

HUJBER TIBOR:

FERDINAND SOR ÉLETE
ÉS
PEDAGÓGIAI MUNKÁSSÁGA

Konzulens: Ritter József

Megjelenés helye, ideje:
Miskolci Bartók Béla Zeneművészeti Intézet
2014.

Hujber Tibor, a szakdolgozat szerzője, a Bartók Béla Zeneművészeti Intézet felnőtt hallgatója volt 2009 és 2014 között. BA képzésben klasszikus gitár előadóművész diplomát, majd 2 évvel később mestertanár diplomát szerzett. Jelenleg a Szigetszentmiklósi Ádám Jenő Általános Iskola és AMI zeneiskolájának tanára.

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS.....	4
FERDINAND SOR ÉLETE	4
FERDINAND SOR: A GITÁROZÁS MÓDSZERTANA.....	7
ELSŐ RÉSZ.....	8
A hangszer.....	8
A hangszer helyzete.....	9
A jobb kéz.....	9
A bal kéz.....	10
A húr megpendítésének módja.....	10
A hang minősége.....	11
MÁSODIK RÉSZ.....	12
A nyak ismerete	12
Ujjtechnika a húr teljes hosszán.....	12
A jobb kéz ujjainak alkalmazása.....	13
A két kéz ujjtechnikája.....	13
A könyökről	14
HARMADIK RÉSZ.....	14
A tercekről, természetükről és ujjtechnikájukról.....	14
A szextekről	15
A tercek és szextek elméletének alkalmazása	15
A bal kéz ujjtechnikája a dallam szempontjából	16
A jobb kéz ujjtechnikája.....	16
Harmonikus felhangok.....	17
Kíséret.....	18
A kíséret elemzése Haydn Teremtés c. oratóriumának részletéből.....	18
A gyűrűsujj technikájáról	26
Összegzés.....	26
ÖSSZEGZÉS	28
BIBLIOGRÁFIA.....	29
FÜGGELÉK.....	30

BEVEZETÉS

Ferdinand Sor. Már felnőtt férfi voltam, amikor először találkoztam ezzel a névvel. Hangzásából nem tudtam volna megmondani, hogy spanyol, pontosabban katalán zeneszerző, gitárművész és pedagógus volt a fent említett zseniális férfiú. Először csak könnyebb etűdjeit, később nagyon jól megalkotott szonátáit, és egy bizonyos témára írt variációit játszottam nagyon nagy szeretettel. Mindent tudott a bécsi klasszicizmusról, és jól keveredett meg benne a spanyol zene temperamentuma. Nem is tudom, hogy volt e olyan darabja, ami csak kevésbé tetszett volna. Nem véletlen az sem, hogy majdnem minden vizsgámon és diplomakoncertjeimen is szívesen játszottam műveit. No és persze érdekel pedagógiai munkássága is, melynek megmaradtak nyomai a mai napig a gitártanításban.

Ezeket a gondolatokat munkám előszavaként azért vettem papírra, hogy elmondjam, mi motivált, hogy diplomamunkám témájaként egyik kedvenc zeneszerzőm életét és munkásságát válasszam.

FERDINAND SOR ÉLETE

Joseph Fernando Macari Sor 1778 februárjában született a katalán fővárosban, Barcelonában. Születése pontos időpontját nem ismerjük, csak az az egy biztos, hogy a barcelonai székesegyházban lett megkeresztelve február 14-én. Igazából a családneve Sors volt, de ő lerövidítette, így maradt a Sor. Keresztnevét is megváltoztatta: Fernando helyett a Ferdinand nevet használta, ezen a néven vált híressé. Apja, Juan Sors, képzett amatőr gitáros volt, ezért Fernandó nagyon hamar, gyermekfejjel közel került a hangszerhez. Nagyon valószínű, hogy édesapja volt első gitártanára. Nagyon muzikális gyermek volt, már öt éves korában operaáriákat énekelt. Először vonósokon kezdett játszani, de nagyon hamar váltott a gitárra. Kedvenc népszerű operaáriáit könnyedén írta át gitárra, ezek voltak az első próbálkozásai. Nagyon korán, 12 évesen elveszíti édesapját, azért így is tudja folytatni a zenetanulást. Szerencséje van. A monserati apát, Josef Arvedondo tudomására jut tehetsége, és közbenjárására 1790-ben felvételt nyer a

monserati kolostor zeneiskolájába, ahol öt éven keresztül folytat zenei tanulmányokat. Itt 17 éves koráig foglalkozott összhangzattannal, számozott basszussal és zeneszerzéssel is. Családja anyagi nehézségei miatt polgári foglalkozás után kellett néznie, ezért a zenetanulás után beiratkozott a helyi katonatiszti iskolába, ahol később alhadnagyi rendfokozatig jutott. Akkor kezdett ismét a gitár felé fordulni, amikor megismerkedik Federico Moretti műveivel. Alhadnagyként egy kisvárosi hivatalban állást vállal, mellette sokat foglalkozik a muzsikával. A spanyol hadseregben nagy népszerűségnek örvend gyakori fellépései miatt. E népszerűségnek köszönhetően előléptetésben részesül, hadnagyi lesz. Ez idő tájt ismerkedik meg, és barátkozik össze a barcelonai olasz operatársulat igazgatójával, aki operairásra biztatja Sor. Telemaco című operájának bemutatója 1797-ben volt Barcelonában. A nagy sikerre való tekintettel még 15 előadást ért meg 1798-ig bezárólag. Sor ezzel a művével debütált, mint zeneszerző. 1800-ban Madridba utazik, ahol híre már megelőzi érkezését. Az arisztokrácia körében talál támogatókra: az az Alba grófnő veszi szárnyai alá, aki a méltán híres festőt, Goyát, és a zeneszerző Boccherinit is támogatta. Később Medinaceli herceg²

támogatásával egyre többet komponál: a gitárművek mellett zenekari darabok is kikerülnek keze alól.

Az 1804. év már Malagában találja a nagy művészt: hivatalvezetői állást vállal, és továbbra is aktív szereplője a zenei életnek. A napóleoni háborúk Spanyolhont sem kerülnek. Eleinte Napóleon ellen harcol, később átáll, a bonapartista eszmék őt is beszippantják. 1810 végén Jerezben fölesküszik Joseph Bonapartéra, megyei csendőrparancsnok lesz. Ezt az átállást természetesen hazaárulásnak tekintették, ezért a franciák vereségével Sornak is menekülnie kellett hazájából. Így érkezett 1813-ban Párizsba, ahol hamarosan elismert, híres gitárművész és komponista válik belőle. Nem hanyagolta a tanítást sem, már csak azért sem, mert hangszere nagyon népszerűvé kezdett válni ez idő tájt a francia fővárosban. Sokat hangversenyezett, és megismerkedett neves muzsikuskokkal is. Egyre-másra adta ki műveit: ekkor publikálta korai műveit. Ezek között volt a Grand Solo, a C dúr szonáta, a Grand sonata, a Második Grand sonata, a Folies d Espagne, a fantáziák és a Seguidillas, melyek gitárkíséréssel ellátott dalai voltak.

¹ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

² Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

1815-ben megszületett Carolin nevű kislánya, de sajnos feleségéről nem tudunk semmit. Az az egy biztos, hogy gyermekét becsülettel nevelte, mindenhova magával vitte. A történelem ismét beleszólt az életébe. Párizs angol megszállás alá került-itt lett teljesen vége a napóleoni háborúknak-, ekkor mesterünk úgy döntött, hogy Londonba költözik.

Nagyon szép és mozgalmas éveket töltött az angol fővárosban. Rengeteget koncertezett és tanított, még énekesként is fellépett. 1816 és 1819 között hét nagy koncertet adott, melyek közül a leghíresebb az 1817. évi - a Londoni Filharmóniai Társaság által szervezett-hangverseny volt. Természetesen sok kisebb koncerten is fellépet, divat volt ekkor magánházaknál más művészekkel együtt játszani. A Concertante című művét neves muzikusokkal adta elő, melyet az akkori kritikák méltattak, egyedül a gitár halk hangját kifogásolták. Sajnos a mű gitárkottája elveszett. 1819-ben kiadott egy albumot, melyek spanyol dalokat tartalmaztak saját gitárkíséréteivel. Ez volt a Cansiones Espanolas című kiadványa, mely nagyon népszerű volt ebben az időben. 1821-ben megalkotja legismertebb gitárművét, a Variations from Mozart's theme címűt. Mai napig rendszeresen műsorra tűzik gitárművészeink. Az 1820-s évek elején megismerkedett Felisité Hullan balett-táncosnővel, aki a híres londoni balettmester lánya volt. Népszerűsége egyre növekedett, már balettot is komponál nagy sikerrel. 1821-ben volt első balettjének bemutatója a King's Theatre-ben, melynek címe a La Foire de Smyrne volt. Hamarosan követte a második mű: a Leg Seigneur Generoux. Mindkét balett főszerepét Felisité táncolta. A legnagyobb sikere a Cendrillon című balettjének volt, mely több bemutatót is megért: London után Párizsban, Lipcsében, Moszkvában is színpadra vitték. Párizsban 104 előadást is megért, a moszkvai Nagy Színház ezzel a bemutatóval nyitotta meg kapuit. Sikerei csúcsán a londoni Királyi Akadémia tiszteletbeli tagjává választották. Felesége, Felisité Hullán, lett a moszkvai balett első táncosa. Oroszországi utazásai alkalmával többször is meglátogatta a cári családot, részt vett Sándor cár temetésén, és Miklós cár koronázási ünnepségén is. Ez utóbbi tiszteletére-felkérésre- újabb balettot komponál: Hercule et Omphale címmel mutatták be 1826-ban nagy sikerrel. Különböző szalonokban ad gitár koncerteket. Megismerkedik a híres orosz gitárossal Vizotszkij-jal is: neki ajánlja a Souvenir de Russie című két gitárra írt darabját. Egymás után jelennek meg fontos gitárdarabjai a párizsi Messonnier kiadó gondozásában. Köztük van a Grand Sonata, a Malbroug- variációk , stb.

Élete utolsó 12 évében a francia fővárosban él. A gitárnak szenteli ideje nagy részét. Sokat tanít, komponál, koncertezik barátjával Dionisio Aguadoval. Barátjának ajánlja két gitárduóját is: a Les deux Amis, és a Fantasy címűt. 1828-ban kiadót váltott, melynek következményeként kései műveit halála után nem nyomtatták újra a Pacinivel kötött szerződésben foglaltak miatt. 1830-ban kiadja pedagógiai főművét, a Methode pour la Guitarre címűt. Később a könyv megjelent német, angol, és spanyol nyelven is. 1845-ben, Sor halála után, Napoleon Coste- Sor tanítványa volt-szerkesztett egy iskolát, melyben Sor metodikáját kiegészítette egy résszel, melyben a héthúros gitár problematikáját taglalja.

1837 nyarán meghal szeretett leánya, Carolin. Emlékére komponál egy misét. Nem sokkal ez után a szomorú eset után súlyos beteg lesz, rákos daganatot diagnosztizálnak nála. Sok szenvedés után 1839 júliusában örökre eltávozik.

FERDINAND SOR: A GITÁROZÁS MÓDSZERTANA

Sor módszertani könyve előszavában elmondja, hogy miért is ragadott tollat, mi motiválta gondolatai közreadásában. Egyértelműen kiderül számunkra, hogy a fantasztikus művész előadói kvalitásai mellett még ízig-vérig pedagógus is, akinek fontos, hogy tapasztalatait, tudását tovább adja a jövő gitáros nemzedékének. És lám több mint két évszázaddal később ismét olvassuk könyvét, igyekszünk megérteni őt és tanulni tőle. Nagyon szerényen megjegyzi azt is, hogy amit leírt, azt nem kell szentírásnak tekinteni, csak úgy érezte, hogy el kell mondania tapasztalatait, át kell adnia tudását.

A mű három fő részből áll, mindegyik rész tartalmaz kisebb fejezeteket. Az első részben szót ejt a hangszerkészítésről, a hangszer tartásáról, a kezek munkájáról, a pengetés problematikájáról, az így kapott hang minőségéről.

