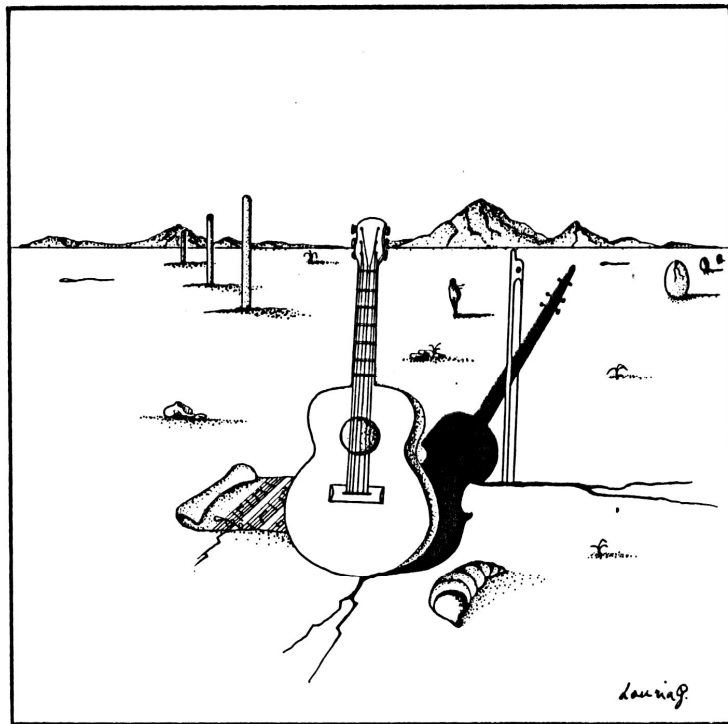


ŠEVČÍK

Op. 8 CHANGES OF POSITION FOR
GUITAR

by

LUIGI PENTASUGLIA



INTRODUCTION

This transcription for the guitar of O. Sevcik's *op.8*, a word adopted - thanks to its exceptional technical efficacy - in the programmes of violin and cello classes in conservatories throughout the world, concentrates on the changes of position and seeks to make the first specific contribution to the definition of a renewed conception of guitar technique through the study of unjustly forgotten former practices and problems. It thus constitutes the first (and hopefully not the last) step toward the discovery of the hidden meanings of what I like to define as an "osmosis of the past" where the didactic roots of the guitar lie, an instrument which owes the violin much more than do its distant relations, the lute and the baroque guitar. This also justifies the purely pedagogical nature of my paper whose fundamental aim it is to give guitar students the possibility to make use of the techniques of study that have matured - since the second half of the 1800s which mark the decline of the guitar - in the field of didactics for the violin, an instrument which, for historical reasons and due to the peculiarity of its technique and expression, is most easily compared with the guitar.

Historical precedents:

In the introduction to one of my transcriptions for the guitar (12 Studi per chitarra di R.Kreutzer. Ed. Bérben, 1987, Ancona, Italy), I made an analytical examination and evaluation of the process by which in the first half of the 1800s the techno-stylistic comparison of the two instruments took on concrete form and the modalities which made possible the transfer - from the violin to the guitar and vice versa - of factors concerning the respective practices of execution. Moreover, I pointed out how the so-to-speak "osmotic" relationship between the violin and the guitar reached its full maturation in the second half of the 1800s when the greatest guitarists of the time (Sor, Giuliani, Paganini, Carulli, Molino, Zani de Ferranti, Magnien, etc.) all shared - not by chance - the same predilection for a string instrument.

This coincidence did not escape Berlioz (also he an enthusiastic guitarist) when, expressing his amazed admiration for Paganini's exceptional technique, he related it explicitly to his training as a guitarist. The renowned "secret" at the root of the diabolic genius of this great violinist from Genoa may be traced back to a downright prosaic expedient: the enigmatic "scordatura" (being out of tune) applied by Paganini to the violin would, thus, be nothing but a partial tuning of the guitar directly transferred onto the violin at proportionate intervals. In this way, the very ideas for the violin pieces may have been conceived and perhaps even worked out directly on the guitar - at that time smaller than the one used today - and the guitar positions could then be adapted to the violin (*op. cit.*).

