

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
«ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ»

Fernando Sor: Καινοτομίες που συνέβαλαν στην εξέλιξη της σύγχρονης κιθάρας μέσα από τη μέθοδό του, και πρακτικές εφαρμογές στο "Θέμα και παραλλαγές op. 9".

Ιωαννίδης Κωνστάντιος (M2015034)

Επιβλέπων Καθηγητής: Νικόλαος Τσούχλος

Διπλωματική Εργασία υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, ως μέρος των απαιτήσεων για την ολοκλήρωση του προπτυχιακού κύκλου σπουδών με Κατεύθυνση Μουσικής Παιδαγωγικής και Μουσικής Ερμηνευτικής

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2023

Τίτλος: «Καινοτομίες που συνέβαλαν στην εξέλιξη της σύγχρονης κιθάρας μέσα από τη μέθοδό του, και πρακτικές εφαρμογές στο "Θέμα και παραλλαγές op. 9"»

© 2023 Κωνστάντιος Ιωαννίδης ALL RIGHTS RESERVED

Απαγορεύεται η δημοσίευση και η ολική ή μερική ή περιληπτική αναπαραγωγή ή αναδημοσίευση κατά παράφραση ή διασκευή του υλικού αυτής της έκδοσης και η με οποιοδήποτε τρόπο αναπαραγωγή (φωτοτυπία, ηλεκτρονική ή μηχανική αναπαραγωγή, καταγραφή σε ηλεκτρονικό σύστημα ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο), σύμφωνα με το νομό 2121/93 και τους λοιπούς κανόνες Δίκαιου περί Πνευματικής ιδιοκτησίας, χωρίς την έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος (Ν.5343/32 αρ.202 παρ.2).

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγικό κείμενο.....	4
1.1 Βιογραφικά στοιχεία.....	5
1.2 Σύγκριση μπαρόκ-κλασικής κιθάρας της εποχής του Σορ.....	7
1.3 Γιατί ο Σορ και οι σύγχρονοί του μεταγράφουν φωνητική μουσική;.....	9
2. Τεχνικές της κιθάρας σύμφωνα με τον Σορ, και σύγκρισή τους με την κιθαριστική τεχνική του σήμερα.....	10
2.1 Κράτημα της κιθάρας.....	10
2.2 Παραγωγή ήχου και τεχνικές.....	13
2.3 Ταστιέρα και δακτυλισμοί.....	18
2.4 Κιθαριστική υφή.....	19
2.5 Κατανόηση της ταστιέρας.....	21
2.6 Τεχνικές παρατηρήσεις.....	23
3. <i>Παραλλαγές στο θέμα του Μότσαρτ, op. 9, συζήτηση περί ηχοχρωμάτων ανά παραλλαγή.....</i>	25
4. Επίλογος.....	31
5. Βιβλιογραφία.....	32

1) Εισαγωγικό κείμενο

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο την εξερεύνηση της σημαντικής συνεισφοράς του Fernando Sor στον κόσμο της σύγχρονης κιθάρας μέσα από τη μελέτη της περίφημης μεθόδου του, και, με αφετηρία πρακτικές εφαρμογές που αναφέρονται στη μέθοδο αυτή, αγγίζει ζητήματα μουσικής ερμηνείας στο παράδειγμα των Παραλλαγών Mozart op. 9. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της εργασίας, πέραν της αναφοράς βιογραφικών στοιχείων για το συνθέτη, γίνεται σύγκριση της μπαρόκ 5-χορδης κιθάρας και της 6-χορδης κιθάρας του 19^{ου} αι., ενώ ακολουθεί συζήτηση περί της τότε διαδεδομένης πρακτικής μεταγραφών φωνητικής μουσικής για κιθάρα, με στόχο την ανάδειξη των δυνατοτήτων του οργάνου και τη δημιουργία ρεπερτορίου. Στο δεύτερο μέρος, ακολουθεί η καταγραφή όλων των τεχνικών ζητημάτων που αναφέρονται στη μέθοδο σε αντιπαράθεση με μια εξαιρετικά διαδεδομένη σήμερα σύγχρονη μέθοδο κιθάρας, εκείνη του Hubert Kappel (2016), με στόχο να αναδειχθεί η σημασία των τεχνικών καινοτομιών του Sor αλλά και η εξέλιξη του οργάνου μέχρι τις μέρες μας. Τέλος, η εργασία θα εξετάσει την πρακτική εφαρμογή της διδασκαλίας του Sor στο παράδειγμα των παραλλαγών του πάνω σε ένα θέμα του Μότσαρτ op. 9, στοχεύοντας στη διεύρυνση της ηχοχρωματικής παλέτας του οργάνου που ο Sor διδάσκει με έμφαση στη μεθοδό του.

1.1 Βιογραφικά στοιχεία

Joseph Fernando Macari Sors είναι το πλήρες όνομα που δόθηκε στον συνθέτη στις 14 Φεβρουαρίου του 1778 κατά τη βάφτισή του στον καθεδρικό ναό της Βαρκελώνης. Η ακριβής ημερομηνία γέννησης παραμένει άγνωστη. Οι γονείς του, Joan Sor και Isabel Muntada, παρόλο που είχαν κάποιες μουσικές γνώσεις, τον προόριζαν για στρατιωτική καριέρα και τον αποθάρρυναν, αρχικά, από τη μουσική. Ωστόσο, έπειτα του επέτρεψαν να εξερευνήσει αυτόν τον κόσμο, οδηγώντας στις πρώτες του συνθέσεις και στην επαφή του με την ιταλική όπερα.

Λόγω οικονομικών περιορισμών μετά τον θάνατο του πατέρα του, ήταν δύσκολη η υποστήριξη των μουσικών σπουδών του, αλλά ο ηγούμενος του Μονσεράτ, Josef Arredondo, έδειξε ενδιαφέρον στο μουσικό ταλέντο του Σορ και θέλησε να τον εντάξει στη χορωδία του μοναστηριού, όπως και έγινε. Εκεί εκπαιδεύτηκε στην εκκλησιαστική μουσική και ήρθε σε επαφή με τα έργα του Haydn και τη γαλλική μουσική μέσω κληρικών που ζούσαν στο μοναστήρι.

Σε ηλικία δεκαεπτά ή δεκαοκτώ ετών, η μητέρα του επιθυμούσε για τον ίδιο να ακολουθήσει μια στρατιωτική καριέρα, κάτι που τον οδήγησε σε μια θέση υπολοχαγού στο «corps de Villa franca» κοντά στη Βαρκελώνη, όπου το μουσικό του ταλέντο αναγνωρίστηκε. Ξεκίνησε να δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον στη κιθάρα έπειτα από την ενασχόληση του με την κιθαριστική μουσική του Ιταλού στρατιώτη, κιθαριστή και συνθέτη Federico Morreti, του οποίου η μουσική άνοιξε τους ορίζοντες του Σορ για τις δυνατότητες της κιθάρας και ανέδειξε πρωτότυπες ιδέες για τη σημειογραφία της κιθάρας στην Ισπανία.

Η ιταλική όπερα δέσποζε στη μουσική ζωή της Βαρκελώνης, πράγμα που ώθησε τον Σορ να επιχειρήσει τη σύνθεση της πρώτης του όπερας «*Il Telemanco nell'Isola di Calipso*», που είχε επιτυχημένη πρεμιέρα στις 25 Αυγούστου του 1797, στο Teatro Principal και δεκαπέντε παραστάσεις καθ' όλη τη σεζόν 1797-1798.

Το 1799 ο Σορ μετακόμισε στη Μαδρίτη υπό τη προστασία της Δούκισσας της Άλμπα, με τον θάνατό της, το 1802, να τον αναγκάζει να δεχθεί μια θέση κοντά στον Δούκα του Μεντιναθέλι στην Καταλωνία. Το διάστημα που ακολουθεί, 1802-1808, είναι για τον Σορ μια περίοδος ελευθερίας και λιγοστών καθηκόντων, που βοηθούν τον συνθέτη να γράψει συμφωνίες, κουαρτέτα εγχόρδων, μοτέτα, μπουλερό για φωνή με κιθάρα ή πιάνο και σονάτες για κιθάρα.

Επόμενος σταθμός στη σταδιοδρομία του Σορ υπήρξε η Μάλαγα, όπου τα πολιτικά γεγονότα επηρέασαν τη ζωή του δραστικά. Ο Σορ συμμετείχε στις πολιτικές εξελίξεις και, κατά την εισβολή του Ναπολέοντα το 1808, συνέθετε πατριωτικά τραγούδια κατά των Γάλλων μέχρι περίπου το 1810. Ωστόσο, η συνάφειά του με τους Γάλλους και οι ιδέες περί γαλλικής επανάστασης τον ώθησαν να αλλάξει πλευρά και να υπηρετήσει στον Γαλλικό στρατό για δύο χρόνια, ενώ στη συνέχεια διώχθηκε από την Ισπανία και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι.

Η φήμη του Σορ ως συνθέτη είχε ήδη διαδοθεί με τη δημοσίευση έργων του, πριν ακόμα αναχωρήσει από την Ισπανία. Μένοντας δύο χρόνια στο Παρίσι, κατάλαβε πως το ιταλικό οπερατικό στυλ, με το οποίο ήταν εξοικειωμένος, δεν είχε ιδιαίτερη απήχηση στα γαλλικά θέατρα. Γι' αυτό ασχολήθηκε περισσότερο με συνθέσεις και μαθήματα κιθάρας.

Το διάστημα 1815 με 1823 το πέρασε στο Λονδίνο, όπου αναγνωρίστηκε το ταλέντο του ως σολίστ κιθάρας. Παράλληλα ασχολήθηκε με τη φωνητική μουσική, και έκανε μαθήματα τραγουδιού. Έγραψε το μπαλέτο «Cendrillon» το 1822, το οποίο είχε εξαιρετικά μεγάλη επιτυχία, και ξεπέρασε τις 100 παραστάσεις στην Όπερα του Παρισιού. Παντρεμένος με την αρχιμπαλαρίνα Felicite Hullin, μετακόμισε στη Μόσχα το 1824 λόγω της θέσης που δέχτηκε στο Μπαλέτο της Μόσχας. Εκεί συνέχισε την καριέρα του και ολοκλήρωσε διάφορα σημαντικά έργα του.