ELSŐ RÉSZ

A hangszer

„Amit sohasem fogok az olvasónak mondani: Íme, ezt kell tenned, és íme ezt kellett tennem neked. Azt sem fogom mondani soha, hogy milyen legyen a jó gitár, de azt elmondom milyen az enyém, és miért olyan, amilyen.”³

Ezekkel a szavakkal kezdi könyve első részét, melyben nagyon részletesen leírja, hogyan készültek hangszerei. Köztudott, hogy nagyon sokat kísérletezett, kereste az ideális gitárt, de a hangerő állandó problematikája maradt. Úgy gondolom a gitárok e hiányossága a mai napig sem lett igazán megoldva. Megemlíti néhány gitárkészítő mestert is, akik az ő felügyeletével készítettek különböző hangszereket: Londres-ban J. Panormo úr, Péterváron Sroeder úr készített gitárokat számára. Nagyon elismerő szavakkal beszél még a malagai Josef és Manuel Martinezről, annak tanítványáról Radáról, a madridi Alonso mesterről, a cadixi Pages és Benediz hangszerkészítőkről. Egy bizonyos párizsi Lacote úr gitárjairól ódákat zeng: „aki ezt a hangszert a kipróbálás után hibásnak véli, akkor a hibát a játékban kell keresni, nem a hangszerben.”⁴

Láthatjuk, hogy ars poétikájában a hangszer első helyen áll, hiszen színvonalas zenélést csak megfelelő gitárral lehet produkálni. „Számomra a leglényesebb a forma, az irány és a gitár nyakának elhelyezkedése volt. mindig is jobban szerettem, ha egy gitáron inkább kevés hang található, és a nyak úgy helyezkedik, ahogy nekem megfelel, mint azt, ha sok hang van rajta, és a nyak másképp helyezkedik, mert az első esetben annyi hangot tudok megszólaltatni, amennyit a hangszer tud adni, míg a másik esetben csak a felét, leszámítva az üres húrokat.”⁵

³ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

⁴ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

⁵ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

A hangszer helyzete

„Mint ahogy nem volt mesterem, kötelességem indokolni teóriáimat mielőtt azokat alapelveként rögzítem.”⁶ Megfigyelte, hogy minden zongoraművész egyformán ült a hangszerhez: a klaviatúra közepénél foglaltak helyet, így a két kéz teljesen egyforma részt ért el a zongorából. Ebből a tapasztalatból kiindulva levonta következtetéseit a gitár tartására vonatkozóan: a nyak közepe (12. érintő) kell, hogy a test középvonalába essen. Ezen véleményét a gitár tartásáról annak kialakítása is megerősíti. Ezekből következően a hangszert a jobb térdünkre kell helyezni, csak hogy ebben az esetben a hangszer túl alacsonyan van a bal kéz számára. Ahelyett hogy a gitárkészítőkhöz fordult volna a hangszer kialakításának megváltoztatásáért, egy támaszt keresett a jobb láb számára, amely megemelte a jobb térdet, így hozva a hangszert megfelelő magasságba a bal kéz számára. Nem talált jobb megoldást, minthogy egy asztalt helyezett maga elé, melynek egyik sarka a 12. érintő vonalába esett. A hangszer egy pontját a jobb térdére helyezte, melyet kissé kifordított. Ennek következtében a bal kezét már könnyen tudta mozgatni, mivel annak mozgását már nem akadályozta a gitár nyakának megtartása. A hangszert nem csak az asztal és a térd tartotta stabilan, de a jobb kar súlya is mely a pengetéshez volt előkészítve. Hozzátette az elmondottakhoz, hogy mielőtt az asztalt elkezdte használni, kipróbálta a franciák és olaszok által favorizált gitártartást is, de egyik sem volt kényelmes számára. A 7. ábra mutatja a Sor által kialakított, a 8. ábra a francia és olasz gitárosoknál látott tartást.

A jobb kéz

Az esetek többségében ez a gitáros pengetős keze. Sor megállapította, hogy az ideális, egyenes hangképzést legjobban az ujjak különböző hosszúsága akadályozza. Megfigyelte, hogy a régi klavichordoknál és spinéteknél a húrok megpengetéséhez használt rendszerben a hangképző szerv egy teljesen egyenes, párhuzamos vonalat képez azzal a húrral, amit megszólaltat. Következésképpen a pengetős ujjakat is ehhez hasonlítható módon kell elhelyezni a húron, de egyszerre csak hármat, mert így lehetséges az a bizonyos párhuzamos vonal megtartása. Egyetlen kivétel, mikor négy

⁶ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

hangot kell egyszerre megszólaltatni. Kialakított egy kéztartást, melyben a kéz kisujj felőli oldalát egy kicsit meg kell emelni, hogy a húrokkal szemben lévő ujjak ne legyenek nagyon behajlítva, hogy a húr megpengetése egyszerűen a kéz becsukásával történjék, hogy a hüvelykujj sose nézzen a tenyér felé, és hogy az AB vonal és a húr lapjának párhuzamosságát megőrizzük.

A bal kéz

Egy nagyon érdekes beszélgetést írt le ebben a fejezetben: egy gitárművésszel arról vitáztak, hogy a hüvelykujjat kell-e használni basszus játék közben a legmélyebb húr lefogásához vagy sem. Sor nagyon logikus érvekkel próbálta meggyőzni beszélgető társát arról, hogy a hüvelykujj legoptimálisabban támaszujjként és nem fogóujjként használható, amire a másik csak annyit tudott mondani: „minél jobban játszik valaki, annál kevésbé lényeges, hogy hogyan játszik.”⁷ Mondanom sem kell, hogy az állandóan kísérletező Sor ekkor még csak 16 éves volt, és meglehetősen kihozta sodrából a 40 év körüli mestert, aki minduntalan az elődök által lefektetett szabályokra hivatkozva próbálta kioktatni a fiatal gitárost. No és persze azért az utókor neki adott igazat. Az ő általa kialakított kéztartásról elmondhatjuk, hogy mindenféleképpen előre mozdította a gitározást, de ma már azt is tudjuk, hogy nem az övé az egyetlen üdvözítő módszer. Az bizonyos, hogy nála jelent meg először az a tartás, melynél a hüvelykujj helye a nyak szélességének felénél van, vele szemben helyezkedik el a középső fogóujj. Ennél a tartásnál a hüvelykujj húrfozásra való használata teljesen ki van zárva.

A húr megpendítésének módja

Ujjunkat megfelelően görbítvén (17. ábra), a húr megpendítésekor a húr a B pont felé irányítjuk. A húr tovább halad C pont felé, találkozik a nyakkal, és rezonál az érintőknél. Mivel hogy minden érintkezés a húrral a szabad rezgést akadályozza, ezért ezek számát csökkenteni kell, és az is nagyon fontos, hogy a rezgéseknek

⁷ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

párhuzamosnak kell lenniük a fedőlappal és a nyakkal. Máris elérkeztünk a következő fejezethez, mely a pengetés eredményét, a hangot tárgyalja meglehetősen alaposan.

A hang minősége

„Nem elég, hogy a hangszer felépítése jó legyen, szükséges az is, hogy a húrok olyan vastagok legyenek, amilyenek a hangszer megköveteli, és hogy olyan hangszínük legyen, amely a hangzás igényeinek megfelel, ahhoz, hogy a hang minőségét meg tudjuk ítélni.”⁸

Fontos a hangszer, fontos a húr, fontos, hogy minden hangszerhez megtaláljuk a megfelelő húr, de nem utolsósorban a pengetésünk az, ami a legjobban befolyásolja a gitár hangját. Sor nagyon alapos gitáros volt, maximálisan ki tudta használni hangszerében rejlő finomságokat. Kezét pontosan beállította a nyereg felől távolodva a húr hosszának egytized részéhez. Ez volt jobb kezének alap pozíciója, melyből kiindulva megtalálta a húr hosszában azokat a helyeket, ahol a legkülönbözőbb hangszíneket tudta használni gitárjáték közben. Leírásai szerint alaposan ki is használta hangszere ezen adottságait. Máshol pengetett, ha puha, bársonyos, máshol ha erős, kemény hangot akart játszani. De kiválóan imitálta más hangszerek hangját is: ezek közül a trombita és az oboa hangjának képzését pontosan leírta. Ez utóbbi hangszer hangjának utánzása közben még körmét is használta. Ez ritkaság számba ment, mert Sor nem kedvelte a köröm-pengetést. Egyetlen kivételt tett, kizárólag barátjának, Aguadonak a gitárjátékát fogadta el annak ellenére, hogy Aguado körömmel pengetett. Megállapította, hogy nem lehet olyan hangszer hangját utánozni, amelynek magassága különbözik a gitárétól, viszont kiválóan tudta, hogyan lehet hangszerén a hárfa muzsikájának illúzióját kelteni. A tanítás szempontjából megjegyzi, hogy kizárólag a rendes hangképzés megszilárdítása után tér csak ki a különlegességek megtanításához.

⁸ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

MÁSODIK RÉSZ

A nyak ismerete

Sor szerint a hangszerstanulás szempontjából mindenképpen előnyt élvez az a zenész, aki a hangszer nemcsak technikailag birtokolja, hanem jártas zeneelméleti ismeretekben is. Nagyon fontos ismerni a hangközöket, skálákat, de a kottaolvasás és írás sem okoz problémát. „Az érintők olyan kis pálcikák, amelyek tizenhetedekre osztják a húr teljes hosszát, és minden érintőnél egy fél hanggal magasabb hangot kapunk. Tudván, hogyan van a gitár hangolva, a diatonikus skála hangközeinek ismeretében tudom megtalálni azt a helyet a gitáron, ahol a húrt le kell fognom ahhoz, hogy az üres húrok közé eső hangokat megtaláljam (15. Példa).”⁹Ezeket az alapvető diatonikus skálákat a 16. példában be is mutatja az olvasónak. Érdekessége, hogy a skálákat nem a ma használatos kvintkör szerinti, hanem kromatikus sorrendben írja le. A 17. példában az alapvető dúr skálák szerkezetét is bemutatja, és nagyon részletesen el is magyarázza, de azt sem felejt el, hogy ezeknek a skáláknak az eljátszásához ujjrendeket is javasol.(18. Példa)

Ujjtechnika a húr teljes hosszán

„Mivel ugyanazt a hangot, amelyet az előző példában bemutattem, egy mélyebb húron is meg lehet szólaltatni, úgy gondolom, nagyon hasznos volna a nyakat tökéletesen megismerni, hozzászokni ahhoz, hogyan lehet teljes hosszában befutni, és az üres húrokat többféle vonatkozásban megvizsgálni alaphangként, vagy a skála első, második vagy harmadik fokaként, a következő gyakorlatok segítségével.” (19. Példa)¹⁰

Ismét ad tanácsokat az ujjrendekre vonatkozólag: ha egy húron egymásután három hangot is képeznie kell, az 1.,2.,4. ujjrendet alkalmazza. Könnyedén és lassan kell gyakorolni, és nagy figyelmet kell fordítani arra, hogy a skálahangokat zenei összefüggésekben szabad csak értelmezni.

⁹ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

¹⁰ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

A jobb kéz ujjainak alkalmazása

Ebben a fejezetben újra megindokolja a pengetős kéz már előzőekben említett beállítását. Nagyon jó pengetős gyakorlatokkal mutatja be háromujjas technikáját kiemelve, hogy minden gyakorlatban a zene az, ami ezeket az ujjrendeket indokolttá teszi (20. Példa). A negyedik ujját itt még nem használja, ígéretet tesz arra, hogy később erre a kérdésre majd visszatér.

A két kéz ujjtechnikája

„A bal kéz játékanak célja nemcsak az ujjak szétosztása, hanem annak elsajátítása is, hogy olyan kéztartást tanuljunk, amely megkönnyíti az akkordok lefogását.”¹¹

Zenei példákon keresztül mutat be a gitáron technikai megoldásokat. A 22. példában egyszerű akkordokat és azok különböző felbontásait mutatja be az ő általa favorizált háromujjas pengetésekkel. A következő példánál kiemeli, hogy ez az ő megszokott pengetésével nem kivitelezhető, ezért közbeiktatja a negyedik ujját is (23. Példa). A 24., 25., 26. példákban a gitárt, mint kamarahangszert vizsgálja. Láthatjuk, hogy tökéletesen illeszkednek a gitárakkordok az összes példában a többi hangszerhez, és minden hang pontosan eljátszható. Míg az előzőekben az akkordjátszás fontosságát emeli ki, addig a most következő példákban a skálázáshoz ad tanácsokat. A manapság használatos váltott pengetést csak óvatosan használja, inkább az egyes, ritkább esetekben a kettes húron. Végül nagyon szerényen hivatkozik barátja, Aguado briliáns technikájára:

„Ha az olvasó szeretné megtanulni, hogyan kell egymástól gyorsan szétválasztani a hangokat, ajánlanám Aguado úr módszertanát. Az ő technikája valóban nagyon jól kidolgozott, érveit alaposan átgondolta, és szabályait alaposan megvizsgálta.”¹²

Azért hozzátenném, hogy szerintem Sor sem maradt alul alaposság tekintetében.

¹¹ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

¹² Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

A könyökről

A fejezet legfontosabb mondata, melyben érzékelhetjük, hogy Sor mennyire nagy jelentőséget tulajdonít a bal könyök beállításának: „A legtöbb olyan szakasz, amely nehéznek tűnik, nem is lesz az, ha a könyököt megfelelő helyzetben tartjuk.”¹³ A mester szerint ez a beállítás akkor lesz jó, ha alkar és a gitárnyak mindig merőleges szöget zárnak be egymásra. Ez által a fogóujjak is képesek lesznek derékszögben lefogni a húrt. Megtudhattuk azt is, hogy Sor nemcsak a zenében van a legmagasabb szinten, hanem jártas a reáltudományokban, és nem utolsósorban az irodalomban is. Ami pedig a legfontosabb pedagógiai munkásságában, hogy nem a tekintélyelvű, hanem a példamutató tanítást tartja elsődlegesnek, ami ebben a korban nagyon különlegesnek számított.

HARMADIK RÉSZ

A tercekről, természetükről és ujjtechnikájukról

A második rész főleg a technikáról szólt, a harmadik részben most már a muzsikáé lesz a főszerep. Az első fejezetben tercekről és azok játékaról írt nagy részletességgel. Természetesen itt is nagyon jó zenei példázatokkal magyarázza elgondolásait. Azt leszögezi, hogy a tercjáték elsajátításában a legfontosabb, hogy nem a hangokat, hanem kidolgozott ujjrendeket memorizálunk. Ez igazából nem okoz nehézséget, mert a húrok nagyrészt tiszta kvart távolságra vannak egymástól, ez alól csak a 2. és 3. húr kivétel, mert ott nagyterc távolság található. Éppen ezért az 1. és 2. húron kidolgozott ujjrendek jók fognak működni a többi szomszédos húrpáron is, ahol kvart különbség van. Az ujjrendek kidolgozásánál az aktuális skálák, és azok fokain fellelhető tercek voltak Sor kiindulópontjai. (36. Példa). A 37. példában az összes alap dúr hangnemben megalkotja a tercskálákat az 1. és 2. húron. A 38. példában már az egész gitárnyakat bejátssza terceivel szintén az

összes alaphangnemben. Végül az utolsó 5 példában bemutatja, hogyan használja a megtanultakat zenei közegben.

