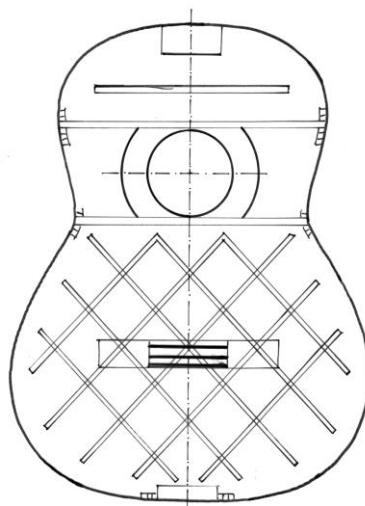
⁷³ Sursă on-line: <http://smallmantypeguitar.blogspot.ro>.

⁷⁴ Sursă on-line: <http://www.guitarcentre.com.au/smallman.html>.

Fig. 17. a



Fig. 17. b⁷⁵



Grinzi cu formă hibridă, modelul Dean Harrington (n.?) - combină grinziile cu formă de evantai cu grinzi încrucișate

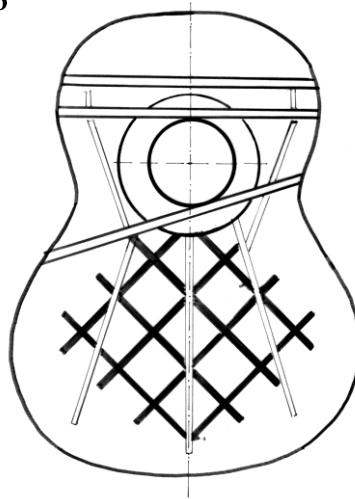
Dean Harrington este un lutier american care își construiește chitarele folosind două principii de așezare a grinzelor: grinziile tradiționale din lemn în formă de evantai și grinziile din carbon în formă încrucișată. Avem de-a face așadar cu un sistem hibrid.

Lutierul consideră că datorită sistemului hibrid poate să obțină o gamă mai mare de variații de culori ale sunetului instrumentului. Chitara are astfel un sunet mai tare și instrumentul este mai receptiv.

Fig. 18. a⁷⁶



Fig. 18. b⁷⁷



⁷⁵ Vezi anexa 2 poza 12.

⁷⁶ Sursă on-line: <http://www.newmillguitar.com/newguits.html>.

⁷⁷ Vezi anexa 2 poza 13.

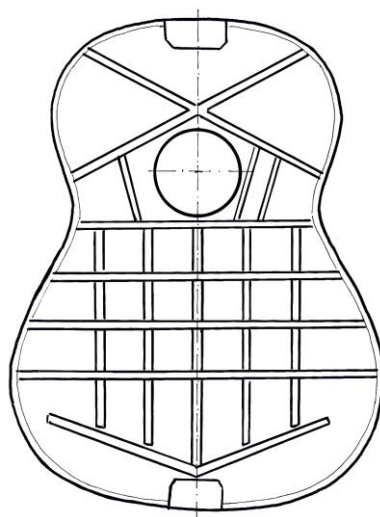
Perpendiculară, modelul Thomas Humphrey (1949-2008)

Thomas Humphrey este un lutier american ale cărui modele și tehnici de construcție au contribuit la creșterea volumului și îmbunătățirea susținerii sunetului. El a construit chitare cu grinzi încrucișate perpendicular și a avut un rol important în elaborarea sistemului de *grif înălțat*. Modelul cel mai recunoscut al lui este Milenium⁷⁸, care are un grif înălțat.

Fig. 19. a



Fig. 19. b⁷⁹



1.1.3.2. Chitara față dublă, sandwich, compozită; modelul Matthias Dammann (n.1957) și Gernot Wagner (n.1967) - Școala germană

Chitara cu față dublă, sandwich, compozită este o contribuție remarcabilă a lutierilor germani Gernot Wagner și Matthias Dammann.⁸⁰

⁷⁸ După Martha Costa Huphrey modelul acestui instrument a fost imaginat de T. Humhrey „în vis” în anul 1985 (The New York Times- Music, sursă on-line:<http://www.nytimes.com/2008/04/18/arts/music/18humphrey.html>).

⁷⁹ Vezi anexa 2 poza 14.

⁸⁰ Sursă on-line: <http://www.classicalguitars.ca/doubletops.htm>.

Termenii *față dublă*, *sandwich*, și *față compozită* se referă la o modalitate relativ nouă de a construi placa de sunet a unei chitare. Este o inovație ce a devenit foarte populară iar denumirea chitarei face direct referință la modul de constituire al acesteia.

A început să experimenteze atașând mici bucăți de lemn între două lemne subțiri de față astfel că a creat un spațiu gol între cele două. Acest procedeu era menit să crească volumul instrumentului datorită grosimii reduse a celor două piese de față. După mai multe experimente la sfârșitul anilor 80 s-a descoperit o substanță numită *Nomex*. *Nomex* a fost proiectat inițial de către DuPont Chemical Co și este folosit pentru a ușura produsele fără a le sacrifica rigiditatea. Este un material ușor de utilizat în industria aeronautică, în schiuri, și multe alte aplicații. *Nomex* este confecționat dintr-un material sintetic care arată ca un fagure de miere. Prin înlocuirea lemnului care avea rol de distanțiere cu acest material, Dammann obține un ton calitativ și puternic. Astfel un top dublu este format adesea din NOMEX, care are formă de miez și care se inserează între două bucăți subțiri de lemn. Alți lutierii au descoperit *Nomex*-ul, ce posedă calități acustice dorite, proiectând diferite chitare cu față dublă. Deși construirea unei fețe duble diferă semnificativ de placa de sunet tradițională, o chitară cu față dublă arată la fel ca și o chitară tradițională. Ca în cazul tuturor marilor constructori Matthias continuă să inoveze în construcția de chitare.

Fig. 20⁸¹



Dammann a conceput fața dublă în felul următor: fața măsoară 3 mm dintre care 1mm cedru 1 mm nomex 1 mm cedru. Acest procedeu rezultă într-un material sandwich. Această față este foarte ușoară dar și rezistentă. Comparativ cu fața proiectată de Smallman, ce este foarte fragilă, Dammann folosește sistemul de grinzi după modelul Torres. Rezultatul este un instrument puternic, care poate umple sala de concerte cu ton

⁸¹ Sursă on-line: <http://www.reynoldsguitars.com/dcon.shtml>.

dulce care place foarte mult marilor artiști. Unii consideră că instrumentul Dammann în bas sună ca și un violoncel iar la acute ca un pian.

Chitara cu față dublă reprezintă unul dintre noile standarde. Rezumăm mai jos caracteristicile unui instrument cu față dublă:⁸²

- volum semnificativ mai mare cu o gamă dinamică adecvată
- proiecție excelentă
- echilibru excepțional
- claritate excelentă la separarea sunetelor
- sunet susținut îndelung
- un spectru extrem de larg al culorii timbrului
- un instrument extrem de sensibil, care reacționează ușor la atacul corzilor
- un sunet bogat cu bași puternici și cu sunete înalte strălucitoare

Acest instrument este un nou standard iar interpreții care l-au încercat se arată foarte mulțumiți de el. Instrumentiștii care utilizează acest model în concerte sunt: David Russell (n. 1953), Manuel Barrueco (n.1952), Tennant Scott (n.1962), Hoppstock Tilman (n.1961), Thomas Muller-Pering (n.1968) și alții.

Printre alți lutieri care construiesc instrumente cu față dublă se numără și Jim Redgate (n.1963), Teryks Boguslaw.

Trebuie să amintim că la începutul anilor 80 când Smallman a început experimentele proprii încă nu exista NOMEX.

1.1.3.3. Sistemul cu placă lenticulară de rezonanță, modelul Kauko Liikanen (n.1949) și Uwe Florath (n.?) - Școala finlandeză

În anul 1999, Kauko Liikanen și Uwe Florath de la compania Liikanen Guitars din Finlanda au inventat și brevetat sistemul cu placă lenticulară de rezonanță utilizat la construcția plăcii de sunet. Acest sistem se folosea în principal la chitarele clasice.

În cazul acestui sistem placa de sunet este întărită cu grinzi de lemn încrucișate, fixate sub pod în mijlocul părții inferioare a plăcii. O altă placă subțire de lemn este lipită sub grinzi. Secțiunea transversală a întregii construcții este în formă de lentilă iar placa de sunet în jurul zonei pod este mult mai rigidă și mai bine controlată decât este la instrumentele tradiționale.⁸³

⁸² Sursă on-line: <http://www.classicalguitars.ca/doubletops.htm>.

⁸³ Sursă on-line: <http://www.kantareguitars.com/in/index.php?section=5>.

Fig. 21⁸⁴



Deoarece energia vibrațiilor produse de corzi este distribuită uniform la placa de sunet prin zona de mijloc care este rigidă, la o chitară cu acest sistem sunetul este foarte receptiv și are o susținere excepțională. Curbele de rezonanță sunt mult mai evidente la placa de sunet decât sunt în instrumentele construite tradițional. O altă caracteristică a acestui sistem este faptul că armonicile nedorite sunt reduse.

Chitara Liikanen Model H cu sistemul cu placă lenticulară de rezonanță a fost examinată și de către Stephen Yates (n.1959).

1.1.3.4. Chitara clasică cu formă de grinzi neobișnuită

La sfârșitul secolului XX lutierii de chitară au încercat diverse experimente în ceea ce privește forma grinzilor.

Grinzi radiale asimetrice, modelul Michael Kasha (n.1920)

În anii 1970 un om de știință pe nume Michael Kasha a revizuit radical fiecare aspect de construcție al chitarei clasice. Grinzile așezate în formă radială asimetrice se leagă de numele lui. Aplicarea acestui sistem are ca efect obținerea unui sunet foarte echilibrat și puternic.

Chitara Kasha reprezintă un efort major pentru a îmbunătăți sunetul chitarei clasice tradiționale. Kasha folosește fizica modernă, teorii acustice, și noi materiale pentru construcții și finisare, pentru a depăși limitele unui instrument care a atins în mare măsură potențialul său de proiectare.

Cele mai bune (adică cele mai sensibile, receptive și cu cea mai bună rezonanță) chitare clasice convertesc doar aproximativ 5% din energia unei corzi în sunet. Energia disponibilă pentru un sunet poate fi auzită ca volum mare sau susținere (sustain) bună,

⁸⁴ Sursă on-line: <http://www.kantareguitars.com/in/index.php?section=5>.

dar nu ca ambele. Aceste rezultate sunt urmarea limitărilor impuse de un design stabilit în 1870.

În 1960, un chimist-fizician numit Michael Kasha a cumpărat o chitară clasică pentru fiul său. Deși el nu știa să cânte la chitară, dr. Kasha a crezut că instrumentul nu sună la fel de bine cum ar putea. La o examinare pe care a făcut-o interiorului instrumentului și după unele modificări, dr. Kasha a obținut un sunet mai clar și mai puternic.

Dr. Kasha avea diplome de doctorat în trei discipline: în aplicarea teoriei științifice moderne, instrumente de măsurare exactă, și noi materiale de construcție. El s-a bazat pe aceste cunoștințe pentru a dezvolta o re-proiectare radicală a chitarei clasice. A colaborat timp de 30 de ani cu lutierul Richard Schneider (1936-1997) pentru o contribuție profundă la îmbunătățirea instrumentelor.

Făcând eforturi pentru a crea un instrument care să transforme 7 sau 8 % din energia coardelor în sunete, el s-a concentrat pe 5 aspecte⁸⁵:

- în primul rând, *gâtul* – la instrumentele tradiționale, gâtul era făcut foarte greu și rigid. Păstrează dimensiunile tradiționale dar îi dă acestuia o formă grațioasă. Astfel, a împiedicat o pierdere de energie a coardelor în vibrația inutilă a gâtului. Datorită greutății reduse a gâtului sunetele înalte răspund mai ușor.
- în al doilea rând, *podul* – la instrumentele tradiționale podul este împărțit în două jumătăți; partea din stânga emite sunete de bas iar jumătatea plăcii de sunet, adică partea dreaptă emite sunetele înalte. El a conceput un pod independent în formă de pană.

Fig. 22



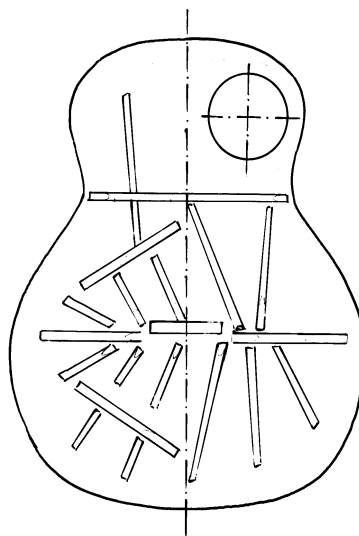
⁸⁵ Aceste aspecte sunt preluate din sursa on-line: <http://www.jthbass.com/kasha.html>.

- în al treilea rând, *placa de sunet* – partea de bas este concepută mai subțire și partea înaltă mai groasă pentru a răspunde mai ușor la sunetele de bas și înalte. Deschiderea a fost mutată din poziția centrală în zona din dreapta din partea de sus. Această mutare a creat o zonă mult mai mare de vibrație față de modelele tradiționale.

Fig. 23. a⁸⁶



Fig. 23. b⁸⁷



- în al patrulea rând, *grinzile* – Kasha a inventat un sistem de grinzi așezate în forme radiale asimetrice ce devin esențiale la chitarele lui. El a conceput acest sistem profitând de fiecare centimetru și în suprafața plăcii de sunet pentru a crea un sunet adevărat, mare cu armonice bogate.

⁸⁶ Sursă on-line: <http://www.reynoldsguitars.com/images/cgbracing.jpg>.

⁸⁷ Vezi anexa 2 poza 15.

Fig. 24. a⁸⁸

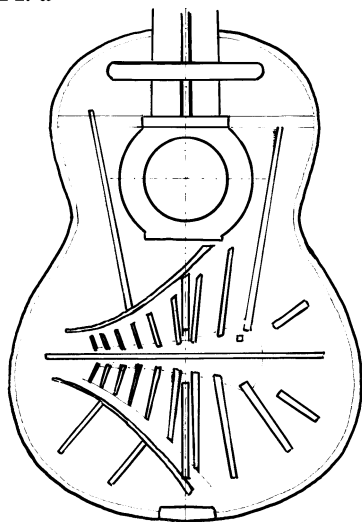
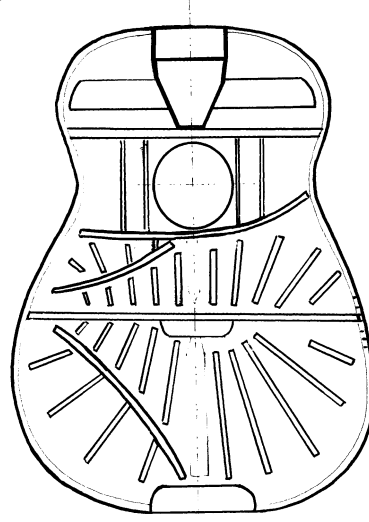


Fig. 24. b⁸⁹

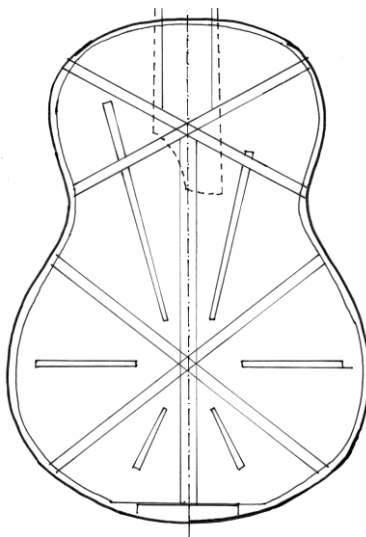


- în ultimul rând, *partea de spate* – a inventat un sistem complex cu grinzi încrucișate.

Aceste instrumente complexe sunt scumpe și rare. Comparativ cu cele tradiționale, ele emit un sunet bogat și profund, care se compară uneori cu sunetele produse de pian.

Aceste chitare l-au impresionat enorm pe Segovia, iar în prezent modelul se bucură de o recunoaștere imensă în cadrul chitariștilor, dintre care putem aminti pe Kurt Rodarmer (n.?).

Fig. 25⁹⁰



⁸⁸ Vezi anexa 2 poza 16.

⁸⁹ Vezi anexa 2 poza 17.

⁹⁰ Vezi anexa 2 poza 18.

Grinzi radiale simetrice, modelul Simon Marty (n.?)

Simon Marty a ajuns lutier de chitară în contextul nemulțumirii sale față de calitatea și coerența chitărelor pe care le-a întâlnit în timp ce studia chitară clasică.

El a cercetat posibilitățile chitarei tradiționale cu grinzi în formă de evantai după ce a dezvoltat câteva concepte proprii. Fiind un om de știință, cu doctorat în inginerie electrică, Simon analizează computerizat, folosind laserul, timbrul și frecvențele emise prin vibrația plăcii de sunet. El folosește grinzi radiale simetrice din materiale compozite (fibră de carbon).

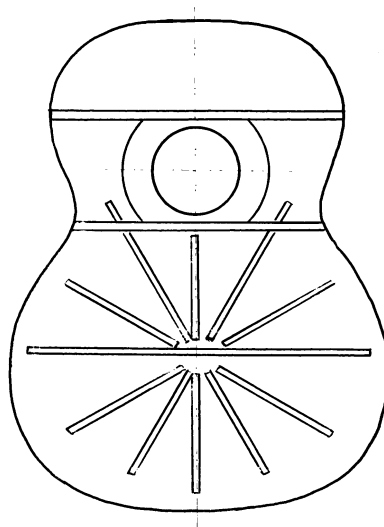
Grinzile radiale simetrice se pot compara cu spițele de la bicicletă care radiază înspre centru. Podul este centrul cercului ce reprezintă mijlocul radierii grinzilor.

Chitarele lui sunt nu numai incredibil de puternice, dar sunetul este foarte echilibrat și rafinat.

Fig. 26. a



Fig. 26. b⁹¹



Grinzi cu formă geometrică, modelul Michael Peters (n.?)

Scopul lutierului Michael Peters este de a obține o chitară puternică cu ton frumos, echilibrat și plin de culori timbrale diverse. Își propune ca instrumentele construite de el să fie adaptabile la tehnici și repertorii diferiți. Își construiește cu atenție

⁹¹ Vezi anexa 2 poza 19.

chitarele, cu toleranțe foarte mari pentru grosimea, greutatea și componentele care se potrivesc împreună. De asemenea, el consideră că plasarea grinzilor joacă un rol important în optimizarea vibrației plăcii de sunet. Astfel, el a proiectat un model geometric care după părerea lui este cel mai adecvat.

Fig. 27. a

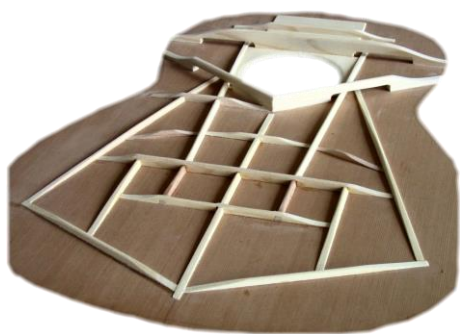
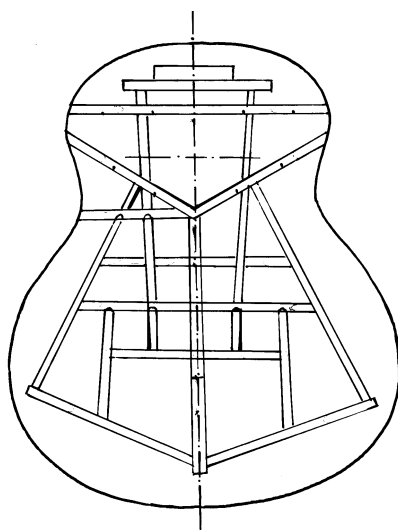


Fig. 27. b⁹²



Stilul lui de folosire a grinzilor constă în modificarea a șapte grinzi tradiționale în formă de evantai, cu un sistem încrucișat întărit sub pod. De obicei folosește o abordare de bare deschise pentru a transfera mai ușor vibrațiile. Astfel el obține un sunet echilibrat.

Deoarece o chitară este unică, el încearcă să înțeleagă ceea ce este ideal pentru fiecare interpret. Intenția lui este să construiască chitare care să fie cât mai aproape de stilul interpretului și în același timp să îndeplinească viziunea artistică proprie.

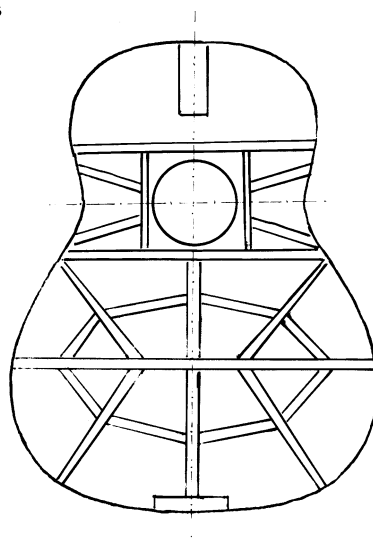
⁹² Vezi anexa 2 poza 20

Altă formă geometrică

Fig. 28. a



Fig. 28. b⁹³

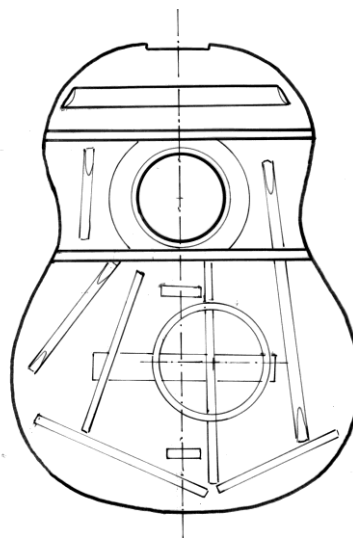


Model experimental, modelul Alain Bieber (n.?) - model experimental

Fig. 29. a⁹⁴



Fig. 29. b⁹⁵



⁹³ Vezi anexa 2 poza 20.

