

ADROVICZ ISTVÁN

A XX. SZÁZADI GITÁRJÁTÉK ÖSSZEGZŐJÉNEK MUNKÁSSÁGA

Abel Carlevaro megreformált gitártechnikai rendszere

*Abel Carlevaro*¹ argentin virtuóz gitárművész, zeneszerző és zenepedagógus, egy új gitártechnika megalkotója volt a XX. században. Ennek lényege: az ülés helyzet megváltoztatása és a gitártechnika anatómiai alapokra helyezése. Zenei teljesítményét a legnagyobbak, mint például *Andrés Segovia* és *H. Villa-Lobos* is elismerték. Kompozícióit a legnagyobb zeneműkiadók adták ki.² Szólódarabok, átiratok és gitárversenyek képezik hátrahagyott kompozícióinak összességét.



Abel Carlevaro

Carlevaro több nagyobb, repertoár darabnak számító és gyakran játszott művet kiadott újra, a saját zenei és technikai jelzéseivel ellátva, és szinte ütemenként hozzáfűzött pedagógiai megjegyzéseivel, tanácsaival.

A „Cuadernos”

¹ 1918-ban született Montevideóban és 2001-ben Párizsban halt meg.

² A Boosey&Hawkes, a Verlag Heidelberg, a Berry, a Henri Lemoine, stb.

Kiemelkedő fontosságú a gitártechnika XX. századi fejlődésének szempontjából az a négy kötetes gyűjtemény („*Cuadernos*”), amelyben korszerű válaszokat ad a modern gitártechnika problémáira. Egy összefoglaló könyvet is kiadott „*Escuela de la Guitarra, Exposición de la Teoría Instrumental*” címmel,³ amely a XX. századi gitártechnika szinte minden tudásanyagát feldolgozza, és tudományos színvonalon elemzi, tárgyalja.

Carlevaro a „*Cuadernos*” előszavában a következőket írja: „A hangszeres technika jelentősen fejlődött az elmúlt évszázadban. Hangszeren zenélni egyre bonyolultabbá és komplikáltabbá vált, szinte senki sem volt teljesen elégedett azzal, amit megtanult, amit addig tudott. Manapság már a tanulók csupán kisebb része gondolja azt, hogy idejének egy jelentős részét a hangszeres technikájuk fejlesztésére lenne érdemes fordítani.

Szerencsére ezeket a gyakorlatokat egyszerűen és a fokozatosság elvét figyelembe véve szerkesztettük sorrendbe. Nem kívánnak a tanulóktól kiemelkedő képességeket, de fontos az ügyesség és az állandó „tanári felügyelet”.

Ezek a gyakorlatok kizárólag az ujjak mechanikus mozgásának fejlesztésére szolgálnak és egyaránt használhatóak az amatőröknek és a professzionális gitárosoknak. Mindig a legjobb, a legegyszerűbb utat kell megtalálni, hogy a tanuló a legeredményesebben fejlődjön. Hiszen ez a munka értelme.

A várt eredményt csak koncentrált és állandó gyakorlással lehet elérni. Szerencsére már könnyen hozzá lehet jutni a kívánatos mennyiségű tananyaghoz, amely feldolgozza a gitárleckék különböző állomásait és hozzáférhető diákoknak, tanároknak egyaránt. Nem minden módszer megfelelő,

³ Gitáriskola, Bevezetés a hangszer elméletbe.

de a legtöbbször elég a problémákról beszélni, néhány előadást meghallgatni és így sikerül rátalálni mindenkinek a neki megfelelő megoldásokra.

Ugyanakkor, ha elfogulatlanok vagyunk, le kell szögeznünk, hogy a tanulmányok során előfordulhatnak hiányosságok vagy tévedések. Az okokat itt nem részletezem. Nem szándékom a mások által használt módszerek kritizálása, de ha elfogadják, szívesen segítenék módszeremmel a jobb eredmény elérése érdekében. Ebből a szempontból hangsúlyoznám e négy kötet jelentőségét.

Ezek a gyakorlatok valójában nem kezdőknek valók, hanem a középfokon állók és a „színpadi zenéléshez” szükséges technika fejlesztésére szolgálnak.

Mindenképpen el kell fogadnunk azt, hogy eredményes technikai fejlődés lehetetlen állandó intellektuális erőfeszítés nélkül, amelyet a diáknak magának kell fejlődése érdekében megtenni. Ezek a gyakorlatok útmutatóként szolgálnak ehhez és számolnak a tanuló lehetőségeivel is a hangszeres technika kifejlesztésében.

Segítenek és néhány esetben megoldást adnak a gitáron és a zenében előforduló nehézségek kiküszöbölésében, minden egyes feladathoz kapcsolódik egy magyarázat, útmutató, ami segít a helyes gyakorlásban azon a hangszeren – a gitáron -, amelyet mindannyian választottunk.”

Abel Carlevaro összeállítása a technikai feladatok megtanulására – a „*Cuadernos*” – a maga nemében egyedülálló gyűjtemény. Egy egységes gitártechnikai rendszert vázol fel, kitérve a legapróbb technikai problémára. Az egész gitártechnikát elemezve kérdéseket tesz föl és meg is találja az adekvát válaszokat. A gitárjáték során előforduló, mindenféle rendű, rangú mozdulatot elemez és az ember biológiai alapjából kiindulva megtalálja a legkézenfekvőbb mozdulatokat.

Ez a technikai feladatgyűjtemény négy kötetből áll:

1. Diatonikus skálák
2. A jobb kéz technikája
3. A bal kéz technikája
4. A bal kéz technikája – végkövetkeztetések

Az ötödik kötet némiképpen elkülönül az előzőektől és teoretikus megközelítésben, gitáriródmalmi példák felhasználásával összefoglalja az előző négy kötet tartalmát és mindazt a tudáshalmazt a gitártechnikáról, ami összegyűlt az elmúlt évszázadokban, ebben a tárgyban.

Diatonikus skálák

Skálázni mindenkinek meg kell tanulnia. Így alakul ki a hangnemi érzék. Az ujjazatok rendkívül fontosak, mert a jó gitárjáték alapját képezik. Kiválóan alkalmasak a mozgások tanulmányozására és a célszerű mozdulatok memorizálására. A könnyed és sima fekvésváltás megtanulására nagyon hasznosak. A skálák segítenek a fogólapon az érintők távolságainak érzékelésében és e távolságok idegrendszeri és agyi rögzítésében. Fontos a kézfej, a csukló és a kar rugalmas és harmonikus együttműködése. A fekvésváltás akkor megfelelő, ha az megvalósítása során semmilyen zökkenéssel nem jár és a zenéléskor nem hallható, hogy előfordult ez a technikai elem.

A skála gyakorlásának kezdetén hasznos, ha eleinte nézzük is az ujjainkat, de később a bal kéznek ezt a munkáját „érzetből”, szemkontroll nélkül kell végrehajtani.

A bal kéz mutatójja a legfontosabb tájékozódási pont, de a balkéz támaszkodó ujjja a hüvelykujj.⁴ Nagyon fontos a jó eredmény érdekében az állandó agyi kontroll is, így könnyen elérhető a megfelelő lazaság-feszültség állapot a bal kéz ujjainak munkája során.