Περί το 1826 επέστρεψε στο Παρίσι και αφιέρωσε τον εαυτό του στη διδασκαλία της κιθάρας και τη σύνθεση, πράγμα που οδήγησε στη σύνταξη και δημοσίευση της εξαιρετικά λεπτομερούς και παιδαγωγικής μεθόδου «*Méthode pour la Guitare*» (1830)¹ που αποτέλεσε μεγάλης σημασίας προσφορά στην διδασκαλία του οργάνου, και έθεσε σταθερά θεμέλια για την εξέλιξη της κλασικής κιθάρας όπως την ξέρουμε σήμερα.

Ο Φερνάντο Σορ απεβίωσε το 1839 στο Παρίσι, αφήνοντας πίσω μια ανεκτίμητη κληρονομιά στον χώρο της μουσικής, μια καινοτόμο μέθοδο εκμάθησης και αναζήτησης των δυνατοτήτων του τότε καινούριου οργάνου, της 6-χορδης κιθάρας, συμβάλλοντας με το έργο του στο να ξεχωρίσει αυτή ως όργανο από την μαπαρόκ κιθάρα με τις συνοδευτικές κυρίως λειτουργίες της, και να καταλάβει εφεξής μια σημαντική αυτόνομη θέση στο χώρο της λόγιας μουσικής, σε μια εποχή όπου

¹ Στη συγκεκριμένη εργασία χρησιμοποιώ την αγγλική έκδοση της μεθόδου «*Method for the Spanish Guitar, by Fernando Sor*» μεταφρασμένη το 1832 από το πρωτότυπο από τον A. Merrick, διαθέσιμη στον ιστότοπο του imslp.org.

μεσουρανούσαν η συμφωνική ορχήστρα με τα ποικίλα ηχοχρώματά της, και οι πολυφωνικές δυνατότητες του πιάνου. Έτσι, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι αποτελεί μια εξέχουσα φυσιογνωμία της ιστορίας της μουσικής.

1.2 Σύγκριση μπαρόκ και κλασικής κιθάρας της εποχής του Σορ

Η επιρροή του Σορ και άλλων κιθαριστών της εποχής συνέβαλε στην αποδοχή της 6-χορδης κιθάρας στον κόσμο της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής, παραμερίζοντας την παλαιότερη 5-χορδη μπαρόκ κιθάρα, ένα όργανο με ιστορία και περίπου 2-3 αιώνων. Ο Σορ και οι σύγχρονοί του συνθέτουν έτσι ένα κομβικό κεφάλαιο στην ιστορία της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής.

Η χρήση μπαρόκ 5-χορδης κιθάρας χρονολογείται περίπου από τα τέλη του 15^{ου} αι. κυρίως στην Ιταλία, με τους όρους «viola» και «vihuela» να περιγράφουν το όργανο.² Ο αριθμός των χορδών και το κούρδισμα ποίκιλε ανάλογα με τις προτιμήσεις του ερμηνευτή και της παρτιτούρας, με το πιο σύνηθες, κατά τον 17^ο αι., να είναι 4 διπλές χορδές και 1 μονή με την εξής διαδοχή: λα/λα–ρε'/ρε'–σολ/σολ–σι/σι–μι'. Σε αυτό το κούρδισμα, η 3^η χορδή είναι η πιο μπάσα και οι χορδές πάνω από αυτή χρησιμεύουν για μελωδικά περάσματα. Υπάρχουν πολλές παραλλαγές στο κούρδισμα των διπλών χορδών, όπως για παράδειγμα σε οκτάβες (Λα/λα ή ρε/ ρε', κ.α.), που δίνουν στον εκτελεστή μεγαλύτερη έκταση στο μπάσο. Οι χορδές φτιάχνονταν από έντερα και στη συνέχεια από σύρμα και συνδυασμούς των δύο υλικών. Η πλάτη συνήθως ήταν κυρτή, αλλά υπήρχαν και ίσιες.

Όσον αφορά τον τρόπο παιξίματος, ο πιο συνήθης ήταν το γρατσούνισμα των χορδών³ με τα δάκτυλα ή με χρήση πλήκτρου, και μονοφωνικά περάσματα με ή χωρίς pizzicato⁴. Ο βασικός ρόλος της μπαρόκ κιθάρας ήταν για τη συνοδεία της φωνής είτε άλλων οργάνων. Η σημειογραφία που αναπτύχθηκε για το ρεπερτόριο της μπαρόκ κιθάρας είναι το *alfabeto*. Πρόκειται για ένα σύστημα το οποίο καταγράφει συγχορδίες έως και 5 φθόγγων με τη σημειογραφία του ιταλικού αλφάβητου.⁵ Πάνω σε αυτό το

² Tyler J. (2001). Guitar. *Grove Music Online*. 4. The five-course guitar <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>

³ Rasgueado

⁴ Punteado

⁵ Βλ. υποσημείωση 1

σύστημα οι κιθαριστές του 17^{ου} αι. έμαθαν να διαβάζουν και να αυτοσχεδιάζουν σε συμφραζόμενα *basso continuo*.

Κατά τα μέσα του 18^{ου} αι. ο χαρακτήρας της κιθάρας ως συνοδευτικού οργάνου άρχισε να αλλάζει, απαιτώντας αληθινές μπάσες νότες, ενώ σταδιακά υιοθετήθηκε η παρτιτούρα και εγκαταλείφθηκε η χρήση ταμπλατούρας. Σύντομα οι διπλές χορδές έγιναν μονές, και προστέθηκε μια 6^η χορδή στο μπάσο.

Μέχρι το 1790 η νεότερη αυτή 6χορδη κιθάρα κυριάρχησε στην Ισπανία, και συνθέτες όπως ο Σορ και ο Aguado βοήθησαν στην ανάδειξη των δυνατοτήτων της. Αρχικά πλέον η κιθάρα έχει 6 μονές χορδές και σταθερό κούρδισμα : Μι, Λα, ρε, σολ, σι, μί', με μερικές εξαιρέσεις κατά περίπτωση. Το σώμα της είναι μεγαλύτερο και πιο συμμετρικό και το υλικό των χορδών είναι πάλι έντερο, ενώ κάνει σταδιακά την εμφάνισή του και το μετάξι με επένδυση μετάλλου⁶.

Ο ρόλος της κιθάρας παραμένει συνοδευτικός, ενώ αναδεικνύεται η ευχέρεια της υποστήριξης που έχει το όργανο στην αρμονία, τον ρυθμό και την ποικιλία ηχοχρωμάτων (πράγμα που σχολιάζει εκτενώς ο Σορ στη μέθοδό του). Εντούτοις ο Σορ και άλλοι συνθέτες της εποχής εκείνης δεν έμειναν σε αυτό: αντίθετα, παράλληλα προς τη συνοδευτική της λειτουργία, ανέδειξαν τη χρήση της κιθάρας και ως σολιστικού, πολυφωνικού οργάνου και προσπάθησαν, συχνά αξιοποιώντας τις πιο δημοφιλείς και γνωστές μουσικές της εποχής τους, να συστήσουν την κιθάρα στο κοινό, να αναδείξουν τις ιδιαίτερες εκφραστικές της δυνατότητες και να επεκτείνουν τη χρήση της.

⁶ Tyler J. & Sparks P. (2002). THE FROM THE RENAISSANCE TO THE CLASSICAL ERA. OXFORD EARLY MUSIC SERIES. 14. The Guitar 1750-1800: Practical Information. σ. 254-256

1.3 Γιατί ο Σορ και οι σύγχρονοί του μεταγράφουν φωνητική μουσική;

Πριν περάσουμε στις λεπτομέρειες της μεθόδου, θα στρέψουμε πρώτα την προσοχή μας στον λόγο που ο Σορ μεταγράφει φωνητική μουσική, πράγμα που θα μας βοηθήσει να καταλάβουμε το σκεπτικό του συνθέτη σε συνάρτηση με τις απαιτήσεις της εποχής. Όπως βλέπουμε από τη βιογραφία του, ο Σορ, πλην της κιθάρας, έχει συνθέσει έργα για πολλά άλλα όργανα και συνδυασμούς: για σόλο και ντούο πιάνο, για φωνές με συνοδεία πιάνου ή κιθάρας κ.λπ., καθώς επίσης και οπερατικά έργα και μπαλέτα σαν το *Cendrillon* και το *Telemaco*. Εξετάζοντας την παραγωγή αυτή, είναι λογικό να θεωρήσουμε πως εκείνο που τον ώθησε στη μεταγραφή για κιθάρα έργων φωνητικής μουσικής θα πρέπει να υπήρξε το ενδιαφέρον του για τη φωνητική μουσική, και ιδιαίτερα την όπερα. Ωστόσο, ένα τέτοιο ενδιαφέρον δεν θα πρέπει να υπήρξε το μόνο κίνητρο. Πράγματι, η εξάχορδη κιθάρα στην εποχή του Σορ είναι ένα καινούριο όργανο, του οποίου οι δυνατότητες είναι ακόμα υπό εξερεύνηση. Έτσι, το ρεπερτόριο είναι ακόμα ελάχιστο, και περιορίζεται από τις παλαιές τεχνικές και χρήσεις που είχε η πεντάχορδη και η τετράχορδη κιθάρα ως καθαρά συνοδευτικά όργανα. Ο Σορ προσπαθεί να διευρύνει το ρεπερτόριο της κιθάρας, αναδεικνύοντάς τη στο ευρύτερο κοινό ως σολιστικό, και μάλιστα πολυφωνικό όργανο, κάτι που επιδιώκει εκμεταλλευόμενος το ήδη γνωστό, δημοφιλές και πολύ διαδεδομένο ρεπερτόριο της όπερας και της φωνητικής μουσικής μεγάλων συνθετών της εποχής του. Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρούμε πως το στυλ γραφής του πλησιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο αυτό της πιανιστικής γραφής της κλασικής περιόδου, και δεν ενσωματώνει ακόμα καθαρά κιθαριστικά ιδιώματα, που θα κάνουν την εμφάνισή τους στο λόγιο ρεπερτόριο της κιθάρας πολύ αργότερα.⁷ Στόχος του Σορ είναι να αναδείξει την κιθάρα ως ένα πολυφωνικό όργανο με πολλές αρμονικές δυνατότητες, πλησιάζοντας τις δυνατότητες του πιάνου, αφομοιώνοντας τη λογική της λόγιας μουσικής σημειογραφίας και ξεφεύγοντας από την ανάγκη της ταμπλατούρας, ώστε η κιθάρα να έχει κύρος ανάλογο εκείνου των λοιπών ‘λόγιων’ οργάνων.