⁹⁴ Sursă on-line: http://www.luth.org/images/backissues/al093-096/al095_bieber.jpg.

⁹⁵ Vezi anexa 2 poza 21.

1.1.3.4. Chitare clasice non-standard

În această parte a lucrării voi prezenta câteva modele de chitare cu deschidere, formă neobișnuită și chitare clasice cu mai multe coarde.

Chitara cu deschidere neobișnuită

Corpul unei chitare are o gaură de sunet, numită deschidere în cazul nostru. Prin această deschidere se proiectează sunetul. Deschiderea este de obicei un orificiu rotund, ce se află pe fața instrumentului în partea aproximativ de mijloc a chitarei sub coarde. În același timp aerul din interiorul corpului chitarei vibrează. Volumul maxim al unui instrument este determinat de cât de mult aer se poate deplasa din cutia de rezonanță.

Unii lutieri plasează în diferite locuri cutia de rezonanță folosind mai multe forme. Alți lutieri folosesc mai multe găuri de sunete.

Chitara cu deschidere excentrică

a) Chitara cu o singură deschidere excentrică, modelul Kasha

Lutierul Kasha a avut un rol important în popularizarea instrumentelor cu deschidere excentrică. El a mutat deschiderea din poziția centrală în zona din dreapta din partea de sus. Aceasta mutare a creat o zonă mult mai mare de vibrație față de modelele tradiționale.

Fig. 30



Alte modele:



Fig. 31. a



Fig. 31. b



Fig. 31. c

b) Chitară cu dublă deschidere excentrică, modelul Adrian Lucas (n.1962)

Adrian Lucas este un lutier englez ce construiește chitare cu grinzi radiale simetrice și cu o formă neobișnuită.

Chitarele lui au o dublă deschidere excentrică în partea superioară a plăcii de sunet la determinarea grifului.

Grinzile radiale simetrice le-a obținut prin desenarea unui cerc cu o rază de 170 mm (distanța între pod și grif este 325 mm). După aceea s-a umplut acest spațiu cu o elipsă după referința ei. La început a folosit 12 grinzi, dar acum folosește 16. În scopul de a câștiga mai multă putere a crescut raza cercului la 180 mm. În același timp a crescut și lungimea scării de 660 mm, astfel că tensiunea mai mare a corzilor conduce spre placa de sunet.

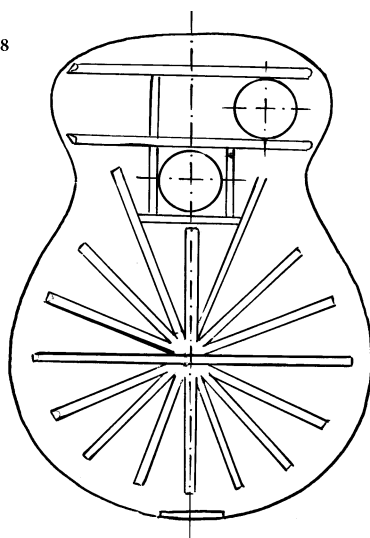
Din cauza sistemului a mutat deschiderea instrumentului. Astfel este ușor de obținut un bas puternic și există o căldură și rotunjime a sunetului. Dimensiunea zonei de vibrație din partea de sus este responsabilă pentru acest lucru. Fiecare deschidere este doar jumătate din dimensiunea deschiderii tradiționale, tipice. Recent a crescut

deschiderea - raza de 35 mm în loc de 32mm⁹⁶ - pentru a oferi luminozitate un pic mai mare.

Fig. 32. a⁹⁷



Fig. 32. b⁹⁸



Sunetul chitarei este tare și foarte pianistic, neobișnuit dar extrem de viabil și plăcut.

Alte modele:

Fig. 33. a



Fig. 33. b



⁹⁶ Măsurăturile sunt preluate din sursa on-line: <http://www.newmillguitar.com/newguits.html>.

⁹⁷ Sursă on-line: <http://www.newmillguitar.com/adr.html>.

⁹⁸ Vezi anexa 2 poza 21.

c) Chitara cu deschidere în lateral, modelul Randy Reynolds (n.?)

Randy Reynolds este un lutier ce experimentează în permanență. El construiește instrumente diferite folosind diferite principii. A cercetat principiile lui Kasha în legătură cu grinziile radiale asimetrice. El folosește și tehnica de față dublă la chitarele sale.

O altă noutate este o deschidere în lateral pe corpul instrumentului pe lângă deschiderea normală.

Fig. 34. a⁹⁹



Fig. 34. b¹⁰⁰



Un anumit număr de lutieri încorporează chitara cu o deschidere suplimentară în partea laterală a instrumentului pentru a ajuta interpretul să se audă mai bine. În acest caz aerul se deplasează mai liber și în afara corpului chitarei așa cum vibrează. În acest fel interpretul va avea avantajul să audă mai bine sunetul proiectat de chitară.

Ultimele cercetări au demonstrat că publicul nu poate să diferențieze sunetul acestui sistem.

⁹⁹ Sursa on-line: <http://www.reynoldsguitars.com/dcon.shtml>.

¹⁰⁰ Sursa on-line: <http://www.reynoldsguitars.com/dcon.shtml>.

Alte modele cu deschidere în laterale

Fig. 35. a



Fig. 35. b



Fig. 35. c



Forme modificate

a) Manuel Contreras –chitara construită pentru interpretul Abel Carlevaro

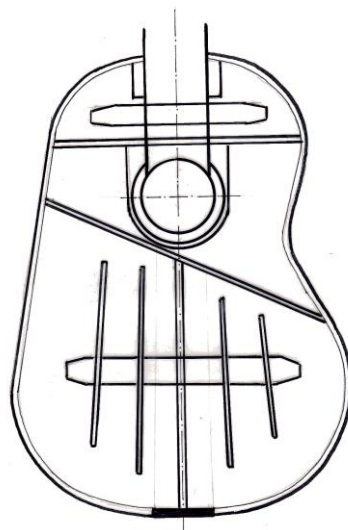
Primul instrument cu formă neconvențională, care a rămas cunoscută ca atare a fost chitara construită de M. Contreras în anul 1983 pentru chitaristul A. Carlevaro.

Contreras a proiectat o chitară radical diferită, fără gaură de sunet și fără curba superioară a corpului pornind de la ipoteza că, prin extinderea suprafeței de sus, volumul și tonul se vor îmbunătăți. Chitara are un spate suplimentar în interiorul corpului pentru a izola caseta de efectul provocat de corpul instrumentistului. În locul găurii de sunet, există mai multe găuri în jurul marginii de sus. Într-adevăr sunetul și tonul sunt mai bune dar instrumentul este foarte greu.

Fig. 36. a¹⁰¹



Fig. 36. b¹⁰²



b) tăietura pe corp sub tastieră

Modelul chitarei clasice care are tăietura pe corp sub tastieră îl face extrem de ușor pentru a cânta pasaje complicate în registrul superior. De multe ori modelul apare în variantă electro-acustică și de obicei se folosește în apariții de orchestră, jazz sau muzică ușoară.

Fig. 37



¹⁰¹ Sursa on-line: <http://www.guitareconcert.com/16901/27282.html>.

¹⁰² Vezi anexa 2 poza 23.

c) instrument cu picior de violoncel cu cutie de rezonanță adăugată - modelul David Rubio (1934-2000) construită pentru interpretul Paul Galbraith (n.1964)

Lutierul englez David Rubio a construit pentru interpretul Paul Galbraith o chitară cu opt corzi. Spatele chitarei este construit din lemn de trandafir brazilian, griful din abanos iar fața din molid.

Rubio a rezolvat problemele corzilor suplimentare după ce a studiat ophreion, un instrument renesanțist (pe cale de dispariție), care avea un pod înclinat pentru a oferi o lungime mai mare corzilor din bas și o lungime mai scurtă corzilor înalte. În corzile de bas se creează o tensiune mai mare decât la corzile înalte. Chitara are un aspect foarte futurist, cu podul său oblic.

Un picior de metal, asemănător celui de la violoncel, este montat în partea de jos a chitarei, care se leagă pe o casetă rezonatoare care se află perpendicular pe chitară și care este puțin mai mică decât cutia unui violoncel. Caseta crește volumul și densitatea de sunet a instrumentului. Un meșter brazilian a făcut această cutie din lemn de trandafir și din molid și mai târziu Rubio a tăiat două *f*-găuri în fața sa. Când Galbraith cântă, se așează pe un scaun înalt, chitara se ține ca un violoncel legat de cutia de rezonanță, care se află pe jos și în același timp folosește două scăunele pentru ambele picioare.

Fig. 38¹⁰³



Galbraith folosește corzi de D'Addario șlefuite în bas pentru a reduce zgomotul degetelor și corzi Savarez din fibră de carbon pentru corzile înalte.¹⁰⁴

¹⁰³ Sursă on-line: <http://www.guitarprinciples.com>.

Mai multe corzi

Chitara cu mai multe corzi a existat și în secolele precedente. Unele tipuri de chitare cu 7 corzi sunt specifice pentru anumite zone culturale ca Rusia și Brazilia.

Și la alți strămoși ai chitarei se află instrumente cu corzi adiționale de exemplu lăuta sau chitara harpă care au corzi adăugate pentru bas.

Cele mai răspândite chitare clasice cu mai multe corzi sunt cu 8 și 10 corzi.

a) 8 coarde

Există mai multe variante ale acestui instrument. Probabil are origine în Rusia, împreună cu varianta chitarei cu 7 corzi din secolul al 19-lea. Chitara cu opt corzi a început recent să câștige popularitate, în special printre artiștii de *jazz*.

Dintre chitariști clasici, Paul Galbraith și Alexander Vynograd (1969) sunt cei mai renumiți interpreți ce folosesc chitara cu 8 corzi. Ei folosesc corzi suplimentare și în registrul înalt și în registrul de jos.

Paul Galbraith în general folosește acordajul standard al chitarei clasice la care se adaugă coarda *si* în bas și *la* în registrul înalt: *(do)-mi-la-re-sol-si-mi-(la)*¹⁰⁵. Chitara lui P. Galbraith a fost construită de lutierul D. Rubio.

Fig. 39¹⁰⁶



¹⁰⁴ Sursă on-line: <http://www.acguitar.com/issues/ag77/gear77.shtml>.

¹⁰⁵ Pagina oficială de web al lui Paul Galbraith: <http://www.paul-galbraith.com/engl/8string.htm>.

¹⁰⁶ Sursă on-line: <http://www.bnl.gov/newsroom/print/friendly.php?a=1350>.

Alexander Vynograd a ales acordajul *(la)-mi-do-sol-re-la-mi-(la)*.¹⁰⁷ La acest acordaj a ajuns să adauge o coardă *la* în registrul înalt și jos iar coarda *si* este acordată la *do*. Vynograd notează muzica lui într-o cheie diferită și interpretează ca și cum ar fi acordată chitara la: *mi-si-mi-la-re-sol-si-mi*. Pentru un chitarist care face tranziția de la 6 corzi la chitară de 8 corzi, aceasta este o abordare mai puțin confuză decât a lui Galbraith, deoarece digitația și partiturile sunt mai familiare. Chitara lui a fost construită de lutierul Felix Akopov (n.?) din Moscova. A.Vynograd are o tehnică unică, el folosește bărbia când nu mai mare degete suficiente pentru a realiza acordurile.

Fig. 40¹⁰⁸



b) 10 coarde

În secolul XX interpretul Narciso Yepes (1927-1997) a fost pionierul acestui instrument. El a folosit chitara cu 10 corzi pentru înregistrări și concerte începând din 1964 până la sfârșitul vieții sale.

Acordajul folosit de Yepes este identic cu cel folosit la o chitară clasică tradițională la care se adaugă corzile în bas: *fa_# -sol_#-la_#-do -mi-la-re-sol-si-mi*¹⁰⁹. Utilizarea chitarei cu 10 corzi este similară cu utilizarea chitarei harpă. Spre deosebire de chitara harpă, chitara clasică cu 10 corzi are un singur gât.

¹⁰⁷ Pagina oficială de web al lui Alexander Vynograd: <http://www.vynograd.com/index.htm>.

¹⁰⁸ Sursă on-line: <http://www.classicalarchives.com/composer/1910.html>.

¹⁰⁹ Sursă on-line: <http://www.tenstringuitar.info/>.

Fig. 41¹¹⁰



Chitara lui Yepes a fost construită de José Ramírez III.

Modificările tastierei / grifului

a) extensii ale tastierei

Chitara tradițională are 19 taste. La multe chitare construite după anii 80 se adaugă o tastă mai mică care prelungește extensia instrumentului cu un semiton pe coarda întâia.

Fig. 42



¹¹⁰ Sursă on-line: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Yepes-Narciso.htm>.

b) griful elevat, modelul Thomas Humphrey

Avantajul principal constă în faptul că ajută mâna stângă pe pozițiile înalte și din acest motiv distanța grifului față de corp a crescut. De asemenea acest grif este avantajos și pentru mâna dreaptă. Griful înălțat vizual este discret, iar instrumentul își păstrează aspectul său tradițional.

Unii lutieri precum americanul T. Humphrey, italianul Renato Barone (n. ?) francezul Antoine Pappalardo (n. ?) și canadianul Mueller Fritz (n.1946) folosesc această tehnică în construirea instrumentelor.

Chitara clasică concepută de Humphrey a fost printre pionierii acestei metode de construcție. El a observat că harpele au un sunet mai susținut și mai puternic decât chitarele și că acest lucru se datorează corzilor ce trag mai tare placa de sunet.

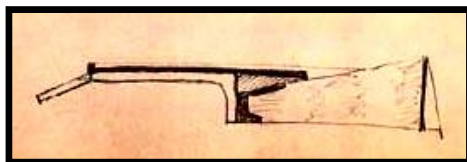
La o chitară ciupirea corzilor este aproape paralelă cu fața instrumentului. La o chitară cu un gât ridicat, ciupirea corzilor este deplasată cu câteva grade și trage mai tare placa de sunet. Mulți constructori de chitară clasică folosesc acum procedura de gât ridicat. Un alt avantaj al acestui procedeu este că ajută interpretul să cânte la pozițiile înalte.

Modelul cel mai recunoscut al lui este Milenium, care are un grif înălțat.

Fig. 43. a



Fig. 43. b



Comparația modelului Hauser cu modelul Huphrey

Fig. 44



c) tastiera cu profil curbat

Lutieri precum francezul Antoine Pappalardo (n.?) construiesc griful curbat pentru a îmbunătăți posibilitățile interpretului.

Fig. 45



tastiera curbată



tastiera tradițională

d) taste înalte (bare metalice ale tastierei)

O parte din lutieri consideră că tastele mai înalte ajută interpretul să realizeze vibrato și *baré*-urile mai ușor pentru a avea mâna stângă mai lejeră.

Fig. 46



Suport pentru brațul drept, modelul Greg Smallman

În anul 1999 Smallman a introdus un suport de braț (cotieră) pentru chitara clasică. O cotieră oferă trei avantaje principale: diminuează loviturile pe fața instrumentului ce rezultă din folosirea antebrațului drept, este potențial mai confortabilă pentru interpret și are grijă de liniile instrumentului unde mâna dreaptă ia contact cu instrumentul. Aceste beneficii sunt de o importanță deosebită pentru instrumentele foarte subțiri, fragile, cum ar fi și instrumentele construite de Smallman. Acest suport ar putea îmbunătăți subtil orice chitară, inclusiv cele cu față dublă.

Fig. 47. a



Fig. 47. b



1.1.3.5. Versiuni amplificate

Ideea unei chitare clasice amplificate are ca punct de plecare posibilitățile sonore reduse ale acestui instrument; astfel, în cazul în care interpreții vor să cânte cu o orchestră simfonică sau în alte formații mai mari, unde chitara singură are nevoie de amplificare.

Chitarele clasice pot fi amplificate în două feluri: printr-un microfon extern, sau cu o doză electromagnetică încorporată în cutia de rezonanță.

a) Cu formă tradițională / Chitara electro-acustică

Este similară ca aspect cu chitara clasică. Diferența față de o chitară clasică este atașarea în corpul chitarei a unui microfon și (de regulă) a unui egalizator.

Fig. 48



b) Fără cutie de rezonanță - altfel numită chitara de călătorie (chitară mută)

Chitarele clasice amplificate fără cutie de rezonanță sunt o variantă a instrumentului care amplifică sunetul produs nu prin intermediul unei cutii de rezonanță, ci prin amplificare electrică mijlocită de prezența unor doze electromagnetice.

Acest tip de instrument a fost folosit de chitarista Sharon Isbin (n. 1956).¹¹¹

Fig. 49. a¹¹²



Fig. 49. b¹¹³



¹¹¹ Sursă on-line: <http://www.sharonisbin.com/guitars.html>.

¹¹² Sursă on-line: <http://www.sharonisbin.com/guitars.html>.

¹¹³ Sursă on-line: <http://stanleyalexandrowicz.x10.mx/musthave.html>.

c) Corp masiv

Asemănător exemplului precedent sunetul este produs printr-o doză electromagnetică. Corpul chitarei este din lemn masiv.

Fig. 50¹¹⁴



1.1.4. Evoluția construcției de chitară în România

Construcția de chitare în România numără puțini lutieri, cel mai cunoscut până în anii 1990 fiind Roman Boianciuc (?), binecunoscut și pentru viorile sale. Fabrica de instrumente „HORA” a fost înființată tot de el în anul 1951.

După anii 2000 pot fi reperate mai multe experimente de luterie: Andrei Oprișan (n. 1971) și Alexandru Marian (n.1979) –București - dar cei mai cunoscuți lutieri de chitară în România sunt György Nemes (Sfântu Gheorghe) și Constantin Dumitriu (Focșani).

György Nemes (n.1949)

György Nemes s-a născut în 1949 la București și actualmente locuiește în orașul Sf. Gheorghe. A urmat cursuri de specialitate cu mari nume ale luteriei internaționale dintre care îi amintim pe José Romanillos (n.1932) și Masaru Kohno (1926-1998). Astăzi chitarele lui sunt apreciate atât pe plan național cât și internațional¹¹⁵.

El este reprezentantul școlii tradiționale spaniole. Construiește instrumente după modelul Torres, dar cu o cutie de rezonanță mai mare.

¹¹⁴ Sursă on-line: <http://www.americanmusical.com/Item--i-TRA-MKIINYLON-LIST>.

¹¹⁵ **Andrei, Constantin:** Chitara-tradiție și inovație, Ed MediaMusica, Cluj, 2007, pg 242.

Constantin Dumitriu (n.1965)

Constantin Dumitriu s-a născut în 1965 la Focșani. Este cel mai reprezentativ dintre lutierii din România, un nume de rezonanță și în străinătate. Chitarele sale de bună calitate au pătruns în țări ca: Suedia, SUA, Germania, Grecia, Anglia, România, Austria, etc. și sunt oferite de asemenea ca premiu la festivaluri și concursuri internaționale prestigioase.

El experimentează în permanență, făcând instrumente tradiționale, cu grinzi încrucișate dar și instrumente cu față dublă.

Primele instrumente construite de Constantin Dumitriu au fost construite după modelul Torres.

După aceea au urmat o serie de experimente pornind de la ideea îmbunătățirii timbrului. El consideră că se poate obține un sunet frumos prin reducerea armonicelor deoarece multe armonice disonează și nu produc un sunet clar. El a păstrat acest principiu dar conceptual a progresat. Acest procedeu a fost utilizat și de Stradivarius la instrumentele sale.

Dumitriu încearcă de asemenea să obțină la instrumentele sale o susținere foarte lungă a sunetului care aseamănă cu atacul continuu la vioară.

În opinia lui, una din problemele unui lutier este că instrumentiștii au atacuri diferite, misiunea lutierului constând în a potrivi atacul interpretului cu instrumentul.¹¹⁶

¹¹⁶ Afirmații preluate din discuția autorului prezentei lucrări cu lutierul Constantin Dumitriu, la Festivalul Internațional de Chitară Clasică-Sinaia 2010.

1.2. TIPURI DE CORZI UTILIZATE

Voi prezenta, în acest subcapitol, tipurile de corzi utilizate la chitară clasică modernă și modelele cele mai frecvent folosite.

1.2.1. Corzile tradiționale

Cele trei corzi înalte ale chitarei tradiționale (renascentistă, barocă, clasică romantică) erau fabricate din intestine de oaie sau de vacă, iar cele trei corzi din bas erau realizate dintr-un fir de mătase bobinat pe intestine.

1.2.2. Corzile moderne (sec. XX)

Până la al doilea război mondial materialele de bază din care corzile de chitară au fost fabricate erau intestine de animale și mătase. Lutierul Albert Augustin (1900-1967) din New York, a fost primul care a construit corzi de chitară din nailon.

În anii 30 el a experimentat diferite tipuri de corzi cu diferite caractere, fără rezultate semnificative. Se afla în imposibilitatea de a-și procura materii prime din cauza restricțiilor de război. Compania DuPont a încurajat ideile lutierului Augustin; comparând corzile din intestin cu cele din nailon Compania DuPont a considerat că nailonul are un sunet mai bun la chitară.