The fingerboard of the guitar, thus, had to take shape in the minds of the virtuosi instinctively as something "analogous" to the neck of the violin. Their particular way of "musically" relating to the guitar was similar to the one utilized on the violin. Hence, their

PREFAZIONE

La presente trascrizione per chitarra dell'*op.8* di O. Sevcik, limitatamente ai cambiamenti di posizione (un'opera che per ineguagliata efficacia tecnica si è imposta nei programmi delle classi di violino e violoncello di tutti i Conservatori del mondo), vuole offrire un primo specifico contributo alla definizione di una rinnovata concezione della tecnica chitarristica, attraverso l'approfondimento di pratiche e problematiche antiche e ingiustamente dimenticate. Essa rappresenta un primo passo (e speriamo non l'ultimo) verso la scoperta di significativi reconditi di quella che amo definire una "osmosi antica", nella quale affondano le radici didattiche di uno strumento (la chitarra) molto più debitore nei confronti del violino che non dei suoi lontani parenti, il liuto e la chitarra barocca. In tal senso si legittima il carattere prettamente pedagogico di questo lavoro, il cui scopo fondamentale è quello di offrire agli studenti di chitarra la possibilità di avvalersi di quei mezzi di apprendimento che, a partire dal momento di maggior decadimento della chitarra (la seconda metà dell'800), sono andati maturando nell'ambito della didattica del violino: uno strumento che, per ragioni storiche e le peculiarità tecnico-espressive, è più facilmente accostabile alla chitarra.

I precedenti storici

Nella prefazione ad un mio lavoro di trascrizione dal violino alla chitarra (12 Studi per chitarra di R. Kreutzer, Ed. Bérben, 1987, Ancona, Italia), ho esaminato e valutato analiticamente il processo attraverso il quale nella prima metà dell'Ottocento si è concretizzato il raffronto tecnico-sulistico fra i due strumenti e le modalità attraverso le quali si è reso possibile il trasferimento dal violino alla chitarra e viceversa di fattori che concernono le rispettive prassi esecutive. Ho, inoltre, evidenziato come il rapporto giunga a piena maturazione nei primi decenni dell'Ottocento, quanto i massimi chitarristi del tempo (Sor, Giuliani, Paganini, Legnani, Carulli, Molino, Zani de Ferranti, Magnien, ecc.) furono tutti - non a caso - accomunati dalla medesima predilezione per uno strumento ad arco.

La coincidenza non sfuggì allo stesso Berlioz (anch'egli appassionato chitarrista) quando, esprimendo la propria stupefatta ammirazione per l'eccezionale tecnica del Paganini, la collegò esplicitamente alla sua formazione chitarristica. Lo stesso famigerato "segreto", che sarebbe a monte della diabolica genialità del grande violinista genovese, potrebbe ricondursi ad un espediente addirittura prosaico: l'enigmatica "scordatura", applicata dal Paganini sul violino, altro non sarebbe stata se non un'accordatura (sia pure parziale) della chitarra, trasportata identica, nei rapporti intervallari, sul violino. Così, passaggi concepiti, se non addirittura studiati, sulla chitarra (che all'epoca era più ridotta dell'attuale) potevano essere adattati nelle stesse posizioni chitarristiche sul violino (*Cfr., op. cit.*).

La tastiera della chitarra - insomma - dovette delinearsi nella mente di quei virtuosi, istintivamente, come "analogica" al manico non tastato del violino. Dunque, il loro modo particolare di rapportarsi "musicalmente" alla chitarra era simile a quello utilizzato

sensitivity as interpreters was very different from that characterizing modern-day guitarists. The particular automaticity used by the great interpreters - thanks to their singular formamentis (namely, their mentality as true musicians) - in tackling the fingerboard of the violin as well as that of the guitar justifies, so to speak, their diaspora in the second half of the 1800s when the violin yielded its hegemony to the piano, also involving the guitarists who, in conformity to the taste of the time, forgot the teachings of the great performers of the early 1800s.

The importance of having a good ear for music:

Another vital question raised in my previous paper regards the "ear for music" of the modern-day guitarists who, as they do not have an eclectic approach like the "guitarist-violinists" of the 1800s, tend to favour manual skill at the expense of interior hearing. This means that, when the violinist reads a musical interval, a sound image arises in his mind which then guides his left hand; the modern-day guitarist, on the contrary, is satisfied with an auditive check after his fingers have played.