¹³ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

A szextekről

„Tudtam, hogy minden erősen megpendített akkord tartalmaz legalább egy tercet vagy egy szextet, kivéve, ha kvartot vagy kvintet tartalmaz, amelyre úgy tekintek, mint egy késleltetett tercre.”¹⁴

Ugyanazzal a logikával dolgozta ki a szextek rendszerét, mint ahogy a tercekét megalkotta. Szomszédos húrokon csak tágfogásokkal oldható meg, ezért kihagy egy húrt, és úgy már könnyedén lehet képezni őket. A kiindulási pontot itt is mindig az adott skála hangjai jelentették. Felfele és lefele is csak a skála hangjaira kell koncentrálni, és odaképzelné a hozzáillő kis vagy nagy szextet. A 44. és 45. példában elmagyarázza, hogy a hangközfördítés segítségével a tercek hogyan alakulnak át szextekké és fordítva. Majd a 46. példában megmutatja a c dúr skálában létrehozható szexteket. A következő két példában ujjrendekkel ellátott szext-skáláit mutatja be gitárt tanulni szándékozó olvasóinak.

A tercek és szextek elméletének alkalmazása

Ebben a fejezetben hosszasan, a részletekben teljesen elmerülve magyarázza a 49.példát, melyet olyan céllal komponált, hogy igazolja azt az állítását, hogy az akkordok tercekből és szextekből állnak. Megírta egy dallamot felső szólamban, amely a c dúr skála hangjaiból áll, és az utolsó két hang kivételével az 1. húron lejátszható. Persze a mesternek ez is volt a célja vele, hisz minden egyes hanghoz így hozzá tudott tenni más hangokat valamilyen akkorddá kiegészítve azt. A gyakorlatban található 22 egymásra épülő akkord, mely kiválóan játszható gitáron, és remekül hangzik, élvezetessé téve a gyakorlást. Sor minden hangzatot külön-külön kielemez: leírja, hogy milyen ujjrenddel lehet könnyedén váltani őket, és azt is kiemeli, hogy hol fedezhetjük fel a terceket és szexteket az akkordokban.

¹⁴ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

A bal kéz ujjtechnikája a dallam szempontjából

„Egy skálára mindig úgy tekintek, mindegy, milyen tonikájú, mint az alaphang tökéletes akkordjára, legyen az emelkedő vagy ereszkedő. És nemcsak azokat a részeket hallom, amelyekből összeáll, hanem minden olyan hangközt, amelyek kitöltik az űrt az egyes részek között.”¹⁵ Ki emeli, hogy az akkordok fogásából kiindulva, az egész skála lejátszható úgy is, hogy nem csinálunk bal kezünkkel semmilyen pozícióváltást. Ezen állítását igazolandó alkotta meg a következő példákat, melyekben ismét nagyon részletekbe menően bizonyítja be, hogy amit állít, az teljes mértékben megállja helyét. Az 50. példától a 61. példával bezárólag végigmegy az összes dúr akkordon és a hozzákapcsolódó skálákon kromatikus sorrendet felállítva. Minden gyakorlatot ellát külön magyarázattal, bemutatva az ő általa használt ujjrendeket, és mindent indokol. Érdekességképpen megjegyzem, hogy természetesen már ő is ismeri a barré technikáját, hisz némelyik akkord másképpen nem is volna lejátszható, de egy érdekes kifejezést, a „húremelő”-t használja a barré helyett. A következőkben a 73. példával bezárólag bemutatja, hogy lehet az előzőekben meg tanultakat zenélés közben hasznosítani. Kitér a különböző dallamok transzponálására, vagy egy adott dallamrészt többféle kísérettel lát el, de variálja a ritmust is. A 73. példában egy olyan tágfogást mutat be, ami igencsak eltér az eddig tanultaktól, de Sor szerint fontos volt hozzászoktatnia magát ezekhez az ujjrendekhez is.

A jobb kéz ujjtechnikája

Ezt a fejezetet most egy kicsivel rövidebben fejteném ki, mert ez idáig a jobb kéz tartására és a pengetés technikájára vonatkozó összes szabály már elhangzott. A mester továbbra is a gyűrűs ujjat mellőző három ujjas pengetést favorizálja még akkor is, ha lehet, hogy a negyedik ujjat beiktatván könnyebben megoldhatnánk a felmerülő gyakorlatokat. A 74. példában bemutatott zenei részletet két féle pengetési renddel is ellátja, és persze mindkettő jól működik. A gyakorlatban a basszus és felső szólam ellenmozgást végezve kilép és visszalép, a középszólam ingamozgásszerűen követi a folyamatot. A középszólam eljátszásához ad Sor két alternatívát is: az egyikben a

¹⁵ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

középszólam mindkét hangját a mutatóujj játssza felvállalva az állandó húrváltás okozta nehézségeket, a másikban a középszólam mélyebb hangját is a hüvelykujj pengeti.

Harmonikus felhangok

„Ezeket a hangokat azért hívjuk így, mert azoknak a különböző intonálásoknak az eredményei, amelyek a hangtest rezgéseként jönnek létre... Hallottam olyan harmonikus felhangokat, amelyeket Spanyolországban üveghangoknak neveznek.”¹⁶ Sor felfedezte ezeket a gitárhúrokon érintéssel képezhető üveghangokat, melyeket az indiánok marimbájának hangjához hasonlított. Arra is rájött, hogy a húr hosszának mely szakaszán milyen hang tud megszólaltatni ily módon. Ezeket a tapasztalatait a következőképpen összegezte:

„-a meghatározott ponton a húrt ne fogjuk le túl könnyedén, hanem úgy, hogy kellően érezhessem az ujjam alatt,

-ha a húrt megpendítjük a jobb kéz ujjával, rögtön hagynunk kell, hogy szabadon rezegjen, mégpedig úgy, hogy a bal kezet felemeljük,

-amilyen mértékben a lefogandó hangok olyan pozíciót követelnek, amely közelebb áll a húremelőhöz, olyan erősen kell megpendíteni a húrt.”¹⁷

Sor készített egy listát is, melyben leírja, hogy a negyedik húron milyen üveghangokat lehet képezni a különböző érintőknél. Minél mélyebb egy húr, annál tisztábbak ezek a hangok. Az is megfogalmazódott benne, hogy nem csak üres húron, hanem fogott húron is megvalósítható ez a technika, de nagyon nehézkesnek találta, ezért nem fektetett bele nagyobb energiákat. A 75., 76., és 77. példák tartalmazzák azt a Sor által készített táblázatokat, mely összegzi az üveghangokat a gitáron. Végezetül hivatkozik a 78. példában komponált duójára, melyben lehet hasznosítani az üveghangokról tanultakat

¹⁶ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

¹⁷ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

Kíséreték

Sor úgy gondolja, és nagyon egyetértek vele, hogy a gitárszóló és kísérő hangszerként is egyaránt megállja a helyét. Nem szabad egy kísérő hangszert alul értékelni, annak ellenére, hogy köztudat valóban ledegradálóan nyilatkozik erről a szerepről, nem gondolva arra, hogy a rosszul megírt, esetleg más hangszerről átírt kíséret teljesen leronthatja a darabot. A mester nagyon fontosnak tartja, és ebben az irányban is hasznos tanácsokkal látja el olvasóit. Nagy előnyöket élvez az, aki jól ismeri az összhangzattan és az ellenponttan szabályait, és az sem árt, ha tisztában vagyunk a zenei súlyok helyével, szerepével. A kíséreték komponálásánál legfontosabb szerepet a mindig súlyra helyezett basszusoknak szánja, ezt követik a harmóniák a súlytalan ütemrészekben. Sor megemlíti, hogy tervezi kiadatni egy könyvét melynek címe: A gitárra alkalmazott összhangzattan. Sajnos ez a mű sohasem látott napvilágot.

Eddig minden alkalommal számtalan példán keresztül mutatta be módszertanát. Ez most sem lesz másképpen: a 80. és a 81. példában két Mozart-dalhoz ír gitárkíséretet a zongora partitúra alapján. A 80.-ban a zongora kotta is megtalálható, összehasonlítási lehetőséget felkínálva olvasóinak. Látható, hogy a gitárkíséret megtartotta a zongorakíséret színvonalát. A 82. példában egy Cherubini-dalt lát el gitárkíséréssel, fantasztikus alázattal megtartva a dal eredeti hangzását nem törődve azzal, hogy ez bizony nehézkessé teszi eljátszását. A következő fejezetben hosszan elemzi Haydn Teremtés című oratóriumának gitárkíséretét.

A kíséret elemzése Haydn Teremtés c. oratóriumának részletéből

https://www.youtube.com/watch?v=7WnNneAP_c (3:44)

Mark Delpriora előadja Franz Joseph Haydn kettős fűgáját a Teremtés című művéből a görögországi Athénban található Nakas Konzervatóriumában. Ez a darab eredetileg kórusra és zenekarra íródott, és Haydn remekművének fináléját képezi.

Elérkeztünk a mű utolsó előtti fejezetéhez. (Elnézést, de az összegzést nem vettem a konkrét tartalmi részhez, amelyen végigmenve pontosan kirajzolódik egy nagy művész munkássága.) Elgondolkodtam, hogy hogyan is fogalmazzam meg, hogyan írjam le azokat a gondolatokat, amelyeket fontosnak érzek ahhoz, hogy utólag ne legyen lelkiismeret furdalásom, mert ezt is kihagytam, az is kimaradt. Ezt a részt érzem a mű koronájának, egy igazi "puskaporos hordó", amely akkor durran nagyot, ha teljes mértékben át tudom adni. Amit Sor idáig leírt, ebben a fejezetben kiteljesedik, mert

minden eddigi zenei, és hangszeres tudása benne foglaltatik. Érdeemes végigjátszani, mert a mester hangról-hangra, ujjrendek szerint, azok magyarázatával végigmegy a Haydn-műre írt gitárkíséretén. Ha egy gitáros nem olvassa el a módszertani könyvet, hanem csak ezt az egy darabját játssza végig, követve Sor elgondolásait, sokat fog megtudni a nagy mester módszeréről. Mindezeket azért írtam le, hogy elmondjam, nem látok más megoldást, mint azt, hogy szóról-szóra idézem Sor mondatait, és csak remélni tudom, hogy dolgozatomat olvasók is megértik, hogy miért tettem így. A hosszú elemzés után a szerzőnek van még néhány gondolata más zenészekről, munkamódszereikről, játékukról. Előfordul itt egy-két élesebb kritika: Sor elítéli azokat, akik a könnyebb megélhetésért úgymond felhígulnak, vagy lehet úgy is mondani, hogy feladva elveiket eladják magukat. Ő ezt soha nem tette meg, ezt egész élete igazolja. Akkor most jöjjön az elemzés, érdemes úgy olvasni, hogy közben végig is játszunk gitárunkon.

„A dal elején található egy kíséret nélküli rész, amelynek három hangja leszálló tercekkel követi egymást. Az első terc kisterc, a második nagyterc. A második tercet a 2-es l-es ujjakkal fogom le, a kisujjam pedig úgy helyezkedik, hogy az első tercnek felső hangját is le tudja fogni. Az e hang, amelyet a legmagasabb húr nyújt üresen, megkönnyíti számomra, hogy az 1-es ujjal könnyen lefoghassam a cisz-t a második húron, és miután megszólaltattam az ezt követő e-t az e156 húron, már készülődhetek is a második ütem kezdetére. Kinyújtom a kisujjamat az első húron, így le tudom fogni az a hangot, és minden húrt lezárok az l-es annál az ahol éppen található. Ebben a helyzetben a disz a 3-as ujjnál van, amelyet elcsúsztatok, hogy lefogjam az e hangot, amelynek nagyterce, a gisz a 2-es ujjat követeli. Az ujjat csúsztatom tovább a h hang, képzéséhez is. A d hangot a 4-es ujjal fogom le, és már meg is találtam az egyik hangot, amely a harmadik ütemet kezdi. A másik három hang közül, amelyek az első akkordot képezik, kettőt az ötödik és a második húr ad üresen, a basszus a hangja és a b. Így csak annyit kell tennem, hogy lefogom a gisz-t a negyedik húron az l-es ujjal, a kisujjat pedig egy fekvéssel odébb csúsztatom, hogy d-ről váltsak. A 2-es ujjat hagyom, hogy közvetlenül arra a fekvésre essen, ahol az l-es ujjam fogja le az a hangot ugyanazon a húron. Az ütem három utolsó és a következő szakasz első hangja kíséret nélkül áll, de az ujjrendemet ettől még az összhangzás irányítja. A kezemet úgy helyezem, hogy ujjaim lefoghassák a gisz, f kistercet, amelyet a 3-as és ujjal fogok le. Azok a hangok, amelyek ezeket megelőzik csak félhang távolságra vannak, és könnyedén le lehet őket