În mijlocul anilor 1940, A. Segovia a constatat lipsa corzilor de chitară de calitate bună în Statele Unite, atunci a descoperit niște corzi din plastic pe care le-a folosit în scop experimental. Segovia a constatat că corzile au un sunet clar, dar prezintă un timbru slab metalic ce trebuia eliminat. Corzile de nailon au fost încercate pe scenă de către Olga Coelho (1909-2008) în New York, în ianuarie, 1944.

În 1946, dat fiind interesul manifestat de Segovia și experimentele anterioare, Augustin a decis să continue dezvoltarea corzilor din nailon. DuPont a fost de acord să furnizeze corzi de nailon dacă Augustin își continuă eforturile pentru a dezvolta și îmbunătăți calitatea corzilor. După trei ani, Augustin a prezentat coarda de nailon a cărei calitate l-a impresionat atât pe Segovia cât și compania DuPont.

Albert Augustin a dezvoltat astfel corzile de chitară, înlocuind cele trei corzi înalte din intestine cu nailon, iar cele trei corzi din bas cu un fir de plastic înconjurat cu sârmă de bronz sau sârmă de cupru.

În ultimii ani au apărut corzile din carbon în cazul cărora nailonul este înlocuit cu fir de carbon. Sunetul este preferat de unii lutieri și interpreți, în special pentru trecerea ușoară de la corzile înalte pe bas.

Modelul Albert Augustine

Albert Augustin Ltd. este producătorul inițial de corzi de nailon pentru chitară clasică. Compania susține chitara clasică și chitariști prin prezentarea mai multor serii de chitară în New York, unde sunt cântate piese contemporane de solo și de muzică de cameră. De asemenea, compania acordă sprijin tinerilor artiști oferind burse la diferite festivaluri.

A. Augustine este cel care a înlocuit pentru prima dată corzile de intestine și de mătase cu cele din nailon. După moartea lui compania a rămas sub conducerea soției sale Rose Augustin până la moartea acesteia în 2003. În prezent compania continuă să producă corzi de nailon de următoarele tipuri:

Corzi Augustine	Seria Clasică
AUGBL-Blue/ albastru	Cu tensionare înaltă în bas și scăzută pe corzile înalte (heavy basses light trebles)
AUGRD-Red / roșu	Cu tensionare medie în bas dar scăzută pe corzile înalte (medium basses light trebles)
AUGBS-Black-Silver/ negdru-argint	Cu tensionare scăzută în bas și în corzile înalte (light basses light trebles)
AUGGD-Gold – Flamenco/ aur	Corzi din nailon cu tensionare scăzută în corzile înalte (Classic nylon light trebles)
	Seria Imperial
IMPBL-Imperial Blue / albastru	Cu tensionare înaltă în bas și medie pe corzile înalte (Heavy basses medium trebles)

IMPRD-Imperial Red / roșu	Cu tensionare medie în bas și în corzile înalte (Medium basses medium trebles)
IMPBK-Imperial Black / negdru	Cu tensionare scăzută în bas dar medie pe corzile înalte (Light basses medium trebles)
IMPGD-Imperial Gold / aur	Corzi din nailon cu tensionare medie în corzile înalte (Classic nylon medium trebles)

Modelul D'Addario

D'Addario este un producător de corzi pentru diferite instrumente muzicale, dar în primul rând de corzi de chitară. Este o afacere familială și este unul dintre cei mai mari producători de corzi din lume. În prezent are sediul în Farmingdale, New York.

Produc de asemenea și distribuie alte accesorii muzicale în cadrul companiilor Planet Waves (cabluri de chitară, tunere, curele, produse de umidificare și alte accesorii), Evans Drumheads, Puresound HQ (accesorii de percuție), și Rico Reeds (accesorii pentru instrumente de suflat din lemn.)

Scurtă istorie a companiei:

Familia D'Addario, producătoare de corzi, provine din orașul italian mic de Salle, aflat în provincia Pescara. Numele unei Donato D'Addario apare într-un formular de botez din 1680 drept o „cordaro” („producător de coarde”, în italiană.) Din anumite resurse istorice reiese că ocupațiile principale ale orașului primar au fost agricultura și fabricarea de corzi. În perioada respectivă corzile erau fabricate, firește, din intestine de oaie și de porc. În urma unui cutremur din 1905, ce a devastat orașul în 1905, doi frați Rocco și Carmine D'Addario au emigrat în Astoria în Queens, New York, unde au extins piața lor de corzi, începută în sânul familiei lor din Salle.

În 1918 Rocco s-a întors în Salle, iar Carmine (sau Charles) a început să fabrice corzi într-un mic magazin din spatele casei familiei. Făcute tot din intestine, aceștia utilizau procedura tradițională implicându-i pe toți membrii familiei.

Cum chitara realiza o creștere majoră în popularitate în prima parte a secolului XX, prin anii 1930 familia a început să producă corzi pentru acest instrument pentru muzicieni în mod individual sau pentru luterii de chitară, la comandă.

Dezvoltarea nailonului de către DuPont în timpul celui de-al doilea război mondial a produs o schimbare majoră în afacerea familiei. În urma eșantioanelor trimise

de Dupont în 1947, D' Addario a început imediat să experimenteze cu acest nou material, consultându-se cu mulți dintre clienți pentru dezvoltarea corzilor noi.

La sfârșitul anilor 1940 și la începutul anilor 50 (mai ales după nașterea rock and roll-ului) chitarele clasice cu corzi de nailon au pierdut din popularitate deoarece a apărut chitara cu corzi de metal.

Unii dintre membrii mai tineri ai familiei au vrut să se îndrepte spre corzi de oțel, dar Charles a fost reticent la aceasta, nevrând să riște afacerea familială pentru ceva ce el considera drept o piață nesigură. În anul 1956 fiul lui, Charles John D'Addario Sr., a deschis o nouă companie sub denumirea Archaic Musical String Mfg Co. unde fabrica corzi de metal. Această companie a fabricat corzi pentru lutieri ca: Gretsch, D'Angelico, Martin, și Guild. Începând cu 1962 cele două companii au fost unite sub denumirea Darco. Chitara a devenit instrumentul cel mai popular în SUA, iar compania Darco a adus multe inovații.

În anul 1974, familia D'Addario a decis că este timpul ca și corzile fabricate de ei să apară pe piață sub nume propriu și astfel a luat naștere J. D'Addario Corporation&Darco care este încă un nume de brand folosit de compania Martin Guitar.

Inițial situată în Lynbrook, New York, afacerea a continuat să se extindă iar în 1994 s-a mutat în Farmingdale, New York. Compania este condusă de către familia D'Addario, cu 13 membrii ai familiei și cuprinde un efectiv de 900 angajați.

Corzile produse de compania D'Addario pentru chitară clasică sunt următoarele:

Corzi D'Addario	
	Seria Pro Arte
EJ45C	Pro Arte - Cu tensionare medie – Medium Tension
EJ46C	Pro Arte - Cu tensionare înaltă - Hard Tension
EJ45	Pro Arte
EJ46	Pro Arte
	Seria Classic
J-29	Classic – Flamenco
J-30	Classic – Medium
J-31	Classic – Hard
J-32	Classic
J-33	Classic

Modelul Savarez

A fost inițiat în anul 1770 de familia SAVARESE venită din Italia, care fabrică corzi de intestin finisate manual.

Între anii 1880-1930 au fabricat corzi de mătase și oțel, din bronz și alamă.

Începând cu anul 1930 au avut evoluții tehnologice majore:

- Corzi fabricate din nailon
- Introducerea tehnologiei moderne de rectificare, calibrare, monitorizare.
- Au avut un succes mondial cu coardele YSAYE
- Succes mondial cu coardele Argentina pentru chitare acustice de *jazz*.

În anul 1950, a fost înființată fabrica Savarez ce a adus o revoluție în lumea chitarei clasice oferind corzi de 3 tensiuni diferite.

În anul 1955, revoluționează coardele BLACK SUN pentru chitara *jazz*.

În 1976, introduce a doua revoluție cu coardele CRYSTAL ce apar în 3 tensiuni diferite.

În 1980, fabrică corzile CORELLI CRYSTAL pentru instrumente vechi.

În 1990, după 7 ani de cercetare, SAVAREZ introduce o revoluție majoră prin descoperirea unei noi tehnologii, care permite utilizarea de fibre compozite pentru coarde; apar corzile ALLIANCE.

În 1996 aduce o altă noutate cu corzile CORUM care, la corzile de bas, au avantajul unei flexibilități optimizate.

În 1997 dezvoltă un nailon de o calitate mai bună.

În anul 2000 apare o altă inovație majoră introducând seturi roșu/albastru. SAVAREZ este primul producător de corzi ce a oferit într-un set corzi cu diferite tensiuni ca: mică sau înaltă. Corzile produse de compania SAVAREZ pentru chitară clasică sunt următoarele:

	Savarez
	Corzile clasice tradiționale
520B	Cu tensionare scăzută - Low Tension
520J	Cu tensionare foarte mare - Very High Tension
520P	Cu tensionare înaltă - High Tension
520R	Cu tensionare înaltă- High Tension
520Pl	Cu tensionare înaltă- High Tension
	Seria Corum
500AR	Cu tensionare standard, roșu Standard Tension
500AJ	Cu tensionare înaltă, albastru- High Tension
	Seria Alliance
540J	Cu tensionare înaltă, albastru - Standard Tension
540R	Cu tensionare standard, roșu- High Tension

Modelul Hannabach

Începând din 1869 HANNABACH produce corzile de calitate cea mai înaltă, pentru cei mai exigenți muzicieni. Corzile sunt fabricate în Germania, folosind cele mai recente metode științifice, cele mai bune materiale și cea mai bună măiestrie moștenită din familie. Astăzi HANNABACH oferă o gamă largă de corzi cu tensiuni diferite. Ei sunt singura companie ce oferă corzi pentru chitară clasică în șase tensiuni diferite: Super High, High, Medium High, Medium, Low și Super Low. Această posibilitate de alegere permite fiecărui interpret să își aleagă corzile potrivite pentru stilul și instrumentul său.

Corzile Hannabach Carbon Trebles (carbon înalte) vin într-un pachet separat de 3 corzi (3, 2 ,1/ sol, si, mi), care pot fi combinate cu orice set de bas Hannabach (6, 5, 4/ mi, la, re), pentru tonul unic de corzi de carbon. Aceste corzi de Hannabach pentru chitară clasică sunt luminoase și au o viață lungă.

Corzile Hannabach 725 Goldin-carbon au un sunet cald la registrul înalt comparativ cu celelalte corzi de carbon și bași oferind un sunet clar, strălucitor.

Corzile 728 Custom Made - sunt realizate manual pentru interpreți profesioniști.

Corzile 807- sunt fabricate din bronz și au o suprafață lustruită pentru a reduce zgomotul degetului.

Corzile Hannabach 815 Silver speciale sunt cele mai populare corzi de la Hannabach. Bobinarea lor cu argint produce un sunet luminos.

Corzile Hannabach 824- 25 bobinate cu material aurit au un ton superior și rezistent.

Corzile Hannabach 827 sunt construite pentru chitare de *flamenco* și sunt proiectate pentru a rezista la rigorile impuse de jocul *flamenco*.

Corzile Hannabach 850- sunt mai moi cu suprafețe lustruite care reduc zgomotul degetului și sunt perfecte pentru înregistrarea de înaltă fidelitate.

Corzile Hannabach 900 sunt construite din argint 200 și sunt placate pentru a produce un ton frumos.

Hannabach face de asemenea o serie de seturi de specialitate.

Corzile Hannabach 830 Terzguitar sunt pentru un acordaj: G, C, F, B, D, G. Ele sunt pentru instrumente cu lungime de 54 cm.

Corzile Hannabach 836 Requinto sunt concepute pentru acordajul: A, D, G, B, E, A.

Corzile Hannabach 840 Quint sunt pentru instrumente bas cu lungime 70 cm, cu acordaj: A, D, G, C, E, A.

Corzile Hannabach 841 pentru chitara DoubleBass sunt pentru instrumente bas acordate la o octavă mai jos: E, A, D, G, B, E.

Corzile Hannabach 890 sunt fabricate pentru chitară de copii cu o lungime de 58 și 59 cm.

Toate corzile de Hannabach sunt de foarte înaltă calitate.

1.3. POZIȚIA CHITARISTULUI

Există două poziții principale: postura tradițională cu scăunel și postura modernă cu diferite suporturi. Oricare ar fi postura, ea este determinată de următoarele considerente de bază în stabilirea poziției de execuție;

- stabilitatea fizică a instrumentului
- asigurarea libertății ambelor mâini, astfel încât acestea să aibă acces liber la instrument și să poată satisface toate cerințele tehnice, fără a fi nevoie să fie ocupate cu sprijinirea instrumentului sau menținerea în poziție verticală
- eliminarea tensiunii musculare generale în poziția corpului

1.3.1. Poziția tradițională (cu scăunel)

În general chitara clasică a fost ținută pe piciorul stâng ridicat, care se sprijinea de un scaun de picior sau pe alte dispozitive pentru a o aduce la o poziție centrală față de corpul interpretului. Scaunul de picior este cel mai frecvent ușor orientat spre stânga publicului (din perspectiva interpretului), și înclinat în sus spre public. Cu toate acestea, spre a elimina tensiunea musculară generală, scăunelul poate fi plasat oblic în jos spre public. Acest lucru micșorează tensiunea din picioare.

Fig. 51. a



Fig. 51. b ¹¹⁷



¹¹⁷ Sursă on-line: <http://www.musiciansfriend.com/accessories/proline-deluxe-guitar-footstool/454317000001000>.

1.3.2. Poziția modernă (cu suport ergonomic)

Încă din secolul al cincisprezecelea chitariștii au ridicat piciorul stâng punându-l pe tocul chitarei sau folosind scăunelul, pentru a-și îmbunătăți tehnica lor. Au făcut acest lucru pentru că în postura tradițională se creează o curbă a spatelui interpretului, care pe termen lung poate da dureri de spate. În ultimii douăzeci de ani s-au inventat mai multe dispozitive concepute pentru a ridica chitara într-o poziție optimă ținând ambele picioare pe podea.

Mulți chitariști consideră că se simt mai confortabil cu un dispozitiv decât în poziția tradițională (scăunel). Nu numai poziția corpului dar și poziția ambelor mâini este mai liberă, acestea fiind folosite mai eficient decât înainte. Mulți interpreți declară că au sesizat inclusiv schimbări de ton odată cu schimbarea posturii.

Cel mai eficient suport după părerea noastră este ErgoPlay-ul, care se prezintă în mai multe variante. Este reglabil și ergonomic, se poate ține chitara în poziția optimă iar problemele de spate sunt eliminate.

Grupul adept al posturii tradiționale consideră că instrumentul nu este așa stabil cu dispozitive ca și cu scăunel. Unul din argumentele invocate se referă la cazurile în care s-a desfăcut dispozitivul de la chitară în timpul concertului.

Diferite tipuri de ErgoPlay

Fig. 52. a¹¹⁸



Fig. 52. b¹¹⁹



¹¹⁸ Sursă on-line: http://www.martinsmusikiste.de/de/Ergoplay-Ergoplay-Modell-J.-Tappert-Gitarrenstuetze-550_201512.

¹¹⁹ Sursă on-line: <http://www.sandiegomusicstudio.com/shop>.

Fig. 53. a¹²⁰



Fig. 53. b¹²¹



Alte modele

Fig. 54. a



Fig. 54. b



Fig. 55. a



Fig. 55. b¹²²



¹²⁰ Sursă on-line: http://www.thomann.de/gb/ergoplay_modell_michael_troester.htm.

¹²¹ Sursă on-line: <http://www.tasset.com/ergoplay-m-372.html>.

¹²² Sursă on-line: <http://classicguitare.com>.

Fig. 56.a



Fig. 56. b



1.3.3. Poziția experimentală - chitaristul Paul Galbraith

Paul Galbraith a câștigat la vârsta de 17 ani medalia de argint la Concursul Internațional de Chitară Clasică Segovia¹²³ (1981). A. Segovia, fiind prezent, a numit interpretarea lui Galbraith „magnifică”¹²⁴. Acest premiu a contribuit la lansarea lui pe plan internațional.

Poziția unică a lui Galbraith a fost prezentată prima dată la Festivalul de la Edinburgh¹²⁵ din 1989. Chitara lui¹²⁶ este susținută de un picior de metal, similar cu cel de la violoncel, care se leagă la o cutie de rezonanță din lemn. Instrumentul are 8 corzi. Atât design-ul extraordinar al chitarei cât și stilul de execuție al interpretului P. Galbraith sunt considerate evoluții novatoare în istoria instrumentului.¹²⁷

Fig. 57¹²⁸



¹²³ Segovia International Classical Guitar Competition.

¹²⁴ Sursă on-line: <http://www.guitarfoundation.org/drupal/node/4542>.

¹²⁵ Edinburgh Festival.

¹²⁶ Concepută în colaborare cu lutierul englez David Rubio.

¹²⁷ Sursă on-line: <http://learnmusicworld.com/shmasterclass12>.

¹²⁸ Sursă on-line: <http://www.classicalguitardelcamp.com>.

2. MIJLOACE DE EXPRIMARE TEHNICO-ARTISTICĂ; IDENTIFICAREA ȘI NOTAREA NOILOR TEHNICI DE INTERPRETARE ÎN MUZICA MODERNĂ¹²⁹

Tendențele de înnoire și reorganizare a discursului muzical se manifestă începând cu primele decenii ale secolului al XX-lea. O importantă „revoluție” a fost determinată de marele interpret Andrés Segovia, care a reușit să-i convingă pe compozitorii începutului de secol XX să compună muzică pentru chitară. La mijlocul secolului XX, în aceeași tradiție instituită de Segovia, compozitori ulteriori inovează și revoluționează timbrul delicat al chitarei importând procedee și efecte noi care revoluționează încă o dată posibilitățile instrumentului. Trebuie remarcat impactul muzicii avangardiste din deceniile 3-5 care își face simțit efectul și în muzica pentru chitară. Limbajul muzical în continuă expansiune include cele mai eterogene elemente, dintre care ritmul și sfera timbrală reprezintă noi și importanți factori în muzica instrumentală. Noile combinații sonore reprezentau o distanțare considerabilă față de funcționalismul armoniei clasice.

Compozitorii secolului al XX-lea au căutat să lărgască și să aprofundeze expresivitatea instrumentului folosind cele mai variate asociații timbrale și procedee de dramatizare a discursului muzical, ca de exemplu:

- culoarea armonică și particularizarea coloristică a scriiturii muzicale instrumentale
- modulații neașteptate și discursuri bi-, tritonale
- o paletă dinamică largă cu contraste puternice
- fluctuații permanente ale nuanțelor dinamice
- semne de agogică minuțios gradate
- improvizația și variația
- măsuri compuse eterogen și alternanța frecventă a măsurilor
- preferințe pentru contraste puternice
- narațiunea și comunicarea expresivă
- mijloace de expresie idiomatice specifice instrumentului
- arhitectonică sonoră clar concepută și echilibrată sau complexă și nedeterminată

¹²⁹ Ne referim la perioada cuprinsă între anii 1950-2000.

În domeniul tehnicii chitarei clasice compozitorii sec. al XX-lea au exploatat toate resursele tehnice și timbrale ale instrumentului descoperind noi combinații timbrale și efecte tehnice. În cele ce urmează vom urmări și descrie aceste mijloace în detaliu.

2.1. EFECTE EXPRESIVE SPECIFICE CHITAREI

(de la sonorități tradiționale la efecte extra idiomatice¹³⁰)

Rezultatele sonore obținute prin modalitatea tradițională de acționare (ciupire¹³¹ cu degetele mâinii stângi¹³²) asupra corzilor sunt considerate a fi naturale¹³³. Există două modalități de atac: *tirando*¹³⁴, *apoyando*¹³⁵. În acest subcapitol încercăm organizarea și sistematizarea exhaustivă (poate pentru prima dată în cadrul unei lucrări de specialitate dedicată chitarei clasice de ținuta academică) a tuturor efectelor sonore existente (naturale, moderne, artificiale) prezente în literatura instrumentului.

Pentru redarea efectelor tehnice și timbrale, compozitorii au folosit ca mijloace de expresie¹³⁶ următoarele procedee:

2.1.1. Sonorități timbrale specifice

2.1.1.1. *Sul tasto* / Tastiera (lb. it. *sul tasto* ~ pe tastieră): se realizează prin ciupirea sunetului deasupra tastierei. Cu acest procedeu de ciupire se realizează un sunet cald, rotund.

¹³⁰ Toate efectele sonore considerate a fi novatoare sunt marcate cu semnul*. Cele nemarcate sunt considerate a fi tradiționale, fiind „clasice” în literatura chitarei și introduse deja în secolele al XVII- XIX. Cele extra idiomatice sunt efecte noi apărute în general în muzica sec. XX.

¹³¹ În timpul contactului degetului cu coarda interpretul folosește în același timp unghia și pulpa degetului.

¹³² Denumirile degetelor de ciupire sunt: *p* = *pulgar* (mare), *i* = *indice* (arătător), *m* = *medio* (mediu), *a* = *anular* (inelarul), *q* = *meñique* (degetul mic) - folosit în general în muzica de *flamenco*, dar unii interpreți clasici experimentează încă folosirea acestuia (ex. Ștěpán Rak).

¹³³ Se realizează prin ciupirea sunetului lângă gaura de sunet a plăcii de rezonanță.

¹³⁴ *tirando* (lb. sp. *tirar* ~ a arunca, a lăsa liber) - ciupirea liberă.

¹³⁵ *apoyando* (lb. sp. *apoyar* ~ a sprijini) - în timpul ciupirii, degetul care a acționat deasupra corzii se sprijină pe coarda inferioară.

