



**I virtuosi italiani dell'800**  
**Paganini, Giuliani, Legnani**

**Italian virtuosos**  
**of the nineteenth-century**

**Matteo Mela** *guitar*

**MATTEO MELA**, nato a Imperia nel 1971, ha intrapreso gli studi musicali nella città natale sotto la guida del M° Doria-Miglietta. Successivamente si è trasferito a Cremona dove, parallelamente agli studi universitari compiuti presso la facoltà di Musicologia, si è perfezionato con il M° Giovanni Puddu. Allo stesso tempo, ha partecipato a seminari tenuti da strumentisti quali Angelo Gilardino, Alirio Diaz, Oscar Ghiglia, David Russell, i fratelli Sergio e Odair Assad.

Sul versante cameristico, si è formato con i Maestri Dario De Rosa, Alexander Lonquich e Pier Narciso Masi presso l'Accademia Pianistica di Imola.

Tra il 1991 e il 1998, in duo con il chitarrista Giampaolo Bandini, ha portato per la prima volta la chitarra a vincere il primo premio assoluto in numerosi concorsi internazionali di musica da camera tra i quali il Concorso Città di Caltanissetta, il Concorso Città di Gubbio e il Concorso Perugia Classico.

Attualmente Matteo Mela si esibisce nella veste di solista presso importanti istituzioni concertistiche europee e nordamericane e svolge un'intensa attività didattica. Suona con chitarre di Antonino Scandurra.



**MATTEO MELA**, born in Imperia (Italy) in 1971, began his musical studies in his native city under the guidance of Maestro Doria-Miglietta. Continuing his artistic pursuits, he moved to Cremona where, along with completing University studies in Musicology, he developed his musicianship with Maestro Giovanni Puddu. During that period, he participated in seminars held by Angelo Gilardino, Alirio Diaz, Oscar Ghiglia, David Russell, Sergio and Odair Assad.

Perfecting his chamber music skills, he studied with Maestri Dario De Rosa, Alexander Lonquich and Pier Narciso Masi

at the 'Accademia Pianistica di Imola'.

From 1991 to 1998 Matteo Mela, playing in duo with Giampaolo Bandini, brought to the guitar for the first time top prize in numerous international chamber music competitions, including 'Concorso Città di Caltanissetta', 'Città di Gubbio' and 'Perugia Classico'.

Presently he performs as soloist in renowned European and North American concert venues and commands an intense didactic activity.

Matteo Mela plays guitars made by Antonino Scandurra.