fogni a 2-es és 4-es ujjakkal, A következő három akkordban és abban a kettőben, amelyek a következő ütemet kezdik, nagy szextek találhatóak, egymástól felváltva félhang távolságra. Ha nem kellene basszust is játszani, vagy ha az üres húrokon lenne, a 4-3, 2-1, 4-3, 2-1, 4-3 ujjrendet kellene alkalmaznom, de a basszus hangjait le kell fogni. Azok a szextek, amelyek a harmadik és az első húrhoz tartoznak, üresen nagy szextet alkotnak. Ha lezárjuk őket az 1-es ujjal, mindig ilyen szextet kapunk. Így az szextet az 1-es ujjal fogom le. A basszust, amelynek az a hang kisterce, a harmadik ujjal kell lefogni. Az első ujj egyszerre három húrt fog, így mindig nagy szextet tart a harmadik és az első csak egy fél hanggal kell elcsúsztatni, hogy lefogja a gisz- f távolságot, amely a következő akkord szextjét képezi, a 4. pedig lefogja a basszus cisz hangját. Az utolsó akkordhoz minden húrt lezárok, jóllehet csak három húrra lenne szükségem a második fekvésnél, mert nemcsak hogy az ujjam van már eleve megfelelő helyzetben, hogy elérje a második ütemet, de már hozzá is szokott ahhoz, hogy az ötödik és a harmadik húr ugyanannál a fekvésnél fogja le, hogy megszólaltassa a h és a hangokat. Tehát a 3-as ujjam lefogja a disz-t, és a 4-es pedig rendelkezésre állnak a középső rész mozgásaira. A következő ütem három kvartjának hangjai az e-dúr akkordot képezik. A legmagasabb hang üres húron található: a gisz az e nagyterce, amelyet a 2-es és ujjakkal kellene lefognom. De mivel ez a hang egyben a h kis szextje is, a 2-1 ujjrendet erre a szextre alkalmazom, az e-t pedig a 3-as ujjal fogom le, amely természetesen esik erre a hangra. Ha így fogom le ezt az akkordot, csak kinyújtom a kisujjamat, ha szükségem van rá a gisz lefogásában a hatodik húron, és felemelem, ha e-re van szükségem. Az a két hang, amely az ütem utolsó kvartját alkotja, és az a kettő, amely a következőt kezdi, egymástól egy-egy terc távolságra vannak. A négy hang közül az utolsó üres húrhoz tartozik, ezért azt vizsgálom meg, melyik az a két terc intervallum, amelyet az első három hang alkot egymással. Azt látom, hogy ezek kistercek, és a négy ujjam fog közre egyet. A 4. ujjal lefogom a d hangot, az 1-es ujjam pedig természetesen esik a h-ra. Így már csak a kisterc ujjtechnikáját kell kiegészítenem, vagyis a 3-as ujjat a második húrra helyezni, két fekvéssel előrébb annál, ahol az első húrt fogom, és 1e tudom fogni a disz-t. Mivel az ütem végén ismét le kell fognom a d hangot ahhoz, hogy a frázist újratekzdjem, ahelyett, hogy a d, h, gis: hangokat fognám le magasan a nyakon, a d-t a hetedik fekvésnél fogom le a harmadik húron a 2-es ujjal. A h hangot a második, üres húron találom, a g-t pedig a negyedik húr hatodik fekvésében. Amíg az e hang szól, amelyet az első ad üresen, a kezemnek van ideje átváltani a hatodik fekvésről a tizedikre, hogy a kisujjal lefogja a d hangot, amely

kétszer kezdi a következő szakaszt. A tizedik ütem második fele gisz-szel kezdődik, és ki is tart ebben a szakaszban. Ezt a hangot az l-es ujjal fogom le, amely körül elfordítom a kezemet, és a 2-es ujjamat a szokásosnál egy kicsit jobban begörbítem. Ez az ujj lefogja a legmagasabb húron a fizs-t, hogy megfelelő helyzetben legyen ahhoz, hogy az ujj, amely az előzőt fogta, megrezegtesse. A tizenegyedik ütem kezdetén áll egy kis szext, a cisz- a. Ezt a szokásos ujjrenddel fogom le, a 2-es és l-es ujjakkal. Egy fekvéssel előre csúsztatom az 1-es ujjat, hiszen az eddig a gisz-t fogta, most pedig a hangot kell lefognia. Az első húr üresen, aztán a 4-es ujjal lefogott a hangja segítenek abban, hogy csak a diatonikus skála hangközeinek sorrendjét kövessem a második rész ujjrendjében. A tizenkettedik ütemben négy olyan egymást követő hang van, amelyek közül a három első három szomszédos húrhoz tartozik, mindháromat a második fekvésnél fogjuk le. Ezeket a hangokat a 2-es, és 4-es ujjakkal fogom le, az l-es ujjat pedig a gisz-en tartom, amelyre szükségem van az után a levegővétel után, amely ennek az ütemnek a második felénél kezdődik. A következő ütem két olyan hanggal kezdődik, amelyet lezárással könnyen létre tudok hozni, és ez előkészíti a következő akkordot is. De mivel szeretek annyi erőfeszítést megtakarítani, amennyit csak lehetséges, az ujjat kinyújtom a fizs-ig, miközben a ujjat begörbítem, hogy ugyanebben a fekvésben le tudjam fogni az a hangot. Ezután lefogom az f- a kistercet a 3-as és 1-es ujjakkal, amely lehetővé teszi a 2-es számára, hogy lefogja a d-t. Ahelyett, hogy ezt a pozíciót elhagynám, a 2-es és 3-as ujjakat megőrzöm a helyükön. Az l-es ujjam, amely csak az a-t fogta, négy húrt fog le annál a fekvésnél, ahol van, és miközben az első húron lefog egy felső a-t a 4-es ujjal, az ujjaim alatt nemcsak ennek az ütemnek az utolsó két hangja található, de a kéz is úgy helyezkedik, hogy a következő ütem teljes egészében hozzáférhetővé válik. A következőben csak egyetlen résznek van ujjrendje, kivéve az utolsó kvartot. Ezt a részt a diatonikus skála szerint fogom le, úgy, hogy a 2-es ujjat a d hangról az erre csúsztatom, az l-est pedig a gisz-ről az a-ra, azért, hogy a 2-es ujjal lefoghassam a basszus disz hangját. Ezt a szakaszt az összhangzattant figyelembe véve is el tudnám magyarázni, de megígértem, hogy egyetlen olyan kifejezést sem használok, ami nem tartozik ehhez a tudományhoz, hacsak ujjtechnikám kulcsát nem a tercek vagy szextek jelentik. A következő szakaszban a kisujjamat elcsúsztatom a cisz-ig. Mivel az e, cisz hangok egymással nagy szextet alkotnak, ugyanabban a fekvésben 3. és 4. ujjakkal fognám le őket, ha a negyedik és a második húrt használnám. De mivel a 4-es a nyak alján van az első húron, az e, cisz hangokat az ötödik és a harmadik húron kell keresnem. Ez a két húr üresen egy fél hanggal nagyobb hangközt fog be egymással,

mint a negyedik és a második húr, vagy a harmadik és az első, a nagy szextre egy olyan ujjrendet kell alkalmaznom, amelyet másképpen kis szextre szoktam, tehát a 2-es és 1-es ujjakat alkalmazom ennek az ütemnek az első felében. A második felét a d, h nagy szext kezdi. Mivel a h hangot a cisz előzte meg, és a b-nek hely szükséges, mivel még visszatér, a szextet nem a 3-as és 4-es ujjakkal fogom le, hanem a 2-es és 3-as ujjakkal. Így az 1-es és 3. ujjakkal le tudom fogni a másik két hangot. A 3-as ujjat elcsúsztatom az első húron, hogy a tizenkettedik érintőnél le tudjam fogni az e hangot, és visszatérek, hogy lefogjam a cisz- a kis szextet, amely a dal utolsó ütemét kezdi, és amelyben két ezt követő tercet is lefogok.

Amikor a dallam elkezdődik, a kíséret egy kicsit olyan, mint a hetedik ütem utolsó kvartzáig tartó dallam (Pl. XXXVI). Amelynek hat tizenhatodára csak úgy tekintek, mintha egy orgona akkordjának részletes bemutatása lenne. Ez az akkord tartalmazza a h, d és a gisz, h kisterceket, alatta pedig van két e hang, az egyik egy oktávval magasabban a másikonál. A két tercet négy húron fogom le, a két e hangra így marad két húr, ami azt jelzi, hogy a magasabbat csak az ötödik húron tudom lefogni. Erre az 1-es ujjat alkalmazom, a hetedik fekvésen fogom le, ahol egy barréval a d és a h hangokat is lefogom, amelyek nagy tercet alkotnak. Már csak a h, gisz nagy szextet kell lefognom. Ha nem a d-vel kellene befejeznem, ezt a szextet a 3-as és 4-es ujjakkal fognám le. De mivel szükségem van a 4-es ujjra a d hanghoz, a h, gisz szextet a 2-es és 3-as ujjakkal fogom le.

Az ütem utolsó három hangjának ujjrendje magától értetődő, csak úgy, mint a következő szakasz első hangjának ujjrendje. A g hangot a 4-es ujjal fogom le, ez egyben előkészíti az a- f szext ujjtechnikáját, amelyekre a 2. és 1. ujjakat alkalmazom. A 3-as ujj természetesen esik a basszus f hangjára, amelyet átviszek az ötödik húrra, hogy ott lefoghassam a c hangot. Ez az utolsó akkord egyetlen olyan hangja, amely nem üres húron van Ez a változtatás a következő ütemben is folytatódik, de ahelyett, hogy a 3. ujjat átviszem a c-ről az f-re, a c-n hagyom, és az f-et a 4-es ujjal fogom le. A következő ütem első akkordja tartalmazza a fisz- disz nagy szextet, amelyet a 3-as és 4-es ujjakkal fognék le, ha a c nem e két hang között lenne. De mivel a c-t a 3-as ujjal kell lefognom, a szextre az 1-es és 2-es ujjakat alkalmazom, A második akkord tartalmazza a gisz, e akkordot, és a h, d kistercet, amelyek a hatodik és a negyedik húrhoz tartoznak. Ezek üresen szeptimet alkotnak egymással, így nem lehet rájuk ugyanazt az ujjrendet alkalmazni, mint azokra a húrokra, amelyek nagy szextet zárnak be egymással. Így ezt a

szextet a és l-es ujjakkal fogom le, a tercet pedig a 4-es és 3-as ujjakkal. Az e, amelyet az 1-es ujjal fogok le, abban segít, hogy egyszerre fogjam le a két húrt ugyanannál a fekvésnél, és megszólaljanak az a és a cisz hangok. Ezt a pozíciót meghagyom, így ki tudom használni az üres legmagasabb húr által nyújtott e hangot. Mivel a három következő hang tercenként emelkedik, az elsőt a 2-es és l-es ujjakkal fogom le, mivel ez egy nagy terc. A kisujjal le tudom fogni az e hangot, így az e, cisz terc is megvan. A következő szakaszban csak két akkord található, az első tartalmazza a d, h nagy szextet. Ezt a 4. és 3. ujjakkal kellene lefognom, ha a középső hang, a fisz nem itt lenne. Ez a hang a d nagyterce, és minthogy ez a három hang úgy viszonyul egymáshoz, mint a harmadik, második és első húr üresen, ugyanannál a fekvésnél kell lenniük. Ha a továbbiakban magasabb hangokat kellene lefognom, az 1. ujjal alkalmaznám. De a következő akkord mélyebben fekszik, ezt a 2-es, 3-as és 4-es ujjakkal fogom le, az 1. ujjal pedig megtartom a h, gisz nagy szexthez, amely a következő akkord része. Ehhez az akkordhoz hozzáadom még az e hangot, amelyet a 2-es ujjal fogok le a második húron. Ebben az akkordban fogom le a 2. és 1. ujjakkal az e, gisz nagy tercet. A 4. ujj pedig a basszus e hangját fogja le az ötödik húron. A következő ütem egy kis szexttel kezdődik, amelyhez a 2. és 1. ujjakat alkalmazom. A szakaszt ugyanez a szext zárja le, és előtte csak egy változtatás szükséges: az e, cisz nagy szext. Az e hang egy kisterc távolságra található a másik cisz-től, amelyet a 2. ujjal fogok le, az 1. ujjal pedig az e-t és az a-t, a második és az első húron, ugyanannál a fekvésnél. Ahelyett, hogy az egész kezemet elmozdítanám ahhoz, hogy ezt a szextet lefogjam a 3. és 4. ujjakkal, a kisujjamat kinyújtom egészen a cisz hangig, és az l. 4. ujjakat alkalmazom. Csak fel kell emelnem a kisujjamat, hogy újra lefoghassam a cisz, a hangokat a 2. és l. ujjakkal. A következő ütem a d, terccel kezdődik, amelyet a harmadik és a második húrokon a 3. és 4. ujjakkal fogok le. A negyedik és a második húron lefogom a második akkordban található szextet, amelyben az l-es könnyen lefogja a basszust az ötödik húr hetedik fekvésénél. Ez a technika lehetővé teszi, hogy a következő szakasz kezdő szextjét lefogjam. Az a hangot a legmagasabb húron fogom le, és lefogom a második húrt is, amely az e hangot adja, Ha távolítom a kisujjamat, le tudom fogni az első hangot azon három hang közül, amelyek ennek az ütemnek a felső részét képezik. Az olvasónak látnia kell, hogy az a terc, amelyet a 1. és a 2. ujjal fogok le, ennek a pozíciónak az alapját képezi. A következő ütemszakaszt úgy kezdem, az l. ujjal az a-ról a gisz-re csúsztatom. A kezemet viszont nem mozdítom el, mivel le kell fognom a d- h nagy szextet a 3-as és 4-es ujjakkal. A 3-as ujjal ezen kívül rögtön az ütem elején úgy kell

elhelyeznem, hogy diktálhassa az ütemet, ezt a hangot egyébként a h is kíséri az üres húron. Ezt a pozíciót csak a felső rész h hangja miatt változtatom meg, úgy, hogy a h-t a második húr tizenkettedik fekvésénél le tudjam fogni. Így a következő ütem e hangja mellett mindent le tudok fogni, Itt leszálló tercek vannak, amelyek közül az első kisterc. A 4-es és 1-es ujjakkal fogom le, ez lehetséges a kéz elmozdítása nélkül, ugyanígy le tudom fogni az a hangot a második húron a 2-es ujjal. A 3.ujj természetesen esik a negyedik húron a tizenegyedik fekvésre, és a 2-es ujjal lefogom a cisz- a kis szextet. A következő négy ütem felső része fokozatosan a legmagasabb húr e hangja felé tart a tizenkettedik fekvésnél. Nem játszok magasan a nyakán, hogy ne legyenek olyan távol a céltól, és a számozás mindig jelzi majd az olvasónak, milyen ujjrendet alkalmazok a tercekhez és a szextekhez.