¹³⁶ De multe ori același procedeu este utilizat de către compozitori în mod diferit; chiar și în cazul unui singur compozitor, poate să apară o notație diferită pe parcursul a mai multor lucrări. La fel, același semn grafic poate fi utilizat la compozitori diferiți pentru efecte diverse.

Alberto Ginastera (1916-1983): *Sonata for Guitar op 47*, partea I - Esordio

Ex. 1¹³⁷



2.1.1.2. *Sul ponticello* / *Ponticello* (lb. it. *sul ponticello* ~ deasupra cordarului, care la chitară este și căluș; concret: lângă, aproape de...): se realizează prin ciupirea sunetului lângă cordar. Se obține astfel un sunet agresiv și metalic.

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

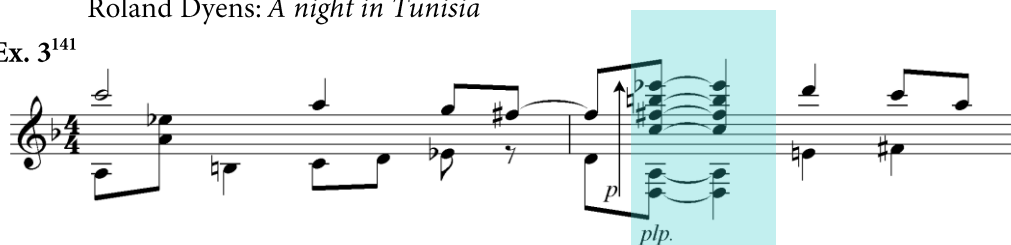
Ex. 2^{138 139}



2.1.1.3. Sunet ciupit cu pulpa degetului: în acest caz interpretul nu folosește unghia la executarea ciupirii numai pielea degetului pentru ca să rezulte un sunet moale. Compozitorul-interpret Roland Dyens (n.1955) folosește pentru notarea acestei sonorități abrevierea: *plp*¹⁴⁰.

Roland Dyens: *A night in Tunisia*

Ex. 3¹⁴¹



¹³⁷ Exemplificarea audio-video a acestor sonorități se regăsește în anexa 3 video 1.

¹³⁸ În continuare vom folosi pentru evidențierea fragmentelor de text muzical din exemplele prezentate o încadrare în culoare, spre a le deosebi de notația în cadru prezentă în *semiografia* originală.

¹³⁹ Vezi anexa 3 video 2.

¹⁴⁰ ce provine din cuvântul francez *pulpe* ~ pulpă.

¹⁴¹ Vezi anexa 3 video 3.

2.1.1.4. Sunet ciupit numai cu unghia: această sonoritate este formată numai cu unghia interpretului, fără ca pielea degetului să atingă coarda ciupită; rezultă un sunet metalic.

R. Dyens folosește pentru ortografia termenului italian *unghia*.

R. Dyens: *A night in Tunisia*

Ex. 4¹⁴²



2.1.1.5. Pizzicato specific chitarei (lb. it. *pizzicato* ~ ciupit): indicație tehnică care se poate realiza la chitară prin stoparea sunetelor ciupite cu mâna dreapta pe lângă cordar. Se notează prin abreviere cu *pizz.* deasupra primei note din seria celor afectate de această indicație.

Astor Piazzolla (1921-1992): *La Muerte del Angel* (trascriptia de Leo Brouwer)

Ex. 5¹⁴³



2.1.1.6. Strum* (lb. engl. *to strum* ~ a zdrăngăni): arpeggiere cu un singur deget - de obicei se execută cu un singur deget *i* al mâinii drepte și se notează în felul următor:

Ex. 6



¹⁴² Vezi anexa 3 video 4.

¹⁴³ Vezi anexa 3 video 5.

R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea I - India

Ex. 7¹⁴⁴



2.1.1.7. Rasgueado¹⁴⁵ (lb. sp. *rasguear* ~ a înflori, a cânta arpeggio la chitară) - clasic în muzica de dans - *flamenco*¹⁴⁶, dar nou în muzica clasică: interpretul obține vibrația prin lovirea¹⁴⁷ corzilor cu degetele mâinii drepte, rezultând un ritm percutant. Interpreții de *flamenco* folosesc de multe ori straturi de mătase lipite de unghii pentru a evita ruperea acestora. Există unele sacrificii în formarea tonului în cazul acestor procedee, deoarece din tehnica *rasgueado* poate rezulta ruperea mai multor unghii prin lovirea corzilor. Fața chitărelor de *flamenco* este protejată de unghiile interpretului¹⁴⁸ cu un strat de plastic numit „golpeador”.

Există mai multe tipuri de *rasgueado*, dar principiul de bază este utilizarea antebrațului și folosirea alternării degetului *p* cu celelalte patru¹⁴⁹.

A. Piazzolla: *Verano Porteno-Tango* [transcripția de Baltazar Benítez (n.1944)]

Ex. 8¹⁵⁰



¹⁴⁴ Vezi anexa 3 video 6.

¹⁴⁵ Vezi anexa 3 video 7.

¹⁴⁶ **Flamenco** (lb. sp.) este un gen muzical, care a apărut și s-a dezvoltat în Spania, preponderent în regiunea Andaluzia. Acest gen e caracterizat de o ritmicitate pronunțată, fiind folosite castaniete și adesea cântecele *flamenco* sunt însoțite de dansul omonim. Deși patria *flamenco*-ului e considerată Andaluzia, regiunile Extremadura și Murcia au contribuit la dezvoltarea unor forme muzicale specifice. Rădăcinile *flamenco* nu sunt cunoscute cu precizie, însă adesea sunt citate influențe din culturile Islamică, Sefardă, țigănească, alături de cultura locală andaluză. Influențele Latino-Americane și în special acele cubaneze au contribuit de asemeni la formarea câtorva subgenuri.

¹⁴⁷ În acest caz cuvântul lovire provine din tehnica *strum* și înseamnă arpeggiere rapidă.

¹⁴⁸ care pot atinge fața în mod repetat în timp ce interpretul cântă, sau când este obligat să lovească fața instrumentului când *rasgueado* este combinat cu *golpe*.

¹⁴⁹ *i, m, a, q.*

¹⁵⁰ Vezi anexa 3 video 8.

2.1.2. Sonorități timbrale nespecifice

2.1.2.1. Ciupirea coardelor după prăguș, lângă cheie*: rezultă un sunet înalt

a) Notăția acestui efect tehnic la A. Ginastera:

Ex. 9



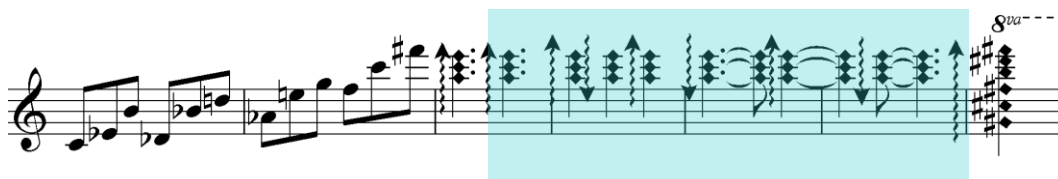
A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 10¹⁵¹



A. Ginastera folosește acest procedeu sonor ritmizat:

Ex. 11¹⁵²



b) Notăția acestui efect la R. Dyens în *Libra Sonatine*:

Ex. 12

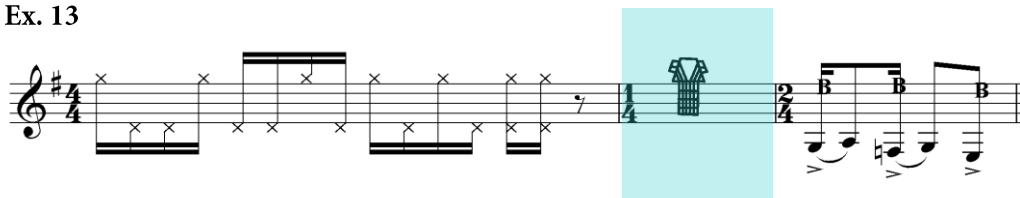


¹⁵¹ Vezi anexa 3 video 9.

¹⁵² Vezi anexa 3 video 10.

R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - Fuoco

Ex. 13



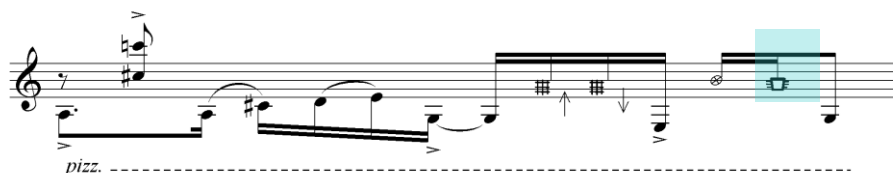
c) Notația aceluiași efect la R. Dyens în *Hommage a Villa-Lobos*

Ex. 14



R. Dyens: *Hommage a Villa-Lobos*, partea IV - Tuhü

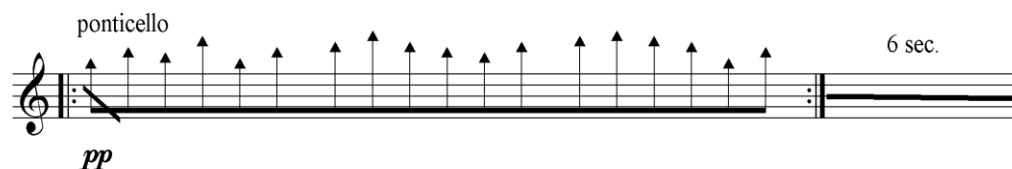
Ex. 15



2.1.2.2. Sunete obținute în afara ambitusului cu înălțime aproximată*: aceste sunete se execută prin atingerea coardelor cu mâna stângă după tastieră. Cu cât mâna este mai aproape de cordar cu atât sunetul este mai înalt.

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 16¹⁵³

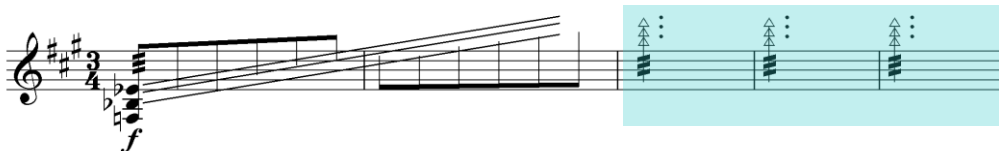


¹⁵³ Vezi anexa 3 video 11.

Acest procedeu simultan pe mai multe coarde.

Leo Brouwer (n. 1939): *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*

Ex. 17¹⁵⁴



2.1.2.3. Efect *étouffé*¹⁵⁵ (lb. fr. *étouffé* ~ înăbușit) : în timp ce mâna dreaptă pune în vibrație corzile, mâna stângă acoperă și estompează producând un sunet neclar. R. Dyens folosește pentru notarea acestei sonorități:

Ex. 18



R. Dyens: *Hommage a Villa-Lobos*, partea IV - Tuhû

Ex. 19



2.1.3. Flageolette (lb. fr. *flageolet*): este cunoscut faptul că un sunet muzical deține în componența sa o serie de alte sunete coexistente numite armonice (însoțitoare sau concomitente). Formarea lor se datorează faptului că un corp sonor vibrează nu numai în lungimea lui dând naștere sunetului fundamental ci concomitent vibrează și în părți (jumătăți, treimi, pătrimi, etc) dând naștere armonicilor. Orice sunet din seria armonicilor emis izolat, poartă numele de *flageolet*. De obicei se notează în felul următor:

Ex. 20



¹⁵⁴ Vezi anexa 3 video 12.

¹⁵⁵ Vezi anexa 3 video 13.

2.1.3.1. Flageolet natural. Obținerea *flageolet*-ului natural se realizează prin atingerea ușoară a coardei în punctele unde ea se împarte în două, trei sau mai multe porțiuni egale producând armonice superioare naturale. Efectul deosebit obținut în acest fel se caracterizează printr-o sonoritate asemănătoare cu aceea a vechiului flaut numit „*flageolet*” de la care și-a luat numele. *Flageolette* naturale se pot executa la chitară cel mai ușor în pozițiile V, VII și XII.

R. Dyens: *Tango En Skai*

Ex. 21¹⁵⁶



2.1.3.2. Flageolet artificial: sunetul de bază este ținut pe tastieră cu degetele mâinii stângă și pe aceeași coardă este atinsă cu degetul *i* ale mâinii drepte la octava, cvinta sau cvarta și ciupită cu degetul *a* sau *p* ale mâinii drepte. În majoritatea cazurilor se folosește octava sunetului de bază.

Yuquijiro Yocoh (n. 1925): *Sakura - Thema and variations (on the Japanese folk song)*, variațiunea II

Ex. 22¹⁵⁷

2nd Variation



Combinarea *flageoletelor* artificiale cu cele naturale în pasaje arpeggiate:

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 23



¹⁵⁶ Vezi anexa 3 video 14.

¹⁵⁷ Vezi anexa 3 video 15.

2.1.3.3. Flageolet realizat prin tapping* . Acest procedeu se execută în felul următor: sunetul respectiv este ținut pe tastatură cu degetele mâinii stângi și pe aceeași coardă este lovită octava, cvinta sau cvarta cu mâna dreapta.

Notăția acestui procedeu tehnic la Adrian Borza (n.1967):

Ex. 24



A. Borza: *Chaconne*

Ex. 25¹⁵⁸



2.1.3.4. Flageolette artificiale realizate cu folosirea unei sticle*¹⁵⁹

2.1.3.5. Flageolette artificiale realizate cu folosirea unei linguri*¹⁶⁰

2.1.3.6. Flageolet în succesiuni microtonale¹⁶¹ (intermediar)*: se realizează prin atingerea sunetului pe tastatură fără apăsare.

Ștěpán Rak (n.1945) în lucrarea *Voces de profundis* folosește notația pentru înălțimea aproximată ce a fost folosită și de Roland Dyens pentru lovirea corzilor.

Ex. 26



¹⁵⁸ Vezi anexa 3 video 16.

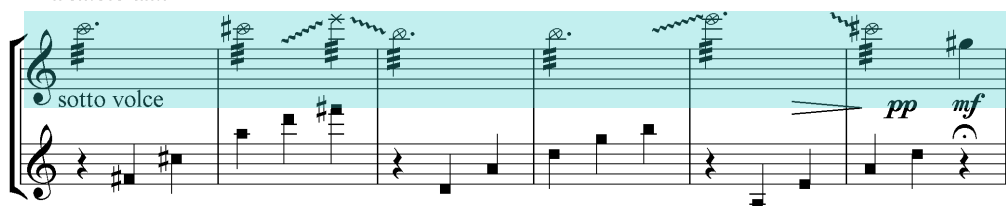
¹⁵⁹ Descrierea detaliată se regăsește în subcapitolul: 2.1.8.1. Alte procedee extra idiomatiche: interacțiunea cu alte instrumente, obiecte de producere a sunetului, pg. 83.

¹⁶⁰ Vezi subcapitolul: 2.1.8.2., pg. 84.

¹⁶¹ Vezi anexa 3 video 17.

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 27
tremolo ami



2.1.4. *Glissandi* (lb. it. *glissando* ~ alunecând): prin *glissando* se înțelege trecerea de la un sunet la altul prin alunecarea unui deget peste toate sunetele intermediare. Se notează prin abreviere *gliss*. Deasupra notei de la care se pornește și cu o linie oblică spirală, între sunetul inițial și cel final. *Glissando*-ul poate realiza ascendent sau descendent, și poate apare pe un singur sunet sau pe mai multe sunete.

2.1.4.1. *Glissando* pe un singur sunet

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47, partea II - Scherzo*

Ex. 28¹⁶²



2.1.4.2. *Glissando* pe două sau pe mai multe sunete

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47, partea II - Scherzo*

Ex. 29¹⁶³ – **pe două sunete**



¹⁶² Vezi anexa 3 video 18.

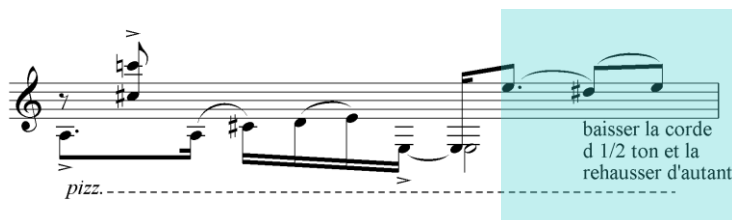
¹⁶³ Vezi anexa 3 video 19.

Ex. 30¹⁶⁴ – mai multe sunete



2.1.4.3. Glissando prin manevrarea cheilor*: înălțimea sunetului este schimbată prin rotirea cheii. R. Dyens folosește acest procedeu în lucrarea *Hommage a Villa-Lobos*, partea IV - Tuhũ.

Ex. 31¹⁶⁵



2.1.4.4. Glissando (fâșâit) cu unghia mâinii drepte*:¹⁶⁶ rezultă un sunet sfâșietor, acest fiind realizat prin zgârierea coardei a 6-a cu unghiile degetelor *p* și *i*.

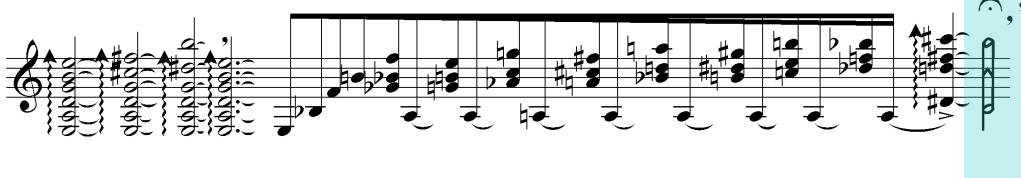
a) Notăția acestui efect la A. Ginastera

Ex. 32



A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea I - Esordio

Ex. 33¹⁶⁷



¹⁶⁴ Vezi anexa 3 video 20.

¹⁶⁵ Vezi anexa 3 video 21.

¹⁶⁶ Vezi anexa 3 video 22.

¹⁶⁷ Vezi anexa 3 video 23.

b) Acest efect apare cu altă notație la L. Brouwer

Ex. 34



L. Brouwer: *La Espiral Eterna*

Ex. 35

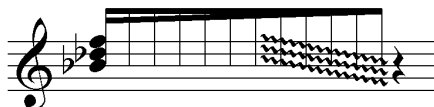
Un poco lento - Rather slow - Etwas langsamer

2.1.4.5. Glissando obținut prin microtonuri cu sunete atinse (nu apăstate)*: Acest procedeu se execută prin atingerea coardelor cu diferite degete iar prin mișcarea acestora se obține un sunet glisand prin microtonuri, ascendent sau descendent, rezultând în final un sunet sticlos.

Compozitorul Ș. Rak, în lucrarea *Voces de profundis* explică precum că executarea acestui procedeu pornește prin atingerea coardelor *mi*, *si*, *sol* cu degetele 1, 2, 3 deasupra sunetelor *fa*, *re_b* și *si_b* iar prin mișcarea acestora interpretul poate atinge la final sunetele cele mai înalte posibile ale instrumentului.

Ex. 36¹⁶⁸

gliss. (1/4 tono)



¹⁶⁸ Vezi anexa 3 video 24.

2.1.4.6. *Glissando* realizat cu ajutorul unei sticle*¹⁶⁹

2.1.4.7. *Glissando* realizat cu ajutorul unei linguri*¹⁷⁰

2.1.5 Tremolo (lb. it. tremolo~tremurător): În muzica instrumentală semnifică repetarea unui sunet în succesiune rapidă. Se notează prin tăierea cu una sau mai multe linii a codiței notei. *Tremolo-ul* este un procedeu folosit și în secolele precedente, dar compozitori contemporani l-au preluat folosindu-l în mai multe feluri și provocând efecte diferite cu el. *Tremolo-ul* este considerat un efect dramatic¹⁷¹.

2.1.5.1. Tremolo specific chitarei: se execută pe două planuri. Vocea inferioară ciupită cu degetul *p* iar succesiunea rapidă a notelor în planul superior realizat cu degetele *a-m-i*.

Y. Yoco: *Sakura - Thema and variations (on the Japanese folk song)*, variațiunea IV
Ex. 37¹⁷²



2.1.5.2. Tremolo pe o singură coardă*: se execută cu repetarea permanentă a ciupirii cu degetele *p-a-m-i*.

L. Brouwer: *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*
Ex. 38¹⁷³



¹⁶⁹ Vezi subcapitolul: 2.1.8.1., pg. 83.

¹⁷⁰ Vezi subcapitolul: 2.1.8.2., pg. 84.

¹⁷¹ ***Dicționar de termeni muzicali, Editura Enciclopedică, București 2008 , pg. 555.

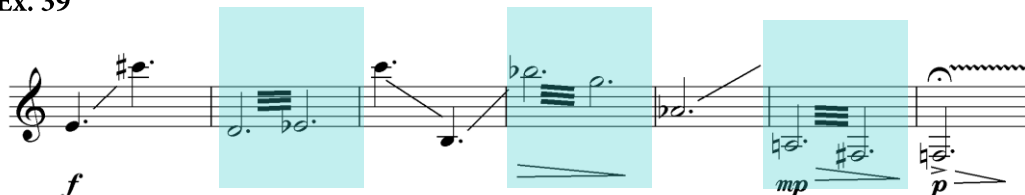
¹⁷² Vezi anexa 3 video 25.

¹⁷³ Vezi anexa 3 video 26.

2.1.5.3. Tremolo pe două coarde*: dacă începe de pe o coardă inferioară digitația poate să fie *p-a-m-i*, iar în cazul în care primul sunet se află pe coarda superioară digitația devine *a-i-m-p*.