A jobb kéz technikája

A gitár hangjának varázsát főleg annak köszönheti, hogy minden közvetítő eszköz nélkül (vonó, pengető, billentyű, verő stb.) közvetlenül az ujjainkkal érintjük, pengetjük meg a húrokat. Az ujjakkal történő hangmegszólaltatás egy sereg technikai problémát vet fel.

Az ötödik kötetben pontosan megfogalmazott és bemutatott pengetési módozatokkal, illetve a második füzetben leírt jobb kéz technikai gyakorlatokkal adja meg *Carlevaro* a válaszokat az intonációs és egyéb pengetési problémákra.

A kiindulási pontja az a gondolata, hogy a jobb kéz technika legproblematisabb ujjja a hüvelykujj. Ezért olyan arpeggio-pengetési rendszereket alkotott, amelyekben a hüvelyk- és valamelyik másik ujj együttpengetése rendszerszerű és folyamatos. A füzet második részében lényegében ugyanezt a kidolgozott pengetési rendszert alkalmazza azzal a lényeges különbséggel, hogy arpeggiók helyett itt repetíciók a főszereplők. Minden formációban a jobb kéz mind a négy ujját foglalkoztatja.

A füzet harmadik részében két ujjal repetált skálák formációit játszatja a rugalmasság és a gyorsaság növelése érdekében. Majd ehhez csatlakoztatja az akkordjáték gyakorlását. Két kis etüddel zárja ezt a füzetet.

⁴ A hüvelykujjnak a gyakorlatban mindig hozzá kell ugyan érnie a nyak hátulsó részéhez, de ez nem jelentheti azt, hogy mozdulatlan, és „hozzáragadhat” a nyakhoz annak valamely pontján.

A bal kéz technikája

Carlevaro szerint különösen nehéz technikai feladat a bal kéz kívánatos működésének elérése, megtanulása. Praktikusan ezzel foglalkozik a harmadik és a negyedik füzet is. Azt írja, hogy ha egy darab során különleges nehézség merül fel a bal kéz munkájában, akkor megpróbálja ujjazatok segítségével a problémát átvinni inkább a jobb kézre.

A harmadik füzetben a fekvésváltások megtanulása a fő feladat. Először csak egy húron tranzverzális fekvésváltások gyakorlandók, majd tranzverzális és horizontális fekvésváltások következnek mindegyik húr használatával. Ezek a kombinált fekvésváltások többféle hangnembe transzponálva gyakorlandóak.

A „barrée”⁵ a bal kéz technikai problémái között kiemelten fontos technikai elem. Lényegében a fektetett fogások alkalmazásával lehetséges a transzpozíció a gitáron. A fekvésváltás és a barréfogás kombinálása, és ennek az együtt történő gyakorlása egyedülálló megoldása a fektetett fogás elsajátításának. Ezzel az ötlettel *Carlevaro* kivételével, hasonló módon még senki nem próbálkozott.

A „barrée”- t először három húron gyakoroltatva bejárja a gitár első öt fekvését. Majd a 4. az 5. és végül a 6. húrt lefogva végigjátszatja az első öt fekvésben a gyakorlatokat. Rendkívül hasznos, célravezető gyakorlatok ezek, mert nagymértékben növelik a gitáros bal kezének a hangszerbiztonságát is. Ezt a részt két kis etűd zárja.

A fekvésváltások egy sajátos típusának a megtanulása következik, melynek az a lényege, hogy a bal kéz négy ujjá közül az egyik minden pozícióváltásnál a húron csúszva éri el a kívánt helyzetet. „Lefelé” is és

⁵„barrée”- fr.-: „sorompó” = fektetett fogás, melynek során, a gitáron kettőnél több húrt kell azonos ujjal, egyazon pillanatban lefogni.

„fölfelé” is így kell végrehajtani a fekvésváltást. Ez természetesen igazi technikai könnyebbség, de a gyakorlatok során a kiindulási hely és a megérkezési pozíció egyre messzebbre kerül egymástól, mígnem a gyakorlat végén 12 érintő is van a mozgás két kiinduló pontja között. Megtanulása rendkívül hasznos, de nehéz feladat.

A balkéz technika konklúziója

A gitáron hangokat megszólaltatni nem csak a jobb kéz ujjainak segítségével, a húrokat pengetve lehet. Ugyanezt meg lehet tenni a bal kéz ujjainak segítségével is. Ezt a megoldást „technikai legatónak” (technikai kötésnek) is nevezhetjük. Természetesen ezt a technikai megoldást sajátos feltételrendszerben szoktuk használni.

A negyedik füzet nagy része erről a technikai elemről szól, részletezve a teendőket és megfelelő gyakorlatokat előírva megtanítja az üres húrra történő kötést a bal kéz bármelyik ujjával. Majd ennek az ellenkező irányú változatát is gyakoroltatja. A többi gyakorlat ugyanezt a logikát követve először az első ujjról köt a többire és vissza, aztán a másodikról, majd a harmadikról is.

Ezeknél a kötéseknel a megszólaltatott két-két hangból az elsőt mindig a jobb kéz valamelyik ujjával kell megpengetni, a második hangot pedig mindig a bal kéz ujjával kell képezni. Akár lefelé, akár felfelé történik a hangmozgás.

A negyedik füzetnek a második részében⁶ olyan feladatokat találunk, amelyek célja, hogy az ujjainkat oldalirányban minél távolabbra képesek legyünk kinyújtani. A harmadik részben akkordváltások - hosszába és keresztbe - jelentik a fő témát, míg a negyedik részben⁷ *Carlevaro* úgy dolgoztatja az

⁶ (34. old.)

⁷ (46. old.)

ujjakat keresztbe és hosszába is, hogy közben az 1. - ujjat, majd a 2. -, és a 3. - ujjat kell az egyik húron a gyakorlat közben folyamatosan fekvé hagyni (a „g”-húron egymás mellé letéve).

Mindezeknek a felsorolt gyakorlatoknak a rendszeres gyakorlása a bal kéz ujjainak rendkívüli rugalmasságot, állóképességet biztosítanak. Valamint az „otthonosság”, a „hangszerbiztonság” csodálatos érzetét adják a hangszeresnek, és a gitáron is rendkívül fontos „húrbiztonság” elérését elősegítik.

”Escuela de la Guitarra”

Abel Carlevaro gitártechnikáját mintegy összefoglalja „A gitártanítás módszertana” (*Escuela de la Guitarra*) című műve, amely a „Bevezetés a hangszerelméletbe” alcímet viseli.⁸

Carlevaro az előszóban kifejti pedagógiai céljait. Hivatkozik az elődök munkájára, értékeiket, elért eredményeiket megtartva próbál újabb megoldásokra rátalálni úgy a technika mind a tanulás módszertanának vonatkozásában.

„A gitár eddig feltárt történetét tekintve széles panoráma tárul elénk, amelyben a fejlődés logikus és előremutató. Eme fejlődés értékei és hiányosságai olyan ösvényt jelölnek, mely bizalommal követhető, a hiányosságok pedig beható elemzést kívánnak azért, hogy a tévedések elkerülhetőek legyenek. Ez a könyv a hangszer technika és a zenélés folyamatának alapproblémáira próbál választ adni.”⁹

⁸ A könyv magyar fordítása a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának Gitár Tanszaka számára készült jegyzetnek, az 1978-as angol nyelvű kiadvány alapján. Fordította: Jászberényi István – 2004.