It is precisely the prospect of the pedagogical recovery of the auditive parameter in the guitarist's musical training that confirms the usefulness of this transcription which keeps closely to Feuillard's version for cello of the same word and published by Bosworth. This cello adaptation of the position changes in O. Sevcik's work is, in my modest opinion, the one most congenial to this purpose, which further bears out the thesis asserting that the borderline between the practices of execution of the left hand on the guitar and those on the cello is, indeed, indiscernible.

I should like to remember that the affinity between these two instruments had not escaped the author of the first method for the guitar, Federico Moretti in the late 1700s. In fact, in his *First Lessons for Guitar*, he availed himself of his cello specialization, using it as the didactic basis of his methodology for guitar-teaching. In other words, in his *Lessons*, instead of the less efficient present-day "chromatic" concept of the fingerboard, or better, the "mathematic succession of the keys" (1st, 2nd, 3rd, etc.), which does not oblige the guitarist to form a preliminary mental image of what he is about to play, Moretti preferred the "diatonical" and much more musical concept of the cello positions.

The essential difference between these two conceptions of the fingerboard, once again, lies in the fact that the musician playing a string instrument has to mentally strike up the sound he has just read and only thereafter can he materialize it on the instrument (thus bringing about the mental association of "sight-hearing-touch" which is the most correct one from the musical point of view). The guitarist of today, on the other hand, considers the manual position of the sound to have priority over the sounding out.

per il violino. Pertanto la loro sensibilità d'interpreti fu oltremodo lontana da quella che caratterizza i chitarristi moderni. Il particolare automatismo, con cui i grandi interpreti affrontavano, grazie alla loro particolare formamentis (ossia grazie ad una mentalità di veri musicisti) sia la tastiera del violino sia quella della chitarra giustifica, per così dire, la loro diaspora nella seconda metà dell'800, quando il violino cede la sua egemonia al pianoforte, cui saranno interessati, complice il gusto dell'epoca, anche i chitarristi, dimentichi ormai della lezione dei grandi interpreti del primo Ottocento.

Importanza dell'orecchio musicale

Altra questione importante sollevata in quella occasione si riferisce all'"orecchio musicale" del chitarrista moderno, il quale, non avvalendosi di una impostazione eclettica come quella dei "chitarristi-violinisti" dell'Ottocento, tende a favorire la manualità a discapito dell'audizione interiore. Ciò significa che laddove il violinista nel leggere un intervallo musicale fa nascere dentro di sé una rappresentazione sonora che guida la mano sinistra, il chitarrista moderno si accontenta del controllo uditivo solo dopo che le dita hanno suonato.

Ed è proprio in prospettiva di un recupero pedagogico del parametro "uditivo" nella formazione musicale della personalità del chitarrista che si giustifica e trova convalida la presente trascrizione.

Questa edizione si attiene quasi fedelmente alla versione per violoncello della stessa opera realizzata dal Feuillard a cura della casa editrice Bosworth. L'adattamento violoncellistico dei cambiamenti di posizione di O. Sevcik, si conferma, a mio modesto parere, come il più idoneo e congeniale allo scopo, confermando ulteriormente la tesi secondo cui il confine tra le rispettive prassi esecutive della mano sinistra, chitarristica e violoncellistica, sia oltremodo labile.

Vorrei qui ricordare che l'affinità fra i due strumenti non sfuggì, alla fine del '700, all'autore del primo metodo per chitarra, Federico Moretti. Egli, infatti, nelle *Prime lezioni per chitarra*, si servì della sua specializzazione violoncellistica come fondamento didattico della sua metodologia dell'insegnamento chitarristico. In altri termini, nelle sue *Lezioni*, all'attuale e meno efficiente concezione "cromatica" della tastiera - o per meglio dire per "matematica successione dei tasti" (I - II - III - tasto ecc.) - che non obbliga l'esecutore a farsi un'idea mentale preliminare di ciò che sta per suonare, Moretti preferì quella "diatonica" e molto più musicale, delle posizioni violoncellistiche.