A. Ginastera, *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

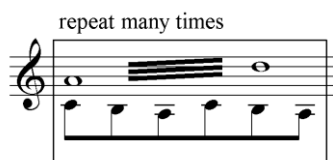
Ex. 39¹⁷⁴



Dávid Pavlovits (n.1973): *Tree Relics (Sonata nr. 2)*, partea I - of the Moon

El adaugă și alt plan în bas care are caracter melodic.

Ex. 40



2.1.5.4. Tremolo pe două coarde ciupite simultan*: se realizează cu degetul *i* ciupind cele 2 coarde împreună în direcția jos-sus.

Y. Yocoh: *Sakura: Thema and variations (on the Japanese folk song)*, partea introductivă

Ex. 41¹⁷⁵



Tremol with index finger

Dušan Bogdanović (n.1955): *Introduction, Passacaglia and Fugue*; partea introductivă

¹⁷⁴ Vezi anexa 3 video 27.

¹⁷⁵ Vezi anexa 3 video 28.

Ex. 45. a¹⁷⁸



- corzile lovite cu pumnul închis ale mâinii drepte

Ex. 45. b¹⁷⁹



- corzile lovite numai cu degetul mare ale mâinii drepte

Ex. 45. c¹⁸⁰



A. Ginastera în *Sonata for Guitar op 47* folosește toate posibilitățile *tamborei*.

Ex. 46. a¹⁸¹

Ex. 46. b¹⁸²

rasgueado

¹⁷⁸ Vezi anexa 3 video 31.

¹⁷⁹ Vezi anexa 3 video 32.

¹⁸⁰ Vezi anexa 3 video 33.

¹⁸¹ Vezi anexa 3 video 34.

¹⁸² Vezi anexa 3 video 35.

b) *Tambora* este notată altfel la R. Dyens

Ex. 47



Lovirea corzilor apare în mai multe lucrări ale lui R. Dyens:

R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - Fuoco

Ex. 48



R. Dyens: *Concerto Métis*, partea I

Ex. 49



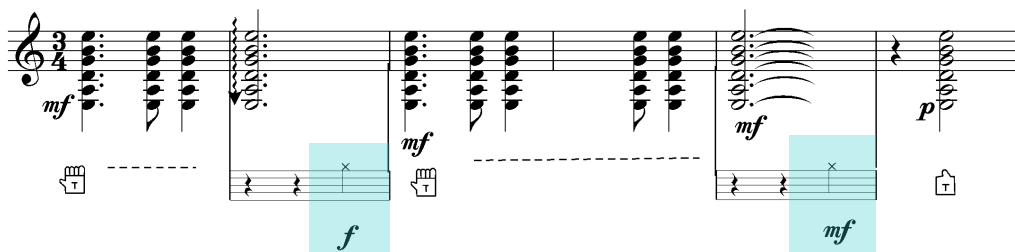
2.1.6.2. **Golpe** (lb. sp. ~ lovitură, șoc) – simplu sau cu ambele mâini: se execută prin lovirea corpului chitarei. Acest efect provine din muzica *flamenco*.

Ex. 50



A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea I - Esordio

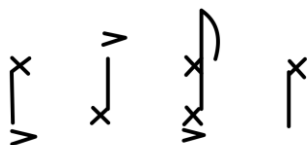
Ex. 51¹⁸³



¹⁸³ Vezi anexa 3 video 36

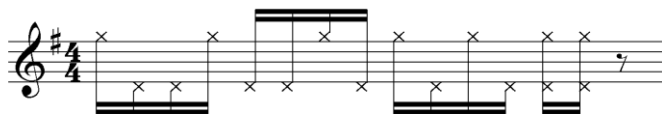
Golpe cu ambele mâini: se lovește cutia de rezonanță cu degetele ambelor mâini. Când se schimbă locul lovirii se notează cu altă înălțime de sunet. La începutul unor lucrări se precizează unde trebuie lovită fiecare înălțime.

Ex. 52



Acest procedeu este folosit de R. Dyens în *Libra Sonatine*, partea III Fuoco. El indică lovirea cutiei de rezonanță cu degetul mare cu ambele mâini (degetul mare notat „p”).

Ex. 53¹⁸⁴



În lucrarea *La Espiral Eterna*, L. Brouwer utilizează acest efect cu caracter improvizatoric. Autorul indică folosirea degetelor i, m, a - digitația mâinii drepte și 1,2,3,- digitația mâinii stângi. Ritmul este realizat prin *accelerando*-uri și *decelerando*-uri după indicația autorului.

Ex. 54

Irregolare- irregular- ungleichmäßig

45 //

m. der. right hand rechte Hand

m. izq. left hand linke Hand

mâna dreapta

mâna stângă

i a m i a m i

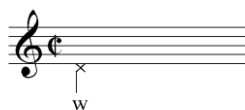
1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

(mp) p mf

Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha i.m.a.
To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: i.m.a.
Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i.m.a.

În lucrarea *A night in Tunisia*, R. Dyens definește locul și digitația fiecărei lovitur.

Ex. 55. a - lovirea corzilor cu palma mâinii drepte;



¹⁸⁴ Vezi anexa 3 video 37.

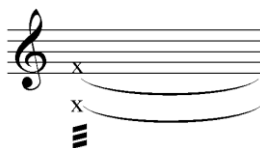
Ex. 55. b - lovirea feței instrumentului sub tastieră cu degetul *a* al mâinii drepte;



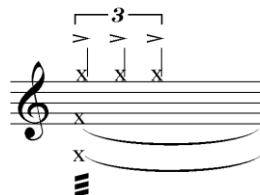
Ex. 55. c lovirea feței instrumentului sub tastieră cu degetele *m* și *i* ale mâinii stângi;



Ex. 55. d - tremolo de percuție realizat cu degetele mâinii drepte: *p*- deasupra tastierei, a- sub tastieră;

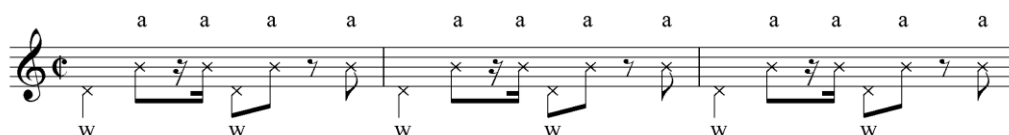


Ex. 55. e - tremolo de percuție realizat cu degetele mâinii drepte la care se adaugă trioletii executați cu degetul *p* al mâinii stângi, care lovește partea laterală a cutiei de rezonanță sub tastieră;



R. Dyens: *A night in Tunisia*

Ex. 56¹⁸⁵



2.1.6.3. Efect percutant artificial obținut cu folosirea unei linguri¹⁸⁶

¹⁸⁵ Vezi anexa 3 video 38.

¹⁸⁶ Vezi subcapitolul: 2.1.8.2., pg. 84.

2.1.7. Efecte preluate de la alte instrumente

2.1.7.1. *Bending*¹⁸⁷ (lb. eng. *to bend* ~ a îndoi, a apleca): vibrato cu alterarea sunetului - acest efect este preluat din muzica ușoară, de la chitara electrică. Procedeu de realizare este următorul: interpretul prinde nota, împinge coarda spre cea de deasupra ei, iar apoi trage coarda înapoi la locul ei.

a) Notăția acestei efect la R. Dyens:

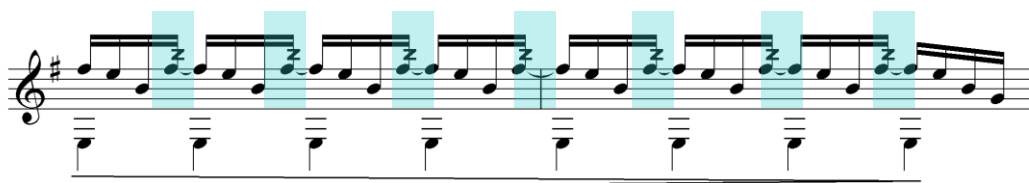
Ex. 57



R. Dyens utilizează acest efect atât în compoziții solo cât și de muzică de cameră:

R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - Fuoco

Ex. 58¹⁸⁸



R. Dyens: *Saudade no3*, partea I - Rituel

Ex. 59



R. Dyens: *French Pot-Pourri* (compoziție pentru ansamblu de chitare)

Ex. 60



¹⁸⁷ Vezi anexa 3 video 39.

¹⁸⁸ Vezi anexa 3 video 40.

94

- intervale

Notăția acestui efect tehnic la Ș. Rak

Ex. 66



Ș. Rak, în lucrarea *Voces de profundis*

Ex. 67¹⁹⁰

smorzando

(with left hand only)

prepare spoon

- acorduri

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 68¹⁹¹

gliss

gliss

gliss

Tapping cu degetele mâinii drepte: Sunetul se realizează prin lovirea tastierei cu degetele mâinii dreapte.

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 69¹⁹²

right hand

sf

sf

sf

left hand

left hand

¹⁹⁰ Vezi anexa 3 video 42.

¹⁹¹ Vezi anexa 3 video 43.

¹⁹² Vezi anexa 3 video 44.

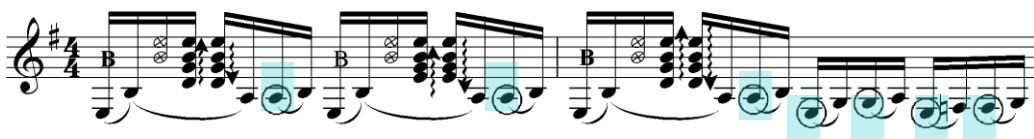
2.1.7.3. Slap* (lb. eng. *to slap*~a plesni): tehnica este preluată de la tehnica chitarei de bas (este prezentă și în jazz la contrabass). Se execută sunetul prin lovirea corzii cu degetul mare al mâinii drepte. Notăția acestui efect la R. Dyens este următoarea:

Ex. 70



R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - Fuoco

Ex. 71¹⁹³



2.1.7.4. Pizzicato Bartók*¹⁹⁴ (*pizzicato bartok*) – simplu sau multiplu: este asemănător cu tehnica *slap*-ului, dar aici sunetul se execută prin tragerea coardei în timpul ciupirii; la relaxare aceasta lovește tastatura. Béla Bartók (1881-1945) a preluat-o de la tehnica lăutarilor transilvăneni.

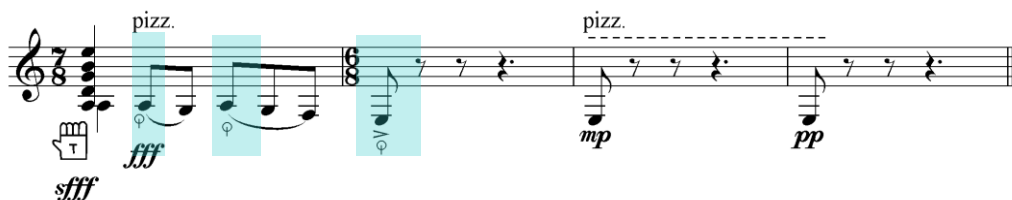
a) Acest efect este notat în felul următor de către majoritatea compozitorilor:

Ex. 72



A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 73¹⁹⁵



¹⁹³ Vezi anexa 3 video 45.

¹⁹⁴ Ortografia termenului poate fi notată cu accent și majusculă - după numele compozitorului Béla Bartók - sau fără accent și minusculă.

¹⁹⁵ Vezi anexa 3 video 46.

L. Brouwer: *La Espiral Eterna*

Ex. 74

21 22 23 24

4 0 1 1 0 4 0 0 1

pp mf mp p

two versions
zwei Versionen
1. Vers. *ppp*
2. Vers. *sffz*

G.P.

molto
duración:
duration:
Spieldauer. } 2 Min.

R. Dyens: *French Pot- Pourri*

Ex. 75

ff ff sfz

Dan Variu (n.1983): *Les Guitares Messiaeniques*, partea I

Ex. 76

ff ff sfz

b.) În lucrarea *Libra Sonatine*, partea III *Fuoco*, R. Dyens notează diferit efectul *pizzicato*
Bartók:

Ex. 77



R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - *Fuoco*.

Ex. 78

ff ff sfz

Pizzicato Bartók pe două sunete se execută prin tragerea a două corzi simultan.

L. Brouwer: *La Espiral Eterna* în partea III - Rapidísimo.

Ex. 79¹⁹⁶



În mod asemănător și D. Variu folosește acest efect în lucrarea *Les Guitares Messiaeniques*.

Ex. 80

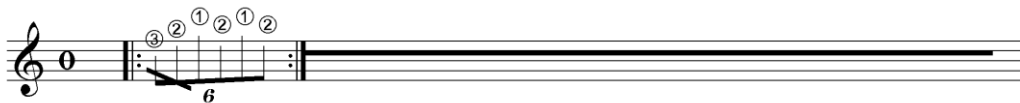


2.1.8. Alte procedee extra idiomatice: interacțiunea cu alte instrumente, obiecte de producere a sunetului

2.1.8.1. *M.G – mit Glass*^{*197} (lb. Engl. glass ~ sticlă): - se cântă cu o bucată de sticlă în mâna stângă.

L. Brouwer: *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*

Ex. 81¹⁹⁸



M.G.

¹⁹⁶ Vezi anexa 3 video 47.

¹⁹⁷ Imaginea prezintă executarea acestui efect sonor.



¹⁹⁸ Vezi anexa 3 video 48.

2.1.8.2. Folosirea unei linguri *

Prin lovire: interpretul formează sunetele prin lovirea corzilor cu lingurița.

Compozitorul Ș. Rak, în lucrarea *Voces de profundis* utilizează lingurița pentru diferite efecte de *glissando*.

Ex. 82¹⁹⁹

Ex. 82¹⁹⁹ is a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'smorzando' marking. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with a '2' marking at the end. A light blue box on the right side of the score contains the text 'prepare spoon' and a small icon of a spoon.

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 83 is a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with a 'gliss. lento' marking. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with a 'mp' marking. A light blue box on the right side of the score contains the text 'R.H. with the spoon' and a small icon of a spoon.

Formarea unor flageolete*: interpretul ține în mână dreapta lingurița și ciupește coarda cu degetul *a* al mâinii drepte.

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 84²⁰⁰

Ex. 84²⁰⁰ is a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with a 'gliss. vibra' marking. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes and rests, with a 'p' marking. A light blue box on the right side of the score contains the text 'gliss. vibra' and a small icon of a spoon.

¹⁹⁹ Vezi anexa 3 video 49.

²⁰⁰ Vezi anexa 3 video 50.

2.1.8.3. Bătaia din palme apare în cadrul pieselor, ca un efect percutant*

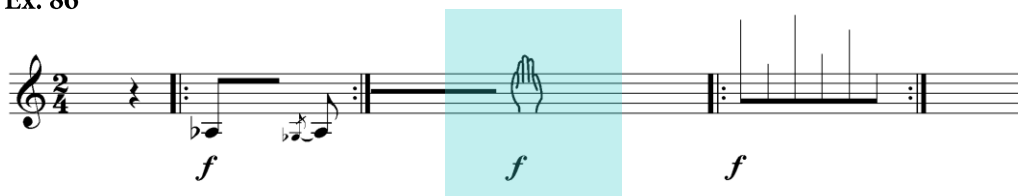
L. Brouwer folosește în felul următor acest efect în lucrarea *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*.

Ex. 85



L. Brouwer: *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*

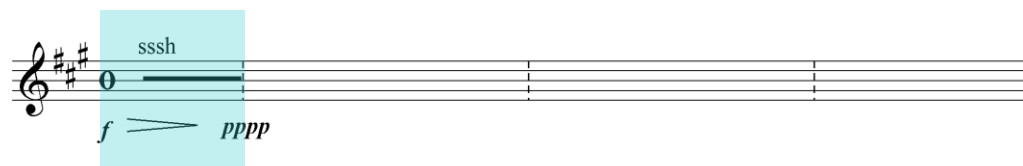
Ex. 86



2.1.8.4. Sunet articulat vocal: *pst, sshh**: interpretul emite sunete diferite cu gura imitând *glissando*-ul sau vântul, folosind grupuri de litere precum *pst, sshh*.

L. Brouwer: *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*

Ex. 87



2.1.8.5. Sunet cântat vocal*

Cornel Țăranu (n.1934) în lucrarea *Résonances* utilizează simultan sunetul vocal al chitaristului cu sunetul chitarei.

Ex. 88²⁰¹



²⁰¹ Vezi anexa 3 video 51.

2.1.8.6. Chitara preparată^{*202}: se poate realiza cu dopuri, bețe de chibrituri, hârtii și cu diferite materiale din plastic.

2.1.9. Efecte sintetice obținute prin combinarea procedeele tehnice

În acest subcapitol ne propunem să arătăm diverse combinații ale efectelor/ sonorităților prezentate în subcapitolele precedente. Aceste efecte/ sonorități pot să existe și în sine dar imaginația compozitorilor încearcă să realizeze o muzică contemporană cât mai colorată, plină de fantezie. Aceste procedee contribuie în același timp la dezvoltarea și evoluția tehnicii chitarei. Ne referim astfel la:

2.1.9.1. Flageolet artificial combinat cu sunete naturale

John William Duarte (1919-2004): *Variations on catalan folk song*, variațiunea VI

Ex. 89²⁰³



2.1.9.2. Combinarea *accelerando*-ului cu *crescendo*-ul și a *diminuendo*-ului cu *decelerando*-ul în același timp cu schimbarea timbrului*

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 90²⁰⁴

tastiera.....verso.....ponticello.....verso.....tastiera



²⁰² Vezi anexa 3 video 52.

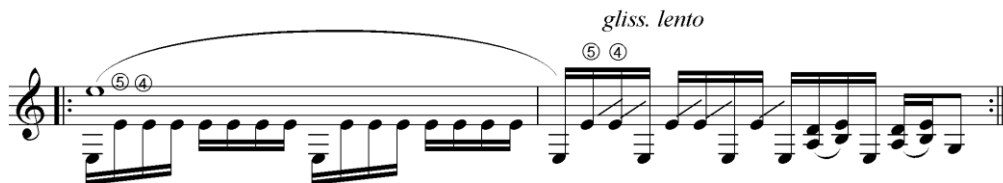
²⁰³ Vezi anexa 3 video 53.

²⁰⁴ Vezi anexa 3 video 54.

2.1.9.3. *Glissando* legat de *tremolo* pe două corzi*

R. Dyens: *Hommage a Villa-Lobos*, partea IV - Tuhû

Ex. 91²⁰⁵



2.1.9.4. Combinarea *golpe* cu *glissando* cu mai multe sunete până la sunetul cel mai acut din afara ambitusului definit, cu sunete obținute în afara ambitusului cu înălțime aproximată și cu *glissando* între sunetele naturale și *pizzicato* Bartók*

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 92²⁰⁶

The musical notation is presented in three systems. The first system shows a melodic line in 6/8 time, starting with a forte (*fff*) dynamic, followed by a section with a forte (*f*) dynamic and a section with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues the melodic line, featuring a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, a pianissimo (*pp*) dynamic, and a section with a fortissimo (*fff*) dynamic. The third system shows a section with a pianissimo (*pp*) dynamic, marked 'ponticello', followed by a section with a fortissimo (*ff*) dynamic, marked 'naturale', and a section with a fortissimo (*fff*) dynamic, marked 'pizz.'. The notation includes various dynamic markings, articulation marks, and a 6-second time indication.

²⁰⁵ Vezi anexa 3 video 55.

²⁰⁶ Vezi anexa 3 video 56.

2.1.9.6. *Glissando combinat rasgueado**

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

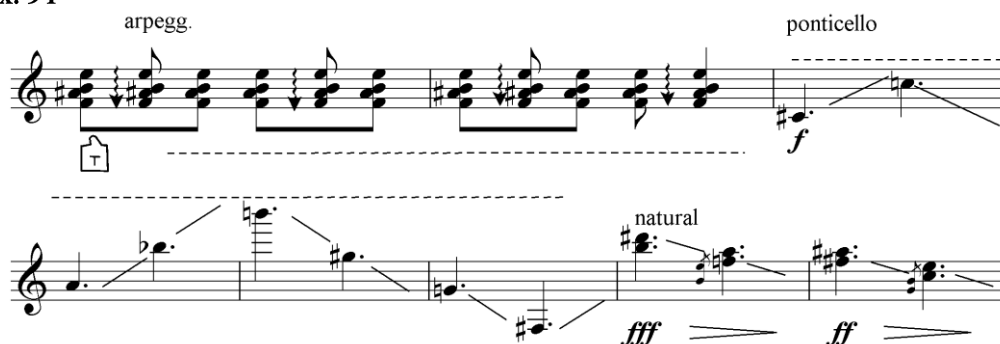
Ex. 93²⁰⁷



2.1.9.7. *Tambora cu strum (arpeggio scurt) urmat cu glissando**

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

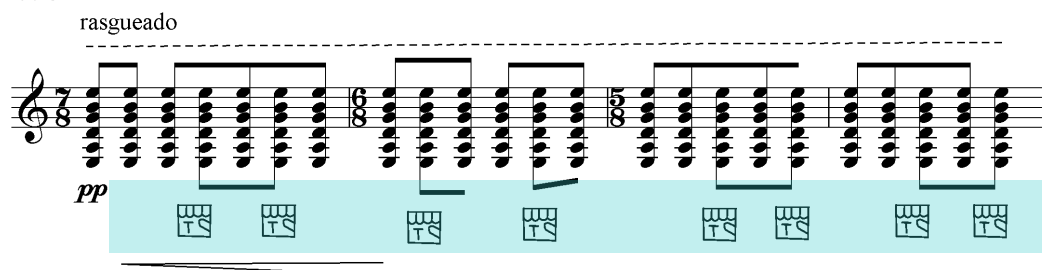
Ex. 94²⁰⁸



2.1.9.8. *Tambora rasgueado**

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea IV - Finale

Ex. 95²⁰⁹



²⁰⁷ Vezi anexa 3 video 57.