*a mia madre Paola*

# I virtuosi italiani dell'800

Italian virtuosos of the nineteenth-century

**Niccolò Paganini (1782-1840)**

**8 Sonate dalle 37 Sonate M.S. 84**

Sonata n.37

1. Minuetto (1:58)

Sonata n.33

2. Minuetto (1:28)

3. Andantino (1:56)

Sonata n.1

4. Minuetto (1:24)

5. Andantino (1:32)

Sonata n.3

6. Minuetto (1:23)

7. Valtz (2:02)

Sonata n.6

8. Minuetto (1:34)

9. Allegretto (1:30)

Sonata n.34

10. Minuetto (1:54)

Sonata n.16

11. Minuetto (4:03)

12. Allegretto (1:45)



Sonata n.26

13. Minuetto per la Signora Marina (1:41)

14. Allegretto (1:48)

**Mauro Giuliani (1781-1829)**

15. Rossiniana n.1 op.119 (17:46)

**Luigi Legnani (1790-1877)**

**15 Capricci dai 36 Capricci op.20**

16. Largo n.28 (2:18)

17. Allegro n.2 (1:02)

18. Allegretto espressivo n.27 (1:29)

19. Allegro moderato n.15 (1:27)

20. Polacca n.33 (1:30)

21. Largo n.9 (2:58)

22. Prestissimo n.7 (1:30)

23. Adagio n.22 (3:16)

24. Allegro molto n.24 (1:13)

25. Allegro maestoso n.34 (1:47)

26. Prestissimo n.29 (0:52)

27. Allegretto grazioso n.19 (1:56)

28. Allegro moderato n.13 (1:39)

29. Andante n.8 (3:02)

30. Moderato n.36 (1:09)

Total Time

70:55

La lacunosità della biografia chitarristica di Niccolò Paganini e la prevalenza delle congetture sugli eventi accertati e documentati, si deve imputare, oltre all'oggettiva penuria di notizie, all'assenza di uno studio sistematico condotto sulla scorta di metodologie rigorosamente scientifiche. Una delle ipotesi più accreditate in studi più o meno recenti è che Paganini approfondisse i suoi sforzi sul versante della scrittura per la chitarra sola negli anni giovanili, all'incirca tra il 1795 e il 1804, e che più tardi prevalesse l'intento di valorizzare esclusivamente le virtù cameristiche dello strumento, impiegato in organici variabili dal duo al quartetto. La sola eccezione fu rappresentata dai posteriori *Ghiribizzi* 'a solo' (circa 1819-20), scritti, secondo le parole del violinista, per «una bambina di Napoli» con l'intento «non di comporre ma scarabocchiare» (da una lettera al Germa del 29.11.1823).

Vanno dunque sostanzialmente collocate al periodo genovese – cioè agli anni 1797-1804 –, pur con tutti i dubbi e le cautele già formulati dal Prefumo e dal Chiesa, le cosiddette *'Sonate per la Chitarra Francese'* M.S. 84. Pervenute manoscritte in numero di trentasette, attestano un impegno compositivo tutt'altro che avventizio, volto ad una personale esplorazione delle risorse tecniche ed espressive dello strumento. Se la datazione delle *Sonate* fosse allora definitivamente confermata (e almeno per alcune lo è) il compositore genovese potrebbe indossare le vesti di precursore della moderna tecnica chitarristica; quella, per intenderci, esemplificata dalle opere

dei Giuliani e dei Carulli pubblicate tra Vienna e Parigi a partire dal 1807.

I 37 pezzi risultano per la più parte divisi in due movimenti, una particolarità che li apparenta più al modulo settecentesco – e prettamente italiano – della sonata bipartita che al modello ‘classico’ – e viennese – richiamato dalla collocazione cronologica e dalla terminologia impiegata; sia detto infatti che i primi tempi sono tutti (o quasi) chiamati *Minuetto*. A tal proposito di certo non sfuggirà all’ascoltatore che questi movimenti in realtà poco o nulla hanno a che fare con l’omonima danza se non per la scansione ritmica ternaria: le ragioni di una denominazione apparentemente così poco appropriata sono del tutto ignote; qualcuno ha persino ipotizzato che l’autore volesse riferirsi a un «pezzo minuto» (Edward Neill). Sarà utile notare, inoltre, che il bipartitismo formale corrisponde ad una precisa scelta espressiva: alla spigliatezza e al brio ritmico dei Minuetti iniziali fa da contraltare la grazia dei secondi tempi, designati coi termini d’*Andantino*, *Allegretto*, *Rondoncino* e in qualche caso *Waltz*. Quanto al virtuosismo esecutivo, Paganini attinge ad un arsenale tecnico da non fare invidia né a Giuliani né a Legnani: oltre alle tipiche scale in velocità e ai passaggi di terze, seste, ottave e decime fa capolino quella predilezione per le posizioni sovracute che sarà poi tratto caratterizzante del suo violinismo trascendentale.

\*\*\*

La fama accumulata nei 13 anni di soggiorno viennese di Mauro Giuliani (Bisceglie, 1781 – Napoli, 1829) lo aveva accompagnato al suo rientro in patria, ove, almeno a parole, veniva accolto come solo una «madre feconda ed amorosa degl'ingegni» sa fare nei confronti di «quelli, che fra i suoi figli particolarmente si distinguono» (*Diario di Roma*, 6.5.1820). Nella realtà l'Italia non tributò al suo meritevole figlio gli allori promessi. Solo parole di circostanza e qualche occasione concertistica che riservò ben magre gratificazioni al virtuoso: la disastrosa crisi economica in cui versava la penisola sul volgere del XVIII secolo immiserì i maggiori stati italiani, cagionando quel progressivo isolamento culturale che si riverberò su tutte le arti. Tantopiù che il successo dell'Opera aveva gradualmente soffocato ogni spazio per la musica strumentale, praticata con acceso interesse ormai soltanto oltralpe.