⁹ Uo. (4. old.)

Arra a kérdésre keresi a választ, hogy vajon melyik az a legcélravezetőbb gyakorlási és tanulási módszer, amelynek a segítségével "... a legkisebb erőbefektetéssel a lehető legjobb eredmény érhető el?" A könyv XV fejezetben tárgyalja a gitározás, ezen belül a hangszeres gyakorlás, valamint a tanulási technikáit.

A gitár tartása

Az első részben a hangszeres iskolák szokásos témája: a gitár tartása kerül terítékre. A szerző mindjárt az elején leszögezi, hogy a hangszerjátékos testtartásában az egyensúlyi állapot létrehozása az első és legfontosabb feladat. A gitáros normális esetben ülve játszik hangszerén, tehát az ülésnek azt a helyzetét kell létrehozni a hangszeresnek, amelyben a hangszer alkalmazkodni a testhelyezethez és nem megfordítva. Az a testtartás, ill. az az ülő helyzet a legmegfelelőbb, amely lehetővé teszi mindkét kéz szabad mozgását anélkül, hogy a test egyensúlyi állapota megváltozna. Ennek a stabil egyensúlyi állapotnak a legfontosabb szereplői: a hát (vagyis a felsőtest) és a két láb. A hát biztosít minden erőt, a két láb, mint u. n. „motoros elem” szabályozza a test stabilitását és annak rugalmas egyensúlyi helyzetét.

Ha már rátalált a gitáros a neki legkedvezőbb egyensúlyi állapotot adó ülés módra, hozzáfoghat a hangszertartás, az ő egyéni testi adottságait is szem előtt tartó finombeállításához.

Carlevaro bizonyos újítást vezetett be a gitár tartása terén. Azt javasolja, hogy a két láb „V”- betűt formálva úgy helyezkedjen el az ülő testhelyzetben lévő játékos előtt, hogy a hangszert a bal lábon keresztbe, kissé ferdén nyugtatva tarthassa, és a jobb lábbal az alsó oldalán megtámassza azt. Eközben a gitár szélesebb alsó részét pedig mind a két combjával mintegy szorítsa meg. Ebben a

helyzetben ugyanis a hangszer dereka nem csupán a bal combot keresztezve, fejével kissé előre mutatva fekszik azon, hanem így a hangszer stabilizálásában mindkét comb aktívan részt vehet. Az újítás másik vonatkozása az, hogy a játékos törzséhez viszonyítva a gitár nem párhuzamosan helyezkedik el, hanem a hangszer feje kissé előbbre kerül, mint az alsó része, és ettől kissé balra-előre ferdén fekszik a játékos ölében; a bal lábhoz a 8-as rész kisebbik része van közel, a jobb comb pedig a hangszer alsó káváját támasztja meg.¹⁰ A fentiek alapján a gitárnak, megfelelő tartása esetén, öt ponton kell érintkeznie a játékos testével:

1. bal láb, 2. jobb láb, 3. jobb kar, 4. bal kéz, 5. a mellkas jobb oldala

Carlevaro véleménye szerint a hangszer és a test ebben a helyzetben van leginkább a természetes egyensúlyi állapotban. Megbontható esetenként ez a tartási állapot, de mindig törekedni kell a mozgások ellensúlyozására, ill. az előbbi egyensúlyi helyzet visszaállítására.¹¹

A jobb kéz funkciói

A II. fejezetben *Carlevaro* tisztázza a jobb kéz funkcióit (hangszertartás, intonáció), a pengetéshez meghatározza az ujjak húrokhoz viszonyított helyzetét, majd rámutat arra is, hogy a jobb kar és a gitár érintkezési pontját megfontoltan kell meghatározni, ugyanis ez döntően befolyásolja a jobb kéz ujjainak technikai lehetőségeit, munkáját.

A jobb kar, és kéz pozíciójának változtatása (3 változat) lényegében meghatározhatja a hangok minőségi megszólaltatását. A jobb kar pozíciójából adódik az ujjaknak a húrokhoz viszonyított helyzete, a csukló különböző irányú

¹⁰ Uo. (7-8. old.)

¹¹ Uo. (10-12. old.)

elmozdulásai szintén megváltoztathatják az ujjak intonációs lehetőségeit. Különösen a hüvelykujj beállításánál játszik fontos szerepet a kar és a csukló helyzete. A kívánt jó eredmény érdekében az egyéni testi adottságokat feltétlenül figyelembe kell venni. A jobb kéz egyes részei (váll, felkar, alkar, csukló, kézfej, ujjak) együttműködve, mintegy organikus egységet alkotva, erőlködés nélkül, minimális erőfelhasználással, nem görcsösen megfeszült izomtónusokkal vegyenek részt a munkában, és lássák el az éppen soron lévő feladatukat.¹²

A hangszertechnika és az intellektus

A III. fejezet elején, mint a művészi kifejezés szolgálóját elemzi a technikai tudást, amelynek önmagában semmi értelme nincs, csak abban az esetben, ha a technika a művek üzenetének a hallgatókhoz való eljuttatását célozza. *Carlevaro* ebben a részben rövid betekintést nyújt a zeneművészetről alkotott filozófiai és esztétikai elgondolásaiba is.¹³

A mozgás bonyolultságát komplexen értelmezi, de egyúttal rámutat arra is, hogy „Minden mozdulat egy, az azt megelőző mozdulat következménye...”, és a „... látszólag egyszerű mozgás valójában több részmozdulat rugalmas kombinációjának az eredménye.”, valamint „a végrehajtandó mozdulatok precizitása az alkalmazott mechanizmus és a kívánt eredmény tudati előrevetítésének együttes következménye.”¹⁴

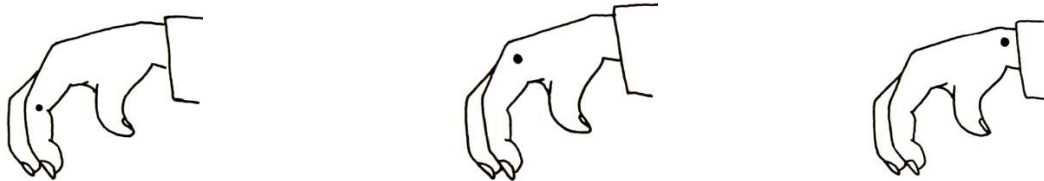
A rossz mozdulatok, az átgondolatlan technikai megoldások, a rossz beidegződések általános izomfáradtsághoz vezetnek. *Carlevaro* ennek elkerülésére ajánlja a rögzítés („fijacion”) alkalmazását. Ez nem más, mint

¹² Uo. (16-23. old.)

¹³ Uo. (25. old.)

¹⁴ Uo. (26. old.)

„egyres ízületek szándékosan történő, részleges vagy teljes kiiktatása a hangok, ill. effektusok megszólaltatásának folyamatából azon célból, hogy más elemek teljes hatásfokkal fejthessék ki tevékenységüket.”