²⁰⁸ Vezi anexa 3 video 58.

²⁰⁹ Vezi anexa 3 video 59.

2.1.9.9. *Golpe* și sunet ciupit simultan

L. Brouwer: *Elegio de la danza*, partea II - Ostinato

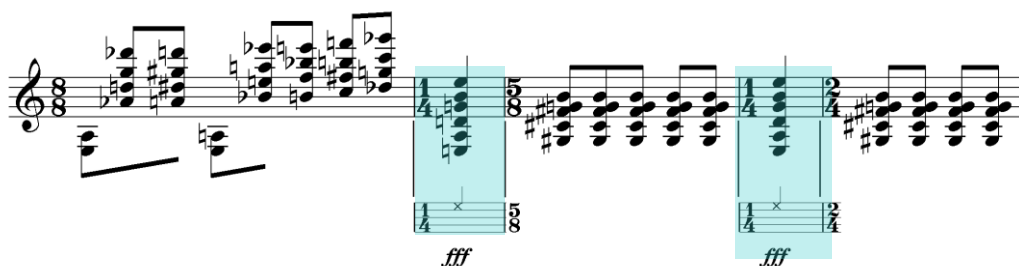
Ex. 96²¹⁰



2.1.9.10. *Golpe* cu mâna stângă și acord ciupit simultan*

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea IV - Finale

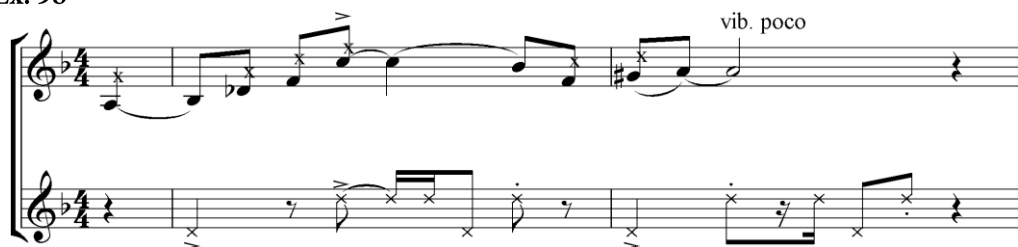
Ex. 97²¹¹



2.1.9.11. *Golpe* cu mâna dreapta și *tapping* cu mâna stângă*

R. Dyens: *A night in Tunisia*

Ex. 98²¹²



²¹⁰ Vezi anexa 3 video 60.

²¹¹ Vezi anexa 3 video 61.

²¹² Vezi anexa 3 video 62.

2.1.9.12. Combinarea între *flageolete* artificiale realizate cu lingura și sunetele ciupite cu mâna stângă*

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 99²¹³

tempo ad lib.

8va

mf

2.1.9.13. . Combinarea între *flageolete* artificiale realizate cu lingura și *tapping* cu mâna dreaptă*

Ș. Rak: *Voces de profundis*

Ex. 100²¹⁴

gliss

gliss

gliss

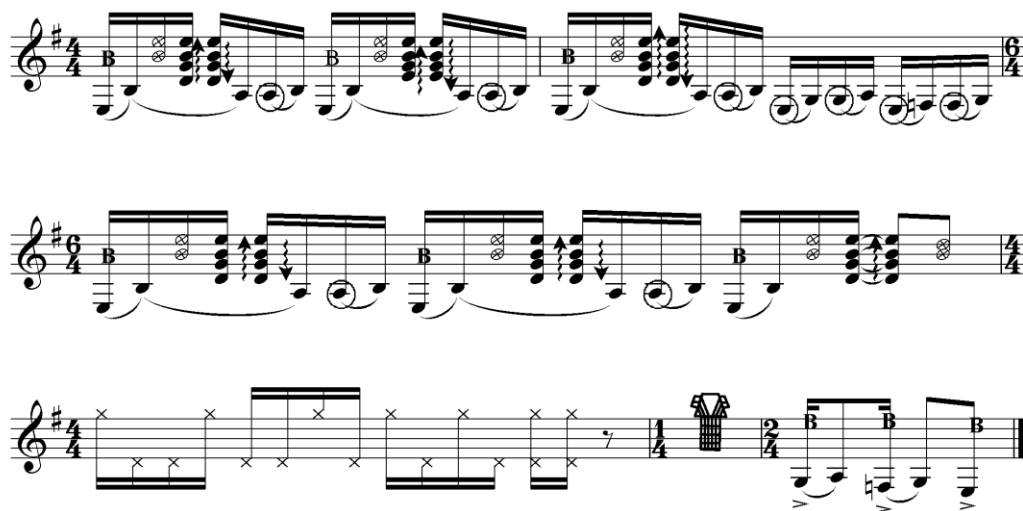
²¹³ Vezi anexa 3 video 63.

²¹⁴ Vezi anexa 3 video 64.

2.1.9.14. Combinarea *pizzicato Bartók*, *tambora*, *slap*, *golpe* cu ambele mâini cu ciupirea coardelor după prăguș și cu *pizzicato Bartók* *

R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - Fuoco

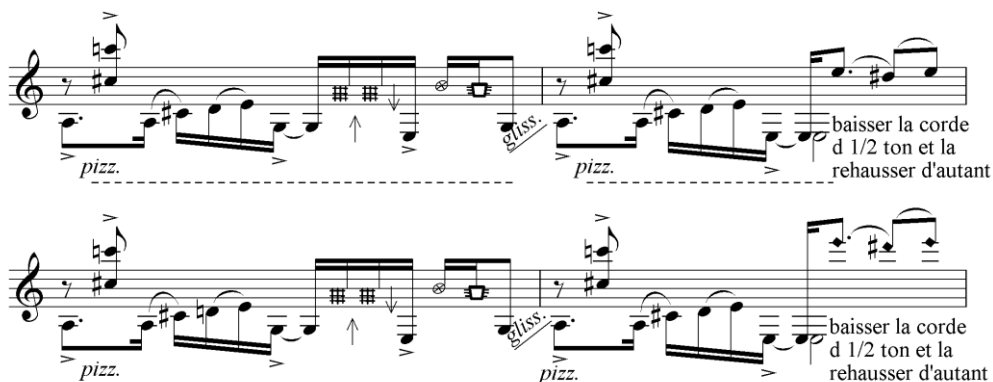
Ex. 101²¹⁵



2.1.9.15. Combinarea *pizzicato*, *étouffé*, *tambota*, ciupirea coardelor după prăguș, *bending*, *flageolet* și cu *glissando* prin manevrarea cheilor *

R. Dyens: *Hommage a Villa-Lobos*, partea IV - Tuhū

Ex. 102²¹⁶



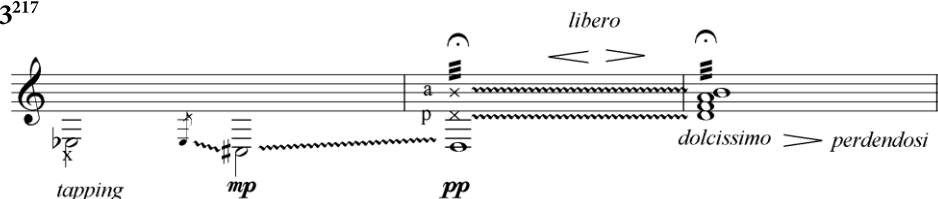
²¹⁵ Vezi anexa 3 video 65.

²¹⁶ Vezi anexa 3 video 66.

2.1.9.16. Combinarea *tapping*-ului cu *glissando* prin manevrarea cheilor, cu *tremolo* de golpe cu ambele mâini și cu *tremolo* pulpa degetului i*

R. Dyens: *A night in Tunisia*

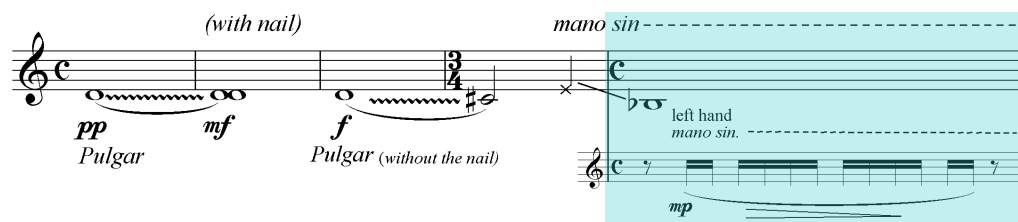
Ex. 103²¹⁷



2.1.9.17. Combinarea *tapping*-ului cu mâna dreapta și *étouffé**

Ș. Rak: *Voces de profundis*

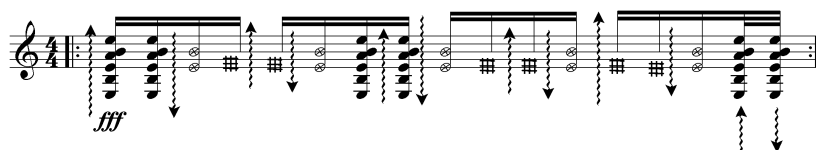
Ex. 104²¹⁸



2.1.9.18. Combinarea *rasgueado*, *tambora* și *étouffé**

R. Dyens: *Hommage a Villa-Lobos*, partea IV - Tuhû

Ex. 105²¹⁹



Inventarul noilor tehnici rămâne deschis ... În mod sigur, mai există și alte resurse de exploatat sonor, iar imaginația compozitorilor și interpreților este nelimitată.

²¹⁷ Vezi anexa 3 video 67.

²¹⁸ Vezi anexa 3 video 68.

²¹⁹ Vezi anexa 3 video 69.

2.2. NOTAȚII SPECIFICE MUZICII MODERNE

2.2.1. *Accelerando* ritmic:

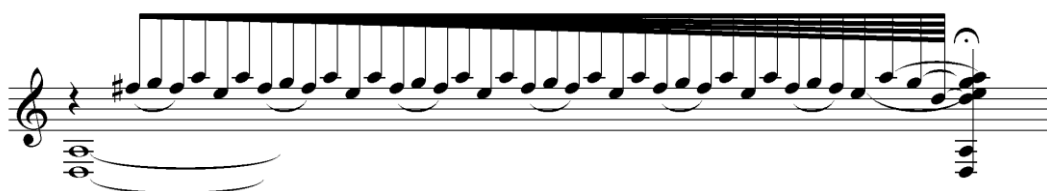
A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea I - Esordio

Ex. 106



R. Dyens: *Saudade no.3*

Ex. 107



2.2.2. *Decelerando* ritmic:

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 108



2.2.3. *Accelerando*-ul ritmic urmat de *decelerando*-ul ritmic

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea I - Esordio

Ex. 109



A. Ginatera: *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 110

tastiera.....verso.....ponticello.....verso.....tastiera

pp *f*

2.2.4. Axa timpului, care specifică câte secunde durează fragmentul respectiv.

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 111

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a series of upward-pointing arrows indicating a continuous, rapid ascent. The exercise is marked *pp* (pianissimo) and is labeled "ponticello" above the staff. A light blue box at the end of the staff indicates a duration of "6 sec."

L. Brouwer: *La Espiral Eterna*

Ex. 112

L. Brouwer, în lucrarea *La Espiral Eterna*, utilizează axa timpului deasupra pauzei, a cărei lungime este de aproape 2 secunde.

Ex. 113

mod.to vivace

fff *sim.* *p* *rall.* *ppp*

pizz. 9

2// G.P.

non pizz. *sim.* *ppp*

alternar digitaciones
to alternate fingerings
finger switched

(pim-e-mi-pmim-etc.)

4 25"

6 5 0

2.2.5. Durata măsurii exprimată în secunde: acest procedeu este notat cu un 0 în locul măsurii iar deasupra partiturii apare durata în secunde.

L. Brouwer: *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*

Ex. 114



2.2.6. Punctul de reper apare în muzica notată liber în loc de bară, ce definea sfârșitul măsurii în scriitura clasică (tradițională). Această notație apare la L. Brouwer în lucrarea *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*.

Ex. 115



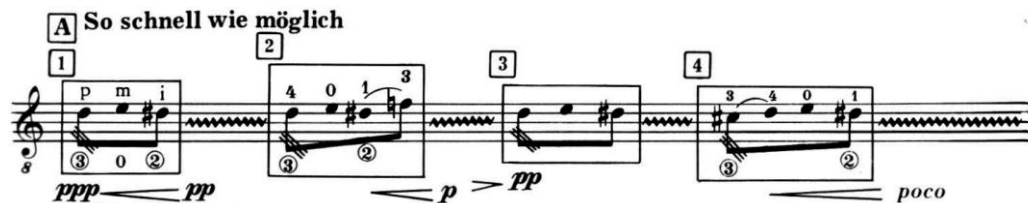
Ex. 116



2.2.7. Notația în ramă: înseamnă repetarea sunetelor apărute în cadrul unei rame.

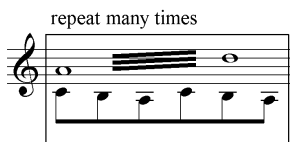
L. Brouwer: *La Espiral Eterna*

Ex. 117



D. Pavlovits: *Tree Relics (Sonata nr. 2), partea I - of the Moon*

Ex. 118



2.2.8. Notăția precisă liberă: este gruparea sunetelor neregulate și rapide.

L. Brouwer: *La Espiral Eterna*

Ex. 119

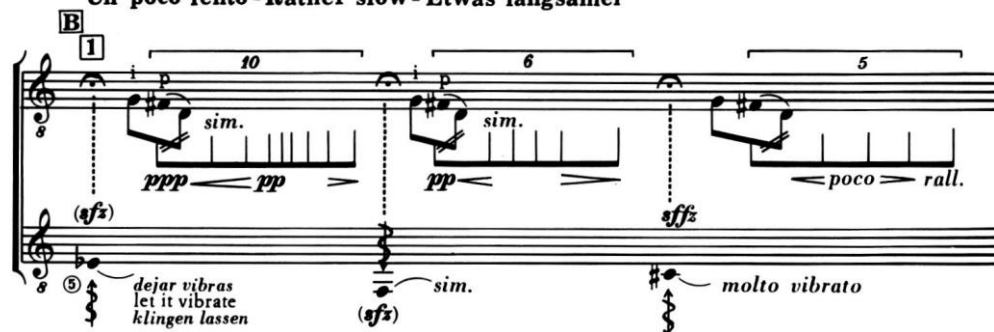


2.2.9. Două planuri sonore (implicând polifonie latentă sau chiar heterofonii), notate pe 2 portative.

L. Brouwer: *La Espiral Eterna*

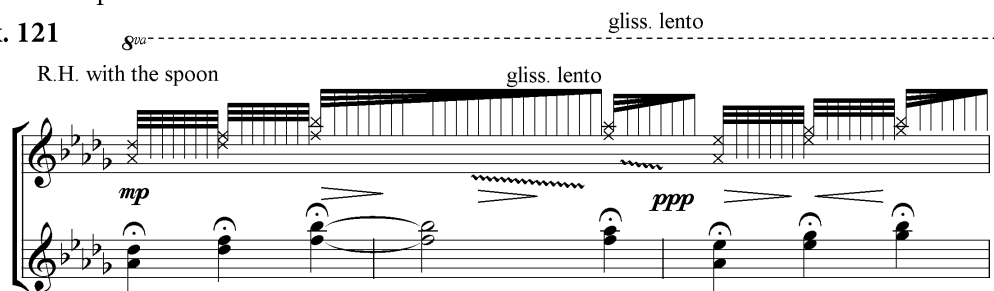
Ex. 120

Un poco lento - Rather slow - Etwas langsamer



În lucrarea *Voces de profundis*, Ș. Rak folosește două portative. La vocea superioară apare efectul cu lingurița iar la vocea inferioară intervalele apar ținute cu mâna dreaptă.

Ex. 121



R. Dyens a notat transcripția pentru chitară după lucrarea *Bachianas Brasileiras nr.5* de H. Villa Lobos pe două portative, în mod asemănător cu notațiile muzicii de pian.

Ex. 122



2.2.10. Scordatură²²⁰:

Carlo Domeniconi în lucrarea *Koyunbaba* a acordat chitara la sunetele: *re, la, re, la, re, fa*- primul plan arată sunetele reale, al doilea plan arată pozițiile în acordaj real.

Ex. 123



Adrian Borza folosește în lucrarea *Chaconna* un acordaj original: 1-*re_#*, 2-*si*, 3-*sol_#*, 4-*mi_b*, 5-*la_b*, 6-*re*. În forma inițială lectura textului este foarte dificilă pentru chitariști; de aceea am adăugat la redactarea pe computer și al doilea portativ (cu acordul compozitorului) analog lucrării de Koyunbaba.

Ex. 124²²¹



²²⁰ Scordatura este o tehnică tipică pentru secolul al. XVII-lea la instrumentele de coarde.

²²¹ Această transcripție se regăsește integral în anexa 4.

2.3. CONSTRUCTE SONORE ȘI / SAU

ARMONICE SPECIFICE MUZICII SECOLULUI XX

2.3.1. *Cluster* (lb. engl.): Efect sonor, obținut prin suprapunerea (pe plan vertical sau orizontal) a mai multor tonuri și semitonuri sau numai semitonuri.

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 125



2.3.2. Cromatism întors este specific creației moderne și se regăsește cu precădere în creația lui Bartók. Cu același procedeu ne întâlnim și în creația lui A. Ginastera.

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 126



2.3.3. Cromatism dezvoltat

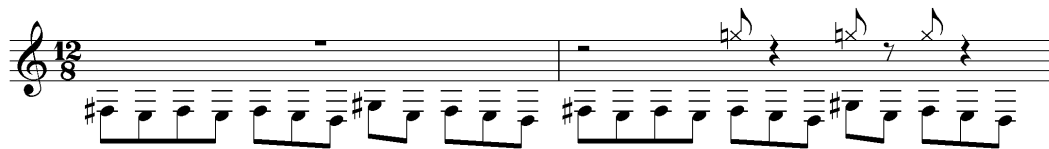
A. Ginastera în *Sonata for Guitar op 47* partea II - Scherzo descrie o linie evolutivă folosind cromatismul întors.

Ex. 127



2.3.4. Gama din tonuri – hexatonală (Modul I Messiaen)²²² este gama des folosită de Debussy. Un tronson din această gamă îl întâlnim la D. Bogdanović: Jazz Sonatina, partea III.

Ex. 128



2.3.5. Modele modal-intervalice: Aici apar relații diferite între intervale. Numerele definesc semitonurile.

a) Modelul 2:1 (Modul II Messiaen)²²³

În *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo, A. Ginastera folosește modelul **2:1**, prima oară de jos în sus iar apoi invers.

Ex. 129



b) Modelul 2:1 mixat cu 1:1

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 130



c) Modelul 1:4:1 (Structură simetrică)

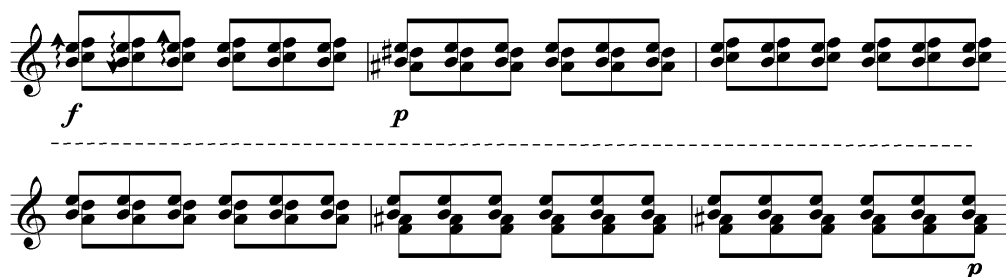
A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

²²² Olivier Messien (1908-1992) elaborează 7 moduri, care sunt bazate pe tronsoane din sistemul cromatic de 12 sunete, Constantin Râpă - Teoria superioară a muzicii vol. I, Editura Media Musica 2001, pg. 275.

²²³ Modul II de Messiaen se divide în două intervale: un semiton și un ton. Se întâlnește și la Bartók, model 1:2., Constantin Râpă-Teoria superioară a muzicii vol. I, Editura MediaMusica 2001, pg. 275.

Ex. 131

tastiera



d) Modelul 5:1:5 (Structură simetrică)

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 132



2.3.6. Intervale specifice sistemului geometric²²⁴: septima mare echivalentă cu octava micșorată.

În *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo, A. Ginastera folosește sistemul geometric în mai multe feluri:

Ex. 133

salt de jos în sus *do-si*, *mi-mi_b*, *la_b-sol*



salt de sus în jos *do_#-re*, *la-si_b*, *fa-fa_#*

²²⁴ Sistemul armonic nongravitațional este denumit de Ede Terényi (n.1935) sistem geometric. Terényi Ede- *Armonia Muzicii Moderne*, Editura MediaMusica 2001, pg. 81.

Ionică (Ioan) Pop (n. 1967): *Angoase* :- salt de sus în jos $fa_{\#}$ - sol , $sol-la_{b}$, $la-si_{b}$, $si-do$, re_{b} - re

Ex. 134



2.3.7. Secunde paralele (ca sunet în sine)

R. Dyens: *French Pot- Pourri*

Ex. 135



2.3.8. Structuri acordice nongravităționale:

a) Acordul alfa (α) și inversările lui [beta (β) delta (δ)]:²²⁵

A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 136. a



Ex. 136. b



²²⁵ Acordul alfa este construit din două straturi alcătuite fiecare din structuri de câte patru sunete egal distanțate la terțe mici. Raportul straturilor este octava micșorată- adesea exprimată ca septima mare. În poziția perfect strânsă, structura alfa are secundă mare ca interval-axă. Terényi Ede-Armonia Muzicii Moderne, Editura MediaMusica 2001, pg. 85-86.

b) Două straturi suprapuse: acord care este construit din suprapunerea a două straturi armonice de beta.