Nel marzo 1820 Giuliani arrivò a Roma con nel cuore l'anelito che l'aristocrazia papalina avesse conservato l'antica propensione al mecenatismo che aveva fatto grande la musica strumentale italiana tra Seicento e Settecento. Una speranza destinata al naufragio, pur tuttavia sufficiente a motivare quel viaggio. Sicché da Roma il Maestro si adoprò per costruire la sua fortuna italiana pianificando pubblicazioni di nuove opere e puntando alla collaborazione con l'editore più affermato sul territorio nazionale: Giovanni Ricordi. È del 6 febbraio 1821 una missiva all'editore milanese con la quale Giuliani prospettava la pubblicazione di «pezzi Musicali di uno stile



giammai conosciuto» tra i quali figurava un «*Gran Pot-Pourri* per la Chitarra detto la *Rossiniana*». L'identificazione del lavoro con il brano pubblicato a Vienna l'anno seguente, presso Artaria, come *'Le Rossiniane [...] 1 parte Op. 119'* è agevole: lo conferma anche la dedica a Enrico Caetani, nobile di antica schiatta romana dedita al mecenatismo.

L'attrattiva e il fascino esercitato sul pubblico dal 'belcanto' di matrice teatrale, aveva fatto sì che sul principiare dell'Ottocento venisse in auge una nutrita schiera di compositori in grado d'emulare, con lavori strumentali vicini allo spirito e lo stile delle arie d'opera favorite, le gesta virtuosistiche dei cantanti che dominavano incontrastati i prosceni d'Europa. Nel volgere d'una ventina d'anni vi fu dunque un'improvvisa inflazione di parafrasi, trascrizioni, variazioni e *pot-pourri* sulle melodie operistiche più amate. Le *Sei Rossiniane* di Mauro Giuliani, pur inscrivendosi in detta cornice, si elevano sul livello medio rappresentato dalla coeva e copiosissima produzione, giungendo a eguagliare – e talora a superare – quanto a compattezza formale, misura stilistica e forza mimetica, gli esiti migliori di autori blasonati come Paganini, Sigismund Thalberg e persino Franz Liszt. Il principio del *pot-pourri* viene declinato dal compositore pugliese secondo le coordinate estetiche d'eleganza ed equilibrio care al Classicismo viennese; ne risulta un piano formale libero ma sempre ordinato ed intelligibile: ad una introduzione, composta generalmente su materiale originale, fa seguito l'esposizione dei temi tratti dalle opere di Rossini a cui rispettivamente si

accodano le eventuali variazioni (non più di due); l'elusivo cadenzare tra un'area tematica e l'altra induce un accumulo di tensione che sfocia nel catartico finale, autentico acme virtuosistico del pezzo.

Per tornare alla *Rossiniana* op. 119 oggetto della presente registrazione, è appena il caso di rammentare le fonti dei temi rossiniani così come si avvicendano nella partitura di Giuliani: [Introduzione]; 1) *Assisa a piè d'un salice*: *Otello*, atto III, scena I; 2) *Languir per una bella*: *L'Italiana in Algeri*, atto I, scena III; 3) *Con gran piacer, ben mio*, dal duetto 'Ai capricci della sorte': *L'Italiana in Algeri*, atto I, scena V; 4) *Caro, caro ti parlo in petto*, dal rondò 'Pensa alla patria': *L'Italiana in Algeri*, atto II, scena I; 5) *Cara per te quest'anima*, dal duetto 'Amor! Possente nome': *Armida*, atto I, scena VII; [Finale].

\*\*\*

Come Giuliani, anche Luigi Rinaldo Legnani (Ferrara, 1790 – Ravenna, 1877) subì l'irresistibile fascino del mondo dell'opera; ne fu avvinto al punto da principiare la sua carriera come cantante, esordendo, all'età di diciassette anni, al Teatro Comunitativo di Ravenna. Ma la sua non intensa voce tenorile, pur giudicata dolce e gradevole, non poteva consentirgli di affrontare l'agone operistico. Per fortuna gli studi chitarristici intrapresi parallelamente a quelli canori gli rivelarono la sua vocazione più autentica: quella d'impareggiabile virtuoso delle sei corde. Egli riusciva a

coniugare, letteralmente soggiogando gli ascoltatori, l'arte del canto e la perizia strumentale, riecheggiando un'antica e raffinatissima prassi cara ai cantanti-liutisti seicenteschi. Ciò che però infiammava davvero gli animi era la sua abilità di solista: lo attestano con ampiezza le stupefatte testimonianze pervenute, dalle quali traspare l'immagine di un esecutore di statura assoluta. Eccone una delle più significative, risalente al 1834: «non avvi difficoltà nell'arte ch'egli non superi; non grazie, che non conosca; egli è il *Paganini* del suo stromento». L'accostamento all'arte di Paganini non era casuale e nuovamente tornò nelle recensioni giornalistiche; persino il celebre librettista Felice Romani si profuse in elogi d'egual segno, descrivendo nel 1836 una composizione del Legnani come una «bella imitazione di un capo d'opera di Paganini».