⁷ Π.χ. ύστερα από επιρροές άλλων ειδών όπως το flamenco, το fandango κ. α.

2) Τεχνικές της κιθάρας σύμφωνα με τον Σορ, και σύγκρισή τους με την κιθαριστική τεχνική του σήμερα

Το κεφάλαιο που ακολουθεί έχει να κάνει με τις βασικές αρχές και τις παρατηρήσεις που καταγράφει ο Σορ στη μέθοδό του. Πρόκειται για μια ιδιαιτέρως λεπτομερή αναφορά στις πολύ βασικές αρχές της κιθάρας, λ.χ. το κράτημα της κιθάρας, η στάση του σώματος κ.α., ως και σε πιο εξειδικευμένες παρατηρήσεις από την εμπειρία και την σε βάθος ενασχόληση και διδασκαλία του οργάνου. Στη μέθοδό του ο Σορ καταρρίπτει ένα προς ένα τα στοιχεία εκείνα που θεωρεί ότι αποτελούν εμπόδιο στην εξέλιξη του οργάνου και αιτιολογεί κάθε καινοτομία του κατά αντιπαράθεση με τη μέχρι τότε γνωστή τεχνική της κιθάρας.

Όσον αφορά τις καινοτομίες και την εξέλιξη του οργάνου, θεωρώ ενδιαφέρουσα την καταγραφή των επεμβάσεων του Σορ σε σύγκριση με τη σημερινή μορφή της κιθάρας. Σημείο αναφοράς για την κιθάρα του 21^{ου} αι. όρισα τη μέθοδο του Hubert Kappel «*The Bible of Classical Guitar Technique*» (2016), η οποία είναι εξαιρετικά λεπτομερής, με πληθώρα παραδειγμάτων και ασκήσεων, και πολύ δημοφιλής στον χώρο της εκπαίδευσης⁸.

2.1 Κράτημα της κιθάρας

Η 6-χορδη κιθάρα αποτελεί νέο όργανο του οποίου οι δυνατότητες είναι ακόμα υπό εξερεύνηση. Ο Σορ στη μέθοδό του προσπαθεί να δημιουργήσει έναν οδηγό για την κιθάρα μέσα από την προσωπική του εμπειρία, ξεκινώντας από το κράτημά της, το οποίο μας λέει ότι είναι ζωτικής σημασίας για την άνεση και την αποφυγή τραυματισμών του σώματος. Προσεγγίζει τη σωστή στάση του σώματος μέσω του παραδείγματος του πιάνου, και προσπαθεί να βρει την ίδια άνετη στάση στην κιθάρα καταλήγοντας στα εξής:

Μέθοδος του Σορ	Μέθοδος του Κέπελ
A) Το κέντρο της κιθάρας (12 ^ο τάστο) πρέπει να βρίσκεται απέναντι από	Η ίδια λογική διατηρείται μέχρι σήμερα.

⁸ Ο Κέπελ, γεννημένος στη Γερμανία το 1951, είναι ένας αξιόπαινος δάσκαλος κιθάρας και βιρτουόζος που έχει αναγνωριστεί ως μια πρωτοπόρα φιγούρα στον χώρο της κλασικής κιθάρας παγκοσμίως. Kappel, H. (2016). *The bible of classical guitar technique*. AMA Musikverlag. ISBN 978-3-89922-191-6

το κέντρο του σώματος, μοιράζοντας ομοιόμορφα τα χέρια πάνω στο όργανο, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το πιάνο.	
Β) Για μπορεί να διατηρεί σε όρθια στάση τον κορμό και να μην σκύβει για να έχει την ταστιέρα στο επιθυμητό ύψος, ο εκτελεστής τοποθετεί ένα τραπέζι πάνω από το αριστερό γόνατο, στο οποίο ακουμπάει το κάτω αριστερό μέρος του οργάνου, ενώ ταυτόχρονα ξεκουράζει το κάτω δεξιό μέρος του οργάνου πάνω στο δεξί γόνατο. ⁹	Στις μέρες μας χρησιμοποιούνται υποπόδια και στηρίγματα με σκοπό την ανύψωση του μπράτσου της κιθάρας, με τη διαφορά ότι το κάτω δεξιό μέρος της κιθάρας ξεκουράζεται στο εσωτερικό μέρος του ποδιού και όχι πάνω στο γόνατο, προσφέροντας σταθερότητα στο κράτημα και δίνοντας μεγαλύτερη ελευθερία στο δεξί χέρι. ¹⁰
Γ) Η θεωρία του Σορ για τη θέση του δεξιού χεριού βασίζεται στο τσέμπαλο και στη λογική ότι όλες οι χορδές ξεκινούν να πάλλονται από το ίδιο σημείο. Έτσι χρησιμοποιεί τον αντίχειρα, τον δείκτη και τον μέσο για να χτυπάει τις χορδές σε μια νοητή κάθετη ευθεία, ενώ χρησιμοποιεί τον παράμεσο κυρίως για συγχορδίες. Για να πετυχαίνει αυτή την κάθετη θέση επισημαίνει ότι πρέπει να ανασηκώνει λίγο την πλευρά του χεριού όπου βρίσκεται το μικρό δάκτυλο.	Στις μέρες μας η γενική στάση του δεξιού χεριού θέλει τον πήχη και το πίσω μέρος του χεριού να βρίσκονται σε ευθεία και τα δάκτυλα με τον αντίχειρα να σχηματίζουν ένα ανοιχτό 'Ο'. Ο δείκτης, ο μέσος και ο παράμεσος τείνουν να είναι στην ίδια ευθεία.
Δ) Ο αντίχειρας δεν πρέπει να κλείνει προς το εσωτερικό της παλάμης, αλλά να δρα με το επόμενο δάκτυλο τείνοντας να δημιουργεί το σημάδι του σταυρού.	Η ίδια λογική διατηρείται και στη μέθοδο του Κέπελ, όπου επισημαίνεται πως ο αντίχειρας πρέπει να πηγαίνει προς τα κάτω μετά την επαφή με τη χορδή.

⁹ Βλ. εικόνα 1, από τη μέθοδο του Σορ

¹⁰ Βλ. εικόνα 2, από τη μέθοδο του Κέπελ

Ε) Ο Σορ δεν χρησιμοποιεί νύχια για την παραγωγή ήχου.	Στις μέρες τα νύχια θεωρούνται απαραίτητα για την παραγωγή δυνατού και ποιοτικού ήχου.
ΣΤ) Στη θέση του αριστερού χεριού, ο Σορ εκμεταλλεύεται τη χρησιμότητα του αντίχειρα όπως αυτή έχει στο πιάνο-φόρτε, δηλαδή ως ρόλο άξονα περιστροφής του χεριού για την άνετη εναλλαγή των θέσεων. Έτσι ο αντίχειρας βρίσκεται συνήθως λίγο κάτω από τη μέση του μπράτσου, καθώς χρησιμοποιεί πιο εύκολα και σε μεγαλύτερη συχνότητα μπαρέ για να παίζει μπάσο και συγχορδίες.	Η ίδια λογική διατηρείται μέχρι σήμερα.

Εικόνα 1



Εικόνα 2



2.2 Παραγωγή ήχου και τεχνικές

Στη σελίδα 17 της μεθόδου, ο Σορ παρουσιάζει την άποψή του για τη χρήση των νυχιών, τους λόγους αυτής του της άποψης, καθώς και μια ενδιαφέρουσα ιστορική αναφορά στον Aguado¹¹. Ο Σορ αναφέρει πως ποτέ στη ζωή του δεν έχει ακούσει κιθαρίστα του οποίου η απόδοση με τα νύχια να ήταν πραγματικά ικανοποιητική¹², καθώς την άποψη ότι τα νύχια περιορίζουν την ηχοχρωματική ποικιλία, κάνοντας δύσκολη την επίτευξη των απαιτούμενων πιάνο(p) και φόρτε(f). Στηρίζει αυτή τη θέση με το παράδειγμα του αρπίχορδου, λέγοντας ότι στα μέρη *p* το όργανο αυτό ηχεί σαν κουδούνισμα, ενώ στα *f* ο θόρυβος της κρούσης είναι δυνατότερος από τη νότα που παράγεται. Εν ολίγοις, υπονοεί πως η χρήση των νυχιών οδηγεί σε έλλειψη ηχοχρωματικής ευελιξίας και ποικιλίας, και σε υπεροχή του θορύβου έναντι του ήχου. Αυτή του την προσήλωση στο ηχόχρωμα του οργάνου θα την συναντήσουμε συχνά παρακάτω.

Ο μακρύς διάλογος του Σορ με το σύγχρονό του, Dionisio Aguado πάνω στο ζήτημα αυτό έχει ενδιαφέρον. Ο Σορ αναγνωρίζει τις εξαιρετικές δεξιότητες και ικανότητες του Aguado, παρά τη χρήση των νυχιών, υπονοώντας πως δεν θα την εφαρμόζε αν δεν την είχε συνηθίσει με την πάροδο του χρόνου και δεν την είχε υιοθετήσει από τον δάσκαλό του.

Τα νύχια βοηθούν σε γρήγορα και εντυπωσιακά περάσματα, που για εκείνη την εποχή είχαν απήχηση στο κοινό. Όμως ο Aguado δεν δίστασε να αναβαθμίσει το παίξιμο του και να επενδύσει περισσότερο στη μουσικότητα, φτιάχνοντας το δικό του στυλ.

Έπειτα από συνάντηση των δύο κιθαριστών ο Aguado έπαιξε κομμάτια του Σορ και ζήτησε τη γνώμη του για την απόδοση και τη χρήση των νυχιών. Ο Σορ διακριτικά υποδήλωσε τα μειονεκτήματα της χρήσης των νυχιών, κυρίως για τη μουσική που γράφει, αλλά αναγνώρισε την ικανότητα του Aguado να αποδίδει τις νότες με σαφήνεια και να εφαρμόζει ένα μοναδικό στυλ που δεν επηρεάζει την ποιότητα της μουσικής του.