A „fijacion” lehetséges pontjai a jobb kézen

A szerző ezt mindkét kéz technikájában hasznosnak és alkalmazandónak ítéli,- de leszögezi, hogy ez a technika csak akkor használható eredményesen, és akkor van értelme, ha az egyes ízületeknek bizonyos folyamatokból való kihagyása sohasem eredményezi ennek a mechanizmusnak a rugalmatlan vagy merev végrehajtását.

A hangszeres gyakorlás során a gitárjátékosnak meg kell tanulnia disztigválnia a célszerű és helyes, az alkalmatlan és a hibás mozdulatok között. „A nagy koncentrációt igénylő helyzetek és a rövid időintervallum alatt történő mozgások végrehajtása valós elemzést követel meg. Ennek igazi mértéke leginkább a koncentráció szintjével, semmint a gyakorlással töltött órák számával mérhető.”¹⁵

Minden hangszerjátékosnak tudatában kell lennie a hangszerén történő gyakorlása során, hogy mikor, melyik izomcsoport van feszült vagy éppen laza állapotban.

¹⁵ Uo. (28. old.)

Így a játék során nagyon könnyen kiküszöbölhető a felesleges izommunka. A rögzítés technikája éppen ezt segíti elő, mert segítségével lehetővé válik azoknak az izmoknak a relaxációja, amelyek éppen nem vesznek részt aktívan a munkában. Így tehát a minimális erőfeszítéssel a maximális hatékonyságot érünk el.

Carlevaro megállapítja azt is, hogy a „technika végső soron mentális asszociációk sorozata, és nem más, mint a szellem fejlesztése, mely az impulzusokért, a mozgások felismeréséért, kivitelezéséért, valamint azok koordinációjáért felelős akaratlagos folyamat közvetlen és elsődleges mozgató motorja.”

A szerző a fejezet zárásaként felsorol néhány olyan tipikus helyzetet, példát, amikor a rögzítést („fijacion”) érdemes alkalmazni. Ezek a következők:

1. „a jobb kézzel történő hangos pengetés (egy vagy több ujjperc rögzítésével),
2. a hüvelykujj fortissimo pengetése (a mozdulat a csuklóból indul, a hüvelykujj rögzítésével.),
3. a jobb kéz pengetése a fényesebb hangszín elérése érdekében (az utolsó ujjpercek rögzítésével.),
4. a jobb kéz gyors repetíciója akkordpengetésnél (a csukló és az ujjbegyek együttes rögzítése.),
5. gyors, repetált hüvelykujjpengetés (a hüvelykujj rögzítésével.),
6. hangszín effektusok (pizzicato, tambora, sziszegés, stb.),
7. a bal kéz pozícióváltásai (a kézfej elmozdulását követő karmozdulatok – a csukló rögzítésével.),
8. a bal kéz hosszanti és keresztirányú pozícióváltásai (karmozgások kivitelezése csuklórögzítéssel.),
9. glissandok és trillák kivitelezése,
10. az ujjak pihentetésére irányuló mozdulat (a fogólap elengedése.),

11.szűk illetve tág fogás bal kézzel.”¹⁶

Carlevaro szerint ide tartozik valamennyi olyan technikailag megoldandó helyzet, amelyek realizálásához az ujjak izomzatánál erősebb izomcsoportok használata ajánlatos.

A jobb kéz munkája, pengetési módok

A IV. és az V. fejezetben *Abel Carlevaro* a jobb kéz ujjainak munkáját elemzi behatóan. A fejezet bevezetőjében a hangképzés (intonáció) elméleti megközelítését részletezi. A gitáron megszólaltatható hangszínek a különböző pengetési típusok alkalmazásának az eredménye, és „a hangszín gondolata megelőzi a megszólalást”. A gitárjátékosnak meg kell tanulnia önmagát nem csupán hallgatni, de hallani is. A biztos jobb-kéz technika gazdag hangszínválasztékot és a megszólalás változatosságát kínálja a gitáros számára, s ezek a zenei önkifejezés legfontosabb eszközeiként szolgálnak.

Carlevaro a jobb kéz munkájának taglalását a hüvelykujj pengetésével kezdi. Különbséget tesz a hüvelykujj begyének, ill. körmének a pengetésben játszott szerepei között. Kiemeli a hangszínbeli különbségek lehetőségét, valamint a megvalósításukhoz szükséges, technikailag kívánatos és ésszerű mozdulatokat elemzi.

A kívánt hangszín szempontjából nem mindegy az sem, hogy a körmöt milyen hosszúságúra hagyjuk, és a körömrészelés során milyen formát alakítunk ki. Még a finom csiszolóvászon használata sem mellőzhető, mert ha a húr „akad” a rosszul csiszolt körmön, a szép fényes hangszínek búcsút mondhatunk, és helyette csúnya, zajos hangot kapunk. A szerző azt is részletezi,

¹⁶ Uo. (31. old.)

hogy a sokféle lehetőségből mikor, melyik hüvelykpengetési fajtát kell használnunk. Végül megállapítja, hogy a hüvelykujj az egyik legkényesebb pontja a jobb kéz technikájának, és a mozdulatai, a tartása meghatározója a hangszeres jobb kéz technikájának, és döntő a befolyása technikájának stabilitására. Ha nem találjuk meg a megfelelő megoldásokat, sok munkával is csupán kétes értékű, bizonytalan eredményt tudunk felmutatni.

Rámutat arra is, hogy a hüvelyk-pengetések legkülönbözőbb formájánál hasznosan alkalmazhatóak lehetnek a rögzítések („fijacion”) - eltérő mértékű - alkalmazása.

„... létezik egyfajta sorrend, fokozatosság, melynek kiindulópontja a hüvelykujj szabad és izolált mozgása. Ezt követik a rögzítések különböző fokozatai, melyekben a hüvelykujj és a kézfej megosztja a mozdulatok kivitelezését, s ahogyan nagyobb sebességre és hangerőre van szükség, a hüvelykujj elszigeteltsége megszűnik, míg végül extrém hangerő, ill. tempóelvárások esetén a pengetéshez szükséges erőt – a rögzítéseken keresztül – már a kézfej vagy a kar fogja biztosítani.”¹⁷

Carlevaro a hüvelykujj pengetésénél szükséges mozgásmechanizmusokat két részre bontja. Azt mondja, hogy nem csak arra az izomerőre van szüksége az ujjnak, amellyel végrehajtja a pengetést, hanem arra is, amely az impulzust képes megfékezni, vagyis az ujjnak a pengetést követő továbbmozdulását képes megakadályozni.

„A pengetés mechanizmusa két fázisra bontható, ezek:

„agonista” (maga az impulzus) és „antagonista” (az ellenerő).

¹⁷ Uo. (42. old.)

Az ellenerő az eredeti impulzussal azonos erejű és azzal ellentétes irányú. A szükséges ellenerő nagysága egyenesen arányos az alkalmazott dinamikával.”¹⁸

Ha több húrt penget egymás után a hüvelykujj, a csukló mozgása mindig balra (sohasem jobbra) mozdulva segíti az akkord megszólaltatását.