Elemezvén ennek a kíséretnek minden frázisát, túl sokat kellene ismételniem, és hiába fárasztanám az olvasót. Annak, amit írtam, bizonyítékul és gyakorlatként kell szolgálnia ahhoz, hogy felismerjük: játékom titka a tercekben és a szextekben rejlik, és csak néhány dolgot magyarázok el.

A Pl. XXXIX második üteme mindössze egy akkord (részletesen a jobb kezét illetően), amelynek helyzete a g, disz kis szexten alapul, amelyet a 3-as és 2-es ujjakkal fogok le. Az 1-es egy barréval lezár öt húrt, amelyek közt található a c és a g hang. A kisujj a negyedik mellett lefogja harmadik húrt, és adja a c-t, amely a g és az e között található. Ezáltal elkerülhetem a bal kéz mozgatását, és a hangok jobban rezegnek. Ezért van az, hogy a következő ütemeket a jelzett számozású ujjtechnikával játszom.

A Pl. XI ötödik ütemében az ereszkedő félhangokra az 1-es ujjat alkalmazom. Diatonikus fokokkal ereszkedek, hogy eljussak a h-ig. Ez a disz nagy szextje, és a 2-es és 1-es ujjakkal fogom le őket. Ezzel a technikával az egész frázist befejezhetem a kéz megzavarása nélkül. A tizedik szakaszban könnyebb, ha a 2-es ujjat elcsúsztatom a c-re, és hagyok időt arra, hogy előkészüljön a disz lefogására, inkább, minthogy a c hang lefogása után rögtön a disz-re váltok. Ugyanebből az okból a Pl. XLIII hatodik ütemében a 2-es ujjat három hangon csúsztatom át, de mivel a következő szakaszban a gisz egy oktávval magasabban található, mint az előző szakaszban, más ujjtechnikát alkalmazok.

A továbbiakban egyszerűsíthetem ezt az elemzést, mindig csak az ujjrend alapját mutatván be. A Pl. XLV ötödik ütemében található egy cisz- a szext. A hatodikban a gisz, e szext, amely során az első húrt és a másodikat használom üresen. A Pl. XLVI

első szakaszában ugyanezt a pozíciót őrzöm meg, hiszen ez ugyanaz az akkord ugyanazokból a hangokból.

A másodikban ismét a cisz, e tercet és a cisz, a szextet. A

harmadikban a d, fis: nagytercet és az f-a kistercet.

A negyedikben a cisz, a kis szextet és a h, gisz nagy szextet.

Az ötödikben a cisz, a kis szextet, és aztán az ötödiket ismétlem (Pl. XLII), a Pl. XLVII harmadik üteméig, amelynek alapja a h, d terc vagy a h, g kis szext, amelyet egy barréval lezárok, hogy a basszust is ugyanazzal az ujjal foghassam le. A negyedikben a h, d terc a d fél hanggal történt felemelése miatt nagyterc lett, amelyet a 2-es és 3-as ujjakkal fogok le.

Még mindig az ötödikben, a cisz-a kis szext alkotja az utolsó ütem második felét, az első felében pedig a d, h nagy szext található.

A Pl. XLVIII első ütemének alapja a cisz, a kis szext, egészen az utolsó negyedig, amely az a-cisz nagyterc. Ennek ujjtechnikája segít a második ütem három negyed részének irányításában és a támaszpont megtalálásában. Ennek az ütemnek az utolsó metrumba a d, h nagy szextet tartalmazza. A harmadik ütem olyan, mint az első. A negyedik ütem első negyede az előző ütem ujjrendjének az eredménye. A második negyed tartalmazza az e, cisz nagy szextet, vagy az a, cisz nagytercet. Az utolsó negyed tartalmazza a gisz, h kistercet, vagy a g, h nagy szextet, amelyet egy barréval lefogok, megkapom az e hangot, amely ugyanannál a fekvésénél található. Az ötödik ütem első akkordja tartalmazza a cisz, a kis szextet, és az a, cisz nagytercet. A második akkord alapja a h, d nagy szext, amelyet a negyedik és a második húr alkot. Az utolsó előtti ütem első akkordjában az a, cisz nagyterc a hangját a negyedik húr hetedik fekvésénél kell lefognom, emiatt a 4-es és 3-as ujjakat kell alkalmazni. A második akkord alapja a h, gisz nagy szext, amelyet a negyedik és második húron fogok le a 4-es és 3-as ujjakkal.

A záróakkord ugyanaz, mint a negyedik ütem első akkordja.”¹⁸

¹⁸ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

A gyűrűsujj technikájáról

Igazából sok újdonságot nem mondott el ebben a fejezetben. Azt ismét leszögezte, hogy a gyűrűsujját csak abban az esetben használja, ha kikerülhetetlen, például egyszerre kell megszólaltatni háromnál több hangot. A használata közben kicsit átalakítja kéztartását annak érdekében, hogy a megpengetendő húr elérhető távolságba kerüljön a gyűrűsujjnak. Ismét egy nagyon jó példával gyakoroltatja módszerét.(85.példa)

Összegzés

Nagyon frappáns zárása módszertani könyvének. Az olvasó egy pillanatig sem kételkedhetett Sor indítékaiban, mégis elnézést kér, nagy tisztelettel bánik a módszertana felől érdeklődő, tanulni vágyókkal. Kiemeli, hogy írhatott volna egy briliáns gyűjteményt, amely minden bizonnyal népszerű lett volna, de ő e helyett a módszertani könyvet választotta, és a „mit játszunk” mellett nagy hangsúlyt fektetett a

„hogyan játszunk” kérdésére. Szerintem ez a tanítás lényege. Semmit nem ír felsőbbrendűségből. Nem leckét ad, hanem kutatásait, gondolatait írja le. Aki tud ezzel azonosulni, az mindenképpen lép előre egy pár lépést. Befejezőképpen idézném azt a 12 alapszabályt, amit a mester állított össze:

„1. Ha saját tehetségünkről szeretnénk bizonyosságot termi, a zenei hatás elérése legyen a cél, és ne dicséretre vagy magasztalásra vágyjunk.

2. Inkább ügyességet, mint erőt követeljünk.

3. Ne alkalmazzunk túl gyakran barrét és ne mozgassuk a kellelénél többet a kezünket.

4. Tekintsünk úgy az ujjtechnikára, mint arra a művészetre, amelynek az a célja, hogy megtaláljuk a szükséges hangokat, azokkal az ujjakkal, amelyeknek ez a feladatuk. Tegyük ezt anélkül, hogy állandóan keresgélünk a húrokon.

5. Soha ne kérkedjünk játékunk nehézségével, mert azt is meg tudom nehezíteni, ami nem az.

6. Soha ne dolgoztassuk úgy a gyengébb ujjakat, hogy az erősebbek pihennek.

7. Soha ne alkalmazzunk a gitározásra olyan szabályt, amely rendben van, ha zongorázunk, de ha gitározunk, nem válik be. Például ne tartsuk az ujjunkat az érintőn tovább annál, mint amennyire a megszólaltatott hang követeli. Ameddig a zongora billentyűjét lenyomva tartjuk, addig rezeg a húr, és a hang elvegyül a következő leütött billentyű hangjával, így a játék nem lesz teljesen tiszta. De ha a gitár húrján három egymást követő hangot játszunk, és emelkedő a dallam, a második hang tompítja és elfojtja az elsőt, a harmadik pedig a másodikat. Ha a második hangot lefogó ujjat hagyjuk, hogy a húrra essen, és ugyanekkor felemelem az első hangot lefogó ujjat, egyszerre két dolgot teszek egy helyett, és talán egy pillanattal hamarabb emelem fel az ujjamat. Így az üres húr hangját is lehet hallani, így kevésbé lesz tiszta a játékom. Ha ereszkedő a dallam, nem várom meg azt a pillanatot, amikor le kell fogni a húrt, hanem már előtte odahelyezem az ujjamat, és nem kell mást tennem, csak felemelem azt az ujjat, amelyik a magasabb hangot fogta le. Ez megtakarít egy fölösleges mozdulatot, és főként azt a fitogtatást, amit soha nem szerettem.

8. Kerüljük el azt az oldalmozdulatot, amelyet néhányan nagyon kedvelnek. Ez az a mozdulat, amikor letérünk arról a párhuzamos irányról, amelyet az ujjak vége és a húr biztosít, Például egymást követő hangoknál: a (az első húron), g, fisz, e, d (a második húron) az a hang képzésekor az ujjak iránya kiváló. De amint a kisujj elhagyja az a hangot, eltávolodik a nyaktól, és következik a g hang. Amikor már csak az ujjal kell lefogni a az ujjak végei által alkotott vonal 45° -os szöget zár be a húrral, vagy az egész kéz a gitár nyaka mögé kerül, mert kényelmesebb így a csuklónak. Könnyebb az ujjnak lefogni a d hangot a második húron, anélkül, hogy a csuklót erőltetve a gitár nyaka elé hozzuk. A d-t lefoghatjuk egy alsó ujjal is, de ez még nagyobb erő kifejtést igényel, és nem lehetne anélkül lefogni, hogy a legmagasabb húron ne fognám le a g hangot. Ráadásul lehet, hogy a következő hangnál erre a húrra üresen lenne szükségem, és egy újabb mozdulatba kerülne, hogy szabaddá tegyem. Ha a kezemet valamilyen pozícióba helyeztem, és nem harmónia-szakaszt játszok, úgy helyezem a csuklómat, hogy az 1-es és a 4-es ujj között lévő vonal párhuzamos legyen a húrral. A csuklómat mozdulatlanul tartom, az ujjaimat pedig olyan helyzetben, ahogy dolgozniuk kell.

9. Ha a gitár nyakán egy nagyobb távolságot kell bejárni, és az egyik végén a kisujj van, a távolság másik végét a leghosszabb ujjal fogjuk le.

10. Ha távolodunk, a leggyengébb ujj számára próbáljuk a lehető legkényelmesebb pozíciót biztosítani.

11. Ha az ujjak végének olyan irányt kell adnunk, amely a húr helyett az érintővel párhuzamos a váltást inkább a könyök pozíciójától tegyük függővé, mint a csuklójátékától.

12. Az érvelésnek tulajdonítsunk nagy szerepet, ne a rutinnak.”¹⁹

ÖSSZEGZÉS

Amíg el nem kezdtem foglalkozni dolgozatom témájául választott Ferdinand Sor életével és munkásságával, mondhatni, meglehetősen hézagos volt a tudásom. Természetesen volt némi információm róla, és művein keresztül volt rálátásom stílusára, és egy picit a személyiségére is, de ilyen részletekbe menően soha nem foglalkoztam vele. Egyetlen percet sem érzek hiábavalónak, amit dolgozatom írása közben a munkába belefektettem, és nem utolsósorban rettenetesen élveztem. A mester nemcsak a zenében, de az írásban is nagyon alapos volt, és a stílusa is élvezetes. Kiemelném még a remek fordítást, amit Kiss Boglárkának köszönhetünk. Nagyon jól megtartotta a korabeli nyelvezetet, és teljesen olvasmányossá tette a művet. Úgy érzem, nagyon sokat tanultam a szakdolgozat írása közben, és valószínűleg gitártanári munkám kapcsán kiválóan fogom tudni hasznosítani a megszerzett tudást.