¹¹ Ισπανός κιθαριστής και συνθέτης σύγχρονος του Σορ, λίγο μικρότερος σε ηλικία, ο Aguado ασχολήθηκε κι αυτός με την κιθάρα από μικρή ηλικία επηρεασμένος κι αυτός από τον Federico Moretti. Ήταν αναγνωρισμένος βιρτουόζος και δάσκαλος κιθάρας και έχει γράψει δεκάδες σπουδές, ροντό, χορούς, φαντασίες, όπως και τη μέθοδο *Escuela de guitarra*. Παρά τις διαφορές τους για τα νύχια, ο Σορ και ο Aguado, είχαν στενή συνεργασία.

Heck F. T. (2001). Aguado (y Garcia), Dionisio. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00319>

¹² Τουλάχιστον μέχρι να γράψει και να δημοσιεύσει τη μέθοδο.

Σε συνάντηση των δύο, ύστερα από χρόνια, ο Aguado ομολόγησε στον Σορ πως αν μπορούσε να ξανά ξεκινήσει κιθάρα από την αρχή, θα ξεκινούσε χωρίς νύχια.¹³

Μέθοδος του Σορ	Μέθοδος του Κέπελ
Α) Για το δεξί χέρι, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ο Σορ υποστηρίζει τη χρήση τριών δακτύλων. Συγκεκριμένα, η φυσική στάση του δεξιού χεριού, πάνω στις χορδές, θέλει τον αντίχειρα πάνω από τις 4 τελευταίες χορδές και τους δείκτη και μέσο πάνω από τις 2 πρώτες.	Στη μέθοδο του Κέπελ η φυσική στάση του χεριού είναι διαφορετική, εφόσον εκμεταλλευόμαστε και τον παράμεσο. Ο αντίχειρας στις μέρες μας βρίσκεται πάνω από τις 3 τελευταίες χορδές και ο δείκτης, ο μέσος και ο παράμεσος βρίσκονται, αντίστοιχα, πάνω από την 3 ^η , 2 ^η και 1 ^η χορδή της κιθάρας (Κέπελ, σ. 40)
Β) Η στάση του δεξιού χεριού για την καλύτερη δυνατή ταλάντωση της χορδής, που πρέπει να γίνεται παράλληλα με τη ταστιέρα για την αποφυγή τριξίματος, παρομοιάζεται με γάντζο που επιτρέπει σε κάθε δάκτυλο να χτυπάει τη χορδή και να κλείνει προς την παλάμη του χεριού.	Η ίδια λογική διατηρείται μέχρι σήμερα.
Γ) Εκμεταλλευόμενος τις διαφορετικές τάσεις κατά μήκος των χορδών, ο Σορ θέσπισε ως φυσική θέση του χεριού το σημείο που βρίσκεται στο 1/10 του μήκους της χορδής από την γέφυρα. Σε εκείνο το σημείο η αντίσταση της χορδής τείνει να είναι το ίδιο δυνατή με την ώθηση που δίνει το δάκτυλο και με την ελάχιστη προσπάθειά του, δίνοντας ταυτόχρονα έναν καθαρό και παρατεταμένο τόνο.	Η ίδια περίπου λογική διατηρείται μέχρι σήμερα.

¹³ Merrick A. (1832). *Method for the Spanish Guitar by Fernando Sor*. σ. 17, παρ.1

Για πιο μαλακό και γλυκό ήχο χτυπάει την χορδή στο 1/8 του μήκους της από την γέφυρα, ενώ για πιο δυνατό και μεταλλικό ήχο χτυπάει τις χορδές πιο κοντά στη γέφυρα δίνοντας μεγαλύτερη ώθηση λόγω της αντίστασης.	
Δ) Για την μίμηση του ηχοχρώματος του κόρνου, κατά τον Σορ, ο εκτελεστής πρέπει να αποφεύγει μεταλλικά ηχοχρώματα ή κουδούνισμα (Tinkling). Η δακτυλοθεσία στο αριστερό χέρι δεν πρέπει να περιλαμβάνει ανοιχτές χορδές και το δεξί χέρι πρέπει να χτυπάει περίπου στο 1/6 του μήκους της χορδής από την γέφυρα.	Οι κιθαριστές στις αρχές του 20^{ου} αι. απέφευγαν τη χρήση ανοικτών χορδών. Τη δεκαετία του 1970-80 υπήρξε μια ανατροπή αυτής της άποψης υποστηρίζοντας τη χρήση ανοικτών χορδών ως βοηθητική για την εναλλαγή θέσεων του αριστερού χεριού και την απλοποίηση του λεγκάτο παιξίματος. Τέλος, η διαφορά των ηχοχρωμάτων από μια νότα σε ανοικτή χορδή και την ίδια νότα στο αντίστοιχο τάστο είναι κάτι που ο Κέπελ υπογραμμίζει ως «...ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά αυτού του οργάνου: η καθαρότητα των ηχοχρωμάτων και η αρμονική ποικιλία» (σ.220)
Ε) Για την μίμηση της τρομπέτας στοχεύει στην παραγωγή ενός πιο ρινικού (nasal) ήχου, χτυπώντας με δύναμη τη χορδή κοντά στη γέφυρα. Έπειτα, το αριστερό χέρι βρίσκεται στο κέντρο των δύο τάστων και απελευθερώνει ελαφρώς τη χορδή δίνοντας ένα ιδιαίτερο τρίξιμο και ελαττώνοντας την αρχική ένταση.	Στη μέθοδο του Κέπελ δεν αναφέρονται συγκεκριμένες μιμήσεις όπως σε αυτή του Σορ. Ωστόσο, γίνεται λόγος για το σημείο κρούσης της χορδής, στο δεξί χέρι, με μια γενικότερη εξήγηση περί ποικιλίας ηχοχρωμάτων και έντασης.
ΣΤ) Για την μίμηση του όμποε, ο Σορ επισημαίνει πως την αξιοποιεί σε τραγουδιστά περάσματα με 3^{ες}	Ίδια λογική με το 'Ε'

αναμειγνύοντας ως προς την άρθρωση στακάτο νότες και γλιστρήματα με το αριστερό χέρι. Επιπλέον, προσπαθώντας να μιμηθεί τον ένρινο ήχο που προανέφερα, χτυπάει τις χορδές κοντά στη γέφυρα και χρησιμοποιεί ένα μικρό νύχι για την ταλάντωση. Αυτή η περίπτωση είναι η μόνη που ο Σορ αξιοποιεί το νύχι που έχει αφήσει χωρίς να τον επηρεάζει.	
Ζ) Η μίμηση του φλάουτου γίνεται συνήθως με τις αρμονικές, αν και κατά τον Σορ η κιθάρα δεν μπορεί να μιμηθεί όργανα τα οποία παίζουν σε ψηλότερες συχνότητες από αυτές που μπορεί να παράξει η κιθάρα .	Ίδια λογική με το 'Ε'
Η) Η σίγαση του ήχου (buffed sound ή pizzicato) είναι μια τεχνική την οποία σπάνια αξιοποιεί ο Σορ, μάλλον λόγω της ήδη ελάχιστης έντασης του οργάνου που διαθέτει. Ωστόσο, όλες οι τεχνικές έχουν την σημασία τους αν αξιοποιηθούν ορθά. Ο Σορ για να πετύχει αυτό το εφέ πατάει τη νότα στη μέση του τάστου με λιγότερη δύναμη.	Στις μέρες μας ο πιο συνήθης τρόπος για την εφαρμογή του pizzicato στην κιθάρα είναι με το δεξί χέρι, το οποίο ακουμπάει στην γέφυρα και καλύπτει μέρος των χορδών απορροφώντας κραδασμούς κατά την ταλάντωση και μειώνοντας τον ήχο που παράγεται. Θα λέγαμε ότι λειτουργεί ως ένα είδος σουρντίνας. Ωστόσο, η τεχνική του Σορ δεν είναι άγνωστη, και μπορεί να την αξιοποιήσει ο κάθε εκτελεστής κατά βούληση.
Θ) Για την τεχνική του στακάτο χρησιμοποιεί επίσης το αριστερό χέρι, πατώντας τη νότα και διακόπτοντας την επαφή χωρίς να αποσταθεροποιεί τη θέση του χεριού.	Η ίδια τεχνική εφαρμόζεται και στις μέρες μας με την προσθήκη ότι ο εκτελεστής μπορεί να διακόψει την ταλάντωση και με το δεξί χέρι.

I) Για τη μίμηση της άρπας τοποθετεί το δεξί χέρι περίπου στη μέση από το 12ο τάστο προς τη γέφυρα και φροντίζει οι νότες της συγχορδίας να έχουν αποστάσεις όπως στο παρακάτω παράδειγμα: 	Ίδια λογική με το 'Ε'
---	------------------------------

Ειδικότερα, οι μιμήσεις άλλων οργάνων από την κιθάρα, στις οποίες ο Σορ τόσο επιμένει, στοχεύουν σε μια πιο διευρυμένη ηχοχρωματική παλέτα, που επί της ουσίας αναδεικνύει τις εκφραστικές δυνατότητες της κιθάρας. Σημαντική προϋπόθεση για τις μιμήσεις αυτές είναι τα τονικά ύψη να είναι συμβατά αυτών της κιθάρας και, το κυριότερο, η αποτύπωσή τους στην παρτιτούρα. Δηλαδή, θα πρέπει η σημειογραφία του οργάνου που προσπαθεί να μιμηθεί η κιθάρα, να μεταφερθεί όσο το δυνατόν πιστά στην παρτιτούρα της κιθάρας¹⁴. Αυτό το σκεπτικό θα το συναντήσουμε και παρακάτω στο κεφάλαιο με τις παραλλαγές.

Βλέπουμε ήδη πως ο Σορ έχει εγκαταλείψει τον συμβατικό, για εκείνη την εποχή, τρόπο σύνθεσης και παιξίματος, και αποσκοπεί στη δημιουργία ενός νέου ορίζοντα για το όργανο, με πρότυπο το απαιτητικό και γνωστό ρεπερτόριο της εποχής σε ύφος *galant*¹⁵, που πλέον θα έκανε την κιθάρα συγκρίσιμη με το πιάνο.