A szerző rámutat arra is, hogy a gitáros köztudatban általánosan elfogadottal ellentétben a pizzicato és a sordino két különböző technikai és zenei effektus. Mind akusztikai mind technikai vonatkozásában különböznek egymástól. Az általánosan elfogadott technika szerint mind a két esetben a jobb kéz tenyerének a kisujj felőli része már a pengetés megkezdése előtt megérinti és ezzel a pengetéskor eleve tompítja a húrt. *Carlevaro* szerint ez csak a sordino játék esetén történik így. A pizzicato pengetésnél a hüvelykujj pengetését követő azonnali és gyors csuklómozdulattal kell segíteni a hüvelykujjnak a húr hirtelen lefogásában. Ezzel a technikai megoldással hozható létre a valódi pizzicato akusztikai élménye. Képekkel illusztrálja mindkét zenei megnyilvánulás technikai végrehajtásának mechanizmusait.

A gitár hangszínei, hangminősége

Ezután egy általánosabb rész következik, amelyben *Carlevaro* a dinamika és a hangszínek viszonyáról ír, és a gitár dinamikai és hangszín lehetőségeit taglalja. „Minden hangszernek megvannak a sajátos dinamikai határai, melyeket tiszteletben kell tartani azért, hogy egy bizonyos egyensúlyi állapot

¹⁸ Uo. (43. old.)

fennmaradhasson, hiszen ha a dinamikai szint meghalad, vagy nem ér el egy bizonyos határértéket, a hangszer valós értékei rejtve maradnak.”¹⁹

A gitárnak is megvannak a rá jellemző dinamikai korlátai. Ha nagyon nagy erővel pengetjük a húrokat, az eredmény leginkább a zörejhez áll közelebb mintsem a zenei hanghoz; ha viszont nagyon halkán játszunk a gitáron, az eredmény az elvékonyodott és jelentéktelen, szinte nem is hallható hang.

Ugyanakkor a gitár alkalmas arra, hogy ugyanazt a zenei hangot különböző hangszínárnyalatokkal szólaltassa meg,- talán éppen ennek köszönheti különlegességét, és ebben rejlik varázsa.

„A hangszín öltözteti a hangokat, személyiséget és töltetet képes kölcsönözni nekik.”²⁰ A gitáron a hangszíneket a jobb kéz munkájával érhetjük el, de lényegében a hangszerjátékos személyiségének függvénye, amennyiben maga a gitáros dönt használatáról és a mértékekről. Az általánosan elfogadott hangszínek megszólaltatása a húr felfüggesztési pontjához közelebb, ill. távolabb történő pengetés során keletkeznek, és „sul ponti cello” (a láb nál)- fémes hangzást illetve ”sul tasto” (a fogólap felett)- lágyabb hangzást eredményez. Természetesen nem csak a fent említett lehetőségei vannak a gitárosnak a differenciált hangszínek megszólaltatására.²¹

„Az ujjaknak nem szabad a kézfejtől és az alkartól elszigetelten, a lehetséges erőtartalékaitól megfosztva működniük.”²²

Az előállított hang minőségét a pengetés két fontos tényezője határozza meg:

1. a húr merőleges érintése az ujjnak

¹⁹ Uo. (52. old.)

²⁰ Uo. (52. old.)

²¹ Ezen a ponton Carlevaro bírálja az úgynevezett hagyományos iskolákat azért, mert egyetértésben úgy tartják, hogy a pengető ujj lendületét a szomszédos húrnak kell megfékeznie, és ezért jött létre az u.n. „ráhúzott” pengetés és „szabadpengetés” kettőssége. Szerinte ezek az iskolák az ujjakat, csak a gitáros mechanikus eszközeként kezelik.

²² Uo. (54. old.)

2. a pengetés sebessége.

A pengetés sebességén múlik az, hogy milyen hosszú ideig érinti az ujj a húrt. Az érintés idejének csökkentésével arányosan az u. n. „üzemzaj” is (a pengetés során keletkezett zajhatás) csökkenthető. Ez a jobb kéz mindegyik (p = hüvelyk, i = mutató, m = középső, a = gyűrűs) ujjának esetében érvényes.

A szerző 3 pengetés típust különböztet meg egymástól, attól függően, hogy melyik izomcsoport vesz részt a pengetésben. Eszerint:

1. amikor az utolsó ujjperc penget,
2. amikor az ujj mindhárom ujjperce részt vesz a munkában,
3. amikor a rögzítés eszközeit alkalmazva a kéz nagyobb izomcsoportjai is részt vesznek a pengetésben.

A pengetés során különösen fontos, hogy az adott ujj mozgása, vagyis a munkálkodó izomcsoportok munkája ne függjön a többi, éppen relaxáló izomcsoportoktól. Az ujjak mindegyike egymástól függetlenül végzik saját tevékenységüket. „Az éppen nem pengető ujjak mozdulatlansága legalább olyan fontos, mint a pengető ujjak tevékenysége.” A pengető ujjak izommunkáját két fázisban értelmezhetjük:

1. az izmok megfeszülése,
2. az izmok elernyedése.

A húrok pengetésének módozatairól szólva *Carlevaro* 5 féle pengetés típust különböztet meg:

1. a pianók pengetésére alkalmazott teljesen laza ujjmozgás, amelynek során nem alkalmazunk egyik ízületnél sem rögzítést,
2. amikor a mozdulat kiindulópontja a második ujjízület,

3. az ujjtöbbször kezdődő mozdulat során az ujj teljes izomrendszerét használja a pengetéskor,
4. a pengetés a kézfej aktív részvételével történik; a mozdulat kiindulópontja a csuklóízület, az a pengetési mód, amikor az utolsó ujjperc a fölötte lévő ujjperccel a rögzítés technikájával egységet alkot, és az utolsó ujjperc „keménysége” meghatározó a számtalan hangszínvariáns létrehozásában.
5. *Carlevaro* azt ajánlja a kezdő gitárosoknak, hogy a pengetés megtanulását az első pengetési típus megtanulásával kezdjék el, majd a későbbiekben kezdjenek foglalkozni a többivel. Figyelmeztet arra is, hogy a megfelelő mozdulat eléréséhez fokozott figyelem, szellemi koncentráció szükséges, ugyanakkor a mozdulatokat lazán, könnyedén, természetesen kell végrehajtani, és figyelni kell az izmok ellazítására, az ellazulásnak a fázisára is. Hangsúlyozza, hogy az egyes iskolák által különösen kedvelt úgynevezett „ráhúzott” pengetés nem kezelhető külön független rendszerként, és a gyakorlatban történő használata szerinte értelmetlen.

A gitár dinamikai lehetőségei

A VI. fejezetben a szerző a dinamikai viszonyrendszer egyes zeneműveken belüli követelményének megfelelő, a használható technikai elemeket elemzi. A gitáros jobb kezén múlik a hangszínszerkezet és a dinamikai rendszer realizálása a darabokon belül.

A gitáros először egy-egy elem elkülönítését, kiemelését próbálja megvalósítani. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy egy-egy ujjunknak erőteljesebben kell

pengetnie.²³ Sokszor szükség van a zenei folyamatok minél autentikusabb megszólaltatása érdekében két-három, vagy akár négy féle pengetést, illetve dinamikát alkalmazni szinte azonos időben.