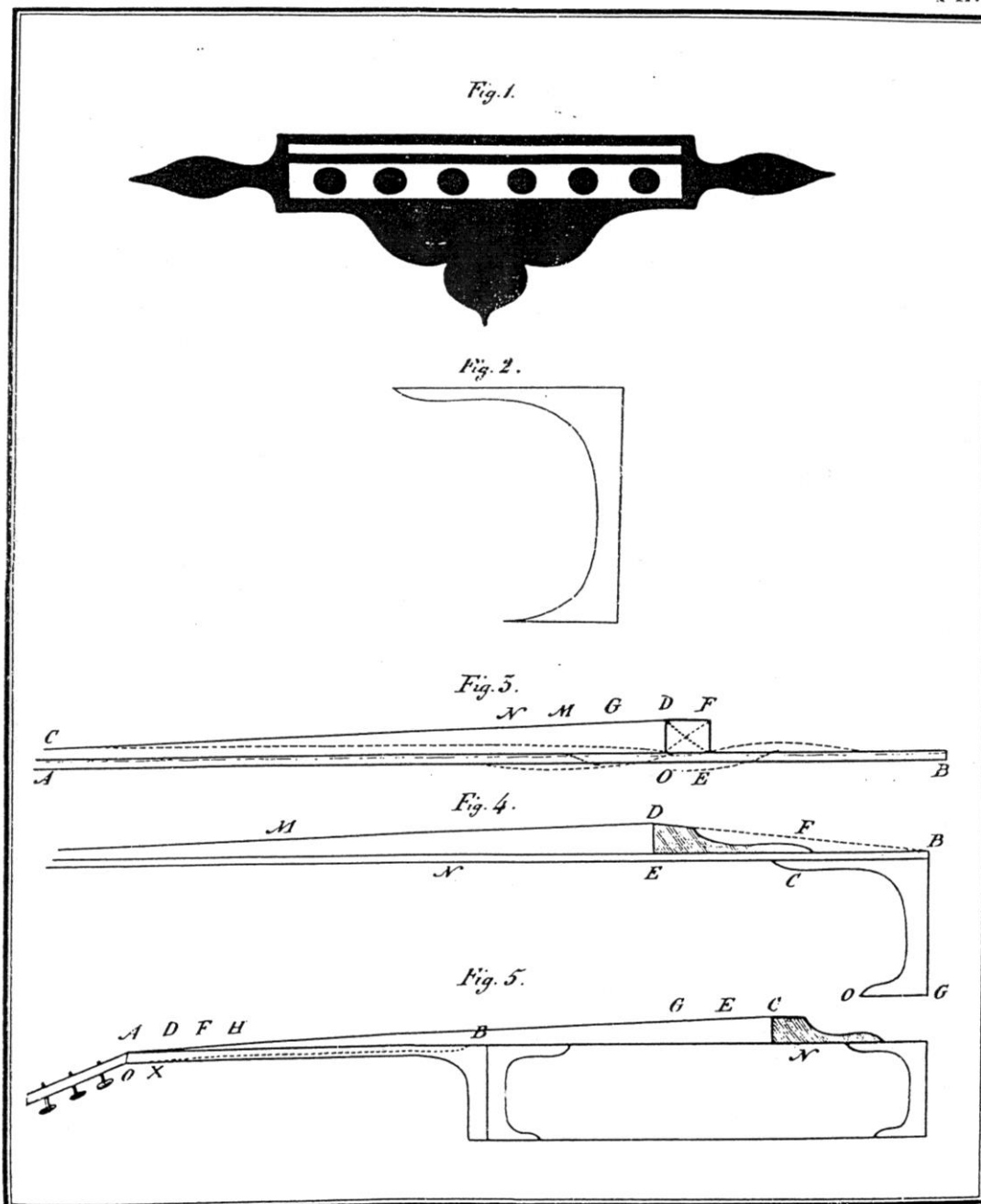
¹⁹ Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

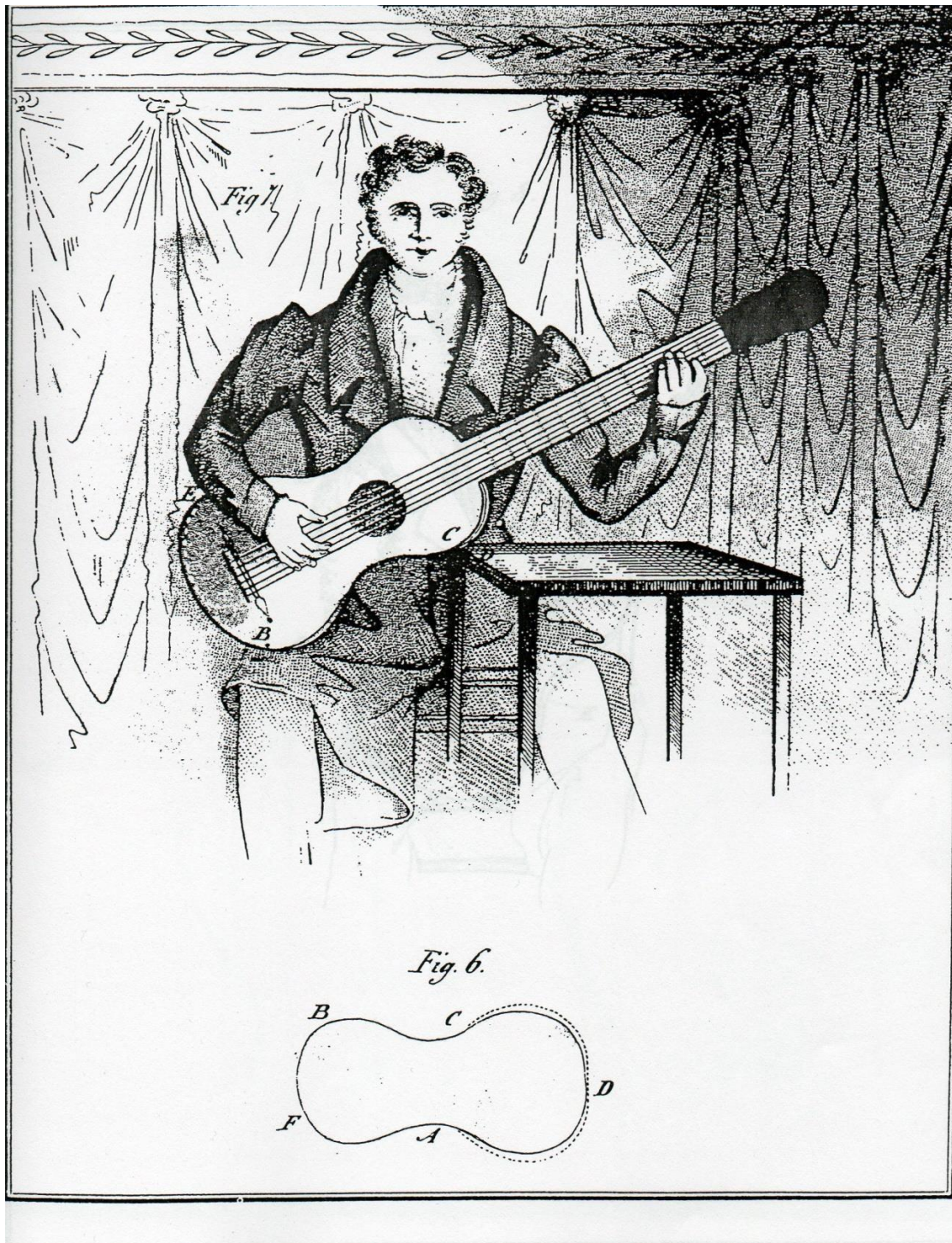
BIBLIOGRÁFIA

Ferdinand Sor: A gitározás módszertana

FÜGGELÉK

PL. I.





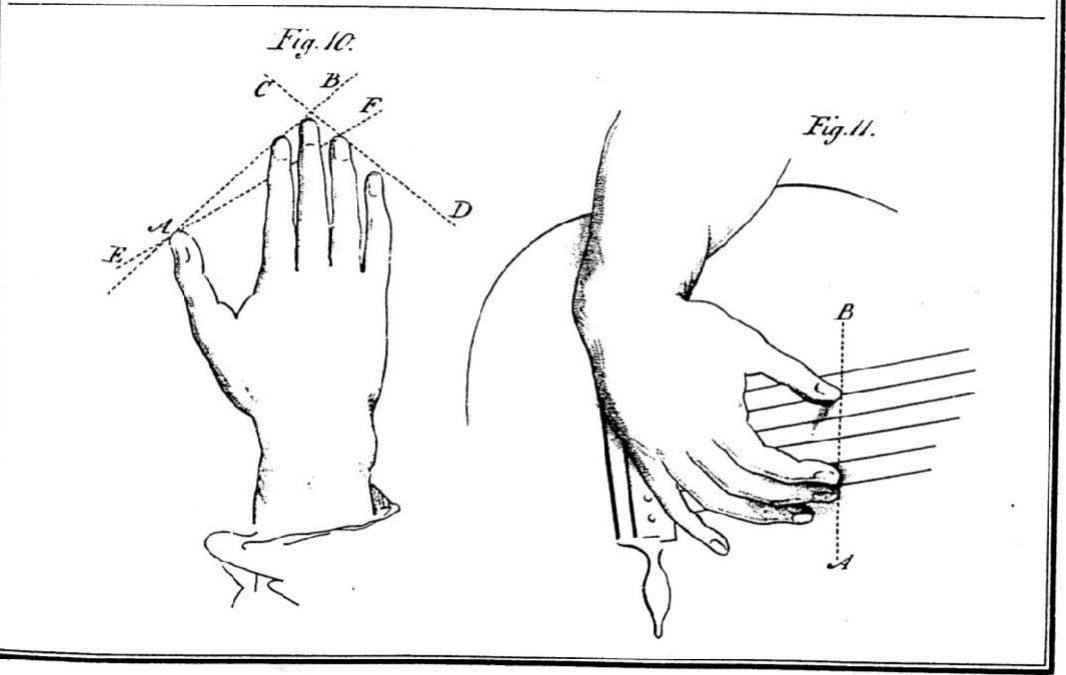
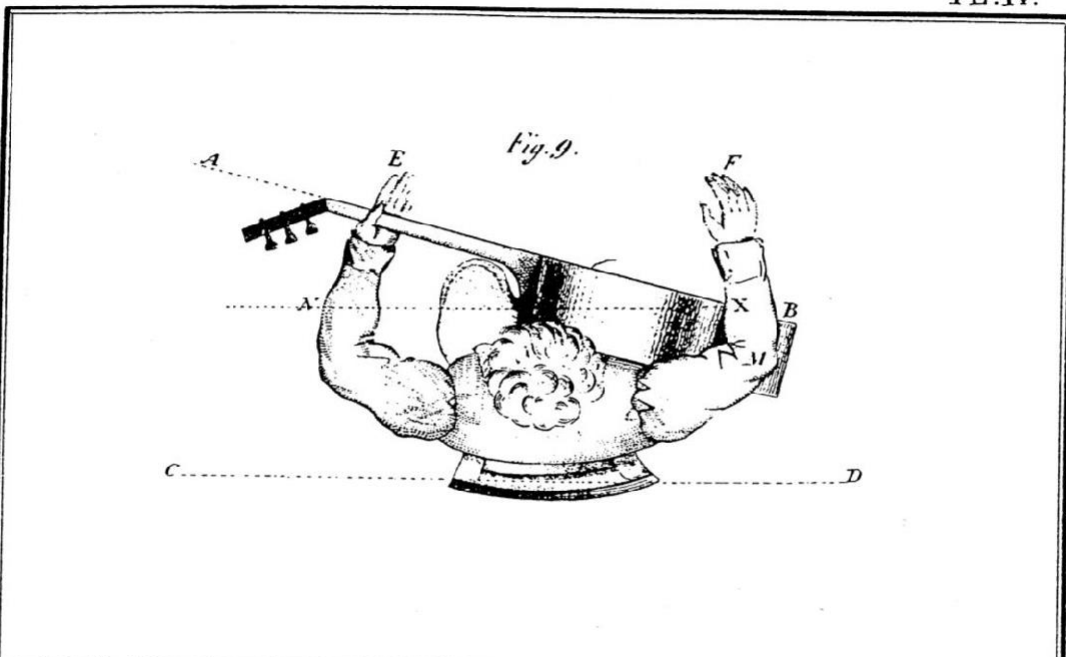


Fig. 12.

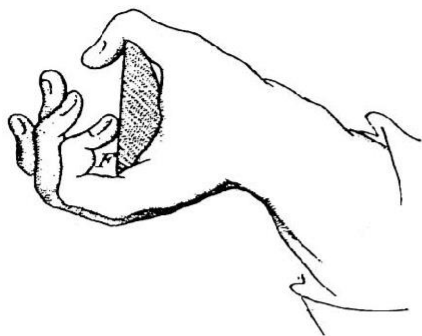


Fig. 15.

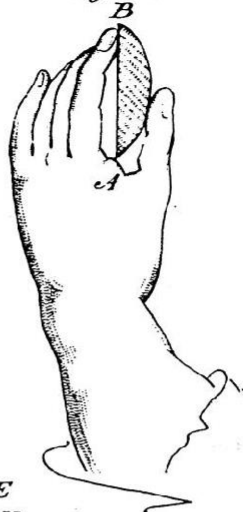


Fig. 13.

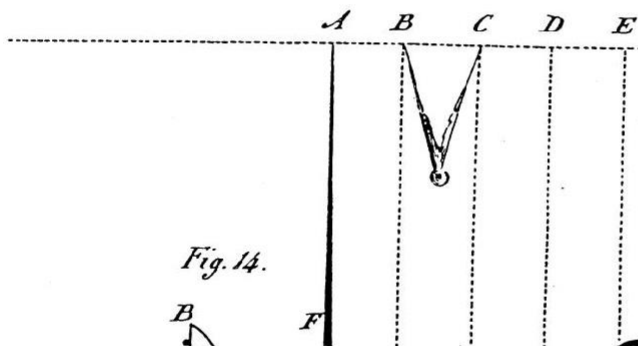


Fig. 14.