¹⁴ Merrick A. (1832). *Method for the Spanish Guitar, by Fernando Sor*. σ. 16, παρ. 2

¹⁵ Tyler J. & Sparks P. (2002). *THE FROM THE RENAISSANCE TO THE CLASSICAL ERA. OXFORD EARLY MUSIC SERIES 11*. 1750-69- The Emergence of the Six-Course Guitar. σ. 194

2.3 Ταστιέρα και δακτυλισμοί

Μέθοδος του Σορ	Μέθοδος του Κέπελ
Α) Οι ασκήσεις που προτείνει ο Σορ στη μέθοδό του είναι εύκολες προς μελέτη για όλους όσους γνωρίζουν να διαβάζουν παρτιτούρες αλλά και για όσους διαβάζουν ταμπλατούρες, δίνοντας ταυτόχρονα τη δυνατότητα εκμάθησης του πενταγράμμου, καθώς σημειώνει στις ασκήσεις τόσο τις νότες, όσο και τις ταμπλατούρες.	Οι ασκήσεις του Κέπελ αφορούν εκτελεστές που μπορούν ήδη να διαβάζουν νότες.
Β) Ο τρόπος εκμάθησης της ταστιέρας που εφαρμόζει ο Σορ στη μέθοδό του έχει ως βάση τη μεσαιωνική θεωρία (λ.χ. Guido d' Arrezzo) περί του συστήματος των εξαχόρδων ή αλλιώς 'solmisation'. Επί της ουσίας, γνωρίζοντας πως κάθε τάστο ισοδυναμεί με ένα ημιτόνιο, κινείται κατά μήκος της ταστιέρας διατονικά, ανεξάρτητα από το κούρδισμα που έχει κάθε φορά. Στις ασκήσεις του προτείνει να ξεκουρδίζουμε, υποθετικά, τις χορδές και να εκτελούμε, έτσι, τις ασκήσεις με «διαφορετικό» κούρδισμα κατά νου για να κατανοήσουμε καλύτερα την ταστιέρα και το διατονικό παίξιμο ¹⁶ .	Στη μέθοδο του Κέπελ η εκμάθηση της ταστιέρας περιορίζεται στο καθιερωμένο κούρδισμα και στην απομνημόνευση κάθε θέσης/νότας/τάστου.

¹⁶ Ωστόσο αυτή η πρακτική μπορεί να προσφέρει γνώση, εξοικείωση και άνεση στην ταστιέρα, αλλά μπορεί να είναι αρκετά βάρβαρη για το αυτί και το κούρδισμά του. Για τον Σορ, κάθε νότα, στο σύστημα των εξαχόρδων (solmization), έχει τη δική της σεβαστή θέση στο πλαίσιο της τονικότητας και όχι ενός απομονωμένου ήχου (σ.20).

Γ) Σχετικά με τους δακτυλισμούς, οι οδηγίες του Σορ θέλουν τη θέση του αριστερού χεριού να καλύπτει μόλις 3 ημιτόνια, δηλαδή 3 τάστα. Ο μέσος χρησιμοποιείται για να πατήσει μόνο σε γειτονικό τάστο (ή αλλιώς μόνο για να παίζει ημιτόνια). Η δακτυλοθεσία των κομματιών θα πρέπει, όσο γίνεται, να εφαρμόζει αυτή τη φυσική θέση του χεριού.	Στη μέθοδο του Κέπελ η φυσική θέση του χεριού καλύπτει 4 ημιτόνια, δηλαδή 4 τάστα. Δεν γίνεται κάποια στοχευμένη αναφορά για την κίνηση του μέσου, αλλά συνήθως, σε κομμάτια και κλίμακες, δεν υπερβαίνει το ημιτόνιο.
--	--

2.4 Κιθαριστική υφή

Όπως αναφέρει στη μεθόδό του ο Σορ, αλλά και όπως παρατηρούμε στα παραδείγματα¹⁷, ο τρόπος που συνθέτει βασίζεται στην αρχική θέση των συγχορδίων στο αριστερό χέρι. Η μελωδία βρίσκεται συνήθως στην πρώτη και δεύτερη χορδή, και για να μην υπερκαλύπτεται από τις υπόλοιπες φωνές θα πρέπει, κατά τον Σορ, να μην χρησιμοποιείται ο παράμεσος για την κρούση, καθώς είναι, ανατομικά, το πιο αδύναμο δάκτυλο από αυτά που χρησιμοποιούνται στο δεξί χέρι για την κιθάρα. Η συνοδεία πολύ συχνά αξιοποιεί το λεγόμενο μπάσο Αλμπέρτι¹⁸ με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνει περισσότερη διάρκεια στις συγχορδίες και να δημιουργείται μια πιο ορχηστρική αίσθηση¹⁹. Σημαντική λεπτομέρεια για το μπάσο Αλμπέρτι, κατά τον Σορ, είναι ο τρόπος εκτέλεσης που συστήνει. Στη μεθόδό του το παρομοιάζει ως «γέμισμα με αέρα» που έχει σκοπό μόνο τη συνοδεία και προσδίδει μια πιο ολοκληρωμένη ακολουθία στη μελωδία.

Η κιθάρα δεν είναι όργανο που συναγωνίζεται τις δυνατότητες του βιολιού στο staccato παίξιμο ή στα γρήγορα περάσματα, κατά τον συγγραφέα. Ωστόσο ο Σορ επιχειρεί τη μίμησή του σε ορισμένες περιπτώσεις και σε προσαρμοσμένες στις δυνατότητες της κιθάρας καταστάσεις. Κυρίως, μας εξηγεί τη τεχνική του legato στο

¹⁷ Παράδειγμα 22 της μεθόδου

¹⁸ *Alberti bass*: Πρόκειται για την τεχνική του αριστερού στα πληκτροφόρα όργανα που αναλύει τριάδες συγχορδίων με τη διαδοχή: χαμηλή, ψηλότερη, μεσαία, ψηλότερη. Πήρε το όνομα από τον Domenico Alberti (1710-1746). Fuller D. 2001. *Alberti bass*. *Grove Music Online*.

¹⁹ Παράδειγμα 25 της μεθόδου

αριστερό χέρι, κατά την οποία ο εκτελεστής μπορεί να παρατείνει τη ταλάντωση της χορδής μόνο με τη χρήση του αριστερού χεριού, φέρνοντας με δύναμη το δάκτυλο πάνω στη χορδή και στο επιθυμητό τάστο. Όσο για τα γρήγορα περάσματα με το δεξί χέρι υπάρχουν δύο συνιστώσες, του καρπού και του βραχίονα. Για να παίζει ο εκτελεστής μια κλίμακα δύο ή τριών οκτάβων, είναι αναγκασμένος να μετατοπίζει τη θέση του βραχίονα, του καρπού ή και των δύο. Ο Σορ αναγνωρίζει πως με πολλή εργασία και κόπο μπορεί να αποκτηθεί η επιδεξιότητα στην ανάκτηση του βραχίονα, όμως είναι αντίθετος με την προσέγγιση αυτή, υποστηρίζοντας ότι ο βραχίονας εξ' αρχής δεν πρέπει να μετατοπίζεται. Γρήγορες κλίμακες και περάσματα χρησιμοποιεί και ο ίδιος λιγότερο, μόνο στη πρώτη χορδή, σπάνια στη δεύτερη χορδή και κυρίως για μια απλή επανάληψη, ενώ σε πολλά από αυτά τα περάσματα χρησιμοποιεί και τον αντίχειρα για τα τονισμένα μέρη του μέτρου.

Η θέση του αριστερού χεριού για τον Σορ είναι πολύ σημαντική, καθώς αυτή είναι που καθορίζει το πώς τα δάκτυλα θα πατούν τις χορδές. Αρχικά, αναφερόμενος για άλλη μία φορά στο κράτημα της κιθάρας, προς στήριξη ο Σορ χρησιμοποιεί ένα τραπεζάκι κατάλληλου ύψους, στη γωνία του οποίου ακουμπάει το κάτω αριστερό μέρος του ηχείου. Το κάτω δεξιά μέρος του ηχείου ξεκουράζεται στον δεξιό τετρακέφαλο του εκτελεστή, ενώ ο βραχίονας του δεξιού χεριού στηρίζεται αναπαυτικά στο πάνω δεξιά μέρος του ηχείου. Έτσι, έχουμε τρία σημεία επαφής που εξασφαλίζουν τη στήριξη και τη σταθερότητα του οργάνου κατά τη χρήση του και μη. Το αριστερό χέρι, επομένως, έχει ευχέρεια κίνησης κατά μήκος της ταστιέρας και γι' αυτό ο Σορ δίνει επιπλέον βαρύτητα στην τοποθέτησή του. Ο βασικός άξονας για τη περιγραφή της τοποθέτησης ορίζεται αυτός της ταστιέρας, κάθετος στον οποίο πρέπει να βρίσκεται ο αριστερός βραχίονας, χωρίς όμως να πιέζεται ο ώμος προς τα μπροστά. Τα δάκτυλα ξεκουράζονται, πάνω από τις χορδές, κάθετα στην ταστιέρα με τον αντίχειρα να αντικρίζει τον παράμεσο. Κατά τη χρήση μπαρέ, είναι σχεδόν απαραίτητο, για την ευκολία του εκτελεστή, το χέρι να αγκαλιάσει τη ταστιέρα και ο αντίχειρας να τείνει προς τον δείκτη για να αναπτυχθεί η απαιτούμενη πίεση στο τάστο.