A tömbakkordok megszólaltatásának kétféle lehetősége van:

az egyik, amikor az „i”, az „m” és az „a” ujjak lazán érintik egymást pengetés közben, és mintegy összetartozó egységként penget egyszerre a három ujj. *Carlevaro* ezt a pengetési formát a „kontaktuson alapuló egység”-nek nevezi.

a másik lehetőség az „izom-összehúzódon alapuló egység”- amelynek az esetében a mozgás kiindulópontja a kézfej. A szükséges izomerőt tehát a kézfej izomzata adja.²⁴ Arpeggiált akkordok esetén az ujjak maximális függetlensége és szabad alkalmazása szükséges.

Az akkordokon belül egy-egy hang kiemelésére a szerző szerint két lehetőség van:

az egyik lehetőség az, amikor az akkordot pengető ujjak közül a kiemelendő hangot pengető ujj jobban kinyúlik, mintegy mélyebbre nyúl a húrok közé, mint a többi ujj.

a másik lehetőség az, ha az akkordot pengető ujjak közül az, amelyet kiemelendőnek ítélnék, a saját izomerejéből erőteljesebben penget. Azt, hogy mikor melyik megoldást kívánja használni a játékos, maga dönti el.

A balkéz ujjainak munkája

A VII. fejezet a bal kéz munkájával foglalkozik. Ebben a problémakörben alapvetően meghatározó az alkar a gitár nyakához viszonyított helyzetének

²³ Carlevaro itt a jobb kéz gyakorlatok közül – a Technikai Feladatok Gyűjteményének II. füzetéből a 228-as számút hozza példának.

²⁴ Uo. (65. old.)

helyes beállítása, mert az egész rendszer (kéz – kar - csukló) megfelelő munkája ettől függ. Az ujjak munkájára úgy gondoljunk, hogy az egész rendszert egységesen együttműködő, motorikus mozgásként fogjuk föl. „Így az egykor kizárólag az ujjakra háruló problémák megoldása komplex, ám megosztható feladattá szélesedik, melynek kiindulópontja az alkart és a kézfejet irányító elme, és végpontja az ujjvégek.”²⁵

A balkéz technikájának fejlesztését *Carlevaro* két irányból közelíti meg. Az egyik megközelítés a karral foglalkozik elsősorban, amely a kézfej viselkedését meghatározza, a másik az ujjak munkája felől közelít. A „hosszirányú elhelyezés” során az ujjak mindegyike ugyanazt a húrt fogja le az egymás melletti érintőknél. Ebben az elhelyezkedésben a könyök kissé közelít a törzs felé. A „keresztirányú elhelyezésnél” kettő vagy több ujj ugyanannál az érintőnél, de másik húron helyezkedik el. Ilyenkor a könyök inkább távolodik a testtől. Az úgynevezett „kevert elhelyezés” sem az egyik, sem a másik csoportba nem tartozik egyértelműen, viszont mindkettőből tartalmaz néhány elemet. A gyakorlást mindig az egyértelmű és egyszerű formulákkal kell kezdeni, majd amikor ezeket már biztonsággal elsajátítottuk, érdemes az összetettebb rendszereket tanulmányozni.²⁶

A szerző itt több zeneműből válogatott példán bemutatja - képekkel is illusztrálva – az ujjak elhelyezésének megfelelő módzatait. Kitér a bal kéz hüvelykjének a mozgására is. Itt lényegében a legtöbb esetben csak támasztó szerepe van a bemutatott példák eljátszásakor, de ez helyzetenként megváltozhat és aktív, erőkifejtő munkára is befogható.

A többi ujj helyzetétől függ a nyak hátsó oldalán a balkéz hüvelyk ujjának az elhelyezkedése. Előfordulhat olyan eset is, amikor a hüvelyk egyáltalán nem ér hozzá a nyakhoz. Ügyelnünk kell arra is, hogy legyen a hüvelyk bármilyen

²⁵ Uo. (67. old.)

²⁶ A gyakorlatban az összetettebb rendszerek fordulnak elő a legtöbbször.

helyzetben is, ne váljon akadályozójává a fekvésváltásnak. A bal kéz ujjait (a hüvelyk kivételével) merőlegesen kell a fogólapra helyezni, és ebben a pozícióban nem érinthetjük a közvetlenül a fekvő ujjak melletti húrt. (kivétel: abban az esetben hozzáérhetünk a szomszédos húrhoz, ha így kívánjuk tompítani azt a hangot, amelyiket a továbbiakban nem akarjuk, hogy szóljon.) Ezt a legtermészetesebb ujjhelyzetet felhasználva – enyhén behajlított ujjakkal – hajthatjuk végre. *Carlevaro* felhívja a figyelmet arra is, hogy ha a gitáros nem az optimálisan szükséges erőt fejt ki a bal kéz ujjainak használata során, egy sor negatív következménnyel is számolhat úgy, mint bőrkeményedés, elmerevedés, nehézkesség a játékban illetve a zenélés során.

Pozícióváltás típusok

A VIII. fejezetben leelőször a fekvés, a pozíció fogalmát definiálja a szerző. A balkéz mutatóujja „mutat” rá arra az érintőre, amely egyben a fekvés számát is meghatározza. A pozíció fogalmát azért kívánatos meghatározni, mert ezzel egyértelművé tehető a pozícióváltás fogalma is. A gitár nyakának hosszúsága az oka annak, ami miatt a kéznek a helyzetváltoztatások során nagyon pontosan megtervezett mozdulatsort kell véghezvinnie. Ugyanis a gyakran egymástól nagyon távolra eső pozíciókba is pontosan kell az ujjaknak megérkezni

Carlevaro szerint a fekvésváltásoknak 3 egymástól eltérő típusát különböztethetjük meg:

1. ujjcserével történő pozícióváltás, (ezt egymáshoz közeli pozíciók esetén ajánlja)
2. csúsztatással történő pozícióváltás (távoli pozíciók közötti váltás esetére alkalmas)

3. ugrással történő pozícióváltás.

A fogólapot szektorokra oszthatjuk fel, és ezzel a lehetséges technikai megoldásokat is meghatározhatjuk. Az első oktáv szektor az első érintőtől a IX. fekvésig terjed. Az átmenet szektora, a X., XI. és a XII. fekvés, amelyeknél a fekvésváltás során a törzs kissé előremozdul, a kar, 'ily módon segíti a kéz mozgását. A második oktáv szektora a XII. fekvéstől indul és a többi fekvést foglalja magában. Itt a kar annyira előremozdulhat, hogy a kézfej a fedőlap síkja fölé kerüljön.²⁷ Ezt a váll leengedésével, a törzs és a kar előremozdulásával érhetjük el. A hüvelykujj a kéz helyzetének megfelelően szabadon támaszkodik a nyak külső oldalán.