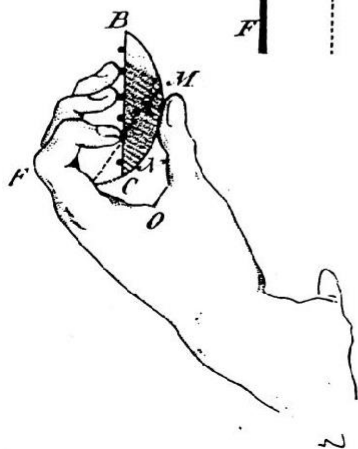


Fig. 16.

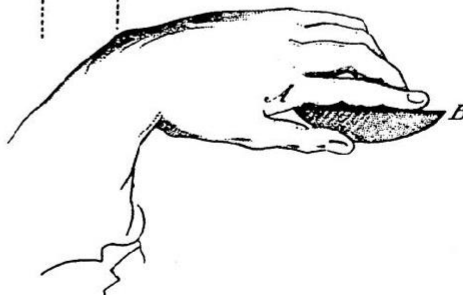


Fig. 17.

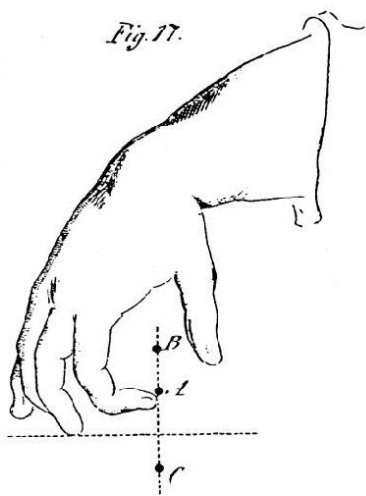


Fig. 18.

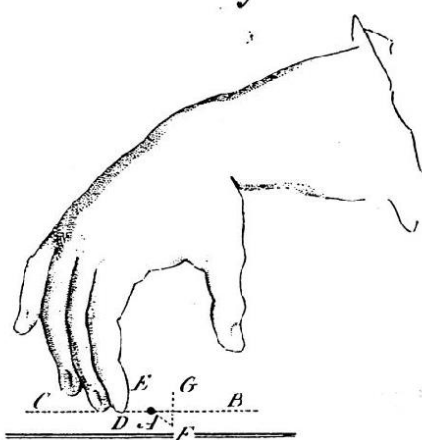


Fig. 19.

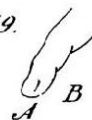


Fig. 20.

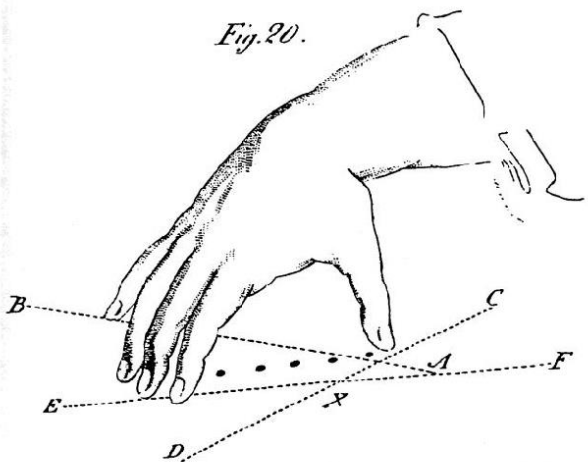


Fig. 21.

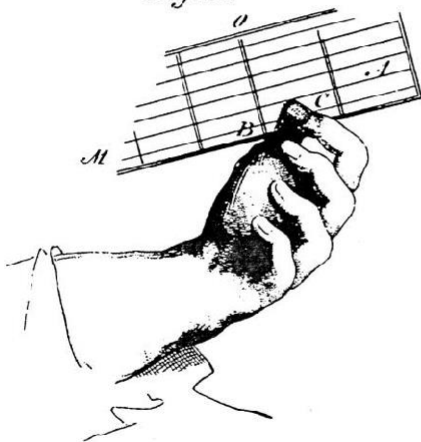


Fig. 25.

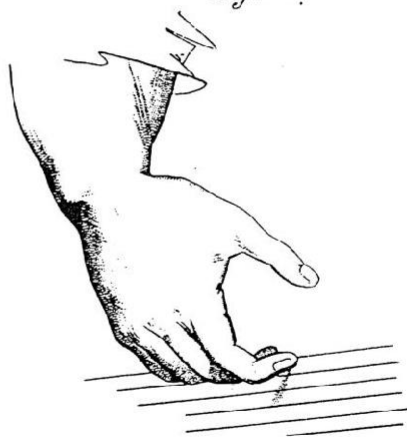


Fig. 22.

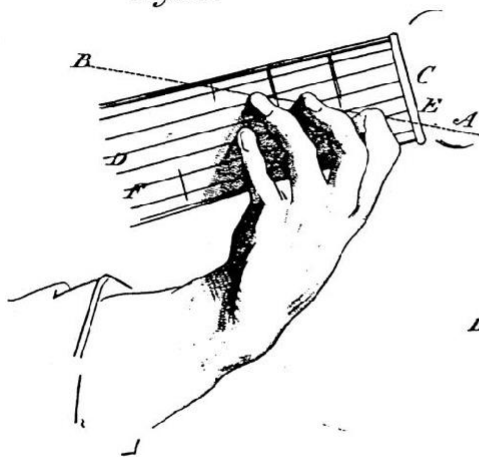
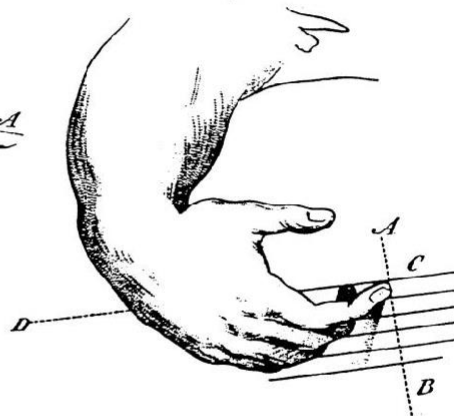


Fig. 24.



Ex. 1.  Ex. 2. 

Ex. 3.  Ex. 4. 

Ex. 5.  Ex. 6. 

Ex. 7.  Ex. 8. 

Ex. 9.  Ex. 10.  Ex. 11. 

Ex. 12.  Ex. 13. 

5th String in D.

Andante Largo.

Ex. 14. 









Pizz.



11

OPEN STRING.

Ex. 15

1st 2^d 3^d 4th 5th 6th

Mi, La, Re, Sol, Si, Fa
E A D G B F

ARRANGEMENT OF THE MAJOR DIATONIC SCALE.

Ex. 16. Notes. 1st 2^d 3^d 4th 5th 6th 7th 8th

Tone. Tone. Semi-tone. Tone. Tone. Tone. Semi-tone.

APPLICATION.

Strings 1st 4th 2^d 5th

Tones. C. Db. D. Eb. E. F. Gb. G. Ab. A. Bb. B.

S C A L E.

Ex: 17. *1 2 3 4 5 6 7 8* *1 2 3 4 5 6 7 8*

Ex: 18. *Strings 6th 5th 4th 3^d 2^d 1st*

Frets 1 3 2 3 2 3 1 3 1 3 5 7 8 10 12

Fingers 1 2 2 2 2 1 1 1 2 3 4 1 2

SIXTH STRING.

Ex: 19. *Tonic E.* *1 2 3 4 5 7 9 11 13* *2^d 2 3 3 7 9 10 12* *3^d 1 3 5 7 8 10 12*

Fingers 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

4th 2 4 6 7 9 11 13 14 *5th 2 4 5 7 9 10 12*

Fingers 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

6th 2 3 5 7 8 10 12 *7th 1 3 5 6 8 10 12 13*

Fingers 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

FIFTH STRING.

Tonic A. *1 2 3 7 9 11 13* *2^d 2 3 3 7 9 10 12* *3^d 1 3 5 7 8 10 12*

Fingers 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

4th 2 4 6 7 9 11 13 14 *5th 2 4 5 7 9 10 12*

Fingers 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

6th 2 3 5 7 8 10 12 *7th 1 3 5 6 8 10 12 13*

Fingers 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

IV *FOURTH STRING.*

Tonic
1st 2 4 5 7 8 11 12

2^d 2 3 5 7 9 10 12

3^d 1 3 5 7 8 10 12

4th 2 4 5 7 9 10 12

5th 2 4 5 7 8 10 12

6th 2 3 5 7 8 10 12

7th 1 3 5 6 8 10 12 13

THIRD STRING.

Tonic
 4 5 7 9 11 12

2^d 2 3 5 7 9 10

3^d 1 3 5 7 8 10 12

4th 2 4 6 7 9 11 12 14

5th 2 4 5 7 9 10 12

6th 2 3 5 7 8 10

7th 1 3 5 6 8 10 12 13

SECOND STRING.

Tonic
 2 4 5 7 9 11 12

2^d 2 3 5 7 9 10

3^d 1 3 5 7 8 10 12

4th 2 4 6 7 9 11 12 14

5th 2 3 5 7 8 10

6th 2 4 5 7 9 10 12 13

7th 1 3 5 6 8 10 12 13

VI

Ex: 24.

Violon 1^{re}

Violon 2^{de}

Alto.

Basse.

Gitar.

Ex: 25.

Violon 1^{re}

Violon 2^{de}

Basse.

Gitar.

Ex: 26.

Violon 1^{re}

Violon 2^{de}

Basse.

Gitar.



Ex: 27.

Ex: 28.

Ex: 29.

Ex: 30.

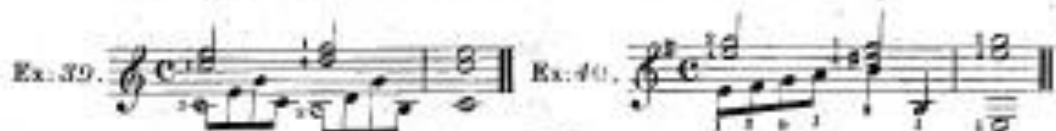
Ex: 31.

Right Hand.

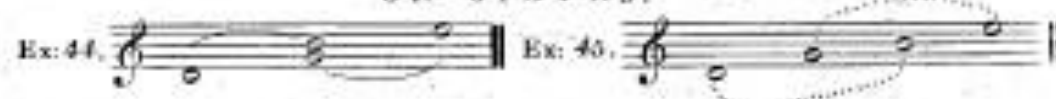
Ex. 35. IX

The image displays a musical score for Exercise 35, IX, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The keys for the staves, from top to bottom, are: C major, G major, D major, A major, E major, B major, F# major, C# major, G# major, and D# major. The music is written in a style characteristic of early 20th-century pedagogical exercises, featuring a sequence of chords and melodic lines. The first staff is labeled 'Ex. 35.' and the section is marked 'IX' at the top right. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, with some notes beamed together in groups. The score concludes with a double bar line on the final staff.

X



O N S I X T H S .



EXERCISES ON THIRDS.

21

Moderato.

1.  Exercise 1 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains 12 measures of music, primarily consisting of eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. The second and third staves continue the exercise with similar chordal textures and some melodic lines.

2.  Exercise 2 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It contains 12 measures of music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

3.  Exercise 3 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It contains 12 measures of music, primarily consisting of eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. The second and third staves continue the exercise with similar chordal textures and some melodic lines.

XII.

The musical score consists of 12 staves. The first staff is marked with a '+' and contains a melodic line with eighth-note patterns. The second staff includes a 'Fin.' marking. The fourth staff is marked with an 'X'. The score is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. The music is characterized by dense, rhythmic textures with frequent sixteenth and eighth notes.

1192

EXERCISES ON SIXTHS:

XIII

1.

2.

1152

XV

The image displays a musical score for a piece labeled 'XV'. It consists of 12 staves of music, arranged in two groups of six. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous slurs, ties, and dynamic markings throughout the score. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a single system, with the piece number 'XV' located at the top right. At the bottom center, the number '1132' is printed.

1132

XVI

EXERCISES ON THIRDS AND SIXTHS

X

Fine

More

1a time

2a time


1a time

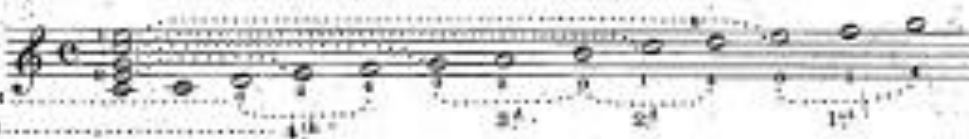
2a time

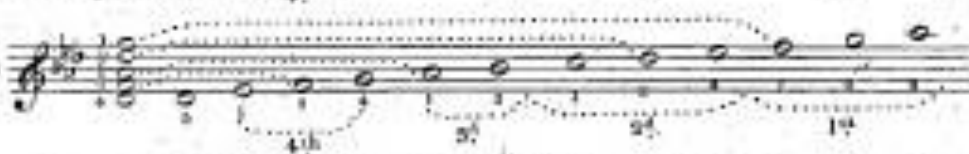
1a time

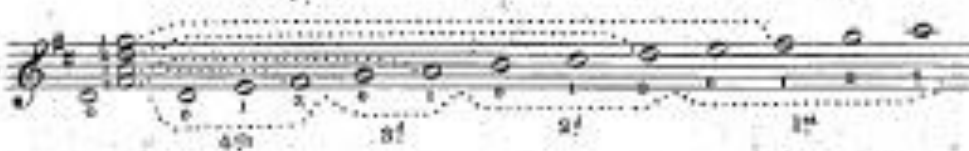
2a time


1152

Ex: 49. 