I contatti che di certo dovettero intercorrere tra Legnani e Paganini, il cui momento più eclatante coincise con l'organizzazione di un debutto concertistico in duo poi mai realizzatosi, nonché l'alta stima in cui il nostro fu tenuto dal genovese, fecero sì che si affermasse l'idea di una dipendenza stilistica del primo dal secondo. Nei fatti, l'influenza di Paganini su Legnani si può misurare, ne più ne meno, negli stessi termini con cui si è soliti descrivere l'impatto del virtuosismo paganiniano sulla civiltà musicale europea della prima metà dell'Ottocento. In questa luce, i *36 Capricci per tutti i toni maggiori e minori per la chitarra* op. 20, visti comunemente come l'emblema del 'paganinismo' di Legnani, risultano null'altro che un omag-

gio alla somma opera del violinista.

La vasta scelta di *Capricci* proposti nella presente registrazione offre un campionario esauriente delle pirotecniche invenzioni chitarristiche del compositore ferrarese. Essi mostrano un impianto formale per lo più tripartito e si caratterizzano per una concisione talora aforistica, che ne accentua il fascino e conferisce alla singola composizione quell'aura di 'irripetibilità' propria del gesto esecutivo virtuosistico. Si consideri, per esempio il n. 7, un vorticoso *Prestissimo*, o il n. 29, uno studio sugli arpeggi in velocità, e ancora l'ultimo, una selva di scale ascendenti. Ma neppure mancano momenti di intensa espressione, come nel bell'*Adagio* n. 22 e nel n. 9, ove la tensione della scansione ritmica iniziale sfocia in un recitativo strumentale di chiara matrice teatrale.

GIUSEPPE PLACENTINO

The shadiness of the guitarristic biography of Niccolò Paganini and the predominance of conjectures over the ascertained and documented events, are due to not only to a lack of information but to the absence of a systematic study supplied by rigorously scientific methodologies. One of the most accredited hypothesis in recent and less recent studies suggests that Paganini poured great efforts into his compositions for solo guitar written in his younger years, from around the years 1795 to 1804, in later years prevailing the intent to validate the virtues of chamber music for the instrument, using various ensembles from the duo to the quartet. The sole exception is presented in the later *Ghiribizzi* solos for guitar (around 1819-20) written, according to the violinist, for “a child in Naples” with the intent “not to compose but to scribble” (from a letter to Geremi dated 29.11.1823).

Generally accepted as belonging to the genoese period, that is from the years 1797-1804, are the so-called *Sonatas for the French guitar* M.S. 84, in spite of the doubts and circumspection formulated by Prefumo and Chiesa. Manuscripts, containing 37 Sonatas, attest to a compositional effort anything but casual, dedicated to a personal exploration of the technical and expressive resources of the instrument. If the dates of the *Sonatas* could be definitively confirmed (and for some they are), the genoese composer would hold the title of precursor of the modern guitar technique, exemplified in the works of Giuliani and Carulli, published in Vienna and

Paris beginning in 1807.

The 37 pieces are for the major part divided into two movements, a characteristic which associates them with the eighteenth Century, and specifically Italian, form of the two-part Sonata than with the 'classical', Viennese model recalled in the chronological arrangement and the terminology used. Notably, almost all the first movements are called '*Minuetto*'. Therefore, that these movements in reality have little or none to do with the dance does not escape the listener, in spite of the insistence of ternary rhythm. The reasons for a designation so apparently unfit are completely unknown; it has even been stated that the author was referring to a "minute piece" (Edward Neill). Furthermore, it is useful to note that the formal bipartitism is due to a precise expressive aim: in contrast with the airiness and the rhythmic brilliance of the initial Minuets, the grace of the second movements, designated *Andantino*, *Allegretto*, *Rondoncino* and in some cases *Valtz*, functions as a counterbalance. Regarding the instrumental virtuosity, Paganini draws from a technical arsenal not envying that of Giuliani or Legnani: beyond the fast scales and passages of thirds, sixths, octaves and tenths, dominates the preference for the higher positions that would become the characteristic trait of his transcendental violinistic writing.