Az előzőekben felsoroltak a teljes fekvésváltás körébe sorolhatók. Azokat a fekvésváltás típusok, amelyek nem igénylik a teljes motorikus rendszer alkalmazását (ujjak, kézfej, kar), csak egy-egy technikai elem szükséges végrehajtásukhoz, részleges fekvésváltásoknak nevezhetjük. Ennek két fajtáját különbözteti meg a szerző:

1. szerkezeti tényezőkön alapuló váltás (amikor a hüvelyk csak támaszkodó ujj és nem vesz részt a pozícióváltásban),
2. a közvetlen mozgáson alapuló váltás (amikor a hüvelykujj biztosítja a kéz gyors mozgásánál a pontosságot a fekvésváltásnál)

A skálázás

A könyv IX. fejezete lényegében magyarázat és illusztráció a „*Cuaderno*” című négykötetes technikai feladatgyűjtemények I. füzetéhez, a diatonikus dúr és moll skálák gyakorlásához. A szerző azt ajánlja, hogy a skálázás lényegét (szerinte) jelentő ugrást tanuljuk meg először, és az a célszerű, ha ezt a munkát a dúr

²⁷ Uo. (83-85. old.)

skálákkal kezdjük. A moll skálákkal, amelyek ugrást is és csúszást is alkalmaznak, a fekvésváltások során csak akkor kezdünk foglalkozni, amikor már magas színvonalon tudjuk eljátszani a dúr skálákat.

Mindjárt az első példával²⁸ illusztrálja az ugrással végrehajtott pozícióváltás lényegét, nevezetesen, hogy a hangok sorában ne történjen sem törés, sem rövidülés azon két hang között ahol a pozícióváltás megtörténik. Példát hoz *Carlevaro* arra is, hogyan lehet a hosszirányú pozícióváltást keresztirányú mozgással nehezíteni.

A skálákat ujjrend szerint csoportosítja, mind a dúr, mind a moll skálákat három csoportba osztja. A skálacsoporton belül kis mértékben módosulhatnak az ujjzatok, egyrészt az üres húrok használata miatt, másrészt, ha a terjedelmük 2 oktáv helyett 3 oktáv. Az ujjak közötti távolságok az alsó fekvések használata során természetesen nagyobbak, amint felfelé haladunk a magasabb hangok felé a fogódeszkán, az érintők egymáshoz viszonyított távolsága csökken, így értelemszerűen az ujjak távolsága egymástól úgyszintén.²⁹

A skáláknak önmagukban semmiféle zenei jelentőségük nincs, inkább technikai vonatkozásaik a fontosak. Biztonságot adnak a fogólapon és a pozícióváltások gyakorlására nagyon alkalmasak. Figyelni kell arra is a skálázáskor, hogy a hangok hossza ugyanolyan legyen, mint a pozícióváltás előtti, illetve az azt követő hangokéi.

A pozícióváltást tehát nagyon gyors mozdulatokkal kell végrehajtani, azt is mondhatnánk, hogy akkor csináljuk jól a fekvésváltást, ha ennek a technikai elemnek a megvalósulása egyáltalán nem hallhatóan, csöndben történik.

Carlevaro az javasolja, hogy mindenképpen tartsuk be a „*Cuaderno*” N^o 1. füzetében lévő ujjzatokat, mert ezek az ujjzatok fontos technikai

²⁸ Uo. (90. old.)

²⁹ Uo. (93. old.)

információhordozók. Amikor elkészítette ezeket az ujjazatokat, bizonyos egyensúlyok létrehozására törekedett, (a pozícióváltások ne torlódjanak, egy-egy ujjnak ne legyen túlzott az igénybevétele stb.) ezáltal a kéz, a kar és az ujjak terhelése kiegyensúlyozottabb lesz a skálázás során. A kottapéldában (9. példa) bemutatja ugyanazt a skálát kétféle ujjazattal. Az egyik példában sokkal több időt tölt a balkéz az I. fekvésben, mint az V.-ben. A második példában közel ugyanannyi hangot kell játszani az egyik fekvésben, mint a másikban. Így a fekvésváltások nem torlódnak egymásra és ennek az ujjazatnak köszönhetően sokkal egyenletesebb lesz az ujjak terhelése.³⁰

A fejezet végén kilenc pontban határozza meg a szerző a skálatanulás feltételrendszerét. Ezek a kritériumok lényegében az eddig tanulmányozott technikai eszközök tételes felsorolásai.

A tompítás

A gitár pengetős hangszer, megszólaltatásának jellegzetes, csak rá jellemző, sajátos hangszertechnikai problémái vannak. Nem csupán a hang viszonylagosan gyors lecsengése okozhat például zenei problémákat, hanem ennek az ellenkezője is, ha bizonyos esetekben a nem kívánt hangok a szükségesnél tovább csengenek.

Ezt a kérdést a gitártechnikában a tompítással (dempfelés) oldják meg. Erről a technikáról szól a X. fejezet.

Carlevaro a legegyszerűbb módját mutatja be a tompításnak elsőként, és ezt „közvetlen tompítás”-nak nevezi. Két zenei példával illusztrálja a technikai elemet, amely egyszerűen a pengető ujj megfelelő időben történő visszatételét jelenti a korábban megpengetett húrra. Ennek kicsit bonyolultabb változata az

³⁰ Uo. (95. old.)

úgynevezett „közvetett tompítás” amikor is nem a pengető ujj az, amelyik a kívánt időben megérinti, és ezzel megállítja az adott húr rezgését, hanem egy másik ujj. Ezt a tompítási megoldást mind a jobb, mind a balkéz ujjai végrehajthatják. Ennek a tompítási formának a példáit mutatja be zenei példákon. (3., 4., 5. és 6. példa)

Megkülönböztethetünk úgynevezett „megelőző tompítás”-t is. Ezek a „megelőző tompítások” a játék közben létrejövő nem kívánatos zajok tompítására szolgálnak. Ezt úgy kell végrehajtani, hogy a jobb kéz ujjai az újabb hang megszólaltatása előtt már megérintik a húrokat, amíg a bal kéz a következő hangok lefogását készíti elő. De csinálhatjuk azt is, hogy a bal kéz valamelyik ujjá úgy fogja le az újabb hangot, hogy közben az ujj belső része hozzáér a mellette még rezgésben lévő húrhoz, és ezzel megakadályozza annak nem kívánt további rezonanciáját.³¹ (7., 8., 9. kottapélda)

A hosszú, kitartott hangok szépségét a vibrató fokozhatja. Megkülönböztetünk hosszirányú vibrátót,- ez történhet egy vagy több hangon- és keresztirányú vibrátót. „Míg a hosszirányú vibrató mozgata a kar irányítása alatt áll, és az ujj rögzítésével kerül megvalósításra, a bal kéz hüvelykujja pedig nem érinti a nyakat, addig a keresztirányú vibrató megszólaltatásáért kizárólag az ujj a felelős, és az sem szükséges, hogy a hüvelykujj megszüntesse a nyakkal kialakított érintkezési pontját.”³²

A hosszirányú vibrató a kar mozgásával változtatja a hangmagasságot, a keresztirányú vibrató esetében az ujj a tenyér felé mozgatja el a húrt és enged vissza az eredeti helyzetébe. A hosszirányú vibrató során a hang magassága föl-le változik az eredeti hangmagassághoz viszonyítva, míg a keresztirányú esetén csak fölfelé módosul és vissza a kiindulási magasságra.