Ex: 50. 


Ex: 51. 


Ex: 52. 

Ex: 53. 

Ex: 54. 

Ex: 55. 

Ex: 56. 

Ex: 57. 

Ex: 58. 

XVIII

Ex. 57.

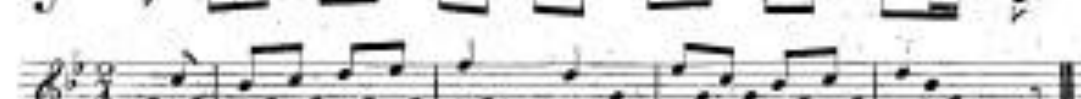
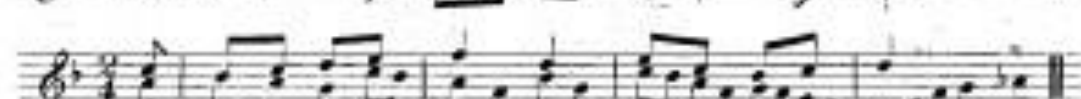
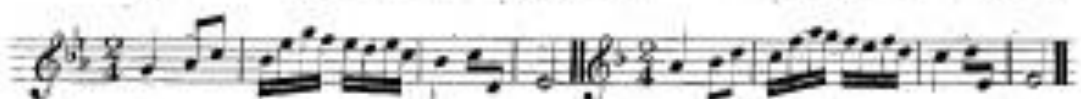
Ex. 58.

Ex. 59.

Ex. 60.


Ex. 61.

XIX



XX

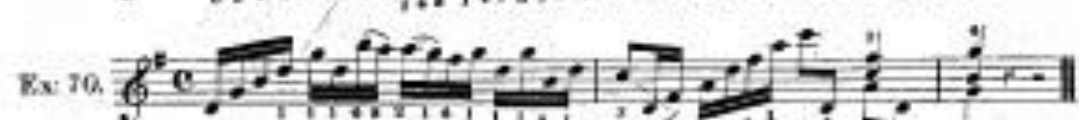
Ex. 65. 

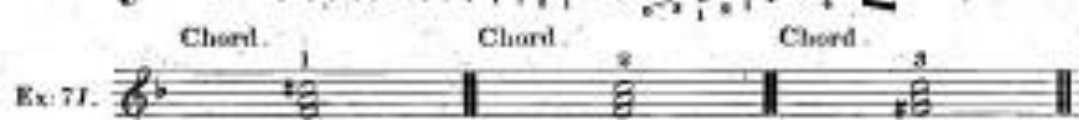
Ex. 66. 

Ex. 67. 

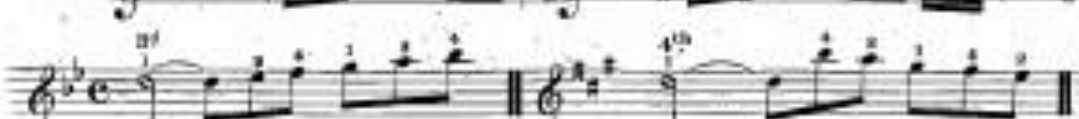
Ex. 68. 

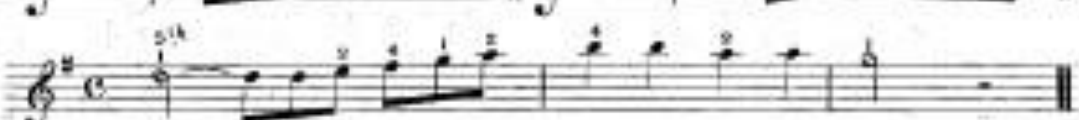
Ex. 69. 

Ex. 70. 

Ex. 71. 

Ex. 72. 









Ex. 73. 

Ex. 74. 

The figures indicate the fingers of the right hand.

A TABLE OF HARMONIC SOUNDS.

Ex. 75. 

Ex. 76. 

XXII

Ex. 77.

Natural
sounds.

6th String in *P.*

Strings.

Frets. 12 10 7 12 7 5 10 7 5 5 5 4 3 3

RELATION OF THE TWO CLEFS.

VIOLONCELLO.

4th String. 3rd S. 2nd S. 1st S.

VIOLIN.

4th String. 3rd S. 2nd S. 1st S.

GUITAR.

6th String. 5th S. 4th S. 3rd S. 2nd S. 1st S.

By examining the length and diameter of the strings and comparing the sizes of these three instruments, I think it will be obvious why the first string of the Violin and the first of the Guitar are at the distance of an octave and the fourth string of the Guitar in unison with the second of the Violoncello, as well as the fourth of the Violin in unison with the third of the Guitar.

At the 12th fret.

At the 5th fret.

Harmonic sounds.

True Scale of the Guitar.

Strings 6th 5th 4th 3rd 2nd 1st



XXIII

Ex. 78. *ANDANTE*

Result to be produced.

Operation in Harmonics.

6th String.

Ex. 79.

Natural sounds.

Harmonics.....

182

XXIV

D U O , In the Opera of Mozart's "Don Juan?"

EX. 80.

VOICE.



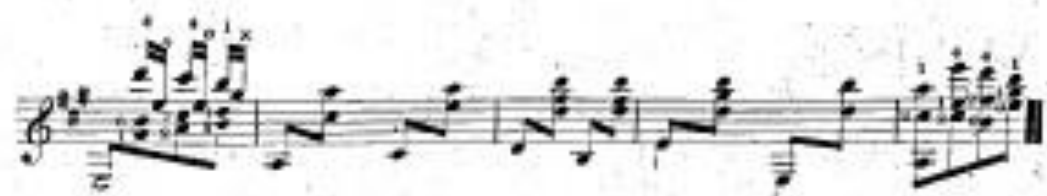
Là ci da rem la tua.....no, la mi di...rai di

PIANO.

GUIAR.




si, ve di non è lui...ta..no, par fiam ben mi...o da qui. etc.



XXV

A I R.

by Rossini.

Ex. 81

Nel cor più non mi sen...to bril...lar la gio...ven...tà, rag...

gion del mio tor...men...to a...ni...ma mi...a sei tu, mi...

pun...gi...chi mi ma...sti...chi, mi piz...zi...chi, mi stuzzichi, che...

cos' è questa, chi me, pie...tà, pie...tà, pie...tà, a...

mo...re è un cor...to che che de...li...rar mi fa.

XXVI

PART OF A ROMANCE BY CHERUBINI.

Ex. 82

Bon Français, Dieu te re...com...pen...se, un bien...

fait n'est ja...mais perdu, bon Français, Dieu te re...com...pen...se, un bien...

fait n'est jamais per...du, un bien, fait n'est ja...mais per

...du, n'est jamais per du, n'est jamais per...du.

AHIETTE BY F. SOR.

LARGHETTO.

Ex 82.

La grima mio d'affan... no, sos. pi. ri del mio cor, all'

...del mio ti...ron, no spie...ga, te il mio do...lor,

mo, che mi gio...va il pian...to, che gio...va sos...pi...rar.....

se la crudel in...tan...to ri...de del mio pe...nar,

to la crudel in...tan...to ri...de del mio pe...nar.

XXVIII

Partion of the first part of Haydn's oratorio, "The Creation"

(See Clement's Edition of the Creation, Page 9.)

ANDANTE.

Ex. 84.

Già dis-gombra il Splen-di-da lu-ce,

XXIX

del la nat. to le te. nre or. ren. de *già dis.*

gombra la splen. di. da luto del. la

not. to le te. nre or. ren. de tut. to il mon. do gio. is. re del

dé, tut. to il mon. do gio. is. re del dé.

Mai più mai più mai più con. fu. sio. no mai

più con. fu. sio. ne non più, mai più mai più

63

XXX

mai più mai più mai più confli... sto... ne non

vò, mai più con fa... sto... ne non vò

L'empio

Stad di Du... mo... ni op... pres... so

giu nel re... gno giu nel

100



re.....guo dell' om.....bre piem.....bi

This system shows the first line of a musical score. The vocal line (treble clef) contains the lyrics "re.....guo dell' om.....bre piem.....bi". The piano accompaniment (grand staff) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



gin nel re.....guo dell'

This system shows the second line of the musical score. The vocal line contains the lyrics "gin nel re.....guo dell'". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.



om.....bre piem.....bi nel

This system shows the third line of the musical score. The vocal line contains the lyrics "om.....bre piem.....bi nel". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.



re.....guo dell' om.....bre

This system shows the fourth line of the musical score. The vocal line contains the lyrics "re.....guo dell' om.....bre". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.



gin nel re.....guo dell'

This system shows the fifth line of the musical score. The vocal line contains the lyrics "gin nel re.....guo dell'". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

XXXII

Gabriel.
Soprano.

Ariel.
Alto.

Raphael.
Tenor.

Basso.

Om...nes pi...am...bū pre...ci...pi...tar

pre...ci...pi...tar l'or...go...glio degl' emp...il

pre...ci...pi...tar l'or...go...glio

pre...ci...pi...tar pre...ci...pi...tar l'or

l'or...go...glio degl' emp...il ciel mi...rò, degl' emp...il ciel mi...

ciel mi...rò il ciel mi...rò pre...

111



XXXIII

degl' empy il ciel mi...rò, degl' empy il ciel..... mi.....
 go...glio degl' empy il ciel mi.....rò il ciel na.....
 ro pre...ci...pi.....tar l'ar go...glio, degl' empy il ciel... mi...
 ei...pi.....tar..... l'ar go...glio, degl' empy il ciel mi...

ro l'ar...go...glio l'ar..
 rò pre...ci...pi.....tar l'ar...go...glio del
 rò pre.....ci...pi.....tar l'ar..
 rò pre...ci...pi.....tar l'ar go...glio

100

XXXIV

am...py degl' em...py il ciel mi...rò.
 gu...glio degl' em...py il ciel mi...rò.
 go...glio degl' em...py il ciel mi...rò.
 degl' em...py il ciel mi...rò.

Del nu...me e...ter.no il so...glio, del nu...me e...ter.no il
 Del nu...me e...ter.no il so...glio, del nu...me e...ter.no il
 Del nu...me e...ter.no il so...glio, del nu...me e...ter.no il

Del nu...me e...ter.no il so...glio, del nu...me e...ter.no il

111

XXXI

so...glio più lie...to più lie...to al...lor res...to

so...glio più lie...to più lie...to al...lor res...to

so...glio più lie...to più lie...to al...lor res...to

so...glio più lie...to più lie...to al...lor res...to

del nume e...ter.no il so...glio, del nume e...terno il

del nume e...ter.no il so...glio, del nume e...terno il

del nume e...ter.no il so...glio, del nume e...terno il

del nume e...ter.no il so...glio, del nume e...terno il

XXXVI

so glio, più lie.....to più lie.....to al...lor res...

so glio, più lie.....to più lie.....to al...lor res.....

so glio, più lie.....to più lie...to al...lor res.....

so glio, più lie.....to più lie.....to al...lor res.....

tò.

tò.

to. L'empio stuol l'empio stuol di de. noc ny ap. pres. so

tù.

214

XXXVII

For...
pre...
giu' nel re...gno dell' ombra pianto nell' em...bre piau...

ga...glio si lar...go...glio degl' em...py il ciel mi...
ri...pi...tar lar...go...glio degl' em...py degl' em...py il ciel mi...
bo pre...ri...pi...tar lar...go...glio degl' em...py il ciel mi...
pre...ri...pi...tar lar...go...glio degl' em...py il ciel mi...

XXXVIII

ro, del ma...no e...ter...no il

ro, del ma...no e...ter...no il

ro, del ma...no e...ter...no il

ro, del ma...no e...ter...no il

so.....glio, del nume e...ter...no il so.....glio più lie.....to più

so.....glio, del nume e...ter...no il so.....glio più lie.....to più

so.....glio, del nume e...ter...no il so.....glio più lie.....to più

so.....glio, del nume e...ter...no il so.....glio più lie.....to più

XXXIX

lie...to al...lor res...to, Del

lie...to al...lor res...to, Del

lie...to al...lor res...to, Del

lie...to al...lor res...to, Del

nime e...terno il so...glio del nime e...terno il so...glio più

nime e...terno il so...glio del nime e...terno il so...glio più

nime e...terno il so...glio del nime e...terno il so...glio più

nime e...terno il so...glio del nime e...terno il so...glio più

102

XI.

lie...to più lie...to al...lor res...to, più lieto al...lor res...

lie...to più lie...to al...lor res...to, più lieto al...lor res...

lie...to più lie...to al...lor res...to, più lieto al...lor res...

lie...to più lie...to al...lor res...to, più lieto al...lor res...

tò, più lie...to al...lor res...to.

tò, più lie...to al...lor res...to.

tò, più lie...to al...lor res...to.

tò, più lie...to al...lor res...to.

una

XLI

Andante

Ex: 85

Ex: 86

Andante

Ex: 87

The musical score consists of three examples, each with two staves. Example 85 (top) is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features a complex texture with many beamed notes and rests. Example 86 (middle) is also in 2/4 time with two sharps and is marked 'Andante'. It shows a similar complex texture. Example 87 (bottom) is in 2/4 time with two sharps and features a more rhythmic, repetitive pattern of eighth notes.

XLII

Sopr.
EX: 88.

GIULIANI

168

Fine.