La sostanziale differenza fra le due concezioni della tastiera, lo ribadiamo, consiste nel fatto che, mentre lo strumentista ad arco è obbligato ad intonare mentalmente il suono appena letto, per concretizzarlo solo in un secondo momento sullo strumento (realizzando così l'associazione mentale "vista-udito-tatto", la più corretta dal punto di vista musicale), il chitarrista odierno considera la posizione manuale del suono prioritaria rispetto alla sua intonazione. Si potrebbe in conclusione affermare, con un gioco di parole, che mentre gli strumentisti ad arco prima "cantano" le note e poi le suonano, i chitarristi le "contano" semplicemente.

Some basic advice for the correct study of position changes:

In analogy to what violinists and cellists do when they practice, I advise the guitarist to get used to looking away from the fingerboard and mentally check (or inwardly sing) the exercise "note by note, measure by measure". In this way, one avoids the simplistic mental association of "sight-touch-sound" in favour of the development of the association of "sight-hearing-touch". As Edgar Willems asserts in his famous essay "*L'Oreille Musicale*": "*In a true musician, the reading brings forth a sound image which is translated by the fingers*".

For all this to be musically possible, it is of fundamental importance that, from the purely technical point of view, the knuckles of the left hand keep a steady angle in relation to the strings from where the movement starts to where it ends. Moreover, the first finger, considered to be the "*guide*", must stay on the string and slide downward when it is directly involved in the movement, or skim over it when the other fingers carry out the movement.

Luigi Pentasuglia

Alcuni consigli fondamentali per il corretto studio dei cambiamenti di posizione

In analogia con quanto di fatto avviene nella pratica violinistico-violoncellistica, consiglio l'esecutore di abituarsi fin da principio a distogliere l'attenzione visiva dalla tastiera, controllando mentalmente (ossia cantando interiormente) l'esercizio "nota per nota, battuta per battuta"; si eviterà in questo modo la semplicistica associazione mentale "vista-tatto-suono" e si favorirà lo sviluppo dell'associazione "vista-udito-tatto". Come afferma Edgar Willems nel suo famoso saggio "*L'Oreille Musicale*", "*in un vero musicista, la lettura fa nascere una rappresentazione sonora che viene tradotta per mezzo delle dita*".

Perché tutto ciò sia musicalmente possibile, è fondamentale che da un punto di vista prettamente tecnico le nocche della mano sinistra mantengano, rispetto alle corde, un'angolazione costante dal punto di partenza dello spostamento al punto di arrivo. Inoltre, il primo dito, essendo considerato "*guida*", deve necessariamente restare poggiato sulla corda glissando (nei casi sia direttamente interessato allo spostamento), o rasente ad essa, quando siano le altre dita a produrre il cambiamento.

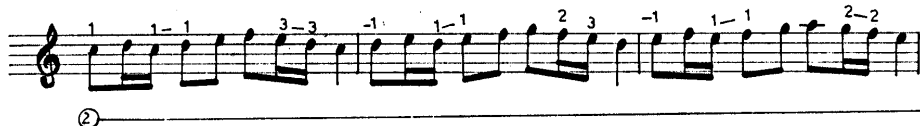
Luigi Pentasuglia

Changes at an interval of a second

* In order to make the exercises as useful as possible, I believe that it will be useful to include below each exercise a way of applying the "legati" (ties) belonging to the guitar technique which, one may say, correspond to the violinist's left hand "pizzicati".

Cambiamenti per intervalli di seconda.

* Al fine di rendere gli esercizi il più proficui possibile, ho pensato di far cosa utile proponendo per ogni esercizio una possibilità di applicazione dei legati tecnici chitarristici (corrispondenti, se vogliamo, ai pizzicati della mano sinistra del violinista).



2

⑥

⑥

⑤

④

③

②

②

①

①

3

⑥

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

⑥

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

⑤

⑤

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

④

④

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

③

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

②

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

②

①

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

①

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

⑥

1 3 1 2 4 2 4 2 1 3 1 etc.