Ο Σορ στη μέθοδό του εστιάζει την προσοχή του στην ορθότητα των βασικών στοιχείων που πρέπει να μάθει κάποιος που ξεκινάει να ασχολείται με την κιθάρα. Τονίζοντας τις πρακτικές τεχνικές που έχει θεσπίσει ο ίδιος ως προς την άνεση και την αποτελεσματικότητα, αντιτίθεται και ασκεί έντονη κριτική σε όσους διδάσκουν κιθάρα μέσω προστακτικής και υποδείξεων. Ο ίδιος αναφέρει συγκεκριμένα πως παρατηρήσεις που έχουν να κάνουν με τοποθέτηση, στάση σώματος και δακτυλισμούς

επιβραδύνουν τη ροή του μαθήματος και κατ' επέκταση την εξέλιξη του μαθητευόμενου. Γι' αυτό στη συγκεκριμένη μέθοδο, ο Σορ, κάνει συχνά λόγο για την αυτάρκεια των μαθητών του και την συνεχόμενη αμφισβήτηση του δασκάλου και την αναζήτηση επιχειρημάτων κατά την διδασχά.²⁰

2.5 Κατανόηση της ταστιέρας

Όπως αναφέρθηκα και νωρίτερα, ο Σορ, μέσα από τη μέθοδό του προσπαθεί να μετατρέψει τον αναγνώστη σε δάσκαλο του εαυτού του, δηλαδή να καταλαβαίνει τι παίζει, πώς να το παίζει και φυσικά το γιατί πρέπει να το παίζει. Έτσι, από την σελίδα 24 της μεθόδου και έπειτα, ο συγγραφέας ξεκινάει να θίγει θέματα πιο θεωρητικής φύσεως και να εμβαθύνει στη μουσική θεωρία και στην εφαρμογή της πάνω στην ταστιέρα. Ξεκινάει κάνοντας λόγο πρώτα για τις διαστηματικές σχέσεις των χορδών και πως αυτές επηρεάζουν κατ' επέκταση την τοποθέτηση του αριστερού χεριού για την αναπαραγωγή των διαστημάτων μεγάλης τρίτης (3M) και μικρής τρίτης (3μ).²¹ Εξηγεί για κάθε συνδυασμό διαδοχικών χορδών σε ποιο τάστο πρέπει ο εκτελεστής να τοποθετήσει τον δείκτη και τον μέσο, για αναπαράγει το διάστημα της 3M, και σε ποιο τάστο πρέπει να τοποθετήσει τον δείκτη και τον παράμεσο, για να αναπαράγει το διάστημα της 3μ. Βέβαια, αυτές οι λεπτομερείς περιγραφές του δεν θα είχαν καμία ουσία αν δεν είχε σκοπό να εμβαθύνει τη σκέψη του, όπως και κάνει παρακάτω. Παιδαγωγική βάση αυτής ενασχόλησης και μελέτης της ταστιέρας είναι για άλλη μια φορά η solmisation, δηλαδή, ο χαρακτηρισμός των μουσικών βαθμίδων με τη χρήση συλλαβών, που έχει ως στόχο άμεση προφορική μετάδοση και επεξήγηση της μουσικής καθώς και πιο εύκολη και αποτελεσματική απομνημόνευση (το γνωστό μας σολφέζ).²² Ο Σορ απομακρύνεται έτσι από παλιότερες πρακτικές προσεγγίσεις (ταμπλατούρα).

Ο Σορ αξιοποιεί την παραπάνω προσέγγιση για να εξορθολογίσει και να εξηγήσει στον αναγνώστη τη διαδοχική κίνηση φθόγγων σε μεγάλες και μικρές τρίτες στο μείζονα και ελάσσονα τρόπο, και την πρακτική εφαρμογή των αρχών αυτών σε ζητήματα δακτυλοθεσίας.

²⁰ σ. 23-24

²¹ Αξίζει αναφερθεί ότι στα κομμάτια του και στις εναρμονίσεις, ο Σορ, χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό την τοποθέτηση που περιγράφει στη μέθοδο για την εναρμόνιση και την αναπαραγωγή 3M και 3μ, καθώς και, όπως θα δούμε παρακάτω, 6M και 6μ.

²² Hughes, A. D., & Gerson-Kiwi, E. (2001). Solmization. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154>

Το ίδιο κάνει και για τα διαστήματα μεγάλης έκτης (6M) και μικρής έκτης (6μ), επιμένοντας στην τοποθέτηση των δακτύλων, αλλά και στην ευθύνη του εκτελεστή να αναγνωρίζει τις νότες της κλίμακας που παίζει για να προσαρμόζει την τοποθέτηση είτε για 6M, είτε για 6μ.²³ Στις σελίδες 27-28, ο Σορ μπαίνει στη διαδικασία να περιγράψει μια ολόκληρη κλίμακα συγχορδιών, εξηγώντας την τοποθέτηση των δακτύλων, την εναρμόνιση και τη λογική που χρησιμοποιεί²⁴. Αυτή η αναλυτική διαδικασία αποτελεί για τον Σορ την απόδειξη πως η κιθάρα είναι ένα πολυφωνικό όργανο που βασίζεται στη γνώση των διαστημάτων 3^{ης} και 6^{ης} πάνω στην ταστιέρα.

Στις σελίδες 29 - 31, ο Σορ περιγράφει για άλλη μια φορά τη σκέψη του για τη θέση του αριστερού χεριού και τη τοποθέτησή του ώστε ο ερμηνευτής να μπορεί, με τις λιγότερες δυνατές κινήσεις, να παίζει οποιαδήποτε κλίμακα έχοντας κατά νου τις τρεις βασικές νότες της κάθε τονικότητας. Στην εξήγηση του, με τη βοήθεια των παραδειγμάτων του, σκοπεύει να δείξει στον αναγνώστη πως με την ορθή τοποθέτηση του αριστερού χεριού και έχοντας κατά νου την 1^η, την 3^η και την 5^η της κάθε τονικότητας, όλες οι νότες της τονικότητας θα βρίσκονται κάτω από την παλάμη του εκτελεστή και θα μπορεί να τις αξιοποιήσει με μεγάλη ευκολία.

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις έχουν σκοπό να εκπαιδεύσουν τον εκτελεστή πάνω στο όργανο και να τον βοηθήσουν να εξοικειωθεί ομαλά με τις νότες της παρτιτούρας καθώς και με πρακτική θεωρία του σολφέζ, απομακρύνοντάς τον από την λογική της ταμπλατούρας.

²³ Πιο συγκεκριμένα, ο Σορ παρουσιάζει στη μέθοδό του αυτές τις γνώσεις και τις πρακτικές εφαρμογές της 3^{ης} και 6^{ης}, ως απαραίτητες για κάποιον που θέλει να παίζει τη μουσική του. (σ.26)

²⁴ Η άσκηση που αναλύει είναι στο παράδειγμα 49, Plate XVII της μεθόδου.

2.6 Τεχνικές παρατηρήσεις

Όσον αφορά τα περάσματα του δεξιού χεριού, ο Σορ, φαίνεται να δίνει πολύ μεγάλη βαρύτητα στον αντίχειρα και τον δείκτη, σε αντίθεση με τους σύγχρονους του (κ. Aguado, κ.α.) που αξιοποιούν περισσότερο τον δείκτη και τον μέσο, κυρίως σε γρήγορα, και στακάτο, περάσματα. Η λογική του έχει να κάνει με την ανατομία του χεριού, βέβαια όχι από αποτέλεσμα επιστημονικής μελέτης, αλλά από προσωπικές του παρατηρήσεις κατά τη πρακτική δοκιμή και εφαρμογή. Αναφέρει στη μέθοδο πως τα δάκτυλα έχουν λιγότερη ευκολία κίνησης όσο πλησιάζουν το τέταρτο, και επιπλέον η κίνηση του τρίτου και του τέταρτου δακτύλου παρασύρουν και τα διπλανά.²⁵

Μία ακόμα παρατήρηση του δεξιού χεριού έχει να κάνει με το μικρό δάκτυλο. Είδαμε νωρίτερα πως το μικρό δάκτυλο δεν έχει κάποια συγκεκριμένη χρήση για την παραγωγή ήχου, όμως για τον Σορ μπορεί να λειτουργήσει ως υποστηρικτικός παράγοντας για το υπόλοιπο χέρι. Αυτή τη φορά, ο Σορ, έχει να αντιμετωπίσει γρήγορα περάσματα του αντίχειρα από τις χαμηλές χορδές προς τις ψηλότερες. Το πρόβλημα που συναντάει είναι ότι χάνει τη σταθερότητα του δεξιού χεριού κατά τη διάρκεια του περάσματος, ενώ έπειτα, χάνει και τη θέση του κάθε δακτύλου σε σχέση με τις αντίστοιχες χορδές. Η λύση που βρίσκει και εξηγεί στη μέθοδο θέλει το μικρό δάκτυλο να πιέζει κάθετα προς το καπάκι, κάτω από την πρώτη χορδή, μόνο κατά τη διάρκεια του περάσματος, ώστε μετά να συνεχίσει το παίξιμο χωρίς να έχει τόσο καμπυλωμένα τα δάκτυλα. Εφαρμογή αυτής της πρακτικής θα μπορούσε κάποιος να κάνει στο 10^ο μέτρο της Coda.

Προσπάθησα να εφαρμόσω τα διδάγματα αυτά στην πράξη και παρατήρησα πως το μικρό δάκτυλο με βοήθησε αρκετά στο να διατηρήσω ορθή θέση του χεριού και να καταφέρω να εκτελέσω το πέραςμα. Ωστόσο, έπρεπε να αλλάξω τα δάκτυλα και να προσπαθήσω να βάλω κατά κύριο λόγο τον αντίχειρα, τον δείκτη και καθόλου τον μέσο, πράγμα που φαίνεται να ταιριάζει στο παίξιμο του Σορ :



²⁵ Ένα παράδειγμα γρήγορου, στακάτο περάσματος συναντάμε στην 1^η παραλλαγή στο έργο του Σορ *Παραλλαγές στο θέμα του Μότσαρτ*, op.9, στο 2^ο μέτρο. Ακολουθώντας τις παρατηρήσεις του Σορ για την ερμηνευτική απόδοση του μέτρου, παρατήρησα ότι χρησιμοποιώντας τον αντίχειρα και τον δείκτη έχω μεγαλύτερο έλεγχο της έντασης (την δοκιμή των 2 τεχνικών την έκανα χωρίς νύχια), μεγαλύτερη σταθερότητα στο χέρι, καλύτερο συντονισμό των 2 χεριών και περιθώρια αύξησης της ταχύτητας.