\*\*\*

The fame accumulated during his thirteen year Viennese sojourn accompanied Mauro Giuliani (Bisceglie, near Bari, 1781 – Naples, 1829) upon his return home, where, at least with verbal declarations, he was received as only a “fertile and loving mother of genius” knows how in respect to “those of her children who in particular distinguish themselves” (*Diario di Roma*, May 6<sup>th</sup>, 1820). In reality, Italy did not give her worthy son the laurels she had promised him. Instead, only superficial comment and occasional concert opportunities were rendered to him, offering the virtuoso no satisfaction. The disastrous economic crisis into which the peninsula was thrown at the close of the eighteenth century impoverished the major Italian states, causing the progressive cultural isolation that was reflected in all the arts. Furthermore, the success reaped by Opera had gradually absorbed all the space for instrumental music, which ignited interest only beyond the Alps.

In March of 1820, Giuliani arrived in Rome desiring to find that the papal aristocracy had preserved the ancient inclination towards the patronage that had made great the instrumental music of the seventeenth and eighteenth centuries, a hope destined to discouragement which nevertheless was sufficient to motivate the journey. There he occupied himself with building his fortune, formatting publications of new works and aiming towards a collaboration with the most important editor in the country, Giovanni Ricordi. On February 6, 1821, Giuliani wrote a letter to

the Milanese editor proposing the publication of “Musical pieces in a never before known style”, including a “*Grand Pot-Pourri* for solo guitar titled the *Rossiniana*”. The cited work is easily identified with the piece published as ‘*Le Rossiniane [...] I parte Op. 119*’ in Vienna the following year by Artaria. This is also confirmed by the dedication to Enrico Caetani, noble of an ancient roman lineage that included illustrious patrons.

The attraction and charm that the theatrical *belcanto* exercised over the public caused a large nucleus of composers and arrangers to materialise at the beginning of the nineteenth century. These were capable of satisfying the increasing demands for household music by emulating with instrumental works related in spirit and style to the favourite Opera arias, the virtuosic feats of the singers that dominated the European stage. As a result, over the course of twenty years there was a sudden inflation of paraphrases, transcriptions, variations and *pot-pourri* on the most beloved opera melodies. The *Six Rossinias* of Mauro Giuliani, belonging to this musical landscape, surpassed the average level presented in the abundant contemporary production. In formal solidity, this work equals and at times exceeds in stylistic balance and mimetic strength, the maximum results of composers such as Paganini, Sigismund Thalberg and even Franz Liszt. The principle of the *pot-pourri* is shaped by the Apulian composer according to the aesthetic co-ordinates of elegance and equilibrium dear to the Viennese Classicism. The result is a formal plan that is free yet always ordered and discernible:



after an introduction, generally composed on original material, follows the exposition of the themes taken from the Operas of Rossini to which are attached the eventual variations (not more than two). The deceptive cadences between one thematic area and the next induce an accumulation of tension which empties into the finale, the true virtuosic climax of the piece.

Turning to *Rossiniana* op. 119, presented in this recording, it is useful to recall the sources of the Rossini themes unfolded in Giuliani's score: [Introduction]; 1) *Assisa a piè d'un salice: Otello*, Act three, Scene one; 2) *Languir per una bella: L'Italiana in Algeri*, Act one, Scene three; 3) *Con gran piacer, ben mio*, from the Duet '*Ai capricci della sorte*': *L'Italiana in Algeri*, Act one, Scene five; 4) *Caro, caro ti parlo in petto*, from Rondo '*Pensa alla patria*': *L'Italiana in Algeri*, Act two, Scene one; 5) *Cara per te quest'anima*, from the Duet '*Amor! Possente nome*': *Armida*, Act one, Scene seven; [Finale].