4

⑥

⑥ ⑤

⑤ ④

④

③

②

② ①

①

⑥

5

1 2 4 2-2 4 1 4 2 3 1-1 3 -3 1 2 3
⑥

1 -2 -2 1 -2 -2 1 3 -3
⑥ ⑤

1 2 3 1 -2 -2 1 -2 -2
⑤ ④

1 -2 3 1 3 -3 1 2 3
④

1 2 3 1 -2 -2 1 3 -3
③

1 3 -3 1 2 3 1 -2 -2
②

1 -2 3 1 2 3 1 3 -3
② ①

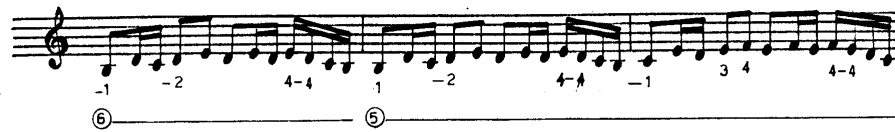
1 2 3 1 -2 -2 1 3 -3
①

1 2 4 2-2 4 1 4 2 3 1-1
⑥

6



⑥



⑥ ⑤



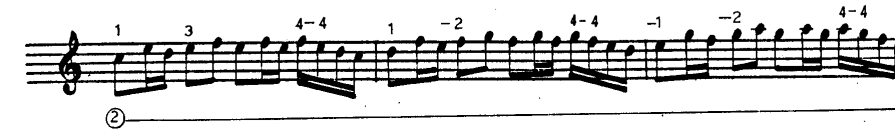
⑤ ④



④



③



②



② ①



①



⑥

7



⑥



⑥ ⑤



⑤ ④



④



③



②



② ①



①



①

9

⑥

⑥ ⑤

⑤ ④

④

③

②

② ①

①

⑥

10

1 4 1 3 4 3 3 1 4 1 4 3 4 1 4 3 4
⑥

1 4 2 4 1 4 2 4 1 4 3 4
⑤

1 4 3 4 1 4 2-2 4 1 4 2 4
⑤

3 3 3 4 4
④

4 4 4 4 2 4 1 4 3 4
③

1 4 3 4 1 4 3 4 1 4 2 4
②

1 4 3 4 1 4 3 4 1 4 3 4
②

1 4 3 4 1 4 2 4 1 4 3 4
①

1 4 3 4 3 4 1 4
①

11

⑥

⑥ ⑤

⑤ ④

④

③

②

② ①

①

⑥

12

⑥

⑥ ⑤

⑤ ④

④

③

②

② ①

①

⑥

13

⑥

⑥ ⑤

⑤ ④

④

③

②

② ①

①

⑥

14

⑥ 1 3 3 1 3 1 3 4 3 1 3 1 3 1 2 3 4 2 3 1 3 3 4 2 3

⑥ 3 2 4 3 2 1 3 2 4 3 2 1 2 3 4 2 3

⑤ 3 3 4 2 3 1 3 2 4 2 2 1 3 2 4 2 2

④ 1 3 3 4 3 3 1 2 3 4 2 3 1 3 3 4 2 3

③ 3 3 4 2 3 1 3 2 4 3 2 1 2 3 4 2 3

② 1 2 3 4 2 3 1 3 3 4 2 3 1 3 2 4 2 2

② 1 3 3 4 3 3 1 3 3 4 3 3 1 2 3 4 2 3

① 1 3 3 4 2 3 1 3 2 4 3 2 1 2 3 4 2 3

① 1 3 3 4 2 3 1 3 2 4 3 2 1 2 3 4 2 3

⑥ 1 3 3 1 3 4 3 1 3 1 2

15

6 1 4 3 1 3 1 3 1 3 4 1 3 1 1 4 1 3 1 3 4 1 3 1 1 4 1 2 1 3 4 1 2 1

6 1 4 1 3 1 2 4 1 3 1 1 4 1 3 1 2 4 1 3 1 1 4 1 3 1 3 4 1 3 1

5 1 4 1 2 1 3 4 1 2 1 1 4 1 3 1 2 4 1 3 1 4 1 3 1 2 4 1 3 1

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

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

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

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

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

1 1 4 3 1 3 1 3 1 3 4 1 3 1 1 4 1

16

Changes at an interval of a fourth

Cambiamenti per intervalli di quarta.