Επιπλέον παρατηρήσεις κάνει ο Σορ όσον αφορά τη συνοδεία. Μας λέει στη μέθοδο πως οι μπάσες νότες σε μέτρημα 4/4 τονίζονται στον 1ο και λιγότερο στον 3ο χρόνο και προσδίδουν έτσι μια σταθερή και επιθυμητή συνοδεία. Με βάση αυτή την αρχή της θεωρίας της μουσικής, ο Σορ συσχετίζει τη σκέψη του ως συνθέτης και φαντάζεται το ηχητικό αποτέλεσμα που θα ήθελε να ακούσει από μια ορχήστρα που συνοδεύει. Λέει, λοιπόν, πως το μπάσο πρέπει να είναι πιο εμφανές και πιο μαρκαρισμένο, ώστε τα μέρη που το διαδέχονται να εξαρτώνται από αυτό «με τον ίδιο τρόπο που η αντήχηση εξαρτάται από τον ήχο που την παράγει»²⁶. Παράδειγμα αυτής της παρατήρησης θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε στο μέτρο 10 της εισαγωγής από τις *Παραλλαγές στο θέμα του Μότσαρτ*, όπου βλέπουμε στο μπάσο ένα ήμισυ και 2 τέταρτα και στη μεσαία φωνή αντηχεί η συνέχεια της συγχορδίας:



²⁶ Merrick, (1832). *Method for the Spanish Guitar, by Fernando Sor*, σ.36, 2^η παρ.

3) Παραλλαγές στο θέμα του Μότσαρτ, op. 9, συζήτηση περί ηχοχρωμάτων ανά παραλλαγή.

Ο Σορ έγραψε τις παραλλαγές βασιζόμενος στο θέμα του Μότσαρτ op. 9 «O cara armonia» από το *Μαγικό Αυλό*. Το έργο πρωτοεκδόθηκε στο Λονδίνο το 1821²⁷. Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία χρησιμοποιεί την αγγλική έκδοση του Royal Harmonic Institution, από τον ιστότοπο του imslp.org²⁸. Το έργο είναι γραμμένο σε Μι μείζονα και αποτελείται από εισαγωγή, θέμα, παραλλαγές και coda, ως τελική επανάληψη της 5^{ης} παραλλαγής. Ο Σορ μεταγράφει την εισαγωγή και το θέμα σύμφωνα με τις δυνατότητες της κιθάρας, διατηρώντας, όμως, το ύφος της ορχηστρικής παρτιτούρας και έναν λεγκάτο χαρακτήρα που παραπέμπει στις κινήσεις των βιολιών και των πνευστών οργάνων της ορχήστρας. Έπειτα, στις παραλλαγές ξεδιπλώνει τις συνθετικές του ικανότητες και αναδεικνύει τις δυνατότητες της κιθάρας με λεπτό και έξυπνο τρόπο, χρησιμοποιώντας υλικό που ξανασυναντούμε στο κεφάλαιο «Παραγωγή ήχου και τεχνικές» που προανέφερα.

Είδαμε νωρίτερα πως ο Σορ αγγίζει το θέμα της μίμησης άλλων οργάνων σε τρόπο γραφής και απόδοσης στην κιθάρα. Η ουσία της συζήτησης αυτής έγκειται κυρίως στην ηχοχρωματική ποικιλία που μπορεί να αναπτύξει η κιθάρα ως όργανο. Παρακάτω θα εξετάσουμε αναλυτικά τις παραλλαγές αυτές από τεχνική άποψη, δίνοντας έμφαση στη διδασκαλία του Σορ και στις υποδείξεις που έχει καταγράψει στη μέθοδο περί της ανάπτυξης της ηχοχρωματικής παλέτας της κιθάρας.

- **Παραλλαγή 1:** Ξεκινώντας με την 1^η παραλλαγή, παρατηρούμε με μια πρώτη ματιά πως σε όλη την παραλλαγή κυριαρχεί το μοτίβο των τεσσάρων 32^{ων}, για την αναπαραγωγή του οποίου χρησιμοποιείται η τεχνική *λεγκάτο* σε γρήγορο τέμπο και με ορισμένες εξίσου γρήγορες γέφυρες, διανθίζοντας το αρχικό θέμα, κάτι που χρειάζεται λεπτό χειρισμό, σαφήνεια στις φράσεις και ανάμιξη

²⁷ Από τη διδακτορική διατριβή της κ. Βουγιούκα Κ. (2015). *Η κιθάρα στο μουσικό γίνεσθαι του πρώιμου 19^{ου} αιώνα: θέματα τεχνικής και ερμηνείας με βάση σόλο έργα για κιθάρα των Mauro Giuliani και Fernando Sor τα οποία σχετίζονται με την όπερα*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο Τμήμα Μουσικών Σπουδών. <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/37209#page/1/mode/2up>. σ.258

²⁸ Δεν αναφέρεται αν πρόκειται για επανέκδοση, όπως επίσης ούτε η ακριβής χρονολογία έκδοσης. Fernando S. (1821). *Variations on a Theme by Mozart, op.9*. [Παρτιτούρα]. Διαθέσιμο στο https://imslp.org/wiki/File:PMLP97602-SOR_variations_op9.pdf

λεγκάτο και στακάτο. Η όλη εικόνα παραπέμπει στην άρθρωση πνευστών οργάνων όπως το φλάουτο. Έτσι, εδώ θα ανατρέξουμε στις σημειώσεις της μεθόδου για να δούμε πως εφαρμόζεται η διδασκαλία του Σορ για το συγκεκριμένο ηχόχρωμα.

Είδαμε νωρίτερα πως ο Σορ για τη μίμηση του φλάουτου χρησιμοποιεί αρμονικές, και αυτό γιατί, όπως αναφέρει και ο ίδιος, η κιθάρα δε μπορεί να αναπαράγει τις υψηλές συχνότητες του φλάουτου. Εδώ, όμως, η τεσσιτούρα είναι τέτοια που δεν είναι απαραίτητη η χρήση αρμονικών: έχουμε μόνο μίμηση της άρθρωσης του φλάουτου, προσαρμοσμένη στις δυνατότητες της κιθάρας, κάτι που θα μπορούσε να ωθήσει τον εκτελεστή να επιχειρήσει ένα φραζάρισμα παρόμοιο με αυτό που θα έκανε το φλάουτο.



- **Παραλλαγή 2:** Η ελάσσονα εναρμόνιση του θέματος, στη 2^η παραλλαγή, χαρακτηρίζεται από λεγκάτο χαρακτήρα και λυρισμό. Όταν συζητάμε για λεγκάτο χαρακτήρα εννοούμε την αίσθηση της ενότητας μεταξύ των φθόγγων, δηλαδή το να έπεται η μια νότα της άλλης χωρίς να αντιλαμβανόμαστε κάποια διακοπή, αλλά κάτι που έχει συνέχεια και αφηγείται μια φράση μέσω του τραγουδιού. Ο λεγκάτο χαρακτήρας των φράσεων είναι χαρακτηριστικό των πνευστών οργάνων και της φωνής. Εντούτοις, η όλη τεσσιτούρα αλλά και ο μελωδικός χαρακτήρας εδώ παραπέμπει μάλλον στο κόρνο.

Οι οδηγίες του Σορ για τη μίμηση ηχοχρώματος του κόρνου στην κιθάρα, θέλουν τον εκτελεστή να κρούει τις χορδές περίπου στο 1/6 της απόστασης από τη γέφυρα, να αποφεύγει κάθε είδους μεταλλικά ηχοχρώματα και να μην χρησιμοποιεί ανοιχτές χορδές. Στόχος είναι η δημιουργία ενός γλυκού, απαλού, λεγκάτο ηχοχρώματος που να αρμόζει στην αφήγηση του ελάσσονος χαρακτήρα της παραλλαγής.

Τέλος, το στοίχημα του ερμηνευτή, εκτός των παραπάνω ζητημάτων, είναι να δώσει διαφορετικό νόημα σε κάθε επανάληψη της ίδιας νότας, ώστε ο ακροατής να μην βαρεθεί και να προσμένει τη συνέχεια της αφήγησης.



- **Παραλλαγή 3:** Στην 3^η παραλλαγή βλέπουμε πως διανθίζεται το αρχικό θέμα χρησιμοποιώντας την τεχνική του arpeggio και αναλύοντας τις συγχορδίες στο μήκος της ταστιέρας. Η μίμηση που ταιριάζει εδώ, από τις σημειώσεις του Σορ, είναι αυτή του όμποε, καθώς η παραλλαγή έχει τραγουδιστό χαρακτήρα, αξιοποιεί περάσματα με 3^{es} και έχει λεγκάτο και στακάτο περάσματα. Στην κιθάρα η απόδοση του ένρινου ηχοχρώματος, κατά τον Σορ, γίνεται χτυπώντας τις χορδές κοντά στην γέφυρα και αξιοποιώντας μέρος από τα νύχια. Από προσωπική δοκιμή, χωρίς νύχια, όντως ο ήχος που παράγεται είναι πιο οξύς και μεταλλικός, όμως το βρίσκω εξαιρετικά δύσκολο να χτυπήσω τις χορδές με την άκρη του νυχιού, έχοντας τόσο μεγάλη αντίσταση από τις χορδές. Ο παράμεσος δε μπορεί να ανταπεξέλθει καθόλου σε αυτές τις συνθήκες, τα υπόλοιπα δάκτυλα όμως, θα μπορούσαν να ακολουθήσουν με αρκετή εξάσκηση.

Στις μέρες μας, με τη χρήση των νυχιών η αναπαραγωγή αυτού του ένρινου και μεταλλικού ηχοχρώματος είναι πιο εφικτή καθώς η σκληρότητα των νυχιών επιτρέπει χτυπήματα με ένταση σε περιοχές μεγαλύτερης αντίστασης κοντά στη γέφυρα.



- **Παραλλαγή 4:** Σε αυτή την παραλλαγή, ο Σορ χρησιμοποιεί γρήγορους δακτυλισμούς στο δεξί χέρι για την έκθεση του θέματος καταλήγοντας στις κύριες συγχορδίες της μελωδίας, τις οποίες αναλύει με *arpeggio* σε 1 χρόνο κάθε φορά. Επίσης απαιτεί τη γρήγορη μετακίνηση και ορθή τοποθέτηση του αριστερού χεριού στο μήκος της ταστιέρας.