A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

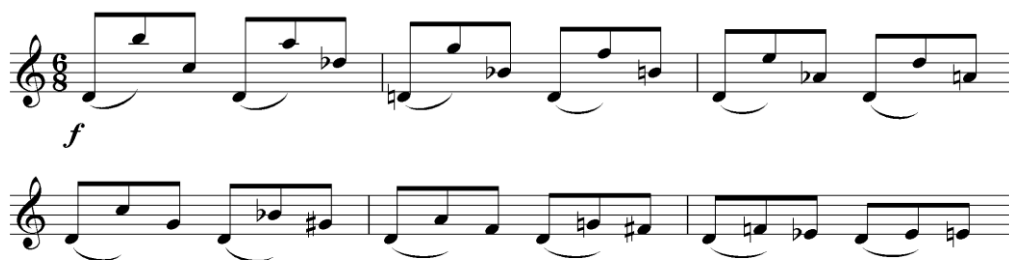
Ex. 137



2.3.9. Tehnica restrângerii ambitusului; această tehnică este foarte des folosită și de compozitorul György Ligeti (1923-2006)²²⁶ (se aseamănă cu „seria pâlnie” din dodecafonism)

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 138

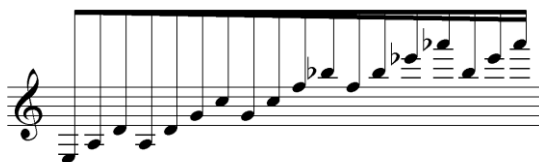


2.3.10. Acorduri de cvarte:

a) Arpeggiate:

A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Esordio

Ex. 139



²²⁶ Ligeti este considerat unul dintre marii compozitori de muzică instrumentală al secolului XX.

A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 140



b) Cu sunete simultane:

A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea II - Scherzo

Ex. 141



c) Cvarte paralele

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968): *Concert Re major*, partea I

Ex. 142



d) Cvarte mixate cu cvinte

M. C. Tedesco: *Concert Re major*, partea I

Ex. 143



2.3.11. Acorduri cu caracter de major-minor²²⁷: aceste acorduri sunt foarte des folosite în muzica jazz.

R. Dyens: *Libra Sonatine*, partea III - Fuoco.

Ex. 144



2.3.12. Folosirea acordurilor cu sunete *ajoutté* în cercul cvintelor

A. Piazzola: *Nightclub 1960* (pt. chitară și flaut) –vocea de chitară

Ex. 145



2.3.13. Recurență

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 146. a



Ex. 146. b



²²⁷ Acorduri cu terță mică și mare simultan.

2.3.14. Oglinda și recurența oglinzii

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 147



2.3.15. Tehnica improvizatorică

În lucrarea *Angoase*, I. Pop indică mai multe elemente dintre care interpreții pot alege.

Ex. 148



L. Brouwer: *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*- partea I- La ciudad de las mil cuerdas

Ex. 149



2.3.16. Circumscrierea unui sunet:

A. Ginastera *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 150



2.3.17. Dezvoltare motivică: o structură repetitivă la care compozitorul adaugă la fiecare repetiție un sunet sau mai multe elemente noi.

A. Ginastera: *Sonata for Guitar op 47*, partea III - Canto

Ex. 151



2.3.18. Suplinirea armoniei după sistemul axelor (*pol- antipol*)

Adrian Andrei (n. 1977): *Sonate élégiaque*, partea IV

Ex. 152



Concluzii

În urma cercetării efectuate asupra evoluției chitarei clasice și muzicii pentru chitară începând cu anii '50 se observă fenomene similare celor din alte arte, constând într-o diversificare fără precedent a mijloacelor de expresie și în „inventarea” unor forme și genuri noi care să cuprindă posibilitățile chitarei. În domeniul tehnicii instrumentului, compozitorii secolului al XX-lea, care au exploatat toate resursele tehnice și timbrale ale instrumentului, descoperă noi combinații timbrale și efecte tehnice.

Odată cu conturarea aspectelor istorice și organologice, atât sub raportul construcției cât și al formării limbajului idiomatic specific chitarei, am fost în măsură să descriem și să evaluăm platforma stilistică și conceptuală ce stă la baza creației contemporane chitaristice. În ceea ce privește spațiul cultural, am urmărit în mod special modalitățile de valorificare a acestor noutăți, specifice pentru început contextului muzical universal și cel românesc.

Lucrarea de față prezintă evoluția chitarei, diferitele efecte specifice ale instrumentului, precum și limbajul, scriitura și constructele sonore adaptate în litera și spiritul chitarei clasice contemporane. Considerăm esențială abordarea acestor aspecte înainte de abordarea istorică și analitică.

Capitolul I în mare parte are un caracter organologic provenind din ideea că în egală măsură căutările compozitorilor pentru întâmpinarea ideilor componistice originale și dar și cele ale lutierilor au adus idei constructive noi. La începutul capitolului sunt prezentate școlile tradiționale care au abordat inovațiile referitoare la modalitățile de construcție a chitarei clasice bazate pe modelul Torres. După abordarea noutăților ce apar în cadrul școlii tradiționale se descriu evoluțiile ce au avut loc în construirea chitarei clasice în a doua jumătate a secolului XX, care n-au urmat școala torresiană. Aceste noutăți provin din faptul că la începutul anilor '80 lutierii au căutat să mărească volumul chitarei clasice, fără să piardă tonul instrumentului, ceea ce a condus la o serie de inovații importante. În timp ce unii au o reacție pozitivă față de aceste inovații, care afectează în mod direct intensitatea sunetului chitarei, alții critică aceste inovații, deoarece calitățile tonului nu sunt aceleași ca la instrumentele tradiționale.

În continuarea abordării organologice am dezvoltat acest capitol cu un alt aspect deosebit de important pentru muzica de chitară: tipurile de corzi utilizate la chitară clasică modernă și modelele cele mai frecvent folosite. Cunoașterea și opțiunea

conștientă a interpretului chitarist pentru diverse tipuri de corzi adaptate diverselor muzici este, credem noi, deosebit de importantă.

La finalul acestui capitol am înfățișat cele două poziții principale: postura tradițională cu scaunul și postura modernă cu diferite suporturi. Oricare ar fi postura, ea este determinată de considerente de bază în stabilirea poziției de execuție, care au influență atât asupra sonorității cât și a manualității și comodității execuției.

Capitolul II cuprinde prezentarea efectelor tehnice și timbrale folosite de compozitorii secolului al XX-lea și modul de execuție al lor. La începutul capitolului am încercat organizarea și sistematizarea exhaustivă (poate pentru prima dată în cadrul unei lucrări de specialitate dedicată chitarei clasice de ținută academică) a tuturor efectelor sonore existente (naturale, moderne și artificiale) prezente în literatura instrumentului dintre care putem aminti: sonorități timbrale specifice, sonorități timbrale nespecifice, efecte de percuție, efecte preluate de la alte instrumente, efecte realizate prin interacțiunea cu alte obiecte de producere a sunetului și efecte complexe obținute prin combinarea mai multor procedee tehnice. De multe ori același procedeu este utilizat de către compozitori în mod diferit; chiar și în cazul unui singur compozitor, poate să apară o notație diferită pe parcursul a mai multor lucrări. La fel, același semn grafic poate fi utilizat de compozitori diferiți pentru efecte diverse. Aceste modele noi de notație sunt ilustrate prin fragmente din lucrările compozitorilor aparținând secolului al XX-lea. Lucrarea conține de asemenea și o anexă care ilustrează audio-video toate aceste efecte sonore.

După examinarea efectelor timbrale am pus în evidență tipuri de scriitură și construcțiile sonore specifice muzicii contemporane ce au fost adaptate în spiritul chitarei clasice în literatura din a doua jumătate al secolului XX.

Lucrarea de față se adresează cu precădere chitariștilor profesioniști și își propune ca după o sintetizare a datelor ce le oferă cercetările de până acum, să contribuie la problema cunoașterii rolului chitarei ca unul dintre cele mai populare și subtile instrumente ale secolului al XX-lea.

Anexă

Anexele aferente lucrării vor apărea în formă digitală pe DVD-ul anexat ce cuprinde următoarele:

1. O listă cu compozitori contemporani care au compus pentru chitara [peste 4000], de pe întregul mapamond, organizată pe culturi naționale și cronologic. În egală măsură fiecare compozitor are o încadrare codificată stilistică.
2. Iconografia modelelor de chitară [în format A4] descrise în capitolul I al lucrării, ilustrând evoluția chitarei în secolul XX de la lutieri-la lutieri.
3. Ilustrarea audio-video a efectelor tehnice și timbrale cuprinse în această lucrare în capitolul II.

Bibliografie

A. Lucrări monografice:

1. **ANDERSON, Lois**, *The New Groove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. Macmillan, Londra, Anglia, 1984.
2. **ANDREI, Constantin**, *Chitara-tradiție și inovație*, Ed. MediaMusica, Cluj, 2007
3. **APIVOR, Denis**, *An introduction to serial composition for guitarists*, Ed. Contemporary Music, Shaftesbury, Anglia, 1982.
4. **ARENAS, Mario**, *La Escuela De La Guitarra* Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentina.
5. **ASCADI, Ion**, *Nivele estetice*, Ed. Academiei, București, România, 1979.
6. **AUSTIN, William W.**, *Music in the 20th Century. From Debussy through Stravinsky*, Ed. Prentice- Hall Inc., New York, U.S.A., 1966.
7. **BACON, Tony- DAY, Paul**, *The Ultimate Guitar Book* Ed. Alfred A. Knopf, New York, U.S.A., 1991.
8. **BACON, Tony**, *Nagy Gitár Könyv*, Ed. Panemex Kft., Budapest, 2002
9. **BAKUS, Gerald J.**, *The Spanish Guitar: A comprehensive Reference to the Classical and Flamenco Guitar*, Ed. Gothic Press, Los Angeles, U.S.A., 1977.
10. **BARESEL, Alfred**, *Der Rhythmus in der Jazz- und Tanzmusik*, Ed. Musikverlag, Trossingen, Germania, 1955.
11. **BĂLAN, George**, *Arta de a înțelege muzica*, Ed. Muzicală, București, România, 1970.
12. **BĂLAN, George**, *Curs de estetica și filosofia muzicii*, Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu, București, România, 1968.
13. **BĂRBUCEANU, Valeriu**, *Dicționar de instrumente muzicale*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, România, 1992.
14. **BELLOW, Alexander**, *The illustrated history of guitar*, Ed. Colombo, New York, U.S.A., 1970.
15. **BENOIST, Luc**, *Semne, simboluri și mituri* Editura Presses Universitaires de France, Paris, 1975, traducere de Smaranda Bădiliță, ediția a VI-a, Ed. Humanitas, București, România, 1995.
16. **BENTOIU, Pascal**, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, ediția a II-a, București, România, 1971.

17. **BERENDT, Joachim Ernst**, *Blues*, Ed. Nymphenburger Verlagshandlung, München, Germania, 1960.
18. **BERGER, Georg Wilhelm**, *Estetica Sonatei contemporane*, Ed. Muzicală, București, România, 1985.
19. **BERINDEI, Mihai**, *Dicționar de Jazz*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, România, 1976.
20. **BOBRI, Vladimir**, *The Segovia Technique* Macmillan Co. Inc., Ed. First Collier, New York, U.S.A., 1977.
21. **BOLDEA, Iulian**, *Simbolism, Modernism, Tradiționalism, Avangardă*, Ed. Aula, Brașov, România, 2002.
22. **BOULEZ, Pierre**, *Penser la musique aujourd'hui*, Ed. Gonthier, Paris, Franța, 1964.
23. **BRÂNCUȘI, Petre**, *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, România, 1969.
24. **BROWN, Leon M.**, *Modern Guitar Music (Muzica chitării moderne)*, Ed. San Jose State University, U.S.A., 1992.
25. **BUGHICI, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, ediție revăzută și adăugită, Ed. Muzicală, București, România, 1978.
26. **BULLI, John**, *Guitar History* vol. 2., Ed. The Bold Strummer Ltd., Westport, 1989.
27. **CARFAGNA, Carlo- CAPRANI, Alberto**, *Profilo storico della chitarra*, Ed. Berben, Ancona, Italia, 1976.
28. **CARFAGNA, Carlo- GANGI, Mario**, *Dizionario Chitarristico Italiano*, Ed. Berben, Ancona, Italia, 1968.
29. **CARLEVARO, Abel**, *School of guitar- Exposition of instrumental theory*, traducere în engleză de Jihad Azkoul și Bartholome Diaz, Ed. Boosey & Hawkes, New York, U. S. A., 1984.
30. **CARLEVARO, Abel**, *The guitar works of Heitor Villa- Lobos, vol. III., 12 studies*, traducere în engleză de Brian Hodel, Ed. Chanterelle, Germania, 1988.
31. **CARTER, Walter**, *Gibson: 100 Years of an American Icon*, Ed. General Publishing Group, Santa Monica, Canada, 1994.
32. **CĂLINESCU, George**, *Principii de estetică*, Ed. Pentru literatură, București, România, 1969.
33. **COSMA, Viorel**, *Muzicieni români, compozitori și muzicologi. Lexicon*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, România, 1970.

34. **DARVAS Gábor**, *Zenei minilexikon*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, Ungaria, 1974.
35. **DELL'ARA, Mario**, *Manuala de storia della chitarra*, vol. 2., *La chitarra moderna e contemporanea*, Ed. Berben, Ancona, Italia, 1988.
36. **DIBELIUS, Ulrich**, *Moderne Musik 1945- 1965*, Ed. R. Riper & CO Verlag, München, Germania, 1966.
37. **ECO, Umberto**, *Come si fa una tesi di laurea?*, Ed. Bompiani, Italia, 1997, , ediția a II-a, Colecția Biblioteca Italiană, ediție îngrijită de Marin Mincu, Ed. Pontica, Constanța, România, 2000.
38. **ECO, Umberto**, *La definizione del arte*, Ed. Mursia, Milano, Italia, 1968.
39. **EIMERT, Herbert**, *Atonale Musiklehre*, Ed. Music, Leibzig, Germania, 1924.
40. **EVANS, Tom- EVANS, Mary Anne**, *Music, History, Construction and Players*, Ed. Paddington Press LTD, New York- Londra, 1992.
41. **EWEN, David**, *20th Century Music*, Ed. Prentice- Hall Inc., New York, U.S.A., 1952.
42. **EWEN, David**, *European Composers Today*, Ed. Th. H. Wilson Co., New York, U.S.A., 1954.
43. **FÁBIÁN Imre**, *A huszadik század zenéje* Ed. Gondolat, Budapest, Ungaria, 1966.
44. **GIULEANU, Victor**, *Principii fundamentale în Teoria Muzicii*, Ed. Muzicală, București, România, 1965.
45. **GIULEANU, Victor**, *Teoria ritmului*, vol. I., Ed. Muzicală, București, România, 1968.
46. **GIULEANU, Victor**, *Tratat de Teoria Muzicii*, Ed. Muzicală, București, România, 1986.
47. **GRAY, Anne**, *The Popular Guide to Classical Music* tradus în lb. maghiară de Szécsi Noémi, (Komolyzenei kalauz), Ed. Tericum, Budapest, Ungaria, 2005.
48. **GRUHN, George- CARTER, Walter**, *Gruhn's Guide to Vintage Guitars*, Ed. GPI Books, San Francisco, U.S.A., 1991.
49. **GRUNFELD, Frederic V.**, *The Art and Times of the Guitar*, Ed. Macmillan, New York, U.S.A., 1969.
50. **GUYAU, Jean Marie**, *Problemele esteticii contemporane*, Ed. Meridiane, București, România, 1990.
51. **HOLOPOV, Jurij Nikolaevics**, *A 20. századi zene harmóniavilágáról*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, Ungaria, 1978.

52. **ILIUȚ, Vasile**, *O carte a stilurilor muzicale, vol. I.*, Ed. Didactică și Pedagogică R. A., București, România, 1983.
53. **KÓKAI Rezső- FÁBIÁN Imre**, *Századunk zenéje*, ediția a II-a, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, Ungaria, 1967.
54. **LENDVAI Ernő**, *Bartók dramaturgiája*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, Ungaria, 1964.
55. **LENDVAI Ernő**, *Bartók és Kodály harmóniavilága*, Ed. Akkord, Ungaria, 1996.
56. **LENDVAI Ernő**, *Bartók költői világa*, Ed. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, Ungaria, 1971.
57. **LIEPINS, Andrew**, *The Guitarist's Repertoire Guide*, ediția a III-a, Ed. SGC Publications, Nottingham, Anglia, 1999.
58. **LONGWORTH, Mike**, *Martin Guitars: A History*, Ed. Colonial Press Division, Cedar Knolls, U.S.A., 1975.
59. **MARINESCU, Mihaela**, *Concertul Instrumental Românesc Contemporan*, Ed. Muzicală, București, România, 1983.
60. **MICHEL, Ulrich**, *Dtv-Atlas zur Musik*, Ed. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, Germania, 1985, tradus în lb. Maghiară de Gádor Ágnes, (*SH atlasz, Zene*), Ed. Springer Hungarica Kiadó Kft., Budapest, Ungaria, 1994.
61. **NEMESCU, Octavian**, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Meridiane, București, România, 1983.
62. **NEMESCU, Octavian**, *Comunicare și percepție muzicală*, Ed. Meridiane, București, România, 1986.
63. **NICULESCU, Ștefan**, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în *Studii de muzicologie, vol. VIII*, Ed. Muzicală, București, România, 1972.
64. **NICULESCU, Ștefan**, *Eterofonia, Studii de Muzicologie*, Ed. Muzicală, București, România, 1965.
65. **NICULESCU, Ștefan**, *Reflecții despre Muzică*, Ed. Muzicală, București, România, 1980.
66. **POWROZNIAK, Jozef**, *Gitarren Lexicon*, Ed. Muzica Nouă, Berlin, Germania, 1979.

67. **PRAT, Domingo**, *Dizionario biografico, bibliografico, historico, critico de guitarras, guitarristas, guitarreros, danzas y cantos, termenologia*, Ed. Romero y Fernandez, Buenos Aires, Argentina, 1934.
68. **PROVOST, Richard**, *The Art & Technique of Performance*, Ed. GSP, San Francisco, U.S.A., 1994.
69. **PUJOL, Emilio**, *The Dilemma of Timbre on the Guitar*, Ed. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1960.
70. **RAMIREZ, Jose**, *Things about the Guitar* (), Ed. Soneto, Madrid, Spania, 1993.
71. **RĂDUCANU, Mircea Dan**, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Ed. Dan, Iași, România, 2003.
72. **RIEMANN, Hugo**, *Musik Lexicon (Lexicon de muzică)*, Ed. Music, Leibzig, Germania, 1909.
73. **RÎPĂ, Constantin**, *Teoria superioară a muzicii, vol. I, Sisteme tonale*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, România, 2001.
74. **RÎPĂ, Constantin**, *Teoria superioară a muzicii, vol. II, Ritmul*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, România, 2002.
75. **ROXON, Lillian**, *Rock Encyclopedia (Enciclopedia muzicii de rock)*, Ed. Macmillan, New York, U.S.A., 1971.
76. **SAINZ, Regino de la Maza**, *La Guitarra y su historia*, Madrid, Spania, 1955.
77. **SALZMAN, Eric**, *Twentieth- century music: an introduction*, Ed. Zeneműkiadó, Budapest, Ungaria, 1980.
78. **SANTOS, Turibio**, *Heitor Villa- Lobos and the guitar*, Ed. Wise Owl Music, Irlanda, 1985.
79. **SAVA, Iosif- VARTOLOMEI, Luminița**, *Dicționar de muzică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, România, 1979.
80. **SAVA, Iosif; VARTOLOMEI, Luminița**, *Dicționar de muzică*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1979
81. **SBÂRCEA, George**, *Întâlniri cu muzicieni ai secolului XX*, Ed. Muzicală, București, România, 1984.
82. **SCHLEGEL, Andreas & LÜDTKE, Joachim**, *The Lute in Europe 2-lutes, guitars, mandolins and citters*, Ed. The Lute Corner, 2011
83. **SCHNEIDER, John**, *The Contemporary Guitar* Ed. Berkely, Los Angeles, U.S.A, 1985.

84. **SHAUGHNESSY, Mary Alice**, *Les Paul: An American Original (Les Paul: Un american original)*, Ed. William Morrow & Co., New York, U.S.A., 1993.
85. **SHEARER, Aron**, *Classic Guitar Technique (Tehnica chitarei clasice)*, Ed. Franco Colombo, New York, U.S.A., 1964.
86. **SHERROD, Ronald J.**, *Discovering the Art of Guitar Fingerings*, Ed. Alfred Publishing Co., California, U.S.A., 1980.
87. **SIMINOFF, Roger H.**, *The Luthier's Handbook*, Ed. Hal Leonard Publishing, Milwaukee, U.S.A., 2002.
88. **SUMMERFIELD, Maurice J.**, *The Classical Guitar- Its Evolution, Players and Personalities since 1800*, ediția a 5-a, Ed. Ashley Mark Publishing Co., Anglia, 2002.
89. **TACHELL, Judy**, *An USBORNE Introduction Understanding MUSIC* Ed. Usborne Publishing LTD., London, Anglia, 1990, tradus în lb. Maghiară de Tausz Katalin, (*Bevezetés a zene világába*), Novotrade Könykiadó, Budapest, Ungaria, 1991.
90. **TERÉNYI Ede**, *Armonia muzicii moderne (1900- 1950)*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, Romania, 2001.
91. **TERÉNYI Ede**, *Zene marad-e a zene ?*, Ed. Kriterion, București, România, 1978.
92. **TIMARU,Valentin**, *Analiza muzicală între conștiința de Gen și conștiința de Formă*, Ed. Universității din Oradea, România, 2003.
93. **TIMARU,Valentin**, *Compendiu de Forme și Analize Muzicale*, Ed. Universității Transilvania, Facultatea de Muzică, Brașov, România, 1997.
94. **TORTORA, Daniela**, *La chitarra come oggetto e come suono nella musica contemporanea*, Ed. Bompiani, Milano, Italia, 1988.
95. **TÜRK, Hans Peter**, *Armonia tonal- funcțională, vol. I. Armonia diatonică nemodulantă*, Ed. Universității Emanuel din Oradea, Oradea, România, 2002.
96. **TÜRK, Hans Peter**, *Armonia tonal- funcțională, vol. II. Armonia diatonică nemodulantă*, Ed. Universității Emanuel din Oradea, Oradea, România, 2005.
97. **TYLLER, James**, *The Early Guitar- A History and Handbook*, Ed.Oxford University Press, Londra, Anglia, 1980.
98. **VANCEA, Zeno**, *Creația muzicală românească. Secolul XIX- XX.*, Ed. Muzicală, București, România, 1968.
99. **VIANU, Tudor**, *Studii de stilistică*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, România, 1968.