\*\*\*

Like Giuliani, Luigi Rinaldo Legnani (Ferrara 1790 – Ravenna 1877) was won over by the charm of the world of Opera. His fascination led him to choose a carrier as singer, debuting at the age of seventeen at the Teatro Comunitativo of Ravenna. However, his lackluster tenor voice, though called sweet and pleasant, was not adapted to the operatic challenge. Fortunately, the skills he had developed on the guitar while studying voice revealed his

true vocation, that of an unparalleled virtuoso of the six stringed instrument. Conquering his listeners, he combined the art of singing and instrumental expertise by following the old and refined practice held dear to the liutist-singers of the Seventeenth century. But that which above all captivated his audiences was his incredible gift as soloist. The stupefied testimonies confirm the image of an absolute player. Presented is one of particular significance from 1834: “there are no difficulties in the art that he cannot overcome, no grace unknown to him; he is the *Paganini* of his instrument”. The parallel drawn respecting the art of Paganini was not casual and returns continually in newspapers and reviews. Even the famous librettist Felice Romani was profuse in expressing an equal tenor of praise, describing in 1836 a composition by Legnani as a “beautiful imitation of a masterpiece of Paganini”.

It is certain that Paganini held Legnani in high esteem. This detail, along with the indubitable contact that existed between them and culminated in the organisation of a performance debut in duo that was never realised, formed the theory of Legnani’s dependency on Paganini. In reality, Paganini’s influence over Legnani must be measured in equal terms with the impact usually described of the paganinian virtuosity over the European musical world of the first half of the Nineteenth century. In this light, the *36 Capricci in all major and minor keys for guitar* op. 20, commonly viewed as the Legnani’s emblem of ‘paganinism’, results in nothing more

than an homage to the chief work of the violinist.

The vast selection of Capricci presented in this recording offers an exhaustive sample of the pyrotechnic, guitaristic inventions of the ferrarese composer. They exhibit for the most part a formal three part scheme and are characterised by a sometimes aphoristic brevity which accentuates their charm and brings to the single composition that aura of 'unrepeatability' belonging to the gesture of the virtuosic execution. Consider, for example n. 7, a whirling *Prestissimo*; or n. 29, a fast arpeggio study; and the last, a barrage of ascending scales. However, there also exist moments of intense expression, as in the beautiful *Adagio* n. 22 and in n. 9, where the initial chanted rhythm flows into a clear theatrical mould of an instrumental recitative.

GIUSEPPE PLACENTINO

*Translation Kathrine Majeske*

Si ringrazia per la collaborazione il Frantoio di Sant'Agata d'Oneglia

Direttore artistico: **Alberto Miodini**  
Registrazione digitale a 24 bit/96 Khz  
Editing e Mastering: **Roberto Chinellato, AudioMaster**

Registrato il 15,16,17 aprile 2000 nella Chiesa di Sant'Agata (Imperia)

[www.matteomela.com](http://www.matteomela.com)  
[www.digifar.com/kookaburra](http://www.digifar.com/kookaburra)

KC001

# I virtuosi italiani dell'800

## Italian virtuosos of the nineteenth-century

### Niccolò Paganini

#### 8 Sonate dalle 37 Sonate M.S. 84

##### Sonata n.37

1. Minuetto (1:58)

##### Sonata n.33

2. Minuetto (1:28)

3. Andantino (1:56)

##### Sonata n.1

4. Minuetto (1:24)

5. Andantino (1:32)

##### Sonata n.3

6. Minuetto (1:23)

7. Valtz (2:02)

##### Sonata n.6

8. Minuetto (1:34)

9. Allegretto (1:30)

##### Sonata n.34

10. Minuetto (1:54)

##### Sonata n.16

11. Minuetto (4:03)

12. Allegretto (1:45)

##### Sonata n.26

13. Minuetto per  
la Signora Marina (1:41)

14. Allegretto (1:48)

### Mauro Giuliani

15. Rossiniana n.1  
op.119 (17:46)

### Luigi Legnani

#### 15 Capricci dai 36 Capricci op.20

16. Largo n.28 (2:18)

17. Allegro n.2 (1:02)

18. Allegretto espressivo n.27 (1:29)

19. Allegro moderato n.15 (1:27)

20. Polacca n.33 (1:30)

21. Largo n.9 (2:58)

22. Prestissimo n.7 (1:30)

23. Adagio n.22 (3:16)

24. Allegro molto n.24 (1:13)

25. Allegro maestoso n.34 (1:47)

26. Prestissimo n.29 (0:52)

27. Allegretto grazioso n.19 (1:56)

28. Allegro moderato n.13 (1:39)

29. Andante n.8 (3:02)

30. Moderato n.36 (1:09)

Total Time 70:55

Kookaburra



classica  
KC001

Matteo Mela guitar