Αυτός ο τρόπος γραφής έχει κοινά στοιχεία με αυτόν της άρπας, όπως είδαμε νωρίτερα και στο κομμάτι της παραγωγής του ήχου. Το παραλλαγμένο θέμα κρύβεται στο τελευταίο όγδοο του μέτρου, σε 3ηχο δεκάτων έκτων, και στο πρώτο δέκατο έκτο του μέτρου και έπειτα από μια παύση δεκάτου έκτου ακολουθεί η ανάλυση της συγχορδίας του μέτρου με μία μόνο κίνηση του δεξιού χεριού. Οι οδηγίες που δίνει ο Σορ για τη μίμηση του ηχοχρώματος της άρπας μας λένε πως πρέπει η κρούση των χορδών να γίνεται στη μέση από το 12^ο τάστο και στη γέφυρα, δηλαδή πάνω από την τρύπα και λίγο αριστερά αυτής. Σε εκείνο το σημείο παρατηρώ πως δεν υπάρχει μεγάλη αντίσταση. Ο ήχος που παράγεται είναι πολύ γλυκός και ζεστός, κάτι που αντιστοιχεί με την άρπα. Το ζήτημα για μένα είναι η ένδειξη «*riu mosso*» (πιο γρήγορα, με περισσότερη κίνηση). Όσο πιο γρήγορα προσπαθώ να χτυπήσω τις χορδές σε εκείνο το σημείο, τόσο μικρότερη αντίσταση βρίσκω, με αποτέλεσμα να μην μπορώ να συγχρονίσω σωστά τη στιγμή της κρούσης. Το πρόβλημα αυτό λύνεται αν μεταφέρω το δεξί χέρι δεξιά της τρύπας, όπου η αντίσταση των χορδών είναι μεγαλύτερη και πιο οικεία, εφόσον περίπου σε εκείνο το σημείο θέσπισε ο Σορ τη φυσική θέση του χεριού, αλλά από την άλλη χάνεται ο γλυκός ήχος που περιγράφει ο Σορ. Σε αυτό το σημείο, και χωρίς περισσότερες πληροφορίες για τη συγκεκριμένη παραλλαγή, δε μπορώ να πω με σιγουριά αν η μίμηση της άρπας, που εξηγεί ο Σορ, μπορεί να επιτευχθεί σε πρακτικό επίπεδο με τόσο γρήγορο ρυθμό.



- **Παραλλαγή 5:** Η 5^η παραλλαγή έχει, κι αυτή, την ένδειξη «*piu mosso*» αυξάνοντας την ταχύτητα και τη δυσκολία. Στην παρτιτούρα, παρατηρούμε λεγκάτο του αριστερού χεριού στην ανοιχτή χορδή σι που απαιτεί έλεγχο των δακτύλων για να μην υπερκαλύπτει τη μελωδία και γρήγορους δακτυλισμούς στο δεξί χέρι. Αυτός ο τρόπος γραφής θυμίζει σόλο βιολί που καλείται να παίζει μελωδία και συνοδεία σε μορφή διαδοχικών αρπισμών. Ο Σορ δεν αναφέρει στη μέθοδο κάτι στοχευμένο για τη μίμηση του βιολιού, πιθανότατα επειδή δεν εντόπισε κάποιο ηχόχρωμα της κιθάρας που να του το θυμίζει. Ωστόσο, το βιολί είναι ένα όργανο που κυριαρχεί στις ορχήστρες εκείνη την εποχή και έχει κύρος και βαρύτητα στην κοινωνία, πράγμα που, ο Σορ, προσπαθεί να πετύχει και για την κιθάρα.



- **Coda:** Ακολουθεί ο επίλογος του έργου με την ένδειξη «*coda*» σε συνέχεια της 5^{ης} παραλλαγής. Διακρίνεται από απαιτητικό τέμπο με κίνηση του αριστερού χεριού σε όλο το μήκος της ταστιέρας και απαιτητικούς δακτυλισμούς του

δεξιού χεριού. Πιστεύω πως σε όλη την coda γίνεται μια προσπάθεια ανάδειξης των δυνατοτήτων της κιθάρας και της δεξιότητας του εκτελεστή. Δεν εντοπίζω τη μίμηση κάποιου οργάνου, αλλά τη μίξη της μελωδίας και της συνοδείας με τέτοιο τρόπο ώστε να τραβήξει το βλέμμα του ακροατή δηλώνοντας πως η κιθάρα είναι ικανή να υποστηρίξει την πολυφωνία σε συνδυασμό με την ποιότητα της μουσικής και την ταχύτητα, εδραιώνοντας το δικό της μοναδικό ηχόχρωμα.



4) Επίλογος

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία είχε ως επίκεντρο τη σημαντική συνεισφορά του Φερνάντο Σορ στον κόσμο της κλασικής κιθάρας μέσω της μελέτης της μεθόδου του και των πρακτικών εφαρμογών που αυτή προώθησε. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάστηκαν ζητήματα μουσικής ερμηνείας, καθώς και η εξέλιξη της κλασικής κιθάρας μέσα από τις καινοτομίες που πρότεινε ο ίδιος ο Σορ.

Αρχικά, παρουσιάστηκε η σύγκριση μεταξύ της μπαρόκ 5-χορδης κιθάρας και της 6-χορδης κιθάρας του 19ου αιώνα, αναδεικνύοντας τις διαφορές που επηρέασαν τον τρόπο παιξίματος και τις πρακτικές ερμηνείας, όπως επίσης και την ιστορική εξέλιξη του οργάνου. Επιπλέον, εξετάστηκε η μεταγραφή φωνητικής μουσικής για την ανάδειξη των δυνατοτήτων της κιθάρας και τη δημιουργία νέου ρεπερτορίου, που συνέβαλε στην ανάπτυξη του οργάνου και την αποδοχή του ως πολυφωνικό όργανο της αρμονίας, συγκρίσιμο πλέον με το πιάνο, και αν όχι και με την ορχήστρα.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, καταγράφηκαν όλα τα ζητήματα και οι τεχνικές που προέκυψαν από τη μέθοδο του Σορ, σε σύγκριση με τη σύγχρονη μέθοδο κιθάρας του Κέπελ. Αυτή η σύγκριση ανέδειξε την εξέλιξη της κλασικής κιθάρας και την επίδραση της μεθόδου του Σορ στη σύγχρονη τεχνική. Οι βασικές αρχές που έθεσε ο Σορ ως θεμέλια για την εκμάθηση της κιθάρας είδαμε πως διατηρούνται μέχρι και σήμερα, ενώ ορισμένες πρακτικές του εξελίχθηκαν ανά τους αιώνες.

Τελικά, η εργασία ασχολήθηκε με την πρακτική εφαρμογή του θέματος της ηχοχρωματικής παλέτας της κιθάρας, όπως το ανέπτυξε ο Σορ στη μεθόδό του, μέσω του έργου του *Παραλλαγές στο θέμα του Μότσαρτ, op. 9*. Η ηχοχρωματική παλέτα ή αλλιώς οι μιμήσεις οργάνων, όπως αναφέρεται στη μέθοδο, αποτέλεσε ένα σημαντικό στοιχείο της εξέλιξης της ηχοχρωματικής ποικιλίας της κλασικής κιθάρας, επιτρέποντας στους μουσικούς να εκφράσουν συναισθήματα και να εξερευνήσουν πληθώρα ηχοχρωμάτων μέσω του οργάνου τους.

Συνοψίζοντας, μέσω αυτής της διπλωματικής εργασίας αναδεικνύεται η σπουδαιότητα του Φερνάντο Σορ στον κόσμο της κλασικής κιθάρας και η συνεισφορά του στην εξέλιξη του οργάνου και της μουσικής ερμηνείας. Οι καινοτομίες που πρότεινε ο Σορ και η ηχοχρωματική παλέτα που ανέπτυξε και κατέγραψε αποτελούν σημαντικά κομμάτια της κληρονομιάς της κιθάρας και συνεχίζουν να επηρεάζουν τη σύγχρονη κιθαριστική τέχνη.

5) Βιβλιογραφία

- Bampenyou, R. (2012). *A Performance Guide to the Multi-Movement Guitar Sonatas of Fernando Sor and Mauro Giuliani*. Scholarlyrepository.miami.edu.
https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/888
- Coelho, V. A. (2003). *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-80192-8 (Hbk) ISBN 978-0-521-00040-6 (Pbk)
- Fernando S. (1821). Variations on a Theme by Mozart, op.9. [Παρτιτούρα]. Διαθέσιμο στο https://imslp.org/wiki/File:PMLP97602-SOR_variations_op9.pdf
- Fuller D. 2001. Alberti bass. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00447>
- Heck, T. F., Turnbull, H., Sparks, P., Tyler, J., Bacon, T., Timofeyev, O. V., & Kubik, G. (2001). Guitar. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43006>
- Heck F. T. (2001). Aguado (y Garcia), Dionisio. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00319>
- Hughes, A. D., & Gerson-Kiwi, E. (2001). Solmization. *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26154>
- Jeffery, B. (2001). Sor [Sors], (Joseph) Fernando. In *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26246>
- Kappel, H. (2016). *The bible of classical guitar technique*. AMA Musikverlag. ISBN 978-3-89922-191-6
- Merrick A. (1832). *Method for the Spanish Guitar by Fernando Sor*. Από τον ιστότοπο imslp. https://imslp.org/wiki/File:PMLP58779-sor_method_merrick.pdf , προσπέλαση στις 30/3/2021

Temperley, N. (1978). [Review of *Fernando Sor: Composer and Guitarist*, by B. Jeffery]. *Music & Letters*, 59(4), 490–492. <http://www.jstor.org/stable/733961>

Tyler J. & Sparks P. (2002). *THE FROM THE RENAISSANCE TO THE CLASSICAL ERA*. OXFORD EARLY MUSIC SERIES. ISBN 978-0-19-816713-6 (Hbk) ISBN 978-0-19-921477-8 (Pbk)

Βουγιούκα Κ. (2015). *Η κιθάρα στο μουσικό γένεσθαι του πρώιμου 19^{ου} αιώνα: θέματα τεχνικής και ερμηνείας με βάση σόλο έργα για κιθάρα των Mauro Giuliani και Fernando Sor τα οποία σχετίζονται με την όπερα*. Ιόνιο Πανεπιστήμιο Τμήμα Μουσικών Σπουδών. <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/37209#page/1/mode/2up>