100. **VIERU, Anatol**, *Cartea modurilor*, Ed. Muzicală, București, România, 1980.
101. **VIERU, Anatol**, *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea Românească, București, România, 1994.
102. **VIGLIETTI, Cédar**, *Origen e historia de la guitarra (Originea și istoria chitarei)*, Editorial Albatros, Buenos Aires, Argentina, 1973.
103. **VINTON, John**, *Dictionary of Contemporary Music (Dicționarul muzicii contemporane)*, Ed. Prentice- Hall Inc., New York, U.S.A., 1974.
104. **VLAD, Roman**, *Storia della dodecafonía (Istoria dodecafoniei)*, Ed. Suvini Zerboni, Milano, Italia, 1967.
105. **VOICESCU, Corneliu George**, *Concepte moderne ale interpretării instrumentale la chitară în secolul XX.*, Ed. Universității Transilvania, Brașov, România, 2004.
106. **VOROBIEV, N. N.**, *Numerele lui Fibonaci*, Ed. Tehnică, București, România, 1953.
107. **WADE, Graham**, *Traditions of the Classical Guitar*, Ed. Calder, Londra, Anglia, 1980.
108. *** ACADEMIA ROMÂNĂ, Institutul de lingvistică, *Dicționar englez- român*, Editura Academiei, București, România, 1974.
109. *** *Contemporary Music in Europe (Muzica contemporană în Europa)*, editat de Paul Henry Lang și Nathan Broder, Ed. W. W. Norton & Company, U.S.A., 1968.
110. *** *Dicționar de instrumente muzicale*, Ed. Teora, București, România, 1999.
111. *** *Dicționar de termeni muzicali*, coordonator științific: Zeno Vancea, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, România, 1984.
112. *** *Harward, Dictinary of music (Harward, Dicționar de muzică)*, Londra, Anglia, 1970.
113. *** *LAROUSSE- Dicționar de mari muzicieni*, Ed. Univers Enciclopedic, București, România, 2000.
114. *** *Zenetudományi írások (Srieri de științe muzicale)*, redactor Benkő András, Ed. Kriterion Könyvkiadó, București, România, 1980.

B. Surse bibliografice Web:

1. *** *About the Ten-String Guitar* Web site, la:
<http://www.tenstringuitar.info>

2. *** *Alberto Ginastera* Web site, la:
<http://ostinato.tripod.com/ginas.html>
3. *** *Alexander Vynograd* Web site, la:
<http://www.vynograd.com/index.htm>
4. *** *Amalia Ramirez and the Ramirez Dynasty* Web site, la:
<http://ramirezguitars.us/history/amalia-ramirez-and-the-jose-ramirez-dynasty>
5. *** *Antonio Marin Montero* Web site, la:
<http://www.guitarrasmarin.com/antoniomarinmonteroEN.html>
6. *** *Early Romantic Guitar Information Page*, la:
<http://www.earlyromanticguitar.com/>
7. *** *European Guitar Teachers Association*:
<http://www.egta.co.uk/content/rakinterview>
8. *** *Guitar by Greg Smallman* Web site, la:
<http://www.guitarcentre.com.au/smallman.html>
9. *** *Guitar Foundation of America*:
<http://www.guitarfoundation.org/drupal/node/4542>
10. *** *Guitar Salon Interbational* Web site, la:
<http://www.guitarsalon.com/articles.php?articleid=6>
11. *** *Handmade Classical Guitar by Fritz Muller*:
<http://www.classicalguitars.ca/doubletops.htm>
12. *** *Hauser Guitar* Web site, la:
<http://www.hauserguitars.de/english/docs/geschichte.htm>
13. *** *John Hornby Skewes & Co.Ltd* Web site, la:
<http://www.jhs.co.uk/Press%20Releases/manuelrodriguezsr.html>
14. *** *John Williams, Learn Classical Guitar* Web site, la:
<http://www.learnclassicalguitar.com/john-williams.html>
15. *** *Julian Bream, Learn Classical Guitar* Web site, la:
<http://www.learnclassicalguitar.com/julian-bream.html>,
16. *** *Kantare classical guitar* Web site, la:
<http://www.kantareguitars.com/in/index.php?section=5>
17. *** *Larrivee Guitars (Jean Larrivee), Edromanguitars* Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_lar.htm,
18. *** *Learn Music Word* Web site, la:
<http://learnmusicworld.com/shmasterclass12>
19. *** *LSR Guitar Technologies, Edromanguitars* Web site, la:

- http://www.edromanguitars.com/guitar/home_lsr.htm,
20. *** Manuel Contreras II Web site, la:
<http://www.manuelcontreras.com/index2.html>
21. *** Manuel Ramirez's Guitar Web site, la:
<http://www.guitarrasramirez.com/english/guitarraMramirezEn.html>
22. *** Martin acoustic guitars, Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar2/home_mar.htm,
23. *** McPherson Acoustic Guitars, Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_mpg.htm,
24. *** Mosrite Guitars USA, Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_mos.htm,
25. *** Narciso Yepes, Learn Classical Guitar Web site, la:
<http://www.learnclassicalguitar.com/NarcisoYepes.html>,
26. *** New Classical Guitars that are Innovative:
<http://www.newmillguitar.com/newguits.html>
27. *** Paul Gabarith Web site, la:
<http://www.paul-galbraith.com/engl/8string.htm>
28. *** Pearlcaster Guitars (Ed Roman), Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_rpc.htm,
29. *** Pedulla Bass Guitars, Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/bass/home_ped.htm,
30. *** Pepe Romero, Learn Classical Guitar Web site, la:
<http://www.learnclassicalguitar.com/pepe-romero.html>,
31. *** Quicksilver Guitars, Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_qsg.htm,
32. *** Rick Turner Guitars, Edromanguitars Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_rtg.htm,
33. *** Robert Bouchet-Guitar Plan Web site, la:
<http://www.guitarplans.co.uk/Bouchet.htm>
34. *** Sharon Isbin, Learn Classical Guitar Web site, la:
<http://www.learnclassicalguitar.com/sharon-isbin.html>,
35. *** Sharon Isbin Web site, la:
<http://www.sharonisbin.com/guitars.html>
36. *** Stepan Rak Web site, la:
<http://www.stepanrak.cz/english/pages/main/biography.htm>,

- <http://www.stepanrak.cz/english/pages/main/discography.htm>,
37. *** SUN, Ying *Classical Guitar Composers List* Web site, la:
http://musicated.com/CGCL/music/CGCL_az.html,
38. *** *The kasha Guitar* Web site, la:
<http://www.jthbass.com/kasha.html>
39. *** *The New York Times* Web site, la:
<http://www.nytimes.com/2008/04/18/arts/music/18humphrey.html>
40. *** *what they play* Web site, la:
<http://www.acguitar.com/issues/ag77/gear77.shtml>
41. *** *Historic Guitar Makers of the Madrid School* Web site, la:
<http://zavaletas-guitarras.com/content/index.cfm?action=view&ContentID=65>
42. *** *JET Guitars* (Jeffery Earl Terwilliger), *Edromanguitars* Web site, la:
http://www.edromanguitars.com/guitar/home_jet.htm,

C. Partituri:

1. **BELLINATI, Paulo**, *Jongo*, GSP-60, Ed. Guitar Solo, San Francisco, U.S.A., 1993.
2. **BOGDANOVIC, Dusan**, *Polyrhythmic and polymetric Studies*, Ed. Berben, San Francisco, U.S.A., 1990.
3. **BOGDANOVIC, Dusan**, *Six Balkan Miniatures*, GSP-79, Ed. Guitar Solo, San Francisco, U.S.A., 1993.
4. **BROUWER, Leo**, *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa* (pentru ansamblu de chitări), DO142, Ed. Doberman, Canada, 1993.
5. **BROUWER, Leo**, *El Decameron Negro*, 10109, Ed. Musical, Havana, Cuba.
6. **BROUWER, Leo**, *Etudes simples (1-20)*, ME7997, Ed. Max Esching, Paris, Franța, 1972.
7. **BROUWER, Leo**, "Hika" (in memoriam Toru Takemitsu), Ed. Gendai Guitar Co., Ltd., Tokyo, Japonia, 1997.
8. **BROUWER, Leo**, *La Espiral Eterna*, 43178, Ed. Schott, Mainz, Germania, 1973.
9. **BROUWER, Leo**, *Micro piezas* (pentru 2 chitări), ME8068, Ed. Max Esching, Paris, Franța, 1973.
10. **BROUWER, Leo**, *Parabola*, 10108, Ed. Musical, Havana, Cuba, 1973.

11. **BROUWER, Leo**, *Pieza Sin Titulo*, 10080, Ed. Patrimonio Musical, Havana, Cuba, 1982.
12. **BROUWER, Leo**, *Preludios Epigramaticos*, TRAT 1740, Ed. Transatlantiques, Paris, Franța, 1984.
13. **BROUWER, Leo**, *Sonata*, M29382, Ed. Musical SL, Madrid, Spania, 1992.
14. **BROUWER, Leo**, *Toccata*, DO174, Ed. Doberman- Yppan, Quebec, Canada, 1994.
15. **BROUWER, Leo**, *Tres danzas concertantes*, ME8553, Ed. Max Esching, Paris, Franța, 1985.
16. **CAPOIANU, Dumitru**, *Piese pentru chitară clasică*, Ed. Muzicală, București, România, 2001.
17. **CARLEVARO, Abel**, *Cuaderno No. 1*, BBA4006, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
18. **CARLEVARO, Abel**, *Cuaderno No. 2*, BBA4007, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
19. **CARLEVARO, Abel**, *Cuaderno No. 3*, BBA4009, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
20. **CARLEVARO, Abel**, *Cuaderno No. 4*, BBA4013, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
21. **CASTELLANOS, Evencio**, *Homenaje*, G 5490 Z, Ed. G. Zanibon, Padova, Italia, 1975.
22. **CASTELNUOVO- TEDESCO, Mario**, *Concerto in D, op. 99*, Ed. Schott & Co. Ltd., London, Anglia, 1954.
23. **CASTELNUOVO- TEDESCO, Mario**, *Sonata, Omaggio a Boccherini*, Ed. Schott, London, Anglia, 1973.
24. **CASTELNUOVO- TEDESCO, Mario**, *Sonatina op.205* (pentru flaut și chitară), ME7728, Ed. Max Esching, Paris, Franța, 1969.
25. **CHIESA, Ruggiero**, *Fundamental Guitar Technique, vol. III*, SZ09810, Ed. Chanterelle, Germania, 2003.
26. **DOMENICONI, Carlo**, *Koyunbaba*, EM1006, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
27. **DUARTE, John**, *Method of Guitar*, Ed. Novello & Co. Ltd., Anglia, 1987.
28. **DUARTE, John**, *Variations on a Catalan Folk Song op. 25*, 19735, Ed. Novello & Co. Ltd., Anglia, 1968.
29. **DUARTE, John**, *Variations on an Italian Folk Song, op. 139, 2000*, digitație de Carlo Marchione, Ed. Tuscany Publ., 2002 de Richard M. Long, U. S. A., 2002.
30. **DYENS, Roland**, *French pot- pourri* (pentru ansamblu de chitări), 27144HL, Ed. Henry Lemoine, Paris, Franța, 2000.
31. **DYENS, Roland**, *Hommage a Villa- Lobos*, 24885 HL, Ed. Henry Lemoine, Paris, Franța, 1987.

32. **DYENS, Roland**, *Libra sonatina*, HL24794, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
33. **DYENS, Roland**, *Tango en Skai*, 24793, Ed. Henry Lemoine, Paris, Franța, 1985.
34. **DYENS, Roland**, *Trois Saudades*, EMH 600, Ed. Musicales Hortensia.
35. **GINASTERA, Alberto Evaristo**, *Sonata op. 47*, Ed. Boosey & Hawkes, Inc., U.S.A., 1984.
36. **GNATTALI, Radamés**, *3 Concert Studies*, ECH728, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
37. **KLEYNJANS, Francis**, *Amertune op. 79, no. 4.*, ECH 755, Ed. Michael Macmeeken, Germania, 1993.
38. **KLEYNJANS, Francis**, *Hommage a Tarrega op. 79, no. 5.*, ECH 755, Ed. Michael Macmeeken, Germania, 1993.
39. **KLEYNJANS, Francis**, *Suite sud- américaine op. 149*, ISMN M- 2032-6130- 8, Ed. Margaux, Berlin, Germania, 2002.
40. **KOSHKIN, Nikita**, *Sonata*, EPN 995, Ed. C. Papagrigoriou- H. Nakas Co., 1999.
41. **KOSHKIN, Nikita**, *The Porcelain Tower*, EM1026, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
42. **KOSHKIN, Nikita**, *Three Stops on the Road*, MCH 033, Ed. Ole Halen, 1991.
43. **PAVLOVITS Dávid**, *Ujjlenyomatok*, Sy2687, Ed. G. Ricordi & Co., München, Germania, 2002.
44. **PIAZZOLLA, Astor**, *Adios Nonino* (pentru chitară), E 2580 B, Ed. Universelles, Paris, Franța, 1961.
45. **PIAZZOLLA, Astor**, *Bando*, aranjament Agustin Carlevaro, ISMN M- 20032- 0038- 3, Ed. Margaux, Berlin, Germania, 2002.
46. **PIAZZOLLA, Astor**, *Cinco piezas*, BE2343, Ed. Chanterelle, Germania, 2003.
47. **PIAZZOLLA, Astor**, *Four Pieces (Verano porteno, Milonga del Angel, La Muerte del Angel, Primavera Portena)*, aranjament pentru chitară de Baltazar Benitez, 725, Ed. Chanterelle, Germania, 1994.
48. **PIAZZOLLA, Astor**, *Histoire du Tango* (pentru chitară și flaut), 24810 IL, Ed. Henry Lemoine, Paris, Franța, 1986.
49. **PIAZZOLLA, Astor**, *Libertango*, aranjament pentru flaut și chitară de Klaus Jäckle, ISMN M- 20032- 5960- 2, Ed. Margaux, Berlin, Germania, 2002.
50. **PIAZZOLLA, Astor**, *Tanguisimo*, aranjament Agustin Carlevaro, ISMN M- 20032- 0037- 6, Ed. Margaux, Berlin, Germania, 2002.
51. **RAK, Štěfán**, *Aria di Bohemia*, Ed. Idbri Music, Liverpool, Anglia, 1995.

52. **RAK, Štěfán**, *Bagatelle, Andante et Toccata*, 24 997 HL, Ed. Henry Lemoine, Paris, Franța, 1991.
53. **RAK, Štěfán**, *Cry of the Guitar*, Ed. Chorus, 1985.
54. **RAK, Štěfán**, *Elegy (Hommage a Sibelius)*, Ed. Idbri Music, Liverpool, Anglia, 1995.
55. **RAK, Štěfán**, *Homage to Francisco Tarrega*, Ed. Musical New Services Ltd., 1985.
56. **RAK, Štěfán**, *Rosmary (Humours)*, P 2381, Ed. Panton, Praha, Cehia, 1985.
57. **RAK, Štěfán**, *Sonata Mongoliana*, Ed. Idbri Music, Liverpool, Anglia, 1995.
58. **RAK, Štěfán**, *Song for David*, Ed. Idbri Music, Liverpool, Anglia, 1995.
59. **RAK, Štěfán**, *Suita*, P 1734, Ed. Panton, Praha, Cehia, 1977.
60. **RAK, Štěfán**, *The Czech Fairy Tales*, Ed. Idbri Music, Liverpool, Anglia, 1995.
61. **RAK, Štěfán**, *The last Disco*, Ed. Musical New Services Ltd., 1985.
62. **RAK, Štěfán**, *Voces de profundis (inspired by the film Psycho)*, Ed. Musical New Services Ltd., 1985.
63. **RODRIGO, Joaquin**, *Concierto de Aranjuez* (pentru chitară și orchestră), digitație Angel Romero, 1984, Ed. Schott, Germania, 1959.
64. **RODRIGO, Joaquin**, *Invocation et danse*, EFM1621, Ed. EFM Technisonor, Paris, Franța, 1973.
65. **RODRIGO, Joaquin**, *Sonata Giocosa*, JWC 1807, Ed. J. & W. Chester, Ltd., London, Anglia, 1960.
66. **RODRIGO, Joaquin**, *Tres piezas espanolas*, Ed. Schott's Söhne, Mainz, Germania, 1963.
67. **RODRIGO, Joaquin**, *Triptico*, Ed. Schott's Söhne, Mainz, Germania, 1985.
68. **TAKEMITSU, Toru**, *Equinox* (pentru chitară), SJ1090, Ed. Schott, Tokio, Japonia, 1995.
69. **TENNANT, Scott**, *Pumping Nylon*, Ed. Alfred Publ. Co. Inc., U.S.A., 1997.
70. **VAILLANT, Raymond**, *Deux Filigranes*, EMT 1735, Ed. Musicales Transatlantiques, Paris, Franța, 1984.
71. **VAN DER STAAK, Peter**, *8 Studies on Harmonics*, SZ08289, Ed. Chanterelle, Germania, 2002.
72. **VILLA- LOBOS, Heitor**, *Etudes (1- 12)*, ME6679, Ed. Max Eschig, Paris, Franța, 1952.
73. **WALTON, William**, *Five Bagatelles*, Ed. Oxford University Press, London, Anglia, 1974.

74. **YOCOH, Yuquijiro**, *Sakura, Theme and Variation*, GSP004, Ed. Chanterelle, Germania, 2003.
75. **YORK, Andrew**, *Emergence*, GSP34, Ed. Seven Center, U.S.A., 1987.
76. **YORK, Andrew**, *Sanzen- in* (pentru 2 chitări), Ed. Seven Center, U.S.A., 2000.
77. **YORK, Andrew**, *Sunburst*, Ed. Seven Center, U.S.A., 1986.

D. Materiale audio-video:

1. **BROUWER, Leo**, *Sonata for Guitar*, interpret Julian BREM, CD EMI RECORDS, CDC 7 54901 2, DDD, 1993.
2. **CASTELNUOVO- TEDESCO, Mario**, *Concerto in D, op. 99*, solist Costas COTSIOLIS (Grecia), Orchestra Filarmonicii Gheorghe Dima, Brașov, dirijor Ilarion IONESCU- GALAȚI, disc vinil, Electrecord, ST. ECE- 01930, București, România, 1980.
3. **DYENS, Roland**, *Suite Polymorphe*, Ansamblu de chitară Konservatoriums der Fachhochschule Osnabrück, dirijor Ulrich MÜLLER, CD GEMA, DDD, Osnabrück, Germania, 2005.
4. **GINASTERA, Alberto Evaristo**, *Sonata op. 47*, solist Eduardo FERNANDEZ, imprimare, Radio România Cultural, casetă audio stereo, București, 1986.
5. **GNATTALI, Radamés**, *Dansa brasileira*, interpret Manuel BARRUECO, CD EMI classics, EMI RECORDS, DDD, 1998.
6. **KOSHKIN, Nikita**, *Usher Waltz*, interpret John WILLIAMS, CD SONY classical, SK. 53 359, DDD, DIGITAL RECORDINGS, New York, U.S.A., 1993.
7. **PIAZZOLLA, Astor**, *Histoire du Tango* (pentru chitară și flaut), interpreți Manuel BARRUECO (chitară) – Emmanuel PAHUD (flaut), CD EMI classics, EMI RECORDS, DDD, 1998.
8. **PIAZZOLLA, Astor**, *La muerte del Angel*, arr. Leo BROUWER, interpret Manuel BARRUECO, CD EMI classics, EMI RECORDS, DDD, 1998.
9. **RODRIGO, Joaquin**, *Concierto de Aranjuez*, solist Pepe ROMERO, Orchestra Academy of St Martin in the Field, dirijor Neville MARINER, CD PHILIPS classics, CD 434 416-2, DDD/ ADD, Hamburg, Germania.

10. **RODRIGO, Joaquin**, *Concierto de Aranjuez*, solist John WILLIAMS, dirijor José BUENAGU, CD SONY classical, SK. 53 359, DDD, DIGITAL RECORDINGS, New York, U.S.A., 1993.
11. **RODRIGO, Joaquin**, *Fantasia para un gentilhombre*, interpret Andrés SEGOVIA, dirijor Enrique JORDA, CD, LANDY STAR MUSIC, LS- 2419, Israel, 2000.
12. **VILLA- LOBOS, Heitor**, *Etudes for Guitar*, interpret Manuel BARRUECO, CD 3007, CD3, ADD, VOXBOX, Essex Entertainment Inc., U.S.A, 1991.