⑤

⑤

④

③

②

①

①

⑥

18

⑥

⑤

④

③

②

①

①

⑥

20

⑥

⑤

④

③

②

①

①

①

21

⑥

⑤

④

③

②

①

①

①

22



⑥

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3, 4 2, 1 4, 2 1, 4 2, 1 2, 4 1, 4 2, 1 3, 4, 1 3, 4, 1 3, 4, 4, 1.



⑤

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 2 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1.



④

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 2 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1.



③

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 2 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1.



②

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 2 4, 4 4, 1.



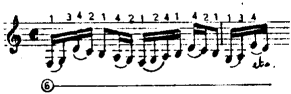
①

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1.



①

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 2 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1 1, 1 3 4, 4 4, 1.



⑥

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3 4 2 1 4 2 1 2 4 1 4 2 1 1 1 4.

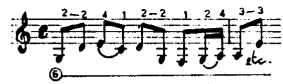
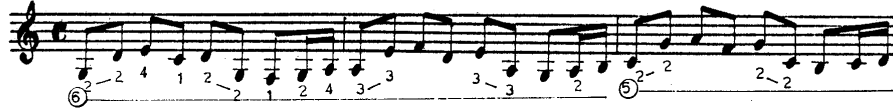
23

Changes at an interval of a fifth

Cambiamenti per intervalli di quinta.

The musical score consists of six staves of music, each with a circled number below it. The first five staves are in treble clef and contain eighth-note patterns with various fingering (1, 2, 3, 4) and articulation (accents) markings. The sixth staff is in bass clef and contains a similar eighth-note pattern with fingering and articulation markings. The exercise is titled 'Changes at an interval of a fifth' and 'Cambiamenti per intervalli di quinta.'

25



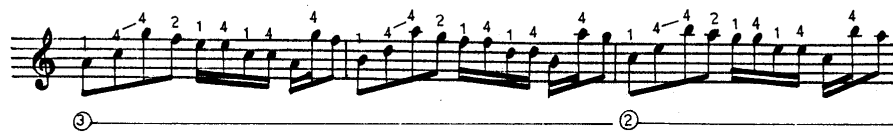
28



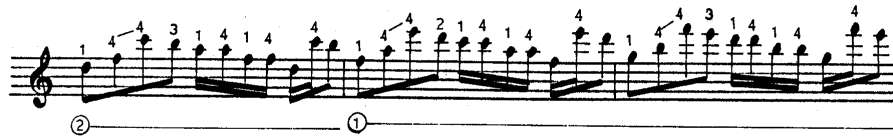
Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with the following fingering: 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 4, 3, 1, 4, 1, 4, 4, 5, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4.



Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with the following fingering: 5, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 4.



Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with the following fingering: 3, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4.



Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with the following fingering: 2, 1, 4-4, 3, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 4, 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 1, 4-4, 3, 1, 4, 1, 4, 4, 4.



Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with the following fingering: 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4, 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 4, 4.



Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with the following fingering: 1, 4-4, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 4-4, 3.

30

The musical score for exercise 30 consists of six staves of guitar tablature. Each staff contains a sequence of notes with corresponding fret numbers (1, 2, 3, 4) and fingering instructions (1, 2, 3, 4). The exercises are marked with circled numbers: 6, 5, 4, 2, 1, and 3. The first five staves show a progression of increasing difficulty, with the fifth staff featuring a complex sequence of notes and a circled '1' below it. The sixth staff is a shorter sequence of notes with a circled '3' below it.

Changes at an interval of a seventh

35

Cambiamenti per intervalli di settima.

Musical exercise 35, titled "Changes at an interval of a seventh" (Cambiamenti per intervalli di settima). It consists of four staves of music. The first staff has a circled 6 below it. The second staff has circled 3, 2, and 1 below it. The third staff has a circled 1 below it. The fourth staff has a circled 6 below it. The music features a sequence of chords connected by a seventh interval, with various fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes.

36

Musical exercise 36, titled "Changes at an interval of a seventh" (Cambiamenti per intervalli di settima). It consists of four staves of music. The first staff has a circled 6 below it. The second staff has circled 3, 2, and 1 below it. The third staff has a circled 1 below it. The fourth staff has a circled 6 below it. The music features a sequence of chords connected by a seventh interval, with various fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes.

37