³¹ Uo. (99-100. old.)

³² Uo. (100-102.old.)

A jobb kéz technikájának fejlesztése

A XI. fejezet a „*Cuaderno*” második kötetéhez fűz alapos és átfogó technikai magyarázatokat. Ez a kötet a jobb kéz technikájának fejlesztését szolgálja, ezen belül az ujjak függetlenítését kívánja elérni. A jobb kéz tevékenységét részletezve *Carlevaro* itt kitér a technikai és zenei problémák helyes megközelítésére: „Egy technikai probléma megoldására a pusztán ismétlésnél rosszabb módszer nem létezik, amennyiben ez csupán fizikai munka. Ezt a tanulás folyamatából sürgősen mellőzni kell.” „A fejlődéshez vezető legbiztosabb út akkor nyílik meg, ha az izmok tevékenysége a szellem fejlődésével is jár.”³³

A legeredményesebbek a gyakorlásunk során akkor lehetünk, ha a rövid időtartamú, de nagyon koncentrált és intenzív gyakorlási periódusokat, rövid, de ugyanakkor teljes relaxációs időszakok követik. Talán egyszerűbben is megfogalmazhatjuk: ésszel kell gyakorolni. *Carlevaro* sok praktikus tanácsa mellett az egyik legfontosabb az, hogy a gyakorlatokat a maximális erőbevetéssel és intenzitással kell végrehajtani, és a gyakorlat vége előtt megállni nem szabad. Az ilyen módon történő gyakorlásnak óriási az állóképességet növelő hatása.

A balkéz technikája, pozícióváltás

A XII. fejezet lényegében magyarázatokat tartalmaz a „*Cuaderno*” harmadik kötetéhez. Ez a kötet a bal kéz technikájával foglalkozik, a pozícióváltással. Az egyik legfontosabb feladat, hogy megszokjuk az alsó illetve felső fekvések

³³ Uo. (107. old)

érintőtávolságait, melyek a játék során meghatározzák az ujjak egymástól való távolságát. Fontos a fekvésváltások végrehajtásánál az is, hogy minél kisebb zaj keletkezzen a húr elengedése illetve lefogása során. *Carlevaro* azt javasolja, hogy ne használjunk „vezető” ujjat, azaz ne csúszkáljanak az ujjaink a húrokon, mert ez nagy és kellemetlen zajjal jár. Természetesen az u. n. „izommemória” kialakításához törekedni kell a végrehajtás során az igen nagy pontosságra. A keresztirányú húr váltásoknál a kézfej egy ujjon történő elmozdulását gyakoroljuk. A kombinált hosszirányú és keresztirányú váltások helyes végrehajtásának magyarázatát ábrákkal teszi érthetőbbé és egyértelművé.³⁴ (4., 5., 6., 7., 8. és 9. ábra)

A technikai kötés

A gitárjáték legtöbbször a jobb kéz munkájának eredményeként varázsolja el a hallgatóságot. A pengetés, a húr megpendítése főleg a jobb kéz feladata. Ugyanakkor adódik a lehetőség a bal kéz ujjainak pengető ujjként való használatával is a húr megmozdítására. Ezt a technikai elemet nevezzük kötésnek (*legato*), amely történhet egy alacsonyabb hangról egy magasabb hang felé és fordítva. A XIII. fejezet a „*Cuaderno*” negyedik, kötésekkel foglalkozó gyakorlat gyűjteményhez szolgáltat gyakorlati tanácsokat. A legfontosabb tanácsa *Carlevaronak* a kötések minél zajmentesebb végrehajtása. Részletesen elemzi az izomcsoportok munkáját és a bal kéz ujjainak segítségét végző csukló illetve karmozdulatokat ismét az ábrák segítségével mutatja be. A trillázás meg tanulására írt feladatot úgy kell gyakorolni, hogy az legalább egy percig tartson és egyre gyorsuló tempóban kell játszani.

A fejezet zárásaként a ritkán előforduló úgynevezett extra kötések végrehajtását elemzi:

³⁴ Uo.(112-115. old.)

1. felfelé dupla kötések,
2. felfelé kötés üres húrokra,
3. lefelé kötés üres húrokra,
4. olyan kötések melyeknél a nem kötő ujjak a többi húron fekszenek.

Az ujjak nyújtása és zsugorítása

A XIV. fejezet az ujjak nyújtásával és úgynevezett zsugorításával foglalkozik. Példákat válogat a *Cuaderno N^o 4-es* technikai feladatok gyűjteménye füzetből. *Carlevaro* tisztázza, hogy mit ért a nyújtás fogalmán. Normális körülmények között a bal kéz ujjai 4 érintőt érnek át. Ha ez a lefogott távolság növekszik, azt a nyújtástechnikájával oldjuk meg, ha kisebb a távolság, mint 4 érintő, akkor a zsugorítás technikáját alkalmazzuk. Nagyon fontos a nyújtás esetén is, hogy tisztán, zörejek nélkül emeljük fel a nyújtásban résztvevő egyik ujjat (az alatta lévő az érintő előtt nyugszik), és a húrhoz nem hozzáértetve, azon nem csúsztatva, az ízület tágulási lehetőségeit kihasználva helyezzük a két érintővel magasabb fekvésbe. Amíg nem helyezzük a nyújtásban résztvevő ujjat ismét az eredeti pozícióba vissza, az erőhatást, amely segítségével ezt a pozíciót elértük, fenn kell tartani. Az ujjakat felemelve a mozgásuk oda is, vissza is a levegőben történjen. *Carlevaro* ezt a típusú technikai elemet eleinte egyszerű formában és mindegyik ujjal gyakoroltatja a technikai elem megtanulására kitalált egyszerű mozgáskombinációkkal. A továbbiakban bemutatott példák már a sokkal összetettebb mozgások gyakorlására szolgálnak. A fényképekkel illusztrált gyakorlatok részletes magyarázó szöveggel mutatják be a nyújtás és zsugorítás egyszerűbb vagy összetettebb formáit. A támasztópont fogalmát bevezeti, és részletes magyarázatokban és példákban mutatja be, hogy az ujjak bármelyike, de esetenként a kar vagy éppen a vállízület is lehet a támasztó pont.

Alkalmazott elmélet

A XV. fejezet az eddig részletezett technikai és intellektuális ismeretanyag gyakorlati alkalmazását mutatja be: *H. Villa – Lobos*: 6. és 8. etűdjén, és *J. S. Bach*: D-dúr Fúga (BWV 998.) című művének egyes részein.

A fejezet címe: „Alkalmazott elmélet”. Ebben a részben arra buzdítja a szerző olvasóját, hogy a könyv korábbi fejezeteiben megszerzett elméleti tudást a gyakorlatba ültessük át. Az egyes izommechanizmusok, begyakorolt mozgások, elméletben megtanult és követendő elvek (az ujjazatok készítésének vonatkozásában) akkor kapnak igazi értelmet, ha a zenei példákon bemutatott módon alkalmazzuk ezeket a továbbiakban a zeneművek megtanulásakor, a művek előadásakor.

* **Dr. Adrovicz István** gitárművész-tanár, főiskolai docens (Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar)