

Adrovicz István



*Az ember
gitarja*

A mindent túlélő hangszer



Adrovicz István



Az ember gitárja

A mindent túlélő hangszer

DUPRESS

Adrovicz István



*Az ember
gitárja*

A mindent túlélő hangszer



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press
2015



1. Pablo Picasso: Az öreg gitáros

Benczés Sándor: Az öreg gitáros

Pablo Picasso Az öreg gitáros című képéhez

...az utcán süvít a fagyos szél...
Öreg zenész ül a sarokban,
Rongyruhában, sápatag arccal,
Kezében kopott gitár, halkan
Pengeti, a füstben elül a réveteg hang.
S az öreg belecsap a húrba,
Rezeg a hang, s száll, száll magasan,
Dörögve száll, s vált most halk mollba,
A hang lágyan lebeg, s unt szívekbe utat keres.
...az utcán dermesztő hideg tél...
A rongyos zenész vaksi szeme
Messzi múltba néz, ifjú férfit,
Délceg bajnokot lát, vén keze
Újból a húrba mar, s a dal száll, tovább mesél.
Most gyönyörű nőt lát, szerelmet,
Majd dúrba vált a hang, a harag
Hangjai ezek, s az életet
Átkozzák reszkető ujjai, sír a gitár.
...az utcán csak hó, és sóhaj száll...
Csontkeze, mely egykor lányt ölelt
Mára csak dróthúrokat penget,
S a kocsmá füstje mesével telt,
Mindenki csitt! Fejét leszegve meredten néz.
És mesél, és regél, hallga csak,
S a színes történetek szállnak,
A szürke szíveket a vén vak
Még egyszer, tán utoljára színesre festi,
...az utcán vágat a fagyhalál...

A kötet a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával valósult meg.



Lektorálta:
ÉLES CSABA

ISBN 978-963-318-498-1

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja
www.dupress.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Tördelés, műszaki szerkesztés: M. Szabó Monika

Készült a Debreceni Egyetemi Kiadó nyomdaüzemében, 2015-ben

Tartalom

Bevezetés	11
-----------	----

ELSŐ FEJEZET

1. Spanyolország történetének vázlata (711–1580)	19
1.1. A reneszánsz korszak művészetéről	20
1.1.1. A spanyol reneszánsz zene általános képe	22
1.2. A vihuela megjelenése	25
1.3. A tabulatúráirásról és előzményeiről általában	29
1.4. A legismertebb vihuelisták és munkásságuk	33
1.5. A vihuela hangolásáról	52
1.6. A vihuela tartása és játéktechnikája	53

MÁSODIK FEJEZET

2. A XVI. századi zene rétegződése	57
2.1. Egy kiemelkedő műfaj, a fantázia	58
2.2. A vihuelára írott fantáziák tipizálásának lehetőségei	61

HARMADIK FEJEZET

3. A barokk művészetéről általában	69
3.1. A pengetős hangszerek szerepe a barokk korban	71
3.2. A barokkban használt gitárszerű hangszerek	72
3.3. A barokk gitár hangolása	75
3.4. A barokk gitár pengetési technikái	77
3.5. A barokk gitárzene notációja	78
3.5.1. Az alfabetikus rendszer, az alfabetotechnika	79
3.5.2. A tabulatúra	81
3.5.3. Az olasz tabulatúra	82
3.5.4. A francia tabulatúra	83
3.5.5. Kevert tabulatúra	83

NEGYEDIK FEJEZET

4. A barokk gitár játéktechnikái, a jobb kéz technikája	85
4.1. A battente technika	87
4.2. A bal kéz technikája	88
4.3. Zenei díszítések a barokk gitáron	88
4.3.1. Díszítések a pizzicato stílusban	88



4.3.2. Díszítések a rasgado stílusban	92
4.4. A barokk gitár jeles képviselői	92
4.4.1. Spanyol barokk gitárosok	93
4.4.1.1. Egy spanyol nemesember	94
4.4.1.2. A Sanz utáni nemzedék	95
4.4.2. Olasz barokk gitárosok	97
4.4.3. Francia barokk gitárosok	108

ÖTÖDIK FEJEZET

5. A klasszika művészetéről általában	113
5.1. A hathúros gitár megjelenése	114
5.2. A hatodik húrról és a húrok készítéséről	115
5.3. Spanyolország	118
5.4. Olaszország	120
5.5. Franciaország	121
5.6. A gitárkészítés jelentős állomásai	122

HATODIK FEJEZET

6. Gitárosok a XIX. századi Franciaországban	129
6.1. Egy olasz virtuóz Párizsban	129
6.2. Matteo Carcassi Gitáriskolája	131
6.2.1. A gitáriskola célja	132
6.2.2. „Gyakorlati gitáriskola”	133
6.2.3. A pengetés	134
6.2.4. Arpeggiók és akkordpengetési gyakorlatok	135
6.2.5. Technikai kötések és díszítések	137
6.2.6. Dempfelés, üveghangok, skálák, gyakorlatok	139
6.3. Fernando Sor élete és kora	140
6.3.1. Egy korszakalkotó jelentőségű mű: „Méthode pour la Guitare”	144
6.3.2. A gitár és készítői	144
6.3.3. A hangszer tartása	145
6.3.4. A húrok és a hang minősége, a körömpengetés	146
6.3.5. A bal és jobb kéz ujjazatainak jelentősége	147
6.3.6. A helyes út	149
6.3.7. A tercek és a szextek gyakorlati alkalmazása	149
6.3.8. A jobb kéz szerepe	150
6.3.9. Kíséreték és átiratok készítése	152
6.3.10. Összegzés	153
6.4. Sor gitáros kortársai	155



HETEDIK FEJEZET

7. A gitár romantika utáni évtizedei	163
7.1. Egy bécsi gitárművész	163
7.1.1. „Schule für die Guitare”	166
7.2. A posztromantika és a gitár	166
7.3. A XX. század legnagyobb hatású gitárművésze	168
7.3.1. Segovia technikája	171
7.3.2. A hangszer tartás	172
7.3.3. A jobb kéz tartása	172
7.3.4. Az „apoyando”-pengetés	173
7.3.5. A „tirando”-pengetés	173
7.3.6. A körmök szerepe	173
7.3.7. A jobb kéz hüvelykujja	173
7.4. A nejlonhúrok elterjedése	174

NYOLCADIK FEJEZET

8. Latin-amerikai hatás az európai gitározásban	177
8.1. Julio Salvador Sagreras és gitáriskolája	177
8.2. Abel Carlevaro	179
8.2.1. A „Cuadernos”	180
8.2.2. Diatonikus skálák	182
8.2.3. A jobb kéz technikája	182
8.2.4. A bal kéz technikája	183
8.2.5. A bal kéz technikája – konklúzió	183
8.3. „Escuela de la Guitarra”	184
8.3.1. A gitár tartása	185
8.3.2. A jobb kéz funkciói	185
8.3.3. A hangszer technika és az intellektus	186
8.3.4. A jobb kéz munkája, pengetési módok	188
8.3.5. A gitár hangszínei, hangminősége	189
8.3.6. A gitár dinamikai lehetőségei	191
8.3.7. A bal kéz ujjainak munkája	192
8.3.8. Pozícióváltás-típusok	193
8.3.9. A skálázás	194
8.3.10. A tompítás	195
8.3.11. A jobb kéz technikájának fejlesztése	196
8.3.12. A bal kéz technikája, pozícióváltás	197
8.3.13. A „technikai kötés”	197
8.3.14. Az ujjak nyújtása és zsugorítása	198
8.3.15. Alkalmazott elmélet	198



KILENCEDIK FEJEZET

9. Összegzés	199
Bibliográfia	219
Névmutató	225
Képjegyzék	231
Melléklet	235
Források	270

DUPRESS



Bevezetés

A művelődéstörténeti és a művészeti emlékek között a történelmi idők kezdete óta, az őskortól egészen napjainkig találkozhatunk pengetős hangszerekre vonatkozó utalásokkal: mitológiai vagy történelmi személyek vették kézbe ezeket. Az embert mindig elvarázsolta a pengetős hangszerek hangja, formája, a velük megszólaltatható zene szívhez szóló szépsége. E hangszerek többsége kézbe, öllebe vehető; mintegy magunkhoz ölelhetjük őket. Megszólaltatásukhoz többnyire mindkét kézre szükség van. A megszólaltatott hang jellegzetessége a jól meghatározható kezdet és a viszonylag gyors lecsengés, amely akár az ember és világának mulandóságára is emlékeztethet.

A legtöbb pengetős hangszer húrozottsága laza. Ennek köszönhetően viszonylag könnyen megpengethetőek. Hangterjedelmük inkább a mélyebb régiókat érinti. Jellemző, hogy legtöbbjük köznapi használatához viszonylag csekély zenei tudás is elegendő, ezért könnyen elérhető segítségükkel a zenélés öröme, mind a hangszereken játszóknak, mind az őket figyelő hallgatóságának.

A gitár egyszerűsége, viszonylagos primitívsége azonban nem zárja ki a minőségi, magasabb rendű zenélést. Ezen instrumentumok története, fennmaradt zenei emlékeik fényesen bizonyítják, hogy a szerkezetükből adódó lehetőségek a legbonyolultabb zenei megnyilvánulásokra, polifonikus szerkesztésekre, kifinomult, művészi játékmódokra is kiválóan alkalmassá teszik őket.

E hangszerek múltját, zenéjét ismerő zenetudósok határozottan állítják, hogy a pengetősök, a rajtuk megszólaltatott zenei világ alapvetően és döntően befolyásolta az európai zenei fejlődés irányát. Ennek dacára ezen hangszerek vonatkozásában még napjainkban is sokszor találkozunk lekicsinylő, leértékelő véleményekkel. Sokszor téves, elhamarkodott megállapításokat tesznek azok, akik a pengetős hangszereket szinte egyáltalán nem ismerik, és az amatőr vagy a kezdő színvonalán játszó teljesítménye alapján vonnak le mélyreható következtetéseket a hangszerekre és azok zenei lehetőségeire vonatkozóan. Sajnálatos, hogy ez a szemlélet számos körülmény következményeként a gitárra fokozottan érvényesnek látszik.

A gitár történetét nagyon leegyszerűsítve úgy is jellemezhetnénk, mint a hangszer népszerűségének és népszerűtlenségének történetét. E hullámzó népszerűségnek köszönhetően története során gyakran előfordult, hogy akár 20–50 évre is szinte teljesen háttérbe szorult, vagy csak egyszerűen kiment a divatból. De nem csupán a gitárt felejtették el olykor, hanem a hangszer nagy művészeit és komponistáit is, és a zenét, amit megszólaltattak általa. Az átalakuló közízlés, a zenei divat, a társadalmi körülmények, a kultúrában történt hangsúlybeli változások hatására a gitár zenei lehetőségei nemritkán egyszerűen érdektelenné váltak.

Ám az újabb és újabb változások ismételten magukkal hozták az érdeklődést a gitár iránt. A barokk kor rendkívüli népszerűséget hozott a gitárnak és ugyanígy a



klasszika egyik legkedveltebb hangszerévé is vált. Kissé elfelejtették a romantikában, de a XX. század elejétől a koncertpódiumokra is bekerült. Ismét sokan vettek kezükbe és élesztették újra az elfelejtett hangszertechnikát, hangszerkultúrát. A zenészek egy része ismét megtanult gitározni. Az ezt követő „Beatles-korszak” elektromos hangszere, az ún. elektromos gitár robbanásszerű, meglepő és váratlan népszerűséget hozott a spanyol vagy klasszikus gitárnak is: az érdeklődés a hagyományos hangszer, a spanyol gitár elfelejtett zenéje felé irányult. Ez a XX. századi népszerűség a kortárs zeneszerzők gitár iránti kíváncsiságát is felébresztette. Sok új kompozíció született, amelyek újfajta megközelítést vártak el az e hangszeren játszóktól, a hangszer művészeitől. A játékmód alapvetően megváltozott, talán nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy korábban soha nem várt mértékben fejlődött. A gitár nyertesként került ki ezekből a mélyreható és alapvető változásokból. Ez tehát az új zene által támasztott technikai és zenei követelményeknek köszönhető. A gitár így vált ismét modern hangszerré, a mai, az új zene méltán elismert médiumává.

A gitár ötszáz éves európai útjának és fejlődésének elemző bemutatása során számtalan kérdés vetődik föl. Sok irányból közelíthetünk a gitár és az általa megszólaltatott zenék vizsgálatához. Kiindulási pontként a spanyol *vihuela* megjelenését érdemes alapul venni. A hangszer hirtelen felbukkanása (látszólagos előzmények nélkülsége) a korabeli zenei világban rendkívül érdekes vizsgálódások kiindulópontja lehet. Aligha hihető, hogy ez a csodálatos hangszer a semmiből született volna meg. Ugyanakkor megdöbbentő annak a zenei minőségnek az elsőprő gyorsasággal történő elterjedése Spanyolországban, melyet ez a hangszer a maga idejében képviselt.

Mai ismereteink alapján úgy véljük: csodák pedig nincsenek. Mindannak a háttérben, ami mégis csodának látszik, sok-sok apró, de nagyon fontos, meghatározó jelentőségű történés vagy ok áll. Ezért például, ha a reneszánsz *vihuela* pályafutásának nyomába eredünk, érdemes kissé alaposabban megvizsgálnunk a körülményeket és azt a feltételrendszert, amelyben ez a hangszer olyan nagyon sikeresen prosperált. Fontosak lehetnek a történelmi körülmények, a társadalmi és gazdasági feltételek, az emberi gondolkodás változásai, a kultúra, a művészetek átrendeződött világa és mindaz, ami az európai reneszánsz korszak életviszonyait meghatározhatta.

Ne feledjük el azt sem, hogy a reneszánsz elsősorban emberi jelenség volt, és minden bizonnyal az akkori ember cselekedeteinek mélyére hatolva kell keresni a lényegét. Nem tudjuk eléggé hangsúlyozni a könyvnyomtatás megjelenésének domináns szerepét a kultúra terjedésében, az ember gondolkodásának az átalakulásában. A könyvnyomtatás mintájára kialakult kottanyomtatás az értékes zene piacát robbanásszerűen átalakította. Megváltozott a zene társadalmi szerepe, megváltozott az ember viszonya a zenéhez. A befogadó társadalmi közeget is értelmeznünk kell, ha meg akarjuk érteni egy mégoly egyszerű hangszer útját az évszázadokon át, mint amilyen a gitár.



Az egyes ember sorsát nem csupán a nagy szellemi áramlatok befolyásolják, hanem ő maga is cselekvő irányítója lehet életének. Az ember világának változásait előidéző okok között igen fontos szerepe van a személyiségnek, a gondolkodásmódnak, a képességeknek, a szokásoknak, a vágyaknak, egyszerűen szólva: az emberi tényezőnek. Ezért, ha az „ember zenéje” szóba kerül, jelen esetben az „ember gitárja” (és gitárzenéje), akkor a zenélő embert is érdemes, sőt feltétlenül szükséges a vizsgálódás körébe bevonni.

Nem kizárólag egy-egy tényező (a hangja, a formája, a technikája, a zenéje) az, ami életben tarthat egy adott hangszert hosszú ideig, hanem leginkább a zenélő ember, a maga sajátos gondolkodásával, tehetségével és talán a legfontosabbal, a személyiségével. Amennyire e könyv keretei lehetővé teszik, a gitártörténet fontos személyiségeinek életútját is vizsgálja és megkísérli feltárni hatásukat és jelentőségüket a gitár történetében.

A hangszer európai pályafutását értékelve láthatjuk, amint az évszázadok során változva, új formákba öltözve, az adott korok zenei világához, divatjaihoz mindig alkalmazkodva kiszolgálta a zenei igényeket. Ha nem is mindig az irányzatok fő sodrásában haladva – időnként a zenei perifériákon –, de mind technikájában, mind műfaji változatosságában az ember hétköznapijainak hűségese kísérője volt.

Elkerülhetetlen, hogy számba vegyünk a gitáriródalom legelismertebb műveit, a gitárjáték technikájának fejlődése szempontjából legfontosabb pedagógiai munkákat. Jelentőségüknek megfelelően kell foglalkozni a gitár szempontjából a legfontosabb műfajokkal. A kutatások eredményeként kirajzolódó általános képből egy-egy nagyon tipikus elem kiválasztásával és azok kritikai analízisével, a tények objektív összevetésével kívánja a könyv bemutatni a gitár több mint 500 éves múltját és fejlődését a *vihuelától* napjainkig.

Végezetül a kérdés, hogy az „ember gitárja” hogyan volt képes túlélni sikeresen az elmúlt 500 évet? Mi lehet a titka? A gitár titka azokban az emberekben rejlik, akik valaha is gitárt vettek a kezükbe, továbbá a hangszer hihetetlen alkalmazkodóképességében. Ez a hangszer készségesen, sokszor meglepő könnyedséggel alkalmazkodott és alkalmazkodik mindenhez és mindenkihez: bármiféle zenei igényhez, akármilyen kultúrájú emberhez. Bárki is játszik rajta, akár a végletekig egyszerű, akár ún. köztes zenét szólaltat meg vele, esetleg magasrendű művészi élményt vár tőle, a gitár mindenkinek azt a csodát képes adni, amire minden hangszert kézbe vevő ember vágyik: a zenélés eufóriáját, semmi mással össze nem hasonlítható boldogságát.



A könyv gondolatmenete

1. A gitár fejlődésének bemutatása a *vihuelától* napjainkig.
2. Az egyes korszakokban a gitárzene világában alkalmazott zenei és technikai megoldások feltárása, jellegzetességeinek elemzése és bemutatása.
3. Korszakonként a gitárra legjellemzőbb technikák, műfajok és formák bemutatása, elsősorban a spanyol, az olasz és a francia kultúrkörben.
4. Annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy a gitár 500 éves története során a hangszer – ellentétben nagyon sok másikkal – miért és hogyan volt képes túlélni és ma is használatos, kedvelt hangszer maradni?
5. Az egyes korszakok pedagógiai gyakorlatára jellemző didaktikai és módszertani jellegzetességek és sajátosságok feltárása és összehasonlítása.
6. A gitárjáték technikai jellegzetességeinek, a technikai rendszerek és megoldások hasonlóságainak és különbözőségeinek korszakonkénti feltárása, valamint kritikai elemzése.
7. A gitár elmélyültebb zenei, pedagógiai és hangszertechnikai szempontú megismerésének elősegítése, az elmúlt korok zenéjének hitelesebbé tétele, a ma embere számára is élményt adó, egyre színvonalasabb, ugyanakkor autentikus előadásmódok népszerűsítése.
8. A könyv nem törekszik teljességre, szubjektív megítélés alapján kiemeli azokat a művészeket, akik az elmúlt ötszáz évben főszerepet játszottak a hangszer életében, és munkásságuk, életútjuk, személyiségük bemutatásával kíván rámutatni a gitár változásainak legjellegzetesebb vonulataira, tendenciáira.

A gitár európai történetének vázlatos áttekintése

A gitár már Európába kerülésekor sem volt önmagával minden ízében azonos eszköz. Történetének kezdete a régmúlt idők homályába vész, de annyi bizonyos, hogy Ázsiából került hozzánk a perzsák közvetítésével. Két irányból is közelített Európa felé: a Bizánci Császárság és az arab világ felől. A bizánci hangszer a Római Birodalomba került és vált közkedvelté „guitarra latina” (latin gitár) néven, formája ovális, elliptikus volt. Az arabok az Ibériai-félszigetre is magukkal vitték kedvelt hangszerüket: ott a már nyolcas alakot formázó, de mégis szögletes hangszer terjedt el „guitarra morisca” (mór gitár) néven.

Jelentősen átalakították a gitárt a történelem viszonyosságai is. A mórok kiűzése a mai Spanyolország területéről a szellemi életben komoly változásokat indított el. Az inkvizíció is megtett mindent annak érdekében, hogy ami arab származású, vagy bármi módon kötődött az arab világhoz, az minél inkább háttérbe szoruljon, és a spanyolok rátalálhassanak új keresztény identitásukra. Mégis megtartották a spanyolok kedvelt hangszerüket, és nem felejtették el a gitárt teljesen, nem mondtak le róla végképpen, hanem inkább – *Tinctoris* véleménye szerint „spanyol lele-



ménnyel”¹ – megalkottak egy gitárszerű, de mégis új hangszeret „vihuela” néven, mely hangszer – lényegében gitár – képes volt kiszolgálni a kor arisztokratáinak zenei igényeit. Nem túlzás azt állítani, hogy maga az átváltozás, az átalakulás a gitár egyik legfontosabb jellemzője.

A *vihuela*, ez az új hangszer vált a spanyol zenei mindennapok részévé és az „aranykornak” is nevezett időszakban a spanyol reneszánsz zene egyik legfontosabb eszköze lett. A spanyolok egyáltalán nem használták az Európában ekkorra már teljesen általánossá vált lantot, számukra ez arab hangszer volt. Ugyanakkor rendkívül fontos hangsúlyozottan megemlíteni, hogy még a *vihuelakorszakban* is fellelhető a *vihuela* tabulatúras könyvek egyikében-másikában néhány négyhúrú gitárra komponált és lejegyzett zenedarab.²

Sok szakíró³ említi a spanyol zene „aranykoraként” a *vihuela* korszakát, de ennek a magas művészi színvonalú zenekultúrának az ismertsége, jelentőségének megértése, az európai zenei fejlődésben játszott szerepének megfelelő értékelése még napjainkban is jelentős kutatási témát szolgáltathat a témában munkálkodó zenetudósoknak.

Nincs ez másként sajnos a barokk gitárral sem. Az erre a hangszerre komponált zeneművek több mint 90%-a könyvtárak mélyén, elfeledve várja az újrafelfedezést,⁴ az újraébredést, s ennek megfelelően a barokk gitár és irodalma méltó megbecsülését az európai zenei köztudatban.

Vajon ezek a pengetős hangszerek a maguk korában miért váltak olyan viharos gyorsasággal népszerűekké? A korszak legkiválóbb zenészei miért komponáltak annyi művet ezekre a hangszerekre? Miért terjedtek el oly nagyon gyorsan az egész európai kontinensen?

A válasz egyszerű és frappáns: ezek a hangszerek nem csupán „alkalmasak”, hanem „kéznél” is voltak.

Alkalmasnak azért bizonyultak, mert a legegyszerűbb zenéket könnyen el lehetett velük játszani, és ugyanakkor a bonyolultabb, többszólamú darabokat is meg lehetett szólaltatni rajtuk. A gitár az igényes, a magasabb rendű zeneművészetnek éppen úgy alkalmas eszközévé tudott válni, mint a hétköznapi, „plebejus” zenei megnyilvánulásoknak. A hangszer zenéjének lejegyzésére kitalált módszerek – akár az ún. tabulatúras írásmódok is – többségükben könnyen megtanulhatóak, könnyen olvashatóak és praktikusán használhatóak voltak.⁵

¹ Tinctoris: De inventione et usu musicae.

² Alonso de Mudarra: „Tres libros de Música en cifras para Vihuela, en el primero av Música... para Guitarra”. Az első könyv hat művet tartalmaz 4 húros gitárra.

³ Frederic V. Grunfeld, G. Morphy, P. Johnson, K. Ragossnig, E. Pujol etc.

⁴ A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán, 1999. december 4-én elhangzottak (Jesus Sanches előadása) alapján.

⁵ Ernst Pohlmann: Laute, Theorbe, Chitarrone. Die Laute-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart. Edition Eres, D-2804 Liliental/Bremen, 1972 (159–190. o.).



Kéznel pedig azért voltak ezek a hangszerek, mert viszonylag egyszerű volt őket megépíteni, a megfelelő minőségű hangszerfához könnyű volt hozzájutni, ezért a hangszerek nem voltak igazán drágák. Egyszerre több szólamot, akár akkordokat, a későbbiekben kontinuokíséretet lehetett játszani rajtuk, ha szükség volt rá, egyszemélyes zenekarként is funkcionálhattak. Az ének kísérésére és a többi zeneszerszámmal való együttműködésre is igen kiválóan megfeleltek; nem utolsósorban pedig szinte mindenhová magával vihette hangszerét a játékos.

A gitár itt felsorolt pozitívumai a klasszikában is kiemelkedő népszerűséget hoztak a hangszernek. A hangszerépítők és a hangszerjátékosok igyekeztek alkalmazkodni a kor diktálta zenei divatokhoz, igényekhez, elvárásokhoz.

A romantikában általánossá vált nyilvános hangversenyek közönsége egyre nagyobb élvezettel hallgatta a kor kiemelkedő gitárvirtuózainak produkcióit. Az európai hangversenytermek egy-egy nagy hírnévnek örvendő virtuóz muzsikuss fellépésekor mindig megteltek érdeklődőkkel, például *Liszt*, *Paganini* és mások koncertjein. A gitár művészei sem kerülhették el ezt a zenei „igényrendszer-változást”. Így mind új hangszertechnikájukkal, mind a zenei tartalmak és formák vonatkozásában alkalmazkodtak a változó szokásokhoz, és a gitáron megszólaltatott muzsika is mélyrehatóan átalakult.

Az ezt követő korszak egyre harsányabbá váló zenei világának, a késő romantika zenei divatjainak kialakulásával egy időben fokozatosan háttérbe szorult az addig szeretett és gyakran használt, közkedvelt zeneszerszám. A hangzás dinamikai igénye olyan mértékben növekedett meg, amellyel az alapvetően halk hangú gitár már nem tudott lépést tartani, az új zenei divatirányzatot a gitár már nem követhette. A hangerő győzedelmeskedni látszott az intimitás felett. Ami történt, az egészen egyszerűen is megfogalmazható: a gitár kiment a divatból.⁶

Tanulságos, ahogy az ember időnként visszatekint saját múltjára és fedezi fel ismét önmagát. Újra és újra visszatekint, újra és újra felfedez. Így mindarra rátalál ismét, amit a régiek már tudtak, szerettek, jónak tartottak. Ez nem csupán a gondolkodásra, a filozófiára, a lét újra értelmezésére terjed ki, hanem az ember körüli világ szinte minden területére, így a művészetre, ezen belül a zenére is. Természetesen a gitár sem maradhatott ki az „újrafelismerések”, az „újrafelfedezések” sorából, ebből az izgalmas és hosszú történetből.

Egy kimagasló tehetségű spanyol hangszerépítő mester, *Antonio Torres*⁷ a gitár arányrendszerét fogalmazta újjá és megépítette egy régi-új hangszert, a ma ismert ún. klasszikus gitárt (másik nevén: *spanyol gitár*). Ezt az újjáépített klasszikus

⁶ Érdemes itt megemlíteni Richard Wagner (1813–1883) véleményét a gitárról: „a zenekar olyan, mint egy hatalmas gitár”; Hector Berlioz (1803–1869) is kedvelte e hangszert, ugyanis azt írta róla: „a gitár olyan, mint egy miniatűr zenekar”.

⁷ Lásd később.



gitárt szólaltatta meg először *Julian Arcas*,⁸ majd *Francisco Tárrega*⁹ és az őket követő, a gitár technikáját igen magas színvonalra emelő *Andrés Segovia*,¹⁰ a XX. század egyik legkiválóbb gitárművésze, aki a világ legnagyobb hangversenytermeiben fellépve korábban elképzelhetetlen népszerűséget szerzett e hangszernek.

A gitár pályafutása a XX. században valódi sikertörténet. Nem csupán arról van szó, hogy nagyon sokan tanulnak zenét ezen a hangszeren, hanem a gitárra komponált zenedarabok, a gitárkották eddig soha nem látott példányszámban és választékban jelennek meg napjainkban szerte a világon.

Nemcsak arra kell gondolnunk, hogy milyen sok kiváló hangszeres szólista nőtt fel az elmúlt évtizedekben, és megszámlálhatatlan hangversenyen aratott világraszóló sikert gitárjátékával, hanem arra is, hogy a gitárnak mint hangszernek a szerepe napjainkban ismét átalakult, mondhatnánk teljesen megváltozott korunk köznapi zenei gyakorlatában. A hangszer irodalmának kutatói¹¹ és kiváló zeneszerzők¹² sora nagyon sokat tett azért, hogy korunk zenészeinek gondolkodásában és a zenei közéletben a gitár „emancipált”, egyenrangú hangszerként szerepeljen. Elfogadják és becsülik szólóhangszerként, kamarazenei partnerként, valamint az értékes zene minőségi megszólaltatójaként egyaránt.

Természetesen mindehhez hozzájárult a legifjabb gitáros nemzedék zenei műveltsége, képzettsége is, amely nagyságrendekkel magasabb minőséget képvisel az idősebb nemzedék műveltségénél. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy az elmúlt évtizedek zenepedagógiájának ugrásszerű fejlődése, a zenetudomány és a neveléstudomány XX. századi kiemelkedő eredményeinek gyakorlati felhasználása is elősegítette ezt a nagy, minőségi javulást a gitárjátékban.

⁸ Lásd később.

⁹ Lásd később.

¹⁰ Lásd később.

¹¹ Don Guillermo Morphy (1836–1899) az első, aki Milan és Pisador tabulatúrás könyveit megfejtette, és halála után felesége közreadta kutatásainak eredményeit. Emilio Pujol (1886–1980) közreadója Enríquez de Valderrabano *Libro de Musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas* című művének 1965-ben modern notációval, valamint 1971-ben Luis de Narváez *Los seys libros del Delphin* című művét az előzőhöz hasonlóan. Mindkét kiadvány a Consejo Superior De Investigaciones Científicas, Instituto Espanol, De Musicologia sorozatában jelent meg.

¹² Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968), Darius Milhaud (1892–1974), Federico Moreno Torroba (1891–1982), Manuel M. Ponce (1882–1948), Joaquin Rodrigo (1902–1999), Albert Roussel (1869–1937), Alexandre Tansmann (1897–1986), Joaquin Turina (1887–1949), Heitor Villa-Lobos (1887–1959), Benjamin Britten (1913–1976), William Walton (1902–1983), William Balcom (1938), Bruno Bettinelli (1913–2004), Cesar Bresgen (1913–1988), Stephen Dogson (1924–), Gottfried von Einem (1918–1996), Farkas Ferenc (1905–2000), Radames Gnáttali (1906–1988), Hans Werner Henze (1926), Gerald Humel (1931), André Jolivet (1905–1974), Federico Mompou (1893–1987), Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Takács Jenő (1902–2005), Toru Takemitsu (1930–1996), Henry Sauguet (1901–1989) etc.



Első fejezet

1. Spanyolország történetének vázlata (711–1580)

Az arabok *Tarik ben Said* vezetésével 711–718-ban szinte az egész Ibériai-félszigetet¹³ elfoglalták. Csak Hispánia északnyugati része állt ellen a hódításnak. A mórok uralma a mai Spanyolország területén hatalmas gazdasági és kulturális fejlődést hozott. Córdoba a IX. és X. századra a maga csaknem százezer lakosával az iszlám egyik jelentős központjává lett, egyetemével lényegében Európa első szellemi fellegvárává vált.

Az orvostudomány, a matematika, a földrajzi ismeretek, a művészetek magas színvonala bizonyítottan jelentős befolyást gyakoroltak Nyugat-Európa szellemi fejlődésére.

1026 és 1031 között az addig erősen központosított iszlám állam húsz független részbirodalomra bomlott, melyeket a legerősebb arab nemesi családok kormányoztak. Ebben az időben egy sajátos iszlám-arab felvilágosodás kezdett kibontakozni *Averroës* (más néven *Ibn Rusd* 1126–1198) arab filozófus szellemi hatására. Talán ennek következményeként is értékelhető, hogy elkezdődött a reconquista (visszahódítás) mozgalmának felerősödése, a VIII. század eleje óta fennálló muszlim megszállás ellenében. 1212-ben a terjeszkedő spanyol telepés mozgalom megerősödésének következményeként Navas de Tolosánál a mórok megsemmisítő vereséget szenvedtek.

Ekkor kezdődött a modern Spanyolország felemelkedése.

A reconquistában részt vevő parasztok elnyerték személyes szabadságukat, a városok is előjogokat szereztek, saját fegyveres testületet tarthattak. Ezzel együtt a kialakuló királyi hatalom is megerősödött. Az ellenérdekelték – főpapság, főnemesség, városi polgárság – természetesen igyekeztek korlátozni a királyi hatalmat.

A társadalmi feszültségek a XV. században széles körű parasztfelkelésekben nyilvánultak meg és csak *Kasztíliai Izabella* és *Aragóniai Ferdinánd* 1469-ben megkötött, Kasztíliát és Aragóniát is egyesítő házasságával sikerült 1479-ben megteremteni az egységes spanyol államot.

Aragóniai Ferdinánd a városokra, a kismanességre és az inkvizícióra támaszkodva megtörte a főnemesség ellenállását, és Granada 1492-ben történt visszafoglalásával lényegében befejeződött a reconquista.

A vallási fanatizmus által vezérelt *Torquemada* főinkvizítor irányításával megkezdődött a mórok és a zsidók kiűzése az országból (1492, 1499, 1505).

¹³ Világtörténelmi enciklopédia, Spanyolország szócikk. Kossuth Könyvkiadó, 1984, II. kötet, (881–883. o.).



1492. október 12-én Amerika felfedezésével¹⁴ Spanyolország történelmében megkezdődött a spanyol gyarmatbirodalom kialakítása, a hódítások kora, a „conquista”, amely egészen az 1540–50-es évekig tartott. Portugáliával megegyeztek az Újvilág felosztásában.

A spanyolok 1502–1503-ban meghódították Nápolyt. Navarrát beolvasztották birodalmukba (1512), az Újvilág ellen hódító expedíciókat indítottak (1509–1511).

I. Károlyt, a Habsburg-dinasztia spanyol ágának megalapítóját 1519-ben *V. Károly* néven német császárrá koronázták. Uralkodása alatt Spanyolországból világ-hatalom lett (ez az ún. „siglo de oro”, az arany század, 1516–1550).

A gyarmatokról özönlöttek a kincsek, az arany és az ezüst, ám ezzel egy időben szép számmal alakultak ki pénzügyi és gazdasági feszültségek is. A szigorú hatalmi politika folytatásához 1540-ben megalapították a jezsuita rendet.

I. Károly lemondását (1556) követően *II. Fülöp* (1556–1598) tovább folytatta ezt a politikát, és a hódításokban is követni igyekezett elődjét. Így meghódította a később róla elnevezett szigetcsoporthoz¹⁵ (1565–1572). A reformációval szembeni kemény, elnyomó politika a németalföldi szabadságharc kirobbanásához vezetett 1566-ban.

1581-ben Németalföld északi tartományai, harcuk eredményeként elszakadtak Spanyolországtól, kiharcolták függetlenségüket. Portugália 1580-as elfoglalása sem tudta megakadályozni Spanyolország világuralmi helyzetének megváltozását. A spanyol hatalmi befolyás meggyengülése a tengeri armada elvesztésével (1588) vált véglegessé: a tengeri hegemoniáért az angolok ellen vívott harcot a spanyolok elvesztették.

Spanyolország felemelkedésével és hanyatlásával egy időben a spanyol kultúra soha nem látott magaslatokra emelkedett. Azóta, ha az „arany század” kifejezést használjuk a spanyol történelemmel összefüggésben, elsősorban a művészetek és a tudományok területén elért kimagasló teljesítményekre gondolunk.

Az irodalom és színház területén *Francisco de Quevedo y Villas*, *Pedro Calderon de la Barca*, *Luis de Gongora y Argote*, *Felix Lope de Vega y Carpio*, *Miguel de Cervantes Saavedra* nevét, a képzőművészetben *El Greco*¹⁶ és *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez*, a társadalomtudományokban *Antonio de Cala Nebrija*, *Menito Arias Montano*, *Jerónimo de Zurita*, *Juan de Marian* nevét kell feltétlenül megemlíteni.

1.1. A reneszánsz korszak művészetéről

A reneszánsz elnevezést az 1400–1500-as évekre a XIX. század óta használják. A szó francia eredetű (renaissance), a megfelelő olasz kifejezés (rinascimento) is elter-

¹⁴ Kolumbusz Kristóf.

¹⁵ Ma: Fülöp-szigetek, 1565–72.

¹⁶ Domenico Theodocopuli.



jedt, jelentése magyarul újjáéledés, újjászületés. A XIX. század óta használt kifejezéssel elsősorban az ókorban elért művészeti és tudományos fejlődés eredményeinek újrakeletkezését, újrafelfedezését jelölték. Ugyanakkor a reneszánsz elnevezésen az ókorban megszületett szellemiség Európában történt általános elterjedését is értették. A zenetörténetben a középkor és a barokk közötti időszakot nevezik így.

A reneszánsz Itáliából – pontosabban Firenzéből – indult el. A firenzei kora kapitalista fejlődés következményeként a városállamban létrejöttek a feltételei az új gondolatok megjelenésének és széles körű terjedésének. A reneszánsz szellemsége és művészete időbeli eltérésekkel Itáliából terjedt szerte Európában.

Két itáliai költő, *Dante* és *Petrarca* művészete fémjelzte elsőként a reneszánsz gondolkodást, szellemséget. *Petrarca* volt az, aki a humanizmus eszméjét hirdetve az embert állította az élet, a gondolkodás, a világ központjába. A könyvnyomtatás feltalálásával és annak gyors elterjedésével az eszmék, a humanisták gondolatai robbanásszerűen terjedtek, és váltak népszerűvé egész Európában.

Az antik Róma és elsősorban az ókori Görögország kulturális örökségét a kor legkiválóbb művészei és tudósai tették gondolkodásuk alapjává. A feltörekvő és egyre gazdagodó polgárság nemcsak a hatalom felé nyújtotta ki a kezét, hanem a kultúra különböző körei is egyre vonzóbbá váltak számukra. Kialakult egy nagyon gazdag társadalmi réteg, amely vagyonával már megrendelőként jelent meg a művészet világában. Az egyház sem maradt ki a megrendelők népes táborából: az egyházra veszélyesnek ítélt új eszmékkel szemben a művészet kínálta, sajátos eszközökkel kívánta felvenni a harcot.

A reneszánsz korszak zenéjének általános jellemzői

A zenetörténet a körülhatárolás nehézségeinek ellenére kb. az 1430–1600 közötti, *Dufay*-tól *Palestrináig* terjedő időszakot jelöli a reneszánsz kifejezéssel. A korszak legjelentősebb zenei történéseinek színtere elsősorban Itália és Németalföld. A zenében nem volt mit újjáéleszteni, mivel nem maradtak zenei emlékek az ókorból. Inkább arról beszélhetünk, hogy a reneszánsz szellemsége megtermékenyítette a kor zenekultúráját.

A reneszánsz zenei gondolkodás jellegzetességei

A virágkorhoz tartozás tudata, a humanista szemlélet, a megvilágosodás eszménye, a kiegyensúlyozottság, a zeneelmélet empirikus megalapozottsága, a zene hierarchiájában a gyakorlat elsődlegessége, kiváltságos körökben az önmagáért zenélés gyakorlata,¹⁷ az antikvitás szellemségének visszaidézése. Megjelenik és egyre fontosabbá válik a kóruséneklés (a cappella) és a polifónia. A többszólamú szerkesztésmóddal kiemelkedő fontosságúvá válik az imitációs technika.

¹⁷ Brockhaus–Riemann, Zenei lexikon. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1985 (3. kötet) (214–215. o.).



Képviselői a képzőművészetben

Giotto di Bondone, Masaccio Giovanni di Mone Cassai, Pieter Brueghel, Fra Angelico da Fiesola, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Raffaello Sanzio, Giorgione da Castelfranco, Tiziano Vecellio, Albrecht Dürer, Hans Holbein, Antonio da Correggio stb.

A reneszánsz főbb hangszeres műfajai

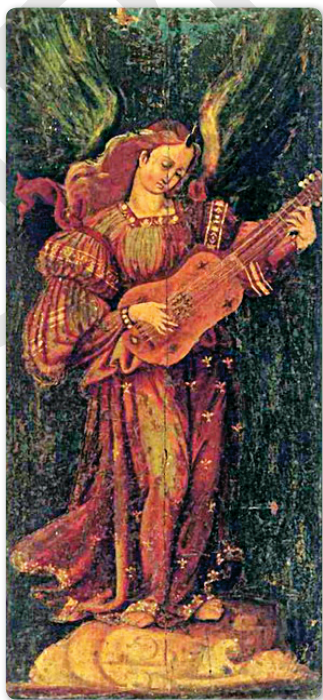
Intavoláció, fantasia, villanesca, ricercare, variációk, differencias, pavane, gagliarde, passamezzo, saltarello, basse dance, brante

A reneszánsz főbb vokális műfajai

Motetta, madrigál, mise, himnus, magnificat, zsoltár, responsorium, offertorium, frottola, cansonetta, chanson, lied, villancico, villanella

1.1.1. A spanyol reneszánsz zene általános képe

A XV. századi spanyol királyi udvarban, a nemesek, főurak kastélyaiban, a kisebb-nagyobb templomokban széles körben elterjedt a Németalföldről átvett zenekultúra. A francia, flamand és a helyi, spanyol muzsikusok mellett sok német énekes is megfordult ezeken a helyeken.



2. Vihuelán játszó angyal (XVI. század)



Spanyolországnak már az egységes spanyol állam megteremtése előtti időben szoros kapcsolata volt az Aragóniai Királysággal, és miután *V. Alfonz*, Aragónia királya 1442-től Nápoly királya is lett, megerősödött az olasz kultúra befolyása is. Sokan ismerték az Ibériai-félszigeten az olasz zenét, és sok spanyol zenész dolgozott Itáliában is.¹⁸

Az ún. jellegzetesen spanyol nemzeti stílus – a többi nyugat-európai országhoz hasonlóan – a XV. század végére alakult ki, az *Aragóniai Ferdinánd* és *Kasztíliai Izabella* uralkodásával fémjelzett korszakban. Ekkoriban lett a birodalom új központja Madrid, innen irányítva vált Spanyolország új gazdasági és politikai hatalommá. A kultúra soha nem látott fejlődésnek indult.

A kor legkitűnőbb egyházzenei dolgoztak ebben az időben Spanyolországban.¹⁹ A *Ferdinánd* és *Izabella* korából fennmaradt világi dalok, románcok és *villanciók* két gyűjteményben – *cancionerókban* – maradtak fenn. A legnagyobb ilyen forrás a „**Cancionero Musical de Palacio**” c. gyűjtemény az Escorialban található. A másik gyűjteményt a felfedező *Kolumbusz* fia, *Ferdinánd* vásárolta meg 1534-ben, sevillai könyvtára számára. Érdekes spanyol és portugál nyelvű dalokat tartalmaz a „**Cansioneri Musical e Poetico da Biblioteca Publica Hortensia**”, amely a XVI. században készülhetett, és jelenleg a portugáliai Elvasban található. Valószínűsíthetjük *Juan del Eucina* vagy *Pedro de Escoba* szerzőségét.

A barcelonai Biblioteca Centralban található egy kézirat (MS 454), melyben együtt vannak világi és egyházi művek spanyol és külföldi szerzőktől. Fontos forrásnak tekinthető a segoviai katedrális „**Cancionero Musical**”-ja. Francia és flamand *misék*, *chansonok* és *motetták* gyűjteménye ez a kézirat is.

A korszak zenéjének egyik legfontosabb forrása az 1556-ban, Velencében nyomtatásban megjelent „**Cancionero de Uppsala**” néven ismertté vált gyűjtemény. Már nem kézzel írott, hanem nyomtatott könyv ugyan, de a kompozíciók stílusa, zenei fordulatai egyértelműen a régebbi tradíciókhoz kapcsolják. A gyűjtemény egyetlen megnevezett szerzője *Nicolas Gombert*.

Ezekben a *cancionerókban* nem csupán a fentebb már említett spanyol születésű komponisták műveit találhatjuk, hanem külföldi szerzők kompozícióit is.²⁰ A *cancionerók* legjobb és legtöbb művel szereplő szerzője *Juan de Eucina* (1468–1529).

A *cancionerókban* főleg spanyol nyelvű dalokat, *villanciókat* találunk, de jelentős a *románcok* (több versszakból álló elbeszélő költemények) sora is.

A XVI. században *V. Károly* és *II. Fülöp* uralkodása alatt ugyancsak sok *villanciót* komponáltak Spanyolországban, de kezdett elterjedni az olasz madrigál műfaja is. Kiváló szerzőket ismerünk e korból, akik mindkét műfaj jeles alko-

¹⁸ Pl. a spanyol Juan Cornago.

¹⁹ Pl. Juan de Auchieta, Francisco Penalosa, Pedro de Escobar, Alonso de Alvarado, Juan Escribano, Juan Ponce, Martin de Rivafleba.

²⁰ Pl. Fogliano, Josquin, Mouton, Ocheghem, Tromboncino, Johannes Urrede.



tói voltak: *Juan Vásques* (1500–1560), *Joan Brudieu* (1520–1591), *Mateo Flecha* (1520–1604).

Kasztíliai Izabella létrehozott egy spanyol zenészekből álló zenekart. *V. Károly* mint németalföldi neveltetésű uralkodó, németalföldi zenészeket hozott magával, akikből uralkodása kezdetén megalapította az ún. *capilla flamencát*²¹, a flamand zenészekből álló zenekarát. *II. Fülöp* pedig mind a két zenekart uralkodásának egész ideje alatt működtette, és a zenekarokban a kor legkiválóbb zenészeit gyűjtötte össze. 1540 és 1550 között e zenei együttesekben olyan kiváló zenészek fordultak meg, mint *Juan Garcia de Basurto*, *Pedro de Pastrana*, *Francisco de Soto*, *Antonio de Cabeson*. Az újjászervezett *capilla flamencában* olyan zenészek szolgáltak, mint *Nicolas Payent*, *Pierre de Manchicourt*, *George de la Hèle* vagy *Philippe Rogier*.

Több kiváló komponista tevékenykedett egyházi keretek között, ilyen volt pl. *Cristoban de Morales* (1500–1553) és kiváló tanítványa, *Francisco Guerrero* (1527–1599). Ők elsősorban a németalföldi polifónia hagyományait vitték tovább az olasz zene hatásaival ötvözve.

Morales a *Josquin* utáni nemzedék egyik legkiemelkedőbb alakja volt. Méltó társa *Gombertnek*, *Clemensnek* és *Willaertnek*. Világos formákat épített, gyakran és sokféleképpen alkalmazta az imitációt, a polifónia egyenletes áramlására törekedett, a harmóniák logikus fűzése jellemzi zenéjét. Kompozícióin érezhető, hogy hosszú éveket töltött Rómában, és kapcsolatba kerülhetett az olasz zene korabeli képviselőivel. Éppen úgy, mint *Tomás Luis de Victoria* (1548–1611), aki Spanyolországban kezdte zenei tanulmányait.²² Tizenkilenc évesen – *II. Fülöp* támogatásával – Rómába, egy jezsuita kolostorba, a Collegium Germanicumba került. *Palestrina* e kollégium testvérintézetében, a Collegium Romanumban működött kórusvezetőként, és valószínűsíthető, hogy *Victoria* tanult tőle. Tanulmányai befejeztével, 1573-tól öt éven át a Collegium Germanicum karnagya volt. Ezt követően hazatért és *II. Fülöp* testvéreinek, *Mária* császárnénak a szolgálatába lépett.

A császárné 1584-ben zárdába vonult, *Victoria* követte őt, így ebben a kolostorban élte tovább a világtól elzárkózva életét, és alkotott egészen 1611-ben bekövetkezett haláláig. Mintegy 20 *misét* komponált, 45 *motettát*, *magnificatokat*, 2 dramatizált *passiót*. Ismerjük két *himnuszgyűjteményét* is. Nem írt viszont semmilyen világi zenét. Egyik *miséjében* sem használt fel cantus firmusként világi dallamot. Viszonylag kevés négy-, öt- és hatszólamú motettát komponált. Elmondhatjuk *Victoriáról*, hogy a spanyol késő reneszánsz kontrapunktikus művészetének egyik legkiemelkedőbb mestere volt.

²¹ A spanyolok ebben az időben minden idegen dolgot *flamencának*, azaz flamandnak neveztek.

²² Segovia Bartolomé Escobedo volt a tanára.



1.2. A vihuela megjelenése

A spanyol *vihuela* nagy valószínűség szerint a „gitarra morisca” egyik, a kor zenei igényeihez átalakított változata. *Johannes Tinctoris* (1435–1511) flamand komponista és teoretikus, az 1487-ben megjelent **De inventione et usu musicae** c. munkájában a *vihuelát* spanyol eredetűnek mondja. Etimológiailag a *vihuelát* a „vigola fithela” vagy a „fidicula” torzított ejtésképeiből eredeztetik. A kor egyik legkiválóbb elméleti szakírója, *Fray Juan Bermudo*²³ (1510–1565) kitűnő korabeli munkájában²⁴ egy érdekes mitológiai történetet mesél el a *vihuela* kialakulásáról.

„Elbeszélések szerint egy napon a nyugodt, hömpölygő Nílus partján sétáló *Merkur* egyszer csak meglátott egy teknősbéka páncélt, amelyikben csak az inak és az izmok maradtak meg. Amikor ezeket a belsősegeket kitepte, erős hang keletkezett, amelyet a teknősbéka páncélja még jobban felerősített. Így született meg a gitár gondolata. Az új hangszerre a négy elemnek megfelelően négy húrt erősített fel *Merkur* (abban az időben a négyes szám nélkülözhetetlen volt). Ezt a primitív gitárt két további húr felszerelésével *Orpheus* tökéletesítette, így született meg a *vihuela*.”

Egy XIII. századi „*cantiga*”-gyűjteményben, melyet *Bölcs Alfonz*nak tulajdonítanak,²⁵ és egy másik, XIV. századi kéziratban a *vihuelát* és a lantot együtt emlegetik. A hangszer igazi népszerűségét mégis inkább a XVI. században érte el, amikor tabulatúras könyvek sorozata jelent meg nyomtatásban. Sok olyan hangszerábrázolást találtak, amelyeken egyértelműen felismerhető, hogy a *vihuelát* pengetővel szólaltatják meg. Ezt a hangszert nevezték *vihuela de peñolának*. Találhatunk utalásokat a vonóval megszólaltatott *vihuela de arcóra* és e hangszeren játszókra is, akiket *cancioneróknak*, vagyis balladaénekeseknek neveztek.

²³ Ferences rendi szerzetes, spanyol teoretikus.

²⁴ 1549 és 1555 között öt kötetet jelentetett meg: *Declaracione de instrumentos musicales*.

²⁵ *Cantigas de Santa Maria*.





3. Marcantonio Raimondi (1475–1534):
Vihuela de manón játszó férfi

A XIV. századi kéziratokban ugyan a lantokkal együtt említik a *vihuelát*, mégis a *vihuela* nagyobb tekintélyt vívott ki magának a spanyol udvarban, de a polgárházak társas összejövetelén is, mint az Európában általánosan elterjedt és közkedvelt lant. Az egyik fennmaradt kéziratban így írnak a *vihueláról*: „A legjobb dolog, amit életemben hallottam, az az volt, amikor *Clavijo* mester a billentyűkön játszott, lánya, *Bernardina* hárfán és *Lucas de Mathos* a héthúros *vihuelán*, és utánozták egymást különleges fordulatokkal.”²⁶

A *vihuela* valóban nagyon népszerű hangszer volt Spanyolországban a XVI. században, de a század végére az arisztokrácia kedvelt hangszerét mégis kiszorította a napi zenei gyakorlatból egy újabb hangszer, a gitár.



4. Luca Signorelli (1441–1523): *Election* (1500 körül)

²⁶ Idézi John Griffiths: *The vihuela in Performance on lute guitar and vihuela* – Coelho, Victor Anand, Cambridge, 1999.



Két eredeti *vihuela* maradt ránk. Az egyikre Ecuador fővárosában, Quitóban egy kolostorban bukkantak. (A hangszer az egyik kriptában az elhunyt a kezében tartotta – mostanában vizsgálják.)²⁷ A másik hangszer az 1500-as évszámot viseli, „mudéjar”²⁸ stílusú, Párizsban, a Jacquemart-André Múzeumban látható, és a guadalupi „Miasszonyunk-kolostorból” származik.²⁹

Ez a hangszer hathúros, hátlapja párhuzamos a fedőlappal – tehát nem domború – és diófa berakású ciprusfa. Ugyanilyen berakások, intarziák vannak a hangszernek az oldalán is. A hangolókulcsok ébenfából és berzsenyfából készültek.



5. A Jacquemart-André Múzeumban látható vihuela

A fogólap puszpángfa, csontélekkel és ében-, illetve diófa berakással díszített. A rozetta fából és bőrből készült. Négy kisebb rozetta is van még a fedőlapon a hangszer pereméhez közel, arányosan és szimmetrikusan elosztva.

A menzúra hosszúsága 72 cm, valószínűleg físz hangolású lehetett (ha az $a = 415$ Hz). A hangszernek dupla húrjai voltak, az érintőket bélhúrokból kötötték a hangszer nyakára (ill. fogólapjára), melyek mozgatható érintők voltak. Ez a párizsi hangszer nem alkalmas valódi zenélésre, mert a gyakorlatban nem használható, a hangszer arányaiból adódóan nem lehet ugyanis játszani rajta, inkább színházi előadások díszítő kellékének vélhetjük.

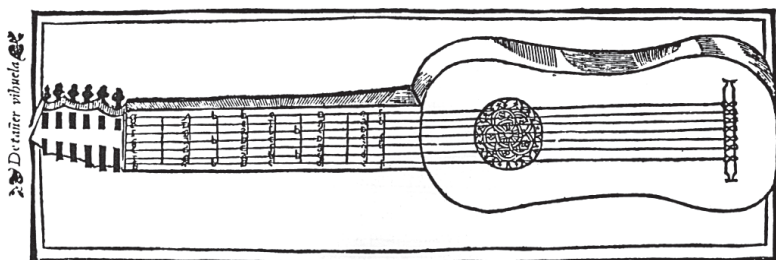
²⁷ Jesus Sanches előadása alapján.

²⁸ A mudéjar egy, a XII. és XVI. század között elsősorban Aragóniában és Kasztíliaiban elterjedt díszítési stílus, amely egyesítette a gótikus stílust és a késői román stílusra épülő muzulmán hatásokat.

²⁹ Peter Paffgen: Die Gitarre. Schott, Mainz, 1988 (57. o.).

A képi ábrázolásokon, a tabulatúrák könyvekben nagyon különböző méretű *vihuelá*kat láthatunk. *Bermudo* leírja a *vihuela communt*, a közönséges *vihuelát*, amelyet szerinte G-re vagy esetenként A-ra hangoltak.

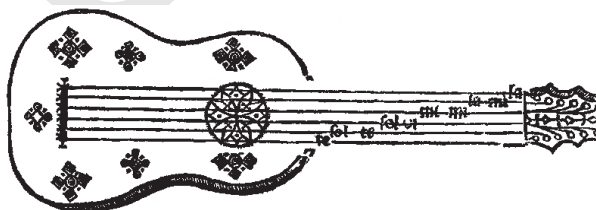
fol. 65. **Demonstración dela vihuela de siete ordenes que se tangán**
todos los semitonos estando fijos los trastes.



6. A héthúrú vihuela ábrázolása J. Bermudo könyvében

Luis Milan szerint a hangmagasságot kísérletezve állapították meg, és ez a hangszer méretétől és a húrok vastagságától függött.

A Párizsban, illetve a Quitóban talált *vihuela* húr hossza 72 cm, és ezért ezeken a hangszereken a tabulatúrákban fennmaradt zenét nagyon nehéz, szinte lehetetlen lejátszani. Ezeket a műveket a praktikum oldaláról nézve olyan hangszereken lehetséges eljátszani, amelyeknek húr hossza (menzúrája) 60 cm vagy ennél rövidebb, és szinte biztos, hogy a XVI. század közepén született műveket még ennél rövidebb menzúrájú, kb. 55 cm-es hangszereken játszották. Az általánosan elfogadott *vihuela* dupla húrú hangszer volt kvarthangolással, két húr pár között egy terccel (a', e', h, g, d, A, illetve g, d, a, f, c, G). *Fuenllana* komponált műveket négy-, illetve öthúros *vihuelaváltozatokra* is „*Orphenica lyra...*” c. művében. *Mudarra* „*Tres Libros...*” c. tabulatúrák könyvében is található ilyen húrozatú hangszerekre írt műveket.



7. A vihuela ábrázolása Milan könyvében



1.3. A tabulatúráirásról és előzményeiről általában

A zene lejegyzését,³⁰ az emlékezet számára történő megőrzését az ember zenei tevékenysége egyenes következményének tarthatjuk. Természetesen az „énekbeszéd” vagy az egész egyszerű zenei megnyilatkozások eleinte a szájhagyomány útján történő megőrzésig jutottak el csupán. Némi túlzással azt is mondhatnánk, hogy ez az „orális notáció” jelentette az első lépést a zenei gondolatok megőrzésének hosszú történetében. Az ókori Egyiptomban is kézjeleket használtak a zenéléshez („cheironómia”). A korabeli ábrázolásokon láthatjuk, amint a zenélő személy az előtte álló másik személynek kézjelekkel adja a dallamra, illetve ritmusra vonatkozó jelzéseket. Még a XI. századi templomi zenészek Nyugat-Európában is írott notáció nélkül, főként szótagokkal és kézjelekkel kommunikáltak a zenéről.

Azt is leszögezhetjük, hogy nem feltétlenül szükséges a zene írásban történő rögzítése. Például a népdalok lejegyzését alapvetően az indokolja, hogy az életmód, a társadalmi változás és gazdasági közeg megváltoztatta a kultúrateremtő és -örökítő életmódot, és ezáltal az „élő népdal” hagyományait nem ápolják az emberek a mindennapi tevékenységük során. A lejegyzéssel némiképp ugyan „megmerevedik” a népdal, éppen a lényegét, az állandó átalakulásának esélyét veszíti el, de legalább pillanatfelvételszerűen megmarad az emlékezet számára.

A legtöbb fejlett civilizációban a zene bonyolultabbá válásával megjelent az igény a zenei írásbeliség megteremtésére. Szinte minden kultúrkör az írott nyelv hangjait – betűit – használta fel zenéjének rögzítésére. Ahol a hangszeres zene volt a fontosabb, ott a hangszerekre találtak ki jelrendszert,³¹ ahol – mint pl. Európában – az énekes zene vált a fontosabbá, annak a lejegyzését megpróbálták a legpraktikusabb módon megoldani. A görögök először egy egyszerűbb rendszert találtak ki a hangszeres zene lejegyzésére, majd később egy fejlettebbet a vokális zene rögzítéséhez.

A kínaiak már az i. e. II. évezred elején egy képírási jelrendszerrel írták le a dallamokat. Az i. e. IV. századból való írásos emlékeken már pontos hangmagasságokat is megjelöltek. Az abszolút hangmagasságokat is a kínaiak jelölték meg írásban elsőként.

Az első „neumatikus” zenei lejegyzés Európában a IX. században Svájcban született meg, amelyben gondosan megrajzolt görbék és vonalak jelölték a dallamvonal emelkedését és ereszkedését. Ezt a rendszert kifejezetten a dallamok lejegyzésére hozták létre. A „neumatikus” írást a frankok is használták, de Tibetben is ilyen módon jegyezték le a buddhista énekeket.

A XII. századtól Japánban is alkalmazták a zene lejegyzésére a „neumatikus” notációt. A „tabulatúrási” lejegyzésre példát legelőször a VI. századi Kínában talá-

³⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musician, 24. kötet, II. kiadás, Notation szócikke alapján.

³¹ Görögország, Mezopotámia, az ókori Egyiptom.



lunk. A „quin” nevű kínai (citeraszerű) hangszerre írt fogástáblázat egy népszerű dal lejátszására ad utasításokat. A VIII. századból Japánban is találtak kínai mintán alapuló tabulatúrák lejegyzést.

Európában a tabulatúra lejegyzés a XV–XVI. században jelent meg, a billentyűs és a pengetős hangszerek elsődleges és legfontosabb lejegyzési módjává vált. Ez a lejegyzési mód bizonyos formájában még napjainkban is használatos. A „neumákkal” történő vokális zenei lejegyzést Európában *Arezzói Guido* reformálta meg a XI. században.

A legfontosabb újítása az volt, hogy megjelent a vonalrendszer és a kulcsok használata, így a hangok egymáshoz való viszonyát is és az abszolút hangmagasságot is pontosan meg lehetett jelölni. *Arezzói Guido* a zene rögzítésére csupán négy vonalat használt, és rendszerében a ritmus pontos lejegyzése még nem volt lehetséges. Az ő nevéhez fűződik az ún. „*guidói kéz*”, vagyis a hangok kézjelekkel történő mutogatásának lehetősége, melyet még a mai zeneoktatásban is használnak. Ő vezette be a szolmizációs hangok napjaink szolfézsoktatásában is használatos neveit.

A XII. században nagy változás történt a ritmus lejegyzésében, addig ugyanis nem volt használatban pontos ritmikai jelrendszer, és legtöbbször a szöveg prozódiaja határozta meg alapvetően a zene ritmusát. Ez a gyakorlat a többszólamú műfajok kialakulásával tarthatatlanná vált, és a szólamok időbeliségét össze kellett egyeztetni, egy rendszerbe kellett foglalni. Így jött létre a zene ütemekre tagolása, az ezáltal kialakult lejegyzésmód, a „menzurális notáció”. Végül ebből alakult ki a ma is használatos ritmuslejegyzés módszere, amelyben egy adott ritmusérték megfelel az eggyel rövidebb ritmusérték két egységének. Ez a rögzített értékes rendszer a XVI. században kezdett egyre inkább elterjedni Európában, kiszorítva a régebbi, kezdetlegesebb ritmusnotációkat.

A zene táblázatokba – ún. „tabulatúrákba” – történő lejegyzésének kialakulásában jelentős szerepet játszott a többszólamúság kialakulása.

A pengetős hangszerek korábban valószínűleg csupán az ének egyszerű kíséretére szolgáltak, és valamilyen eszközzel (pl. lúdtollal) pengették meg a húrokat. Később a többszólamúság megjelenése jelentős változást hozott a hangszerek megszólaltatásában, technikájában: ujjal kezdték pengetni a húrokat. A pengetős hangszerek (lantfélék, gitárfélék stb.) elsősorban ezért lettek gyorsan rendkívül népszerűek, mert pótolhatták a többszólamú zene megszólaltatásához addig szinte nélkülözhetetlen énekegyütteseket. Ezek a hangszerek ebből a szempontból valóban rendkívül gazdaságosoknak és praktikusoknak bizonyultak.

Szükségsszerűvé vált egy olyan hangszeres lejegyzés is, amely a lehető legegyszerűbben rögzíti, ugyanakkor a legvilágosabban és a legegyszerűbben megjeleníti a hangszerjátékosoknak a többszólamú műveket. A fúvós, a billentyűs és a pengetős hangszerekre külön-külön, egymástól némiképpen különböző rendszert találtak ki, amelyek azonban egy dologban feltétlenül megegyeztek: a fogásrendszereket jelölték meg és rögzítették írásban. A fafúvósoknál a lefogandó lyukat, a



billentyűsöknél a leütendő billentyűt, a pengetősöknél a lefogandó érintőket, illetve húrokat jelölték meg a tabulatúrák sajátos jelkombinációi. A ritmikát általában az éppen alkalmazott jelrendszer fölött menzurális notációként jelölték.

A pengetős hangszerek tabulatúráinak általános és közös jellemzője az, hogy megadják pontosan, mikor, hol és melyik húrt kell lefogni és mikor kell azt megpengetni az adott mű megszólaltatásához. Több szólam lejegyzésére is alkalmas a rendszer. A tabulatúras lejegyzések viszont a ritmus vonatkozásában komoly hiányosságokat mutatnak. Mivel csak egyféle ritmus van a fogástáblázat fölött jelölve, ezért több szólam esetén is csak a legrövidebb hangok időtartama van pontosan megadva. Nagyon valószínűnek tarthatjuk, hogy a kor képzett és gyakorlott hangszerjátékosainak ez a körülmény semmilyen problémát nem okozott a művek megszólaltatásakor.

A tabulatúrák írásrendszerében tájegységenként bizonyos jellegzetességeket, eltéréseket tapasztalhatunk. Amíg a ritmus jelölése mindenhol szinte teljesen azonos módon, ugyanúgy történik, addig jelentősen különböznek egymástól a német, az olasz és a francia lejegyzési módokban leírt tabulatúrák. A spanyol pengetős hangszerek tabulatúrái (így a *vihueláé* is) az olasz lejegyzési rendszerhez nagyon hasonlatosak. A kiegészítő jelzések akár különbözőek is lehetnek egyik-másik lejegyzési típusnál, a hangszerek sajátosságaiból és a játékmódból adódóan.

Természetesen a hangolásban is voltak különbségek: a G-c-f-a-d'-g' hangolást nagyrészt Franciaországban és Angliában használták, az A-d-g-h-e'-a' hangolást pedig főleg Németországban, Olaszországban és Spanyolországban.

Az első nyomtatott német lanttabulatúras emlék az 1511-es bázeli „**Musica gestuscht**” című kiadvány, amely *Sebastian Virdung*tól (1465–?) származik. *Virdung* állítása szerint a rendszert egy vak orgonista, bizonyos *Conrad Ipaumann* (1410–1473) találta fel. Tehát már régebben létezett ez a lejegyzési mód, és az is lehet, hogy a tabulatúras írásmód három alaptípusa közül ez alakulhatott ki a legkorábban. Ezt a rendszert több mint egy évszázadon át használták. Az utolsó ilyen módon lejegyzett kézirat 1615-ből *Johannis Neucleus* nevéhez fűződik. Ezt az írásmódot még az öthúros, ötérintős lantra kezdték alkalmazni. A lant minden egyes húrjának minden egyes érintőjénél való lefogáshoz külön jelet használtak, és természetesen külön jelet alkalmaztak az üres húrok megjelölésére is. Ehhez harminc különböző betű kellett. Az üres húrokat 1, 2, 3, 4, 5, számokkal jelezték, ahol az 1. a legmélyebb, az 5. a legmagasabb húrt jelölte. Ezután az ábécé huszonhárom betűje következett (a, j, a, v és w nem volt még használatban). A betűk sorrendjét követték az 1. érintőtől kezdve a legmélyebb húrtól a legmagasabbig és így tovább minden érintőnél. A fennmaradó két helyre ($5 \times 5 = 25$) az „et” és a „con” általános rövidítéseit használták (stilizált 7-es és 9-es). Vonalakat a rendszer – a többi tabulatúras rendszertől eltérően – nem használt.

A hangszerek átalakulásával, ahogy bővült az érintők és a húrok száma, úgy a jelölések is kibővültek. 1500 körül a lantnak az öt húrja hatra bővült. Emiatt természetesen nem változtatták meg az egész írásmódot, hanem a legmélyebb



(hatodik) húrhoz, annak jelölésére bevezettek több új jelet is. A kor zenészei nem jutottak egyezsége, ezért aztán többféle jelet is kezdtek használni erre a célra.

Az érintők számának növekedésével a 6. érintőtől újra indult az ábécé, ugyanúgy, amint az történt az előzőekben, az 1. érintőtől kezdve, de vagy dupla betűket használtak, vagy a betűk fölé egy kis vonalat húztak (pl. aa, bb vagy ā, b̄ stb.).

A német tabulatúrákban éppen úgy, mint a többiben, az egymás alá írt szimbólumok által jelölt hangokat egyszerre kellett megszólaltatni. Mivel minden hangnak külön jele van a német rendszerben, ott szükségtelen a vonalrendszer.

A ritmust – menzúrajelöléssel – a hangok jelei, a vonalrendszer fölé írták. Minden egyes jel fölé odaírták a ritmust is, még az egymást követő, egyforma időtartamú hangok esetében is. A német tabulatúra a nagyon sokfajta jel miatt nehézkesen használható, egyáltalán nem praktikus. A kortársak hátrahagyott írásaiból egyértelműen kitűnik, hogy ők sem kedvelték túlzottan ezt a rendszert.

Martin Agricola (1486–1556) éppen úgy, mint *Hans Neusiedler* (1508–1563) – nevét *Newsidler* és *Neysidler* formában is feljegyezték – egy egyszerűbb rendszer kialakítását, vagy inkább az olasz tabulatúras rendszer használatát javasolták.

Talán éppen a fentiek miatt született a relatíve legkevesebb kompozíció ezzel az írásmóddal lejegyezve. Különös, hogy ennek ellenére mégis (a XVII. század első feléig) használatban maradt a német tabulatúras lejegyzési mód. A *Neusiedler* javasolta sokkal egyszerűbb, könnyebben használható olasz lanttabulatúra írásrendszerének első nyomtatott könyve *Francesco Spinacino*tól³² maradt fenn. Ez az első nyomtatásban megjelent olasz írásrendszerű tabulatúras könyv.

Nagyságrendekkel több művet jegyeztek le ebben a rendszerben, mint az előbb említett német tabulatúras rendszerben. Ismereteink szerint az utolsó nyomtatásban megjelent olasz tabulatúras könyv 1669-ből származik.

Az olasz tabulatúras írásmód vonalrendszert használ, melyben a vonalak a húrokat szimbolizálják. A legmélyebb húr a legfelső vonal jelöli. A hat húr helyzetének analógiájára a hat vonal egymás alatt van. Ezekre a vonalakra számokat írnak aszerint, hogy melyik húron hányadik érintőnél kell lefogni a kívánt hangokat.

Így a 0 az üres húr, az 1-es az első érintőt, a 2-es a második érintőt jelöli stb. A két számjegyű számok helyett külön jelzéseket használnak.

A „X” a tizedik érintő, a „X̄” a tizenegyedik érintő, a „X̄̄” a tizenkettedik érintő jele volt. A ritmust ebben a rendszerben is a fogástábla fölött, menzurális jelekkel jelölték.

Az olasz tabulatúras rendszerben az egymást követő, egyforma ritmusértékek előfordulása esetén általában csak az első ritmikai jelet írják ki és addig nem is írnak másik jelet, ameddig változatlan volt a ritmikai mozgás, vagyis a zene folyamatában csak a ritmikai változásokat jelölték. (A hét- vagy nyolchúros lant legmélyebb húrját általában pótvonalak használatával jelezték a vonalrendszer fölött.)

³² „Intabolatura de Lauto” I. és II. kötet, Otto Petrucci adta ki 1507-ben, Velencében.



A legtöbb lanttabulatúrák írásmóddal lejegyzett zenemű a francia írásmódban maradt ránk. Ebben a lejegyzésben maradtak ránk *Bakfark Bálint*, *John Dowland*, *Silvius Leopold Weiss*, *Adrian Le Roy* és mások művei.

Az első francia lanttabulatúrák lejegyzés *Pierre Attaignant* (?–1533) nevéhez fűződik. Az 1529-ben megjelentetett műveiben³³ találkozhatunk először ezzel a lejegyzési móddal. Ezt a rendszert, a francia tabulatúrák írásmódját használták a lantosok (és a gitárosok is) a leghosszabb ideig Európában, egészen a XIX. század elejéig, azaz 1815-ig. Ez az írásmód az olaszéhoz hasonlóan szintén alkalmazza a vonalrendszert a húrok megjelölésére. Az olasz rendszerhez képest a francia éppen fordított sorrendben értelmezi a húrokat szimbolizáló vonalakat, vagyis a legmélyebb húrt jelölő vonal van legalul.

Eleinte az öt vonal volt használatos általánosan, csaknem mindegyik tabulatúrák rendszerben – ameddig az öthúrú hangszereket használták –, és ha erre szükség volt később, a hatodik, a legmélyebb húrt egy kis segédvonallal jelölték. Akkor tértek át a hat vonalat alkalmazó rendszerre, amikor a hatodik húr általánosan elterjedt a zenei praxisban. Ez először – az Antwerpenben 1584-ben nyomtatott – *Emanuel Adriansen* (1550–?) „**Pratum musicum...**” c. művében jelenik meg. A francia rendszerben az érintők jelzésére a latin ábécé betűit használták, vagyis az a az üres húrt, a b az első érintőt, a c a második érintőt jelentette, és így tovább haladva jelölték a többi érintőt is. Egyes tabulatúrákban előfordult, hogy a második érintőt a c helyett az r betűvel jelölték, ugyanis így nem volt olyan könnyen összetéveszthető az e betűvel. A ritmusértékeket itt is a vonalrendszer fölötti menzúrajelekkel közölték.

A spanyol reneszánsz hangszerének, a *vihuelának* a zenéjét is nagyrészt a hatvonalas olasz tabulatúrák írásmódban jegyezték le. Kivételt jelentenek *Don Luis Milan* tabulatúrái, aki ugyan az olaszokhoz hasonlóan szintén számokat használt az érintők jelölésére tabulatúráiban, a vonalak sorrendjét viszont megfordította, így a legalul lévő vonal jelentette a legmélyebb húrt, a legfelső vonal viszont a legmagasabbat. Természetesen a spanyol vihuelisták is használták tabulatúráikban egymáséitól némiképpen eltérő jeleket.

1.4. A legismertebb vihuelisták és munkásságuk

Az alábbi alfejezetekben *Don Luis Milan*, *Luis de Narváez*, *Alonso de Mudarra*, *Enríquez de Valderrabano*, *Diego Pisador*, *Miguel de Fuenllana*, *Luys Venegas de Henestrosa* és *Estevan Daça* munkásságáról lesz szó.

*Don Luis Milan*³⁴ valenciai születésű volt. Nem tudjuk pontosan születésének időpontját, de minden kutató szerint 1500 táján születhetett és 1560 után halt

³³ „Tres breve familiare introduction pour entendre...”

³⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Ed. vol. 16., „Luis Milan” szócikk (668–669. o.).



meg. Mi muzsikusok az első spanyol tabulatúras könyv zeneszerzőjeként és kiadójaként tiszteljük.

Milan zenei érdeklődésén kívül egyéb dolgokkal is foglalkozott. 1535-ben pl. publikált egy könyvet: „**El Libro de motos de damas y caballeros intitulado el juego de mandar**”.³⁵ De írt egy másik igen fontos és kiváló prózai művelődéstörténeti könyvet is „**El Cortesano**”³⁶ címmel. Ebben az 1561-ben megjelentetett művében nagyszerű stílusban és nagy pontossággal mutatja be a korabeli valenciai udvar fényűző életét.³⁷

Milan megjelenése a spanyol zenében korszakalkotó jelentőségű. Nemcsak a *vihuela de mano* jeles tudorát ismerhetjük meg nagyszerű darabjaiból, nem csupán a bámulatos hangszerjátékos, a virtuóz mutatkozik meg előttünk, hanem a kiválóan képzett zenész, korának egyik legfelkészültebb muzsikus is. Nemcsak a kor zenei divatjának megfelelő műveket alkotott, hanem mert bátran újítani, változtatni is. Tabulatúras könyve, a „**Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro**”³⁸ 1536-ban jelent meg. *Milan* nem volt professzionális zenész a szó hétköznapi értelmében, hanem egy nemesember, aki *Duque de Calabria* és *Germana de Foix* udvartartásához tartozott. Szinte egész életét Valenciában töltötte. Annyi bizonyos, hogy egy becsületbeli ügy, egy párbaj miatt menekülni volt kénytelen Portugáliába, és a *The New Grove* lexikon szócikke szerint ott *III. János* vette pártfogásába.

Milan „**A Mester**” bevezetőjében utal pedagógiai szándékaira is. És valóban, határozottan kirajzolódik a művek egymásutániségában, a nehézségi sorrendet illetően bizonyos fokozatosság. A könyvben pontos instrukciókat kapunk a tabulatúra olvasásához, a húrok kiválasztásához, illetve a hangolásához. Ez a mű a legkorábbi spanyol önálló hangszeres zenei műveket tartalmazó gyűjtemény.³⁹

³⁵ „Könyv az udvarhölgyeknek és lovagoknak.”

³⁶ „Az udvari ember.”

³⁷ Ez a könyv nagy valószínűséggel az olasz Baldessare Castiglione (1478–1529) „*Il libro del Cortegiano*” (Az udvari ember könyve) című munkájának inspirációjára íródott, amelyet 1528-ban adtak ki. *Dizionario encicopedico universalio della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, *Le biografie*, vol. 5., „Milan, Luis de” szócikk (96. l.).

³⁸ „A *Vihuela de mano* zenéjének könyve, mely *A Mesternek* neveztetik.”

³⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Ed. vol. 16. (668–669. o.).





8. Az „El Maestro” első oldala

Hangszerkíséretes dalok és *vihuelára* írt szólódarabok találhatóak a kiadványban. Az „El Maestro” az eddig ismert legkorábbi olyan zenei gyűjtemény, amely szóbeli utasításokkal határozza meg az egyes darabok tempóját.⁴⁰ *Milan* abban is különbözik az összes többi vihuelistától, hogy egyedülálló módon használja az olasz tabulatúráírást. A megszokottól eltérően nála a hat vonal rendszerében a legfelső vonal szimbolizálja a legmagasabb húrt és a legalsó a legmélyebbet.

⁴⁰ Uo.



Milan művét kétfelé osztotta. Mindkét rész tartalmaz különböző műfajú és stílusú darabokat, 40 *fantáziát*, 4 *tentost* (fantáziaszerű műfaj), 6 *pavant*, 6 portugál és 6 spanyol nyelvű *villancicót* (dalok), 6 olasz *szonettet* és 4 spanyol *románcot*. Minden darab előtt van egy kis ismertető a tempóról, a hangnemről és a vokális műveknél a dallamvariációkról is.

A legnagyobb csoport (és egyben a gyűjtemény legérdekesebb része) a negyven *fantázia*. *Milan* nem készített mások műveiből *intavolációkat*, vagyis mások műveinek átírása helyett saját kompozíciókat írt a *vihuelára*. *Milan* fantáziái elsőként példázzák a spanyol zenetörténetben ezt a műfajt. Szerinte a *fantáziák* olyan zenedarabok, melyekben a szerző képzelőereje és mesterségbeli tudása szabadon kibontakozhat.⁴¹

Az első könyv 8 füzetre tagolódik.

Az első könyv

„Declaracio”

- A) Ismeretek, amit a tanulmányok megkezdése előtt a *vihueláról* tudni kell.
- B) A *vihuela* hangolása, a húrvastagság.
- C) Hangmagasság („az első húrt annyira kell megfeszíteni, amennyire az lehetséges: és utána a többi húrt az elsőhöz kell hangolni, ahogy azt még később elmondjuk. Ebben a rendben hangolva a megfelelő hangolást kapjuk.”)
- D) Ütemezés: „egy emelkedése és süllyedése a kéznek vagy a lábnak ugyanabban a tempóban”.
- E) A tabulatúra magyarázatára négy zenei példa.

II. és III. füzet: gyakorlatok és darabok különböző hangnemben kezdők számára.

IV. és V. füzet: a „redobles” (váltott pengetés) bevezetése.

- A) „Dedillo”. *Mudarra* és *Fuenllana* leírja: ebben az esetben a skálamenetet csak a mutatóujj pengeti oda-vissza, hol az ujjbegy, hol a köröm segítségével, mintha pengetőt használnánk.
- B) „Dos dedos”: két ujjal (mutató-közép vagy hüvelyk-mutató) penget váltakozva.

VI. és VII. füzet: nehezebb művek, további redoblesek.

VIII. füzet: énekes és hangszeres darabok és a művek céljának összefoglalása. A szent szűzhöz intézett rövid latin nyelvű imát követően 22 *fantáziát*, 6 *pavant*, 3 spanyol és 3 portugál *villancicót*, 2 spanyol *románcot* és 3 olasz *szonettet* tartalmaz.⁴²

⁴¹ Uo.

⁴² Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre*. Zulassungsarbeit, 1976. Referent: Dr. Klaus Schweizer, Korreferent: Prof. Dr. Percy Gerd Watkinson (55. l.).



A második könyv

A második könyv „Bevezetés”-sel kezdődik, majd ezt követik a zeneművek, úgy-
mint: 18 *fantázia*, 4 *tentos*, 3 spanyol és 3 portugál *villancico*, 2 spanyol *románc*
és 3 olasz *sonett*. Ennek a résznek a végén *Milan* ismertetése és magyarázata
található azokra a hangnemekre vonatkozóan, amit „az ember a figurális zenében”
alkalmaz.⁴³

Milan úgy magyarázza, hogy minden hangnemet három tulajdonság alapján
ismerhetünk fel: 1. az ambitus, 2. a zárlat és a 3. záróhang alapján.

Az ambitus a figurális zenében 10 hangot foglal magába. Zárlat alatt *Milan*
a kadencia nyugalmi állapotát érti. Más teoretikusok, mint pl. *Fray Thomas de*
*Sancta Maria*⁴⁴ a kadencia egész folyamatát tekintették zárlatnak.

Milan kinyilvánítja, hogy a záróhangot késleltetett vezetőhangnak kell meg-
előznie:



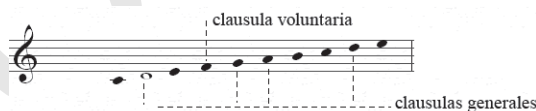
I. hangsor

A hangsorokat úgy kell elképzelnünk, mint két hangköz, a kvint és a kvart ösz-
szefűzését:



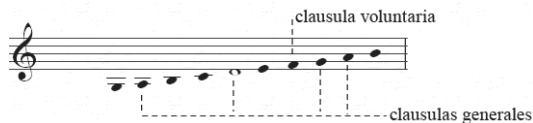
A zárlatok az autentikus hangsoroknál az 1., 4., az 5. és 8. fokra (clausulas
generales) és a 3. fokra (clausula voluntaria) esnek, pl.:

I. hangsor



A plagális hangsoroknál a zárlatok a következő fokokra esnek, pl.:

II. hangsor



⁴³ Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre. Zulassungsarbeit*, 1976 (60. l.).

⁴⁴ *Fray Thomas de Sancta Maria: Libro llamado Arte de Fantasia assi para Tecla como para Vihuela... 1565, Madrid.*



Milan megállapítása szerint a hangsorokat a finalisról ismerhetjük fel, ami egyben a záróakkord legmagasabb hangja: D (I., II. hangsor), E (III., IV. hangsor), F (V., VI. hangsor), G (VII., VIII. hangsor).

Kevert hangsort kapunk akkor, ha az autentikus hangsor terjedelmének átlépésekor a saját plagális hangsorával keveredik (Tono mixto).⁴⁵

The image displays eight musical staves, each representing a different tone. The first four staves are labeled 'I. TON (auth.)', 'II. TON (pl.)', 'III. TON (auth.)', and 'IV. TON (pl.)'. The last four staves are labeled 'V. TON (auth.)', 'VI. TON (pl.)', 'VII. TON (auth.)', and 'VIII. TON (pl.)'. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with the notes generally ascending or descending in a specific pattern characteristic of medieval tones.

Ezek a szabályok, mondja *Milan*, csak a figurális zenére érvényesek és nem az egyszólamú gregorián zsolnározásra, melynek záróhangjai kevésbé szigorúan kötöttek.⁴⁶

Milan elméleti magyarázatai valójában nem adják vissza zenéjének sokszínűségét és komplexitását. A XV. század hatása megmutatkozik még nála a modulációs és a melódiai fordulatokban, egyébként az érett reneszánsz zenei stílusában fejezi ki magát. Így bizonyítja pl. a VII. fok használata (vezetőhang) azt, hogy műveiben a tonalitás elve szerint a dúr és moll hangnemek felé törekszik.⁴⁷

Milan pavanjai rövid kis darabok. Azt ajánlja, hogy megszólaltatásukkor kétszer-háromszor ismételjük meg őket. Ezeknek a táncoknak a stílusa azonos az olasz *pavane* stílusával.

Az V. és a VI. pavan témái a kor ismert olasz dallamai. Az ötödik alapja a két részből álló olasz dal a „**Qua la bella francheschina**”, amely kétszer is elhangzik kissé variálva. A *pavanok* nem közelítik meg a *fantáziák* nehézségi fokát, inkább harmóniafűzései figyelemre méltók. Tökéletes példái az idealizált táncnak.

Milan tentosai (nem tévesztendő össze a spanyol hangszeres zene másik jellegzetes típusával a *tientossal*) valóságos kontrapunktikus vagy melodikus tartalmat, illetve karaktert hordoznak. Emlékeztetnek az olasz „*ricercare*”-ra. Valójában ezek olyan *fantáziák*, amelyek consonanciákból és redoblesekből állnak.

⁴⁵ A témáról bővebben: Bernhard Meier: Alte Tonarten. Berenreiten Verlag, Kassel, 1992.

⁴⁶ Paul Ruf: Vihuela und Gitarre. Zulassungsarbeit, 1976, Lörrach (61. o.).

⁴⁷ Uo. (61. o.).



A vokális művek között vannak a *villancicók*, ezek az egyszólamú dalok vélhetően népelemek, amelyekhez *Milan vihuelakíséretet* írt. Két részből állnak: a második részt *Milan „vuelte”*-nek nevezi.

A dalok a következő módon játszódnak: A B B A. Tehát a „vuelte” megismétlődő, majd visszatér az első rész.

A *villancicók* két változatával találkozhatunk:


1. A *vihuelakíséret* egyszerű akkordokból áll, az énekesnek kell az egyszerű dallamot tetszés szerint variálva, díszítve énekelni.
2. A megkomponált variációkat kell *vihuelával* játszani, az énekesnek csak a leírt dallamhangokat kell énekelni.


Ezeknek a *villancicóknak* éppen úgy, mint a *románcok*nak és *szonetteknek*, leggyakrabban a szerelem a témája.

A *románc* a legrégebbi és legeredetibb spanyol formája a költészetnek, nyolc szótagú verssorokkal, melyeknek tartalma lehet epikus (elbeszélő), lírai (érzelmi) vagy drámai (meggrázó). Korának legismertebb és legkedveltebb *románca* a „*Durandare, durandare*” kezdetű volt, és már a XVI. században réginek számított. *Luis Milan* megzenésítésével, a merész modulációival egy *Monteverdi* stilisztikai tökéletességét vetíti előre.

A *szonettek* közül az egyiknek nincs népi gyökere, a szerzője maga *Milan*, a másik kettőnek ismert a szerzője.⁴⁸

Az énekszólam díszítéseinek (glossas) pontos esztétikai alapjait a kor teoretikusai alaposan meghatározták. Ma az énekesek akkor járnak el helyesen, ha a *vihuelaszólam*ban megadott díszítéseket tekintik példának.

Díszítések: „*Quiebro*” 

„*Trinar*” 

Ritmikai jelzések:



Brevis, Semibrevis, Minima, Seminima, Croceta

Ütemminták: C (Semibrevis) $\text{C} \cdot = \frac{3}{2}$ $\text{C}^3 = \frac{3}{1}$

⁴⁸ Uo. (63. o.).



Szöveges tempójelzések:

„Compas apressurado” vagy „betido”	= gyorsan
„Compas a espacio”	= lassan
„Compas algo apressurado”	= meglehetősen gyorsan
„Algo tanto apriessa” vagy „Algo apriessa”	= mérsékelten gyorsan
„Ni muy a espacio”, „Ni muy apriessa”	= sem nagyon gyorsan, sem nagyon lassan

Milan saját tabulatúrájában piros számokkal jelölte meg az énekszólamot és a *vihuela* is együtt játszott a énekessel a dallamot. Nem határozta meg, hogy melyik hangfekvésben énekeljék az adott művet. Ezt az alkalmazott kottázási módszer nem tette lehetővé, vagy a zeneszerző átengedte ezt a lehetőséget az énekesselnek. Az is előfordulhatott, hogy a hangszer az énekes igényeinek megfelelően áthangolták a *vihuelakíséretes* dalok előadásakor.⁴⁹

Luis de Narváez korának kiemelkedő vihuelistája volt, egyes feljegyzések szerint 1526 és 1547 között Granadában élt. *V. Károly* személyi titkárának, *Francisco de los Cobos* commendatornak a szolgálatába szegődött Valladolidban, 1538-ban. 1548-tól megtaláljuk a királyi kápolna muzsikusi között, ahol a gyermekkórus tagjait tanította, majd az év végén *Fülöp herceggel* (a későbbi *II. Fülöppel*) külföldre utazott. Az utolsó feljegyzések róla 1549-ből valók.⁵⁰ *Luis Milan*hoz hasonlóan, nemcsak zenével foglalkozott, hanem irodalommal, költészettel is.⁵¹ Gyűjteményes kottáján kívül ismerjük még két *motettáját*. Műveinek gyűjteményét⁵² 1538-ban jelentette meg Valladolidban. A tabulatúras könyvben⁵³ sokféle műfajú darab található: *intavolációk*, *fantáziák*, *variációk*.

⁴⁹ Uo. (64. o.).

⁵⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Ed. vol. 17., „Narváez, Luis de” szócikk.

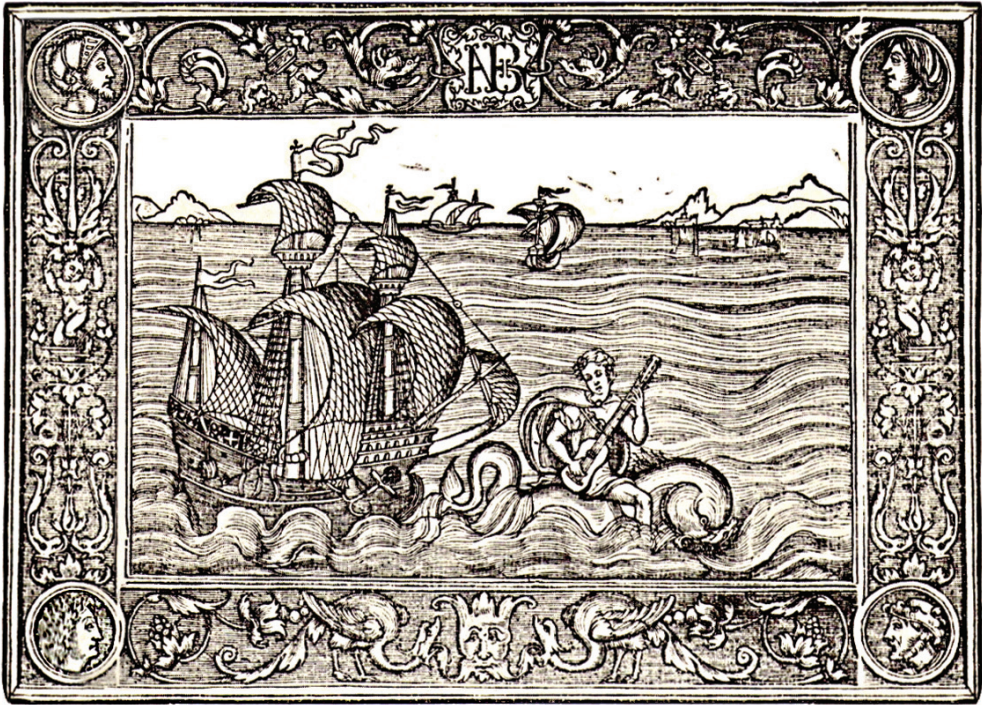
⁵¹ Cedar Viglietti: Origen e historia de la guitarra. Editorial Albatros, Buenos Aires, 4.I.

⁵² „Los seys libros del Delphin de musica de cifras para taner Vihuela.”

⁵³ A címlapon ábrázolt jelenet arra a híres görög költőre, a korinthuszi Ariónra utal, aki Itáliából visszatérve, kincsekkel, vagyonnal megrakodva, kalózok fogságába esett. A kalózok az elfoglalt hajón lévő utasokat – közöttük a híres dalnokot, Ariónt is – el akarták pusztítani. Arión utolsó kívánságát teljesítették – engedték még egyszer dalolni. Csodálatos énekére a delfinek a hajó köré sereglettek, és mikor a dal végeztével Arión a tengerbe vetette magát, a delfinek a hátukra emelve szállították Korinthosz kikötőjébe, és Arión így sértetlenül túlélte a kalózok támadását. Narváez tabulatúras könyvének címdala azt a pillanatot örökíti meg, amikor a még vihuelán játszó és daloló Ariónt a delfin a hátán menekíti a viharos tengeren. Az már a találgatások körébe tartozik: vajon miért választotta pont ezt a jelenetet és címet Narváez? Talán abbéli meggyőződését kívánta így is kifejezni, hogy a muzsika ereje minden gonoszságon, ármányon, gyilkos indulaton győzedelmeskedik? Graham Wade: Tradition of The Classical Guitar. John Calder, London (36. o.).



Nem mondhatjuk, hogy *Narváez* sok szempontból első lett volna, de két dologban feltétlenül⁵⁴ újtónak számított. Az egyik az a pontos műfaji megjelölés, amelyeket bizonyos daraboknál használ, pl. a *variációknál* (differencias), a másik újdonság a tempójelzésekre alkalmazott szimbólumrendszer.⁵⁵



9. *Narváez* tabulatúrák könyvének címlapja

Tabulatúrák könyvét *Narváez* módszeresen, didaktikus szempontok figyelembevételével állította össze.

Az első könyvbe nyolc *fantázia* – a nyolc egyházi hangnemben –, a második könyvbe hat *fantázia* került az 1., a 4. és az 5. modusban.

A 3. könyv egyházzene és francia *chanson*okat tartalmaz. Közöttük *V. Károly* kedvenc dalát is, „*Cancion del Emperador*”,⁵⁶ amely *Josquin des Prez* „*Mille Regretz*” című műve a 4. modusban *vihuelára* feldolgozva.

A 4. könyv hat variációs és négy kontrapunktikus művet tartalmaz.

⁵⁴ „Los seys libros del Delphin de musica de cifras para taner Vihuela.”

⁵⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Ed. vol. 17., „*Narváez*, Luis de” szócikk, 644.I.

⁵⁶ „A császár dala.”

Az 5. könyv vokális kompozícióival a maga nemében a legjelentősebb. A *vil-lancicók* mellett két *románcot* is tartalmaz: „*Ya se siente el Rey Ramiro*” és „*Paseabase el Rey Moro*”.

A 6. könyv huszonkét *variációt* tartalmaz az „*El Conde Claros*” dallamára, to-vábbi hét *variációt* a „*Guardame las vacas*” c. dallamra és még néhány kontra-punktikus művet is. Mindkét variációs darab ma is közismert, a gitárosok által koncerten is gyakran játszott mű. A „*Guardame las vacas*”⁵⁷ c. népdal a maga korában egész Nyugat-Európában elterjedt, közismert és kedvelt dallá vált.

Egy zeneelmélettel foglalkozó minorita szerzetes, *Juan Bermudo* az 1555-ben megjelentetett művében sokat foglalkozik a *vihuelával* és a hangszer művészei-vel is. *Narváez*ről azt írja, hogy korának legkiemelkedőbb *vihuelajátékosa* volt.⁵⁸ Egy másik kortársa, bizonyos *Luis Zapata* „*Miscelánea*” c. könyvében így ír *Narváez*ről: „Valladolidban volt ifjúkoromban egy vihuelista, *Narváez* nevezetű, neki olyan rendkívüli tehetsége volt, hogy egy négyszólamú orgonakompozíció-hoz további négy szólamot hozzá improvizált, egy csoda mindazoknak, akiknek nincs zenei tudása és még nagyobb csoda azoknak, akiknek van zenei tudása.”⁵⁹



10. *Vihuelajátékos* (XVI. század)

*Luis de Narváez*t műveinek magas művészi színvonalán túl újítókedv is jelle-mezte. Az első ismert hangszeres variációkat neki köszönhetjük, sokféle zenei és technikai újítással. Ezek a művek már tisztán hangszeres darabok, alig mutatkoznak bennük a vokális hatások. Ahol mégis kimutatható a vokális előzmény, végül mégis egy önálló hangszeres darab születik.⁶⁰

Narváez tabulatúrarendszere az olaszhoz hasonlít. Számokat ír a hat vonalra. A hatodik, a legfelső a legmélyebb húrt jelöli. A hangolás ugyanaz, mint *Milannál*. Tempójelzései: C = lassan, O = gyorsan.

⁵⁷ „Vigyázz a teheneimre.”

⁵⁸ Bermudo, Fray Juan: *Declaration de instrumentas musicales*. Osuna, 1555. Új kiadás: Kassel, 1957 (Kastner).

⁵⁹ Idézi John Milton Ward: *The Vihuela de Mano And Its Music*. Diss., New York University, 1953 (380. o.).

⁶⁰ Vö.: Heinz Nichel: *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*. Hg.: S. Navascués/Bruchbauer, Haimhausen, 1972.



A tabulatúrák ritmikai lejegyzésében újít. Nem írja ki a ritmusjelet, csak akkor, ha változik a hangok ideje. *Narváez* is pirossal jelöli az énekes szólamot a tabulatúrában és azt a kísérő *vihuela* is együtt játssza az énekessel.

Alonso de Mudarra (1510–1580) *Diego Hurtado del Mendoza* herceg udvarában született és nevelkedett, majd papi szolgálatba lépett. 1546-ban a sevillai katedrális kanonokja lett. Élete további 34 éve alatt jelentős szerepet játszott a katedrális életében.

Mudarra Sevillába költözését követően nem sokkal, 1546 decemberében jelentette meg tabulatúrás könyvét.⁶¹ A művet *Luis Zapatának* ajánlotta és megemlíti, hogy a könyvben megjelent zenedarabokat a – „del Infantando”, *Diego Hurtado del Mendoza* és fia, *Inigo Lopez* – herceg házában komponálta. Ez a kastély a korszak egyik legfontosabb kulturális központja volt, jelentős személyiségek találkozóhelye, pl. *V. Károly* és *I. Ferenc* is vendégek voltak itt. Ez az udvari atmoszféra inspirálta *Mudarrát*, hogy *Vergilius* és *Ovidius* latin szövegeire zenét komponáljon.⁶² Műve három részből áll és 77 művet tartalmaz, köztük 6 kompozíciót négyhúros gitárra.

LIB. III. 245

tis nis ho f tre,

ilij.Reg. Coput. iij.



11. Alonso de Mudarra könyvének egyik oldala

⁶¹ „Tres libros de musica en cifras para vihuela” („Három könyv vihuelazenére”).

⁶² Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre*. Zulassungsarbeit, Lörrach, 1976 (84. o.).



Az első könyv könnyű *fantáziákat* tartalmaz, két *intavolációt* Josquintól, apróbb zeneműveket, melyek *táncokból* és *variációkból* állnak, és az említett hat művet négyhúrú gitárra.

A második könyv nyolc részből áll, a modusoknak megfelelően. A darabok nehezebbek, mint az első könyvben. Ezek között vannak *tientosok*, *fantáziák*, *glossák*.

A harmadik könyv csak dalokat és dalátiratokat tartalmaz, *Josquin* és *Willaert* két *motettáját* intavolálva, egy *motetta-parodiát*, *románocokat* (balladákat), *cancionokat*, *villancicókat* (szerelmi dalokat) és *psalmusokat*. *Mudarra* műveire jellemző a változatos ritmika és a harmóniai változatosság.

LIBRO I. GUITARRA. AL TEMPLE NVEVO. POL XXIII

Romanesca
Ca:ogua
rdame las
vacas. Pro
porcion tres
semibreues
alcoupa.

Fin del primer libro.

12. Alonso de Mudarra: Romanesca, O Guardame las vacas



A harmadik kötet végén *Mudarra* leír egy hárfa- és egy orgonatabulatúrát, melyben megjelenik egy, a kor teoretikusai szerint kerülendő harmónia, a szűkített szeptimakkord.⁶³

The image shows a page of a musical manuscript. At the top, it reads "LIBRO I. GVITARRA AL TEMPLE NVEVO." followed by a page number "70". The score is written on a six-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and fingerings. Below the staff, there are several lines of guitar tablature, with numbers 0-7 indicating fret positions. The piece concludes with the instruction "Desga los tres" and a signature "Pauillos.".

13. Egy lap Alonso de Mudarra könyvéből: Pavana négyhúrú gitárra

Mudarra tabulatúrájának lejegyzési módja megegyezik *Narváez* rendszerével.

Háromféle jelet használ a tempók meghatározására:



1. lassan



2. gyorsan



3. még gyorsabban

Az énekes darabokat kétféle módszerrel jegyzi le. Vannak művek, melyekben *Mudarra* menzurális jeleket használ, más esetben a tabulatúrába írt számokkal jelzi az énekes szólamot, a számjegyek mellett pedig kis vesszők vannak (1', 2', 3' stb.), hogy így megkülönböztethetők legyenek az énekelt hangok a hangszer játszott hangoktól. Ugyanakkor az énekes szólamát együtt játssza vele a *vihuela* is.

⁶³ G. Morphy: Die Spanische Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, deutsche Übersetzung von H. Riemann, Leipzig, 1902 (XX, XXXI, I.).



Nyomdatechnikai szempontból sajnos a kiadvány alacsony színvonalú, az ének-szólam lejegyzése sokszor pontatlan, hibás, hiányoznak az előjegyzések, és gyakran a kulcsok is pontatlanul jelzik a hangmagasságot.⁶⁴

Enríquez de Valderrabano tabulatúras könyve 1547-ben jelent meg Valladolidban, kiadója *Francisco Fernando de Córdoba*.⁶⁵ Az elején olvasható hercegi nyomtatási engedélyből megtudhatjuk, hogy *Valderrabano* Panaranda de Puertóban élt. A mű címe „**Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenes**”,⁶⁶ és *Valderrabano* a kiadványt *Miranda* grófjának, *Francisco de Zunigának* dedikálta. Ennek a hercegnek volt az udvari muzsikusa.

Valószínűleg nemesi származású volt. Több mint tizenkét évet töltött a mű előkészítésével.⁶⁷ A „**Silva de Sirenes**”-ben 171 zeneművet találunk, az összes *Valderrabanótól* fennmaradt darabot.⁶⁸

Juan Bermudo szerint korának egyik legkiválóbb vihuelistája volt. Műve hét könyvre tagolódik, melyeknek nagy részében *intavolációkat* találhatunk. *Valderrabano* misékből, motettákból (*Gombert, Josquin, Morales, Willaert* stb.) *villancicókból, románcokból, olasz madrigálokból, eredeti dalokból, fantáziákból, misékből* vett énekekből, *szonettek*ből, *variációkból* és két *vihuelára* írott darabokból állította össze tabulatúras könyvét.⁶⁹ A két *vihuelás* darab külön érdekessége, hogy az egyik szólamot „nagy *vihuelára*”, a másik szólamot „kis *vihuelára*” írta és úgy nyomtatta, hogy a játékosok egymással szemben ülve olvashatták-játszhatták ugyanabból a kottából a műveket.

A Bécsben fellelt másolat végéhez az egykori tulajdonos hozzászatolt négy lapot, melyből három oldalon *vihuela de manóra* komponált művek találhatók.

A „**Diferencias de la carabande**”, **folias, saltarellos** már a XVII. század zenéi stílusában íródott, és ezeket az utolsó *vihuelára* írt művekként ismerjük.⁷⁰ *Valderrabano* zenéi megtalálhatók *Phalése* antológiájában.⁷¹

⁶⁴ John Ward: *The Vihuela de Mano and its Music (1536–1576)*. Diss., New York University, 1953 (375. l., 134. l.).

⁶⁵ John Anthony Griffiths: *The vihuela fantasia [microform]: a comparative study of forms and styles*. Diss., Monash University (Australia), 1984 (134. o.).

⁶⁶ „Vihuelára szerzett zenék könyve, Szirének gyűjteményének nevezve.”

⁶⁷ John Ward: *The Vihuela de Mano and its Music (1536–1576)*. Phil. Diss., N. Y. University, 1953 (139. o.).

⁶⁸ Uo. (234. o.).

⁶⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II. Ed. vol. 26. (202–203. o.).

⁷⁰ Uo.

⁷¹ John Ward: *The Vihuela de Mano and its Music (1536–1576)*. Phil. Diss., N. Y. University, 1953 (134. o.).



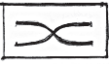



14. Valderrabano könyvének egyik oldala

Valderrabano lényegében *Narváez* tabulatúráirási rendszerét folytatja kis változtatásokkal.

Tempójelzései: ♪ = lassan ♪♩ = gyorsan ♪♩♩ = még gyorsabban

Hangolások: „nagy vihuela”:  „kis vihuela”: 

„Da capo” jelzést is használ:  vagy 

Az énekszólamot másokhoz hasonlóan *Valderrabano* is piros számokkal írja a tabulatúráiba, és a hangszer nála is a dallamot együtt játssza az énekszólammal. Ha a dallam a vonalrendszeren túlmegy, megváltoztatja a kulcsot.

Diego Pisador művét a saját házában nyomtatta Salamancában, és az anyai örökségéből fedezte a költségeket. 1510-ben született, és egy ideig Salamanca „mayordomo”-ja volt. Életének egyes részleteit két bírósági aktából ismerjük. Az



egyik aktában azt olvashatjuk, hogy a bíróság édesanyja halála után maradt örökségét neki ítéli (aki minden vagyonát nagyobbik fiára hagyta, a kisebbiket pedig kizárta végrendeletében az örökségből), a másik aktában a bíróság *Pisadort* kötelezte az apjának járó életjáradék fizetésére. Az apjától származó levélből megtudhatjuk, hogy mennyire ellenezte *Pisador* családja művének kiadását, illetve zenészi foglalkozását.⁷²

Pisador tabulatúras könyvét 1552-ben jelentette meg.⁷³ A hét könyv könnyű *variációkat* és *fantáziákat*, *románocokat*, *szonetteket* tartalmaz. *Fantáziákat* találhatunk a nyolc modusban, *intavolációkat*, *villanciókat*, *Josquin-miséket*, *motettákat*, egy olasz *madrigált*, *villanescákat* és francia dalokat. *John Ward* szerint a művet igazán a sok népdalfeldolgozás teszi jelentőssé.⁷⁴ Tabulatúras rendszere azonos a *Mudarra*, a *Narváez* és *Valderrabano* által használt szisztémával. Az énekszólamot ő is piros betűkkel jelzi, vagy egy külön rendszerbe írja, ahol ő is változtatja a kulcsot.

Miguel de Fuenllana 1525 körül születhetett Navalcarneróban (Madrid környéke). A születésétől vak *Fuenllanát* korának egyik legjobb *vihuelajátékosának* tartották. Muzsikusi pályáját *Marquisa de Tarifszolgálatában* kezdte, majd 1560–68 között a királynét, *II. Fülöp* harmadik feleségét, *Isabel de Valois-t* szolgálta. Halálának pontos dátumát nem tudjuk. Ismerünk viszont egy levelet (leányától, *Catalinától*) 1621-ből, amelyet *IV. Fülöpnek* írt. E levélben *Catalina* megemlíti, hogy apja 46 évig állt az uralkodók szolgálatában (*II.* és *III. Fülöp* uralkodása alatt). Ennek alapján halálát 1585 és 1605 körül feltételezhetjük.⁷⁵ Művét *II. Fülöpnek* ajánlotta.⁷⁶

Hat könyve 182 kompozíciót tartalmaz.⁷⁷ A darabok többsége hathúros *vihuelára* íródott, de a kiadvány tartalmaz kilenc művet öthúros *vihuelára*, kilenc művet pedig négyhúros *vihuelára*, vagyis gitárra. *Fuenllana* 119 *intavolációja Morales, Josquin* és *Gombert* műveinek hangszeres átírata.

⁷² Guillermo Morphy: Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1902 (előszó: F. A. Gevaert, német fordító: H. Riemann).

⁷³ „Libro des musica de vihuela agora nuevamente compuesto por Diego Pisador.”

⁷⁴ John Ward: The Vihuela de Mano and its Music (1536–1576). Phil. Diss., N. Y. University, 1953 (134. o., 385. o.).

⁷⁵ J. A. Griffiths: The Vihuela fantasia... Diss., Monash University (Australia), 1984 (370. o.).

⁷⁶ „Libro de musica para vihuela intitulado orphénica lyra...” címmel Sevillában, 1554-ben jelentette meg.

⁷⁷ Uo. (371. o.).



✠ Motetes a quatro Lupus. 🎻 Orphenica Lyra. 🎵 Libro Segundo.

fulum gedconis ve llus deitatis plu
uia falue splendor ij.
fumameri tu cali
ginoic menti ij. de fuper
irradia placa mare
maris stella. ij. ij.

15. Fuenllana tabulatúrás könyvének egy lapja

Önálló művei a *fantáziák*, összesen 51 kompozíció. A kezdő játékosoknak az első könyvben található hat *fantáziát* ajánlotta *Fuenllana*. A második könyvben a *motettaintavolációk* mindegyikéhez kapcsol egy azonos modusban lévő *fantáziát*. Ezek közül kilenc az előtte levő *motetták* zenei anyagából épül. A negyedik könyvben tizenkét *fantázia* található, a többi a hatodikban.

Művei jó részének az eljátszása nehéz technikai feladatot jelent azoknak, akik előadásukra vállalkoznak, de a darabok megszólaltathatóak, nagyon hangszereszerűek. Ez arra utal, hogy *Fuenllana* zenei gondolatainak megvalósításakor már a komponálás során figyelembe vette a *vihuela* nyújtotta instrumentális lehetőségeket.





16. Miguel de Fuenllana könyvének címlapja

Így alkotta meg darabjait, a nehézségi szint szerint is csoportosítva őket.⁷⁸ (*Valderrabano* három csoportba sorolta darabjait: „primero, segundo, tercero grado”). Ugyanakkor *Fuenllana* két betűvel jelölte műveinek nehézségi szintjét: D (difficil), F (fácil).⁷⁹

Fuenllana az elődjeihez hasonlóan használta a tabulatúraírási rendszert, az énekes darabok kísérete nem tartalmazta a dallamot, az énekszólamot.

⁷⁸ Uo. (393. o.).

⁷⁹ J. Ward: *The Vihuela de Mano...* Phil. Diss., N. Y. University, 1953 (135. o.).



Luys Venegas de Henestrosa tabulatúras könyvét Alcalában jelentette meg 1557-ben, *Joan de Brocar* kiadásában. *Venegas de Henestrosa* élettörténete kevésbé ismert: hárfás, orgonista és *vihuelaj*játékos volt.⁸⁰ A 138 kompozíciót tartalmazó gyűjteményben csupán az 56-tól 75-ig számozott művek íródtak *vihuelatabulatúrában*. Mind a 19 mű *fantázia*, ezek *Mudarra*, *Valderrabano*, *Narváez* és *Pisador* darabjai. A kötet tartalmaz még *románcokat*, egy 40 szólamú *fúgát* 10 hangszerre (a 112. szám alatt szereplő műben mindegyik hangszer 4 szólamot játszik) „**Unum colle Deum Fuga**” címmel; templomi zenét *Cabesontól*, *Moralestől*, *Verdelot-tól*, *Moutontól* és másoktól, *motettákat*, *variációkat*, *pavanokat*, *chansonokat*.⁸¹ Jóllehet *Venegas* maga írja művében, hogy nagyon fontos az egyszerűsége törekedni és a jobbat kell keresni, sikerült neki egy olyan tabulatúras szisztémát kidolgoznia, amely a többiekével összevetve roppant bonyolult és szinte áttekinthetetlen. (Hasonlóan bonyolult, mint a német tabulatúra.) Inkább egy elvont kottairásrendszernek tarthatjuk, mint a gyakorlatban jól használható tabulatúrának. A kétfokú skála minden hangjára használja a hét arab számot, az oktávoktól megjelöli az ismétlődő számokat kis vonalakkal, illetve pontokkal. A *vihuela* minden érintője, a hárfa minden húrja és a billentyűk mindegyike így van megjelölve.

Estevan Daça az a vihuelista, akinek az életéről szinte semmit nem tudunk. Tabulatúras könyve Valladolidban jelent meg 1576-ban.⁸² A kötet elején maga *Daça* írja, hogy *Hernando de Habalos de Soto* szolgája, de egyáltalán nem biztos, hogy valóban az volt és nem csupán az óhaját fejezte ki ily módon.⁸³ A kiadvány első lapjának hátoldalán egy királyi engedélyt találunk arra, hogy a művét tíz éven belül egyedül *Daça* jogosult kiadni. Az ilyen „Királyi Licencek” a kor valamennyi tabulatúras kiadványán megtalálhatók.

Daça háromkötetes művében találhatunk *fantáziákat*, *motettákat*, *szonetteket*, *villanescákat* kasztíliai tájszóval és *románcokat*. A tabulatúras rendszer *Milánéhoz* hasonlít, de nála az alsó vonal a legmagasabb, a felső a legalacsonyabb húr szimbolizálja. A ritmus könnyebb megértését segítő, a vonalrendszer felett írott menzurális ritmusértékektől a fogásokig kipontozza a tabulatúrát. Kérdés, hogy ezzel nem nehezíti-e az olvashatóságot. Az énekes daraboknál a tabulatúrában lévő számmal jelzett énekszólam fölé kis pontokat ír.

⁸⁰ Művének címe: „Libro de cifra nueve para tecla, harpa y vihuela” is mutatja, hogy a vihuela kisebb szerepet játszott muzsikusi pályafutása során, mint az eddig megismert vihuelistáknál.

⁸¹ A 111. számú mű egy 12 szólamú Chanson, „Belle sans pere” címmel Crecquillon-tól.

⁸² „Libro de musica en cifra para vihuela, intitulado el parnasso.”

⁸³ Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre. Zulassungsarbeit*, 1976, Lörrach (107. o.).



1.5. A vihuela hangolásáról

Több mint érdekes *Milan* javaslata a szükséges hangmagasság beállításának módjáról. Azt írja, hogy miután az első húr a legvékonyabb és a legkönnyebben szakad, ezért a húrt a „szakadási határ” alá egy kicsivel kell felhangolni. „Olyan magasra, amíg csak bírja.” Ehhez, a már így felhangolt húrhoz javasolja hangolni a többit. *Luys Venegas de Henestrosa* is egyetért ezzel a módszerrel, amikor azt írja, hogy azért az első húr a viszonyítási pont a hangoláshoz, „mert az nagyon könnyen szakad”.

Milan kétféle hangolási módot javasolt: 1. prímhangolást, 2. oktávhangolást.

A prímhangolásnál a második húrt lefogjuk az ötödik érintőnél és összehangoljuk az első húrral, majd a többi kvart esetében is így járunk el. A tercnél a negyedik érintőnél fogjuk le a húrt, amit a már behangolt húrral összehangolunk.

Az oktávhangoláskor ugyanez az eljárás, csak nem prím, hanem oktávokat kell fognunk az alacsonyabb és behangolandó húrokon, és az üres húrral összehangoljuk. *Pisador* is hasonlóan javasolja behangolni a *vihuelát*. Ő annyiban eltér *Milantól*, hogy nem az első húrral, hanem a negyedikkel kezd.

Az érintők beállítása természetesen a „szép, tiszta hangzás” érdekében rendkívül fontos volt. A lanthoz hasonlóan a *vihuelán* a legáltalánosabban elterjedt megoldás a sodort, leggyakrabban birkabéلبől készült érintők felkötözése a hangszer nyakára. De előfordult, hogy a magasabb érintőket beépítették a hangszer nyakába. Ezek lehettek fából, fémből vagy csontból.

Bermudo „**Declaration...**” c. elméleti munkájában leírja megfigyeléseit, miszerint a legtöbb vihuelista hallás után – és rosszul! – helyezi el az érintőket. Ő maga háromféle megoldást javasol az érintők helyes beállítására.

A legegyszerűbb megoldás az, amikor csak a diatonikus hangok pontos helyét jelöli meg, és a félhangokat jelentő érintők beállítását a vihuelistára bízta. (*Bermudo* hangolási elvei az egyenlő temperáláson, a pitagoraszi elven – ami tiszta kvintekből áll – és a nem egyforma – nagy szekund, kis szekund – félhangokon alapulnak.) Bonyolultabb kissé az a módszer, amivel meghatározza a II., a IV., az V., a VII. és X. érintők helyét. Azt mondja: a kulcsok után a nyereg felé fekvő és a lábánál rögzített húr távolságának $\frac{1}{9}$ -ed részére kell tenni a II. érintőt. A II. érintőtől a húrlábig mért távolság $\frac{1}{9}$ -ed részére teteti a IV. érintőt. Az egész húrhosszt a nyeregtől a húrlábig alapul véve, annak $\frac{1}{4}$ -ére kell helyezni az V. érintőt és $\frac{1}{3}$ -át alapul véve $\frac{1}{3}$ -ra a VII. érintőt kell kötni. A X. érintőt az V. érintő és a húrláb közötti távolság $\frac{1}{4}$ -ére kell tenni. A félhangokat megszólaltató érintőket a diatonikus hangokat meghatározó érintők közé teszi és a kulcsok felé csúsztatja inkább, ha az alacsonyabb félhang kell, és a húrtartó láb felé, ha a magasabbra van szükség.

Bermudo legbonyolultabb rendszerei megadják az összes érintőhöz a matematikai számításokat mind a hét *vihuelán*, amelyekhez ő kottázási mintákat is ad. A lényegében diatonikus 2, 5, 7, 9, 10-es érintők helye állandó az összes *vihuelán*, míg a többi érintőt mozgatja, hogy megadja a diatonikus és kromatikus hangoknak



is a megfelelő hangköztávolságokat a pitagoraszi temperáláson belül. Az így beállított érintők nem minden húr minden érintőjén adják a kívánt hangmagasságot.

Bermudo az ilyen esetekre szolgál néhány praktikus tanáccsal.

1. Ha az adott húron a kívánt hang alacsony, egy másik húron kell lefogni.
2. A húr oldalra történő elhúzásával változtatni lehet a hangmagasságon.
3. Az érintőt ferdén elhelyezni.
4. Az érintőt feljebb vagy lejjebb csúsztatni.
5. Különböző vastagságú dupla érintőket kell használni a félhangoknak, és mindig a megfelelő hangot adó érintőt kell használni.
6. Újrahangolni és a prímhangolású dupla húrnak csak az egyikén játszani a problémás hangot.⁸⁴

Luis Milan éppúgy, mint *Enríquez de Valderrabano* szintén ír az érintők helyes elhelyezéséről, különösen fontosnak tartva a negyedik érintő helyzetét.⁸⁵ Amíg *Milan* a negyedik érintő elhelyezését kissé a kulcsok felé eltolva ajánlja, addig *Valderrabano* éppen ellenkezőleg, a rozetta felé elmozdítva találja megfelelőnek azt.

1.6. A vihuela tartása és játéktechnikája

Különösnek tűnhet, hogy sem a vihuelisták, sem a hangszerről író kortársak és szakemberek egy szót sem írnak a *vihuela* tartásáról. Képzőművészeti ábrázolásokon, vagy éppen a *vihuelatabulatúras* könyvek illusztrációjából láthatjuk, hányféle módot találtak a *vihuelák* tartására.

A XV. és XVI. századból ránk maradt illusztrációkon jól látható, hogy a „*vihuela de peñolán*” és a „*de manón*” játszó álló helyzetben zenéltek, kötél vagy vállszijs segítségével nélkül a hangszer a jobb alkar a zenész törzséhez szorította. Ülve ugyan könnyebben lehetett játszani rajta, de így is lehetséges volt. Ha ültek a zenészek, ezeken az ábrázolásokon a *vihuela* nyakát 35–60 fokos szögben tartották, a hangszer alsó részét jobb lábukra helyezték. Érdekes megfigyelni a jobb kéz helyzetét *Luis Milan* „*El Maestro*” c. művének címlapján, ahol *Orpheus* játszik *vihuelán*. A jobb kéz tartása arról tanúskodik, hogy *Orpheus* az ún. „alsó hüvelykujjas” jobbkezes-technikával játszik. *Luis de Narváez Ariónja* pedig az ún. „kiálló hüvelykujjas” technikát használta. A legtöbb *vihuela de manón* és gitáron játszó zenész ábrázolása nagyon hasonló és nem mutat nagyobb eltéréseket. A balkéz-technikát illetően a kutatók jelentős része egyetért abban, hogy a XVI. századi vihuelisták balkéz-technikája az alapokat illetően nem sokban tér el attól a módtól, ahogy ko-

⁸⁴ Bermudo, Fray Juan: Declaration de instrumentas musikales. Osuna, 1555. Új kiadás: Kassel, 1957 (Kastner).

⁸⁵ Valószínűleg a „tiszta nagy terc” miatt. A művek így hangolva a vihuelát sokkal szebben szólhatnak, mint a „temperált terc” alkalmazásával.



runk gitárosai használják a bal kezüket a húrok lefogására. *Venegas de Henestrosa* felhívja a figyelmet arra, hogy a kényelmes ujjmozgást a kéz természetes helyzete szolgálja a legelőnyösebben.⁸⁶

Griffiths kimutatta, hogy *Fuenllana* és *Mudarra* is foglalkoztak a hangok egyes szólamokban eltérő idejű megszólaltatásának problémájával.

A tabulatúrák lejegyzés egyik jellegzetes hátránya éppen az, hogy nem lehet ebben az írásmódban jelölni, mikor, melyik szólamban, melyik hangot meddig kell tartani. *Fuenllana* három helyen figyelmeztet a kottáiban kúpos ékezettel, hogy az ujjat nem emeljük fel a hangjegy időtartama alatt. *Bermudo* még arra is kitér, hogy többszólamú műveknél szükséges figyelni a nemkívánatos együtthangzások elkerülésére, a hangok tompítására is.⁸⁷

A *vihuela* megszólaltatásakor természetesen a jobb kéz ujjai játsszák a főszerepet. A pengetés módja vagy inkább módzatai alapvetően meghatározhatják a hangszerből megszólaló akusztikai élményt.

A lant megszólaltatásának technikája már meglehetősen tisztázott kérdés napjainkban, de a *vihuela* jobbkéz-technikáját hosszú ideig bizonytalanság jellemezte. A legtöbb kutató a lanttechnika általánosan elterjedt használatát tartotta a *vihuela* esetében is a követendőnek.

Az elmúlt másfél-két évtizedben a lanttechnika vonatkozásában is történtek újabb felismerések, de elsősorban a *vihuela* irodalma felé forduló, az írásos emlékeket górcső alá vevő kutató, *John Griffiths* mutatott rá a legfontosabb összefüggésekre. A tabulatúrák könyvek ábráit összevetette a szövegekkel és kimutatta, hogy kétféle jobbkéz-tartás volt ismert.

Az egyik esetben a jobb kéz csuklója olyan formán helyezkedik el a húrok fölött, hogy a pengetés során a hüvelykujj a mutatóujj elé penget, vagyis a mozdulat befejezése a mutatóujj előtt történik.

A másik megoldás olyan csukló-, illetve jobbkéz-tartást kíván, amikor a hüvelykujj a pengetés irányát a „tenyér alá” irányban végzi, és a mozdulat a mutatóujjbegye alatt végződik. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a jobb kéz ujjainak mozgását, technikáját alapvetően meghatározza a kéztartás, illetve a hüvelykujjnak a pengetési iránya, pengetési mozdulata. Ehhez szervezendő a többi ujjmozgás is.

Griffiths talált hat spanyol festményt és négy fafaragást, amelyeken jól látható a *vihuelajátékos* jobb keze. A tíz műalkotásból hét ábrázoláson a hüvelykujj a mutatóujj elé került, míg a másik háromnál az alá.

Venegas de Henestrosa az előreálló hüvelykujj technikáját nevezte „figueta castellaná”-nak a mutatóujj alá pengető hüvelykujj technikáját pedig „figueta extraujerá”-nak, és a többi vihuelistával ellentétben mindkettőt elfogadottnak és

⁸⁶ „Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se ensena brevemente cantar canto llano y canto de organo y algunos avisos para contrapunto.” Alcalá de Henares, 1557 (78 lap, 138 oldal, ebből 20 oldal vihuelára írt darabot tartalmaz.

⁸⁷ Szükséges itt emlékeztetni, hogy mind a mai napig ez a probléma foglalkoztatja az összes pengetős hangszeren játszó zenészt, hárfást, gitárost stb.



egyaránt alkalmazandónak tartotta: nem választotta szét a „kasztíliai” és a „külföldi” technikát. A régi szövegek beható tanulmányozása azt a nagy meglepetést hozta, hogy már a XVI. században is voltak hangszerjátékosok, akik nem az ujjuk végével, vagyis az ujjbeggyel pengettek, hanem a körmüket is használták. *Fuenllana* írja például, hogy néhányan a vihuelisták közül pengetéskor a körmüket is használják. *Fuenllana* ír a „tisztá játékról” is és lényegében leírja, hogy a hüvelykujjal miként lehet megszüntetni a már nem szükséges hangok további zengését. Vagyis a ma is használatos „dempfelési” technika egyik megoldását írja le. A pengetés technikájáról szóló szövegek jó része a gyors futamok (redobles) megszólaltatásának lehetséges módozatairól szólnak. Ezeket megtalálhatjuk *Milannál*, *Mudarránál*, *Fuenllanánál* és *Venegasnál* is. Valamennyien különbséget tesznek az egyujjas „dedillo” és a kétujjas „figueta” vagy a szintén kétujjas „dos dedos” (a lefelé menő skálafutamok) játssási módja között.

A „dedillo” nem más, mint egyujjas pengetés (oda-vissza mozgatása a mutatóujjnak), a mutatóujj egy pengetőhöz hasonlóan pengeti a futamot. A kétujjas „figueta” az, amikor a hüvelyk-mutató *váltakozva pengeti a felfelé menő futamot*, vagy a „dos dedos”, amikor a mutató-közép felváltva pengeti a lefelé menő futamot.

Fuenllana szerint a kétujjas „figueta” használatakor a hangsúlyos hangokat a hüvelykujjal kell játszani. Egyébként *Fuenllana* a hüvelyk-mutató pengetést már 1550-ban mint nem a legjobb megoldást említi a redobles-játékra.

Meglepő és érdekes leírásokat találhatunk az eredeti forrásművekben a körömjátékra vonatkozóan. Többen állítják, hogy az együttesben való *vihuelajátéknál*, illetve a gitárjátéknál inkább a körömmel való pengetést célszerűbb használni, míg az ujjbegypengetést elsősorban a szólójátéknál érdemes alkalmazni.

Milan az „**El Maestro**” c. művének negyedik füzetében részletezi az ún. redobles-játékot. A redobles az akkordok közötti futamokat jelenti. Szerinte a felső három húron elsősorban a „dedillo”-t kell alkalmazni, míg az alsó három húron pedig inkább a „dos dedos”-t. Az első három *fantáziát* ezeknek a gyakorlására, a „kézügyesség megszerzésére” komponálta. Megemlíti, hogy az 1530-as években még általánosan elfogadott szokás volt így megszólaltatni a futamokat. *Mudarra* határozottan ajánlja a két ujjal való pengetést, de részletezi, hogy a „dedillo” is nagyon hasznos technikai megoldás: „a két ujjal való pengetés jó: aki jól akar játszani, fogadja meg tanácsomat és használja azt, mert a legbiztosabb és a legtisztább stílust adja. A »dedillo«-ról sem fogok rosszat mondani. Az, ki a redobles-játék mindkét módját használja, nem fog nehézségeket találni, mert mind a kettőre szükség van. A »dedillo«-t olyan részekenél használjuk, amelyek az elsőtől a hatodik húr felé tartanak, vagyis fentről lefelé, a »dos dedos«-t pedig lentől felfelé mozgó részekenél és ütemeknél.”⁸⁸

⁸⁸ John Griffiths: *The vihuela...* (177. o.).



Mudarra is elsősorban az ujjbegypengetést ajánlja, mert szerinte sokkal szebben szól a *vihuela*, ha így pengetik, és az első három *fantáziájának* a tabulatúrájába be is írja a „dosde” és a „dedi” jelöléseket.

Venegas és *Fuenllana* írnak a legtöbbit és a legrészletesebben a „kétujjas” technikáról. *Venegas* szerint a középső és mutatóujj váltott pengetése akkor nagyon célszerű a felső szólamban, ha a cantus firmus a basszusban van és a hüvelykujj játssza.

Fuenllana elismeri a hüvelyk-mutató váltott pengetéses játék előnyeit és megjegyzi, hogy azt elsősorban a vastagabb húrokon kell használni, de lehet a felsőkön is abban az esetben, ha egységes hangzást kívánunk elérni. Mégis inkább a középső-mutatóujjas váltott pengetést tartja a legmegfelelőbbnek. Javasolja, hogy a középső ujj pengetése lehetőleg a hangsúlyos hangokra essen, ez a lefelé vagy felfelé mozgó futamoknál egyaránt nagyszerűen alkalmazható.

Fuenllana ír arról a pengetési technikáról is, amikor a középső ujj a hüvelykujjal együtt pengeti meg a taktus hangsúlyos első hangjait, majd a mutatóujj következik, majd ismét a középső (vagy a hüvelykujj), és ez a következő taktus első hangjáig így váltakozik, ahol a hangsúlyos helyen ismét együtt penget a hüvelykujj a középső ujjal.



Második fejezet

2. A XVI. századi zene rétegződése

A *fantázia* műfaj megjelenésének zenetörténeti jelentőségét akkor érthetjük meg a maga teljességében, ha a XVI. századi zene sokféleségét, differenciáltságát és rétegződését is megvizsgáljuk. A kor zenei gyakorlatának olyan rétegei alakultak ki, amelyeket bizonyos kategóriák bevezetésével tudunk csoportosítani,⁸⁹ úgy- mint egyházi és világi zene, udvari és templomi, polgári és arisztokrata, komoly és szórakoztató stb. A XV. és a XVI. század fordulójára kialakult az énekes zene vezető szerepe. *Josquin des Prez* és kortársai kicsiszolták a XVI. század egyik legnagyobb zenei produktumát, a vokálpolyfóniát.⁹⁰ Lehetett az énekes zenei anyagot akár hangszeres kísérettel vagy csak hangszeren előadni, az akkor is vokális jellegű zene maradt. A hangszeres zene is az énekhang törvényeit követte.

Tapasztalva az egyházi és világi zene éles elkülönülését, megérthetjük azt is, hogy a kettő elkülönült érték kategóriát is jelentett. És miután az egyházi zenét magasabb minőségi elvárásoknak megfelelően művelték, e művek mögött nagyobb tudás és műgond rejtett, az egyházi zene bizonyos szellemi magasabbrendűséget képviselt. A kortársak is ezt a zenét tartották a magasabb rendűnek. (*Palestrina* például az *Énekek éneke* szövegeire komponált motettás könyvében – az előszóban – megtagadta korábbi világi műveit. Ezen akár meg is botránkozhatnánk, de ne feledjük azt se, hogy *Palestrina* ezen a módon tett hitet a magasabb rendű művészet mellett, ezért ez a tette messzemenőig pozitívan értékelendő.) „Nem a tetszetős volt az igazán magasabb rendű, hanem az elvont, a nehezebben megközelíthető.”⁹¹

A vokális egyházi zene vallási tárgyú liturgikus szövegekre épült, a világi vokális zenék sokszor a legkevésbé emelkedett témákat dolgozták fel. Az egyházi zene nyelve a latin volt, a világi zenék gyakran nemzeti nyelven szólaltak meg. A zeneszerzők más zenei nyelvet használtak a liturgikus szövegek megzenésítésénél, és mást a világi témáknál. Érthető tehát, hogy a XVI. századi hangszeres zenei próbálkozások szinte mindegyike a maga módján a zene értékesebbnek tartott rétegeihez próbált kapcsolódni az *intavolációkkal*, amely a vokálpolyfónia kiforrott megoldásait próbálta hangszeres formában megszólaltatni (sokszor a hangszeres adottságokkal szemben is). Példa erre a *motetta* forma, amelyet a latin nyelvű egyházi zene teremtett meg, és ez a forma szinte kötelezően a zenei építkezés meg-

⁸⁹ Homolya István: Bakfark. Zeneműkiadó, 1982 (55. o.).

⁹⁰ Uo. (56. o.).

⁹¹ Uo. (57. o.).



határozójává vált és „jóformán minden korabeli énekes vagy hangszeres műfajba átszivárgott”.⁹² A hangszeres muzsika egy másik sokat játszott és kedvelt ága a tánczene volt, amely zenei tulajdonsága (minősége) miatt természetesen a hierarchia legalján volt. Az *intavolációk* és a tánczene között megjelent egy újabb réteg, egy „köztes” minőség, melyet a szakirodalomban általában a „szabad hangszeres formák” megnevezéssel illetnek.⁹³ Szabad, hiszen nem szolgálja a szöveget, a vokális zenei kívánalmakat, de nem szolgálja az alacsonyabb rendűnek tartott tánczenét sem. Természetesen ez a műfaji elkülönülés csak lassan és nem egyik napról a másikra történt.

A *ricercarók* és a *fantáziák* világába jutottunk, ahol természetesen együtt élnek az újabb zenei kísérletek a már jól bevált zenei gyakorlattal. Ezért olyan jelentős a XVI. századi spanyol *vihuelára* írt *fantáziái*rodalom, mely kiválóan példázza a vokálminta-követés és a függetlenedés együttélését, vagyis az önálló hangszeres zene megszületését.

Már csak az a kérdés maradt: miért a pengetősök váltak olyan népszerűvé a XVI. század zenei gyakorlatában? Talán a reneszánsz szellemében az ókor pengetős kultúráját kívánták volna feléleszteni? Vagy volt valamilyen atavisztikus vágyódás az őskori hangszerek világába? Egyik sem. Nagyon gyakorlatias okai vannak a pengetős hangszerek népszerűvé válásának. Több embert is helyettesíthetett egy hangszer, és lehetett egyedül többszólamú zenét is megszólaltatni rajta.

Az orgona, amely ugyanezt tudta, a mobilizálható, könnyű pengetős hangszerekkel szemben helyhez kötött volt, és azoknál – nem lényegtelen szempont – jóval drágább is. Talán a megpendített húr zengése, a lantok, *vihuelák*, orfarionok, chitaronnék, theorbák és gitárfélék varázslatosan szép hangja is elbűvölhette a reneszánsz ember lelkét, és az önmagára találás sajátos eszközét, lehetőségét látta ezekben a hangszerekben és a velük megszólaltatott zenékben.

2.1. Egy kiemelkedő műfaj, a *fantázia*

A *fantázia* (ή φαντασία) görög eredetű szó. Jelentése: elképzelés, (teremtő) képzeletlődség, képzeletörő. Ebbe a sajátos hangszeres zenei műfajba tartozó zeneműveknek már az elnevezése is rámutat a reneszánsz kori emberek jellegzetes gondolkodásának egyik meghatározó elemére: felfedezni újra és a hétköznapi valóság részévé tenni a régmúlt értékeit. Eleinte ebben az értelmezésben kezdték használni a zene világában ezt a kifejezést, nem pedig műfaji meghatározásként. Érdekes megvizsgálni, hogy az eredeti jelentését a szónak miért kezdték el alkalmazni a zenében, majd később mitől válik e kifejezés műfajjelnevezéssé. *G. G. Butler* érdekes meg-

⁹² Homolya István: Bakfark. Zeneműkiadó, 1982 (58. o.).

⁹³ Uo. (62. o.).



közelítésben tárgyalja a kérdést.⁹⁴ Szerinte nagy valószínűséggel a fantázia szót a római Biblioteca Casanatensében őrzött (dátum nélküli) kéziratban találhatjuk először zenemű megjelölésére: „**Fantasies de Joskin**” (*Josquin*). Valószínű, hogy nem műfaji értelemben használta a kézirat írója a szót, hanem inkább arra kívánt utalni, hogy a jelzett szerző szabad képzelőerejének a terméke az adott mű és nem más szerzőtől átvett motívumokra épül.

Kutatásai során *Butler* rátalált egy az 1500-as évek legelejéről származó levélre, melyben hasonló értelemben tűnik fel a fantasia szó. (A levelet *Ercole d' Esté*nek, *Ferrara* hercegének írta a titkára *Heinrich Isaac* egyik instrumentális *motettá-járól*.)⁹⁵ A kérdés csak az, hogy a *Joskin (Josquin)*-mű címében miért áll többes számban a szó (*fantasies*), hiszen csak egy műre vonatkozik.

Hans Kottler 1513-ból származó kottás könyvében a fantasia szó már egyes számban olvasható, a szakirodalom szerint itt már műfaji megnevezésként értelmezhető a fantázia kifejezés,⁹⁶ míg a *Josquin*-mű esetén – *Butler* szerint – a többes számmal a darab egységeire utaltak (öt egységből áll, és az első és az utolsó részben fontos szerepet kap a szekvenciális imitáció).⁹⁷ A kutató más művekben is felfedezte a fantázia kifejezést, ahol az összekapcsolódott a műben megjelenő szekvenciális imitációval.⁹⁸ *Butler* következtetése szerint a fantázia kifejezés alatt ezt az ismétlésre épülő kontrapunktikus szerkezeti vázlat értették, amely a korszak énekes gyakorlatában széles körben használt volt, a szekvenciális ismétlés volt ugyanis a többszólamú kontrapunktikus ének improvizációinak egy fő támasza. A fantázia a „kitalálás” értelmében tartozik ide: a szekvenciális ismétlés a „kitalálást”, a képzelőerőt és az emlékezet működését aktiválja. *Butler* ezt az elméletét korabeli írásokkal is alátámasztja, amelyekben a fantázia szót összekapcsolják a zenei emlékezettel.⁹⁹ E koncepció szerint a fantázia lecsupaszított zenei struktúrák összessége, amelyek közül csak egy volt a szekvenciális imitáció. Vagyis a fantázia valami kidolgozatlan („unelaborated”) dolog csupán, a még megvalósulatlan zene képzeletben létező előképe.¹⁰⁰ Ugyanakkor a képzeletben létező előképek és a sémák („pattern”) alapján improvizatív jellegű művek születtek, amelyekre már műfaji értelemben használták a fantázia kifejezést.¹⁰¹

A fantázia mint műfaj a XVI. században jelent meg és azóta is kedvelt zenei kifejezési forma maradt. Természetesen koronként újraértelmezetten él tovább, de a többi zenei műfajtól lényegesen megkülönböztető jellege, a szabadabb, improvizatívabb formája mindvégig a sajátja maradt. A szabályozottabb forma pl. a XVI.

⁹⁴ Gregori G. Butler: „The Fantasia as a Musical Image”. *Musical Quarterly*, 1974 (602. o.).

⁹⁵ Uo. (602. o.).

⁹⁶ Uo. (603. o.).

⁹⁷ Uo. (603. o.).

⁹⁸ Uo. (604. o.).

⁹⁹ Uo. (607. o.).

¹⁰⁰ Uo. (614. o.).

¹⁰¹ Uo. (614. o.).



században a vokális művek szinte kötelező intavolálása volt, míg a romantikában pl. a szonátaforma. Az kétségtelen, hogy a fantázia műfajának kialakulásához a szabad zenei önkifejezés igénye, az improvizáció adta lehetőségek, az az igény, hogy a zene szabad játék legyen, és a hangszeren történő szabad játék öröme és igénye nagymértékben hozzájárult.¹⁰²

A középkori ember számára ez a megközelítése a zenének még idegen lehetett, de a megváltozott gondolkodás, a reneszánsz gazdasági, társadalmi, politikai változásai, a szellemi áramlatok hatásai kiváltották, természetessé tették a zeneszerzői gondolkodás, a zenélési szokások gyökeres megváltozását.

Kiválóan mutatja a reneszánsz zenész büszkeségét önmaga alkotására („kitalációjára”) *Luis Milan „El Maestro”* c. művében a következő mondat is: „ennek a könyvnek bármely műve, bármilyen tónusban legyen is, ha fantáziának nevezetik, akkor csakis a szerző képzeletéből és mesterségbeli tudásából született”.¹⁰³ Hasonló értelmű gondolatokat találhatunk *Hermann Finch* 1556-ban megjelent „*Practica musica*” című művében, ahol leírja a jó muzsika ismérveit: „Meister Mensura, Meister Tactus, Meister Tonus und sonderlich Meister bona fantasia!” („Mesteri időértékviszony, mesteri ütem, mesteri hang és különösen mesterien jó fantázia!”)¹⁰⁴

A fantázia elnevezés és műfaji kategória egyik érdekessége, hogy a XVI. században más műfaji elnevezéseket is használtak egyazon értelemben, mint például a *ricercar*, a *preambel* és a *tientos*.¹⁰⁵ A szakirodalom széles körben egyetért abban, hogy a különböző elnevezések dacára tartalmi értelemben nincs, vagy éppen elhanyagolható a köztük lévő különbség. Talán annyi, hogy bizonyos kultúrkörökhez köthetőek az egyes elnevezések.¹⁰⁶ Itáliában elsősorban *ricercarról* beszélnek, a német kultúrkörben *preambelről*, a spanyolok pedig a *fantázia* mellett a *tientos* kifejezést is használják ugyanarra a zenei műfajra.

A „*ricercar*” szó eredete is emlékeztet némiképpen a műfaj eredetére, amennyiben a „keresni” ige a zenei improvizáció, a zenei kifejezés keresésére irányul. A „*ricercar le corde*”¹⁰⁷ – keresni a húrokat kifejezés is erre utal. Ebből fejlődött ki a *ricercar* eredeti műfaji jelentése, amely egy improvizatív, bevezető jellegű darabot jelentett, mintha ujjgyakorlatszerűen „keresgéltek” volna az elsősorban pengetős hangszeresek a húrok között a megfelelő zenei kifejezés lehetőségeit. Később az

¹⁰² Margarete Reimann: „Zur Deutung des Begriffs „Fantasia” (Archiv für Musicwissenschaft), 1953 (253. o.).

¹⁰³ Uo. (254. o.).

¹⁰⁴ Uo. (254. o.) és a The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8., „Fantasia” szócikk (545. o.).

¹⁰⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8., „Fantasia” szócikk (546. o.).

¹⁰⁶ Francesco da Milano: Opere Complete per liuto. Vol. I., előszó: Ruggero Chiesa, Ed. Suvini Zerboni, Milano (X–XI. o.).

¹⁰⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 21., „Ricerca” szócikk (325. o.).



imitatív jelleg vált általánossá,¹⁰⁸ ami az egyik legfontosabb érintkezési felület volt a fantázia műfajával. Innen válik igazán érthetővé a fantáziának a hangszerteknikai vonatkozása, illetve jellegzetessége.

A korabeli spanyol teoretikusok hangsúlyozzák a fantázia technikai és ujjgyakorlás szempontú fontosságát.¹⁰⁹ Ez az improvizációs imitatív jelleg eredményezi a preludiális karaktert is. Nyilvánvaló, hogy a fantázia elnevezés nagyon sokféle jellegű, karakterű művet takar és igazából a sokféleség a valódi jellemzője ennek a műfajnak.

A sokféle zenei struktúra, a sokféle felhasznált zenei szerkesztésmód ellenére egy dologban mindenképpen nagyon hasonlóak ezek a művek, és ez a szóhoz kötöttség állapotából való zenei felszabadulás.¹¹⁰ A szöveg már nem kötötte gúzsba a zenei inspirációt, akaratlanul is elvárva, hogy a zenei történések őt szolgálják. Ez felszabadította az alkotói képzeletet, inspirációt, és miután nem táncszerű kompozíciókról volt szó, ez az elvárás már nem korlátozta a komponista szabadságát. Csupán a korszakra jellemző zenei kifejezésmódok divatja szabott határt és a tradicionális formák követésének igénye. Ennek a csodának és ezeknek a varázslatos zenei megnyilvánulásoknak lehetünk tanúi és részesei, ha a XVI. század spanyol vihuelistáinak a hátrahagyott műveit behatóbban tanulmányozzuk.

2.2. A vihuelára írott fantáziák tipizálásának lehetőségei

A fantázia névvel megjelölt zeneművek struktúrájukban és kompozíciós eljárásuk tekintetében rendkívül sokfélék. Ezért nagyon nehéz a műfaj pontos definíciója. *John M. Ward* az 1953-ban írott disszertációjában¹¹¹ a következőképpen próbálja definiálni a *fantázia* műfaját: „viszonylag szabad forma, monotematikus vagy politematikus, többé-kevésbé polifonikus, két- vagy többszólamú, olykor erőteljesen díszített vagy toccataszerű, változatos hosszúságú, alkalmanként más szerzőtől átvett zenei anyagra épül (parodikus), de leggyakrabban a szerző saját zenei anyagára épül”. Ez a meghatározás talán elfogadható, mert lehetővé teszi a sokféleség, a különböző zenei struktúrák befogadását, vagyis ezek szerint a fantázia egy gyűjtőfogalom. A magyar szakirodalomban és számos nagy nyelv szaklexikonjaiban is a szerzők csupán a legalapvetőbb fantáziatípusokat írják le, de nem vizsgálják meg a tipizálási lehetőségeket.

Alaptípusként tartják számon pl. az imitációs fantáziát, amelyet a korai lantfantáziákból származtatnak.¹¹² Az imitációs fantáziák a vokális motettaformához

¹⁰⁸ Uo. (325. o.).

¹⁰⁹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8., „Fantasia” szócikk (546. o.).

¹¹⁰ Uo. (546. o.).

¹¹¹ The Vihuela de Mano and its Music. New York University, 1953 (211. o.).

¹¹² Homolya István: Bakfark. Zeneműkiadó, 1982 (67. o.).



hasonlatosak némiképpen, az imitáció legtöbbször a művek elején fordul elő és nem megy végig mindegyik szólamon¹¹³ (pl. *Francesco da Milano* fantáziái).

Az imitációs fantázia továbbfejlesztése a motettafantázia (ezt a típust használja pl. *Bakfark*).¹¹⁴ Itt a szabadon fantáziáló szakaszok szerepe kisebb, a hangsúly az imitációs témakibontásra helyeződik (lényegében vokális motettaforma).¹¹⁵

A harmadik alaptípus a parodikus fantázia.¹¹⁶ Ezek lényege, hogy más szerzőtől átvett zenei anyagra épülnek ugyan, de hangsúlyozottan nem *intavolációk* (ez a kategória nem a zenei építkezés valamely jellegzetes tulajdonsága alapján született).

A továbbiakban *John Anthony Griffiths* tipizálásával foglalkozom.¹¹⁷ Doktori disszertációjában – „**A vihuela fantázia: formák és stílusok összehasonlítása**” – talán a szakirodalom legátgondoltabb fantáziatipizálását ismerhetjük meg.¹¹⁸

Griffiths két különböző, de alapvető szempont szerint kategorizál, és a szempontokon belül sok külön kategóriát hoz létre.

Első osztályozási szempont: a művek centrális, vagyis legjellemzőbb tendenciája, azaz meghatározó kompozíciós módszere.¹¹⁹ Ezen belül a következő kategóriákat különíti el:

1. *ImP* – imitatív politematikus fantáziák. Idetartozik a XVI. században írt *vihuelafantáziák* 60 százaléka. Ezek a fantáziák hasonlítanak a legjobban a *motetták*hoz. Mások a szakirodalomban ezeket hívják *motettafantáziáknak*.
2. *ImM* – imitatív monotematikus fantáziák. Ezeknek a fantáziáknak nagy része ugyanúgy épül fel, mint az *ImP* fantáziák, csakhogy egyetlen témára épülnek, melyet szolmizációs jelekkel a mű elején a szerző feltüntet.
3. *Ost* – ostinato fantáziák, amely *cantus firmus*ra (szilárd dallam) épül. Hasonlít az *ImP* típushoz.
4. *Par* – parodikus fantáziák, más szerzők polifonikus anyagát dolgozza fel. Ezek többnyire *motetták*ból és *misé*kéből valók. Ez az elnevezés nem mutatja a szerkesztésmódot. Csak az idegen anyagra utal. *Griffiths* szerint ez a típus lehet politematikus és imitatív.
5. *nlm* – nem imitatív polifonikus *fantáziák*, az önálló szólamok egységbe foglalásához a szerző nem használ imitációt. Ebbe a csoportba kevés *fantázia* tartozik.
6. *nlm + lm* – nem imitatív + imitatív jelleggel egyaránt rendelkező *fantáziák*. Váltakoznak bennük a nem imitatív és az imitatív részek.

¹¹³ Uo. (67. o.).

¹¹⁴ Uo. (71. o.).

¹¹⁵ Uo. (71. o.).

¹¹⁶ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8., „Fantasia” szócikk (546. o.).

¹¹⁷ John Anthony Griffiths disszertációjának elemzését Morvay Nóra „A pengetős hangszerekre írott fantázia a XVI–XVII. században” című szakdolgozatának felhasználásával készítettem. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, Budapest, 2005.

¹¹⁸ John Anthony Griffiths: *The vihuela fantasia: A comparative study of forms and styles*. Diss., Monash University (Australia), 1984 (27. o.).

¹¹⁹ Uo. (28. o.).



7. *ld* – idiomatikus *fantáziák*, a hangszer kínálta lehetőségeket figyelembe vévő, hangszerszerűségeen alapuló inspirációból születtek. Gyakori futamok, szekvenciák, akkordok jellemzik.
8. *ld + lm* – idiomatikus és imitációs kompozíciós eljárást egyaránt mutató *fantáziák*.
9. *ld + nlm* – idiomatikus és imitatív jelleggel egyszerre rendelkező *fantáziák*.¹²⁰

Griffiths pontos számadatok alapján táblázatba sorolja az eddig a szakirodalom számára ismertté vált XVI. századi *vihuelára* írt *fantáziairodalmat*. Elemezte *Luis Milan, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Estevan Daça fantáziáit*, valamint a „*Ramillete de Flores Nuevas*” című kéziratban nemrég felfedezett két *fantáziát* és az általa létrehozott kategóriákba sorolta őket.

Létrehozott egy táblázatot, mely a következőket mutatja:¹²¹

Típus	Az adott típusba tartozó fantáziák száma	Az adott típushoz tartozó fantáziák százalékos számaránya
ImP	129 db	59%
ImM	15 db	7%
Ost	7 db	3%
Par	23 db	11%
nlm	9 db	4%
nlm + lm	11 db	5%
ld	13 db	6%
ld + lm	9 db	4%
ld + nlm	3 db	1%
	219 db	100%

A *fantáziák* többségét az imitatív politematikus (59%) és a parodikus *fantáziák* (11%) – melyek szintén imitatív politematikus szerkesztésűek – adják.

Ha a többi *fantáziát* is összevetjük, akkor azt a megállapítást tehetjük, hogy az imitációs kompozíciós eljárás a *fantáziák* 86%-ára jellemző (imitatív monometatikus 7%, a nem imitatív és imitatív eljárást egyaránt megtaláljuk 5%-ban, idiomatikus és imitatív elemeket egyszerre tartalmazó 4% = 16% + 70% = 86%).

Tehát a *fantáziák* döntő többségére jellemző az imitációs kompozíciós eljárás és ezek 70%-a politematikus imitáció. Vagyis a *fantáziák* világában igenis létezik jellemző műfaji meghatározottság, szerkesztésmód, kompozíciós eljárás: az imitációs és a politematikus jelleg.

¹²⁰ A típusok ismertetése J. A. Griffiths disszertációja alapján történt. Uo. (28–29. o.).

¹²¹ Uo. (30. o.).



Griffiths másik osztályozási szempontja egy statisztikai számításon alapul. Ennek során a *fantáziák* „intellektuális és pragmatikus”¹²² elemeit vizsgálja.

Intellektuális alatt a mű gondolatiságát érti, azokat az elképzeléseket, amelyeken a darab alapszik, pragmatikus elemeken pedig azokat az eljárásokat, melyek segítségével a mű megvalósult. Ezzel a szerző bevallottan arra tesz kísérletet, hogy a vokálpolifónia és a *fantázia* közötti kapcsolatról árnyalt képet mutasson, elsősorban a *motetta* vonatkozásában.

Két fő kategóriát alkot meg: 1. „Concept”
2. „Idiom”

„Concept” – azok a tulajdonságok, amelyek a művet a vokálpolifonikus mintához közelítik vagy kötik.

„Idiom” – azok a tulajdonságok és eljárások, amelyek az adott hangszer tulajdonságaiból erednek, amelyen a zenedarabot megszólaltatják.¹²³

Griffiths hangsúlyozza, hogy ez a két kategória nem egymással ellentétes polaritás,¹²⁴ mert mindkét esetben a másiknak is érvényesülnie kell a zenedarab megszületésekor. Módszere a továbbiakban az, hogy különböző tulajdonságok mentén vizsgálja a zeneművet, és attól függően, hogy az adott tulajdonság mennyire jellemző a „Concept”-re vagy az „Idiom”-ra, és a jellegzetességek milyen mértékben vannak meg a vizsgált darabban, a tulajdonságokhoz egy pontskálát rendel, amelyben a nagyobb pontszám értelemszerűen növeli a kategóriához való tartozást. Például: a „Concept” egyik vizsgált eleme az imitáció. Ha a műben legalább 90%-ban szerepel ez a kompozíciós eljárás, akkor a pontszáma 90, ha 50–60%-ban, akkor a pontszáma 40 stb.¹²⁵ Azaz minél magasabb a pontszám, a mű annál közelebb áll a vokálpolifóniához. *Griffiths* a vizsgált szempontok alapján adott pontszámokat végül összeadja, és a kapott szám megmutatja, mennyire konceptuális vagy idiomatikus a mű. Például *Milan 22. fantáziájának* a „Concept” értéke 46,¹²⁶ vagyis a viszonyítási alaphoz (100) képest azt látjuk, hogy közepesen konceptuális ez a mű (lásd Melléklet). Nem független a vokálpolifónia mintáitól, de nem is teljesen meghatározott ezektől.

Griffiths a „Concept”-értékek kiszámításánál a következő tulajdonságokat mérlegeli: imitáció, nem imitatív polifónia, cantus firmus homofóniával, szekvenciális kísért dallam, szabad kísért dallam, szekvenciális egyszólam, szabad egyszólam.¹²⁷

¹²² Uo. (32. o.).

¹²³ Uo. (32. o.).

¹²⁴ Uo. (32. o.).

¹²⁵ Uo. (39. o.).

¹²⁶ Uo. (41. o.).

¹²⁷ Uo. (36–39. o.).



A kapható pontszámok:

- | | |
|--|-----------------------|
| 1. imitáció | 90 pont |
| 2. nem imitatív polifónia | |
| a) ha ez a mű több mint 75%-ára igaz | 40 pont |
| b) ha ez a mű kevesebb mint 25%-ára jellemző | 6 pont ¹²⁸ |

Az „Idiom”-vizsgálat szempontrendszere: szólamszámok, homofónia, díszítések, kísért dallam, arpeggio, az előadás nehézsége.¹²⁹

A kapható pontszámok:

- | | |
|---|------------------------|
| a) ha a mű több mint 50%-a ilyen, az nem hangszeres: | 5 pont ¹³⁰ |
| b) ha a mű homofonikus nagyobb részben és így hangszeres: | 10 pont ¹³¹ |

Így például az előzőleg említett 22-es számú *Milan*-fantázia, amely viszonylag alacsony „Concept”-értéket kapott (46), az „Idiom”-értéke viszont magas (85).¹³² Miután a „Concept” és az „Idiom” értékek nem jelentenek egymással ellentétes polaritást, ezért az összértékük nem 100. Csak az egyes kategóriák összpontszáma lett 100-ra kalkulálva. Az itt nagy vonalakban felvázolt *Griffiths-féle módszer* kisé szokatlanak tűnhet matematikai, illetve statisztikai módszerei miatt, ugyanakkor egzaktabb összehasonlítást tesz lehetővé a művek belső struktúrájának, a felhasznált kompozíciós eljárásoknak, a mű jellegének a feltárásában. Talán határozottabb kontúrokkal lehet e módszer segítségével megrajzolni, hogy az adott *fantázia* milyen közel van, vagy mennyire távolodott el a vokálpolifónia világtól, és megalkotása során a hangszereség mennyire vált meghatározó elemévé. *Milan* „El Maestro”-jának viszonylag jelentős részét képezi a *fantáziák* csoportja: 40 *fantázia* tartozik ide. A szerző úgy ír e darabjairól, mint amelyekben a szabad képzelőereje és mesterségbeli tudása nyilvánul meg. A spanyol zenetörténetben *Milan fantáziái* az elsők ebben a műfajban.¹³³ Mind a két könyvben találhatunk „elvonatalt alkotásnak” tekinthető *fantáziákat*. Az első könyvben 22 *fantáziát*, a másodikban 18 *fantáziát* és 4 *tentost*.

Milan tudatosan rendezte műveit sorrendbe: az első 9 imitatív *fantáziát* 9 idiomatikus *fantázia* követi, majd ismét következik 4 imitatív *fantázia*. A második könyvben 11 imitatív *fantáziát* követ 4 *tentos* és a sorozatot 7 imitatív *fantázia* zárja.¹³⁴

¹²⁸ Uo. (39. o.).

¹²⁹ Uo. (44. o.).

¹³⁰ Uo. (44. o.).

¹³¹ Uo. (44. o.).

¹³² Uo. (48. o.).

¹³³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, II. Ed., vol. 16., „Milan, Luis” szócikk (668–669. o.).

¹³⁴ John Anthony Griffiths: The vihuela fantasia: A comparative study of forms and styles. Diss., Monash University (Australia), 1984 (55. o.).



Milan a *fantáziák* előadásához adott magyarázataival két csoportba sorolja e műveket. Ezek szerint az 1–9. és a 19–40. számozásúak tartoznak az egyik csoportba. (Ezek a *fantáziák* *Griffiths* értelmezése alapján politematikus imitatív kompozíciós eljárást mutatnak – lényegében a *fantáziák* többsége tartozik ide.) Ebbe a csoportba sorolható *Milan* egyetlen parodikus *fantáziája* – saját *pavanját* dolgozza fel ebben a 22. *fantáziában*.¹³⁵ A *Milan-fantáziákra* általánosan jellemző a vokálpolyfonikus megoldások használatának mellőzése, a darabok laza szerkezetűek, és gyorsan követik egymást az újabb és újabb (igaz rövid életű) zenei ötletek.

A szakirodalom *Milan fantáziáinak* egyik legfontosabb jellemzőjeként az improvizativitást említi. Talán ezért találhatunk e műveiben oly gyakran visszatérő, ismerősnek tűnő motívumokat. Mintha ezeket a szerző szándékosan alkalmazná kompozícióiban. A *fantáziák* többnyire négyszólamúak, de némelyik csupán háromszólamú. Nyomaiban felfedezhető bennük a vokálpolyfonikus szerkesztés hatása, de ez *Milannál* nem meghatározó, még akkor sem, ha legtöbb *fantáziája* politematikus és imitációs.

Luis de Narváez fantáziái általában háromszólamúak. Tizennégy *fantáziája* az első két könyvben kapott helyet, az elsőben nyolc, a másodikban hat *fantázia* van.¹³⁶ A *fantáziák* anyagának több mint fele imitatív jellegű, vannak tehát *fantáziák*, ahol a nem imitatív részek a jellemzőek és a kísért egyszólamú dal-lam válik uralkodóvá.¹³⁷ A 14 *fantáziából* 11 politematikus és imitatív.¹³⁸ *Narváez* vokálpolyfonikus mintakövetése inkább jellemző *fantáziáira*, mint *Milan* esetében.

Milan fantáziáiban a „Concept”-értékek alacsonyabbak: 35–50 közötti pont-értékeket mutatnak.¹³⁹ *Narváeznél* ezek az értékek mind 50 fölött vannak. Nyolc *fantázia* esetén 60 és 85 közé esik ez az érték. Az „Idiom”-értékek viszont *Milannál* 60–90-es tartományban mozognak,¹⁴⁰ míg *Narváeznél* ez az érték csupán 50–76 közé esik.¹⁴¹

Alonso de Mudarra 27 fantáziája közül a könnyebbek az első könyvbe kerültek, a komplikáltabbak és nehezebbek a második könyvbe. Ha a kompozíciós módszerek szerint csoportosítjuk a *fantáziáit*, azok 4 csoportba sorolhatóak:

1. 16 *fantázia* politematikus, imitatív
2. 4 *fantázia* nem imitatív, alapvetően szabad polifóniára épülnek
3. 5 *fantázia* idiomatikus felépítésű
4. 2 *fantázia* ostinato témára épül¹⁴²

¹³⁵ Uo. (61. o.).

¹³⁶ Uo. (127. o.).

¹³⁷ Uo. (135. o.).

¹³⁸ Uo. (131. o.).

¹³⁹ Uo. (124. o.).

¹⁴⁰ Uo. (124. o.).

¹⁴¹ Uo. (171. o.).

¹⁴² Uo. (182–183. o.).



Mudarra és *Narváez* stílusa meglehetősen hasonlóságot mutat. Ez az expozícióban használt imitációs eljárásban, a kadenciális fordulatokban és nem utolsósorban a művek nehézségi fokában nyilvánul meg.¹⁴³ *Narvaez* ugyanakkor fegyelmezettebb komponista benyomását kelti. A németalföldi vokális hagyomány imitatív kontrapunktikus eljárásokat következetesebben alkalmazza műveiben. *Griffiths* szerint: „*Mudarra* lírikus, *Narváez* kontrapunktalista.”¹⁴⁴ *Mudarra* fantáziáira nem jellemző a hármastagolás, amit *Narváez* meglehetősen következetesen alkalmaz (bemutatás – feldolgozás – zárás).

Mudarránál a bemutatás még legtöbbször megvan, de a darabban előrehaladva egyre kisebb szerepet kap az imitáció, és egyre nagyobb a fontossága a szabad polifóniának. Ezt láthatjuk *Mudarra* fantáziáinak „Idiom”-értékeiben is, amelyek 19 alkalommal 60 és 88 pont közé esnek, míg a „Concept”-értékek csak 5 fantázia esetében haladják meg a 60-at, és a legmagasabb értékük is csak 73.¹⁴⁵

Enríquez de Valderrabano 33 fantáziát írt, ezeket az 5. könyv tartalmazza.¹⁴⁶ A művekben a szabad alkotás örömét tapasztaljuk, amikor a komponista szabadon kiélheti alkotókedvét, szárnyaló képzeletét. Ezeknek a fantáziáknak több mint a fele – 33-ból 19 – parodikus fantázia. Ezek közül tizenöt épül vokális művekre, három *Francesco da Milano*, illetve *Albert de Rippe* kölcsönvett zenei anyagaira, egy pedig egy tánczenei műre.¹⁴⁷ *J. Ward* felhívja a figyelmet, hogy a paródia lényegében szabadon kezelt variációja egy máshonnan kölcsönzött zenei anyagnak.¹⁴⁸ Nem jelent sem *intavolációt*, sem a kölcsönvett mű zenei másolatát. Nem *Valderrabano* az első, aki parodikus fantáziát komponált. Mint ahogy azt már említettem, *Milan* saját *pavanját* parodizálja, és *Narváez*nél is találhatunk *Gomberttől* és *Josquintól* vett zenei anyagokat. De kétségtelen, hogy *Valderrabano* alkalmazta legszívesebben a spanyol fantáziailrodalomban a paródiatechnikát.¹⁴⁹

Griffiths szerint ennek a technikának az alkalmazása abban a korban újszerű kompozíciós eljárásnak számított. Mivel a vihuelisták legtöbbször többszólamú vokális művek zenei anyagait parodizálták, ezzel egy újabb lehetőség adódott arra, hogy a kiforrottabb, magasabb színvonalú vokálpolifonikus kompozíciós technika beszivárogjon a hangszeres zenébe.¹⁵⁰ Érdekes ugyanakkor az, hogy *Valderrabano*, aki a legtöbb parodikus fantáziát írta, a legkevésbé alkalmazta az imitációs technikát e művekben.¹⁵¹ A zenei nyelvezet és stílus szempontjából *Valderrabano* parodikus és nem parodikus művei valójában nem különböznek

¹⁴³ Uo. (186. o.).

¹⁴⁴ Uo. (186. o.).

¹⁴⁵ Uo. (231. o.).

¹⁴⁶ Uo. (234. o.).

¹⁴⁷ Uo. (236. o.).

¹⁴⁸ Uo. (236–237. o.).

¹⁴⁹ Uo. (237. o.).

¹⁵⁰ Uo. (237. o.).

¹⁵¹ Uo. (237. o.).



egymástól. Kerüli az imitációs technikát, kompozíciói többségükben inkább a polifóniára épülnek. A többi *vihueladarab*hoz képest szokatlanul, *Valderrabano* műveiben elsősorban a dallamosságra törekedett.¹⁵² Ezeket a dallamokat a legtöbbször sűrű szövésű szabad polifónia fonja körül. Ha imitációt használ, azt is a rá jellemző melodikusság szolgálatába állítja.

Miguel de Fuenllana „*Orphenica Lyra*” c. művében 51 *fantáziát* találunk. A szerző a kompozíciói sorrendjét a következő módon indokolja:

- az első könyvben található *fantáziákat* kezdőknek ajánlja (1–6.),
- a második könyvben *intavolációkat* közöl, és mindegyikhez kapcsol egy azonos modusban írt, a *motettaintavolációval* megegyező négy szólamú *fantáziát* (7–23.) (a 14. és a 23. számú *fantáziák* paródiái az előtük lévő *intavolációknak*, *motettáknak*),
- a negyedik könyvben 11 *fantázia* található (24–36.),
- a hatodik könyvben vannak öthúros *vihuelára* írt *fantáziák* (37–42.), négyhúros *vihuelára* (gitárra) írt *fantáziák* (43–48.) és hathúros *vihuelára* írt *fantáziák* (49–51.).¹⁵³

A *fantáziák* nagy része – mintegy 43 – a politematikus imitatív típusba tartozik.¹⁵⁴ *Valderrabano* *fantáziáinak* nagy része valóban komoly technikai és zenei feladatot jelent a *vihuelajátékosnak*, ugyanakkor ezek a művek minden esetben a *vihuela* technikai lehetőségeit maximálisan figyelembe vevő kompozíciók, és kivétel nélkül mindegyik hangszereszerű. A jól képzett hangszeresnek természetesen és lejátszhatóak.¹⁵⁵

Fuenllana *fantáziáinak* „Concept”-értéke magas, 70–94 közötti, csupán 10 esetben esik ez az érték 60–70 pont közé. Az „Idiom”-értékek ellenben alig néhány darabban érik el az 50 pontot.¹⁵⁶

¹⁵² Uo. (238. o.).

¹⁵³ Uo. (371–373. o.).

¹⁵⁴ Uo. (374. o.).

¹⁵⁵ Uo. (393. o.).

¹⁵⁶ Uo. (458. o.).



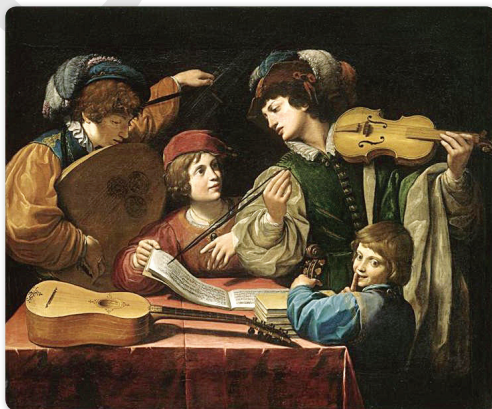
Harmadik fejezet

3. A barokk művészetről általában

A barokk értelmezhető művészeti stílusként, alkotási módszerként is. Meghatározható olyan szellemi irányzatként, amely kifejezi az ellenreformáció szellemiségét. Nem lehet pontosan kijelölni a kezdetét, egyes művészettörténészek már a XVI. század első felében (*Michelangelónál*) felfedezni vélik a képzőművészetben a stílus első jegyeit. Mások szerint a XVI. század második harmadában vagy a XVII. században alakult ki, általánosan elfogadott bölcsője Itália (Róma). A zenetudomány – némiképpen önkényesen – *J. S. Bach* halálának időpontját, 1750-et jelöli meg korszakhatárként.

A „barokk” szó jelentése körül is némi bizonytalanság tapasztalható. Egyesek szerint a görög „városz” (βαρος), súlyosság, túltelítettség, mások szerint a latin „verruca” (szemölcs), vagy a portugál „barruca” (luxusékszerekbe foglalt nagy szemű és szabálytalan alakú igazgyöngy), vagy az olasz „barocco” (külsőséges, mesterséges) szóból eredeztethető. Valójában a XVIII. századi elméleti szakírók kezdték használni a stílusra, a korszakra vonatkoztatva a barokk kifejezést. Pejoratív értelemben használták eleinte; így próbáltak utalni arra, hogy szerintük a XVII. századi művészet „különc”, „nevetséges”. *Heinrich Wölffin* 1888-ban megjelentetett művében – „**Reneszánsz és barokk**” – ez utóbbit a reneszánsz stílussal szembeforduló művészeti irányzatként jelölte meg.

A katolikus egyház híveinek visszaszerzését várta a barokk művésztől; maga a barokk egy új eszköznek bizonyult a katolikus egyház kezében az ellenreformáció kiteljesítésében. A barokk kimondott célja volt a hívek elkápráztatása, a közönség lenyűgözése. A templomban teremtett látszatvilág a mennyország ígését volt hivatva bemutatni.



17. Leonello Spada (1576–1622): *A koncert* (1615)



A barokk kor sajátosságai, jellemző stílusjegyei először a képzőművészetben jelentek meg.

Általános jellemzői

- pompa, díszítettség
- szenvedélyesség, drámai ábrázolás
- mozgalmasság
- fény-árnyék hatás, ellentétek kedvelése
- körvonalak elmosása
- túlzások
- sokaság, tömegábrázolás, zsúfoltság, kavarodás

Képviselői a képzőművészetben

Peter Paul Rubens (1577–1640) flamand festőművész, *Harmenszoon van Rijn Rembrandt* (1606–1669) holland festőművész, *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez* (1599–1660) spanyol festő, *El Greco (Domenikos Theotokopoulos)* (1541–1614) spanyol, *Giovanni Lorenzo Bernini (Gianlorenzo Bernini)* (1598–1680) olasz, *Anthonis van Dyck (Anthonys van Dyck)* (1599–1641) flamand festőművész

A barokk zene általános jellemzői

- ünnepélyesség, monumentalitás
- ellentétek (teraszos dinamika, lassú-gyors, konzonancia-disszonancia, folyondárszerű dallam-szaggatott basszus)
- váratlan tempóváltások
- feszültségteremtés
- sűrű díszítettség
- új hangszeres technikák megjelenése (pizzicato, tremolo)
- a hangszeres egyedi tulajdonságainak jobb kihasználása
- concertalo stílus kialakulása
- virtuozitás megjelenése
- szekvenciák gyakori használata
- modern nyugati tonalitás kiépítése (dúr-moll)
- polifónia, kontrapunktikus szerkesztés
(a barokkot a generálbasszus vagy a continuo korának is nevezik)

A barokk formaalkotó korszak, ahol végképp elkülönül egymástól a hangszeres és az énekes zene. A vokális zenében kialakul a szóló- és a kóruséneklés, és megszületik a barokk zenekar.

A barokk főbb hangszeres műfajai

1. Concerto típusai: a) concerto grosso (szólóegyüttes-zenekar szembeállítás) b) solo concerto (szólóhangszer, zenekar szembeállítás)



2. Rondó (körtánc): egy elsődleges zenei anyag (rondótéma; A) váltakozik más dallamokkal (epizódokkal; B, C, D...).
- Formája: ABACADA...
3. Szvit: stilizált táncok füzérszerű sorozata, melyben a tételek száma nincs meghatározva.
- Négy alapvető tánc típusa négy nemzetet képvisel: allemande (német), középgyors, páros ütemű), courrante (francia, gyors, páratlan), sarabande (spanyol, lassú, páratlan) gigue (angol, gyors, $\frac{3}{8}$ -os vagy $\frac{9}{8}$ -os). Egyéb tánc tételek: bourrée, menüett stb.
4. Szonáta (sonare: hangozni) hangszeres zenemű, amely a XVII. században vált önálló műfajjá.
- Típusai: a) sonate de chiesa (templomi)
b) sonate de camera (kamara)
5. Prelúdium és fúga: formapár elsősorban billentyűs hangszerekre.
- Prelúdium: előjáték – szabad rögtönzésszerű forma.
Fúga: futás; szigorúan szerkesztett forma, témával, amely lépcsőzetesen mindegyik szólamban megjelenik.

A barokk főbb vokális műfajai

1. Oratórium: bibliai témájú, szólóénekek, énekkarra, zenekarra komponált vallásos, drámai-elbeszélő műfaj. A történetet egy elbeszélő mondja el recitativóban. Nincs díszlet, színpad, jelmez, mozgás.
- Előadása: hangversenyszerű.
2. Passio: oratórium, mely Jézus szenvedéstörténetét mondja el evangéliumi szöveggel.
 3. Kantáta (cantata = énekelt): rövidebb lélegzetű, többtételes, hangszerkíséretes zene.
- Fajtái: oratorikus és világi. Áriából és szólómadrigálból alakult ki.
4. Monódia: szenvedélyes, egyéni érzelmektől fűtött szólóénekes basso continuo kísérettel.
 5. Opera: előzményei a pásztorjátékok, vásári komédiák. Drámai cselekmény megzenésítése először általában mitológiai történetekkel, az ária és recitativo, szólóegyüttesek, zenekar, kórus, tánc összeolvadása. Az operák zenekaraiban előfordulnak különböző pengetős hangszerek, de ezek száma és fajtája az előadás lehetőségeihez alkalmazható, változó volt (pl. *Monteverdi: L'Orfeo*).

3.1. A pengetős hangszerek szerepe a barokk korban

A pengetős hangszerek nagy családja, a lant- és a gitárféle hangszerek zenei és technikai lehetőségeikkel, részvételükkel a reneszánsz zenei világában, alapvetően meghatározták az európai zene fejlődésének irányát.



Az *intavolációk* révén Európa nagy részén a lant, Spanyolországban a *vihuela* tett szert nagy népszerűsége. Rendkívül praktikusnak találták e hangszereket, mert egyetlen személy is megszólaltathatta velük a többszólamú műveket. A kórusművek átíratái arra sarkallták a hangszeres komponistákat, hogy maguk is készítsenek ehhez hasonló zenedarabokat, egyre inkább ügyelve a hangszerszerűsége, a pengetős hangszerek sajátos lehetőségeinek kiaknázására is.

A pengetős hangszerek sokasága a barokkban is megőrizte népszerűségét. Az egyes hangszerek játéktechnikája meglehetősen hasonlított egymásra még akkor is, ha lehetőségeikben korántsem voltak azonosak. A lant a korszak kétségtelenül legnépszerűbb és a legszélesebb körben elterjedt hangszere volt, ugyanakkor számos példát találhatunk arra, hogy a zenész egy személyben theorbás, lantos és gitáros is volt. A lant és a gitár szerepe az egyes hangszeres műfajok, így a szvit kialakulásában is meghatározó volt. *Thomas Mace* 1676-ban megjelent „**Musich's Monument**” c. művében azt írja: „...az első clavecina nemzedéknek... még a *Gaultier* család híres lantmuzikájától, meg az orgonazenétől kell formát és technikát tanulnia.”¹⁵⁷ A barokk kor uralkodóiból, királyaiból is érdeklődést és elismerést váltottak ki a pengetős hangszerek. *XIII. Lajos* lanton, utódja, *XIV. Lajos* (a *Napkirály*) és *II. Károly* angol uralkodó pedig gitáron tanultak meg zenélni. *Silvius Leopold Weiss*, *II. Frigyes Ágost* udvarának egyik legjobban fizetett lantmuzikusa volt.¹⁵⁸

A különböző pengetős hangszerek a continuojátékban is fontos szerephez jutottak, különösen a kora barokkban, amikor a korszak zenei stílusjegyei kezdtek alakot, formát ölteni. A kísérő hangszerek között találjuk az arciliutot, a theorbát és a gitárt is.

3.2. A barokkban használt gitárszerű hangszerek

A reneszánszból örökölt pengetős hangszerek jó részét megtalálhatjuk a barokk zenében is azokkal a változtatásokkal, amelyek az egyedi felhasználásból, alkalmazásokból adódtak. Ilyen hangszerváltozat pl. a chitarra battente¹⁵⁹. Ez egy nyolcas alakú hangszer volt és különféle méretekben használták. Húrozata rézből és acélból készült. Nemcsak dupla, hanem esetenként tripla húrozást is használtak rajta. A hangszer hátoldalát domborúra készítették – hasonlóan a lantéhoz. A híd vékony és mozgatható volt. A gitárfélék családjába tartozó hangszerektől eltérően a chitarra battente fogólapjára csontból vagy fémből bevésték az érintőket. A hangszer alkalmazása a nevében is benne van (battare = ütni). Madártollszár pengetővel elsősorban a populáris dalok akkordkíséretére használták. Az is előfordult, hogy a jobb kéz ujaival pengették a hangszert. Valószínűsíthető, hogy ez

¹⁵⁷ Szabolcsi Bence: A zene története (153. o.).

¹⁵⁸ www.slweiss.com, Laurent Duroselle, Markus Lutz, 1998–2005.

¹⁵⁹ József Powroznik: Gitarren Lexikon. Verlag Neue Musik, Berlin, 1979 (33–34. o.).



a hangszerváltozat a XVIII. századból származik, könnyűzenei és népzenei dallamok megszólaltatására használták. Nem maradt fenn semmilyen kottában (tabulatúrában) lejegyzett zenemű erre a hangszerre.¹⁶⁰

A reneszánsz egyik spanyol zenetudósa, *Juan Bermudo* (1510?–1565?) nagyon sokat foglalkozott korának hangszerével. Nagyszerű leírásokat készített az általa bemutatni kívánt hangszeréről, ismertette játékmódjukat, utalt a rajtuk megszólaltatott zenékre is.¹⁶¹ Többek között leírt egy kicsi gitárszerű hangszert, amelyet bandurriának nevez. Ez a hangszer minden bizonnyal a XVI. században jelent meg és háromhúrú, magas hangú dallamhangszer volt. Általában kvintekre hangolták a húrjait (előfordult kvarthangolás is). *Bermudo* szerint a zenészek szándékosan rövidítették le a hangszer nyakát. Az is előfordult, hogy kötések (érintők) nélkül játszottak rajta, de leggyakrabban 6-7 érintővel használták. *Bermudo* arról ír, hogy találkozott 4-5 húros bandurriával is. Általában a zenekarokban használták ezt a hangszert a felső szólamok megszólaltatására. *Pablo Minguet e Yrol* művéből¹⁶² tudjuk, hogy a bandurria hangolása a következő lehetett: *cisz', cisz', fisz' fisz', h' h', e", e", a", a"*.

Kicsi, öthúros gitárféle volt a chitarriglia nevű öthúros hangszer. Hangolása a spanyol barokk gitáréhoz hasonló volt, azzal a különbséggel, hogy magasabbra hangolták (az első húrt *g'*-re vagy *a'*-ra). A Bécsben talált „**Ausser Gitarre Tabulatur**” című kéziratos tabulatúras könyv tabulatúrában és az ötvonalas rendszerben is bemutatja a hangszer hangolását: *cc', ff', hh, d'd', g'* vagy *hh', ee', aa, c'c', f'*. Említik másként is, pl. *chitarra italiana* vagy *chitarra de sette corde*.

A chitarra thiorbata a kései XVI. századi theorbált lantokhoz hasonlítható. Ez a hangszer lényegében egy meghosszabbított nyakkal ellátott gitár volt. Ebben a formában lehetővé vált több basszuhúr felszerelése a hangszerre (a lényeg benne van a nevében: theorbált gitár). Eredeti, fennmaradt hangszeréről nincs tudomásunk. *Giovanni Battista Granata* negyedik tabulatúras könyvében¹⁶³ található hat, kifejezetten erre a hangszerre komponált mű.¹⁶⁴

A barokk gitár története a reneszánsz kor négyhúrú hangszeréhez vezethető vissza. A hangszer jóval kisebb a ma ismert barokk hangszernél. Nevezték guiterne-nek (fr.), chitarrinónak, chitarra Napolitanónak is (ol.). *Alonso de Mudarra* ismert háromkötetes *vihuelakönyvében* (1546) található a legkorábbi fennmaradt kottaszöveg négyhúros gitárra (tabulatúras írással). Ez tartalmaz négy *fantáziát*, egy *pavant* és egy dalátíratot az akkor Európa-szerte népszerű dallamra („**O Guardame las vacas**”). E darabok zenei minősége egyenértékű a *Mudarra* által a hathúrú *vihuelára* írott művekéivel.

¹⁶⁰ James Tyler: *The Early Guitar*. Oxford University Press, 1980 (108. o.).

¹⁶¹ Juan Bermudo: *El Libro Llamado declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555.

¹⁶² „Reglas y advetencias...” 1852, Madrid.

¹⁶³ *Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta*, 1659.

¹⁶⁴ James Tyler: *The Early Guitar*. Oxford University Press, 1980 (109., 111. o.).



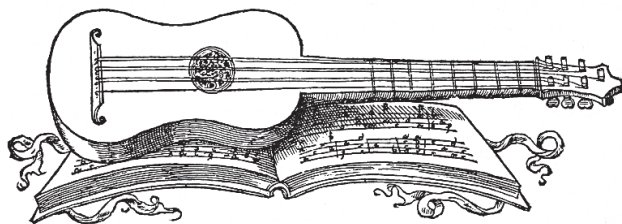
A négyhúrú hangszer húrozatáról és hangolásáról *Juan Bermudo* kiadványához nyúlhatunk vissza.¹⁶⁵ Az első 3 húrpár unisonóban hangolt (az első húr sokszor egymagában áll), míg a negyedik húrnak oktávval mélyebb a húrpárja, azaz bourdonja van (néha a negyedik húrpár is unisono, így magasabban van, mint a harmadik). *Bermudo* kétféle hangolást ír le: „temple nuevos” (új hangolás) és „temple viejos” (régí hangolás).¹⁶⁶



Itáliában az első gitárzenét *Melchior Barberis* lantkönyvében¹⁶⁷ találhatjuk 1549-ből. Ez a könyv négy *fantáziát* tartalmaz (valójában ezek könnyű táncdarabok). Érdekeség, hogy *Barberis* a saját hangszerét héthúros gitárnak nevezi (chitarre da setta corde). Ezzel arra utal, hogy a négy húrból az első egymagában áll – mint a lantoknál általában –, a többi három pedig dupla húrozat.

A legnagyobb érdeklődést a négyhúrú gitár Franciaországban keltette. 1550-től sorra jelentek meg tabulatúras könyvek (*Guillaume Morlaye*, *Simon Gorlier*, *Gregorie Breyssing*, *Adrian Le Roy*), melyek *fantáziákat*, táncokat és dalokat tartalmaznak. Közös jellemzőjük, hogy a könyvekben pontos illusztrációkat találunk a hangszerről, tíz érintővel, a lantokéhoz hasonló húrtartóval, oldalról vagy hátulról beillesztett fakulcsokkal.

LE
PREMIER LIVRE DE
CHANSONS, GAILLARDÉS, PAVANNES,
Branles, Almandes, Fantaifcs, reduitz en tabulature de Guiterne
par Maiftre Guillaume Morlaye ioueur de Lut.



A PARIS.
De l'Imprimerie de Robert Granjon & Michel Fezandat, au Mont
S. Hylaire, à l'Enfeigne des Grandz Ions.

1552.
Auec priuilege du Roy.

18. *Guillaume Morlaye Le premier livre...* (Paris, 1552)
tabulatúras könyvének címlapja

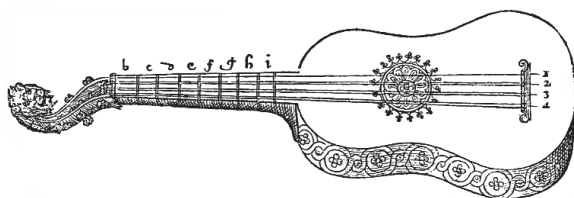
¹⁶⁵ J. Bermudo: Declaracio de instrumentos musicales, Libro quarto.

¹⁶⁶ Uo. (25. o.).

¹⁶⁷ Opera intitolata continua, Libro decimo.



A franciák is kétféle hangolást használtak, egy „normál” hangolást (egyenértékű a „temple nuovos”-szal) és a „corde avalée”-t (azonos a „temple viejos”-szal).¹⁶⁸ A franciák négyhúros gitárjának a repertoárja a népszerű, technikailag könnyű dalok átíratától a komolyabb vokális művek *intavoláció*jáig és *fantáziá*kig terjed. A négyhúros gitárt sokszor használták ének kísérésére, de igen kedvelt és gyakran használt hangszere volt a pengetősökből álló együtteseknek is.¹⁶⁹



19. Négyhúros gitár rajza Phalése tabulatúrák könyvéből (1570)

Később ezt a reneszánszból örökölt négyhúros gitárt kiegészítették egy ötödik húrpárral, ezzel a mélyebb hangok megszólaltatása is lehetővé vált. Megnövelték a hangszer hosszát (átlagos nagyság kb. 92 cm), és ezáltal a menzúra is nagyobb lett (63 cm és 70 cm között).¹⁷⁰ Megmaradt a négyhúros hangszer nyolcas formája és sokszor a lanthoz hasonló domború háta is. Általánossá vált a hangrés rozettával történő díszítése, és bélhúrokból készítették az ún. kötéseket (érintőket), általában nyolcat, tízet használtak. Apróság, de fontos: a lábat is hátrább helyezték el. Így született meg a barokk gitár, amelyet nem szükséges a leírások alapján rekonstruálni, hiszen számtalan épségben maradt gyönyörű példányt ismerünk, a legtöbb esetben azt is tudjuk, kik készítették ezeket a hangszereket. A színes intarziákkal díszített barokk gitárok a múzeumok hangszergyűjteményeinek legértékesebb kincsei közé tartoznak. Korabeli források szerint a kevésbé díszített változatok jóval gyakoribbak voltak.¹⁷¹ Feltétlenül meg kell említeni e gyönyörű hangszerek készítőinek a nevét: *Matteo és Giorgio Sellas, Giovanni Tesoler, René és Alexander Voboam, Joachim Tielke, Antonio Stradivari*.

3.3. A barokk gitár hangolása

Az első három húr hangolása mindegyik barokk gitárnál azonos: az első húrt e'-re, a másodikat h-ra, a harmadikat pedig g-re hangolták. A különbségeket a negyedik, illetve ötödik húrnál találjuk.

¹⁶⁸ J. Bermudo: Declaracio de instrumentos musicales (26. o.).

¹⁶⁹ Uo. (28. o.).

¹⁷⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. The Mac Millan Press Ltd., Guitar szócikk (93. o.).

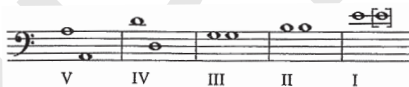
¹⁷¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. The Mac Millan Press Ltd., 2001. Ed., vol., 7. Guitar szócikk (825–843. o.).



1. A negyedik (*d'*) és az ötödik (*a'*) húrnak nincs bourdonja (oktávval mélyebb húrpárja). Ezt a hangolást ajánlják darabjaik előadásához a következő szerzők: *Luis de Briceno*¹⁷², *Marin Mersenne*¹⁷³, *Ferdinando Valdambrini*¹⁷⁴, *Antoine Carvé*¹⁷⁵ és *Gaspar Sanz*.¹⁷⁶ *Gaspar Sanz* művében a következőket írja a hangolásról: „A hangolásnál többféle variáció lehetséges. Rómában a zenészek vékony húrokkal látják el hangszereiket anélkül, hogy bourdont használnának a negyedik és az ötödik húron, Spanyolországban ennek az ellenkezője történik, néhányan két bourdont használnak a negyedik és kettőt az ötödik húron, általában azonban egyet-egyet mindkét húron. Mindkét hangolás jó, de különböző okok miatt. Azoknak, akik zajos zenét szeretnének játszani, vagy táncdallamok, szonáták kísérésére használják a gitárt, előnyösebb, ha bourdont használnak. Ha valaki szakértelemmel és kellemesen szeretne játszani, a bourdon húrok nem szólnak olyan jól, mint amikor csak vékony húrok vannak a negyedik és az ötödik húr helyén, mely utóbbi módszerben nagy tapasztalatra tettem szert.”¹⁷⁷



2. A *Gaspar Sanz* által említett hangolás, melynél bourdonhúrokat is alkalmaznak a negyedik és az ötödik húron (ahogy azt ő is megjegyzi), főképpen Spanyolországban volt általánosan használatos. *Juan Carlos y Amat*¹⁷⁸, *Francisco Guerau*¹⁷⁹, *Girolamo Montesardo*¹⁸⁰, *Benedetto Sanseverino*¹⁸¹ ajánlják tabulatúrák könyveikben a darabjaik lejátszásához, és úgy emlegetik, mint szokásos hangolást.



3. A harmadik típusú hangolásnál csak a negyedik húrnak van bourdonja. Ez vált a legelterjedtebbé Európában. A következő kiváló mesterek használták: *Robert de Visée*¹⁸², *Francesco Corbetta*¹⁸³, *Giovanni Paolo Foscari*¹⁸⁴, *Giovanni Bat-*

¹⁷² „Metodo uni facilissimo para aprende – a taner la guitarra...” Párizs, 1626.

¹⁷³ „Harmonie universelle”, 1636.

¹⁷⁴ „Libro primo d’intavolatura di chitarra”, 1646.

¹⁷⁵ „Libre de guitarrre”, 1671.

¹⁷⁶ „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola”, 1674.

¹⁷⁷ Monica Hall: Baroque guitar stringing: a survey of the evidence. The Lute Society Booklets, No. 9.

¹⁷⁸ „Guitarra espanila decinco ordenes”, 1626.

¹⁷⁹ „Poema harmonico”, 1694.

¹⁸⁰ „Nuova inventione d’intavolatura”, 1606.

¹⁸¹ „Il primo libro d’intavolatura”, 1622.

¹⁸² „Libre de guitarrre”, 1682.

¹⁸³ „La guitarrre royalle”, 1671.

¹⁸⁴ „Intavolatura di chitarra spagnola, libro seconco”, 1629.



tista Granata¹⁸⁵, Angelo Michele Bartolotti¹⁸⁶, Francois Campion¹⁸⁷ és Ludovico Roncalli¹⁸⁸.



A barokk gitár húrozásánál érdemes a bourdonhúrt alulra tenni. Így a magasabbra hangolt, az oktávot megszólaltató húr kerül közelebb a hüvelykujjhoz, ebből adódóan lehetséges az is, hogy ha szükséges, csak a magasabb húrt szólaltassa meg a játékos. Erről a hangolásról ad számot Lucas Ruiz de Ribayaz,¹⁸⁹ Denis Diderot¹⁹⁰ és maga Antonio Stradivari is.¹⁹¹

3.4. A barokk gitár pengetési technikái

A lant, a theorba, a *vihuela* és általában a hasonló formájú és húrozású pengetős hangszerek játéktechnikája nagyon hasonló, ezért a gitárosok között sokan voltak, akik lanton, theorbán vagy hasonló hangszereken is játszottak.¹⁹²

A XVI. században és részben a XVII. században is az egyszólamú skálaszerű dallamokat a lantosok és a vihuelisták a hüvelyk- és a mutatóujj váltakozásával játszották. Sok kottában a hang alatt ponttal jelölték, ha az adott hangot a mutatóujjal kellett pengetni. Ahol nem volt pont, ott a hüvelykujjat használták.¹⁹³ Miguel de Fuenllana *vihuelakönyvében* (1554) említi egy másik technikát, amely a XVII. századra vált általános szokássá, ez a mutató- és a középső ujj váltott pengetése.¹⁹⁴

Fuenllana egy harmadik pengetési módot is megemlíti, a „dedillo”-t, amikor csak a mutatóujj penget egyszer a tenyér felé, majd utána a másik irányba, kifelé.¹⁹⁵

A napjainkban széles körben elterjedt körömpengetésről nem sok említés esik a barokk korban. Fuenllana erről is szót ejt tabulatúrák könyvében, és megállapítja, hogy a „dedillo”-pengetésnél, amikor a mutatóujj kifelé penget, éles körömhanga hallatszik. Utal arra is, hogy ő személy szerint nem szereti a köröm hangját. Sőt határozottan állást foglal a köröm nélküli pengetés mellett. A fentiek azt sugallják,

¹⁸⁵ „Capricci Armonici sopra la chitarriglia spagnuola”, 1646.

¹⁸⁶ „Seconco libro di chitarra”, 1655 körül.

¹⁸⁷ „Nouvelles decouvertes sur la guitarre”, 1705.

¹⁸⁸ „Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola”, 1692.

¹⁸⁹ Luz y norte musical, 1677.

¹⁹⁰ Encyclopedie on Dictionaire des sciences, des arts et des metiers... vol 7., 1757.

¹⁹¹ Vázlatkép egy theorbált gitár nyakáról és húrozásáról kb. 1700-ból. Stradivari Múzeum, Cremona – Monica Hall: Baroque guitar stringing.

¹⁹² James Tyler: The Early Guitar. Oxford University Press, 1980 (77. o.).

¹⁹³ Uo. (78. o.).

¹⁹⁴ Uo. (79. o.).

¹⁹⁵ Uo. (79. o.).

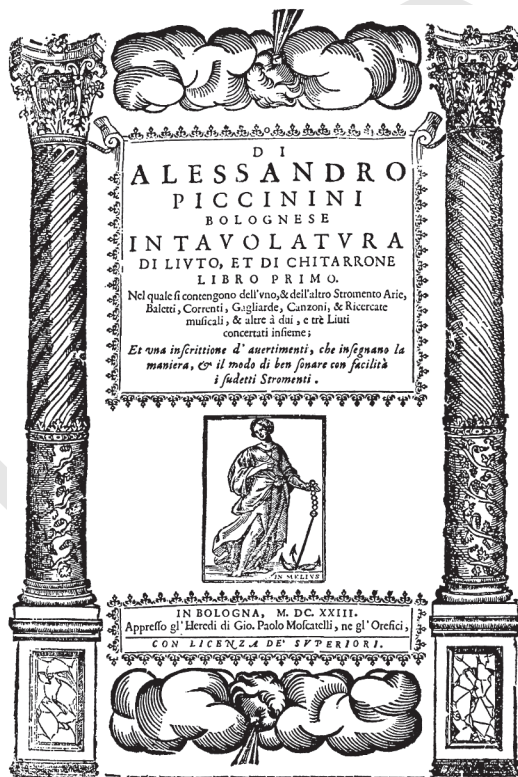


hogy a kortársak közül akadtak néhányan, akik a körömpengetést részesíthették előnyben.¹⁹⁶

Piccinini lant- és chitarronekönyvében¹⁹⁷ (1623) a körömpengetésről ír, miszerint a hüvelykujjon a körömnek nem szabad túl hosszúnak lennie, a többi ujjon lehet valamivel nagyobb, legyen ovális alakú és az a megfelelő, ha az ujj végénél a leghosszabb.

3.5. A barokk gitárzene notációja

Az öthúrú hangszer legrégebbi lejegyzett notációját találhatjuk meg Miguel de Fuenllana „Orphenica Lyra” c. tabulatúras könyvében, melyben a szerző „vihuela de cinco ordenes”-nek, öthúros vihuelának nevezi (megkülönböztetve a szokásos hathúros hangszertől). Juan Bermudo már idézett művében (1555) utal az öthúros gitárra, amelynek ötödik húrja a négyhúros gitár legfelső húrjánál egy kvarttal feljebb van hangolva.¹⁹⁸



20. Alessandro Piccinini tabulatúras könyvének címlapja

¹⁹⁶ Uo. (80. o.).

¹⁹⁷ Alessandro Piccinini: „Intavolatura di liuto et di chitarrone, Libro primo”. Bologna, 1623 (2. o.).

¹⁹⁸ Uo. (35. o.).



3.5.1. Az alfabetikus rendszer, az alfabetotechnika

Az első lejegyzések, melyek az öthúros gitárra írt zenét rögzítették írásos formában, a XVI. század végén jelentek meg. *Franco Palumbi*¹⁹⁹ kézirata 1595-re tehető, olasz és spanyol dalok akkordikus kíséretét, valamint közismert táncok akkordmenetét (folia, ciaccona, zarabanda) tartalmazza.

Juan Carlos y Amat könyve 1596-ban jelenik meg Barcelonában, „**Guitarra Espanuola**” címmel, amely a *Palumbi*éhoz hasonló akkordkíséreteket tartalmaz. *Amat* könyve számos kiadást megélt, az utolsó 1780-ból származik.²⁰⁰ Hosszú ideig tartó népszerűsége ellenére írásrendszerét kevés, főleg spanyol kotta használja. Az olasz alfabetikus rendszer életképesebbnek, praktikusabbnak bizonyult, számos kiadvány és kézirat használta, beleértve a spanyolokat is (például *Gaspar Sanz*).

Mindkét műben öt hangból álló akkordok jelölésére szolgáló szimbólumok találhatóak. *Palumbi* olasz rendszere az ábécé különböző betűit, *Amat* spanyol rendszere pedig számokat használ.²⁰¹ A betűk, számok alatt függőleges vonalak vannak, melyek a le-, illetve felfelé történő jobbkéz-pengetést jelzik.²⁰² Az itt is megmutatózó akkordikus gondolkodás a kor zenei törekvéseivel hozható kapcsolatba, amely a barokk zene kialakulásának egyik fontos alap gondolatát képezte. Előfordul, hogy az üres húrokat nem jelöli a táblázat, ezeket azonban az akkordok megszólaltatásakor is játszani kellett.²⁰³ Ha nincs szükség üres húrra (mert az akkord három vagy négy hangból áll), azt ponttal jelölik. Az itáliai alfabeto lejegyzési rendszert a legszélesebb körben használták a gitárosok, mindenki számára nélkülözhetetlen volt a megtanulása. Legtöbbször arra törekedtek, hogy mind az öt húrt használják egy-egy harmónia megszólaltatásánál, de ez nem volt mindenhol lehetséges, mert nem mindig a megfelelő basszushang került az akkordba. Ilyenkor általában csak valamelyik megfordítását tudták az akkordnak lefogni. A betűk nem feltétlenül azt az akkordot jelentették, amit jelöltek velük (pl. a C betű nem egyezett meg a C-dúrral). A tabulatúrák könyvek szerzői kiadványaikban külön alfabetotáblázatot közöltek:

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1
0	3	1	3	1	0	0	1	3	2	2	4	4	1
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4

O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	?	Ry
1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3
0	3	4	4	2	3	4	4	5	3	1	2	3
0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	3	4	5
3	1	2	4	5	2	2	3	3	5	2	5	6
3	1	2	2	4	5	2	2	3	3	1	3	4

¹⁹⁹ „Libro di Villanella Spagnuol et Italiane et sonate spagnuole.” Párizs, Bibliothèque Nationale, MS. 390.

²⁰⁰ Uo. (39. o.).

²⁰¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. The Mac Millan Press Ltd., 2001. Ed., vol., 7. Guitar szócikk (825–843. o.).

²⁰² Uo. (38. o.).

²⁰³ Uo. (68. o.).



Később elterjedt az a gyakorlat, hogy az akkordokat (fogásokat) nemcsak az első fekvésben, hanem magasabb fekvésben is eljátszották. Ilyenkor a fekvés számát írták a betűk mellé. Néhány akkord ugyanazt a balkéz-ujjrendet használja különböző fekvésekben, ezért bizonyos szerzők nem alkalmaznak külön szimbólumot ezekre a fogásokra, csak a megfelelő fekvést jelzik az akkord szimbóluma után írt számmal.

G3	G5	H3	H5	M3	M5	N3	N5
5	7	3	5	3	5	5	7
5	7	5	7	3	5	3	5
4	6	5	7	5	7	3	5
3	5	5	7	6	8	3	5
3	5	3	5	5	7	6	8

Foscarini tabulatúráiban találunk egy külön jelzést az alfabetojelzések mellett. A szerző a diszsonáns harmóniák betűjele mellé egy plusz (+) jelet is írt, és az így megjelölt akkordokat „alfabeto dissonanté”-nak nevezte:

A+	B+	C+	D+	E+	F+	G+	H+	I+	K+	L+	M+	N+	P+
2	3	0	0	0	0	0	1	0	1	3	1	3	3
0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	5	1	1	3
0	3	2	2	3	1	2	3	2	3	5	3	1	0
3	1	3	1	3	0	3	4	3	1	3	4	1	0
0	1	3	1	3	0	0	1	0	1	3	4	3	0

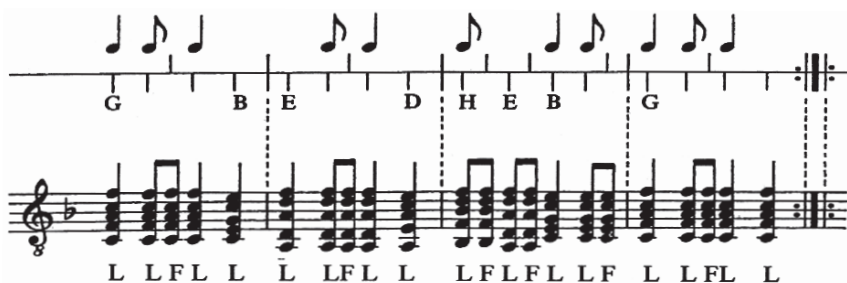
Calvi „alfabeto falso”-jában pedig „*”-gal (csillaggal) jelölte a diszsonáns akkordokat:

A*	B*	C*	D*	E*	F*	G*	H*	I*	L*	N*	O*	P*
0	3	0	0	0	0	0	1	0	3	1	0	3
0	3	0	2	3	2	3	3	2	1	1	0	1
0	0	2	2	2	1	2	3	2	0	1	2	2
0	1	1	0	3	0	1	4	3	4	1	3	1
3	0	2	0	0	0	0	1	0	3	3	3	1

A hangok értékét a kis- és nagybetűk határozták meg. A nagybetű kétszer olyan hosszú hangot jelölt, mint a kisbetű. A későbbiekben a vízszintes vonalakra függőleges vonalakat írtak. A pengetés irányát az határozza meg, hogy ezek a függőleges vonalak a vízszintes felett vagy alatta helyezkedtek el. (L = lefelé pengetve, F = felfelé pengetve.)

A ritmikai jeleket a vízszintes vonal fölé írták és ugyanolyan elv szerint használták, mint a reneszánsz kori tabulatúrák könyvekben. Az általános jelölésektől esetenként eltérhetnek a szerzők, ezért feltétlenül szükséges tanulmányozni a kéziratok, tabulatúrák könyvek elején olvasható táblázatokat, a művek megszólaltatását segítő leírásokat.





*Girolamo Montesardo*²⁰⁴ 1606-ban megjelent könyve arról tanúskodik, hogy már az olaszok is elkezdték használni az ún. spanyol gitárt. 1629-ig csupán ilyen, az „alfabeto”-technikával leírt, akkordikus kottás könyvek és kéziratok maradtak fenn, amelyek az akkor nagyon népszerű spanyol és olasz táncok és dalok kíséretét tartalmazták. Ezek a kíséreték bizony nagyon egyszerűek, valószínűleg a változatos ritmizálással tették őket érdekesebbekké. A leírt akkordok vélhetően csak a vázát adták a kíséreteknek.²⁰⁵

3.5.2. A tabulatúra

Foscarini 1630 körül kiadott kötetei²⁰⁶ már az új zenei elképzelések hordozói. Az akkordkíséretes darabok mellett ezekben a könyvekben olyan zeneművek is találhatóak, melyek keverik az „alfabeto”-technikát a „pizzicato” (pengetett) vagy „punteado”-technikával. Utóbbival lehetőség nyílt a kontrapunktikus zenék eljátszására is, mivel a jobb kéz négy ujjával (a kisujjat nem használták ők sem) egy időben több önálló szólamot is megszólaltathattak. *Foscarini* ezeket a zenedarabokat az ötvonalas olasz tabulatúra segítségével jegyezte le.

A XVIII. század végéig az összes gitárra komponált zeneművet tabulatúrában jegyezték le. Ez hasonló elveken alapul, mint a reneszánsz kori tabulatúrák, és nem a hangmagasságot jelöli, csak azt mutatja meg, hogy hol kell lefogni a hangokat a hangszer fogólapján. Az olasz és spanyol kottákban számokkal jelölik a használandó érintőket. A felső vonal az ötödik, az alsó pedig az első húr, így a kottakép tükörképe a gitár húrjainak. A hangértékeket a tabulatúra felett jelölik. Többszólamú zenében a technikai lehetőségek és a zenei értelmezés is meghatározza az egyes hangok időtartamát. A hangok (számok) alatt lévő pontok a jobb kéz ujjazatának a jelei: az egy pont a mutató-, a két pont a középső ujjal való pengetést jelezte.²⁰⁷ A francia rendszerben nem a hangszerartásából indulnak ki,

²⁰⁴ „Nuova inventione d’intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note.” Firenze, 1606.

²⁰⁵ Uo. (40. o.).

²⁰⁶ „Primo, secondo, e terzo libro.”

²⁰⁷ Uo. (78. o.).



hanem a hangok magasságából. A rendszerben az öt húr fordítva jelenik meg, a számok helyett betűket használnak (a = üres húr, b = első érintő, c = második érintő stb.). A j betűt nem használják, így az i után a k jön.

A XVII. század végéig a két lejegyzési mód keverve is megjelenik, ettől kezdve viszont kezd eltűnni az alfabetorendszer, az akkordok minden egyes használni kívánt hangját kiírják a tabulatúrában.²⁰⁸

3.5.3. Az olasz tabulatúra

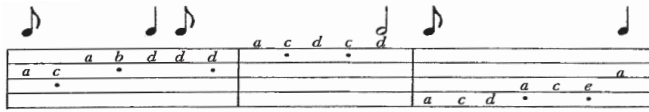
A korabeli tabulatúrák szerzői a művek elején magyarázatokat fűztek a könyvükben található jelzések értelmezéséhez, ezzel segítették az elolvasásukat, a megszólaltatásukat. A tabulatúrák lejegyzésmódok elolvasása általában nem igényelt túl sok előtanulmányt. Bárki könnyen le tudta játszani az ezzel a rendszerrel leírt műveket. Az öt vízszintes vonal a gitár öt húrját jelentette (négy vonal a négyhúros gitárét), és a vonalakra írt számok pedig az érintők számát jelölték (0 = fogás nélküli, szabadon pengetett húr; 1 = 1. érintő, 2 = 2. érintő, 3 = 3. érintő, ... x = 10. érintő, ii = 11. érintő, 12 = 12. érintő). A vonalakat lenről felfelé, egytől ötig számozták. A legfelső vonal a gitár legmélyebb húrját jelentette:

A ritmikai jelek általában különálló hangjegyek voltak, és a vonalrendszer fölé írták őket. Addig voltak érvényesek, amíg egy másik ritmusérték meg nem jelent. Ez általában a technikai körülmények függvénye volt.

²⁰⁸ Uo. (75. o.).

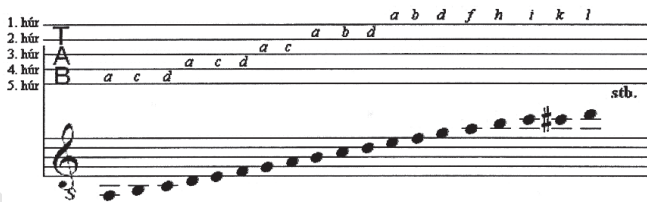


A jobb kézre vonatkozó jelekként egyszerű pontokat használtak. Ahol nem volt pont, ott a hüvelykujjal pengettek. A hang alá írt egy pont a mutatóujjat jelölte. A két pont a középső ujj használatát jelentette. Ugyanezt a kottairást használták a lant- és a *vihuelatabulatúrákban*, csupán hozzáadtak annyi vonalat, amennyivel több húr volt a hangszeren.



3.5.4. A francia tabulatúra

A francia tabulatúra első pillantásra nagyon hasonlónak tűnik az olaszhoz. Van azonban néhány nagyon fontos eltérés a két írásmód között. A vízszintes vonalak itt is a gitár húrjait jelölték, de alapvető különbség, hogy amíg az itáliai tabulatúrában az ötödik (legmélyebb) húrt jelölte a felső vonal, addig a franciában a felső vonal éppen az első (legmagasabb) húrt jelölte. Vagyis a francia tabulatúra pont a fordítottja az olasznak. A másik legfontosabb eltérés a hangok jelölésénél van. Az olasz tabulatúrában használt számok helyett a francia tabulatúráírás az ábécé betűit használja (a = fogás nélküli, szabadon pengetett húr, b = 1. érintő, c = 2. érintő, d = 3. érintő...). A betűket nem a vonalakra, hanem a vonalak fölé írták:



A ritmikai jelölések használatának elmélete megegyezik az itáliaival, de a jelek nem.

3.5.5. Kevert tabulatúra

A „kevert” tabulatúra típusa Itáliában általánosan használatos volt.²⁰⁹



²⁰⁹ Először a spanyol Fuenllana 1554-ben Sevillában kiadott *vihuelás* könyvében találkozunk ezzel a kottairási módszerrel.



Ebben a rendszerben az akkordok teljes kiírása helyett az alfabeto betűit vagy szimbólumait írták be a tabulatúrába. A pengetés irányát meghatározó jelek az akkordok vagy hangok alatt helyezkednek el. A ritmikai jelölésrendszer és ennek elmélete megegyezik az itáliai tabulatúráéval.

A francia alapú kevert tabulatúrában a ritmikai jelek a vonalrendszeren belül találhatóak. A pengetés irányát az határozza meg, hogy a jelek szára felfelé vagy lefelé áll-e.



Negyedik fejezet

4. A barokk gitár játéktechnikái, a jobb kéz technikája

A barokk korában nem tudunk arról, hogy a zenészek egy általánosan elfogadott kéztartást vagy játéktechnikát használtak volna. Sem a jobb kéz, sem a bal kéz vonatkozásában nem volt egységes hangszerhasználat. Mégis azt mondhatjuk, hogy a jobb kéz használatában kétféle módszer (technika) volt általános:

1. A hüvelykujj a tenyérben helyezkedik el, a mutató-, középső és gyűrűsujj mögött, és a pengetés iránya is a mutatóujj mögé irányul.

2. A hüvelykujj a tenyéren kívül van és a mutatóujj elé irányul a pengetés.

J. B. Bésard (1567–1625) „**Novus Partus**” c. művében a következőket írja:²¹⁰ „...elsőként a kisujjat tegyük le a hangszer fedlapjára, hogy ezzel tartsuk stabilan a kezét. A rozetta alá támasszuk azt, de ne legyen hozzá túl közel. A hüvelykujjat nyújtjuk ki előre az ujjak elé. A többi ujj mozogjon a tenyér alá, mintha ökölbe szorítanánk őket. Ez elsőre némiképp nehéznek tűnik, és megerőltető lehet, de hamar megtanulható. Akiknek nagyon rövid a hüvelykujja, azok pengessenek úgy, hogy a hüvelykujj a többi ujj mögé, a tenyérbe bújik. Válassz a két módszer közül és szokj hozzá ahhoz, hogy erőteljesen és tisztán pengesd a húrokat.”

Mind a két kéztartás esetén a kisujj a fedőlapon támaszkodik, ezzel egy stabil pontot kap a jobb kéz, így a játékosnak könnyebb felmérni az ujjak húrtól való távolságát. A kéz nagyjából a rozetta és a híd között helyezkedik el. A XVI. és a XVII. században a hüvelykujj és a mutatóujj váltva pengetett az összes húron. A legtöbb lant- és gitárkönyvben ezt úgy jelölik, hogy a mutatóujjal pengetett hangok alá egy pontot helyeznek. (A pont nélküli hang a hüvelykujjat jelenti.) A kezdő és a súlyos hangokat a hüvelykujjal játszották, annak erőteljesebb izomzata és vastagsága miatt. Így az artikuláció tökéletesen illeszkedik a ritmushoz, tiszta, természetes, egyértelmű hangsúlyokat eredményez. A reneszánsztól ezek a hangsúlyok nagyon fontosakká váltak. A lant és gitár tabulatúrák könyveken kívül a billentyűs és fúvós hangszerek könyvek elméleti része is foglalkozik ezzel a témával. Az ilyen típusú artikuláció nagyon különbözik a mai modern gitárosétól, aki sokkal simulékonnyabban, gördülékenyebben játszik. Ha valaki manapság a modern gitáron akarja hitelesen interpretálni a barokk gitárzenét, nagyon komolyan kell vennie az előadásban ezeket a korabeli szokásokat.

²¹⁰ Jean-Baptiste Besard: „Novus Partus sive Concertationes Musicae, duodena trium, ac totidem binarum Testudinum... singulari ordine modulamina continens...” Augsburg, 1617. Fordítás: Sutton 'The Lute Instruction of Jean-Baptiste Besard' in *The Musical Quarterly*, vol. LI. 1965 (335–336. o.).



Ha akkordokat kellett pengetni, akkor az alsó két húrra a hüvelykujjat, a felső három húrra pedig a mutató-, középső, gyűrűsujjakat használták. Ez a technika meglepően hasonlít a mai gitártechnikára, de akkoriban nem terjedt el, és inkább a különös kivételek közé tartozott. Általánosan a hüvelyk-, mutató-, középső ujjak voltak használatban.²¹¹

The image shows two systems of lute tablature. Each system consists of a single line of notation with letters (a, b, c, d) representing fret positions. Above the letters are musical notes and stems. Below the letters are letters (m, i, p) representing fingerings and 'p' for picking. The first system has two measures of six notes each. The second system has two measures of six notes each. A large watermark 'S' is visible on the right side of the page.

A jobb kéz technikájának egyik legfontosabb kérdése a köröm használata. A korabeli feljegyzésekből arra a következtetésre juthatunk, hogy a gitárosok többsége nem kedvelte a körömmel való pengetést, de ez nem jelenti azt, hogy egyáltalán nem használták. Ismét *Fuenllanára* hivatkozunk: „...a legjobb az, ha a húrokat köröm és egyéb eszköz nélkül pengetjük, mert csak az ujjunk – az élő test – tudja közvetíteni a lélek szándékát...” Ezek a mondatok fényesen igazolják azt a korábbi feltevést, hogy már az 1600-as évek elején voltak olyan gitárosok, akik a körömüket is használták a húrok megpengetésére.

Alessandro Piccinini 1623-as könyvében²¹² lenyűgöző technikai részletekről számol be. Ő volt az a muzsik, aki támogatta a körömpengetést. Szerinte a hüvelykujj körme ne legyen túl hosszú, mert akkor pengetéskor könnyen megakad a húrokban. A többi ujjon lévő köröm kövesse az ujjbegy vonalát, és a legmagasabb pontja a közepén legyen. Itt sem szabad túl hosszú körömököt használni, csak kicsit legyen hosszabb az ujjbegy végétől. A játékos érintse meg a húrokat az ujj hegyével, majd hagyja, hogy a köröm végiggördüljön a húrokon.

Piccinini műve legalább két szempontból is fontos forrás: 1. tényként állítja, hogy egyes kortársai alkalmazták a körömmel való pengetést; 2. kora zenéjé-

²¹¹ A fenti kottapéldában a vonalrendszer alá írt betűk közül a p a hüvelyk-, az i a mutató-, az m a középső, az a a gyűrűsujjat jelöli.

²¹² Alessandro Piccinini: *Intavolatura di liuto et di chitarronne*, Libro primo. Bologna, 1623 (2. o.), idézi: Stanley Buetens: 'The Instructions of Alessandro Piccinini'. *Journal of The Lute Society of Amerika*, vol. II. 1962 (6–12. o.).



nek egyik kiemelkedő és meghatározó személyisége volt.²¹³ Alapkérdés lehetett a körömpengetés alkalmazhatóságának problematikájában az alacsony húrláb, aminek folyományaként a húrok nagyon közel kerültek a hangszertetőhöz. A körömpengetést használó gitárosoknak nagyon kellett vigyázniuk, hogy a pengetés során egy óvatlan mozdulat következtében nehogy megsérüljön a fedőlap.²¹⁴

Piccinini azt tanácsolja a dupla húrok körömmel való pengetése során előadódó bosszantó zajok kiküszöbölésére, hogy tartsuk a kezet ferde pozícióban, így nem szembe pengetve, hanem oldalról, átlósan pengessünk, a köröm ekkor szinte zaj nélkül gördülnek le a húrokról.²¹⁵ Ez a technikai megoldás a – jobb kéz használata során – azért rendkívül figyelemreméltó, mert a leírtakban napjaink gitártechnikájának egyik legfontosabb és legcélszerűbb elemét ismerhetjük fel.

Tudomásunk szerint *Corbetta* utolsó éveiben szintén áttért a köröm használatára. A kor ismert emlékiratírója, *Adam Ebert* erről így számol be: „...*Corbetta* a világhírű gitáros, aki Európa uralkodóit tanította gitározni, eljött hozzánk együttesével. Szerencsétlenségére letörött a körme, így lehetetlenné vált, hogy fellépjen a fesztiválon...”²¹⁶ Egy levél 1723-ból, *J. S. Bach* híres kortársától, *Silvius Leopold Weisstől* azt taglalja, hogy a lantot ujjbeggyel, köröm nélkül pengetik, de a theorbát és a chitarronét körömmel, és ezzel éles és nyers hangot produkálnak a hangszeren.²¹⁷ *Thomas Mace*²¹⁸ könyvében²¹⁹ a következőket írja erről: „...néhányan a körömmel való játékot tartják a legjobb útnak, de én nem tartozom közéjük, az okból kifolyólag, mert a köröm nem tudja elővarázsolni azt az édes hangot a hangszerből, amit az ujjbegy. Elismerem, hogy egy együttesben a puhaság elvész a tömegben, de szívesen sohasem tartom jó megoldásnak a köröm használatát. Ez legyen az én véleményem, próbálja ki mindenki mindkettőt, és válassza azt, ami neki jobban tetszik.”

4.1. A *battente* technika

A jobbkezes-technikának van egy másik, elég fontos pengetési megoldása, amit az olaszok „*battente*” technikának²²⁰, a spanyolok „*rasguado*”-nak hívtak. A jobb kez a nyak és a test találkozásánál kell tartani. Az ujjakat – a kottában leírt hangok

²¹³ Granata 1659-es könyvében utal rá.

²¹⁴ Piccinini például ezért javasolja a rövid körömök használatát.

²¹⁵ Az ujjbeggyel történő pengetésnél nincs ilyen probléma, mert az ujjvégek nagy terjedelmük és puhaságuk miatt egyszerre tudják megpengetni a dupla húrokat.

²¹⁶ Fordítás: Richard Pinnell – 'The Role of Francesco Corbetta' (1615–1681) in 'The History of Music for the Baroque Guitar'. PhD-disszertáció, Kaliforniai Egyetem, Los Angeles, 1976 (256. o.).

²¹⁷ Douglas A. Smith: 'Baron and Weiss contra Mattheson: In Defense of the Lute'. *Journal of the American Lute Society*, vol. VI. 1973 (52. o.).

²¹⁸ Thomas Mace (1613?–1709?) angol lantos, énekes, zeneszerző.

²¹⁹ 'Musik's Monument', London, 1676.

²²⁰ S. Murphy: 'Seventeen-Century Guitar Music': Notes on Rasgueado Performans e Golpin. *Society Journal*, vol. XXI. 1968.



számának megfelelően – egy gyors, ütésszerű mozdulattal végig kell görgetni a húrokon. Néhányan csak egy-egy ujjal, néhányan kettő-három ujjal, mások az összes ujjal játszották. Különböző pengetési formulákat találtak ki, úgymint: három hang pengetésénél, ha kétszer kellett lefelé pengetni, azt a hüvelykujjal csinálták, majd felfelé a mutatóujjal; vagy: a középső lefelé, a hüvelyk lefelé és a mutató felfelé pengetett; vagy: a középső lefelé, majd a mutató le-föl pengetett. Ha akkordikusan és egy szólamban felváltva játszottak, a kezét a rozetta és a híd között tartották, így téve lehetővé mindkét technika használatát. Ha csak „battente” technikával kellett a darabokat előadni, akkor mindig a nyak és a test találkozásánál²²¹ tartották a kezét.

4.2. A bal kéz technikája

A korabeli leírásokból szinte teljesen hiányoznak a bal kéz technikájára vonatkozó részek. Csupán az alfabeto-akkordlefogásokról írnak és általános tanácsokat adnak. Például: addig ne emeljük fel a bal kéz ujjait, amíg nem szükséges vagy új fogás nem következik, mert „elszakad” a dallam.

Vannak utalások arra, hogy időnként a bal kéz hüvelykjével is lefogtak basszus-hangokat, ami azt eredményezte, hogy nem mindig a megfelelő hangok kerültek az akkordba. A hüvelykujjal való fogás ugyanis a többi ujjat is akadályozza a szabad, zavartalan mozgásban. Miután erre rájöttek, kerülték ezt a megoldást.²²²

4.3. Zenei díszítések a barokk gitáron

4.3.1. Díszítések a „pizzicato” stílusban

1. trilla (olasz: trillo, tremolo; spanyol: trino, akado; francia: tremblement)

Robert Donington szerint: „a trilla a főhang és felső váltóhangjának metrum nélküli, gyors váltakozását jelenti”.²²³

Annak ellenére, hogy a barokk gitárosok sokszor használták mindennapi gyakorlatuk során, arról ritkán írtak, hogyan kell megszólaltatni ezt a díszítést. Ráadásul többféle jelölést is használtak. Ezért a kiadványok elején található előszókat tüzetesen érdemes megvizsgálni.²²⁴

A fő hangról induló trillát az olasz gitárzenében a XVI. és XVII. század elején használták. A felső váltóhangról induló trillát csak a kadenciáknál alkalmazták. A XVII. század közepétől a francia gitárosok előnyben kezdték részesíteni a felső

²²¹ Nyilvánvaló, hogy ott játszottak! A húr közepén sokkal „puhább” a húr, és ott könnyebb a rasguadót játszani, mint a lábánál, ahol sokkal „keményebb” a húr!

²²² James Tyler: *The Early Guitar*. Oxford University Press, 1980 (81. o.).

²²³ R. Donington: *A barokk zene előadómódja*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979 (191. o.).

²²⁴ James Tyler: *The Early Guitar*. Oxford University Press, 1980 (87–89. o.).



váltóhangról induló trillát nemcsak a lezárásoknál, hanem máshol is. Ettől kezdve a felső váltóhangról indították a trillát.²²⁵

Jelzés	Szerző
T	Granata, 1674; Sanz (trino) 1674
	Corbetta (tremdo), 1643
T.5	Calvi (tremolo), 1646
	Granata (tremolo), 1646
	Pellegrini (tremolo), 1650
.T.5	Foscarini (tremolo), 1630
T	Concerto Vago (trillo), 1645
	Corbetta (tremblement), 1763
∞	Bartolotti (trillo), 1640
	Corbetta (tremolo), 1648
	Guerau (trinar vagy aleado), 1648
•	Valdambrini (trillo), 1648
⌋	De Visée (tremblement), 1682
X	Corbetta (tremolo/tremblement), 1671
	Campion (tremblement), 1705

Érdekeség, hogy *Granata* két könyvében két különböző jelet használ, míg *Corbetta* csaknem minden kiadványában megváltoztatja mind a trillo jelölését, mind az elnevezését.²²⁶

2. mordent (olasz, spanyol: mordente; francia: martellement, pincé)

A mordent használatát a trilláénál bővebben írják le a szerzők, bár a jelölések használata ebben az esetben is kiadványról kiadványra változik.

Jelzés	Szerző
⦿	Bartolotti (mordente), 1655
⌋	De Visée (martellement), 1682
	Sanz (martellement), 1677
	Corbetta (martellement), 1674
	Guerau (mordente), 1694
	Campion (martellement), 1705
	De Murcia (mordente), 1714
V vagy +	Corrette (martellement, pincé), 1763

²²⁵ Uo. (90. o.).

²²⁶ Uo. (91. o.).



Ezek közül a jelek közül kettőt [x és]) sok szerző a trillára alkalmazott. *Fray Thomas de Sancta Maria* 1556-ban megjelent könyvében azt írja, hogy a mordentet használták a *vihuelán* is. Számos XVI. századi és XVII. század eleji lantkiadvány említi a mordent rendszeres használatát. 1623-ban megjelentetett munkájában *Piccinini* az előszóban leírja, hogy a mordentet gyorsan kell végrehajtani.²²⁷ Néhány kottában előfordul a kéthangos mordent is.²²⁸

3. appoggiatura (olasz: appoggiatura, per appogiar le corde; spanyol: apoya-mento, esmorsata, ligadura; francia: chente, petite chute)

Az appoggiaturának két fajtája van, az emelkedő és az ereszkedő.

Ereszkedő appoggiatura:

Jelzés	Szerző
T	Pesori, kb. 1650
dx	Corbetta (tremolo vagy tremblement), 1671
	Sanz (esmorsata), 1674



Emelkedő appoggiatura:

Jelzés	Szerző
d	Bartolotti (per appogiara le corde), kb. 1655
d	Campion (petit chute), 1705
d	Corbetta (chente), 1671
b	De Visée (chente), 1682
	Sanz (apoyamento), 1674



Sanz ugyanazt a jelölést használja az ereszkedő és az emelkedő appoggiaturára és a mordentre is, azonban az ereszkedőt „esmorsata”, az emelkedőt „apoyanendo” névvel illeti.²²⁹ *Corbetta* (1671) az emelkedőt „chente”-nek, az ereszkedőt (ahogy más könyveiben a trillát) „tremolónak” vagy „tremblement”-nek nevezi.²³⁰

²²⁷ Uo. (91. o.).

²²⁸ Uo. (92. o.).

²²⁹ Uo. (93. o.).

²³⁰ Uo. (94. o.).



4. kötés (olasz: strascino; spanyol: extrasino; francia: tirade, chente)

A kötést, amelyet a bal kéz ujjai hajtanak végre, miután a jobb kéz valamelyik ujjja megpengette az első hangot, ugyanúgy játszották, ahogy a mai gitárosok teszik. A tabulatúrában görbe vonallal jelölték a hangok alatt vagy fölött. Mivel a kötött hangok másként szólnak, mint a pengetettek, ezért a korabeli gitárosok és lantosok díszítésként kezelték. Kettőtől hat hangig terjedő hangcsoportok megszólaltatására használták, általában a húrváltozásoknál kezdtek egy újabb csoportot.

A XVI. századi kéziratokból hiányzik a kötés jelölése. Az első jelölést *Girolamo Kapsberger* művében²³¹ találhatjuk. Gitáros kiadványban először *Foscarini* 1630-as kötetében jelenik meg. A jelölések sokszor nem szabályszerűek, átívelnek ütemeket, ütemvonalakat és így érdekes ritmikai eltolódásokat eredményeznek.²³²

(Chiacina – Corbetta, 1648, p.29)



5. vibrato (olasz: acento, accento, trillo, tremolo sforzato; spanyol: temblor; francia: miolement, plainte, flatement)

Jelzés



Szerző

Foscarini, kb. 1630
Bartolotti (trillo sforzato), 1640
Corbetta (tremolo sforzato), 1643 és 1648
(acento vagy flatement), 1671
Sanz (temblor), 1674
De Visée (miolement), 1682
Guerau (temblor), 1694
Campion (mianlement), 1705
Corrette (plainte), 1763
Pellegrini (tremolo sforzato), 1650

A vibrato jelölése leggyakrabban magas hangoknál fordul elő. Ahogy azt az olasz „accento” elnevezés sugallja, bizonyos hangok kiemelésére használták. A díszítést először *Luys Venegas de Henestrosa* tárgyalja könyvében (1557), gitáron való használatáról pedig Foscarini írt²³³ (1630).

²³¹ „Libro primo d'intavolatura di chitarrone”, 1604.

²³² James Tyler: *The Early Guitar*. Oxford University Press, 1980 (96. o.).

²³³ Uo. (97. o.).



6. arpeggio (olasz: arpeggio; spanyol: herpeado; francia: arpeg)

A barokk korban a hosszú ideig tartó akkordokat gyakran díszítették oly módon, hogy felbontották azt különálló hangokra. Az akkord így tovább szólhatott, mint amikor egyszerre pengették meg a hangjait. Az arpeggio gitáron történő alkalmazásáról elsőként *Scipione Cerreto* ír 1601-ben a négyhúros gitárral kapcsolatban. „A hangszeren a jobb kéz ujaival játszott arpeggiando gyönyörű hatást kelt. Ez a játéktechnika sok gyakorlással sajátítható el.”²³⁴

4.3.2. Díszítések a *rasguado* stílusban

A gitár esetében a hagyományos díszítések mellett létezett egy másik fajta is, mely a kétféle játékmódból, a *rasguado* és a *pizzicato* technikájából következik. Ezek az ornamentelek kizárólag a gitárra jellemzőek.

Trillo

Ez az ornamentals gyors le- és felfelé történő pengetések csoportját jelenti. Sokféleképpen írták le használatát. *Abbatessa* (1627) a mutatóujját használta, *Foscarini* (1630) a hüvelyk- vagy a középső ujj használatát javasolja. Utóbbi azt írja, hogy a mutatóujjat is lehet használni, ha négy pengetés szükséges, például, ha fél hangértékű az akkord, azt négy nyolcadra lehet osztani (le, fel, le, fel). Minden egyes nyomtatott akkordot kétszer kell játszani.²³⁵

Repicco

A díszítés hasonló a trillóhoz, de sokszor komplikáltabb. *Fiorano Pico* így ír erről:²³⁶ „Egy repicco játszásához négyet kell pengetni. Például: 2 lefelé, 2 felfelé. Az első »le« a középső, a második a hüvelykujjal, a harmadik »fel« a hüvelyk-, a negyedik a mutatóujjal, mely az utolsó és csak az első húrt pengeti. Egy repicco két nyomtatott pengetésnek felel meg.”

A hüvelykujj bevonásának köszönhetően, a hangzás és a hangsúlyok miatt a két ornamentals meglehetősen különbözik egymástól. A repiccónak sokféle variációja lehetséges.²³⁷

4.4. A barokk gitár jeles képviselői

Európában a barokk gitározás legjelentősebb képviselői három országban működtek. Ezekben a kialakult zenei centrumokban az ízlés, az előadás és a komponálás irányai is némiképpen utalnak a nemzeti sajátosságokra. A kultúra helyi jellegzetességei beépültek a zenei praxisba. Spanyolország, Itália és Franciaország

²³⁴ Uo. (98. o.).

²³⁵ Uo. (83. o.).

²³⁶ „Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola”. Nápoly, 1608.

²³⁷ James Tyler: *The Early Guitar*. Ox. Un. Pr. (84. o.).



jelentette a barokk gitározás legfontosabb színtereit, az olasz és a francia barokk gitározás pedig az egész barokk kor zenéjére nagy hatással volt.

A barokk, a barokk zene Itáliában született meg, itt jött létre a drámai stílus, az első opera, a szonáta, a virtuóz zenei megnyilvánulást jelentő concerto. Franciaországban elsősorban a könnyed tánczenét részesítették előnyben, *XIV. Lajos* maga is sok balettelőadáson táncolt, ebben az országban alakult ki a különböző táncművek fűzése, a szvit. A két nemzet eltérő zenei gondolkodásáról, eltérő előadási stílusáról *Marin Mersenne*²³⁸ a következőket írja: „Az olaszok amennyire tudják, a szenvedélyek és a lélek, a szellem érzelmeit ábrázolják a zenében... mi, franciák, megelégszünk azzal, hogy a fülnek hízelegjünk.”²³⁹ *Francois Raguene*²⁴⁰ már kevésbé árnyaltan fogalmaz: [a franciák] „sokkal finomabban, sokkal nagyobb gondossággal nyúlnak a hegedűhöz, mint az olaszok, akik minden egyes esetben haláltusába kezdenek; a hegedűs gyöttri a hangszerét, kínozza a testét, már nem is ura önmagának, és olyan izgatott, mintha a betegsége lenne az ellenállhatatlan mozgás.”²⁴¹

A spanyolokra elsősorban az olaszok voltak a legnagyobb hatással, ugyanakkor a gitározás szempontjából nem elhanyagolható, hogy egyrészt innen származik a hangszer (ti. a „chitarra spagnuola”), másrészt a spanyol népi zene is megjelenik a spanyol szerzők műveiben, s ez érdekes, különös színt hozott a barokk zene (gitárzene) repertoárjába.

4.4.1. Spanyol barokk gitárosok



21. Lorenzo Baldissera Tiepolo (1736–1776):
Egy elegáns madridi páros

²³⁸ Harmonie Universale, 1636.

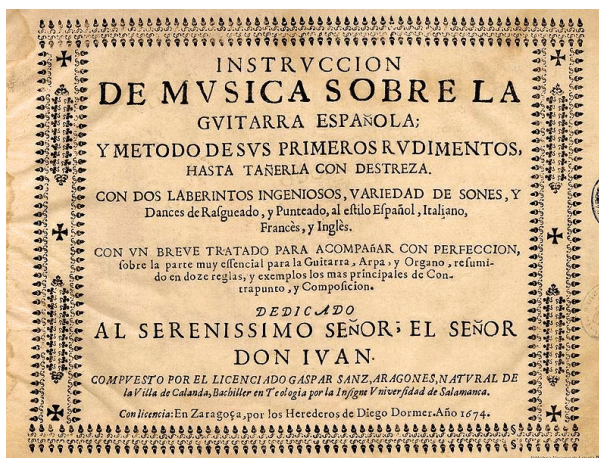
²³⁹ Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (19. o.).

²⁴⁰ Parallele des Italiens et des Français... 1702.

²⁴¹ Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (19. o.).

4.4.1.1. Egy spanyol nemesember

A *Gaspar Sanz* életére vonatkozó dokumentumok ellentmondanak egymásnak, még a magától a szerzőtől származók is. Ezért aztán bizonyosat viszonylag keveset tudunk róla. Ami nagyon valószínű, az az, hogy a mai Zaragoza területén született 1640-ben. A tabulatúras könyvében lévő, *Juan de Austriának* szóló dedikációjában leírja, hogy Itáliába készül a közeljövőben utazni. *Rodrigo de Zayas*, egyik életrajzírója, 1669 és 1672 közé helyezi ezt az utazást.²⁴² Feltételezhetően tanult *Cristobal Carisanitól*, a „Nápolyi Királyi Kórus és Zenekar” organistájától. Rómában is járhatott, és megismerkedhetett olyan nagyszerű lantosokkal és gitárosokkal, mint *Foscarini*, *Granata*, *Pellegrini*, *Kapsberger* és *Francesco Corbetta*. Ez utóbbi, *Gaspar Sanz* véleménye szerint, mind közül a legkiválóbb.



22. *Gaspar Sanz* tabulatúras könyvének első oldala (1674)

Sanz tudomásunk szerint *Lelio Colistától*²⁴³ vett gitárórákat. A **Brüsszeli Nemzeti Királyi Könyvtárban** található egy 1730-ból való kézirat, amelynek nemcsak *Colista* zenéjének megismerését köszönhetjük, hanem amelyben a kor legismertebb gitárosainak művei mellett (*Francois Le Coq*, *Robert de Viséé*, *Nicolas Derosier*, *Giovanni Battista Granate*, *Francesco Corbetta*) *Gaspar Sanchez* művei is megtalálhatóak, aki valószínűleg egyazon személy *Sanzszal*. Zenei műveltségét olasz mesterektől szerezte. 1674-ben biztosan Zaragozában tartózkodott, ahol ebben az időben ő maga készítette saját könyvének rézmetszeteit. Első biográfusa, *Félix de Latassa* az 1710-es évet jelöli meg halálának időpontjául, mások a XVII. század végét.²⁴⁴

²⁴² Jesus Sanchez: *Gaspar Sanz. Orphénica Lyra: Gaspar Sanz* (CD), Glossa Music, S. L. 2000 (19. o.).

²⁴³ 1629. január 13., Róma–1680. október 13., Róma.

²⁴⁴ Uo. (19. o.).



Sanz tabulatúrák könyve²⁴⁵ már az 1674-es első kiadásától kezdve rendkívül népszerűnek bizonyult, a spanyol barokk gitár repertoárjának a legismertebb darabjait tartalmazza. Népszerűségét többszöri utányomása is igazolja, a második utányomás 1657-ben, a harmadik 1697-ben jelent meg.



23. *Sanz* fogástáblázatának egy oldala

Sanz munkája végső verzióját három könyvre osztotta, az első könyvet pedig két traktátusra, amelyek nemcsak a szerző technikai és szólójátékkal kapcsolatos nézeteiről, hanem általánosságban a gitár kísérő hangszer szerepéről is számot adnak.

Az első könyv első részében szó esik a húrozásról, a hangolásról, az érintőkről, a kéztartásról, az arpeggiók és díszítések kivitelezéséről. Képekkel illusztrálja az akkordfogásokat. A továbbiakban ír még a pengetésről, a rasguadoról – amely tipikus eleme a barokk gitárjátéknak – és a tabulatúráról. *Sanz* a *Benedetto Sanseverino*²⁴⁶ által népszerűsített olasz rendszert használja, ahogy más spanyol és olasz szerzők is. A második részben a continuojátékról olvashatunk, melyre tizenkét szabályt fogalmaz meg, bár megjegyzi, hogy a téma komplikáltsága miatt valójában egy hosszabb tanulmányra lenne szükség, és a leírt tizenkét szabály csupán az alapot jelentheti. A második könyv tizenkét oldal zenét tartalmaz, a kor legjellegzetesebb spanyol táncaival, úgymint a „folias”, az „espanoletas”, a „canarias” és a „marzipálos”. A harmadik könyv pedig tíz oldal terjedelemben „passacallé”-kat foglal magában.

4.4.1.2. A *Sanz* utáni nemzedék

Francisco Guerau (1649–1722) II. *Károly* udvarában papként és zenészként is tevékenykedett. 1649-ben született Mallorcán, tízévesen a **Madridi Királyi Egye-**

²⁴⁵ „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola”, 1674.

²⁴⁶ „Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola opera terza.” Milano, 1622.



temen a „Kis Énekesek Kórusának” tagja lett, ahol zenei képzésben részesült. Ez az intézmény Európa számos intézményéhez hasonlóan, tehetséges gyermekeket gyűjtött össze, hogy énekekre és zenei ismeretekre tanítsa őket. *Guerau* mutálása után is képes volt az alt szólamot énekelni, így a király szolgálatában folytathatta továbbra is énekesi pályafutását. Nem sokkal később a „Királyi Kórus” énekes lett, ezt követően a „Királyi Kamara” komponistájának, majd 1693-ban a „Kis Énekesek Kórusa” vezetőjének nevezték ki az egyetemen. 1696-tól 1700-ig a „Királyi Kórus és Zenekar” zenei mesterének tiszttségét töltötte be.²⁴⁷ *Guerau* gitárkönyve²⁴⁸ 1694-ben jelent meg *II. Károlynak* dedikálva. 30 passacallét és 6 különböző táncra írt variációt tartalmaz. A könyvben ezenkívül instrukciók találhatóak a tabulatúraolvasásról, a díszítésekről, és hasznos tanácsok a kéztartásról és a „barrée” használatáról.

Santiago de Murcia (1682 k.–1740 k.) spanyol gitáros, zeneszerző és zeneelméleti szakíró, feltehetően Madridban született. Édesapja maga is zenész és hangszerkészítő a spanyol királyi udvarnál. *Murcia* 1690 és 1700 között énekes volt a „Királyi Kórusban”. Gitározni édesapjától (*Gabriel de Murcia* lantos, gitáros), majd *Francisco Guerau*-tól tanult. Később az akkor híres csellóművész-zeneszerzőtől, *Antonio de Literestól* (1673–1747) kapott magas színvonalú zenei képzést.²⁴⁹ 1702-ben Spanyolország újonnan koronázott királyát, *V. Fülöpöt* kísérte Nápolyba, ahol a gitáros találkozott *Corellivel* és *Scarlattival*. 1705-ben a spanyol királyné, *Mária Lujza* gitártanára lett, *V. Fülöp* fiatal feleségéé, aki alkalmazta *Antonio de Murcia*t²⁵⁰ is udvarában mint gitárkészítőt. 1714-ben, *Mária Lujza* halálát követően *Jacome Francisco Andriani*, egy gazdag itáliai lovag szolgálatába állt, aki 1706-ban érkezett Spanyolországba, hogy *V. Fülöp* oldalán háborúzzon (1700–1714). *Murcia* 1717-ben publikálta művét.²⁵¹ 1732-ig semmi biztosat nem lehet tudni róla. Ebben az évben dedikálta kéziratát, a „**Passacalles y Obras de Guitarrá**”-t egy patrónusának, *Fülöp* korábbi jegyzőjének, *Joseph Alvarez de Saarvedrának*. Valószínűleg követte őt Mexikóba is, ami megmagyarázza, miért ott lelhető fel összes gyűjteményes kottája. Úgy vélik, ott is halt meg.²⁵² Egyetlen publikált műve, a „**Resumen de Acompañar**” nyomótábláit Antwerpenben metszették 1714-ben, és 1717-ben adták ki. Az első rész egy hosszú értekezés a gitáron való continuojátékról, amelyet abban az időben nagyra becsültek. A második rész 117 kompozíciót tartalmaz.

²⁴⁷ www.baroqueguitar.net

²⁴⁸ „Poema Harmonico Compuesto de Varias Cifras por el Temple de la Guitarra Espanolas”, 1694.

²⁴⁹ Craig H. Russel: *Santiago de Murcia's*, *Codice Saldívar No. 4*, 4. fejezet. Urbana, University of Illinois Press, 1995.

²⁵⁰ Valószínűleg *Santiago* testvére.

²⁵¹ „Resumen de Acompañar la PASTE con la Guitarra”, 1717.

²⁵² www.baroqueguitar.net



Murcia két kéziratot is hagyott ránk, melyeket 1732-ben állított össze. A „**Pas-sacalles y Obras de Guitarra**” c. gyűjtemény 28 passacallét és 11 szvitet tartalmaz, melyből sok tétel más szerzők műveinek átírata (*Robert de Visée, Francesco Corbetta, Francois Champion* és *Arcangelo Corelli*). A másik kéziratban maradt gyűjtemény „**Códice Saldivar 4**” néven vált ismertté. 1943-ban került elő Mexikóban és csak 1985-től nyilvánították *Murcia* kéziratának. Ma egy kétkötetes füzet első részének tartják. 69 művet tartalmaz, sok hagyományos spanyol táncot, néhány újat is (fandango, jota), valamint táncokat az Újvilágból, számos menüettet és egy olasz stílusú szonátát.

4.4.2. Olasz barokk gitárosok

Melchior de Barberiis pap volt a padovai katedrálisban, amely abban az időben a város kiemelkedő zenei színtere volt. *Barberiis* leírásából tudjuk, hogy a városban élt egy másik lantos is, akit „*Senator di Lanto Excelentissimo*” néven említ. Sajnos nem csak a valódi nevét nem tudjuk; semmilyen adat nem maradt fenn róla, mint ahogy *Barberiis*ről is keveset tudunk.

Padova ebben az időben a Velencei Köztársaság része volt, 1222-ben alapított kiváló egyeteméről vált híressé, amely jogi karával egész Európából vonzotta a hallgatókat. Valószínű, hogy a XVI. századtól zenét is tanítottak az egyetemen, és szinte a lantosok Mekkája lett az intézmény. *Barberiis* is a város lanttanárainak egyike lehetett (mint pl. *Antonio Rotta*). Kiadványai (öt tabulatúras könyv) híressé tették, így Padova kulturális életének fontos személyévé vált. Ötödik lantkönyvében, az utolsó oldalakon találkozhatunk először Itáliában nyomtatott gitárzenével. A művet 1594-ben Velencében adták ki.²⁵³

A XVI. század egyik legnagyobb találmányát, az alfabetikus kottázási rendszert már megtalálhatjuk *Barberiis* kottaiban is. (Alfabetoakkordokkal találkozhatunk a 106 darabjából 16-ban.)

Girolamo Montesardo az első gitárra íródott tabulatúras könyv szerzője.^{254, 255} A Firenzében megjelent mű valójában egy egyszerű tankönyv, mégis nagy jelentőségű. A zenetörténetben először itt írják le a pengetés irányát jelekkel. A következő megoldást alkalmazza a könyv: húznak egy vízszintes vonalat, a vonal alá írt betű a lefelé pengetett akkordot jelentette, a vonal fölé írt pedig a felfelé pengettet. A hangok értékét a kis- és a nagybetűk határozták meg: a nagybetű kétszer olyan

²⁵³ „Opera initiolata continua.” Velence, 1594.

²⁵⁴ James Tyler and Paul Sparks: „The guitar and it’s music from the renaissance to the classical area”. Oxford University Press, 2001 (52–55. o.).

²⁵⁵ „Nuova inventione d’intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniola senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogu’uno senza maestro potrà imparare.” („A tabulatúra új találmánya táncok játszására a spanyol gitáron, számok és hangok nélkül, hogy megtanulhass gitározni egyedül, tanár nélkül.”) 1606.



hosszú időtartamot jelzett, mint a kisbetű. Ez a megoldás az alfabetorendszerben újnak számított. *Montesardo* pengetési notációja nagy segítség volt azoknak, akik már jártasak voltak a kor táncaiban és kisebb ritmikai bizonytalanságokkal bajlódtak. A műben alfabetotáblázatok találhatóak és egy részletes leírás az itáliai tabulatúra használatáról. Mindegyikhez 23-23 betű és 4-4 más-más szimbólum társult. Ezek a szimbólumok és betűk nagyon pontosan bemutatják az akkordok lefogásában a kéz és az ujjak szerepét a fogólapon. A táblázat praktikumát csak fokozta, hogy segítségével a műveket egyszerű volt transzponálni, s így más-más hangnemben eljátszani. Az énekesek számára ez különösen kedvező megoldás volt.

Az 1606-ban megjelent könyvben találkozhatunk hangolási és húrozási tanácsokkal is. Például az ötödik húrt kell először a megfelelő hangmagasságra behangolni, és hozzá kell a többi húrt hangolni a megadott hangmagasságokra. Nagyon fontosnak tartotta *Montesardo* a negyedik és ötödik húr és azok oktávpárjainak a tisztaságát.

Montesardo igazi neve *Melcarne* volt. *Montesardo* annak a nápolyi városrészenek a neve, ahol született. Fiatalon lett orgonista Trasteverében (Róma), a Szűz Mária római katolikus templomban (Tiberisen túli Mária-templom). (1603-ban ezen a poszton *Girolamo Frescobaldi* szolgált.) Tisztázatlan, hogy Firenzében, ahol könyve megjelent, dolgozott-e. Az biztos, hogy neve a *Mediciek* által alkalmazott zenészek névsorában szerepel. A könyve kiadását követő évben a bolognai San Petronióban alkalmazták énekesként. A következő évben kinevezték „maestro capellá”-nak. Két egyházzenei kiadványát ismerjük (1608, 1612). Néhány *motettája* bekerült más szerzők válogatásába is. 1608-ban megjelentetett egy világi zeneműveket tartalmazó tabulatúrás könyvet, majd Nápolyba visszatérve ismét világi műveket publikált egy kötetben.²⁵⁶ Ezek két-három énekhangra íródott, alfabetokíséretes darabok.

*Fiorano Pico*²⁵⁷ könyve²⁵⁸ 1608-ban jelent meg (a megjelenés dátuma vitatott), majd néhány évtized múltán, 1698-ban ismét megjelent a mű nyomtatásban. A tabulatúrás könyv tartalmaz néhány saját szerzeményt, de elsősorban tradicionális táncokat csokorba szedő válogatás. (Néhány ezekből benne van *Montesardo* könyvében is, de *Pico* többféle változatban dolgozta fel a táncokat.) Az újdonság *Pico* könyvében az, hogy az alfabetorendszer akkordjait nemcsak az első fekvésre dolgozta ki, hanem a magasabb fekvésekre is.

²⁵⁶ „I lieti giornidi Napoli.”

²⁵⁷ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (55–57. o.).

²⁵⁸ „Nuova scelta di sonare per la chitarra spagnuola.”





24. Pico könyvének borítója

Az akkordok betűi vagy szimbólumai mellé írott számok azt jelzik, hogy melyik érintőnél (melyik fekvésben) kell az akkordot lefogni. Például a H-15 azt jelenti, hogy az első fekvésben lefogott B-dúr akkordot az ötödik fekvésben kell lefogni, így kapunk egy D-dúr akkordot. Tehát csupán a fogások más fekvésekbe helyezésével sikerült harmóniai változást elérni. Néhány „felemelt” akkord a későbbiekben más, eddig még nem használt betűelnevezést kapott.²⁵⁹ Ezt a rendszert bizony elég nehéz volt megtanulni és fejben tartani. *Pico* szerint a fogásokat könnyebb megjegyezni, mint az általa jelölt harmóniát. Így az akkordok fordításaival is lehetett játszani, bevonva magasabb hangokat is.

Pico pengetési és ritmikai jelölései túlhaladják *Montesardó*-ét. Rövid, függőleges vonalakat rajzolt a vízszintes vonalak alá vagy fölé. Ezekkel a jelekkel meghatározta a pengetési mozdulatok megkívánt irányát. Ütemvonalakat, ütemmutatót ő sem használt. Hangolási instrukciói kissé zavarosak, félreérthetőek, és a hűrozással kapcsolatban sem ad az elvárhatónak megfelelő pontos leírást. A könyv befejező része egy antológia, amely hat alfabetokíséretes dalt tartalmaz. Sajnos a kiadvány nyomdatechnikai színvonala nagyon gyenge.²⁶⁰

L A P E R V C I N A .								32
H I	M I	H I	C I	H I	I I	B I	I	
I I	I I	I	I	I I	I I	I I	I I	
G I	L	H I	M	H I	P	A I	B I	
I I.	I I	I I	I	I	I	I I.	I	
O I	L I	C I	O I	Fine.				
I	I I	I	I I	I				

25. Pico kézírata

Pico életéről semmit nem tudunk, de összességében számos értékes és hasznos zenei ismeretet hagyott ránk munkásságával.

*Ambrosio Colonna*²⁶¹ első tabulatúrák könyve²⁶² 1620-ban jelent meg. A kiadvány hasonlatos volt *Pico* könyvéhez, abban viszont különbözött tőle, hogy a mű

²⁵⁹ Például a „H2” lett az „R”, a „H3” pedig a „Z”.

²⁶⁰ A kiadó sok hibát vétett, a sok felesleges vonal beírásával rontotta az olvashatóságot.

²⁶¹ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (57–58. o.).

²⁶² „Intavolatura di chitarra alla spagnuola...”

teljesen érthető, világos, átlátható és szinte hibátlan volt. (*Colonna* nyomdászcsaládból származott.) Ebben a könyvben is találhatunk alfabetotáblázatot, ismert táncokat, dalokat és egy-egy darabot, akár több hangnemben is. A mű végén egy különösen érdekes rész található: pontos leírását kapjuk a gitárnak a hangszeres együttesekben játszott szerepéről. A szerző itt három különböző méretű és hangolású gitárról ír. A legnagyobb gitár legmagasabb húrját d hangra, a középső gitár felső hangját e-re, a legkisebbét pedig a-ra kell hangolni és ezekhez kell a többi húr a szokásos hangközökkel behangolni.



26. *Colonna* kézírata

Colonna szerint, ha a legnagyobb gitár az alfabetotáblázatának J betűjét, a középső az A betűjét, a legkisebb pedig a C betűjét fogja, akkor az így kapott harmónia ugyanaz lesz, vagyis a különböző hangolások következtében minden hangszer a G-dúrt szólaltatja meg. *Colonna* ezzel azt igazolja, hogy a különböző hangolású és méretű hangszerek jól használhatóak voltak az együttzenélések alkalmával.

Benedetto Sanseverino könyvét^{263, 264} Milánóban, 1662-ben adták ki. Zenetörténeti fontosságú munka, mert a szokásos alfabetotáblázatokon kívül használ ütemmutatókat, ütemvonalakat, pengetési jeleket és a ritmikára vonatkozó utalásokat. Ezekon kívül a hanghosszúságot is jelöli. Hangolási instrukciói hasonlatosak a *Montesardo* javasolta eljáráshoz, de *Sanseverino* hangszere a megszokott barokk gitárhangoláshoz képest egy teljes hanggal mélyebbre volt hangolva. A könyvben található dalokat kettő, három, négy, hat szólamban, alfabetokísérettel írta le. A kiadvány tartalmaz továbbá gitártechnikai instrukciókat, valamint az előadásmódra is kitér benne *Sanseverino*, vélhetően azzal a szándékkal, hogy a későbbi korok gitárosai is könnyedén előadhassák műveit.

Giovanni Abbatessa Barihoz közel, Bitonto városában született,²⁶⁵ ami a Nápolyi Királysághoz tartozott. 1627-ben, 1635-ben és 1652-ben is adott ki műveket. Az 1627-ben megjelent munkája néhány nagyon fontos információt ad: *Abbatessa* szerint akkordpengetéskor a jobb kezet a nyak közelében kell tartani. Hangolási instrukciói mellett ír a díszítések szerepéről és eljátszásukról is. Az 1635-ös kiad-

²⁶³ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (58–59. o.).

²⁶⁴ „Intavolatura facile...”

²⁶⁵ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (59–60. o.).



ványa tartalmaz egy „**Sinfonia Del Grandi**” című darabot, amelyet *Abbatessa* a kor legismertebb monódiászerezőjének, *Alessandro Grandin*nak ajánlott. (A mű öt részből áll, melyek két, három és négy hangra, alfabetokísérettel íródtak.)

Abbatessa már használt kulcs nélküli vonalrendszert is egyes daraboknál. Az 1652-ben kiadott művében ír az általa „arpettá”-nak nevezett „gitártoldalék” húrozásáról és hangolásáról (ez egy hárfaszerű toldalék volt, diatonikus hangolással).

*Fabricio Costanzo*²⁶⁶ is nápolyi szerző, kiadványában főként gitáros kamarazenei műveket találunk (30 kvartett, 4 duó és 16 szólómű). A nagyméretű könyvben a kvartettek úgy helyezkednek el, hogy a ma használatos zenekari partitúrákhoz hasonlóan a szólamok egymás alá kerültek egyazon oldalra, így az előadók a többiek szólamait is láthatják a magukéi mellett. *Costanzo* írt a négy hangszer hangolásáról is. (A négy gitár közül hármat a *Colonna*-féle rendszerrel hangolt.) Minden darabhoz külön alfabetotáblázatot mellékel, a gitárok hangolásainak megfelelő fogásokkal.

Carlo Calvi könyvét^{267, 268} 1646-ban Bolognában adták ki. Mentegetőzéssel kezdi művét: ő nem zeneszerző, és így kénytelen mások műveit összegyűjteni kottás könyvében. Leírja pl. *Francesco Corbetta* 1639-ből származó alfabetotáblázatát és hangolási útmutatóit is. Műve két részre osztható:

1. kizárólag alfabetóval írott művek chitarrigliára,
2. húsz itáliai tabulatúras rendszerrel írott kompozíció gitárra.

Calvi mindkét hangszer (a gitár és a chitarriglia) hangolását pontosan megadja. Az első rész végén azt írja: „A következő darabok előadhatók chitarriglián is, de valójában ezek a művek gitárdarabok.” Ez is mutatja, hogy *Calvi* különbséget tesz a két hangszer között. Az itáliai tabulatúra ugyanakkor lehetővé tette, hogy a művek mindkét hangszeren megszólalhassanak. *Calvi* próbálkozott a vonalrendszerben való lejegyzés használatával.

Antonio di Micheli szicíliai származású gitáros²⁶⁹ könyvét²⁷⁰ Palermóban, halálának évében, 1680-ban adták ki. Ez nem csupán alfabetokíséretes szicíliai dalokat és szólódarabokat tartalmazó, egyszerű tankönyv, hanem bőséges információforrása az akkor használt hangolásoknak, a magasabb fekvésben lefogott akkordoknak és általában a transzponálásnak. Szót ejt a skálákról, a kadenciákról, a számozott basszusról történő játékról és az ezekhez kapcsolódó harmóniák kidolgozásának módjáról. A könyv nagyra értékelendő a gitáros zenetörténetben; sajnos sem a szerzőről, sem egyéb szerzeményeiről – ha voltak ilyenek – nem tudunk semmit.

²⁶⁶ Uo. (60. o.).

²⁶⁷ Uo. (61–62. o.).

²⁶⁸ „Intavolatura di chitarra e chitarriglia...”

²⁶⁹ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (62–63. o.).

²⁷⁰ „La nuova chitarra...”



*Giovanni Paolo Foscari*²⁷¹ (1601 k.–1649 k.) a XVII. század egyik legfontosabb barokk gitáros, Brüsszelben lantoként, theorbásként és gitárosként működött a Habsburg uralkodó, *Albert főherceg* pártfogoltjaként. A főherceg több



27. *Giovanni Paolo Foscari*

neves művésszel együtt alkalmazta *Foscarinit*, köztük volt pl. *Rubens* is. *Albert főherceg* 1621-ben bekövetkezett halála után *Foscari* élete drámaian megváltozott, 1629-ig szinte semmit sem tudunk róla. Bizonyos azonban, hogy az 1624-ben Anconában alapított „*Il Academico Caliginoso*” nevű társasághoz csatlakozott „*Il Furioso*” néven, amely név alatt öt kötet gitármuzsikát publikált.²⁷²

Az első könyve²⁷³ elveszett, második könyvében²⁷⁴ 136 darabot jelentetett meg alfabetorendszerű lejegyzéssel. Harmadik könyve²⁷⁵ lett az első olyan kiadványa, amely „punteadó”-t, ún. pengetett stílust is alkalmaz. A 188 mű között találunk egy gitárra írt duót is, a többi darab közül 56 mű az előző gyűjteményekből való válogatás. Negyedik könyvében²⁷⁶ összesen 204 művet publikál, melyből 26 az új kompozíció. Ötödik és egyben utolsó kötete²⁷⁷ 246 darabot tartalmaz, ebből 42 az új darab, közülük 2 continuokíséretet is előír.

Tabulatúras könyveinek bevezetőiben *Foscari* ragaszkodik hozzá, hogy műveit pontosan úgy játsszák, ahogyan le vannak írva, az előadó ne adjon szeszelyeinek engedve egyetlen hangot sem hozzájuk. *Foscari* legtöbb darabját nem osztotta ütemekre, sokat közülük problematikus is lenne ütemekre beosztani. Zeneje ugyanakkor sokkal bonyolultabb és kifinomultabb, mint kortársaié, egyedi és különlegesen érdekes szerzője a gitáriróadalomnak, gyakran merész komponálású darabjainak hatása érződik sok későbbi gitáros munkásságában.²⁷⁸

²⁷¹ Uo. (63–67. o.).

²⁷² James Tyler: *The Early Guitar* (43. o.).

²⁷³ 'Intavolatura di Chitarre Spagnola', 1625.

²⁷⁴ 'Libros Secondo', 1629.

²⁷⁵ 'Il Primo, Secondo, e Terzo Libro della Chitarra Spagnola', 1630.

²⁷⁶ 'Il Libro, Secondo, Terco, e Quatro Libro', 1637.

²⁷⁷ 'Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola', 1640.

²⁷⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. The Mac Millan Press Ltd., 2001. Ed., vol., 7. Guitar szócikk (825–843. o.).



ALFABETO 1

♣	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L
♣	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X
♣	Z	♣	♣	B ^o	G ³	H ³	M ³	N ³	K ³	P ³	M ³



Auertendo nelle sonate à quelle lettere che hanno un numero sopra cioè 2; 3; 4; 5; per piu facilità s'ha da fare la medesima lettera, portando la mano à 2, 3, 4, 5; taffi piu à basso conforme al numero che hauerà sopra. Auertendo ancora, che trouando un M. con una croce sopra, douerà fare à piu taffi comè trouerà notato, à 2, 3, 4, 5, conforme il suddetto esempio dell'Alfabeto.

♣	A [*]	B [*]	C [*]	D [*]	E [*]	F [*]	G [*]	H [*]	I [*]	K [*]	L [*]	M [*]	N [*]	P [*]
---	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

Il suddetto Alfabeto dissonante si douerà conoscere quando hauerà una crocetta appresso.

28. Foscarini alfabetotablázata

Francesco Corbetta (1615–1681) korának talán a leghíresebb gitáros, zeneszerzője.²⁷⁹ Karrierjét a bolognai egyetem tanáraként kezdte, ahol többek között a fiatal *Giovanni Battisten Granatát* is tanította (aki később nagy riválisa lett). Első művét 1639-ben, Bolognában adta ki. Nyolc kevert rendszerű tabulatúrával írott darabot tartalmaz a gyűjteménye.²⁸⁰ *Corbetta* nemeseket, fontos egyházi méltóságokat tanított gitározni. Tehetségének köszönhetően 1643-ban *II. Carlo Gonzaga* szolgálatába állhatott, akinek második könyvét²⁸¹ ajánlotta. A művet Milánóban jelentette meg 1643. október 30-án. Az ekkor tizennégy éves mantovai herceget, *Carlót* is *Corbetta* tanította gitározni. A kiadványban található egy portré a szerzőről, s kiderül az is, hogy *Corbetta* az 1620-ban alapított „*Accademia degli Erranti*” tagja volt „*Il Capricosa*” néven.

A mantovai szolgálat után Brüsszelbe került, ahol *Leopold Wilhelm* főherceg udvari zenésze lett. *Corbetta* hálája jeleként a következő tabulatúras könyvét neki ajánlotta.²⁸²

²⁷⁹ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (67–69. o.).

²⁸⁰ „De gli seherzi armonici...”

²⁸¹ „Varii capriccii per la ghittara spagnuola.”

²⁸² „Varii scherzi di sonate per la chitarre spagnola”, 1648. január 1., Brüsszel.





29. Francesco Corbetta

1656-ban *Mazarin* bíboros Párizsba hívatta, ahol a fiatal *XIV. Lajos* gitártanára lett. Párizsban *Corbetta* játszott egy „ballet de cour”-ban, *Lully* irányításával, melyben az egyik táncos szerepét maga a *Napkirály* alakította. Az 1660-as évek elején a korábban száműzött *II. Károlyt* kísérte Londonba. Az angol király udvarának hamar a meghatározó alakja lett. A királyt és a nemesség prominenseit tanította gitározni. Tevékenysége nyomán a hangszer népszerűsége az udvarban napról napra nőtt. Kedveltsége túlszárnyalta a lantét is, mindazok legnagyobb bosszúságára, akik a gitárt primitív, alkalmatlan hangszernek tartották.

Királyi támogatója nyújtotta pénzügyi biztonságára alapozva, azt felhasználva elindított egy szerencsejátékot „katalán lottó” néven, s miután a pilótajáték-szerű lottójátékával óriási haszonra tett szert, visszazökött Párizsba. Itt a francia trónörökös gitártanára lett. *Corbetta* 1671-ben kiadta „*La Guitarre Royale*” című kötetét, amely gyors népszerűséget hozott neki Párizsban, így hamar – 1674 – követte az elsőt a második kötet. Egy nagyon rövid angliai látogatást nem számítva – csupán egy koncertet adott *II. Károly* tiszteletére az udvar előtt – élete hátralévő részét Franciaországban töltötte. Amikor 1681-ben eltávozott az élők sorából, sokan meggyászolták és költemények írtak hozzá.

Corbetta élete vándorló virtuóz zenészként, fordulatos kalandokkal telt. Ismert és fennmaradt történeteiből következtetve – memoárjainak elveszéséről *Adam Eber* 1701-ben tesz említést – igazán sajnálhatjuk,²⁸³ hogy nem tudhatunk meg többet *Corbetta* emlékirataiból a korabeli világról és a muzsikus kalandokban bővelkedő életéről.

Corbetta öt tabulatúras könyvet írt és publikált, ebből egy elveszett. Az első könyv²⁸⁴ 98 művet tartalmaz rasguado stílusban. A második könyvben²⁸⁵ 43 darab van, a harmadik könyv szintén nincs meg. A negyedik könyv²⁸⁶ 39 darabot tartalmaz olasz tabulatúrában lejegyezve. Az ötödik könyv²⁸⁷ egy nagyon dekoratív, díszesen metszett tabulatúras könyv. A szerző szavaival élve: „olyan darabokat tar-

²⁸³ www.baroqueguitar.net

²⁸⁴ „De gli Scherzi Armonici Trovati...”, 1639.

²⁸⁵ „Varii Capriccii per la Chitarra Spagnuola”, 1643.

²⁸⁶ „Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola... Libro Quarto”, 1648.

²⁸⁷ „La Guitarre Royale”, 1671.



talmaz, melyek sokkal szebbek és regényesebbek, mint minden más, ami eddig megjelent”. Számos szvitet és más gitárdarabot foglal magában, összesen 113-at, melyek közül négyet énekhangra, gitárra és continuóra írt. Utolsó könyve szintén a „*La Guitarre Royale*” (1674) címet viseli, *XIV. Lajos*nak ajánlva. A 40 kompozícióból 12 gitárduó. A két utóbbi kötet francia tabulatúrában íródott. A „*La Guitarre Royale*” két kötete – *Robert de Visée* könyveivel együtt – a francia barokk gitárművészet csúcsát jelentik.

*Angelo Michele Bartolotti*²⁸⁸ (1615 k.–1682) bolognai gitáros és theorbajátékos volt. Életéről keveset tudunk. Első könyvét, mely gitárra írt zenét tartalmaz, 1640-ben publikálta Firenzében. 1652–1655 között a svéd királynő, *Krisztina* szolgálatában állott, aki olasz zenészeket és színészeket is alkalmazott. Ezért *Krisztina* svéd királynőnek ajánlotta második könyvét, melyet 1655-ben publikált Rómában. 1656-ban Franciaországba utazott, ahol ismert theorbajátékos lett. 1669-ben könyvet jelentetett meg arról, hogy a theorbán hogyan kell continuót játszani. Ettől az időponttól kezdve semmit nem tudunk róla.²⁸⁹ Valószínűsíthető, hogy haláláig Franciaországban, *XIV. Lajos* udvarában szolgált.



30. *Angelo Michele Bartolotti*

Első gitárkönyvét²⁹⁰ patrónusának, *Salviati herceg*nek ajánlotta. A kiadvány, melyet saját kezűleg metszett, 50 darabot tartalmaz, 24 passacagliát az összes dúr és moll hangnemben, valamint 6 szvitet és egy foliát. Második gitárkönyvének²⁹¹ a zenéje francia hatásról tanúskodik. Átfogó instrukciókat tartalmaz a barokk gitározási technikát illetően. Az akkordok technikai megvalósítását magyarázza; tabulatúráiban szerepelnek trillák, mordentek, tenuto és más stilisztikai elemek,

²⁸⁸ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (69–70. o.).

²⁸⁹ www.baroqueguitar.net

²⁹⁰ „*Libro Primo dei Chitarra Spagnola di Angiol Michele Bartolotti Bolognese*”, 1640.

²⁹¹ „*Secondo Libro di Chitarra di Angelo Michele Bartolotti di Bologna*”, 1655.



melyekhez világos és érthető magyarázatokat fűz. Majdnem minden hangnemben írt prelűdöt, melyeket változatos formájú táncok követnek. Az előadónak lehetővé teszi, hogy maga szerkeszthesen szvitet. Csupán ki kell választania egy prelűdiumot, majd a vele egy hangnemben lévő táncok közül szabadon válogatva összeállíthatja a maga szvitjét.²⁹²

A művekből megállapítható, hogy *Bartolotti* kiválóan ismerte a francia zenei stílust. Stockholmi tartózkodása alatt barátságba került egy ott élő francia zenész-szel, akitől sokat hallhatott és tanulhatott a francia zenéről. *Bartolotti* művében kijelenti, hogy kompozíciói nem kezdőknek készültek, hanem azoknak, akik már jártasak a zenében és haladó szinten vannak. Kompozícióit a barokk gitáriródlom legösszetettebb és legjobban megírt darabjai között tartjuk számon.

*Antonio Charbonchi*²⁹³ első tabulatúrák könyve Firenzében jelent meg.²⁹⁴ Ezt a művét *Medici Mathias* hercegnek ajánlotta, aki Siena kormányzója és *Charbonchi* személyes támogatója volt. A könyvben található művek francia tabulatúrával íródtak, az alfabeto- és a punteadotechnikát egyaránt alkalmazva. Második könyvét²⁹⁵ szintén Firenzében jelentette meg. A francia tabulatúrával írott mű – a szerzőnek valószínűleg kötődése volt a francia udvarhoz – 72 darabot tartalmaz 1, 2, 3... stb. és 12 gitárra.

*Ferdinando Valdambrini*²⁹⁶ két kiadvánnyal járult hozzá a barokk gitár irodalmához. Az első könyvet *Don Paolo Savelli* lelkésznek ajánlotta. A bevezetőben útmutatókat találhatunk a használt jelekre és a hangszer húrozására vonatkozóan. Tabulatúrában írja le, mely húrokat hangolja oktávban, melyeket unisonóban. Külön jelekkel utal az arpeggiált akkordok előadására. Nem használ névleges hangolást, de az kiderül, hogy az első húrt bizonyosan e-re hangolta. A könyv egy continuotáblázattal kezdődik, ami abban segít, hogy a gitáros könnyedén megtanuljon a continuobasszusról játszani. A táblázat segít a kadenciák játszásában is. Több saját mű és népszerű dal is található a kiadványban. A második könyv²⁹⁷ szintén Rómában jelent meg, és az elsőhöz hasonlóan pedagógiai jellegű zenei anyagot is tartalmaz, de itt még részletesebb, bőséges magyarázatokkal látta el a szerző műveit. Pontosan elmagyarázza, hogyan játszunk trillát, mordentet, tremolót, fintát. *Valdambrini* – mint igazi, lelkiismeretes gitártanár – a könyvet táblázatokkal fejezi be. Az egyik táblázatban bemutatja például, hogyan lehet az alfabetoakkordokat átírni francia tabulatúrába. A másik táblázattal a számozott basszusról való játékhoz nyújt nagyon jól használható, praktikus segítséget.

²⁹² A prelűdökkel együtt 142 magas színvonalú darabból lehet válogatni.

²⁹³ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (72. o.).

²⁹⁴ „Sonate die chitarra spagnola con intavolatura franzese”, 1640.

²⁹⁵ „Le dodici chitarre...”, 1643.

²⁹⁶ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (72–74. o.).

²⁹⁷ „Libro secondo d'intavolatura...”, Roma.



*Giovanni Battista Granata*²⁹⁸ (1620 k.–1687) korának legtermékenyebb gitárosa. Az itáliai Torinóból származik. Hét könyvet publikált, melyek egyre jobb minőségű és egyre változatosabb zenét tartalmaznak. Valamennyit a bolognai *Giacomo Monti* nyomdájában nyomtatták. Életéről alig van információnk, 1659-es könyvének előszavában megemlíti, hogy sebész a mestersége. *Corbettától* tanult gitározni.



31. *Giovanni Battista Granata*

Kiadványaival rendkívüli elismertséget és népszerűséget szerzett; ezeket a könyveket mantovai, firenzei és bavariai nemesembereknek dedikálta.²⁹⁹ Az első könyv³⁰⁰ 60, a második³⁰¹ 16, a harmadik³⁰² pedig 50 művet tartalmaz (12-t az előzőből). Utóbbiban az egyik darab continuokíséretes, 8 zenemű kétféle scordatúrással hangolást kíván. A negyedik könyvbe³⁰³ a szerző 68 kompozíciót gyűjtött egybe, ebből hat darab „Chitarra a Tiorbatá”-ra (basszuhúrokkal ellátott gitár, hasonlóan a theorbált lánthoz) íródott. Tartalmaz egy szonátát gitárra és hegedűre continuokísérettel, valamint egyéb darabokat öt különféle hangolással. Az ötödik könyv³⁰⁴ 44 művet foglal magában, melyből 12 gitárra, hegedűre és continuóra íródott, míg a hatodik könyv³⁰⁵ tartalma 59 kompozíció: 23 gitárra, 2 hegedűre, valamint continuóra. A hetedik könyvben³⁰⁶ az 50 darabból 24 íródott gitárra, 2 hegedűre continuokísérettel.

²⁹⁸ James Tyler and Paul Sparks: „The guitar and its music from the renaissance to the classical area”. Oxford University Press, 2001 (74–75. o.).

²⁹⁹ www.baroqueguitar.net

³⁰⁰ „Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola”, 1646.

³⁰¹ „Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola”, 1650.

³⁰² „Nuova Scielta di Capricci e Sunoate Musicali in Vari Tuoni... Opera Terca”, 1651.

³⁰³ „Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta”, 1659.

³⁰⁴ „Novi Capricci Armonici Musicali”, 1674.

³⁰⁵ „Nuovi Sonavi Concerti di Sonate Musical... Opera Sesta”, 1680.

³⁰⁶ „Armoniosi Toni di Varie Suonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Settina”, 1684.



*Domenico Pellegrini*³⁰⁷ elsősorban kantátaszerző volt, világi és egyházi kantátákat komponált. Gitárkönyvét 1650-ben, Bolognában adta ki.³⁰⁸ A könyv előszavából kiderül, hogy bár sokan kantátaszerzőnek tartják őt, *Pellegrini* önmagát inkább gitárosnak vallotta. A mű praktikus technikai tanácsokkal kezdődik az arpeggiopengetésről, kötésekről, dinamikákról, díszítésekről. A zenei rész néhány szabad formájú darabot tartalmaz (3 toccata, 1 ricercata), valamint táncokat (4 allemande, 2 balli, 4 banoli, 11 corrente, 6 sarabande), egy áriát és variációs műveket (chiaccona, passacaglia, romanesca). Az itt szereplő egyik passacaglia nagyon különös mű: 208 variáción keresztül járja be a hangnemeket, mielőtt a darab végén visszatér a kezdő hangnembe.

*Ludovico Roncalli*³⁰⁹ művei az itáliai barokk gitárirodalom legértékesebb gyöngyszemei. Gitárkönyve³¹⁰ az akkor a Velencei Köztársasághoz tartozó Bergamóban jelent meg 1692-ben. Sajnos *Roncalli*ról alig tudunk valamit. Annyi a könyv első oldaláról kiderül, hogy támogató mecénása *Benedetto Pamphili* kardinális volt, akinek a művet ajánlotta.³¹¹ A gyűjtemény kilenc szvitet tartalmaz, más-más hangnemben. Mindegyik prelúdióval kezdődik, ezt mindig allemande követi. Aztán különféle táncok jönnek (corrente, sarabande, gavotte). A szvittek közül kettő passacagliavariációkkal végződik. *Roncalli* zenéje nagyon ízlésesen, finoman cizellált, magas szakmai színvonalon kimunkált, hihetetlenül dallamos olasz muzsika. Művészete az itáliai barokk zene és egyben az európai barokk gitározás egyik csúcspontja. Felveszi a versenyt zenei minőségében bármelyik itáliai, de akár a korabeli európai hangszeres zenékkal is.

4.4.3. Francia barokk gitárosok

Robert de Visée (1650 k.–1732 k.) életéről kevés dokumentum maradt fenn, nem tudjuk születési és halálozási évét sem biztosan, nem ismerjük zenei neveltetésének körülményeit sem. Néhány korabeli irat azonban maradt fenn zenei munkásságáról, ezekből következtethetünk életének egyes mozzanataira. Az első rá vonatkozó adat 1680-ból való. Egy bizonyos *Mademoiselle Regnault Soller*nek címzett levélből megtudhatjuk (a levelet *Jean de Galloit*, a Francia Akadémia tagja, a Tudomány Akadémia könyvtárosa írta), hogy abban az időben három kiemelkedő zenész működött a francia királyi udvarban. Egy bizonyos *Monsieur de Valvoy* (ma teljesen ismeretlen), a világhírű *Francesco Corbetta* és *Robert de Visée*

³⁰⁷ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (75. o.).

³⁰⁸ „Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola...”, Bologna, 1650.

³⁰⁹ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, 2001 (76. o.).

³¹⁰ „Capricci armonicisopra la chitarra spagnola.”

³¹¹ Pamphili olyan művészektől és komponistáktól támogatja volt, mint A. Corelli, A. Scarlatti és a fiatal G. F. Händel.



gitáros és theorbajátékos.³¹² Az ezt követő 52 éves periódusban számos dokumentumban felbukkant a neve. 1732-ben a királyi család zenészei között találjuk, mint a király énekese, gitárosa. (A következő évben már csak a fiát, *François*-t említik az írások, így valószínűsíthetjük halálának időpontját.) 1680-ban egy másik dokumentum már mint híres, közkedvelt és közismert zenészt említi, így feltételezhető születésének időpontja (1650 és 1660 között).

Robert de Visée a francia történelem egyik kiemelkedő korszakának lehetett tanúja és a kultúra területén tevőleges résztvevője. (*Mazarin bíboros és Ausztriai Anna* hatalma hanyatlásának, a *Napkirály, XIV. Lajos* 54 éves tündöklésének, *Orléans-i Fülöp* régensségének és *XV. Lajos* uralkodása első 9 évének.) Franciaországban a XVII. század elején a gitár és a theorbajáték területén elsősorban külföldi zenészek művészete érvényesült. *Ausztriai Anna* érkezésével a spanyol, *Mazarin bíboros* ízlésének köszönhetően az olasz hatás vált meghatározóvá az udvari zenélés terén. A spanyoloktól származik az ún. „rasgado stílus”, feltehetőleg olyan gitárosoktól, mint *Luis de Briceno* és *Bernard Jourdan de La Salle*, az olaszoktól pedig az ún. „kevert stílus”. Ebben az időben a legjelentősebb gitárosok, akik Franciaországban működtek, szinte kivétel nélkül olaszok voltak – például *Francesco Corbetta* és *Angelo Michele Bartolotti*.

Robert de Visée zenei képzéséről semmi biztosat nem tudunk, de feltételezések szerint *Corbettától* tanulhatott.³¹³ Ezt három dolog támasztja alá: 1. közismert az 1650 és 1680 közötti olasz zenei befolyás Franciaországban; 2. nagy a valószínűsége annak, hogy az ifjú *Visée* megismerkedhetett *Corbettával*; 3. 1682-ben, *Corbetta* halála után egy évvel *Visée* megjelentetett egy művet „**Tombeau de Mr. Francisque**” címmel, amely tiszteletadás a nagy olasz gitáros emlékének.

Franciaországban a XVII. század közepére igen magas színvonalra emelkedett a lantjáték kultúrája. Ez a század *Dufault*, a *Gaultier*-k és *Charles Muton* kora, az ő muzikalitásuk alapvető és mély befolyást gyakorolt *de Visée* zenéjének formálódására, s így őt tekinthetjük a francia lantkultúra egyik örökösének és folytatójának. Kortársai is hasonlóan gondolkodhattak róla – ezt bizonyítja például *Vandry de Saizenay*, egy amatőr lantos által összeállított kézirat, saját használatra készült tabulatúras könyv, melyben a theorbára írt művek mellett közel ötven, *de Visée*-től származó lantkompozíciót is találunk.

Robert de Visée, korának kiemelkedő tehetségű és tudású gitárosa a híradások szerint már 1682-ben – valószínűleg meglehetősen fiatalon – abban a megtiszteltetésben részesülhetett, hogy őfelségét, a *Napkirályt* – aki maga is játszott gitáron – igen gyakran szórakoztathatta gitárjátékával. A király egyik szolgálojának (*Dangen Marquis*-nak) emlékirataiban (1686) azt olvashatjuk, hogy őfelsége *XIV. Lajos* késő délutánjait a versailles-i palota gyönyörűen ápolt kertjeiben sétálgatva

³¹² José Miguel Moreno, Gerardo Arriaga: *Robert de Visée and the Theorbe Pieces* (CD) Glossa Music, S. L. 2000.

³¹³ Uo.



töltötte, ezt követően úgy nyolc óra körül visszavonult, majd kilenc óraker szobájába hívatta a gitárjával *Robert de Visée*-t, hogy annak játékában gyönyörködhesen, tíz óra körül az ágyban vacsorázott, majd nyugovóra tért.³¹⁴

Mai ismereteink szerint 1650-től hivatalosan a királyi udvarnál bizonyos *Bernard Jourdan de La Salle* volt az állandó megbízatással kinevezett gitártanár, egy spanyol gitáros, aki letelepedett Franciaországban és francia állampolgár lett. Szolgálatát haláláig végezhetette (1694 vagy 1695), majd posztját az udvarnál fia, *Luis* vette át, aki szintén haláláig (1719) szolgált mint hivatalosan kinevezett udvari gitártanár. A legnépszerűbb és a legkedveltebb (a király számára a legkedvesebb) gitártanárrá mégis *Robert de Visée* vált az udvarnál, pontosan meg nem nevezett poszton. 1709-ben elnyerte a „királyi ház énekese” kiténtető címet, és azt a megtiszteltetést, hogy gitárórákat adhatott magának a királynak. A hivatalosan kinevezett gitártanárt (a spanyol *de la Salle*) 1699 és 1714 között egyszerűen a „király gitárjátékosaként” említik, valószínűleg azért, mert valójában az igazi gitártanár, az igazi kedvenc *Robert de Visée* volt. Úgy tudjuk, a posztot később *Visée* átadta fiának, *François*-nak. *Robert*et ezután is alkalmazták még az udvarnál mint a király gitárosát 1732-ig, halálának vélhető bekövetkeztéig.



32. Jean Raoux (1697–1734): A zenei lecke

Jóformán az egyetlen francia gitáros ebben a korban *Robert de Visée*, akinek koncertező művészi tevékenységéről hírt kapunk, és az erre vonatkozó adatokkal is találkozhatunk. Egy forrás szerint – mint azt már fentebb említettük – 1686-ban a király esténként rendszeresen magához rendelte és sokszor egy órán át hallgatta gitárjátékát. Egy másik forrás szerint 1703. október 27-én a király és felesége, *Madame de Maintenon* egy fuvola-gitár duót hallgattak, *Robert de Visée*-t, a gitárost és *René Pignon Descoteaux*-t (1645–1725), egy fuvolistát. Szintén rólu­k szól egy másik híradás, amikor ők ketten egy másik fuvolistával, bizonyos

³¹⁴ José Miguel Moreno, Gerardo Arriaga: Robert de Visée and the Theorbe Pieces (CD) Glossa Music, S. L. 2000.



Philibert Rebillé-l (1667–1717) trióban játszottak *Henri Jules Bourbonnak*, Enghien hercegének a Petit Luxembourgban 1694 novemberének egyik estéjén. Tudomásunk van arról is, hogy *Visée* a két fentebb említett fuvalással és az akkor közismert gambajátékkal, *Antoine Forqueray*-val (1672–1745) Saint-Maurban léptek fel *Conti* házában. 1701-ben, ugyancsak Saint-Maurban Bourque hercegének volt szerencséje hallgatni *François Couperin* csembalón, *Robert de Visée*-t theorbán, *Antoine Forqueray*-t gambán, *Jean Féry Rebelt* és *Antoine Favre*-t hegedűn, *Philibert Rebillé*-t és *René Pignon Descoteaux*-t fuvolán. Nagyszerű szettett a francia barokk zene legjobbjaival.³¹⁵

Robert de Visée három tabulatúras gyűjteményt jelentetett meg nyomtatásban:

1. „Livre de pieces de guitarre dedié au Roy” (1682, Párizs)
2. „Livre de pieces pour la guitarre dedié au Roy” (1686, Párizs)
3. „Pieces de theorbe et de luth, mises en partition, dessus et basse” (1716, Párizs)

Ha kompozícióinak összességét akarjuk számba venni, akkor a fenti nyomtatásban megjelent kiadványokhoz hozzá kell tennünk az általa komponált – különböző kéziratokban fellelhető és hátrahagyott – gitár-, theorba- és lantműveit is. Eszerint a gitárra írt kompozícióinak száma 125, ezek főként táncok és – sorrendbe szervezett változataik – szvittek. A közel 50 lantmű a *Vandry de Saizenay*-féle kéziratban maradt ránk. Theorbára mintegy 165 művet komponált és 25 átíratot készített, főként *Lully* és *Couperin* műveiből. A felsoroltakon kívül kéziratban fennmaradt még 125 trió szabadon választható dallamhangszerre, gambára és continuóra.

Francois Champion (1680–1748) a francia barokk gitárosok között a második legfontosabb *Robert de Visée* mellett. Korának egyik legismertebb lantosa, theorbajátékos, kitűnő gitáros és zeneszerző volt. Mint zenekari muzikus, a párizsi opera egyik theorbásaként működött. 1703-ban *XIV. Lajos* a **Párizsi Királyi Akadémia** theorbaprofesszorának nevezte ki.³¹⁶

Egyetlen gitárra írt kiadványát ismerjük, melyet 1705-ben jelentetett meg³¹⁷ Párizsban. Ezen kívül számos egyéb munkája is fennmaradt, pl. az egyik közülük egy elméleti írás a continuojátékról (1701). A gitárkönyve szvitteket tartalmaz az alábbi 8-féle, a kor szokásaitól alapvetően eltérő különleges gitárhangolásokkal:

1. Bb, D, G, C, F
2. B, D, G, C, F#
3. Bb, C, G, C, Eb
4. B, C, G, C, E

³¹⁵ Uo.

³¹⁶ www.baroquegitar.net

³¹⁷ „Nouvelles Découvertes sur la Guitare.”



5. B, D, C, C#, F#
6. C, D, G, C, F
7. B, D, G, D, G
8. A, D, C, B, E

Ez a tabulatúrák könyve 45 oldal terjedelmű és 70 kompozíciót tartalmaz. Halála után, 1748-ban unokaöccse a Királyi Könyvtárnak adományozta a kéziratait, ha ezeket is hozzászámoljuk, az oldalak 112-re, a művek száma pedig 126-ra növekszik. A hangolásokat első pillantásra akár szokatlanoknak is gondolhatnánk. Valóban eltérnek a hagyományos és megszokott hangolástól, de ez a művek megszólaltatásakor semmilyen különleges feladatot és problémát nem okoz a hangszerjátékosnak.

Robert de Visée és *Corbetta* számtalan követőre talált, de jelentőségükhöz egyikük sem tudott felőni. Néhányuk említését érdemel, mint például *Antoine Bailleux*, akit elsősorban mint hegedűst tartottak számon. Ő írt egy gitármódszertant 1776-ban,³¹⁸ melyben leírja az akkor használt hangszer 5 dupla húrjával (e-h, h-g, g-d, d-A, A) és tíz érintőjével. Érdekességnek számít, hogy a játéktechnikáról írva megemlíti azt is: a hüvelykujjal leginkább a két mély hűrt szokták pengetni, a mutató-, középső, gyűrűsujjakkal pedig a felső három hűrt. (A gyűrűsujj használata csupán a XIX. század elején épül be a gitártechnikába, *Bailleux* ebben megelőzi korát.) Metodikájában a zenei példákat tabulatúrával és a modern ötvo-nalas violinkulcsos rendszerben leírt illusztrációkkal magyarázza.

Pierre Joseph Baillon érdekes figurája volt a korabeli gitáros világnak. 1781-ben megjelentetett egy módszertant,³¹⁹ amely hegedűre és gitárra írt műveket tartalmaz. De ezeknél a kompozícióknál sokkal érdekesebb az a javaslata, miszerint a gitárt is érdemes az általánosan elfogadott zenekari hangolásnak megfelelően behangolni, mert mint írja, ezzel a gitár a többi zenész által is elfogadott hangszerre válhatna. Ugyanis a gitárosok századokon át elsősorban a húrok teherbírásához igazították a gitár hangolását, a többi hangszerhez csak akkor alkalmazkodtak hangmagasságban, ha ezt a közös zenélés megkívánta.

³¹⁸ „Methode de guitare par musique et tabulature” – Paris.

³¹⁹ Nouvelle methode selon le sisteme des meilleurs auteurs.



Ötödik fejezet

5. A klasszika művészetéről általában

Általános jellemzői

A klasszicizmus, a klasszikus fogalmat esztétikai értelemben a XIX. századtól használják művészeti korszak megjelöléseként (kb. 1780–1820). Olyan alkotási módszert jelent, amelyben minden egyes részlet a nagy egészet szolgálja, minden részletnek csak a teljes forma adja meg a valódi értelmét. Filozófiai értelemben a klasszicizmus az emberi rendező akarat győzelme a kaotikus erők felett, elfordulást jelent minden homályostól, a világosság és az egyensúly előtérbe helyezését követi.³²⁰ A XVIII. század második felében, a görög-római ókorhoz való vonzódás és a megjelenő historizmus hatására a 'klasszikus' a mintaszerű, elsőrangú, egyszerű, „időtlenül” ható művészet esztétikai normája lett.³²¹

A klasszikus zenei stílus általános jellemzői

A zenében az 1750–1830 közötti időszakot nevezik klasszikának. A népzenei hagyományokat követve fontossá válik a dallam, szemben a barokk bonyolult polifóniájával. Kiemelkedően fontossá válik a művek formavilága, arányossága.

A klasszikus zene fogalomkörének fejlődése mint általános fogalom, mesterségbelileg hibátlan kompozíciót jelent, másrészt stílusfogalom, amely a bécsi klasszika mellett minden korábbi, mintaszerűnek, hibátlannak tartott stílust is magában foglal, továbbá Beethoven halála után keletkezett korszakmegjelölés³²² is.

A kialakult klasszikus fogalom, amely az általánost és a stílusfogalmat egyaránt magában foglalja, a zenei klasszikus és zenei szépség egybeesik.³²³ A zenetudomány a bécsi klasszika zenéjének szerkesztéstechnikai elemzésével a klasszika általános jellemzőinek feltárására törekedett (egység a sokféleségben, arányosság, harmónia, egyszerűség, érthetőség, humanista szellem). A bécsi klasszikus zene, forma és tartalom tökéletes egységeként mint nem szimbolikus, tiszta abszolút zene jelenik meg.³²⁴

³²⁰ Zenei lexikon, Átdolgozott új kiadás, Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1965 (II. kötet) (333. o.).

³²¹ Brockhaus–Riemann, Zenei Lexikon, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1984 (2. kötet) (302. o.).

³²² Uo.

³²³ Uo.

³²⁴ Uo.



A klasszika főbb hangszeres műfajai

Új műfajok születnek: szonáta, szimfónia, versenymű, vonósnégyes.

A klasszika főbb színpadi műfajai

A barokk opera lényegi változtatásokkal tovább élt az alábbi műfajokban: opera comique (Franciaország), ballad opera (Anglia), operett (Ausztria–Magyarország), musical (Amerikai Egyesült Államok), zarzuela (Spanyolország).

Képviselői a képzőművészetben

Antonio Canova, Jean Antoine Houdon, Lorenzo Bartolini, Pompeo Marchesi, Pietro Tenerani, Thomas Banks, Josef Nolekens, Horatio Greenough, Christian Daniel Rauch, Franz Anton Zauner, Giovanni Battista Piranesi, Francisco José de Goya y Lucientes, Anton Raphael Mengs, Johann Joseph Zoffany, Heinrich Füger, Peter Cornelius, Asmus Jakob Cartens, Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Jean Auguste Dominique Ingres, Pierre-Paul Prud'hon.

Képviselői az irodalomban

Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Molière, Beaumarchais, Jean-Jacques Rousseau, René Descartes, Pierre Corneille, Jean Racine, Voltaire.

5.1. A hathúros gitár megjelenése

A barokkban teljesen általánossá vált a gitár öt dupla húrja, a hangszer így kiválóan használható volt az olasz stílusban komponált dalok kísérésére. A XVIII. század derekán szinte egész Európában elterjedt ez a stílus. Az 1750-es évektől egyre inkább megnőtt az igény az erőteljesebb basszus hangokra, ezért talán Spanyolországban először – egyre több gitáros kezdte hatodik (dupla) húrral ellátni hangszerét. Ezeket láthatjuk a múzeumokban fennmaradt hangszereken. De tudhatunk a hatodik húr egyre kedveltebb használatáról az újsághirdetésekből is. Az 1760–80-as évek apróhirdetéseiben gyakran kínálnak eladásra hathúru gitár (időnként *vihuelának* nevezve azt – bár a reneszánsz *vihuela* már régen kiment a divatból!). Ennek ellenére még sokáig népszerű maradt az öthúros gitár is³²⁵ (lásd F. G. Lorca *Gitár* című versét a könyv végén).

A XVIII. század közepétől Franciaországban és különösen Párizsban pezsgő zenei élet folyt. Egész Európából áramlottak ide a zenészek a jobb élet reményében, különösen az olasz zenészek befolyása vált meghatározóvá a zenei közéletben az olasz zene könnyed, dallamos stílusával. Gáláns stílusnak hívták ezt a zenei divatot. Az olasz opera könnyed stílusa lenyűgözte a párizsi közönséget, és egyre több énekes, komponista és hangszeres zenész érkezett Párizsba. Gitárosok is

³²⁵ J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's music* (194–195. o.).



voltak közöttük, akik hozták magukkal az öthúrú gitárjukat – ami ekkorra már Párizsban divatjamúlt hangszernek számított. (*Robert de Visée* művészetét már régen elfelejtették.) Mégis sikeresen felkeltette ez a néhány gitáros hangszerével és a könnyed dallamos olasz zenével az erre fogékony közönség érdeklődését. Az egyik legkedveltebb olasz gitáros *Giacomo Merchi* volt, aki a népszerű olasz operákból vett dalokat kiválóan kísértc. A kottanyomtatás központjának számított Párizs ekkor Európában, ezért egyáltalán nem meglepő a sok gitárkíséretes dal és operarészlet nagy példányszámú megjelentetése.



33. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Szerelmi játék (1717 körül)

A korszak gitárja szinte semmiben sem különbözött elődjétől, a barokk gitártól, bár néhány hangszerkészítő elhagyta a rozettát, a hanglyuk így üresen maradt és betekintést engedett a hangszer belső szerkezeti elemeire.

A hangok lejegyzésére általánosan a tabulatúras írásmód szolgált a továbbiakban is. Az első hangjegyes kiadványt *Giacomo Merchi* készítette.³²⁶

Merchi később büszkén tulajdonítja magának az elsőség jogát (1777), hogy hangjegyes kiadványával „a gitárt kiemelte a tabulatúra szolgátságából”.³²⁷

5.2. A hatodik húrról és a húrok készítéséről

A hangszerkészítők mindig a legfontosabb kérdésként kezelték a húrozás problematikáját. A valóban igényes hangszeres mesterei sokszor saját maguk készítették hangszereikhez a húrokat is. Ezt a hagyományt egyes hangszerkészítők némelyike megőrizte a XX. század végéig.³²⁸

³²⁶ Giacomo Merchi: Quatro duetti e due chitarre e sei minuetti a solo con variationi... Op. 3. Paris.

³²⁷ J. Tyler and P. Sparks: The Guitar and its Music (200–201. o.).

³²⁸ Példa rá a markneukircheni hangszerkészítők többsége, akik még a XX. század végén is maguk készítették hangszereikhez a húrokat.

A kezdetekben, az ókorban valószínűleg éppen úgy, mint az íj húrjához, olyan anyagot kerestek, amely tartós, megfelelően rugalmas, ugyanakkor nagy szakítószilárdságú volt. Kézenfekvőnek mutatkoztak erre a célra az állatok belei. Megfelelő eljárásokkal tették alkalmassá a tisztított belet erre a használatra. A vékonyabb bélhúrok sokkal szebben szóltak, mint a vastagok, amelyek csengése, hangereje kevésbé volt megfelelő. Erőtlenül, halkán szóltak, ezért aztán megduplázták a basszuhúrokat, vékonyabbakat erősítve melléjük, hogy ezekkel is teltebb hangzást érjenek el. *Tyler és Sparks* szerint a XVII. században forradalmi újtásként kezdték fémhuzallal körbefonni a vastag bélhúrokat, így azok tömegét megnövelve erőteljesebb basszusok megszólaltatására nyílt lehetőség.³²⁹ Ezek a húrok gyorsan elterjedtek, és különösen népszerűekké váltak a vonós hangszereken játszó zenészek körében.

A gitárosok megszokott hangzásigényének azonban az új típusú húrok nem voltak megfelelőek, inkább a hátrányait tapasztalták, a mély regiszterben ugyanis fémes hangzást kaptak, és ez a magasabb fekvésben megszólaló bélhúrok lágy hangzásához sehogy sem illeszkedett. Az 1757-ben megjelent Enciklopedie „quitarra” címszava szerint legalább két hátránya van a fémbevonatú húroknak: 1. technikai = a húrok elvágják a bélből készült érintőket, 2. zenei = hangszínük nem illeszkedik a bélből készült húrokéihoz. A gitárosok konzervativizmusa még sokáig előnyben részesítette a bélből készült húrokat.

Jean Baptiste Ludovico de Castillion 1730-ban megjelent kottás könyvében azt írja, hogy legszívesebben a fémmel bevont húrokat használja, bár ezzel a gitárosok körében egyedül van.³³⁰ Lassacskán mégis elterjedt az új technika, a XVIII. század közepétől egyre gyakrabban használják a fémsodratú húrokat. *Michel Corrette* javasolta a selyemszál fémmel történő körbefuttatását (1762). A század végére egyre többen elfogadják és használják az így készített húrokat.

A XVIII. század végére egyre erőteljesebben megerősítik a rezonáns bordázatot, vélhetően a hangerő növelése érdekében, illetve az új típusú húrok kifejtette nagyobb erőhatás kompenzálása miatt.³³¹

Spanyolországban az 1770–1790-es évekre a hathúros gitár egyre elterjedtebbé válik. Érdekes olvasmány a „**Diario noticioso universal**” c. újság 1772. szeptember 11-ei számában az „eladó” rovatban a következő hirdetés: „Aki hathúros gitárt szeretne vásárolni, melyet a híres sevillai *Sanguino* mester készített, keresse *Antonio de Medina* mestert, aki a Coral de la Cruzal szemben lakik...”

Spanyolországban ebben az időben a legjobb gitárok délen készültek. Sevillában *Sanguino* mester, Cádizban *Juan Pagés* mester dolgozott (ez utóbbi kiváló hangszerait maga *Fernando Sor* is nagyon dicsérte). Ők társaikkal az „andalúziai

³²⁹ 1659-ből származik az első írásos emlék erről a témáról Angliában, Samuel Hartlib Ephemeriders című kéziratában.

³³⁰ J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music* (210. o.).

³³¹ Uo. (211. o.).



iskola” képviselői voltak. *Fernando Sor* másik kedvenc hangszerkészítője, *Lorenzo Alonso* Madridban élt.

A Spanyolországban nemzeti jelképpé vált gitároknak nagy keletje volt Európa más részein is és igen magas áruk volt. *Goya*, az ismert festő így ír egyik levelében: „Nem kívánok sok mindent a lakásomba, egy példányt a Nuestra Senora del Pilarból, egy asztalt, öt széket, egy serpenyőt, bort, egy gitárt, egy nyárssütőt és egy olajlámpát, minden más felesleges.”³³²

Napjainkban a Mexikóban 1776-ban megjelent gitárkézikönyvet tartják az első olyan kiadványnak, amely hathúrú gitárra írott darabokat tartalmaz.³³³ A gyűjtemény szerzője ismerte a régi mesterek kompozícióit, és a számozott basszusról való olvasást tanítja könyvében. A szerző leírja hangszerét is: 12 érintője és hat dupla húrja van (megemlíti, hogy ismer 5 dupla húrú és 7 dupla húrú gitárt is). Tabulatúrás lejegyzést és modern kottairást is használ. Megjegyzi, hogy a jó zenésznek olvasnia kell a violinkulcsot, mert „a számok ideje lejárt.”³³⁴

A XVIII. század második felében Itáliában alapvető változtatásokat alkalmaztak az addig kedvelt és megszokott barokk gitáron. A gitárosok nagy meglepetésére egyesek szimpla húrokkal kezdték használni hangszerüket. Eddig is előfordult, hogy a legmagasabb hangra hangolt húrt egymagában szerepeltették, de az igazán merész újítás az volt, hogy a gitár mindegyik húrpárját szimpla húrokra cserélték.

Az olasz *Giacomo Merchi* 1777-ben kiadott munkájában így ír erről: „...néhány szót arról, miért is használok öt szimpla húrt a gitáromon. Könnyebb öt jó húrt találni, mint ennél sokkal többet, a szimpla húrokat könnyebb behangolni és tisztán megpengetni, így a húrok tiszta, erős és egyenletesen zengő hangon szólalnak meg, hasonlóan a hárfához és főleg akkor, ha valaki kissé vastagabb húrokat használ.”³³⁵

Majdnem biztosra vehetjük, hogy *Merchi* fémmel körbetekert, selyemszál alapú húrokat használt. A gitárosok évszázadokon át elsősorban azért kényszerültek hangszereik húrjait megkettőzni, mert ezen a módon lehetett elfogadható hang-erőt és hangzást elérni. A vékony fémdróttal körbetekert selyemszál alapú húrok feltalálása egy csapásra lehetővé tette a szimpla húrozást és ezzel egy új hangszer-technika kifejlesztését, egy eddig ismeretlen hangzásvilág feltárását a gitárjátékban.

Nagy változást jelentett a gitár történetében az ún. „chitarra francese” néven megjelent hangszer népszerűvé válása Itáliában. Az új hangszerre *Francesco Conti* kéziratában található a legkorábbi hivatkozás (1770–1780 körül). Az elnevezés „francia gitárt” jelent, de valójában arra szolgált, hogy a hangszert megkülönböz-

³³² Uo. (212. o.).

³³³ Explication para tolcara la guitarra de punteado la parte del bajo dividida en dos tratados por Don Juan Antonio Vargas y Gurman Profesor este yustrumento en la Ciudad de Veracruz Ano de 1776.

³³⁴ J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music* (214. o.).

³³⁵ Uo. (218. o.).



tessék a hagyományos chitarra battentétől. Az első hat szimpla húrú gitárt Itália déli részén készítette 1785-ben *Giovanni Battista Fabricatore*. A hangszer számos jellegzetességével a hathúrú gitárok alaptípusaként vált általánosan elfogadottá: fémérintők, lapos (nem domború) hátlap, jelentősen keskenyebb derék és rövidebb húrok (a dupla húrú gitárok húrjaihoz képest).

Eközben az 1780-as évek végén, az 1800-as évek elején Franciaországban egy különös neoklasszicista „hibrid hangszer” kezdte meg rövid életű pályafutását. Viharos gyorsasággal vált egyre népszerűbbé a „lyre nouvelle”, amelyre talán inkább a lyragitár lenne a helyes elnevezés. Ez a hangszer a gitár fémérintőkkel ellátott nyakát és az ógörögök kedvelt, „lyra” nevű hangszerének az alakját egyesítette magában. A **Magyar Nemzeti Múzeum** hangszergyűjteményében is található néhány példány ebből a „fantáziahangszerből”, amely Párizsban csupán az 1800-as évek elején volt népszerű. Érdekes, hogy Franciaországban a „lyre nouvelle” mellett a XIX. század elejéig az öt húrpáros gitár volt az általánosan elterjedt és kedvelt hangszer. A fent említett *Merchi* hiába dicsérte az öt szimpla húr előnyeit, kortársai közül sokan szintén hiába pártolták elképzelését, a hangszerkészítők zömében mégis az öt húrpáros gitárokat készítették. A szakmai vitáknak, érveléseknek az egyik elképzelés és lehetséges megoldás mellett a másik ellenében számtalan képviselője és platformja volt, míg végül a húrgyártásban és a hangszerkészítésben végbement technológiai fejlesztéseknek köszönhetően a hat szimpla húros gitár használata vált általánossá.³³⁶

5.3. Spanyolország

1790-től Spanyolországban a gitárosok kezdtek áttérni az öt dupla húrú gitárról a hat dupla húrosra. A hangszerkészítők nagyrészt ilyen gitárokat készítettek. Csaknem 100 év elteltével pedig ismételten elkészült négy, pedagógiai célokat is felvállaló, spanyol zenét tartalmazó könyv.

*Fernando Ferandiere*³³⁷ kiadványában azt írja hangszeréről, hogy 12 érintője és hat dupla húrja van, ezek közül a hatodik oktávpar, az első szimpla, a többi unisonóban hangolt. Azt javasolja, hogy a jobb kéz ujjainak használata során a pengetésre legalább három ujjunkat használjuk. Ha a körmünkkel is pengetünk és segítségükkel szólaltatjuk meg a húrokat, csak olyan hosszúra növezzük azokat, amilyen hosszúság feltétlenül szükséges a húrok megszólaltatásához. Azt ajánlja, hogy a pengetés a hanglyuk közelében történjen, ahol szépen, „édesen” szól a hangszer, és mellőzzék a húrláb közeli pengetést, amely a „barbár” hangzást eredményezheti.³³⁸

³³⁶ Az 5 dupla vagy 5 szimpla húr használatának szakmai vitája ugyan nem oldódott meg, a mindennapok valósága viszont túlhaladt a vitán.

³³⁷ 'Arte de tocar la guitarra espanola por musica', Madrid, 1799.

³³⁸ J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music* (229. o.).



Ferandiere gitározni egy ciszterci szerzetestől, bizonyos *Basilio* apáttól (eredeti nevén: *Miguel Garcia*) tanult, aki az apátságának orgonistája volt. Tőle tanult gitározni az olasz *Federico Moretti* és a híres XIX. századi spanyol gitárvirtuóz, *Dionisio Aguado* is. A madridi királyi udvar néhány arisztokratája is általa sajátította el a gitárjátékot, úgymint *Mária Lujza* királyné és *IV. Károly* főminisztere, *Manuel de Godoy* is.

Basilio mester munkásságával ismét népszerűvé tette a gitárt Madridban. Elmentében korának legtöbb gitárosával, *Basilio mester* körömmel pengette a húrokat és erre tanította *Ferandierét* és *Aguadót* is. Gitárjátéka mély benyomást gyakorolt az akkor Spanyolországban élő *Luigi Boccherinire*, aki 1798-ban hat zongorakvintettjét átírta gitárkvintetté egy amatőr gitáros, *Benavete* márki kívánságára. *Boccherini* összesen 12 kvintettet írt át gitárra – ebből 8 maradt fenn.³³⁹

*Federico Moretti*³⁴⁰ (1780 e.–1838) 1795-ben Spanyolországba költözött, és 1799-ben Madridban kiadta a korábban született kétkötetes munkájának spanyol nyelvű verzióját. Spanyolországban *Moretti* volt az, aki elsőként ajánlotta kiadványában³⁴¹ a hat szimpla húr használatát a gitáron, valamint ő volt az első, aki felhívta a gitáros szerzők figyelmét a szólamok érthető vezetésére a kottairásban is. *Moretti* gondolatai és művészetéről vallott nézetei döntő hatással voltak a katalán származású *Fernando Sor* művészi fejlődésére.³⁴²

Fernando Ferandiere, *Federico Moretti* és *Antonio Abreau* gitárkönyve 1799-ben nyomtatásban is megjelent, *Juan Manuel Garcia Rubio* munkája azonban csupán kéziratban maradt ránk. Mind a négy könyv már a violinkulcsos lejegyzést használja, annak ellenére, hogy a spanyol gitárosok többsége még a XVIII. század végén is többféle tabulatúrás írásmódot alkalmazott.

Moretti kezdeményezését *Sor* folytatta, aki a többszólamú játékot és ennek kottaképi megjelenítését a gyakorlatban is megvalósította. *Moretti* hatására kezdett *Sor* szimpla hathúros gitáron játszani, és lényegében az olaszok hatására váltottak át a hangszerkészítők is az új technikára.

Az általunk ismert első hat szimpla húros gitárt a granadai *Augustin Caro* készítette 1803-ban. A hangszer rezonánsát „legyezőbordázattal” merevítette, megemelte a fogólapot és fémérintőket alkalmazott. Fa hangolókulcsok vannak a hangszeren és golpeadót (kopogtatható lemezt) is ragasztott a fedlapra a hangszer készítője. Ez a modern, a kor legnagyobbjai által is elfogadott és gyorsan megkedvelt gitár azonban nem terjedt el Spanyolországban olyan gyorsan, amint az várható lett volna.

³³⁹ Uo. (231. o.).

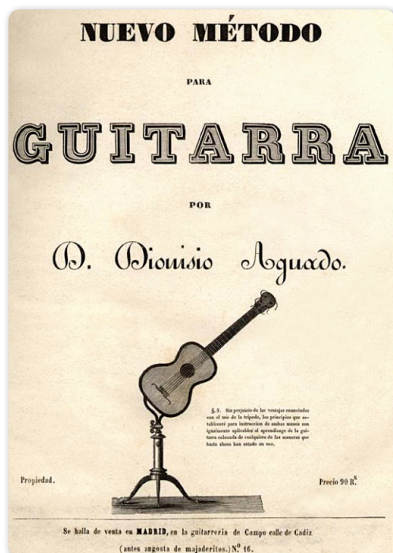
³⁴⁰ Olasz származású spanyol gitáros, több pedagógiai mű szerzője, a spanyol hadsereg tisztje, szólódarabokat és gitárkíséretes dalokat írt.

³⁴¹ „Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, Elementos generalas de la musica...”

³⁴² „Fáklyának tekintetem őt, aki fényével mutatja az elveszett ösvényt a gitárosoknak.” Sor, 1830.



*Dionisio Aguado*³⁴³ módszertanában leírja a dupla húrú gitárt is, és utal rá, hogy ezek a hangszerek még mindig nagyon népszerűek és használatban vannak Spanyolországban.



34. Aguado módszertanának első oldala

5.4. Olaszország

Ebben az időben számos olasz gitáros kényszerült elhagyni hazáját. Az otthoni szegénységből kiutat keresve Európa más országaiba költöztek, és ott hangversenyezéssel, tanítással próbálták megkeresni a mindennapi kenyérrevalót. E tevékenységükkel az érdeklődők széles körében megismertették és így elősegítették a hat szimpla húros gitár gyors népszerűsödését, elterjedését. A sok, hazájából külföldre került olasz gitáros közül minden szempontból kiemelkedő volt *Mauro Giuliani*, aki 1806-ban költözött a Monarchia fővárosába, Bécsbe. De Párizs is vonzó célállomása volt az olasz zenészeknek. Az Európa művészei központjának számító Párizsba költözött például a nápolyi *Ferdinando Carulli*, a livornói *Filippo Gagnani*, a turini *Giuseppe Anelli*, az ivreai *Francesco Molino* és a firenzei *Matteo Carcassi*. Ezek a maguk korában rendkívül népszerű gitárosok szinte megszámlálhatatlan zeneművet komponáltak hangszerükre, és számos módszertan vagy gitáriskola megírásával teremtették meg lényegében azt a technikai, zeneti és pedagógiai bázist, amely napjainkban is a gitárjáték és gitáros előadásmód meghatározó kiindulási pontját és a módszertani rendszereinek alapját képezi.³⁴⁴

³⁴³ „Methode complete pour la gitarre.” Párizs, 1826.

³⁴⁴ J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music* (242. o.).



5.5. Franciaország

Ahogy Spanyolországban, úgy Franciaországban is hosszabb időt vett igénybe a szimpla hathúros gitár elterjedése. Sok gitártanár javasolta diákjainak a szimpla öthúros hangszert, de a dupla húros változat is népszerű volt.³⁴⁵

Franciaországban az első hathúros gitárra írott kottát 1785-ben jelentették meg Párizsban „Étrennes de Polymnie” címmel. És bár Marseille-ben már az 1780-as évektől készítettek hathúros gitárokat, a francia gitárosok többsége mégis inkább az öt (szimpla vagy dupla) húroszatú gitárt tartotta tökéletesnek.³⁴⁶ A korábban említett „lyragitár” népszerűsége francia földön még jó ideig akadályozta a hathúros gitár széles körű elterjedését. Ebben a helyzetben az első igazi és mélyreható változás *Carulli* Párizsba érkezésével következett be. Az ő megjelenésével egy új, eddig még nem ismert megközelítés terjedt el a hangszerkezelésben és a hangszerépítésben. A legjelentősebb francia gitárkészítő ebben az időben *René François Lacôte* volt, akiről úgy tudjuk, elsőként készített hathúros gitárokat Párizsban. *Fernando Sor*, *Ferdinando Carulli*, *Matteo Carcassi* és *Giuseppe Anelli* voltak azok az olasz gitárosok, akik a legtöbbet tették Franciaországban a hathúros gitár elterjesztéséért.³⁴⁷

Az ún. spanyol gitár Európa nagy kultúrközpontjaiban némiképpen eltérő módon fejlődött, változott. A tipikus spanyol gitárnak a késő XVIII. században hat dupla húrja volt. Fakulcsokkal hangolták és „legyezőbordák” (3–7) merevítették belülről a rezonátort. Széles nyak jellemezte, a fedőlap egy szintben volt a fogólappal és 17 érintője volt, a hangszer testét a 12. érintőnél építették egybe a nyakkal. A menzúra hossza (a cádizi *Juan Pagés* hangszerein 1790 körül) átlagosan 66 cm volt, a madridi hangszereken azonban rövidebb (*Lorenzo Alonso* hangszerén pl. csak 61,5 cm). 1750 után egyes hangszerkészítők a gitár fogólapjába fémérintőket kezdtek beépíteni. Az emelt fogólapnak a nyakra történő felragasztása akkor következett be, amikor a gitárosok a hat szimpla húros gitárokon kezdtek játszani.³⁴⁸

A késő XVIII. századi, jellegzetesen olasz gitár szimpla hathúros, fa hangolókulcsos hangszer volt. A fedlap alatti feszítőbordák nem legyezőszerűen, hanem keresztben, a húrokra merőlegesen voltak elhelyezve. Kissé széles és hosszú volt a fogólapja, valamint 17 beépített fémérintővel volt ellátva. A menzúra húrshosszúsága elég rövid volt (a nápolyi hangszerkészítő, *Giovanni Battista Fabricatore* 1785-ös gitárján csak 62,4 cm). Az olasz hangszerek ismertetőjegye a nagyon karcsú derék.

A tipikus francia gitár a század elején készült olasz hangszerekhez hasonló tulajdonságokkal rendelkezett. A test enyhén szűkül a deréknál, a belső merevítő ge-

³⁴⁵ Uo. (243. o.).

³⁴⁶ Uo. (245. o.).

³⁴⁷ Uo. (248. o.).

³⁴⁸ Uo. (254. o.).



rendák a húrokhoz képest merőlegesen állnak. Szintén fa hangolókulcsai vannak, a nyak a 12. érintőnél találkozik a testtel. A fogólap még azonos magasságban van a rezonánssal. Bélből készült húrokat és érintőket használtak.³⁴⁹

5.6. A gitárkészítés jelentős állomásai

Amikor a gitár 500 éves múltját vizsgáljuk, gyakran találkozunk olyan eseményekkel, történésekkel, melyek lényegesen befolyásolták, sok esetben meghatározták a gitár fejlődésének további irányát. Ilyen meghatározó mozzanatok voltak a hangszer történetében pl.: a zenélési szokások, az igények megváltozása, a társadalmi közeg átalakulása, az emberek zenehallgatási szokásainak átrendeződése stb. Az idő múlásával maga a hangszer is lassacskán megváltozott, nem mindig forradalmi újítások bevezetésével, előfordult, hogy esetenként tévutakra térve, és az évszázadok múlásával már alig-alig hasonlított a XIII. vagy XIV. századi önmagára.

A spanyol hangszerkészítő mester (lutier), *Antonio de Torres Jurado* (1817–1892) újításaival, ötleteivel, alkotó tehetségével a gitár XIX. századi történetének meghatározó személyiségévé vált. Egy Almeria melletti kis faluban született, ahol a fa iránti vonzódásának hatására kitanulta az asztalosmesterséget. Feltételezhető, hogy már a szülőfalujában, egészen fiatalon érdeklődni kezdett a gitárkészítés iránt, de a Granadába költözése volt életében az igazi fordulópon. Ott ismerkedett meg *José Pernas* mesterrel, akitől megtanulta a hangszerkészítés művészetét. Egy fiatal spanyol gitáros, *Julian Arcas* (1832–1882) biztatására Sevillában saját műhelyt nyitott és egy sor kiváló gitárt készített. Itt keltette életre a híres, „La Leona” nevű hangszerét is (1856) *Julian Arcas* megrendelésére, az ő szakmai tanácsait is figyelembe véve (*Arcas* 1862-ig játszott ezen a hangszeren).³⁵⁰ Ettől kezdve *Arcas* élete végéig csak a *Torres* készítette gitárokon játszott. Koncertező művészként sokfelé megfordult, így népszerűsítette *Torres* gitárjait.



35. *Julian Arcas*

³⁴⁹ Uo. (256. o.).

³⁵⁰ José L. Romanillos: *Antonio de Torres, Guitar Maker-His life and Work*. Element Books Ltd., 1987 (17. o.).



Az 1858-ban megrendezett sevillai kiállításon *Torres* egy különlegesen szép, szemes jávorból készült gitárt – „Cumbre” – állított ki, és nemcsak a bronzérem – amivel kitüntették a munkáját – jelentette számára a sikert, hanem ezzel a hangszerrel egy csapásra elismert és megbecsült hangszerkészítő lett, munkáit és nevét ezentúl a legjobbakként emlegették. 1864-ben készített *Tárregának* először gitárt. Öt évvel később, 1869-ben *Tárrega* egy gazdag támogatójával ismét meglátogatta *Torrest* egy újabb hangszer vásárlásának szándékával. *Tárrega* gitárjátéka annyira elragadtatta *Torrest*, hogy az önmagának készített (FE 17 jelű) hangszert odaajándékozta neki.³⁵¹ Az 1870-es évek elején *Antonio Torres* feladta a professzionális hangszerkészítést és visszatért szülőföldjére, Almeriába, és ott kínai porcelán- és üvegáru-kereskedést nyitott. Életének ebben az időszakában is készített ugyan évente 8–10 gitárt, de elsősorban a vidéken élő amatőr gitárosoknak, nem pedig a képzett zenészeknek. *Torres* igen sok gitárt készített, de ezek nem egyformán voltak kiemelkedő minőségűek. A mesterművek száma, amelyeknek a hangminősége a mai értelemben is a legmagasabb nívót képviselik, nem haladja meg a húszat.³⁵²

Torres munkásságát igen nagyra értékeli a gitáros közvélemény. Számos újítást tulajdonítanak neki, például a legyezobordák használatát a rezonáns belső merevítésére, vagy a fémből készült mechanikus hangolókulcsok használatát a korábbi fakulcsok helyett. A valóság ezzel szemben az, hogy egy cádizi mester, bizonyos *Francisco Pérez* egy 1763-ban készített hangszerén, *Torrest* megelőzve alkalmazta már a legyezobordázatot a rezonáns merevítésére, és később mások³⁵³ tökéletesítették ezt a módszert. A fémből készült húrgép abban az időben már csak Spanyolországban számított újdonságnak. Ami valóban *Torres* érdeme, az a hangszer arányainak átalakítása, megváltoztatása. Arra törekedett, hogy a hangszer tömege kisebb legyen a rezonáló felülethez viszonyítva. Vékonyabbra vette a rezonánsot, és ezért domborúra merevítette a bordákkal a hangszertetőt. A húrláb közelebb vitele a hanglyukhoz és a fedőlap rezgési csomópontjába helyezése szintén az ő egyik nagy újításának számít. Ezzel alapvetően megjavította a gitár akusztikai viszonyait.³⁵⁴

Összehasonlításként álljon itt három híres mester készített gitár arányrendszerének bemutatására egy táblázat:

	Lacôte	Panormo	Torres
menzúra	630 mm	630 mm	650 mm
hossz	443 mm	440 mm	480 mm
mell	236 mm	230 mm	264 mm

³⁵¹ Uo. (183. o.).

³⁵² Fritz Buek: *Die Gitarre und Ihre Meister*. Robert Lienau Vormalis Schlesinger, Berlin, 1926 (153. o.).

³⁵³ José Benedid, Juan és José Pagés Cádizban, Francisco Sanguino Sevilában.

³⁵⁴ <http://www.google.hu> – <http://www.antoniotorres.hu/www.wikipedia.org/wiki.hu>



	Lacôte	Panormo	Torres
derék	174 mm	174 mm	220 mm
csípő	308 mm	290 mm	350 mm
nyak	48 mm	46 mm	52 mm

*Antonio Torres*ről szólva felmerülhet a kérdés, hogy a többiek, a korábbi mesterek mennyiben és hogyan járultak hozzá annak a hangszernek a kialakításához, amelyet ma is oly szeretettel vesznek kézbe világszerte. Vajon milyen fejlődési stációkat járt végig, és miért fejlődött ez a hangszer úgy, ahogy azt ma nyomon követhetjük?

Abban biztosak lehetünk, hogy a hangszerkészítők gondolkodása az alapok tekintetében nem tért el lényegesen egymástól, a mesterek – ez napjainkban sincs másként – mindig igyekeztek összefüggésekben gondolkodni és arányrendszerekben alkotni. Ugyanakkor szinte országoként más-más arányokat tekintettek meghatározónak a gitárok vonatkozásában. *Kovács Emil* (1948), a kiváló magyar hangszerkészítő mester és tanár erről így vélekedik: „A spanyol gitárkészítők többnyire számtani és mértani arányokat követtek. A franciák és a németek leginkább az arany metszés szabályait alkalmazták.

A bécsi hangszerkészítők a temperált (kiegyenlített) bundbeosztás arányait vették alapul. Ez a módszer sokban hasonlít az olasz hangszerkészítők tervezési gyakorlatától elválaszthatatlan – klasszikusnak is nevezhető – hangközarányok szerinti rendszerhez. Ezt a módszert, hagyományt továbbfejlesztve az akusztikai rezgésszámarányok rendszerének nevezzük.”³⁵⁵

A XVI. században a *vihuelák* és a négyhúrú gitárok – ahogy a legtöbb gitárszerű pengetős hangszer is – a korabeli lantok általánosan elfogadott tervezési arányai szerint épültek. A nyak a hangszer testével a 8. vagy 9. érintőnél találkozott. Az volt az általánosan elfogadott szabály, hogy a húrtartó láb nem kerülhetett a rezgési csomópontba. A rezonánshosszra merőlegesen fölrajzolták a geometriailag értelmezett felhangtávolságokat, és sem a láb, sem a rezonánst merevítő bordák nem kerülhettek ezekre a vonalakra. A rezonánst merevítő tetőgerendák egymástól való távolsága eltérő volt.

Kovács Emil felsorolja a korai gitárkészítés reprezentánsait:

- 1581–1590 *Belhior Dias* 4-5 húrpáros domború hátú gitárokat készített
- 1614–1627 *Matteo Sellas* 5 húrpáros domború hátú gitárok
- *Giorgio Sellas* 5 húrpáros-fémhúros battente

³⁵⁵ Kovács Emil: Akusztikai és számarányok a gitárok formatervezésében. Magánkiadás, ISBN 978-963-8851-0-9 (16. o.).



Ezek hosszú menzúrájú gitárok voltak, az 5 húrpáros, lapos hátú barokk gitárok mesterei:

- 1641 *René Voboam*
 - 1681 *Stradivari*
Massagner
Joseph de Frias
 - 1790 *Juan Pagés* 6 húrpáros „rokoko” gitárok
üres hanglyukkal
- Thüringiában már szimpla 6 húrral is készültek gitárok.
- 1804 *Pagés* a hangszeretön „legyező” elrendezésű gerendázatot épített.³⁵⁶

A hagyományos, a lantoknál jól bevált arányrendszer a gitároknál egyáltalán nem volt sikeres, a lantok ugyanis a gitárnál jóval egyszerűbb akusztikus rendszerek, a gitár pedig kávékkal határolt, összetett akusztikai szerkezet. A tudatos kísérletezés a XVII. század elejére odavezetett, hogy akár forradalmi változásnak tekinthető arányváltás jött létre: a hangszer testének és nyakának a hosszúsága egyenlővé vált. Ezek a gitárok már 5 dupla húrúak voltak. A lánknak a helye is megváltozott, a testhossz 1 : 5 részére került, bár ettől a hangminőség nem javult különösképpen. A nyak és húrozat hosszabbá válása újabb változást indított el. A húrok vékonyabbak, ezáltal használhatóbbak, kényelmesebbek lettek, ezzel elősegítve a gitártechnika jelentős fejlődését.

A XVII. század végére már egyre több hangszeren a fogólapba beépített fém-érintőket kezdték használni (ekkorra már elterjedt a temperálás) és a húrok választéka is jelentősen bővült. Lágycabb fémhúrokkal (bronz) kísérleteztek (chitarra battente), és éppen ebben az időben vált általánossá a domború hát helyett a lapos.

Ez a kor *Stradivari* kora, és bár elsősorban a hegedűkészítés nagymestereként tiszteli a világ, jelentős újítást hozott a gitárkészítésben is. A gitár nyaka az oktávnál (a 12. érintőnél) találkozott gitárjainál a testtel. *Stradivarinak* ez az újítása a gitáron bevált, mind a mai napig ezt alkalmazzák. A klasszikus gitárok ma is ilyen arány szerint készülnek. Ha *Stradivari* gitárjait arányainak felismerése érdekében megmérjük, nagyon érdekes összefüggésekre lelünk. Kiderül például az, hogy kortársait 100–125 évvel megelőzve, már a „milliméter” (méter)-rendszert használta hangszerei arányainak megalkotásakor.³⁵⁷

A XVIII. század végére a gitár húrozása lényegesen megváltozott, a 6. húrpárral hangterjedelme kibővült. A gitártetőt alsó, ill. felső részre osztották.³⁵⁸ Az alsó

³⁵⁶ Uo. (16. o.).

³⁵⁷ Tudhatott arról, hogy 1670-ben Gabriel Madon francia teológus a természetes hossz mérték egy-ségeként a meridiánfok egy percét (mille) javasolta általános hossz mértéknek bevezetni. A Francia Tudományos Akadémia a métert a Párizson átvezető hosszúsági fok 40 milliommód részeként határozta meg 1792-ben. Hivatalossá ez a mértékegység az 1800-as év végére vált.

³⁵⁸ Az alsó tetőrész a lyuk közepéig értendő.



rész kvintpontjára helyezték a lábat. A 6. húrpár megjelenése és a nyak kiszélesedése viszont olyan nagymértékben terhelte a nyakat,³⁵⁹ hogy az ettől rendszeresen deformálódott, megvetemedett, ezért újabb húryanagokkal kellett kísérletezni. Végül a problémát a szimpla húrozással sikerült megoldani. A XIX. század elejére a szimpla húrozás általánossá vált, és az újabb húryanagok segítségével sikerült úgy beállítani a 6 húr húzóerejét, hogy az alatta maradt az 5 (6) dupla húr húzóerejének. Az egyes húrok feszessége ugyanakkor megnőtt. A fogólapja ennek a hathúros hangszernek értelemszerűen szélesebb lett. Ezt a szélesebb fogólapot a tetőre fektetve ragasztották a nyakra, és egészen a hanglyukig benyúlt. Ekkor változott meg jelentősen a hangszer formája is: az eddigi „babapiskóta” forma helyett ezután inkább nyolcasra emlékeztet.³⁶⁰

A hangszerjátékosok, élve a megváltozott gitár kínálta új lehetőségekkel, egyre több szólistikus feladatot vállaltak, eljött a nagy hangszervirtuózok kora. Személyesen inspirálták a hangszerészeket a gitár virtuózai a még szebb, még nagyobb hang elérése érdekében a belső szerkezeti változtatásokra. A díszes rozetták is lekerültek a hangszerekről, mert nagyon sok hangszeres úgy gondolta, hogy a hangszer „bent szól”. Így aztán be lehetett látni a hangszerek belsejébe, és a belső bordarendszert alaposan meg lehetett vizsgálni. A mestereknek már könnyű volt megismerkedni mások szerkezeti elképzeléseivel.

Idézzük ismét *Kovács Emilt*:

„A modern gitár újítói a XIX. században:

1790-től Thüningiában már 6 szimpla húrral készítették a gitárokat. A fogólapon a kvart, majd a kvint és az oktáv helyét jelölték.

1804 – *Pagés* felfedezi a legyező bordázatot.

1813 – *Thieleman* a fogólap síkját annak teljes vastagságában a tető fölé emelte. (A tetőre ragasztott fogólapot már előtte is alkalmazták.)

1823 – *Stauffer* és a pesti *Teufelsdorfer* vonós gitárokat készített, domború, faragott tetővel.

Ezek a hangszerek csupán érdekességnek minősültek a zenei világban, ötletadói lettek az 50–100 évvel későbbi fémhúros jazz-gitárok konstruktöreinek.

1833 – *C. F. Martin* Amerikába vitte a német »*Stauffer*« gitárt. *Martin* és későbbi világcege úttörő fejlesztőjévé vált az úgynevezett akusztikus gitároknak. Az ő nevéhez fűződik a keresztbordázat gyári alkalmazása.

1836 – *Luis Panormo*, Londonban alkotó olasz mester, a »spanyol gitár« modernizálója. Újításai: a »legyező bordázat«, a »közepes arányok« elve és a szélességi méretezés. Fél évszázaddal előzte meg kortársait.

1860 – *Antonio de Torres* munkásságával a »spanyol gitár« elérte klasszikus szerkezeti és formai megoldásait. Az ő formai és szerkezeti elképzelései irányadónak bizonyultak a későbbi mesterek (és gyárok) számára.

³⁵⁹ Megvetemedett vagy a fedlap sérült meg egy idő után.

³⁶⁰ Uo. (23. o.).



1896. – O. *Gibson* Amerikában domború »fedlapos gitárokkal« és »vonós« belső szerkezeti megoldásokkal kezdett foglalkozni.

1900 után először Amerikában, majd Európában alakultak olyan nagy hangszergyárak, ahol a fejlesztést már a kisipari lehetőségeket messze meghaladó technikai és mérnöki háttér biztosította.”³⁶¹

A fenti felsorolásból feltétlenül kiemelendő *Luis Panormo* és *Antonio de Torres* neve, akik különösen sokat tettek a spanyol gitár ma is használt formájának kialakításáért. Ha definiálni akarjuk az újításaik alapján készült hangszert, a következő jellegzetes ismérveket kell felsorolnunk:

1. a hat szimpla – nem fém – húr, a sík fogólap felett fut;
2. a tetőre ragasztott húrtartóból indul ki;
3. a gitárok lapos fedlapú és sík hátlapú hangszerek, a formájuk jellegzetesen nyolcas alakú, kerekded, arányos.

Ezeknek a hangszereknek két változatát különböztethetjük meg:

1. A flamencogitárok vékonyabbak, könnyebb szerkezetűek és elsősorban a népzene megszólaltatására készülnek.
2. A koncertgitár finomabb szerkezetű és megmunkálású hangszer, árnyaltabb zenei, technikai és dinamikai lehetőségei vannak.

Hogyan is kell értelmezni a „klasszikus gitár” kifejezést? A „spanyol gitár” megnevezés érthető, de mi a jelentése valójában a klasszikus gitár megnevezésnek? Ebben az esetben is érdemes a hangszerkészítő mester, *Kovács Emil* gondolatait idézni, aki rendkívül frappánsan és találóan rámutat a lényegre: „Mitől klasszikus? Az elméleti kérdés nem az előadásra vonatkozik. Összetett szakmai kérdés. A spanyolgitárok legkifinomultabb konstrukciós megoldásait illeti e jelző. A jó értelemben vett szabványosított forma jellemzi a kiforrott szerkezeti megoldásokat. A hegedűkészítők gyakorlatához hasonlóan a klasszikus gitárok készítői is számtalan írott és íratlan szabályt érvényesítenek. Az egyes hangszerek minőségének felületes megítélése és értékelése lehetetlen. Csak a szakember és a hangszeres előadó tud együttesen állást foglalni egy-egy klasszikus- (mester-) gitár tulajdonságait illetően.”³⁶² Figyelemre méltó *Pap János* akusztikus véleménye is a klasszikus gitárról. Hangszerakusztikai méréseket és vizsgálatokat végzett a gitárral, és az egyik következtetése a következő: „...a bordarendszerek sokféleségét tekintve úgy tűnik, a gitártervezés még nem annyira befejezett, mint például a hegedűé.”³⁶³ Az akusztikus e megjegyzése reményekre ad okot a hangszer jövőjét, fejlődésének lehetőségeit illetően.

³⁶¹ Uo. (25. o.).

³⁶² Uo. (30. o.).

³⁶³ Pap János: A hangszerakusztika alapjai. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerésképző Iskola (Budapest, 1994).



Hatodik fejezet

6. Gitárosok a XIX. századi Franciaországban

6.1. Egy olasz virtuóz Párizsban

Matteo Carcassi (1792–1853) korának egyik legismertebb gitárvirtuóza volt.³⁶⁴ A XIX. század nagy olasz gitárosainak, *Giulianinak*, *Carullinak*, *Legnaninak* volt a kortársa. Itáliában ebben az időben a gitárművészet kimagaslóan magas színvonalú volt, és a közönség elragadtatottsága egy-egy művész produkcióját, koncertjét meghallgatva nem ismert határokat. *Carcassi* neve a mai gitárosok körében ismert, etűdjei, kompozíciói és elsősorban rendkívül népszerű gitáriskolája ugyanis szinte kikerülhetetlen minden gitározni tanuló számára. Gyermekkorában először zongorázott, majd később kezdte gitáros tanulmányait. Rendkívüli képességeinek köszönhetően nagyon hamar különleges jártasságra tett szert ezen a hangszeren. Már tizenévesen irigylésre méltó hírnevet szerzett hazájában gitárvirtuózként. 1810-ben Németországban koncertezett, ahol megismerkedett egy francia gitárossal, *Antoine Meissonnier*-vel, aki később Párizsban kiadót alapított, és ennek a korai barátságnak is köszönhető bizonyára, hogy később ő adta ki *Carcassi* műveinek jó részét.



36. *Matteo Carcassi*

³⁶⁴ Firenzében született 1792-ben (vagy 1793-ban) és 1853 januárjában halt meg Párizsban.



A muzsikus részt vett a napóleoni háborúban a franciák oldalán. 1815–16-tól sokat tartózkodott Párizsban, majd 1820-tól végleg oda is költözött. A párizsi művészvilág pezsgése nagyon sok művészt vonzott a művészetek fővárosának tartott metropoliszba. *Carcassi* is úgy gondolta, művészetére inspirálóan hat majd ez a környezet. Kezdetben zongora- és gitárórákból tartotta el magát. 1822-es angliai koncertjének sikere azonban meghozta számára a megérdemelt elismerést. 1823-ban és 1826-ban egy-egy koncertturnéra visszatért Angliába, és hangszerművészi teljesítménye mellett tanárként is széles körben elismertséget szerzett magának. Ennek köszönhető például, hogy 1824 júniusában, a királyi operában rendezett hangversenyen ő volt az egyetlen hangszeres szólista. 1828-ban ünnepelt szólistaként szerepelt az Argyle Roomban *Madame Stockhausen* társaságában.

Carcassi virtuóz gitárjátéka hatalmas sikert és hírnevet szerzett neki, 1824-ben és 1827-ben Németországban hangversenyezett és műveinek, nyilvános sikereinek köszönhetően a Schott Kiadó új darabokat rendelt tőle. Itt jelentette meg első könyvét.³⁶⁵

Carcassi legnagyobb párizsi konkurense honfitársa, *Ferdinando Carulli* (1770–1841), aki *Carcassi* Párizsba érkezésekor már ünnepelt és rendkívül népszerű gitáros volt. A két gitáros nagyon hosszú ideig késhegyre menő konkurenciaharcot vívott egymással. Ebben a küzdelemben részt vettek leghűségesebb tanítványaik és követőik is. A fennmaradt híradások beszámolnak arról, hogy a szakmai viták esetenként akár a tettelegességig is fajultak. (Nem volt ez másként egy másik Párizsban élő olasz gitáros, *Francesco Molino*³⁶⁶ [1775–1847] hívei esetében sem.)



37. Charles de Marescot:
A Carulli-rajongók „szakmai vitája” a Molino-hívőkkel

³⁶⁵ A 2. opusát Meissonnier-nek ajánlotta, aki, miután megalapította zeneműkiadóját, Carcassi műveinek kizárólagos kiadója lett.

³⁶⁶ Olasz gitárművész, hegedűművész és zeneszerző. Hosszabb spanyolországi tartózkodás után Párizsban telepedett le. Számtalan hangversenykörúton szerepelt Európa-szerte sikerrel. 1795-ben publikált egy gitáriskolát olasz nyelven. Sok szólóművet komponált gitárra, valamint számos kamaraművet, köztük egy gitárversenyt is zenekari kísérettel (op. 56., Lemoine, Paris).



Carcassi, aki fiatalabb volt honfitársainál, gitározásában új, modern megoldásokat alkalmazott, dallamos olasz muzsikát játszott, briliáns technikájával elképzeldhetetlenül magabiztosan uralta hangszerét, és a gitár adta lehetőségeket ragyogóan kiaknázva utánozhatatlan stílusban interpretálta műveit. Hamarosan felülmúlta mindegyik vetélytársát. Az arisztokrácia szalonjainak ünnepezt művésze lett, művei rendkívül népszerűekké váltak, a kiadók versengtek értük. 1836-ban hosszú távollét után először tért vissza hazájába, ahol hírneve már megelőzte őt, itáliai turnéja során rendkívül sok pártfogója akadt.



38. *Carcassi* Gitáriskolájának első oldala

Carullival ellentétben *Carcassi* különös, nyugtalan vándoréletet élt, számos utazást tett Angliában, Németországban, Itáliában. Végül állandó otthonra Párizsban lelt, ahol letelepedett és élete végéig lakott. *Carcassi* koncertgitárja egy olasz mester készítette hangszer volt, az akkor használatos fakulcsokkal. A gitár fogólapja csak a hangszer fedlapjának szintjéig ért, és a magasabb hangok érintőit beleépítették a rezonánsba.

6.2. *Matteo Carcassi* Gitáriskolája

Carcassi híres **Gitáriskolája** 1838-ban jelent meg nyomtatásban. Egyes forrásokban található említés egy módszertanról is. A kérdést tisztázza, hogy mind a módszertant, mind a gitáriskolát az op. 59-es jegyzékszámval említik. Az iskola a régi spanyol mesterek módszerét követve nagy részletességgel tárgyalja a gitározás módszertani kérdéseit. Okkal tartják számon korának egyik legkiválóbb pedagógiai jellegű műveként. Az első kiadás Mainzban, a német Schott Kiadónál látott



napvilágot németül és franciául (1838). Később lefordították angol és spanyol nyelvre, majd sok más nyelven is megjelent. Nézzük, mit is ír iskolájáról annak előszavában maga *Carcassi*.

6.2.1. A gitáriskola célja

„Ennek az iskolának a megírásakor nem az volt a célom, hogy tudományos munkát írjak, hanem csak a gitárjáték megtanulását akartam megkönnyíteni. Ehhez a legbiztosabb, legegyszerűbb és legerősebb utat választottam a hangszeren rendelkezésre álló eszközök alapos elsajátításához.

Műveim kedvező fogadtatása – amelyben eddig a művészek és a kiváló műkedvelők részesítettek – volt az indíték arra, hogy ezt az iskolát is megjelentessem. Mivel a többéves oktatási tapasztalatom során hasznos észrevételekre tettem szert, úgy gondoltam, érdemes ezeket írásba foglalni. Külön figyelmet szenteltem a gyakorlatok nehézség szerinti, a fokozatosságot szem előtt tartó sorrendbe szedésének. Célom, hogy a növendék minden egyes gyakorlatot, az elsőtől az utolsóig, megtanulhasson eljátszani anélkül, hogy nehézségekbe ütközne, hisz ez gyakran elveszi a növendékek kedvét.

A bal kéz ujjrendjétől eltekintve, amelyet nagyon pontosan megadtam, úgy hiszem, hogy a jobb kéz fejlesztése a legfontosabb ahhoz, hogy az ember szépen tudjon játszani. A bal kéz ujjazatait a második részig jeleztem (a fekvések megadásával). Ha már eddig eljutott a növendék, tudása elegendő ahhoz, hogy maga találja ki az ujjazatokat.

A harmadik rész a megtanultak felhasználására szolgál, és amely semmiképpen nem haszontalan a további tanuláshoz, 50 különböző karakterű darabot tartalmaz nehézségi sorrendben.

Tanári tapasztalatom alapján bizonyíthatom, hogy minden jó képességgel megáldott ember elsajátíthatja a gitárjáték tökéletes ismeretét, hogyha figyelmesen végigveszi ezt az iskolát.³⁶⁷

A gitáriskola három részéből az elsőt a zenei alapismeretekkel kezdi: „Zenének hívjuk azt a művészetet, amelyben hangokat hozunk létre, és ezeket egymással összekötjük. Az egymás után következő jól hangzó hangok sorát melódiának, az egyszerre megszólaló hangokat harmóniának nevezzük.”³⁶⁸ Ezután – még az első részben – rendkívül részletesen ír a legfontosabb zeneelméleti kérdésekről, kitér a hangjegyzésre, az előjegyzésekre, a rövidítési formákra, hangközökre és a legfontosabb zenei műszavakra.

³⁶⁷ A fordítás Csorba Gergő munkája, alapjául az 1921-es német nyelvű kiadvány szolgált.

³⁶⁸ Matteo Carcassi: *Gitarre-Schule*. B. Mainz–Leipzig, 1921 (1. o.).



6.2.2. „Gyakorlati gitáriskola”

Az első kötet második része ugyan a „Gyakorlati gitáriskola” alcímet viseli, mégis elméleti tudnivalókkal kezd: ismerteti a húrozást, a húrok nevét, kottaképpel a magasságát, majd a hangok lefogásának helyét a menzúrán. A húrokról írva megjegyzi, hogy a hat húrból a felső három bélhúr, az alsó három pedig ezüstdróttal befont selyemszál.

Carcassi az alábbi hangszertartást tartotta helyesnek: „a bal lábat egy sámlira rakjuk, a jobb láb a földön helyezkedik el kifelé mutató lábfejjel. A gitár a bal combon fekszik ferdén keresztelve azt, így három helyen érintkezik a testtel (a két lábnál és a mellkason).”³⁶⁹

Ezt követi a bal kéz tartásának igen pontos részletezése: „A bal kéz a hüvelykujj és a mutatóujj harmadik ujjperce között kell, hogy lazán érintse a gitár nyakát. A hüvelykujj hátul az első és második érintő között, a mély húrokkal szemben helyezkedik el. A mutatóujj harmadik ujjperce a nyereg és az első érintő között áll.

A felkart lazán leengedjük, az alkart és a csuklót enyhén behajlítjuk, a könyököt pedig eltartjuk a testtől. Az ujjakat gömbölyítve és egymástól szétfeszítve tartjuk, így azok pontosan eléri az első négy érintő mindegyikét. Ebben a helyzetben az ujjak természetesen fekszenek az első három húron, a mély húrokon való játékhoz a csuklót jobban be kell hajlítani, a hüvelykujjat pedig lentebb húzni a gitár nyakán.”³⁷⁰

A fent idézett szövegből egyértelművé válik, hogy *Carcassi* lényegében a ma is használt balkéz-technikát alkalmazta. Érdekesség az is, hogy a bal kéz technikájával kapcsolatban megemlíti, miként lehet a hüvelykujjat hanglefogásra használni. Ezt a technikát a mai klasszikus gitárjáték nem használja, annál inkább gyakori a mai tánczenében, rockzenében vagy a jazzgitározásnál.

Pontos instrukciókat kapunk az iskolától a jobb kéz technikájára, tartására vonatkozóan: „...az alkar a gitár szélén támaszkodik, mégpedig ott, ahol a káva és a rezonáns a húrláb közelében találkozik. A hüvelykujj a mélyebb húrokat pengeti a másik három ujjal szemben, amelyek a maradék három húrt használják. A jobb kéz kisujjának finoman támaszkodnia kell a fedőlapon a láb és a hatodik húr közelében.”³⁷¹

A XV. és XVI. században a pengetős hangszerek jó részét – így a lantot és a gitárt is – csupán három ujjal pengették. A jobb kéz gyűrűs- és kisujja a hangszerek fedlapján támaszkodott. Számptalan példát láthatunk erre a képzőművészeti alkotásokon, ahol a hangszerjátékosok jobbkéz-tartását is ábrázolják. Később rájöttek, hogy a középső ujj sokkal szabadabban mozog, ha a gyűrűsujj nem támaszkodik. És ehhez már csak egy lépésre van az, hogy a már egyébként is a húrok fölött lévő

³⁶⁹ Uo. (8. o.).

³⁷⁰ Uo. (8. o.).

³⁷¹ Uo. (8. o.).



ujj szintén pengető feladatot lásson el. A kisujj továbbra is támaszkodott. *Carcassi* idejében a gitártechnika ebben a stádiumban volt.

Mára már a kisujjal való támaszkodás is megszűnt, ennek több oka van. Egyrészt a fent jelzett gondolkodásból következtethető, hogy a kisujj támaszkodása akadályozza a gyűrűsujjat a szabad mozgásban, ezért fel kell emelni a fedőlapról. Másrészt megváltozott a hangszer felépítése: a fogólap már nemcsak a gitár testéig tart, hanem a rezonánsra ragasztva a hanglyukig ér, emiatt a húrokat magasabbra kellett emelni, és a kisujj már túl messze került a fedőlaptól.

„Ha egy kicsit puhábban akarunk pengetni, közeledni kell a pengető kéznek a hanglyukhoz.” Óriási a jelentősége ennek a megjegyzésnek, bizonyítja ugyanis, hogy a gitáron a hangszínek jelentősége *Carcassi* idejében már fontossá vált. Igaz, a klasszikára jellemző tartózkodással csupán „közeledik a hanglyukhoz”. Ma már kevésbé tartózkodóan használjuk a „sul tasto” és a „sul ponticello” pengetéseket a lehető legtöbb hangszínváltozat előcsalogatása, a hangszer minél színesebb megszólaltatása érdekében.

6.2.3. A pengetés

Carcassi iskolájában külön fejezet tárgyalja a pengetést.

„Négy ujjat használunk pengetésre” – írja, és ismét kitér arra, hogy az alsó három húrt a hüvelykkel pengetjük, a felső három húrt pedig a mutató-, középső és gyűrűsujjak pengetik. Ritkán engedi, hogy a mély basszusokat valamelyik másik ujj – a hüvelyk kivételével – pengesse. Ez fordítva is így van, a hüvelyket szinte soha nem használja a magasabb húrok pengetésére. Napjaink gitártechnikájában szükség esetén már mindegyik ujjunk pengetheti bármelyik húrját a gitárnak, ha az technikailag vagy zeneileg indokolt.

Leírja azt is: „ahhoz, hogy szép tónussal játsszunk, a pengetés erőteljes kell, hogy legyen – persze minden merevség nélkül”.³⁷²

Ez ma is igaz és fontos megjegyzés. A gitár kis testű hangszer, kis rezonáló felülettel, gyorsan lecseng a megpengetett hang. Ezért a gitárosnak minden technikailag lehetségest meg kell tennie a megszólaltatáskor, hogy minél erőteljesebb hangzást érjen el hangszerén. Az a megjegyzése *Carcassinak*, hogy a húrokat nem körömmel, hanem ujjbeggyel kell pengetni, egyértelmű állásfoglalás. Szerinte ugyanis így szebb, teltebb hangot lehet elérni. A mód, ahogy ezt hangsúlyozottan kifejti, mutatja, hogy a több évszázados vitában – az ujjbeggyel történő pengetés vagy a körömmel pengetés között – ő a konzervatívabb oldalon áll. Napjainkra ez a szakmai vita eldőlt. A körömpengetés általánossá vált, igaz, hogy a köröm formája, használatának módja nagyon sokféle lehet ma is.

A pengetéssel kapcsolatban *Carcassi* kitér a hüvelykujj munkájára és nagyon fontosnak tartja, hogy „a jobb kéz hüvelykujjának minden pengetés után a kö-

³⁷² Uo. (8. o.).



vetkező húron kell megpihennie”.³⁷³ Manapság a gitáron kétfajta, egymástól jól megkülönböztethető pengetési technikát használunk:

1. a „szabad” pengetést (ezt a *tirar* – húzni spanyol szóból *tirandónak* nevezzük),

2. a „ráhúzott” pengetést (a spanyol *apoya* – megtámasztani szó alapján *apoyandónak* nevezzük).

Carcassi korában nem használták még ezt a terminológiát, de valószínűleg mindkét pengetési típust alkalmazták. Úgy fogalmaz, hogy egyértelműnek látszik: a hüvelykujjnak csak a ráhúzott pengetést, a többinek pedig csak a szabad pengetést kell használnia. Ez a technika még napjainkban is fellelhető. Legnagyobb hibája, hogy az egyébként is vastagabb hangot pengető hüvelykujj pengetésének hangszíne erőteljesen különbözik a többi ujj pengetésének hangszínétől. Pedig az lenne a kívánatos, hogy mindegyik ujjal képesek legyünk közel azonos hangszínű és dinamikájú hangok megszólaltatására.

A kottaolvasás megkönnyítése érdekében *Carcassi* a hüvelykujjal pengetett hangok szárát mindig lefelé húzza, a többiét pedig felfelé. Apróság, de a szerző szerint megkönnyíti a kottaolvasást.

Carcassi gitáriskolájának elején részletesen kitér a hangszer hangolására és amellet foglal állást, hogy a növendéknek a gitár hangolását kell megtanulnia legelőször, mielőtt még a hangszertanulást megkezdené. Oktávhangolást javasol, amit részletesen elmagyaráz.³⁷⁴

A gyakorlati gitározást az írástechnikai, a módszertani és egyéb elméleti kérdések megtárgyalását követően kezdi *Carcassi*.

6.2.4. Arpeggiók és akkordpengetési gyakorlatok

Első feladatként 24 arpeggiogyakorlatot kell a diáknak megtanulnia, csak a jobb kezét használva. Ezeket az együtemes gyakorlatokat – a szerző javaslatára – legalább tízszer kell egymás után eljátszani. A gyakorlatok nagyon módszeresen először három ujjat használnak, majd az ötödik gyakorlattól négyet. A 11. gyakorlatban már a gyűrűs- és a hüvelykujj penget egyszerre. A 16. gyakorlattól jön a valóságos együtt pengetés: két-két ujj különböző formációban, majd három, és végül pedagógiai következetességgel mind a négy.

Ezután a némiképpen száraz technikai feladatokat követően jön a bal kéznek az ismerkedése az első fekvésben található hangokkal. Meg kell határozni a fekvés fogalmát: „Annyi fekvés van a gitáron, ahány érintő, az első ujj helyzete határozza meg, hányadik fekvésben vagyunk.”³⁷⁵ Skálák és egyszerű gyakorlatok követik egymást. A ma gitározásnak időnként meglepő ujjazatokkal, tágfekvéses megoldá-

³⁷³ Uo. (8. o.).

³⁷⁴ Megjegyzendő: *Carcassi* a napjainkban általánosan elfogadottól eltérően a legmélyebb húrt nevezte első húrnak, a mai gyakorlatban ez a hatodik húr.

³⁷⁵ Matteo Carcassi: *Gitarre-Schule*. B. Mainz–Leipzig, 1921 (10. o.).



sokkal kell szembenéznie, ha a szerző mutatta utat követi. Ne feledjük azonban, hogy a korabeli gitárok nyaka valamivel rövidebb volt, mint a maiaké, és a kisebb érintőtávolságok ezeket az ujjazatokat könnyen megvalósíthatóvá tették. Napjaink gitárjain ezek az ujjazatok a kezdőknek már sokkal kényelmetlenebbek.

Az egyszólamú váltott pengetés megtanítása, illetve néhány egyszólamú gyakorlat után kerülnek sorra az akkordok. „Az egymás felett álló hangok, amelyeket egyidejűleg pengetünk meg, alkotnak egy akkordot. Ha három hangból áll az akkord – mindegy, melyik húron –, a hüvelyk-, mutató- és középső ujjal pengetjük. Ha négy hangot kell egyszerre megszólaltatni, akkor mind a négy pengető ujjal használjuk. Ha öt vagy hat húrból áll az akkord, akkor a hüvelykujj két, illetve három húrt penget egyszerre.”³⁷⁶

Az intonációban fontos szerepet játszik a bal kéz ujjainak munkája is. Így ír erről: „...a bal kéz ujjait behajlítva kell használni, hogy ne akadályozzák a mellettük lévő húrok szabad rezgését, és így az akkord tisztán szólalhat meg. A húrokat az érintőhöz a lehető legközelebb kell lefogni!”³⁷⁷

Ha a fokozatosság és a könnyebbtől a nehezebb felé haladás pedagógiai szempontjait fontosnak tartjuk, a gitáriskola ezen pontján *Carcassi* nagy meglepetést okoz nekünk, ahogyan a következőket írja: „...amikor az ember több húrt is lefog az első ujjával, akkor beszélünk barrée-fogásról. Két fajtája létezik: kis barrée és nagy barrée. A kis barrée esetében két vagy három húrt fogunk le egyszerre, ugyanannál az érintőnél, a nagy barrée esetében mind a hat húrt. [...] Könnyebben kivitelezhető ez az eljárás, ha az ember egy kissé megemeli a kezét, a hüvelykujját pedig visszahúzza a gitár nyaka mögé.”³⁷⁸

Érthető, hogy *Carcassi* mindent meg akart tanítani a gitározásról – akár mindjárt az elején –, de a barrée (fektetett fogás) a gitártechnika egyik legnehezebb és legbonyolultabb eleme. Ráadásul nem is fordul elő, csak az iskola középső szakaszában. Szerencsésebb lett volna, ha *Carcassi* ott és akkor tanítja, ahol és amikor szükség van rá.

A barrée nagyon nehéz technikai feladatának megtanítása után visszakanyarodik *Carcassi* az arpeggiogyakorlatokhoz. Annyi az előrelépés, hogy most már a bal kezet is foglalkoztatja.

A bal kéz ujjainak le kell fogniuk az akkord minden egyes hangját egy időben és szorítani, amíg a jobb kéz pengeti az akkord hangjait. Ezt 22 etűdön gyakoroltatja, melynek alapja két akkord: C-dúr és G-dúr szeptim. Ez a bal kéznek viszonylag egyszerű feladatot jelent. A jobb kézben a már gyakorolt pengetési figurációkat kibővíti néhány nehezebb változattal. Felhívja a figyelmet, hogy a gyakorlatokat addig kell játszani, amíg folyamatosan, megakadás nélkül sikerülnek a harmóniaváltások.

³⁷⁶ Uo. (12. o.).

³⁷⁷ Uo. (12. o.).

³⁷⁸ Uo. (12. o.).



Az arpeggiók megtanulása után már sokkal élvezetesebb gyakorlatok következnek, a kötet első kis darabjai. A lejegyzéshez *Carcassi* érdekes megoldást választott: két vonalrendszerbe ír, az alsóban található a darab hangról hangra leírva, a felsőben pedig a felhasznált harmónia egy akkordba tömörítve. Az utolsó kis gyakorlat után kitér arra, hogy mint minden hangszernek, a gitárnak is vannak „kedvenc hangnemei”, amelyek – bár minden hangnemben lehet gitáron játszani – a hangszer adottságaihoz, lehetőségeihez, hangolásához a leginkább illenek. Ezek az előjegyzés nélküli dúr és moll hangnemek, az 1b-s és az 1–4#-ig terjedő dúrok, valamint a d-moll és az e-moll.

Az első kötetben csak ezek a hangnemek fordulnak elő, a másodikban majd a többi is sorra kerül, hiszen „azokat is tudni kell használni”.³⁷⁹

Ettől a résztől a fejezetek felépítése nagyjából azonos: leírja a hangnemhez tartozó skálát, majd a hozzá tartozó akkordkadenciát (I–II⁶/IV–I₄⁶-V⁷–I).

Ehhez két gyakorlattípus is kapcsolódik: egy skálaszerű egyszólamú dallammet és egy akkordfelbontás.

Ezek után rendszerint három különböző karakterű kis előadási darab következik, olyanok, mint walzer, mars, rondó, kopser, illetve andante, allegro, andantino.

Az első kötet zárásaként még egy technikai gyakorlatsort illesztett *Carcassi* az eddig tanultakhoz, melyekhez ezeket a szavakat fűzi: „a gitárzene legtöbbször többszólamú, ami megnehezíti az előadást, hogy ha az ember nem szokott ahhoz hozzá már idejében, hogy a bal kéz ujjait külön-külön egymástól függetlenül tudja mozgatni. Ezek a gyakorlatok ezt a célt kívánják szolgálni, ehhez mindegyiket nyolcszor kell egymás után szünet nélkül játszani. A tanuló miközben ezekkel foglalkozik, előveheti a harmadik kötet első húsz darabját, azután pedig a második kötet gyakorlatait.”³⁸⁰

6.2.5. Technikai kötések és díszítések

A második kötet elején *Carcassi* bevezeti a pengetéssel és lefogással már tökéletesen tisztában lévő növendéket a kötések birodalmába. Az ún. kötések kivitelezése az egyik legnehezebb technikai feladat a gitáron – nem lehet elég korán elkezdeni, hosszú gyakorlás után kezd megfelelő színvonalon megszólalni.

Az első lépés a kötés fogalmának a tisztázása: „...két vagy több egymás után következő hang, amelyekből csak az elsőt pengetjük meg a jobb kézzel, a többit a bal kéz szólaltatja meg.”³⁸¹

Ezt azért fontos tisztázni idejekorán, mert kétféle fogalmat is jelenthet a kötés kifejezés. Az egyik a minden zenész által jól ismert fogalom: a zenei kötés, ami két, illetve több hang összetartozását jelenti, ennek kivitelezése hangszerektől függő, általában nem a technikai megoldásokhoz köthető zenei elem.

³⁷⁹ Uo. (17. o.).

³⁸⁰ Uo. (34. o.).

³⁸¹ Uo. (36. o.).



A másik a „technikai kötés”, amelyet egészen speciálisan csak a gitáron szokás alkalmazni. Ez a gyakorlatban (egyszerűen fogalmazva) a hangszer húrjainak a bal kéz ujjainal történő megszólaltatását jelenti. Két változatát különböztetjük meg: a felfelé és a lefelé történő kötés. A felfelé kötés esetén, miután az első hangot jobb kézzel megpengettük, a bal kéz megfelelő ujjá a kellő időben az adott érintőre üt – ahogy *Carcassi* megfogalmazza: „mint egy kalapács” –, olyan erővel, hogy a kívánt hang megszólaljon.

„Lefelé kötésnél le kell helyezni egyszerre a megfelelő ujjakat a húrra, nemcsak azt az ujjat, amelyik a kötését végzi, hanem azt is, amelyre kötni fog az első. Több hangból álló kötés esetén mind a három vagy mind a négy ujjal le kell fogni az adott hangokat. Az első hangot ugyanúgy a jobb kéz pengeti, mint a felfelé kötésnél, ezután a bal kéz ujjá, amelyik a megpengetett húrt lefogta, lefelé húzva elengedi a húrt úgy, hogy az megszólaljon. Így a következő lefogott hangot fogjuk hallani.”³⁸² A fentebb leírtakat néhány egyszerű példával szemlélteti, először a leg-egyszerűbb kötésekkel üres húrokon, amelyek csak egy-egy ujjat vesznek igénybe, majd ugyanezt két ujj használatával, de még mindig első fekvésben, a természetes hangsort alapul véve. Ezek egyszerű példák, szerepük „csupán” a mozdulat elsajátítása és begyakorlása. Külön kitér a kétujjas kötésre is: „...lefelé kötésnél a magasabb hangot megpengetjük, és ráütünk a mélyebb húron található második hangra, így az egyedül a bal kéz hatására kell hogy megszólaljon. Felfelé kötés két húron a hüvelykujjal végezhetünk úgy, hogy ráhúzza (apoyando) pengetjük meg az első húrt, és puhán csúszunk át a másodikra.”³⁸³ Ezután egy egyszólamú gyakorlat és két etűd adja az eddig tanultak gyakorlásának lehetőségét. Ezeket a három-, majd a négyhangos kötések bevezető gyakorlatai követik.

Carcassi a skálák kötéssel való eljátszására is kitér: „...a felfelé haladó skálánál a hüvelykujj egyik húrról a másikra csúszik, a közbeeső hangokat pedig a bal kéz szólaltatja meg. Lefelé haladó skálánál gyakran csak az első hangot pengetik meg, a többit pedig kötéssel oldják meg.”³⁸⁴

A glissandót (csúszó hangok) is bemutatja a következőképpen: „...a bal kéz valamelyik ujjá lefogja az első hangot, amelyet aztán a jobb kéz megpenget. Ezután a bal kéz ujjá végigcsúszik az első és a második hang között található összes érintőn úgy, hogy ezek a hangok mind megszólaljanak. Ugyanez a folyamat végezhető két hang egyidejű lefogásánál (kettős fogásnál) is.”³⁸⁵ Négy gyakorlattal illusztrálja a fogások kivitelezésének módját.

³⁸² Uo. (36. o.).

³⁸³ Uo. (36. o.).

³⁸⁴ Uo. (38. o.).

³⁸⁵ Uo. (39. o.).



Az előkék bemutatására, rendkívül találékonyan, kétsoros kottát használ, amelynek első sorában az előke írott változata van, a másodikban pedig a valószínűségben elhangzó hangokat és ritmusokat látjuk precízen lekottázva. „Előkének nevezzük azokat a kisméretű hangjegyeket, amelyek a fő hangok előtt vannak. Van rövid és hosszú előke, a rövid egészen kis ideig tart, amit a fő hang idejéből veszünk el, a hosszú pedig a fő hang értékének a felét veszi magára. Ha van kíséret is, akkor az előke a kísérettel egy időben kell hogy megszólaljon.”³⁸⁶

„A mordent olyan díszítés, amelybe a fő hang alatti és a fő hang feletti hangokat is bevonjuk: ez tulajdonképpen egy többhangos, kétirányú előke. Három fajtája van:

- fő hangról indított,
- felette lévő hangról indított,
- alatta lévő hangról indított mordent.”³⁸⁷

Ebből a leírásból persze nem nagyon értjük, mire is gondolt *Carcassi*. Szerencsére a leírást követő kottapéldák egyértelművé teszik a szerző gondolatait.

Kétsoros kottapéldákkal illusztrálja a trillákat is: „A trilla, amelyet a »tr« jelzés mutat a hang felett, a fő hang és a felső szomszédjának felváltva, gyors egymásutánban történő felhangzását jelenti. A trillázást mindig a fő hangról indítjuk, kivétel, hogyha egy előke van a hang előtt, akkor az előke hangjáról. A trilla vége és az esetleges utóka nem szabad, hogy lassúbb legyen, mint maga a trilla. A gitáron háromféle trilla van:

- az első hangot megpengetjük, a többit kötés formájában játsszuk,
- minden második hangot megpengetünk,
- mind a két hangot lefoglaljuk bal kézzel (két különböző húron) és két ujjal felváltva pengetjük.”³⁸⁸

6.2.6. Dempfelés, üveghangok, skálák, gyakorlatok

A hangok hosszának szabályozására az ujjak pengetés utáni visszahelyezését javasolja a megpengetett húrra. Így lehet tompítani (dempfelés) a húrok nem kívánt továbbcsengését. Ha több húrral egyszerre akarjuk ugyanezt tenni, akkor a tenyér húrokra helyezését javasolja.

A fekvésekről is ejt néhány szót *Carcassi*. Az első ujj helyzetétől teszi függővé, hogy melyik fekvésről van szó. Szerinte a leggyakrabban használtak a következők: 1., 4., 5., 7., 9. fekvés. Innentől kezdve a második rész felépítése ugyanolyan, mint az első kötet második részéé, ahol végigvettük a gitáron legtöbbször használt hangnemeket. Most a leggyakrabban használt hangnemeket, illetve skálákat mutatja be *Carcassi*, és mindegyikhez fűz egy előtanulmányt, majd néhány etüddöt.

³⁸⁶ Uo. (39. o.).

³⁸⁷ Uo. (41. o.).

³⁸⁸ Uo. (42. o.).



Végezetül az üveghangok képzéséről és technikai megvalósításukról ejt néhány szót, egy táblázatban közli az üveghangok helyét a gitáron.

A fentiekhez annyit mindenképpen érdemes hozzátenni, hogy *Carcassi* etűd-sorozatát op. 60-as jelzéssel az iskolától elkülönülten jelentette meg, de az etűdök zenei és technikai tartalmát megvizsgálva az iskola szerves tartozékaként értékelhetjük.

6.3. *Fernando Sor élete és kora*

Fernando Sor (1778?–1839) születésének pontos időpontját nem tudjuk. A barcelonai székesegyház fennmaradt dokumentumai alapján az bizonyos, hogy 1778. február 14-én *Joseph Fernando Macari Sor* néven megkeresztelték. Gazdag katalán családból származik. Családnevének eredeti formája *Sors*, de nevét Spanyolország határain kívül mindenhol következetesen *Sor* vezetéknevként használta. Ugyanez történt a *Fernando* keresztnévvel is, melyet *Ferdinandra* módosított. Ilyen formában olvasható neve pedagógiai fő műve, a „*Methode pour la Guitarre*” címlapján is. Családja társadalmi helyzetéből adódóan a pályaválasztása szűk határok között mozoghatott. Választhatott: vagy hivatalnok lesz, vagy katonai pályára lép. *Sor* döntött, tizennyolc évesen beiratkozott a barcelonai katonaiskolába.



39. *Fernando Sor*

A zenével már gyerekkorában megbarátkozott, önszorgalomból tanult meg gitározni, és a maga egyszerű módján népszerű operaáriákból gitárátiratokat készített. Édesapja hosszú kérések után, nagy nehezen engedélyezte fiának a zenetanulást. Nem sokkal később *Sor* – tizenkét évesen – elveszíti édesapját és ezzel egy időben a zenei tanulmányok lehetőségét is. Szerencséjére *Josef Arvedondo* apát tudomást szerez zenei tehetségéről, és az ő segítségével a montserrati kolostorban öt éven át zenei tanulmányokat folytathat.³⁸⁹ Hogy családja nyomasztó anyagi problémáit megoldja, hivatali állást vállalt egy kisvárosban. Ennek a munkának köszönhetően – mármint alhadnagy – sikeresen befejezhette tanulmányait a katonatiszti iskolában. Zenélésre is futotta az idejéből. Az akkori spanyol hadseregben ugyanis nagyra értékelték ez irányú tevékenységét. Becsülték fellépései miatt,

³⁸⁹ Zeneszerzést, zongorázást és gitározást tanult.



és a tiszti karban ugyancsak gyorsan népszerűvé vált. Ez a népszerűség meghozta számára a katonai pályán is a sikert, az előléptetést. Gyorsan elérte a hadnagyi rendfokozatot.

Katalóniában a gitár nagy múltú hangszer, hiszen az 1596-ban megjelent „**Guitarre Espagnola**” c. gyűjtemény szerzője a katalán születésű *Juan Carlos y Amat. Fernando Sor* kései utóda, *Emilio Pujol* szintén katalán származású volt.

Fernando Sor még alig múlt tizenennyolc éves, amikor Barcelonában megismerkedik a kor egyik leghíresebb gitárosának, *Federico Morettinek*³⁹⁰ (1780–1838) a műveivel. Baráti viszonyba kerül a város olasz operatársulatának igazgatójával, aki *Sort* egy opera megírására biztatja. A kért színpadi mű meg is született „**Telemaco**” címmel és nagy sikerrel bemutatták.³⁹¹

Sor 1800-ban katonatisztként Madridba került, ahol a híre – mint kitűnő gitáros – már megelőzte. Támogatókra talált az arisztokrácia körében, a híres *Alba* grófnő (*Goyát* is ő támogatta), majd később *Medinaceli* herceg személyében. Gitárművek komponálása mellett két szimfóniát és három vonósnégyest is alkotott, amely műveknek a kottája sajnos elveszett.

1804-ben Malagában hivatalvezető lesz, és az ottani amerikai nagykövetségen szervez hangversenyeket. 1808-ban kapitányi rangban fegyveresen harcol a napóleoni seregek ellen. *Napóleon* győzelme után a forradalmi eszmék hatására elhagyja a spanyol királyi hadsereget, és 1810 végén Jerezben felesküszik *Joseph Bonapartéra*, aki kinevezi őt megyei csendőrparancsnoknak. Ezen a poszton három évig szolgálja *Bonapartét*. A franciákhoz való átállást a spanyol monarchisták természetesen hazaárulásnak tartották, így az 1813-ban Spanyolországból vesztésként távozó napóleoni seregekkel együtt *Sornak* örökre el kellett hagynia szülőhazáját.

Harmincöt éves volt ekkor *Fernando Sor*. Korai művei között vannak: a „**Grand Solo**”, op. 14., a „**C-dúr szonáta**” (egytételes), op. 15., a „**Grand sonata**”, op. 22., a „**Második Grand sonata**”, op. 25., a „**Folies d’Espagne**” (téma és variációk), valamint két „**Fantázia**” az op. 4. és az op. 7. Gitárkíséréssel ellátott dalait „**Seguidillas**” címmel már szintén publikálta. Párizsban gitártanárként és hangversenyző gitárosként próbált érvényesülni. Ehhez szinte minden körülmény kedvező volt. A gitár mint hangszer egzotikus különlegességnek számított. *Sor* jól ismerte *Haydn* és *Mozart* stílusát és gitárdarabjainak egyéni hangvétele, eredetiségének varázsa tagadhatatlan volt, és *Robert de Visée* már régen feledésbe merült. *Sor* művészetének frissessége elbűvölte a párizsiakat, ezért sokat hangversenyezhetett. Megismerkedett híres zenészekkel is, *Cherubinivel*, *Bertonnal* és *Mihullal*.

1815-ben *Napóleont* legyőzték, Párizs a szövetségesek megszállása alá került. Ekkor született meg *Sor* leánya, *Carolin*. Házasságának időpontja, feleségének személye azonban mindeddig nem vált ismertté. *Sor* maga nevelte a kislányát, aki

³⁹⁰ A spanyol hadsereg olasz származású tisztje, szólódarabokat és gitárkíséretes dalokat írt.

³⁹¹ Az 1797–98-as színházi évadban 55 előadást ért meg a barcelonai színházban.



a későbbiekben is vele élt, és bárhová utazott, mindenhová magával vitte. Külföldre, a hangversenykörútjaira is elkísérte őt a leány. Ugyanebben az évben új műveinek kiadót talált, és ugyanebben az évben tért vissza a hatalomba *Napoleon* is. Száznapos uralmának ismét a szövetségesek vetettek véget, Párizs ekkor angol megszállás alá került. *Sor* úgy értesült tőlük, hogy Anglia szívesen fogadja a spanyol emigránsokat. *Sor* nem tétovázott, 1815-ben Angliába költözött.

Londonban hangversenyeken szerepelt, sokat tanított. Érdekességként megemlítendő, hogy ebben az időben *Sor* többször sikeresen fellépett énekesként is, sőt énekes tanítványokat is vállalt. Az itt eltöltött néhány év szerencsés időszaka volt életének. Sikerült új kiadót találnia legújabb műveinek megjelentetéséhez, megbecsült hangversenyző szereplője lett a londoni zenei életnek, a nyomtatásban megjelent művei pedig egyre nagyobb példányszámban fogytak.³⁹² A hangversenyek elsősorban magánházaknál zajlottak és belépőjegyet váltottak az érdeklődők. Gyakran előfordult, hogy a szerzők saját maguk adták elő műveiket. A hangversenyek programja rendszerint nagyon változatos volt, a fellépő művészek ugyanis csupán egy-két művet adtak elő, így sok hangszeres volt hallható egy műsorban. (*Sor* közös hangversenyen játszott pl. *Kahlbrenner*rel, a zongoristával, *Pierre Baillet*-val, a hegedűssel vagy *Droure*-rel, a fuvolistával.)

Legfontosabb hangversenyét 1817-ben a **Londoni Filharmóniai Társaság** szervezésében adja. Kifejezetten erre az alkalomra komponálta „**Concertante**” c. művét, melyet *Spangoletti* (hegedű), *Challoner* (mélyhegedű), *Lindley* (cselló) közreműködésével, nagy sikerrel mutatott be a londoniaknak. Nagyon jó kritikák születtek a koncertről, mégis néhányan a gitár halk hangját kifogásolták. *Sor* ezt követően elsősorban nem nagy koncerttermekben, hanem inkább kisebb szalokban hangversenyzett.

Az 1820-as évek elején megismerkedett a híres londoni balettmester lányával, *Felicité Hullin* balett-táncosnővel. Ennek a bensőséges kapcsolatnak köszönhetően születtek meg *Sor* balettzenéi. Első balettjének – „**La Foire de Smyrne**” – bemutatója 1821-ben volt a King’s Theaterben. Ezt követte még ugyanabban a hónapban a második mű: a „**Leg Seigneur Generoux**”. Kotta – ismereteink szerint – egyik műről sem maradt fenn, mindkét darab bemutató előadásán maga *Felicité Hullin* táncolt.

Sor legsikeresebb balettje a „**Cendrillon**”.³⁹³ A művet 1823-ban Párizsban is bemutatták,³⁹⁴ majd később Lipcsében, 1825-ben pedig a Moszkvai Nagy Színház (Bolsoj) ezzel a balettelőadással – ennek a műnek a bemutatásával – nyitotta meg kapuit.

³⁹² Londoni publikációinak nagy része olasz arietta, zongorára írott darab, négykezes és nem gitár-darab.

³⁹³ A „Hamupipóke”-történet feldolgozása, melynek koreográfusa Albert Decombe volt, a főszerepet a bemutató előadáson Maria Mercandotti táncolta.

³⁹⁴ Párizsban a balett 104 előadást ért meg.



Ebben az időszakban jelentek meg Londonban Sor jelentős gitárművei: a „**Divertimentók**”, a „**Variációk egy Mozart-témára**”, op. 9. és a „**Fantázia**”, op. 12.

1822-ben zenei tevékenységének elismeréseként a „**Királyi Zeneakadémia**” tiszteletbeli tagjává választják. Ekkor Sor már a végleges angliai letelepedést is fontolgatja. Mégsem így döntött, *Felicité Hullin* ugyanis 1823-ban nagyon kedvező állásajánlatot kapott a Moszkvai Balett-től. Sor követte őt, kislányával Oroszországba utazott. Útközben hangversenyeket, fellépéseket vállalt, kiadókkal tárgyalt.

Szentpéterváron 1826-ban Sor felkérlik egy balett megkomponálására, az *I. Miklós* cár tiszteletére rendezett koronázási ünnepségekre. A mű megszületett, és „**Hercule et Omphale**” címen sikerrel be is mutatták. Oroszországban emellett sokat hangversenyezik *Fernando Sor* az arisztokrácia szalonjaiban, megismerkedik több orosz gitárossal, közöttük a híres *Viszotszkijjal* is. Sor neki ajánlja „**Souvenir de Russie**” c. két gitárra írott darabját. Ezalatt Párizsban a *Meissonnier* Kiadónál fontos gitárművei jelennek meg: „**Keringők**”, op. 17., 18., „**Hat ária Mozart Varázsfuvola c. operájából**”, op. 19., „**Grand Sonata**”, op. 22., „**Marlborough-variációk**”, „**12 etűd**”, op. 29.

1827-ben Sor visszatért Párizsba, és szinte minden idejét a gitárnak szentelte. Sok művet publikált: 12 duót és 18 egyéb kompozíciót gitárra. Párizsban még ebben az évben bemutatták „**Le Sicilien**” c. balettjét, mérsékelt tetszést aratva. A mű alig hat előadást ért meg, lényegében csúfosan megbukott.³⁹⁵

Sor 1828-ban kiadót váltott, *Pacini*hez szerződött. Ennek a váltásnak – az új kiadóval megkötött szerződésben foglaltak miatt – az lett a következménye, hogy Sor halála után az op. 24.-et követő műveit már nem nyomtatták újra, mivel – Sor kívánságának megfelelően – a művek újabb megjelentetése után járó jogdíjak kizárólag őt illették volna meg. Így aztán a kiadónak nem volt üzleti érdeke újrayomtatni a kompozíciókat. Kései művei ezért nem válhattak ismertté, közkedvelté.³⁹⁶

Fernando Sor pedagógiai fő műve 1830-ban jelent meg „**Méthode pour la Guitare**” címmel. Ebben az évben több duóhangversenyt is vállalt *D. Aguadóval*.

1835-ben cikket ír a *Ledhuy* és *Bertini* által szerkesztett „**Képes Zenei Enciklopédia**” számára: a „Sor” és a „Le Bolero” címszavakat minden bizonnyal ő írta. Az előbbi a létező legteljesebb életrajz, ami Sorról valaha is megjelent.

1837-ben elveszítette szeretett leányát, *Carolin* csupán 22 éves volt. Emlékére misét komponált.³⁹⁷ *Fernando Sor* 1839. július 30-án hosszú betegség és szenvedés után hunyt el Párizsban.

³⁹⁵ A balettet 1828-ban Londonban is bemutatták – a párizsihoz nagyon hasonló volt az ottani fogadtatása is.

³⁹⁶ Jóval később, csupán az összkiadás publikálásával válhattak közkinccsé ezek a gitárdarabok.

³⁹⁷ Kotta nem maradt fenn.



6.3.1. Egy korszakalkotó jelentőségű mű: „Méthode pour la Guitare”

Szentpétervárról 1827-ben Sor visszatért Párizsba, és legfontosabb elfoglaltságának a hangversenyezés mellett a tanítást választotta. Kizárólag gitárt oktatott, tanítványairól azonban alig van információnk. Azt tudjuk, hogy többek között tanított két angol lányt, akiket különösen kedvelhetett, mert még a „Méthode...”-ban is név szerint megemlítette őket (*Mary Jane Burdett* és *Miss Wainwright*). Tanítványai között volt egy argentinai katonatiszt, *San Martin tábornok*, akit később csak úgy emlegettek, mint Argentína, Peru és Chile felszabadítási mozgalmainak visszavonult vezetője.

Fernando Sor legjelentősebb pedagógiai műve a „Méthode pour la Guitare”. Legalább hatféle kiadása ismert, de az 1830-as spanyolországi tekinthető autentikusnak, hiszen ennek munkálatait *Sor* személyesen felügyelte. A mű három részből áll.³⁹⁸

6.3.2. A gitár és készítői

Az első részben *Sor* a gitár részeit írja le imponáló pontossággal. Abból indul ki, hogy ha a hangszer nem megfelelő, nem alkalmas, akkor képtelenség vele az elvárható színvonalú zenélést produkálni.

A hangszer formája, a húrok elhelyezkedése, a húrok távolsága a fedőlaptól, illetve a fogólaptól, a húrláb és a fogólap méretei, arányaik: mind-mind fontos összetevője annak, hogy a gitár használható, alkalmas eszközzé legyen a *Sor* által elvárt zenei minőség megszólaltatására.

Nemcsak szavakkal, hanem rajzokkal és ábrák segítségével is igyekszik megérteni olvasóival gondolatait és elképzeléseit a gitártechnikáról.

Felhívja a figyelmet arra, hogy a gitár nem csupán kísérő hangszer, de nem is kizárólag dallamhangszer, hanem egy olyan eszköz, amelyen a megfelelő technikát alkalmazva a legbonyolultabb ellenpontozás, a többszólamú zenélés is megvalósítható.

Érdekesen összegzi véleményét a hangszer és játéktechnikájának megújításáról: „Egyesek úgy hitték, hogy a hangszeren megoldódnak problémáik, ha a gitárt ellátják még néhány húrral, de nem lenne egyszerűbb inkább megtanulni a már meglévő hatból ügyeskedni? Akkor újítsunk egy hangszeren, amikor már minden általa nyújtott lehetőséget kiaknáztunk, és ne tulajdonítsuk a hangszer fogyatékosságának azt, amit mi magunk mulasztottunk el megtenni.”³⁹⁹

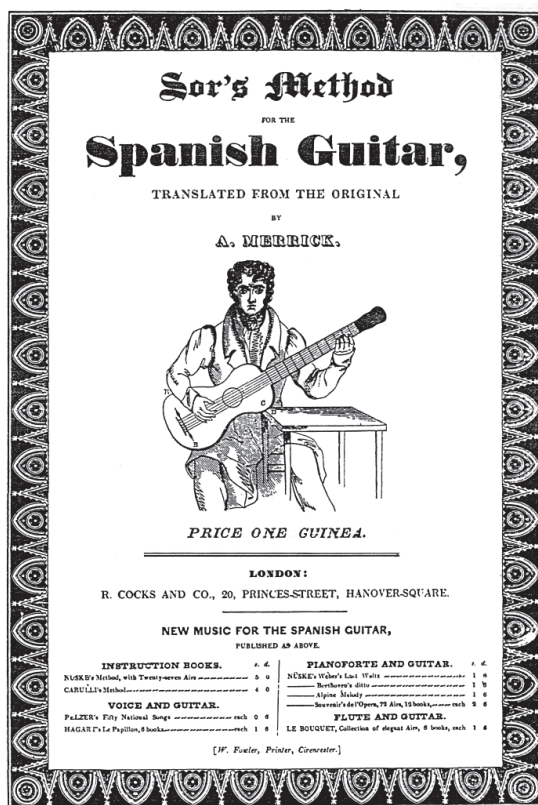
A gitárról szólva sorba veszi az általa ismert és becsült hangszerkészítőket: *Pagés, Benediz, Martinez, Rada* és *Lacôte*. Miközben az olasz, spanyol és francia

³⁹⁸ A módszertan elemzése a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképző Intézete gondozásában, 2002, „A gitározás módszertana” címmel, jegyzetként megjelentetett fordítás alapján készült. Fordította: Kiss Boglárka.

³⁹⁹ Uo. (1–2. o.).



gitárokat méltatja, azt tanácsolja a gitáron játszóknak, hogy a legképtelenebb kívánságaikkal fölöslegesen ne ostromolják a hangszerkészítőket, mert értelmetlen. A hibásan vagy rosszul megépített hangszerekkel nem sokra mennek majd. Sor azt tanácsolja, hogy a hangszerépítő „művészeket” hagyni kell a maguk szabadságában alkotni, és az eredmény minden bizonnyal kiváló lesz.

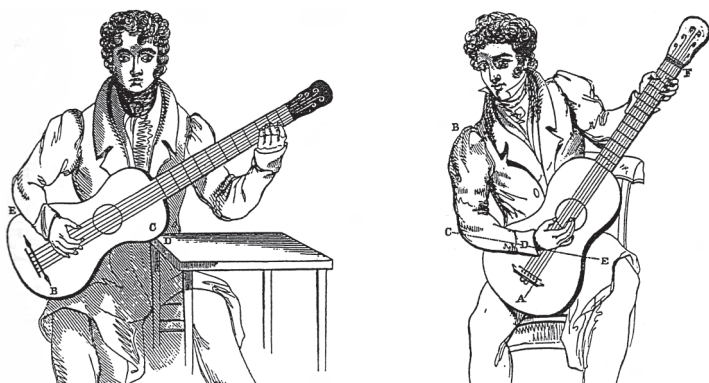


40. Az angol nyelvű kiadvány címlapja

6.3.3. A hangszer tartása

A hangszer tartásáról írva a zongorán tapasztaltakból indul ki, és hangot ad annak a meggyőződésének, hogy a gitár és játékosja viszonyában mindkét kéz a legnagyobb szabadságban és a legkényelmesebb helyzetben mozogjon. Kísérletképpen Sor egy kis asztalt állított maga elé, amely részben a láb felett helyezkedett el és az egyik sarka a gitár 12. érintője alá került. Így a gitár részben ezen az asztalon, részben a combon pihent. Úgy vélte, hogy ezzel a hangszer-tartással megtalálta az ideális megoldást erre a problémára, és így a jobb és bal kéz egyaránt könnyedén, gyorsan és lazán tudott mozogni. Ebben a helyzetben ugyanis mindkét kéz felszabadult a hangszer stabilizálásának feladata alól.





41. Illusztrációk az angol nyelvű kiadásból

Sor behatóan foglalkozik külön-külön a jobb és a bal kéz munkájával. Véleménye szerint a jobb kéz technikájának lényege azoknak a mozgásoknak az összessége, melyeknek során az egyes ujjak a pengetéskor nem akadályozzák a többi szabad munkavégzését. A bal kéz technikájának fontos mozzanata (és erre külön felhívja a figyelmet), hogy a jobb kézzel ellentétben itt nem szabad használni a hüvelykujjat hang megszólaltatására – egyes korábbi technikáknál ez a megoldás esetenként elfogadottnak számított –, csupán támasztéknak a nyak túloldalán, a többi ujjal szemben.

A húr megpendítésének módjáról szólva nagyon pontosan leírja a húr mozgását és azt is, hogy miként kell elkerülni a nemkívánatos hanghatást, a zörgést. Ha az ujj felfelé tépkedi a húrt, az csapódni fog az érintőkön, illetve a fogólapon (mint a „Bartók-pizzicato”-nál). Ezt elkerülendő, olyan módon kell a húrt megpendíteni, hogy annak a rezgés során végzett elmozdulási iránya nagyjából a fedőlap, illetve a fogólap síkjával párhuzamos legyen. És mivel a rezgése során a húr „semmilyen akadályba sem ütközik, a hang tiszta lesz és hosszan zengő, amennyire azt a húr tehetetlensége és a hangszer megengedi”.⁴⁰⁰

6.3.4. A húrok és a hang minősége, a körömpengetés

Vélhetően itt, Sor „Módszertan”-ában találkozhatunk először a húrok minőségének, vastagságának és azok fontosságának megfelelő említésével. Sor azt mondja: „nemcsak a hangszer jó minőségétől függ a hangzás, hanem a húrok vastagságától, anyagától, minőségétől is”. Azt írja, hogy a gitár dinamikai lehetőségei behatároltak és ennek megfelelően kell bánnunk a hangszerünkkel. Inkább a hangszínekkel próbálkozzunk, mint a nagy dinamikai hanghatásokkal. Részletesen leírja, hogy a húr teljes hosszának mely részét pengetve milyen hangszer hangját imitál-

⁴⁰⁰ Uo. (14. o.).



hatjuk a legjobban. Megjegyzendő, hogy *Sor* megfogalmazásain érezhető magas szintű jártassága a fizikában.⁴⁰¹

Sor ebben a részben kitér *Aguado* – a kor híres gitárvirtuóza – „körömpengetésére”. (*Dionisio Aguado* [1784–1849] spanyol gitárművész és zeneszerző a gitáriskolájában⁴⁰² így ír a körömmel történő hangmegszólaltatásról: „Én a körömmel való pengetést részesítem előnyben, mert így olyan hangokat lehet előidézni, melyek jellemzően csak a gitárral lehetségesek. Véleményem szerint a gitár hangját a következő szavakkal lehet jellemezni: édes, felhangdús és melankolikus.”) *Sor* megfogalmazásaiból egyértelműen kitűnik a barátság és a respektus az idősebb pályatárs iránt, de ő maga határozottan a „körömpengetés” ellen foglal állást. Mentségeket keres – és talál – a barátának, *Aguadónak*, aki virtuóz mesterétől tanulta⁴⁰³ még ifjúkorában ezt a technikát.

„A mestere körmökkel játszott, és ezzel csillogott egy olyan korban, amikor a gitárostól csak fürgé előadást követelhattünk, aminek nem volt más célja, csak az ámulatba ejtés és az elvakítás. A gitárművész számára idegen volt minden más zene, mást nem is akart meghallani. A gitárosok a kvartettet például templomi zenének tartották.”⁴⁰⁴

Sor azt írja *Aguadóról*: „Még a véleményemet is kikérte a játékát illetően. De én abban az időben még túl fiatal voltam ahhoz, hogy egy ekkora mestert nyíltan bíráljak...” „...én egy kicsivel több gondot fordítottam arra, hogy minden hangot tisztán intonálva játsszak. A körmök megakadályozták abban *Aguadót*, hogy kifejezőmódja olyan lehessen, mint az enyém. Csak évek múltával találkoztunk újra, akkor bevallotta, hogy ha előlről kezdhetné, körmök nélkül játszana.”⁴⁰⁵

Sor részletezi, hogy valójában azért nem szereti a „körömpengetés”-t, mert nagyon éles hangot kapunk általa, és a pengetési művelet sokszor nagyobb zajjal jár, mint ami szerinte elfogadható, ill. kívánatos, vagyis maga az intonáció zaja elnyomja a megszólaltatott zenei hang zengését.

Ebben a részben kitér arra, hogy hogyan lehet más hangszerek sajátos hangzásvilágát a gitáron utánozni (trombita, oboa, kürt, fuvola, hárfa). Ennek részletes technikai magyarázataival le is zárja módszertanának az első részét.

6.3.5. A bal és jobb kéz ujjazatainak jelentősége

A második rész a nyak részletes bemutatásával, használatának megismertetésével kezdődik. Már az elején tisztázza a szerző, hogy a fogólapon lefogható hangok

⁴⁰¹ Katonai képzettségének köszönhetően rendkívüli pontosságra törekszik szabatos magyarázataiban, és mondandóját kitűnő és igen szemléletes ábrákkal, rajzokkal teszi közérthetőbbé.

⁴⁰² „Metodo de guitarra”, 1825.

⁴⁰³ Ciszterci szerzetes, „Basilio apát” (Miguel Garcia).

⁴⁰⁴ F. Sor: „A gitározás módszertana”, jegyzet, (16. o.).

⁴⁰⁵ Uo. (16–17. o.).



pontos és alapos ismerete alapkövetelmény a gitárosok számára,⁴⁰⁶ és táblázatokban összegzi ezt az ismeretet. A skálák szerkezetét mutatja be a következőkben, emlékeztetve arra, hogy ezek nélkül nincs értelmes zenélés. Felhívja a figyelmet arra, hogy a hangok nem önmagukban léteznek, hanem egy skála vagy hangcsoport tagjaként értelmezendők. A skálákat bemutatva (kottapéldákon) a bal kéz ujjazati lehetőségeire, ujjazati variációira hívja fel a figyelmet.

A jobb kéz ujjainak használatánál ügyelni kell arra, hogy az alsó négy húrt a hüvelykujjal pengessük, a többi húrt a mutató-, illetve középső ujjakkal. Kottapéldákon mutatja be ennek a három ujjnak a használatát. A gyűrűsujjat is használja, nem olyan gyakran, mint a többi, de kivételezett zenei, illetve technikai helyzetekben feltétlenül. Ezt a későbbiekben részletesebben kifejti.

Az ezt követő fejezetben kitér a két kéz szinkronizált munkájára. Ennek az a lényege, hogy a bal kézben mindig a legnyilvánvalóbb, a legkézenfekvőbb ujjazatot javasolja használni. Rámutat arra is, hogy a gitáron csak a megfelelő ujjazattal érhető el a kívánt zenei hatás. A jobb kéz használatának kiemelkedően fontos technikai és zenei jellegzetessége, hogy az ütem első hangját szinte mindig, törvényszerűen hangsúlyosan pengetteti a hüvelykujjal. Ír a repetícióról is: „Úgy gondolom, ha hangokat repetálok, ehhez egy húron két ujj szükséges, amelyeket felváltva használok, de ezt a módszert csak a legmagasabb húron használom, esetleg nagyon ritkán a másodikon. Ezt azonban mindig csak az egyszeri ismétléseknél teszem – a hangsúlytalan részeknél –, míg a hangsúlyos részekhez a hüvelykujjamat használom.”⁴⁰⁷

Nagyon érdekes az ezt a részt lezáró, *Sor* technikai gondolkozására nagyon jellemző két befejező gondolat: „Ha az olvasó szeretné megtanulni, hogyan kell repetált hangokat gyorsan játszani, ajánlanám *Aguado* úr módszertanát. Az ő technikája valóban nagyon jól kidolgozott, érveit alaposan átgondolta, szabályait alaposan kidolgozta.”⁴⁰⁸

A bal kéz könyökéről egy kicsit bővebben ír, mert úgy véli, a könyök helyzete és munkája alapvető fontosságú a bal kéz ujjainak használata során. Leszögezi, hogy a nyaknak és a bal alsó karnak egymásra merőleges helyzetben kell állniuk. A bal kéz hüvelykujja a középső ujjal szemben a nyak hátoldalán támaszkodik. A mutatóujj felé némiképpen elmozdulhat, a bal kezét a hüvelyk- és középső ujjak tengelyében kissé lehet forgatni annak érdekében, hogy a bal kéz ujjai a mélyebb húrokon is merőlegesen fogják le a húrokat a fogólapon. Arról is szól, hogy az ujjakat kissé oldalt fordítva kell használni a hangok lefogásánál.⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Uo. (19. o.).

⁴⁰⁷ Uo. (24. o.).

⁴⁰⁸ Uo. (25. o.).

⁴⁰⁹ Uo. (26. o.).



6.3.6. A helyes út

Sor egy érdekes gondolattal zárja a második fejezetet, itt írja le vélekedését pedagógiai elképzeléseinek lényegéről is. „Művem második részében minden olyan gondolatomat és szabályt leírtam, melyek mindig is alapul szolgáltak számomra. Mégsem írtam semmi olyat, aminek köze lenne a zenéhez. Az a tapasztalatom, hogy a módszertanok nagy többsége ott kezdődik, ahol én a harmadik részt kezdem, és legtöbbjük nem tér ki azokra a dolgokra, amelyeket én az első két részben említettem. [...] ezek a módszertanok nem akarták felfedni azokat a magyarázatokat, amelyek szerintem nélkülözhetetlenek.”⁴¹⁰ Sor leírja, hogy szerinte sokkal eredményesebb a tanítás abban az esetben, ha a tanuló érti is azt, amit csinál. Nemcsak tudja, mit kell tennie, hanem az eredményessége okán meg van győződve arról, hogy a helyes úton jár. Sokkal jobb, ha a tanuló tudatosan teszi azt, amit kell, és nem a tanár állandó beleszólása, kritikája alapján próbál meg haladni.

„Egészen biztos más annak a hatása, ha ezt azért teszem így, mert ezt mondták, vagy ha azért teszem így, mert bebizonyosodott, hogy ez a helyes út, és belátom, hogy ez tényleg hasznos és valódi célja van.”⁴¹¹

6.3.7. A tercek és a szextek gyakorlati alkalmazása

A harmadik rész hangközökkel, a tercekkel kezdődik. Ezek természetéről és a használatra javasolt ujjazatokról szóló bőséges információval találkozunk itt. Sor a tercek skálaszerű eljárásának nagy jelentőséget tulajdonít zenei és technikai szempontból egyaránt. Szerinte a tercekben való mozgás az alapja az egész fogólapot uraló helyes balkéz-technikának. A hangolásból adódó praktikus ujjazatokkal – lényegében ugyanazzal az ujjazattal – transzponálva minden hangnemben egyszerűen játszhatók ezek a tercskálák. Fontos megjegyezni, hogy ha két szomszédos húron játszunk az egyoktávós tercskálákat, az első vagy a második ujj – a bal kézben csúszik a húr hosszában – vezető ujjként viselkedik.

A szextekről írt fejezet így kezdődik: „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. Miután megalkottam a tercek rendszerét, már csak a szexteket kellett rendszereznem, hogy minden elképzelhető akkordra adjak egy ujjazatot. [...] Ujjazataim mindig a terc vagy a szextskálák ujjazataiból indulnak ki. Nem ajánlom a tanulást azoknak, akik úgy szeretnék előadni muzsikámat, hogy nem veszik azt észre, hogy a jó ízlés kizárja a túlzott parádézást. Egyébként a nagy és széles ívű ujjmozgatás és a túlságosan távolról történő húrlefogás csak növelik a technikai nehézségeket.”⁴¹²

⁴¹⁰ Uo. (26. o.).

⁴¹¹ Uo. (27. o.).

⁴¹² Uo. (31. o.).



A következő fejezet a tercek és szextek elméletének gyakorlati alkalmazásáról szól. *Sor* annak igazolására, hogy az eddig elhangzottak nem csupán a fantázia szüleményei, és az elméletben megfogalmazottak a gyakorlatban is hasznosan alkalmazhatóak és az akkordjátékot is nagymértékben megkönnyítik, létrehozott egy 25 akkordból álló sort. Az akkordonkénti elemzésekben – rámutatva a tercek és szextek jelenlétére – a már korábban bemutatott praktikus ujjazatokkal bizonyítja az előzőekben vázoltak rendkívüli hasznosságát.

„Mindent alaposan részleteztem, hogy bebizonyítsam az olvasómnak állításaim igazságát, hogy a gitár (amely akkordikus hangszer) birtoklásának minden fortélya a tercek és a szextek ismeretében rejlik. E nélkül a tudás nélkül – azt hiszem – csupán a hegedű vagy a mandolin igencsak szegényes imitálásához juthattam volna el.”⁴¹³

„A bal kéz ujjazatai a dallam szempontjából” c. részben *Sor* mindjárt az elején leszögezi, hogy minden dallam hangjaira úgy tekint, mintha egy harmónia hangjai lennének.⁴¹⁴ Ha az adott harmóniát az előzőekben vázoltak alapján lefogjuk, a hozzá tartozó skálát azonos kézhelyzetben el tudjuk játszani, mintha a hangközöket kitöltenénk az adott skála hangjaival. Ezt részletesen tárgyalja (bizonyítja) C-dúrától H-dúrig terjedő akkordokon, illetve skálákon. Lényegében az így bemutatott ujjazatokat javasolja a dallamjátékra is alkalmazni. A kivételeket külön említi és részletezi.

„Egy olyan részben, amelyet nagy gyorsasággal kell eljátszani, fontos, hogy olyan kézhelyzetet vegyünk fel, amely kézhelyzetből (a bal kéz ujjjaival) a lehető legtöbb hang elérhető a fogólapon. Egy éneklő részben viszont jobbnak találom a hangokat ott lefogni, ahol azok hosszabb ideig szólnak.”⁴¹⁵ Ennek a résznek a zárásaként arról ír, hogy mindenképpen ragaszkodni kell a hangszer adta sajátosságokhoz, és egy másik hangszerre (pl. pianofortéra) írott mű csak nagy nehézségek árán szólaltatható meg gitáron autentikusan. Sokszor elvész ilyenkor (az átírat készítésével) a mű lényege. Nem tagadja ugyanakkor a rendkívüli képességű hangszeres művészek tehetségét (pl. *Paganini*), akik a hangszerük adta határokat is képesek voltak játékkal átlépni.

6.3.8. A jobb kéz szerepe

Az egyik legérdekesebb rész az, amikor *Sor* a jobb kéz ujjazatait elemzi. „Az ujjaim tartása alaphelyzetben a következő: a mutató a második húron helyezkedik el, a középső pedig az elsőn, a hüvelykujjam pedig úgy, hogy a kéz mozgatása nélkül az összes többi húrt be tudja futni. [...] a basszus húrokat szigorúan csak a hüvelykujjammal pengetem, és ezt az ujjamat nagyon gyakran olyan hangok meg-

⁴¹³ Uo. (34. o.).

⁴¹⁴ Uo. (35. o.).

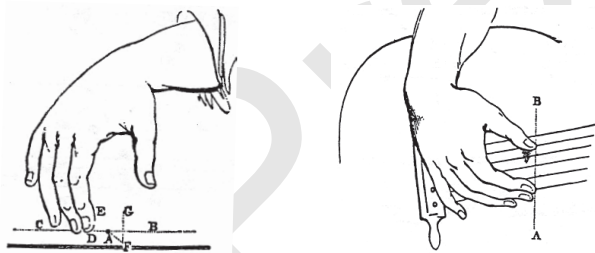
⁴¹⁵ Uo. (39. o.).



szóllaltására is használom, amelyek egyáltalán nem tartoznak a basszushoz, de vagy az ütemnek egy hangsúlyos részét, vagy egy hangcsoport (aliquot) kezdetét képezik.”⁴¹⁶

A gyors futamok játszásáról szólva elismerően ír *Aguado* teljesítményéről, „aki ezeket a futamokat meglepő tisztasággal és gyorsasággal játssza, felváltva használva a mutató- és a középső, vagy akár a gyűrűsujját”.⁴¹⁷ *Sor* az ilyen helyeken a hüvelyk-mutató ujjat használja váltakozva. Az okokat illetően a következő magyarázatot adja: „...ha többször egymás után gyorsan megpendítünk egy húrt, felváltva a mutató- és a középső ujjakkal, tapasztalni fogjuk, hogy ezt nem tudjuk megcsinálni a gyűrűs- és kisujj mozgatása nélkül, de tegyük ugyanezt a hüvelyk- és mutatóujjal, és láthatjuk, hogy a kéz többi része nem mozog – leszámítva azt a mozgást, amely a hüvelykujjról terjed át az egész kézre.”⁴¹⁸

A gyűrűsujj használatáról azt írja, hogy elsősorban az akkordok megpengetésénél alkalmazza a legfelső hang megszólaltatásakor, valamint a dallamjáték során, ha a dallamhang alatti hangokat a többi ujjal kell megpengetni. Belső szólamok mozgásánál – ha a hangok megszólaltatása két szomszédos húron történik – gyakran „ugratja” a mutatóujjat az egyik húrról a másikra.



42. Illusztrációk az angol nyelvű kiadásból

„Néha a jobb kéz kisujját is használom, méghozzá úgy, hogy az első húr alatt merőlegesen a húrtartó lábhoz nyomva támaszkodom vele, de nagyon ügyelek arra, hogy azonnal felemeljem arról, ha már nem szükséges vele támaszkodni. Ennek a »letámasztásnak« a szükségessége abból ered, hogy olyan szakaszokban, amelyek a hüvelykujj nagy gyorsaságát igénylik akkor, amikor a basszusról egy közbeeső rész hangjaira ugrunk át – miközben a mutató- és a középső ujj feladata az, hogy az ütemet kiegészítse triolákkal vagy másként, e nélkül a »letámasztás« nélkül sohasem lennék biztos abban, hogy az ujjaimat a megkívánt helyekre teszem. Így a kisujj az egész kezemet a kívánt pozícióban tartva stabilizálja, és így csak a hüvelykujjam mozgatására kell ügyelnem.”⁴¹⁹

⁴¹⁶ Uo. (41. o.).

⁴¹⁷ Uo. (41. o.).

⁴¹⁸ Uo. (41. o.).

⁴¹⁹ Uo. (42. o.).

Az üveghangokról szólva nagyon gondosan leírja mind a hat húron előforduló „természetes” felhangok (üveghangok) rendszerét. A „képzett” flagiolettekkel is behatóan foglalkozik, technikai kivitelezésükhöz gyakorlati tanácsokat ad, és részletezi a megszólaltatásukkor felmerülő intonációs problémákat.

6.3.9. Kíséreték és átíratok készítése

A kíséretekről szóló részben sok hasznos tanácsot kaphatunk a gitárkíséreték készítéséhez,⁴²⁰ de ennek és a következő fejezetnek a valódi értékét *J. Haydn* „Teremtés” c. oratóriuma egyik részletének gitárkíséretre átírt változata és annak gitártechnikai és zenei elemzése adja.⁴²¹

Sor ebben a fejezetben azt ajánlja, hogy az összhangzattannal érdemes alaposan megismerkednie minden gitárosnak. Ír egy tervezett könyvről is, mely művét „**A gitárra alkalmazott összhangzattan**” címen kívánta volna kiadni (sajnos ez nem valósult meg, ugyanis *Sor* ezt a tervezett művét már nem írta meg).

Határozott útmutatást kívánt adni ebben a részben a kíséretkészítés (átíratok) legfontosabb kritériumait bemutatva. Az egyszerű, könnyen játszható primitív kíséret (vagy átírat) a mű igazi értékeit elveszíti. A jó minőségű kíséret segít a művek üzenetét eljuttatni a hallgatósághoz. A jó minőségű kíséret lehet, hogy nehéz, de legalább nem rontja a művészi hatást, jó esetben inkább gazdagítja az eredeti művészi gondolatot.

„Nekem mindig is az volt a véleményem, hogy ha egy olyan darabot szeretnénk előadni, amelyet az adott hangszereken nem lehet arányaiban kivitelezni, ezzel magát a hangszeret is megzavarjuk. És ahelyett, hogy arról beszéljünk csupán, hogy milyen hangszerre is van komponálva egy adott darab, helyesebben inkább így kellene fogalmaznunk: milyen hangszerre van szentelve!”⁴²²

A kiemelkedően magas színvonalú *Haydn*-részlet (átírat) igen alapos elemzése után *Sor* nem állja meg, hogy néhány ironizáló megjegyzést is megengedjen magának a pályatársakról, a konkurenciáról, a gitárosokról, gondolkodásukról, szakmai tudásukról. Talán a legfrappánsabban a lábjegyzetben leírt egyik mondata fejezi ki *Sor* véleményét tömören a többiekéről: „A tudatlanság és a galádság összefogtak, hogy közösen oktassanak és néha meglepő, hogy milyen sikeresek.”⁴²³

A következő fejezetben *Sor* a jobb kéz gyűrűsujjtechnikájáról ír. Az akkordok pengetése során ezt az ujjat is használja, ha egyszerűen négy hangot kell megpengetnie, és ha az akkord legmagasabb hangja egyben dallamhang is, kissé nagyobb görbületet ad a gyűrűsujjnak, és egy kissé erőteljesebb mozdulattal hangosabban pengeti meg a húrt. Ennek az ujjnak az ügyetlensége, rövidegsége okán *Sor* taka-

⁴²⁰ Uo. (47–51. o.).

⁴²¹ Uo. (51–57. o.).

⁴²² Uo. (50. o.).

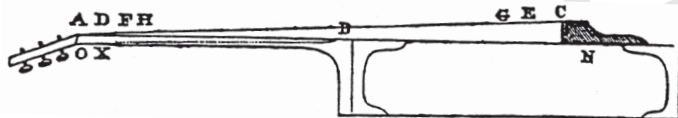
⁴²³ Uo. (60. o.).



rékoskodik a használatával. De lényeges technikai fogásnak számít az is, amikor a gyűrűsujj használatakor Sor a középső ujj és a könyök tengelyében a kisujj felé kissé elfordítja a jobb alkart.

6.3.10. Összegzés

Az összegzésrész meglepő módon Sor magyarázkodásával kezdődik, amennyiben igyekszik ismételten érvekkel alátámasztani a „**Módszertan**”-a oldalain deklarált alapelveit, valamint elfogadtatni az olvasóval azt, hogy miért éppen úgy kell egy módszertankönyvet megírni, ahogyan azt ő megtette.⁴²⁴ Végezetül tizenkét pontban összefoglalja mindazt a tudást és hasznosnak tartott ismeretet, amit jó tanácsként ajánl a gitárosoknak, valamint a gitározni tanulóknak.⁴²⁵



43. Illusztráció az angol nyelvű kiadásból

Fernando Sor nem csupán komponistaként, hangversenyző művészként, a gitár- és énektanári tevékenységével, valamint szakírói munkásságával jeleskedett és alkotott kiemelkedőt, nemcsak sajátos zenei gondolkodásával hozott újat a gitár történetében, mindezzel elősegítve a hangszer fejlődését, hanem fontos szerepet játszott a modernebb, használhatóbb, a kor zenei igényeinek is jobban megfelelő, korszerűbb gitárok építésében is. Katonai iskoláinak köszönhetően igen jártas volt a fizikában, és a hangminőség javítása érdekében sokat foglalkozott a gitár szerkezeti felépítésével.

Azt javasolta a hangszerépítőknak, hogy vegyék vékonyabbra a gitár rezonáló felületeit – mint ahogy az addig szokásban volt –, a hangszer merevítését és teherbíró képességének növelését pedig sokkal vékonyabb belső bordák alkalmazásával érik el. Ezekkel a javaslatokkal is a merev hangszerépítési tradíciókon kívánt javítani.

Új nyakarányokat tervezett, és az érintőkkel kapcsolatban is volt néhány új ötlete. Néhány londoni és szentpétervári gitárkészítő a *Sor* tervezte nyakarányrendszert felhasználva építette meg gitárjait. Együttműködött két jelentős gitárkészítő mesterrel, *Panormó*val (London) és *Lacôte*-tal (Párizs). Ez utóbbi gitármodelljei arányrendszerének megváltoztatásában *Sor* meghatározó szerepet játszott.

⁴²⁴ Uo. (62–65. o.).

⁴²⁵ Uo. (65–67. o.).



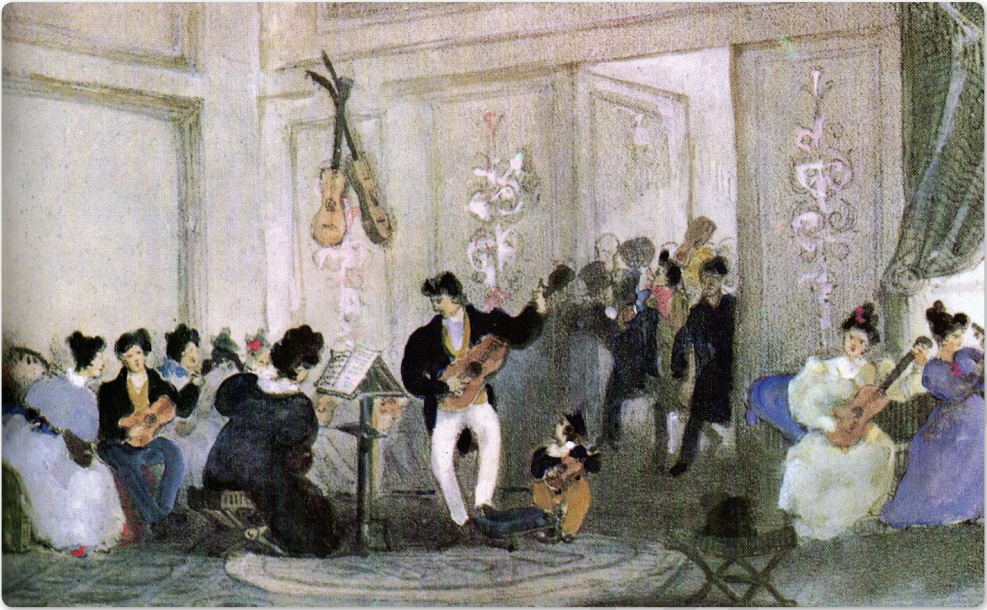


44. Luis Panormo (1784–1862): Gitar (London)

Lacôte készített Sor felkérésére egy olyan gitárt, amelynek egy hetedik húrja is volt. Ez a húr „bourdon”-húrként csak egy basszus hang megszólaltatására volt használható (tehát nem a fogólap fölött helyezkedett el). Sor ezt a hangszerváltozatot valószínűleg azért kérte a gitárkészítőtől, mert Itália legismertebb gitárosainál találkozhatott a hetedik basszushúr használatával. Ő is megpróbálkozott ezzel a hangszerváltozattal. A fennmaradt gitárdarabjainak ismeretében azonban bizton állíthatjuk, hogy a hetedik húr használatával Sor rövid kísérletezés után felhagyott.

Fernando Sor az európai gitározás meghatározó személyisége volt, és rendkívüli népszerűséget teremtett ennek a hangszernek Európa-szerte. Sor megjelenése előtt például Angliában szinte egyáltalán nem ismerték a gitárt. Nagymértékben az ő londoni tevékenységének köszönhetően (az olasz Mauro Giuliani is rendkívül közismertté és közkedvelté vált Londonban) szinte minden angol arisztokrata családban divatba jött a gitártanulás. Ebben a körben – a magánházaknál, az arisztokrácia szalonjaiban – megrendezett hangversenyeken szinte mindig ez az „új hangszer” volt a főszereplő. Sor a legjelentősebb kiadókkal szerződött, így gitárdarabjai gyorsan ismertté és közkedvelté válhattak. Stílusa alapjaiban különbözött legtöbb kortársának komponálási módszerétől, talán éppen ennek köszönhette rendkívüli népszerűségét.





45. Charles de Marescot: „La Guitarromania” (litográfia)

Mások az egyszerű, vidám, dallamos művek komponálását részesítették előnyben rendkívül egyszerű harmóniákkal (tonika, szubdomináns, domináns). Sor viszont *Haydn* és *Mozart* stílusát tartotta követendőnek, hosszan fűzött színes harmóniákat alkalmazva és ezek fölé írta a dallamokat. Fontos volt számára a kidolgozott középszólamok komponálása. Szerinte a gitárnak a zongora és a zenekar hangzásvilágát kell – a lehetőségeit kihasználva – utánoznia, nem csupán kísérő hangszerként lehet használni. Ez a gitárra való komponálás területén rendkívüli áttörést jelentett, és alapvetően megváltoztatta a gitár szerepét az európai zenei gondolkodásban és az európai hangversenyéletben.

6.4. Sor gitáros kortársai

*Ferdinando Carulli*⁴²⁶ (1770–1841) Nápolyban született. A család a művelt középosztályhoz tartozott, apja a nápolyi törvényszéki bizottság tagja volt, közismert irodalmár. Egészen fiatal volt *Carulli*, amikor elkezdett csellózást tanulni, majd érdeklődése a gitár felé fordult. A csellózást abbahagyta, és attól kezdve egész életét a gitározásnak szentelte. Már tanulmányai kezdetén elkezdett komponálni egyszerű etűdöket gitárra, szülővárosában gyermekként is gyakran fellépett hangversenyeken ezzel a hangszerrel.

⁴²⁶ Philip J. Bon: *The Guitar and Mandolin*. Schott and Co. Ltd., London, 1914. „Carulli” szócikke alapján.





46. Ferdinand Carulli

1797-ben nagyszabású hangversenykörúton szerepelt Európa nagyobb városaiban. Koncertjein óriási sikerei voltak, a korabeli kritikák kivétel nélkül kiemelték, hogy nagyon könnyedén, tisztán és gyorsan játszott, még a legnehezebb zenei és technikai fordulatokat is könnyedén oldotta meg. Népszerűvé vált előadóművészként, kompozícióit a legnevesebb kiadók is szívesen publikálták. 1808 tavaszán sok pályatársához, Sorhoz hasonlóan Carulli is Párizsba költözött. Ez inspirálón hatott művészetére, mert kapcsolatba kerülhetett az ottani művészvilág jelentős képviselőivel.

1810-ben megjelentette „Gítáriskolá”-ját, amelynek akkora sikere lett a gitározni tanulók körében, hogy a művet rövid idő alatt ötször kellett újranyomtatni. A hatodik kiadást Carulli már kibővítette a „Hat etűd”-del és a „44 Haladó darab”-bal. Az első kiadásokat a „Carli” párizsi kiadó terjesztette, a német nyelvű megjelenést (Bobrovitz fordításában) a „Breitkopf & Härtel” gondozta. Carulli pedagógiai művei sorába tartozik „A gitár harmóniai alkalmazása” (1825), amellyel a dalkíséretetek megkomponálásához kívánt segítséget nyújtani. A „párizsi Conservatoire” is használta hivatalos tananyagként a basszus és bariton hangra írott tankönyvét, amelyet „Az éneklés módszertana” (op. 316.) címmel jelentetett meg.

Műveinek hosszú sorában kiemelkedőnek számít az op. 114-es gyűjtemény, amely 48 előadási darabot és 24 prelúdiumot tartalmaz. Az op. 276., a „Mindenkől egy kicsi” rondókat és polonézeket tartalmazó gyűjtemény. A „Zenei improvizációk” c. kötete virtuóz prelűdök sorozata (54 mű) mindenféle hangnemben.

Carulli rendkívül gazdag életművet hagyott az utókorra: gitárszólókat, kamaraműveket, gitárversenyeket és zongorára komponált darabokat. A híres hangszerkészítő, Lacôte több gitárt is készített Carullinak közös terveik alapján. Így például 1828-ban Carulli kívánságára egy tízhúros hangszer is készített, melyet „Decacorde”-nak (tízhúrú) neveztek el. Carulli idősebb korára felhagyott a hangversenyezéssel és a komponálással is. 1841-ben, február 17-én hunyt el Párizsban.

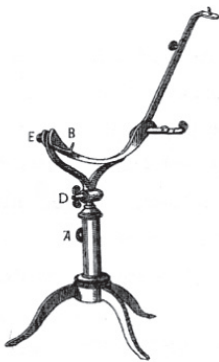


47. Dionisio Aguado

Dionisio Aguado (1784–1849) spanyol gitárművész és zeneszerző, Sor barátjaként közismert a gitár történetében. Virtuóz technikájának legmeghatározóbb jellegzetessége a körömmel való pengetés volt. Mint spanyol gitárvirtuózt ismerték meg Párizsban, ahol 1826-ban végleg letelepedett. Hangversenyezett és nagyon sok tanítványa volt. Sor neki ajánlotta a „Les Deux Amis” (A két barát) c. duóját.

Aguado 1825-ben a tanítás során megszerzett pedagógiai tapasztalataira alapozva megírta a „Methodo de Guitarra” c. módszertani munkáját. Korábban úgy tervezték Sorral, hogy írnak közösen egy olyan iskolát, amely megőrizve a spanyol gitáros hagyományokat,





48. Tripodion

mindkettőjük nézeteit tükrözi majd a gitárjátékról (sajnálatosan ez is csupán terv maradt). A körömmel való játékot – saját bevallása szerint – *Aguado* azért kultiválta, mert egy időben a jobb keze lemerevedett, és ezért újra meg kellett tanulnia a gitárjátékot. Úgy vélte, hogy a körömpengetéssel fürgébb ujjmozgást tud elérni. *Aguado* nevéhez fűződik egy találmány is, amit „tripodion”-nak (háromlábú) nevezett el.

Ez a szerkezet lényegében egy olyan állvány volt, amely a gitár stabil tartását szolgálta. *Aguado* szerint mindkét kar és az ujjak szabadabb mozgását és erőteljesebb hangot lehetett elérni a használatával. Még mielőtt

ezt a találmányát használni kezdte volna, a gitáros világban elsőként ő helyezte a bal lábára a hangszeret, a lábát pedig egy zsámolyra. A gitárt ily módon kissé megemelte és így játszott rajta.

Mauro Giuliani (1781–1829) Itáliában született (Biscegli). Már gyermekként feltűnő érzékenységet tanúsított a zene iránt. Csellózni és gitározni tanult Nápolyban, ahol zeneelméleti képzésben is részesült. *Mauro Giuliani* első nagyobb zenei sikerét tizenhat évesen, egy mise megkomponálásával és előadatásával aratta, amely meglehetősen széles körben ismertté tette a nevét.⁴²⁷

1806-ban triezsti lakóhelyét felcserélte Béccsel, ahol szándéka szerint gitár- és csellótudását kívánta tökéletesíteni, valamint zeneszerzői ismereteit bővíteni. Itá-



49. Mauro Giuliani

liában ebben az időben gazdag volt ugyan a zenei élet, de a divat a gitárnak nem kedvezett. A kor kedvelt színházi műfajaiban a gitár halk hangja miatt nem érvényesülhetett, nem játszhatott jelentős szerepet, és így a gitárosok közül – megélhetési gondjaik miatt – sokan kényszerültek a jobb megélhetés reményében elhagyni Itáliát (*Federico Moretti, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani* stb.).

A kor olasz gitárosai gyakran vállaltak kíséretet énekesek, más hangszeres zenészek mellett, ugyanakkor szinte mindegyikük szólóhangszerként gondolt a gitárra, önmagukat pedig a gitár szólistájának tartották. Bécsben, Párizsban, de Berlinben is a nemesség szalonjaiban számtalan alkalom és lehetőség kínálkozott számukra szólistaként is bemutatni tehetségüket, tudásukat, valamint műveiket is megjelentethették. Ugyanez Itáliában akkor még – kiadók híján – nem volt lehetséges.

Giuliani Bécsben jelentős sikereket aratott saját komponálású muzsikájával és hihetetlenül könnyed, virtuóz gitárjátékával. Közvetlenül *Giuliani* művészetének kibontakozása előtt a gitár mint hangszer alapvető szerkezeti változásokon ment

⁴²⁷ A Giuliani életét és munkásságát elemző rész Thomas F. Heck „Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer” (Edition Orphée, 1995) című műve alapján készült.



keresztül. Az egyik ilyen meghatározó változás a hatodik húr használatának a bevezetése, a másik a gitár szimpla húrozásának elterjedése és általánossá válása volt. A lant és a mandolin ez idő tájt már szinte egész Európában elvesztette addigi elfogadottságát és népszerűségét. A hiányt pótlendő szükség mutatkozott egy hordozható és könnyen kezelhető hangszerre, amely alkalmas volt az énekhang finom kísérésére.

A tabulatúrás írásmódot a gitár esetében ekkorra már felváltotta az új notáció használata, és a dupla húrok helyett használt, sokkal praktikusabbnak bizonyuló szimpla húrozás is új technikai-zenei lehetőségeket kínált.

A kompozíciós gondolkodás szintén megváltozott. Nagyrészt arra törekedtek a zeneszerzők, hogy kompozícióikban az egyes zenei elemek (melódia-harmónia) jól hallhatóan megkülönböztethetők legyenek egymástól.

A notációban egyre inkább az egyértelmű, a tiszta és világos szólamvezetések megjelenítésére törekedtek, ennek köszönhetően a kottaolvasás is sokkal egyszerűbbé, könnyebbé vált.

Bécsben ez az újfajta zenei gondolkodás igen gyorsan elterjedt, követőkre talált tanárok, professzorok körében. A zenei korrektségre törekvés és a kialakult igényesebb, jobb hangszerkezelési mód nagyban hozzájárult a gitár elterjedéséhez, népszerűvé válásához. (*Matiegka* [1773–1830] és *Diabelli* [1781–1858] gitártanár-zeneszerzők voltak az úttörők, akik Bécsben az új notációt az elsők között használták.)

Amikor 1806 végén *Mauro Giuliani* megjelent Bécsben, műveiben már kiválóan alkalmazta a fent említett újításokat. Kifogástalan minőségű zenei interpretáció és magas fokú technikai tudás jellemezte gitárjátékát. Sok olyan új hangvételű saját kompozícióval jelentkezett, amelyeket az akkori gitárosgondolkodás, a kor elvárt kompozíciós típusának megvalósult modelljeiként tartott számon. A bécsi zenei világ pezsgésében csak azok a kivételes képességű zenészek feleltek meg az igen magas színvonalon lévő kívánalmaknak, akik a minőségi zenét virtuóz módon tudták a hangversenyeiken előadni. *Giuliani* minden bizonnyal megfelelt ezeknek az elvárásoknak. Bécsi fogadtatásáról, megbecsültségéről, a zenei világban elfoglalt helyéről elsősorban a zenei szakfolyóiratokban megjelent, korabeli zenekritikákból tudunk informálódni.

1808. április 3-án *Salieri*, *Beethoven*, *Hummel* és más hasonlóan kiváló muzsikusok társaságában *Giulianinak* nagyszerű lehetősége adódott a *Joseph Haydn* 76. születésnapja tiszteletére rendezett hangversenyen gitárosként és zeneszerzőként is bemutatkozni a zeneértő és nagyon igényes bécsi közönségnek. A „Redoutensaal”-ban megtartott hangversenyen *Giuliani* első „Gitárverseny”-ét (A-dúr, op. 30.) adta elő zenekari kísérettel. A kirobbanó siker megnyitotta előtte az európai elismertség felé vezető utat is, Bécsben a legkiválóbbakkal azonos értékelésben részesült. Az „Allgemeine Musikalische Zeitung” – a korabeli kedvelt szakfolyóirat – így írt erről a hangversenyről:



„...egy concertót és variációkat játszott teljes zenekari kísérettel (mind saját kompozíció), amelyek csaknem olyan pompásak önmagukban, mint *Giuliani* előadása. Senki sem tagadhatja meg tőle a csodálatot és a dicsőretet. A hallgatóság olyan rajongást mutatott, amelyet csak kevesek tudnak kiváltani a közönségből, kivéve a legnagyobb mestereket. [...] próbáljunk meg elképzelni egy gitárt egy zenekar mellett... Vajon melyik zene tudna győzedelmeskedni, ha ez a tehetség, és a hihetetlen szorgalom és kitartás nem győznék le a nehézségeket?” Egy másik szakfolyóirat, a „*Vaterlandische Blätter*” pedig így emlékezik meg ugyanarról a koncertről:

„...a hangversenyen *Mauro Giuliani* olyan magasságokba emelte ezt a hangszeret, amelyről annak előtte nem is hittük volna, hogy egyáltalán lehetséges. Elfeledtette, hogy a gitár természeténél fogva akkordhangszer, és alapvetően kíséretre szánták énekhangokhoz vagy más hangszerekhez, de csodálatosan átalakul ez az alapkaraktere, amikor (*Giuliani*) szólóval, concertóval vagy szonátával kísérletezik.”

Sikereinek köszönhetően 1810 táján *Giuliani* és kompozíciói – mindenhol, ahol ismert és közkedvelt volt a gitár – egyfajta kritériumot, mértéket kezdett képviselni. Mértékadó volt más gitáros szerzőknek a virtuóz és bonyolult, ugyanakkor színvonalas zenét tartalmazó gitárművek írásához.

Giuliani összesen három „**Gitárverseny**”-t komponált, amelyek minden bizonynyal a legmagasabb zenei minőséget képviselik a szerző hagyatékában. *Giuliani* kétségtelenül nagyon jól ismerte a gitár technikai és zenei adottságait, így mindhárom kompozíciójában sikerült megtalálnia azt a kényes akusztikai egyensúlyt a zenekar és a gitár dinamikai viszonyrendszerében, amelyben a gitár relatíve halk, lágy hangját nem fedik el a zenekar megszólalásai. A gitár szólisztikus részeit a zenekar lágyan, egy viszonylag vékony zenekari textúrával kíséri. A gitár hangja felerősíthető, ha a hangok száma az egyidejű megszólaltatásokban növekszik (akkordok). Ugyanez a dinamikai hatás szintén elérhető a gyors arpeggiók megszólaltatásával is. Ezt a zeneszerzési technikát az op. 30-as A-dúr „Concerto” is kiválóan példázza.

Giuliani A-dúr „**Gitárverseny**”-e jellegzetes alaptípusa a klasszika és a romantika korszakhatárán írt kompozícióknak. Kifejezésrendszerében közeledik a romantikához, de eszköztárában még nem romantikus. Jellemző ez a XVIII. század végének legtöbb olasz komponistájára is. Például *Niccolò Paganini* (1782–1840) munkássága is ennek a komponálási módnak a jellegzetes példáit mutatja – csupán egy évvel volt fiatalabb *Giulianinál* –, hegedűversenyeiben ő is a „**Gitárverseny**”-hez nagyon hasonló szerkesztési és anyagkezelési módokat használ.

A sok hasonlóság valószínű oka a néhány évtizeddel korábban virágzó francia rokokó hegedűversenyek iskolateremtő példája, melyek a jellegzetes mintát adhatták, a tipikus indulótematikával az első tételben, az első tételhez képest kissé jellegtelenebb középső tétellel, majd a táncos karakterű zárótétellel.



Giuliani első „**Gítárverseny**”-ének mindössze egyetlen eredeti, korabeli nyomtatott példánya maradt fenn zenekari változatban – sajnos csak töredékesen (a „**Koppenhágai Királyi Könyvtár**” tulajdona). Ennek alapján készült a „Tecla” Kiadó gondozásában – a *Giuliani*-összkiadás keretében – az újranyomtatott változat. A „**Concerto**” gitár- és vonósnégyes-átíratának bécsi kiadása a „Tecla”-összkiadás 26. kötetében található. *Anton Diabelli* még az 1800-as években készített két átíratot a versenyműből. Az egyik a „**Gítárverseny**” zenekari kíséretének zongorakivonata (a „Tecla”-összkiadás 27. kötetében található), a másik a versenymű harmadik tételének két gitárra átírt változata „**Rondo alla Polacca**” címmel szintén *Diabelli* munkája (a „Tecla”-összkiadás 20. kötete tartalmazza).

A kiváló *Giuliani*-kutató *Thomas F. Heck* szerint a „**Gítárverseny**”-ből készült legkorábbi átírat a darab vonósnégyessel kísért változata (ma a bécsi „**Stadt- und Landesbibliothek**” tulajdonában van), ezt az átíratot a „Bureau des Arts et D’Industrie” nevű kiadó adta közre Bécsben 1808 és 1810 között (nyomdai száma: 622). Az eredeti mű – vagyis a zenekari változat – megjelentetése körüli bizonytalanságot megszüntette a Koppenhágában felbukkant kottapéldány vizsgálata, melynek alapján a zenekari anyag kiadásának időpontjára is nagy biztonsággal következtethetünk, a kiadvány egyik-másik oldalán olvasható ugyanis a nyomdai szám: 622. Ez a nyomdai szám azonos a „**Gítárverseny**” vonósnégyesre átírt változatának a nyomdai számával, tehát a két kotta minden bizonnyal egy időben és ugyanannál a kiadónál jelent meg.

A versenymű modern kiadásai a milánói „*Suvini Zerboni*”-nál jelentek meg *Ruggero Chiesa* szerkesztésében. 1977-ben, egy időben jelent meg a zenekari partitúra és a *Diabelli*-féle gitár-zongorakíséretes átírat. Majd 1983-ban szintén ugyanennél a kiadónál megjelent a versenymű vonósnégyesre redukált változata is.

Giuliani 1819-ben végleg elhagyta Bécset és Rómába költözött, ahol a város hivatalos megbízást adott neki azzal a feladattal, hogy virágoztassa fel a város hangszeres zenei életét. Így került kapcsolatba két egészen kiváló olasz zenésszel, *Paganinivel* és *Rossinivel* (1792–1868), akikkel 1820 decemberétől 1821 márciusáig számos közös hangversenyen lépett fel. „*Triumvirato musicale*” néven emlegették őket abban az időben a római zenei világban. *Giuliani* és *Rossini* összebarátkoztak, és *Rossini* maga biztatta *Giulianit* arra, hogy sikeres színpadi darabjainak legnépszerűbb részleteiből készítsen gitárátíratokat. Ennek a zenészbarátságnak köszönhetjük a gitáriródalom kiemelkedő jelentőségű és magas zenei színvonalat képviselő hat nagyszerű műből álló koncertdarab-sorozatát, a „**Rossinianá**”-kat (op. 119–124.).

1823-ban *Giuliani* Nápolyba költözött, ahol a hangversenyezés mellett a tanítás volt tevékenységének fő területe. Ezekben az években Emilia nevű lányával közös, főleg duóhangversenyeken szerepelt a nyilvánosság előtt. Az 1820-as évek közepére egészsége nagyon megromlott, egyre kevesebbet hangversenyezett. *Giuliani* hosszan tartó betegeskedést követően 1829. május 8-án elhunyt.



Mauro Giuliani londoni tartózkodása során személyesen is megismerkedett *Fernando Sorral*. Hamarosan páratlan, addig zenészek között soha nem tapasztalt rivalizálás indult meg a két gitárművész között. *Giuliani* számos nagy sikerű londoni hangversenyének egyikén bemutatott egy általa kedvelt, nagyon kultivált hangszert, az ún. „tercgitár”-t, amelyet magasabbra hangolt, mint a hagyományos gitárt. Így egy csilingelő, a gitár megszokott hangszínénél sokkal fényesebb tónust sikerült elérnie. Erre a „tercgitár”-ra írott művei, valamint az egyéb kamaradarabjai egyre népszerűbbé tették.

Tisztelőik *Giuliani*- és *Sor*-klubokat alakítottak. A *Giuliani*-rajongók már jóval később, halálát követően (1833-ban) az iránta érzett tisztelettől vezérelve „**The Giulianiad**” címmel gitáros szakfolyóiratot indítottak Londonban (1835-ig működött), a kezdeményezők – *Ferdinand Pelzer* (1801–1861), *Leonhard Schulz* (1814–1860) és *Felix Horetzky* (1796–1870) – cikkeket, elemzéseket, gitáros híreket jelentettek meg az újságban, számos cikkben elemezték *Sor* és *Giuliani* kapcsolatát. A két gitáros zeneszerző néhány művét is közreadták egy-egy folyóiratszámban.



Hetedik fejezet

7. A gitár romantika utáni évtizedei

7.1. Egy bécsi gitárművész



50. Johann Kaspar
Mertz

A „Müncheni Gitáros Egyesület” 1901-ben felkérte *Mertz* özvegyét egy életrajz írására, amelynek az akkorra már elfelejtett bécsi gitárvirtuóz emlékének életben tartása volt a szándéka.

Az özvegye által írottak alapján úgy tudjuk, hogy *Johann Kaspar Mertz* 1806. augusztus 17-én Pozsonyban született. Nemzetiségére vonatkozóan a források nem tesznek semmilyen megjegyzést. Ennek ellenére Magyarországon az a tévhit vált általánossá a gitárosok körében, hogy *Mertz* magyar származású zenész volt. A lexikoni források ezzel ellentétben egyértelműen *Mertz* osztrák származását erősítik meg.⁴²⁸ Semmilyen adat

vagy utalás nem lelhető fel, amely a legcsekélyebb mértékben is igazolná a feltételezést, a magyar származást.

A családfő, *Josephus Mertz* suszterként dolgozott, és igen szerény körülmények között nevelte három gyermekét. *Johann Kaspar Mertz* iskoláiról annyit tudunk, hogy a „Királyi Gimnázium” tanulója volt Pozsonyban 1815-től 1819-ig (évet ismételt). Zenei ismereteit valószínűsíthetően magánúton szerezte, gitározni és fuvolázni tanult.⁴²⁹

A család nehéz anyagi helyzetén *Johann* már egészen fiatalon igyekezett segíteni kisebb hangversenyeken való fellépésével. Az első nyilvános szerepléséről fennmaradt dokumentum (1834) szerint, a *J. Nepomuk Hummel* szervezte hangversenyen egy saját kompozícióját játszotta. *Mertz* 1833-tól tagja lett a „**Pozsonyi Templomi Zenei Egyesületnek**”, amelynek keretében 1841-ig havonta felléphetett az egyesület rendezte hangversenyeken. 1840-ben Bécsben⁴³⁰ megjelent első három operaátirata. Ekkor oda is utazott, majd november 29-én első bécsi nyilvános hangversenyén kilenc műből álló programot játszott, amellyel viharos sikert aratott.

Ebben az időben Bécsben két fiatal művészt is ünnepelt a közönség. *Giulio Regondi* (1782–1872), a csodagyerek gitárost és *Luis Lee*-t (1819–1896), a csellis-

⁴²⁸ Philip J. Bone, J. Powroznak.

⁴²⁹ Az 1842. nov. 26-án megjelent, „Általános Bécsi Zenei Újság” cikke (G. Schraniczter) szerint, a gitár mellett hegedülni és csellózni is tanult.

⁴³⁰ Tobias Haslinger kiadásában.



tát. *Regondit* a zenekedvelők a gitár *Liszt Ferenc*ének tartották, *Mertz* a közönség e kedvenceinek az árnyékában csak a második vonalban juthatott szóhoz. Ezért *Mertz* úgy határozott, hogy külföldön próbál szerencsét: európai koncertturnéra indult. Sorozata Brűnnben kezdődött nagy sikerrel, és érintette Krakkót, Varsót és Berlint is. Drezdában megismerkedett *Josephine Plantin* zongoraművésznővel, akit később feleségül vett.

Bécsbe visszatérve a házaspár elsősorban tanítással foglalkozott. Váltakozó érdeklődés mellett időnként hangversenyeken is együtt léptek fel. Az egyik koncertjükéről a „*Bécsi Általános Zenei Újság*” azt írta, hogy hangversenyükre lényegében senki sem ment el, mert a gitár már elvesztette a korábbi népszerűségét és egyáltalán nem érdekli a zeneértő közönséget.

A *Haslinger* Kiadónál már sikeresebb volt *Mertz*, mert 1843-ban további operaátiratait jelentette meg. A kritikák kedvezően fogadták a kiadványokat, kritikusai azonban sajnálkoztak: milyen kár, hogy a hangszer ismertsége olyan csekély. *Mertz* és felesége a továbbiakban is zenetanításból élt, *Mertz* gitárt és mandolint, felesége zongorát és éneket oktatott. Tanítványainak *Mertz* gyakorlatokat, etűdöket és koncertdarabokat komponált, melyeket ő maga is előadott alkalmi hangversenyeken.

Az 1800-as évekre a zenei ízlés alapvetően megváltozott, a hangerő az egyik legfontosabb zenei kifejezőeszközzé vált. *Mertz* maga is érzékelte a változást, a hangszerén többféle újítást is próbált alkalmazni. Ilyen például a „capodaster” használata és az ún. „pedálgitár” létrehozása volt. Mindezekkel *Mertz* a gitár hangosabb megszólaltatását akarta elérni. A „pedálgitár”⁴³¹ a kritikusokat ironikus megjegyzésekre ragadtatta, a közönséget viszont még ennyire sem érdekelte.

Mertz 1845-ben elkészítette néhány *Schubert*-dal átíratát, amelyeket nagy sikerrel hangversenyeken is bemutatott, a *Haslinger* Kiadó ezért a hat *Schubert*-dal átíratát kiadta.

1845 végén *Mertz* megbetegedett (arcidegygyulladás), és a komponálást leszámítva nem folytatott egyéb zenei tevékenységet. *Haslinger* két gitárkíséretes dalgűjteményét jelentette meg 1847-ben.⁴³²

Az 1848–49-es évek a zenészházaspárnak újabb nehézségeket hoztak. A politikai helyzet bizonytalansága, az egzisztenciális problémák többszörös költözködéssre kényszerítették *Mertz*et. Bár sikeres hangversenyeket tartottak feleségével ezekben az években is, a forradalmi történések nem kedveztek a művészeknek.

1849-ben *Haslinger* újra megjelentette néhány kompozícióját. A következő két év viszonylagos nyugalomban, sikeres hangversenyekkel, tanítással és komponálással telt. Tanítványaik szintén felléptek ezeken a hangversenyeken, és a szaksajtó is elismeréssel írt róluk. Amikor a koncertjeik száma megszorodott, tanítvá-

⁴³¹ A század végén az augsburgi Eduard Bayer a „pedálgitár” továbbfejlesztette, de ez az eszköz gyorsan eltűnt, minden nyom nélkül. Sem ábrázolás, sem leírás nem maradt fenn róla.

⁴³² „Kedvelt dalok gitárkísérettel”, „Dalok Hangja”.



nyaik ennek arányában el-elmaradoztak, ezért ismét előfordultak komoly anyagi nehézségek az életükben.

Mertz 1851-től elkezdett dolgozni a müncheni *Aibl* Kiadónak és a *Haslinger* is újabb művek komponálására kérte fel. Életének ebben az időszakában kiegyensúlyozott munkával töltötte hétköznapjait, anyagi viszonyai is javultak.

Mertzet nagy megtiszteltetés érte, amikor 1855 augusztusában meghívást kapott Salzburgba a császári családhoz, *Karolina Augusztá*⁴³³ császárnétól. A beszámolók szerint egy tízhúrú gitáron játszott a „**Velencei karnevál**” és a „**Fantázia**” című műveit a hallgatók nagy tetszésére.

Mertz egészsége 1856 elején alapvetően megromlott (tuberkulózis), és még ugyanez év októberében Bécsben meghalt.

Johann Kaspar Mertz jelentősége a gitár történetében több oldalról vizsgálva is kiemelkedő. Az első és talán legfontosabb Mertz életművében a hátrahagyott kompozícióinak nagy száma. Műveinek többségét gitárra írta. Olyan virtuóz hangszeres darabok ezek, melyeknek első előadója bizonyára ő maga volt. Bécsben alkalom kínálkozott arra is, hogy Mertz megismerkedhessen a divatos, a kor jellegzetes műfajaival: etűdök, fantáziák, rapszódia, táncok, variációk, karakterdarabok, dalátiratok és operaparafrázisok sora képezik életművét. Nemcsak a Bécsben szokásos zenei fordulatokat, harmóniavilágot, formai és komponálási technikákat használta fel műveinek megírásában, hanem a magyar verbunkoszene dallamfordulataira, ritmikái és hangszeres figurációira is ráismerhetünk darabjaiban.

A lengyel polonéz és mazurka, a magyar csárdás, a német ländler, a bécsi keringő szinte minden fordulata inspirálta kompozícióit. Az általa komponált zene szakmai minősége nem vagy csak nem sokban marad el az akkor Bécsben megszokott és elvárt szakmai színvonaltól. Dallamvilága hasonló a romantikus opera dallamvilágához, melyet jellegzetes hangszeres elemekkel gazdagított. Aprólékosága kottakiadványaiban nagymértékben segíti a zeneszerzői gondolat hiteles megvalósítását.

A második szempont, amiért Mertz pályafutását különösen nagyra értékelhetjük, az az újítási vágya. A gitár sokféle, változtatott formájával, alakjával kísérletezett, hangversenyeken is megszólaltatta e hangszereket. Gondoljunk például a „pedálgitárra”, a nyolc- vagy tízhúrú hangszerére, a „tercgitárra”, vagy akár a „hárfagitárra”. Előszertettel használta *Stauffer* és *Scherzer* modern formájú és építésű hangszereit.

⁴³³ 1816-tól 1835-ig Karolina Augusztá (Karoline Auguste) néven osztrák császárné, magyar és cseh királyné, I. Ferenc császár, magyar király negyedik felesége, majd özvegye.

7.1.1. „Schule für die Gitarre”

A harmadik területe *Mertz* tevékenységének a pedagógia, az oktatás volt. Nehéz anyagi helyzete miatt *Mertz* arra kényszerült, hogy sok tanítványt vállaljon. A gitár mellett citerát, furulyát és csellót is tanított. Mondhatjuk, hogy szinte az egész napját tanítással töltötte, így érthető, hogy egy idő után rendkívüli gyakorlottságra tett szert. Írt egy módszertant is, melyet a mai értelemben inkább gitáriskolának nevezhetnénk. A kiadványokon is így szerepel: „**Schule für die Gitarre**”.⁴³⁴

A mű első részében lényegében egy áttekintést kapunk az alapvető zeneelméleti ismeretekről, és megtaláljuk a hagyományos olasz zenei kifejezéseket is németre lefordítva. A mű második része a gyakorlati rész. Tisztázza a jobb kéz ujjainak jelölését (mutatóujj: 1 pont, középső ujj: 2 pont, gyűrűsujj: 3 pont, hüvelykujj: egy fordított v betű [^]). Ezután következnek a gyakorlatok. Érdekes, hogy a legelső két gyakorlat a mutató- és hüvelykujj együttes használatával történik. A negyedik gyakorlatban már a jobb kéz mind a négy ujját használja. *Mertz* csak ezt követően kezd repetált hangok pengetéséhez a mutató- és a középső ujjakkal. Az ezt követő gyakorlatokban a váltott pengetést gyakoroltatja többféle formációban. Mind egyik ujjat megmozgatja a gyakorlatok során és mindegyik húrt megpengetteti. *Mertz*nél a hüvelykujj bármelyik húrt pengetheti, nem csupán a basszuhúrokat, ahogy azt egyes szerzőknél (lásd *Carcassi*) tapasztalhattuk.

Ezután *Mertz* egy rendkívül praktikus és technikailag hasznos etűdsort javasol „napi tanulmányozásra” a g, a h és az e húrok bevonásával. Ebben a háromszor hat etűdsorban a jobb kéz valamennyi lehetséges pengetési formációját gyakoroltatja. Majd tizenöt gyakorlat (arpeggiók) jön, ugyanazokból a harmóniákból építkezve, csak különböző pengetési formációkkal, akkordfelbontásokkal.

Következnek a skálák, rendkívül praktikus balkéz-ujjazatokkal (4#, 4b-ig) és a hozzájuk csatolt kadenciák. Majd a díszítések és a technikai kötések bemutatásával zárja *Mertz* a második részt. Az iskola végén tizenöt apró „gyakorlódarab” (Übungstücke) található. Itt érzékelhető az a pedagógiai szándék, hogy a művek egymásutánisága a nehézségi sorrendet betartva kövesse egymást. A 15. gyakorlat már elfogadható színvonalú gitártudást feltételez.

7.2. A posztromantika és a gitár

Francisco Tárrega (1852–1909) Spanyolországban, egy kis faluban, Villarealban született. Zenei tanulmányok folytatása végett Madridba költözött, ahol zongorázni és komponálni tanult. Zongorán jelentős sikereket aratott hangversenyeken, és kompozíciói versenydíjakat is kaptak.

⁴³⁴ Bécs, 1848, Haslinger.





51. Pierre Auguste Renoir: Spanyol gitáros (1897)

Tárrega nemcsak zongorázott zenei tanulmányai megkezdésekor, hanem a gitár is felkeltette az érdeklődését. Tanára *Julian Arcas* (1832–1882) spanyol gitáros volt. Tanulmányai során a gitártechnika minden területét kritikus elemzésnek vetette alá, és ennek a szemléletének köszönhetően számos felismerését követően, gitárjátékában hangszertechnikai újításokat vezetett be.

A gitár történetében alig találunk még egy gitárost, aki egy időben annyi technikai újítással kísérletezett volna, mint ő. Ezek nagyrészt napjaink gitárjátékában is tovább élnek. Ilyen például a hangszer tartása, a gitár bal lábra helyezése, amely egy zsámolyon nyugszik.⁴³⁵ A jobb kéz és a bal kéz tartásának átalakítása, az ún. „apoyando”-pengetés bevezetése számított a legjelentősebb újdonságnak. A jobb-kéz-technikánál a kisujj többé már nem játszotta a kéztámasztó ujj szerepét. Újításait tanítványai⁴³⁶ továbbvítették, és az ún. „*Tárrega*-iskola” sok követőre talált. Napjaink modern iskolái is nagyon gyakran hivatkoznak erre az ún. „*Tárrega*-iskolára”. Sajnos *Tárrega* maga nem írt gitáriskolát, módszertant. Amit hátrahagyott, az a kompozícióinak sora és nagyszámú gitárátirata, melyekkel bővítette a gitárrepertoárt.

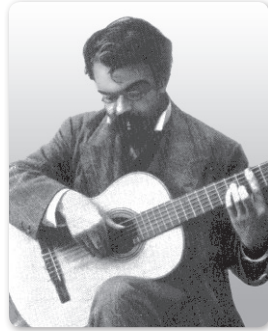
Ha a „*Tárrega*-iskolát” összességében kívánjuk megismerni, leghelyesebb, ha *Emilio Pujol* „*Gitáriskolá*”-ját kezdjük elemezni.⁴³⁷ *Pujol* a játéktechnika szinte minden elemére kitérve tudományos alapossággal tárja elénk a gitárjáték elemeit. Munkájában számtalan gyakorlattal és igen sok szóbeli utasítással, tudományos alapossággal építi fel a „*Tárrega*-technikát”. A XX. század egyik legnagyobb gitár-

⁴³⁵ Ezt M. Carcassi és D. Aguado is használta.

⁴³⁶ Emilio Pujol (1886–1980), Daniel Fortea (1878–1953), Miguel Llobet (1878–1938).

⁴³⁷ Emilio Pujol: „Escuela razonada de la guitarra”. Basada en los principios de la técnica de Tárrega, Prologo de Manuel de Falla, I. füzet Ed. Romeo and Fernandez 1934/1940-tól Ricordi Americana, Buenos Aires, II. füzet 1935. Ricordi A., III. füzet 1954. Ricordi A., IV. füzet 1971. Ricordi A.

ros egyénisége *Andrés Segovia* is becsülte *Tárrega* teljesítményét, de zeneszerzői munkáját egyáltalán nem tartotta figyelemre méltónak.⁴³⁸

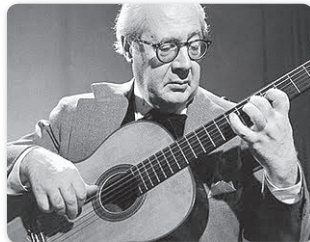


52. Francisco Tárrega

7.3. A XX. század legnagyobb hatású gitárművésze

Andrés Segovia (1898–1987) alig múlt öt éves, mikor családjával Granadába költöztek. Zenei érdeklődése először a zongora, a hegedű, majd a cselló felé fordult. Ám nem voltak igazi sikerélményei ezeken a hangszereken. A flamencogitárosokat hallgatva viszont beleszeretett a gitárba, mely egy életre rabul ejtette.

Családja nem támogatta zenei érdeklődését, zenei tanulmányait, de tízévesen mégis sikerült hozzájutnia egy gitárhoz a hangszerkészítő *Benito Ferrertől*.⁴³⁹ *Segovia* autodidaktaként kezdett gitárt tanulni. Minden idejét ennek a hangszernek szentelte volna, de családja ellenállásával is kénytelen volt megküzdeni, akik a zenetanulást pénzpocsékolásnak, a gitározást pedig különösen időfecsérlő elfoglaltságnak tartották. Így a gyermek *Segovia* csak titokban gyakorolgatott. Elsajátította a flamencotechnikát, de később, amikor klasszikus gitáron játszó kortársaktól megismerhette *Sor*, *Arcas*, *Tárrega* zenéjét, úgy döntött, hogy inkább az ő stílusukat veszi át és követi majd a továbbiakban.



53. Andrés Segovia

⁴³⁸ Interview mit Andrés Segovia, *Gitarre & Lante*, 1983. 5. füzet (287–293. o.).

⁴³⁹ P. J. Bone, *Guitar and Mandolin*, London, Schott, 1972 (325. o.).



Családja ellenállása odavezetett, hogy elköltözött otthonról egy kis albérleti szobába, ahol egyedül élt, szorgalmasan gyakorolt és tanult. 1909-ben, tizenhat évesen befejezte iskoláit, és ebben az évben került sor első hangversenyére Granadában a „Centro Artisticá”-ban. Ez után a hangverseny után Sevillában egy év alatt tizenhat hangversenyen szerepelt nagy sikereket aratva, ezzel elnyerte néhány tehetős pártfogó szimpátiáját, akik *Segovia* művészi pályáját nem csupán szép szavakkal, de anyagiakkal is hajlandóak voltak támogatni. A következő évek számtalan nagy sikerű hangversenyt hoztak, 1913-ban sor került *Segovia* madridi bemutatkozására is. Ezen az estén⁴⁴⁰ már a *Manuel Ramirez*től⁴⁴¹ ajándékba kapott koncertgitárral mutatta be műsorát.

Az 1930-as években egy *Hermann Hauser*⁴⁴² által készített gitárral hangversenyezett. Sokak szerint ez volt *Segovia* legjobb gitárja. 1924-ben barátja, *Pablo Casals* hangversenyt szervezett *Segoviának* Párizsban. Ez a nagy sikerű koncert indította el az igazi világsikerhez vezető úton. A világ szinte valamennyi jelentős hangversenytermében fellépett, mindenhol csodálatot, megbecsülést szerzett önmagának és a gitárnak. Magyarországon is megfordult három alkalommal is. Először 1927. november 19-én és 22-én, másodszer 1937. november 22-én és 24-én, harmadszor 1938. november 23-án szerepelt Magyarországon.



54. Gary A. Ruhinen: *Transzban*

Az 1937. november 24-i hangversenyéről a kiváló zenekritikus, *Tóth Aladár* is beszámolt.⁴⁴³ „*Andrés Segoviának* budapesti bemutatkozása nagyszámú közönséget vonzott a Zeneakadémia Nagytermébe. [...] láthattuk a zeneélet bennfenteseit, akik külföldi lapokból, folyóiratokból jól ismerték a gitár »klasszikus virtuózát« és tudták, hogy mit várjanak tőle, de nagy számban láttunk a nézőtérén olyan

⁴⁴⁰ Ateneo de Madrid.

⁴⁴¹ Spanyol hegedű- és gitárkészítő mester (1864–1916), napjainkban ez a hangszer a New York-i Metropolitan Museum of Art hangszergyűjteményének a tulajdona (www.metmuseum.org/toah/hd/guit/ho_1986.353.2htm).

⁴⁴² Német gitárkészítő mester (1882–1952).

⁴⁴³ Tóth Aladár: Válogatott zenekritikák. Zeneműkiadó, 1968.

arcokat is, melyekkel még jóformán sohasem találkozhattunk a hangversenyteremben... [...] ezúttal a közönségnek éppen ez az ismeretlen rétege jelentette a »szakértők« táborát: a gitár hangszer dilettáns művelői gyűltek ezúttal egybe, tekintélyes sereg, mely szépen hirdette a gitár népszerűségét... a nagy zenekultúrán kívül eső zenei perifériákon. [...] akik a gitárt pengetik, nemigen hallgatják a *Bach*hal, *Mozart*tal, *Beethoven*nel, szóval a nagy zeneköltőkkel hódító *Toscanini*-ket, *Casals*okat, *Huberman*okat: ebben nincs semmi meglepő. A gitár hangszer régen kiesett a zenei fejlődés főútvonalából – a zene, mely rajta rendszerint megszólal, csak afféle »mellékszene«. Márpedig minden hangszer annyit ér, amennyit irodalma. És a gitárra régóta nem írnak nagy remekműveket.” „De ne feledjük: a gitár nem esett mindig ilyen messze a magas zeneirodalomtól. Hiszen rokona volt a lantnak, mely régebben központi szerepet játszott...”

„A lant azonban meghalt és a gitár megmaradt! [...] nem véletlen, hogy a gitárnak ezek az újjáteremtő előadóművész tehetségei éppen a gitár népi otthonában, Spanyolországban születtek meg”, akik visszavezették „...ezt a szó alacsonyabb értelmében »népszerű« hangszert a magas zeneirodalom főútvonalára.”

„A gitár hangszer rendkívüli gazdagsága: ez volt az első általános benyomásunk *Segovia* hangversenyén, melyet a nagyszerű virtuóz *Alessandro Scarlatti* egyik nemrég felfedezett kompozíciójával⁴⁴⁴ (Preambulo e Gavotta) nyitott meg. Akik a gitárt csak mint éneket kísérő hangszert ismerik, nem is sejtik, hogyan tud ez a pengetős hangszer maga is énekelni! Méghozzá: a szicíliai édes dallamosság nagy mesterének, *Scarlattinak* szája íze szerint! [...] mennyivel élőbb, finomabb, lelkebb ez az ujjakkal pengetett hangszer a billentyűgépezetes húros hangszereknél, mennyivel melegebb életszínekbe öltözik *Segovia* gitárján egy-egy *Bach*-tánc-tétel, mint a merev csembalón!

Segovia a hangszer ilyen gazdag lehetőségeinek fölényes birtokában jogosan terjeszti ki a gitár uralmát más hangszerre írt kompozíciókra is.

És ha *Bach* d-moll hegedűszonátájának híres *Chaconne*-jének gitár átírása nem csendül fel meggyőzően *Segovia* előadásában, ezt inkább a zenésznek, mint hangszerének rovására írhatjuk. *Bach* grandiózus remekműve nem a gitárnak, hanem magának *Segoviának* zenei korlátjait haladja meg. A nagy, elementáris pátosz távol áll ugyanis *Segovia* muzsikusz egyéniségétől, mely elsősorban a grácia, a finom latinos formaművészet, a szellemes képzelet birodalmában mozgott otthonosan.”

Segovia „...ha nem is tudja teljesen betölteni a *Chaconne* méretű elementáris remekműveket, de nemes és előkelő keretbe foglal minden klasszikus muzsikát.

⁴⁴⁴ Jóval később, csak évtizedek múlva derült ki, hogy a fent említett darab nem *Scarlatti* egy újonnan felfedezett műve, hanem – más tételekkel együtt – *M. Manuel Ponce*, *Segovia* kérésére készített stílus tanulmánya. *Segovia* éveken keresztül *Scarlatti* műveként játszotta ezeket a darabokat hangversenyein, és ezzel lényegében csúnyán rászedte a „szakértőket”, a gitárosokat és a zenei világot.



[...] ami a legvonzóbb: szigorú klasszikus formaművészetét frissen áthatja a népi-es improvizálás – kolorálás – variálás szelleme...”

Andrés Segovia a XX. század kiemelkedő jelentőségű hangszeres művésze, aki szinte az egész világon megismertette az embereket a gitárral. Rendkívüli teljesítménye közismert a gitár világában. Csodálatra méltó vitalitással tette mindig a soron következő, maga által kitűzött feladatát, legyen szó hangversenyezésről, művek átírásáról, bemutatásáról, tanításáról vagy komponisták rábeszéléséről gitárdarabok írására. Ha kellett, flamencofesztivált szervezett *García Lorcával* és *Manuel de Fallával*, vagy Genfben tanított az ottani akadémián, ha éppen arra volt szükség. Hatalmas repertoárt vett fel hanglemezekre, és se szeri, se száma kottakiadványainak. Munkásságának mintegy összefoglalását adja ő maga egy vele készült 1983-as interjújában.⁴⁴⁵

„...négy nagy műnek szenteltem életemet. Az első: megszabadítani a gitárt a flamencótól, a bortól és a nőktől, ugyanis abban az időben – az elhunyt *Tárrega* neve és életműve nem terjedt el különösképpen – gyorsan feledésbe merült a gitár. Ez egészen odáig vezetett – képzelje csak –, hogy *Tárrega* az »Arab Capricio« című darabját *Bretonnak*, a »La verbena de la Paloma« szerzőjének ajánlotta, aki még csak nem is reagált erre. Aztán másodsorban: a gitár felszabadítása után egy repertoár kialakításával foglalkoztam. A vihuelistáknál kutattam és a nagy komponistákhoz fordultam, akik az én unszolásomra kezdtek gitárra komponálni. Például: *Torroba*, *Turrina*. Harmadik feladatomban állt, hogy bizonyítsam a gitár előnyeit egy ilyen korszakban, a kimeríthetetlen hangszín, a hangzás lehetőségeit és szépségét...⁴⁴⁶ Így a gitárt a publikum, mint egy megindító, meggyőző hangszert ismerte meg.

A negyedik feladatomban az volt, hogy arra ösztönözzem a konzervatóriumokat, a főiskolákat és az egyetemeket, hogy ugyanolyan szinten oktassák a gitárt, mint a zongorát és a hegedűt. Végül sok tanítványomat biztattam a tanításra, és kitűnő pedagógusokat neveltem. Ez azt jelenti tehát, hogy mind a négy pontban, egész munkámban győzedelmeskedtem. Mindegyikben teljes győzelmet arattam.”⁴⁴⁷

7.3.1. Segovia technikája

Andrés Segovia a világ szinte valamennyi hangversenytermében megfordult és játékaival kivívta a világ csodálatát. Csillogó technikája, virtuozitása ámulatba ejtette nemcsak a laikusokat, hanem a hozzáértőket, a szakembereket is. Egyik legnagyobb csodálója, *Vladimir Bobri*⁴⁴⁸ hosszas rábeszélés eredményeképpen rávette *Segoviát* arra, hogy egy könyvben részletezve mutassák be gitártechnikáját.

⁴⁴⁵ Gitarre & Laute, 1983. V. füzet (287–293. o.).

⁴⁴⁶ Uo.

⁴⁴⁷ Uo.

⁴⁴⁸ 1898, Harkov–1986, New York.



A könyv megszületett és egy nagyon vázlatos, szépen illusztrált rövid gitártörténetet követően fényképekkel és rajzokkal, valamint egyszerű, közérthető mondatokkal bemutatja a „Segovia-technikát”.⁴⁴⁹

7.3.2. A hangszer tartás

Segovia szerint abban az esetben megfelelő a gitár tartása, ha a hangszer stabil, és ezáltal mindkét kéznek biztosított a teljes mozgásszabadsága. Ezt úgy éri el, hogy egy karfa nélküli széknél az elülső harmadára ül, kissé előrehajolva – hogy legyen rálátása az ülésben tartott hangszer fogólapjára –, és egy 10–15 cm magas, vízszintes lábtámaszt használ, a bal láb alá helyezve. A jobb lábát a szék elülső jobb lábához képest kissé hátrébb helyezi el. Ennek az ülő helyzetnek köszönhetően a gitár négy ponton érintkezik a testtel, ez a tartás adja meg a hangszer nagyfokú stabilitását is:

1. a bal combon keresztben,
2. a jobb comb oldalán,
3. a jobb alkaron,
4. a mellkasnál.

A jobb kar helyzete akkor a legmegfelelőbb, ha a könyöktől mozgatva egy félkörívet tudunk vele leírni.

Segovia bal karja függőlegesen a válltól lefelé tart, a könyökét annyira engedi közel a törzséhez, hogy az semmiképpen ne feszüljön. Fontos, hogy a vállak ne emelkedjenek meg, hanem természetesen és lazán tartsuk őket. A gitár feje a gitáros homlokcsontjával van nagyjából egy magasságban. A gitár így ferdén van az ülünkben, és a vízszinteshez viszonyítva kb. 30 fokos szöveget zár be.

7.3.3. A jobb kéz tartása

A szép hangszín elérése érdekében a jobb kéz csuklóban kissé meghajlik, hogy az ujjak éppen a húrokkal szembe kerüljenek. A tenyér és a hangszer fedlapja között kb. 7–10 cm-es távolság van, a húrok és az ujjak pedig 80 fokos szöveget zárnak be. Ebből a kézhelyzetből a megfelelő pengetési technikával tiszta és erős hangszín érhető el. Arra különösen kell ügyelni, hogy a hüvelyk- és a mutatóujj helyzetéből adódóan egy háromszöget alkosson, amelynek a húrok síkja az átfogója. Ez azért rendkívül előnyös a játékosnak, mert a pengetés során így a hüvelykujj nem akadályozza a mutatóujj szabad mozgását és viszont, valamint ugyanebből a kézhelyzetből mindegyik ujj képes az „apoyando” (ráhúzott) és a „tirando” (szabad) pengetésre. Két fontos pengetési forma esetén (ez a pizzicato és az üveghangképés) speciális, a fentiekől eltérő módon kell tartani a jobb kezét.

⁴⁴⁹ Vladimir Bobri: *The Segovia Technique* 1972. The Macmillan Company, New York.



7.3.4. Az „apoyando”-pengetés

Az „apoyando”-pengetés kivitelezése úgy történik, hogy a jobb kéz ujjainak valamelyikével (mutató-, középső, gyűrűs-, hüvelykujj) oly módon pengetjük meg a húrt, hogy a mozdulat végén az ujj a következő húron – a pengetést követően – megpihenjen. Az „apoyando”-pengetéssel nagyobb hangerő érhető el, illetve a támaszkodó pontnak köszönhetően a játék biztonságosabbá válik. A gitár változatos hangszínlehetőségei az „apoyando”-val jobban kihasználhatóbbá válnak.

Skálák, futamok megszólaltatására, egy dallam kiemelésére, illetve olyan hangok megszólaltatására használjuk, amelyek nem egy akkord részei. Skáláknál és dallammeneteknél a „váltott pengetés” (a középső és mutatóujj felváltva történő pengetése) használandó. Kerüljük az ujjisméltést. Korunk színes és virtuóz gitárjátékában fontos szerepe van az „apoyando”-pengetésnek. *Julian Arcas* (1832–1882) volt az, aki elsőként használta ezt a technikát, de általánosan elfogadottá *Tárrega* tette. *Segovia* jellegzetesen szép színes tónusa a „ráhúzott” pengetést követő hangszíneknek köszönhető.

7.3.5. A „tirando”-pengetés

A „tirando”-pengetést *Segovia* enyhén behajlított ujjakkal hajtja végre. A pengetés során az ujjvég egy kis körívet ír le a tenyér irányába mozdulva, és a szomszédos húr fölött, azt nem érintve elhalad. Főleg akkordok pengetésénél és akkordfelbontásoknál (arpeggio) használjuk, illetve akkor, ha a megpengetett húrral egy időben a szomszédos húrnak még rezonálnia kell.

7.3.6. A körmök szerepe

A gitárjátékos számára a körmök ápolása, a megfelelő formára történő reszelése, csiszolása nagyon fontos mindennapi feladat. *Segovia* úgy csiszolta a körmeit, hogy azok körvonala kövesse az ujjbegy körvonalát. Nemcsak reszelőt, de finom csiszolóvásznot is használt a köröm húrral érintkező részének nagyobb simasága érdekében. Így a pengetésnél a körmök nem akadnak bele a húrokba. A legszebb – telt, erőteljes – hangszínt az ujjvég bal oldalán lévő ujjbegyrész és a köröm együttes használatával érhetjük el. Ha fémes, éles hangzást szeretnénk elérni, a köröm közepétől a köröm jobb oldalának végéig terjedő körömrésszel pengessük meg a húrt. A gyors arpeggióknál vagy a tremolónál csak a körmöt használjuk a hangképzésre.

7.3.7. A jobb kéz hüvelykujja

A jobb kéz hüvelykujja alapvetően meghatározza a jobb kéz technikáját. Helyes használata során nem akadályozza a többi ujj mozgását, nem változtatja meg a kéz



helyzetét a húrokhoz viszonyítva, nem veszélyezteti a kéz stabilitását. Mozdulni csak a könyöktől lefelé eső kézrész együttmozgásával szabad, illetve a pengető ujjakkal.

Segovia keze a leggyorsabb futamok közben is mozdulatlanak tűnik. Hüvelykujjának a vége a hangszer fejének az irányába mutat és a többi ujj elé (és nem a tenyér alá) penget vele. Kizárólag a második ízületből penget, hogy az ujjbegy és a köröm is részt vegyen a hangképzésben. Vannak ettől eltérő helyzetek is. Ilyenkor a hangsúly és az élesebb hang kedvéért *Segovia* a köröm középső részével, illetve a testesebb hang elérése érdekében a kézfej és az alkar segítségével penget.

Miközben a mutató-, középső és gyűrűsujjakkal *Segovia* gyors futamot vagy dallamot penget több húrt is használva, a hüvelykujj követi – finom csuklómozgással – a többi ujj munkáját, és így az ujjak húrokhoz viszonyított pozíciója viszonylag állandó marad.

7.4. A nejlonhúrok elterjedése

Segovia munkásságát kapcsolatba hozzák a nejlonhúrok elterjesztésével is. Az 1940-es évekig a hagyományoknak megfelelően a gitárosok juhbélből sodort húrokat használtak. Ezek szépen szóltak ugyan, de nagyon sokba kerültek, és csupán rövid ideig voltak használhatóak. *John Duarte*⁴⁵⁰ a következőképpen emlékezik erre: „Nem sokáig tartott egy ilyen húr (ti. bélhúr). Fel kellett szerelni, várni kellett kb. huszonnégy órát, míg megállapodott, ezek után lehetett bizonyos ideig használni, ami azon múlt, hogy mennyit játszott rajta az illető, illetve hogy milyenek voltak a körmei. Egy bélhúr sodort báránybélből készült, amit előzőleg megszártítottak, majd kifényesítettek, mint a pamutszálat. Játék közben a köröm folyamatosan bontotta valamelyik szálát kívülről, amitől a húr vagy elszakadt egy idő után, vagy elkopott, elhasználódott. Amikor elkezdett foszlódni, egy körömmollóval le kellett vágni a húrról ezeket a kis foszlott szálakat, mert különben zavaróan zizegtek. Nem sokkal később a húr szétbomlott, és használhatatlanul hamissá vált. Egy garnitúra húr jó esetben, ha egy hétig kitartott, így aztán ez nagyon drága dolog volt. Ha ezek a bélhúrok megmaradtak volna a hétköznapi használatban, akkor a gitár bizonyára nem vált volna ilyen népszerű hangszerré a húrok ára miatt, és a velük folytatott mindennapi küzdelem, az állandó húrkeresés miatt...”⁴⁵¹

A második világháború technológiai fejlődése elhozta a nejlon felfedezését, azét az anyagét, amellyel már az 1940-es években Amerikában kezdtek kísérletezni. Tudomásunk szerint először színpadon 1944-ben *Olga Coelho*⁴⁵² próbálkozott nejlonhúrokkal.

⁴⁵⁰ 1919, Sheffield, angol gitáros és komponista.

⁴⁵¹ Georg Clinton: Andrés Segovia. Musical New Service Ltd., 1978.

⁴⁵² Brazil származású gitáros és énekes.



Segovia 1946-ban megismerkedett a híres dán származású hangszerkészítővel, *Albert Augustinnal* (1900–1967), és megmutatta neki azokat a „horgászsínórokat”, amelyekkel addig próbálkozott. *Segovia* kérésére *Augustin* rábeszélte a Du Pont Chemical Company vezetőit, hogy fogjanak hozzá a nejlón gitárhúrok kikísérletezéséhez, majd később gyártsák is azokat. A gondolat megvalósult, és azóta a nejlónhúrok használata az egész világon általánossá vált.⁴⁵³

DUPRESS

⁴⁵³ Georg Clinton: Andrés Segovia. Musical New Service Ltd., 1978.



Nyolcadik fejezet

8. Latin-amerikai hatás az európai gitározásban

8.1. Julio Salvador Sagreras és gitáriskolája



55. Julio Sagreras

*Julio Salvador Sagreras*⁴⁵⁴ (1879–1942) argentin gitárművész, komponista és zenepedagógus. Zenei tanulmányait édesapjánál kezdte, majd a Buenos Aires-i zeneakadémián folytatta, elméleti tanulmányokkal kiegészítve.

Sagreras 1899-től kinevezett professzorként működött ugyan ezen a zeneakadémián, majd 1905-ben megalapította a saját „Gitár Zeneakadémiáját”, ahol pedagógiai tevékenységének köszönhetően számos kitűnő gitáros nevelkedett. Néhány színházi darabhoz írt kísérőzene és számtalan gitárra írt kompozíció jelenti életművét. Munkásságának kiemelkedő részét képezi az önmaga komponálta gyakorlatokból, etűdökből összeállított gitáriskolája, melynek 7. kötete a „*Technica Superior*”, a gitározás magasiskoláját jelenti.⁴⁵⁵

A hétkötetes „*Gitáriskola*” első része 1933-ban jelent meg.⁴⁵⁶ Európában a „*Bèrben*”⁴⁵⁷ kiadványaként látott napvilágot 1967-ben, majd 1983-ban Németországban a „*Chanterelle*” Kiadó jelentette meg a gitáriskola négy nyelvű változatát.

Sagreras az első kötet előszavában leírja, hogy az első öt kötet már elkészült, és a hatodik, valamint a hetedik kötet is készülóban van. Ebben a munkájában 41 év tapasztalatait sűrítette egybe. Módszertanában azt az elképzelését szándékozott megvalósítani, amellyel mind a tanulóknak, mint a tanároknak segítséget kívánt nyújtani a gitározás problémáinak megoldásában. Arról ír, hogy 23 évesen hallotta először gitározni *Miguel Llobet*-t (1878–1938), és ez arra ösztönözte, hogy komolyabban foglalkozzon a gitározás technikájával és a gitártanulás módszertani kérdéseivel. Véleménye szerint az eddig született módszertanok többségükben nem tartják be a fokozatosság pedagógiaiul rendkívül fontos elvét, és ezért kiegészítésre szorulnak. Hivatkozik a *Sor*, *Coste*, *Carcassi*, *Tárrega* teremtette hagyományokra.

⁴⁵⁴ 1879, Buenos Aires–1942, Buenos Aires.

⁴⁵⁵ J. Powrozniak: *Gitarren Lexikon*. Verlag Neue Musik, Berlin, 1979 (126. o.).

⁴⁵⁶ „*Ricordi Americana*”, Buenos Aires, Argentína.

⁴⁵⁷ Edizioni musicali, Ancona, Italia.



Eredeti elképzelése szerint az iskolát *Domingo Prattal*⁴⁵⁸ kívánta megírni, de ez az együttműködés végül mégsem valósult meg. *Sagreras* külön hangsúlyozza, hogy a kottában minden – a darab technikai és zenei megvalósításához szükséges – információt igyekszik megadni. Ez a szándéka részben az etűdök előtt leírt szövegekben, részben a minden egyes hangjegyhez beírt egyértelmű hangszer-technikai jelzésekkel valósul meg.

A szerző hangsúlyozza, hogy olyan gyűjteményt kívánt létrehozni, amellyel szórakoztatóan, különböző karakterű darabokkal és gyakorlatokkal lehet a gitározást megtanulni.

Az iskola legnagyobb érdemei közé tartozik a pedagógiai fokozatosság. A világon eddig megjelent gitáriskolák közül mindenképpen kimagasló ebből a szempontból.

A második nagy érdeme a tudatosan felépített technikaképzés. Már az első füzetben lényegében a gitározás minden fontosabb technikai elemével megismerteti a tanulót. Határozott és egyértelmű utalásokkal hajtja végre az egyre nehezebb feladatokat, és ügyel arra is, hogy az első füzetben megtanultakra a további kötetekben visszatérjen egy jóval nehezebb etűddel. Nagyon következetesen gyakoroltatja az etűdökben az arpeggiót, a fekvésváltás lehetséges összes formáját, a barrée-t, a skálameneteket. Különösen figyelemreméltó, hogy a kottában egy fordított v-vel (^) jelzi azokat a hangokat, amelyeket hangsúlyozni kell. Ez lehet technikai szempontból is fontos, de alapjában a zenei kifejezést szolgálja, a megszólalást színesíti. Ezt az iskola valamennyi kötetében következetesen ugyanígy jelzi. Abban is egyedülálló az eddig írott gitáriskolák között, hogy a kottában előforduló minden egyes hangra leírja, melyik balkéz-ujjal, melyik húron, hol kell lefogni, és a jobb kéznek melyik ujjával kell megpendíteni.

A gitár egyik jellegzetessége ugyanis, hogy ugyanazt a hangot lehet másik húron is képezni.⁴⁵⁹ Előfordulhat ugyanaz a hang akár négy vagy öt különböző húron és különböző fekvésben is. Nincs ez másként az akkordokkal sem. Ezért aztán a fogáskombinációk változatos lehetőséget adnak a technikai kivitelezésre. A gitárkottákban előforduló technikai jelzések tehát mindig rendkívül fontos információkat tartalmaznak a darab technikai és zenei megvalósítására vonatkozóan.

A *Sagreras*-gitáriskola ebben is egyedülálló. Az ujjazatok pontos betartásával – megtanulásával – rendkívül praktikus, könnyed és biztonságos gitártechnika sajátítható el. Apró lépésekkel juttatja el a szerző a tanulót a gitározás legfelső fokára.

Az iskola hallatlan előnye, hogy *Sagreras* maga komponálta az etűdöket, így a pedagógiai szempontokat minden előrelépésnél könnyen érvényesíteni tudta. Vagyis mindig az általa fontosnak tartott soron következő feladathoz komponálta

⁴⁵⁸ 1886, Barcelona–1944, Buenos Aires, spanyol gitárművész, M. Llobet tanítványa, a Tárrega-iskola dél-amerikai elterjesztője, szerzője a „Diccionario de guitarristas” című műnek, 1934, Casa Romeo, Buenos Aires.

⁴⁵⁹ Zongorán például mindig ugyanazzal a billentyűvel kell egy adott hangot megszólaltatni.



a következő darabot. Az iskola kottagrafikailag is hatalmas segítséget nyújt a tanulónak a többszólamú zenélés megértéséhez és interpretálásához.

Elmondható erről az iskoláról az is – alaposabban elemezve tartalmilag, didaktikailag és módszertanilag –, hogy nemcsak a nagyon tehetséges tanulóknak szánták, hanem gyakorlatilag mindenkinek. Legfeljebb a haladás sebessége és az elért eredmény lesz különböző – a tanulók tehetségének, szorgalmának függvényében.

Az etűdök formái egyszerűek, könnyen megérthetőek. A közismert zenei sztereotípiákat követik. Az alapvető technikai elemeket az első füzetben ismerhetjük meg. A második füzet a különböző lehetséges fekvésváltások megismertetésével az egész fogólapot birtokba véteti a tanulóval. A harmadik füzetben a gitározás egyik legfontosabb elemét, az „arpeggió”-t tanulhatjuk meg a legkülönbözőbb formációkban.

A negyedik és az ötödik füzet a tanulmányokat a középfokon folytatja, vagyis az eddig tanultakat sokkal nehezebb technikai és zenei feladatok megoldásával bővíti.

A hatodik füzetben jóval hosszabbak a darabok, mint korábban, és az eddigiektől eltérően nemcsak az olasz kifejezéseket használja a szerző a darabok hangulatának és tempójának megjelölésére, hanem pontos metronómszámokkal jelzi a tempókat. Az etűdök nagyon nehezek – lényegében a tanulmányok felső fokát jelentik. Az a tanuló, aki idáig már eljutott, valójában a gitározást már magas szinten elsajátította, és a gitárirodalom bármely szegmenséhez a hozzáértő magabiztosságával nyúlhat.

A hetedik füzet, a „**Technika Superior**” összegzi a mindennapi gyakorlásra ajánlott technikai feladatokat. Kiegészítésként alkalmazható mindegyik füzet mellett.

8.2. Abel Carlevaro

*Abel Carlevaro*⁴⁶⁰ (1918-2001) virtuóz gitárművész, zeneszerző és zenepedagógus, megalkotta a XX. század egy új gitártechnikáját. Ennek lényege az ülés helyzet megváltoztatása és a gitártechnika anatómiai alapokra helyezése. Zenei teljesítményét a legnagyobbak, mint például *Andrés Segovia* és *Villa-Lobos* is elismerték. Kompozícióit a legnagyobb zeneműkiadók jelentették meg.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Montevideóban született és Párizsban halt meg.

⁴⁶¹ A Boosey & Hawkes, a Verlag Heidelberg, a Berry, a Henri Lemoine stb.





56. Abel Carlevaro

Szólódarabok, átiratok és gitárversenyek képezik hátrahagyott kompozícióinak összességét. *Carlevaro* több nagyobb, repertoárdarabnak számító és gyakran játszott művet kiadott újra, a saját zenei és technikai jelzéseivel ellátva, és szinte ütemenként hozzáfűzött pedagógiai megjegyzéseivel, tanácsaival.

8.2.1. A „Cuadernos”

Kiemelkedő fontosságú a gitártechnika XX. századi fejlődésének szempontjából az a négykötetes gyűjtemény („Cuadernos”), amelyben *Carlevaro* korszerű válaszokat ad a modern gitártechnika problémáira.⁴⁶² Egy összefoglaló könyvet is kiadott „Escuela de la Guitarra, Exposición de la Teoría Instrumental” címmel,⁴⁶³ amely a XX. századi gitártechnika szinte minden tudásanyagát feldolgozza, tudományos színvonalon elemzi, tárgyalja.

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

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

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

⁴⁶² Editores exclusivos Barry, Editorial, Com., Ind., S.R.L. Talcahuano 860, Buenos Aires.

⁴⁶³ Gitáriskola. Bevezetés a hangszerelméletbe.



A várt eredményt csak koncentrált és állandó gyakorlással lehet elérni. Szerencsére már könnyen hozzá lehet jutni a kívánatos mennyiségű tananyaghoz, amely feldolgozza a gitárleckék különböző állomásait és hozzáférhető diákoknak, tanároknak egyaránt. Nem minden módszer megfelelő, de a legtöbbször elég a problémákról beszélni, néhány előadást meghallgatni, és így sikerül rátalálni mindenkinek a neki megfelelő megoldásokra.

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

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

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

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

Abel Carlevaro összeállítása a technikai feladatok megtanulására – a „**Cuader-nos**” – a maga nemében egyedülálló gyűjtemény. Egységes gitártechnikai rendszert vázol fel, kitérve a legapróbb technikai problémára. Az egész gitártechnikát elemezve kérdéseket tesz föl és meg is találja az adekvát válaszokat. A gitárjáték során előforduló mozdulatokat elemzi, és az ember biológiai alapjából kiindulva megtalálja a legkézenfekvőbb helyzeteket.

Ez a technikai feladatgyűjtemény négy kötetből áll:

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

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



8.2.2. Diatonikus skálák

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

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

A bal kéz mutatóujja a legfontosabb tájékozódási pont, de a bal kéz támaszkodó ujjja a hüvelykujj.⁴⁶⁴ Nagyon fontos a jó eredmény érdekében az állandó agyi kontroll is, így könnyen elérhető a megfelelő lazaság-feszültség állapot a bal kéz ujjainak munkája során.

8.2.3. A jobb kéz technikája

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

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

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

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

⁴⁶⁴ A hüvelykujjnak a gyakorlatban mindig hozzá kell ugyan érnie a nyak hátulsó részéhez, de ez nem jelentheti azt, hogy mozdulatlan és „hozzáragadhat” a nyakhoz annak valamely pontján.



8.2.4. A bal kéz technikája

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

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

A barrée⁴⁶⁵ a bal kéz technikai problémái között kiemelten fontos technikai elem. Lényegében a fektetett fogások alkalmazásával lehetséges a transzpozíció a gitáron. A fekvésváltás és a barrée-fogás kombinálása, és ennek az együtt történő gyakorlása egyedülálló megoldása a fektetett fogás elsajátításának. Ezzel az ötlettel *Carlevaro* kivételével, hasonló módon még senki nem próbálkozott.

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

A fekvésváltások egy sajátos típusának a megtanulása következik, melynek az a lényege, hogy a bal kéz négy uja közül az egyik minden pozícióváltásnál a húron csúszva éri el a kívánt helyzetet. „Lefelé” is és „fölfelé” is így kell végrehajtani a fekvésváltást. Ez természetesen igazi technikai könnyebbség, de a gyakorlatok során a kiindulási hely és a megérkezési pozíció egyre messzebbre kerül egymástól, mígnem a gyakorlat végén 12 érintő is van a mozgás két kiindulópontja között. Megtanulása rendkívül hasznos, de nehéz feladat.

8.2.5. A bal kéz technikája – konklúzió

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

A negyedik füzet nagy része erről a technikai elemről szól, részletezve a teendőket, és megfelelő gyakorlatokat előírva megtanítja az üres húrra történő kötetést a bal kéz bármelyik ujjával. Majd ennek az ellenkező irányú változatát is gyako-

⁴⁶⁵ „Barrée” (fr.): „sorompó” = fektetett fogás, melynek során, a gitáron kettőnél több húrt kell azonos ujjal, egyazon pillanatban lefogni.



roltatja. A többi gyakorlat ugyanezt a logikát követve először az első ujjról köt a többire és vissza, aztán a másodikról, majd a harmadikról is.

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

A negyedik füzet második részében⁴⁶⁶ olyan feladatokat találunk, amelyek célja, hogy az ujjainkat oldalirányban minél távolabbra képesek legyünk kinyújtani. A harmadik részben akkordváltások – hosszában és keresztben – jelentik a fő témát, míg a negyedik részben⁴⁶⁷ Carlevaro úgy dolgoztatja az ujjakat keresztben és hosszában is, hogy közben az 1. ujjat, majd a 2. és a 3. ujjat kell az egyik húron a gyakorlat közben folyamatosan fekvő hagyni (a g-húron egymás mellé letéve).

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

8.3. „Escuela de la Guitarra”

Abel Carlevaro gitártechnikáját mintegy összefoglalja „A gitártanítás módszertana” (Escuela de la Guitarra) című műve, amely a „Bevezetés a hangszerelméletbe” alcímet viseli.⁴⁶⁸

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

„A gitár eddig feltárt történetét tekintve széles panoráma tárul elénk, amelyben a fejlődés logikus és előremutató. Eme fejlődés értékei és hiányosságai olyan ösvényt jelölnek, mely bizalommal követhető, a hiányosságok pedig beható elemzést kívánnak azért, hogy a tévedések elkerülhetőek legyenek. Ez a könyv a hangszertechnika és a zenélés folyamatának alapproblémáira próbál választ adni.”⁴⁶⁹

Arra a kérdésre keresi a választ, hogy vajon melyik az a legcélravezetőbb gyakorlási és tanulási módszer, amelynek a segítségével „...a legkisebb erőbefektetéssel a lehető legjobb eredmény érhető el”. A könyv 15 fejezetben tárgyalja a gitározás, ezen belül a hangszeres gyakorlás, valamint a tanulás technikáit.

⁴⁶⁶ A Cuadernos negyedik füzete második részének 34. oldala.

⁴⁶⁷ A Cuadernos negyedik füzete második részének 46. oldala.

⁴⁶⁸ A könyv magyar fordítása a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar gitártanszaka számára készült jegyzet, az 1978-as angol nyelvű kiadvány alapján. Fordította: Jászberényi István, 2004.

⁴⁶⁹ Uo. (4. o.).



8.3.1. A gitár tartása

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

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

Carlevaro bizonyos újítást vezetett be a gitár tartása terén. Azt javasolja, hogy a két láb V betűt formálva úgy helyezkedjen el az ülő testhelyzetben lévő játékos előtt, hogy a hangszer a bal lábon keresztbe, kissé ferdén nyugtatva tarthassa és a jobb lábbal az alsó oldalán megtámassza azt. Eközben a gitár szélesebb alsó részét pedig mind a két combjával mintegy szorítsa meg. Ebben a helyzetben ugyanis a hangszer dereka nem csupán a bal combot keresztvezeve, fejével kissé előremutatva fekszik azon, hanem így a hangszer stabilizálásában mindkét comb aktívan részt vehet. Az újítás másik vonatkozása, hogy a játékos törzséhez viszonyítva a gitár nem párhuzamosan helyezkedik el, hanem a hangszer feje kissé előre kerül, mint az alsó része, ettől kissé balra-előre ferdén fekszik a játékos ölében; a bal lábhoz a 8-as alak kisebbik része van közel, a jobb comb pedig a hangszer alsó kávját támasztja meg.⁴⁷⁰ A fentiek alapján a gitárnak, megfelelő tartása esetén, öt ponton kell érintkeznie a játékos testével:

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

Carlevaro véleménye szerint a hangszer és a test ebben a helyzetben van leginkább a természetes egyensúlyi állapotban. Megbontható esetenként ez a tartási állapot, de mindig törekedni kell a mozgások ellensúlyozására, ill. az előbbi egyensúlyi helyzet visszaállítására.⁴⁷¹

8.3.2. A jobb kéz funkciói

A második fejezetben *Carlevaro* tisztázza a jobb kéz funkcióit (hangszertartás, intonáció), a pengetéshez meghatározza az ujjak húrokhoz viszonyított helyzetét,

⁴⁷⁰ Uo. (7–8. o.).

⁴⁷¹ Uo. (10–12. o.).



majd rámutat arra is, hogy a jobb kar és a gitár érintkezési pontját megfontoltan kell meghatározni, ez döntően befolyásolja ugyanis a jobb kéz ujjainak technikai lehetőségeit, munkáját.

A jobb kar és kéz pozíciójának változtatása (3 változat) lényegében meghatározhatja a hangok minőségi megszólaltatását. A jobb kar pozíciójából adódik az ujjaknak a húrokhoz viszonyított helyzete, a csukló különböző irányú elmozdulásai szintén megváltoztathatják az ujjak intonációs lehetőségeit. Különösen a hüvelykujj beállításánál játszik fontos szerepet a kar és a csukló helyzete. A kívánt jó eredmény érdekében az egyéni testi adottságokat feltétlenül figyelembe kell venni. A jobb kéz egyes részei (váll, felkar, alkar, csukló, kézfej, ujjak) együttműködve, mintegy organikus egységet alkotva, erőlködés nélkül, minimális erőfelhasználással, nem görcsösen megfeszült izomtónusokkal vegyének részt a munkában, és lássák el az éppen soron lévő feladatukat.⁴⁷²

8.3.3. A hangszer technika és az intellektus

A harmadik fejezet elején *Carlevaro* a technikai tudást mint a művészi kifejezés szolgálóját elemzi, amelynek önmagában semmi értelme nincs, csak abban az esetben, ha a technika a művek üzenetének a hallgatókhoz való eljuttatását célozza. Ebben a részben rövid betekintést nyújt a zeneművészetről alkotott filozófiai és esztétikai elgondolásaiba is.⁴⁷³

A mozgás bonyolultságát komplexen értelmezi, de egyúttal rámutat arra is, hogy „[m]inden mozdulat egy, az azt megelőző mozdulat következménye...”, és a „...látszólag egyszerű mozgás valójában több részmozdulat rugalmas kombinációjának az eredménye”, valamint „a végrehajtandó mozdulatok precizitása az alkalmazott mechanizmus és a kívánt eredmény tudati előrevetítésének együttes következménye”.⁴⁷⁴

A rossz mozdulatok, az átgondolatlan technikai megoldások, a rossz beidegződések általános izomfáradtsághoz vezetnek. *Carlevaro* ennek elkerülésére ajánlja az ún. rögzítés („fijacion”) alkalmazását. Ez nem más, mint „egyes ízületek szándékosan történő, részleges vagy teljes kiiktatása a hangok, ill. effektusok megszólaltatásának folyamatából azon célból, hogy más elemek teljes határfokkal fejthessék ki tevékenységüket”.



57. A „fijacion” lehetséges pontjai a kézen

⁴⁷² Uo. (16–23. o.).

⁴⁷³ Uo. (25. o.).

⁴⁷⁴ Uo. (26. o.).



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

A hangszeres gyakorlás során a gitárjátékosnak meg kell tanulnia disztingválnia a célszerű és helyes, az alkalmatlan és a hibás mozdulatok között. „A nagy koncentrációt igénylő helyzetek és a rövid időintervallum alatt történő mozgások végrehajtása valós elemzést követel meg. Ennek igazi mértéke leginkább a koncentráció szintjével, semmint a gyakorlással töltött órák számával mérhető.”⁴⁷⁵

Minden hangszerjátékosnak tudatában kell lennie a hangszerén történő gyakorlása során, hogy mikor, melyik izomcsoport van feszült vagy éppen laza állapotban. Így a játék során nagyon könnyen kiküszöbölhető a felesleges izommunka. A rögzítés technikája éppen ezt segíti elő, mert ezzel lehetővé válik azoknak az izmoknak a relaxációja, amelyek éppen nem vesznek részt aktívan a munkában. Így tehát a minimális erőfeszítéssel maximális hatékonyságot érünk el.

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

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

1. „a jobb kézzel történő hangos pengetés (egy vagy több ujjperc rögzítésével),
2. a hüvelykujj fortissimo pengetése (a mozdulat a csuklóból indul, a hüvelykujj rögzítésével),
3. a jobb kéz pengetése a fényesebb hangszín elérése érdekében (az utolsó ujjpercek rögzítésével),
4. a jobb kéz gyors repetíciója akkordpengetésnél (a csukló és az ujjbegyek együttes rögzítése),
5. gyors, repetált hüvelykujjpengetés (a hüvelykujj rögzítésével),
6. hangszíneffektusok (pizzicato, tambora, sziszegés stb.),
7. a bal kéz pozícióváltásai (a kézfej elmozdulását követő karmozdulatok – a csukló rögzítésével),
8. a bal kéz hosszanti és keresztirányú pozícióváltásai (karmozgások kivitelezése csuklórögzítéssel),
9. glissandók és trillák kivitelezése,
10. az ujjak pihentetésére irányuló mozdulat (a fogólap elengedése),
11. szűk, illetve tág fogás bal kézzel.”⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Uo. (28. o.).

⁴⁷⁶ Uo. (31. o.).



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

8.3.4. A jobb kéz munkája, pengetési módok

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

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

A kívánt hangszín szempontjából nem mindegy az sem, hogy a körömöt milyen hosszúságúra hagyjuk, és a körömrészelés során milyen formát alakítunk ki. Még a finom csiszolóvászson használata sem mellőzhető, mert ha a húr „akad” a rossz csiszolt körömn, a szép fényes hangszín helyett csúnya, zajos hangot kapunk. A szerző azt is részletezi, hogy a sokféle lehetőségből mikor, melyik hüvelykpengetési fajtát kell használnunk. Végül megállapítja, hogy a hüvelykujj az egyik legkényesebb pontja a jobb kéz technikájának, és a mozdulatai, a tartása meghatározója a hangszeres jobb kéz technikájának, továbbá döntő a befolyása a technika stabilitására. Ha nem találjuk meg a megfelelő megoldásokat, sok munkával is csupán kétes értékű, bizonytalan eredményt tudunk elérni.

Carlevaro rámutat arra is, hogy a hüvelykpengetések legkülönbözőbb formájánál hasznosan alkalmazhatóak lehetnek a rögzítések („fijacion”) – eltérő mértékű – alkalmazása.

„...létezik egyfajta sorrend, fokozatosság, melynek kiindulópontja a hüvelykujj szabad és izolált mozgása. Ezt követik a rögzítések különböző fokozatai, melyekben a hüvelykujj és a kézfej megosztja a mozdulatok kivitelezését, s ahogyan nagyobb sebességre és hangerőre van szükség, a hüvelykujj elszigeteltsége megszűnik, míg végül extrém hangerő, ill. tempóelvárások esetén a pengetéshez szükséges erőt – a rögzítéseken keresztül – már a kézfej vagy a kar fogja biztosítani.”⁴⁷⁷

Carlevaro a hüvelykujj pengetésénél szükséges mozgásmechanizmusokat két részre bontja. Azt mondja, hogy nemcsak arra az izomerőre van szüksége az ujj-

⁴⁷⁷ Uo. (42. o.).



nak, amellyel végrehajtja a pengetést, hanem arra is, amely az impulzust képes megfékezni, vagyis az ujjnak a pengetést követő továbbmozdulását képes megakadályozni. „A pengetés mechanizmusa két fázisra bontható, ezek: »agonista« (maga az impulzus) és »antagonista« (az ellenerő). Az ellenerő az eredeti impulzussal azonos erejű és azzal ellentétes irányú. A szükséges ellenerő nagysága egyenesen arányos az alkalmazott dinamikával.”⁴⁷⁸ Ha több húrt penget egymás után a hüvelykujj, a csukló mozgása mindig balra (sohasem jobbra) mozdulva segíti az akkord megszólaltatását.

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

8.3.5. A gitár hangszínei, hangminősége

Ezután egy általánosabb rész következik, amelyben *Carlevaro* a dinamika és a hangszínek viszonyáról ír, a gitár dinamikai és hangszínlehetőségeit taglalja. „Minden hangszernek megvannak a sajátos dinamikai határai, melyeket tiszteletben kell tartani azért, hogy egy bizonyos egyensúlyi állapot fennmaradjon, hiszen ha a dinamikai szint meghalad, vagy nem ér el egy bizonyos határértéket, a hangszer valós értékei rejtve maradnak.”⁴⁷⁹

A gitárnak is megvannak a rá jellemző dinamikai korlátai. Ha nagyon nagy erővel pengetjük a húrokat, az eredmény leginkább a zörejhez áll közel, mintsem a zenei hanghoz; ha viszont nagyon halkán játszunk a gitáron, az eredmény az elvékonyodott és jelentéktelen, szinte nem is hallható hang. Ugyanakkor a gitár alkalmas arra, hogy ugyanazt a zenei hangot különböző hangszínnyalatokkal szólaltassa meg – talán éppen ennek köszönheti különlegességét, ebben rejlik varázsa.

„A hangszín öltözteti a hangokat, személyiséget és töltetet képes kölcsönözni nekik.”⁴⁸⁰ A gitáron a hangszíneket a jobb kéz munkájával érhetjük el, de lényegében a hangszerjátékos személyiségének függvénye, amennyiben maga a gitáros dönt használatáról és a mértékekről. Az általánosan elfogadott hangszínek a húr

⁴⁷⁸ Uo. (43. o.).

⁴⁷⁹ Uo. (52. o.).

⁴⁸⁰ Uo. (52. o.).



felfüggesztési pontjához közelebb, ill. távolabb történő pengetés során keletkeznek, és „sul ponti cello” (a lánbnál) fémes hangzást, illetve „sul tasto” (a fogólap felett) lágyabb hangzást eredményeznek. Természetesen nem csak a fent említett lehetőségei vannak a gitárosnak a differenciált hangszínek megszólaltatására.⁴⁸¹

„Az ujjaknak nem szabad a kézfejtől és az alkartól elszigetelten, a lehetséges erőtartalékaitól megfosztva működniük.”⁴⁸²

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

1. a húrra merőleges érintése az ujjnak,
2. a pengetés sebessége.

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

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

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

A pengetés során különösen fontos, hogy az adott ujj mozgása, vagyis a dolgozó izomcsoportok munkája ne függjön a többi, éppen relaxáló izomcsoportoktól. Az ujjak mindegyike egymástól függetlenül végzi saját tevékenységét. „Az éppen nem pengető ujjak mozdulatlansága legalább olyan fontos, mint a pengető ujjak tevékenysége.”

A pengető ujjak izommunkáját két fázisban értelmezhetjük:

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

A húrok pengetésének módozatairól szólva *Carlevaro* 5-féle pengetéstípust különböztet meg:

1. a pianók pengetésére alkalmazott, teljesen laza ujjmozgás, amelynek során nem alkalmazunk egyik ízületnél sem rögzítést;
2. amikor a mozdulat kiindulópontja a második ujjízület;
3. az ujjtöből kezdődő mozdulat során az ujj teljes izomrendszerét használja a pengetéskor;

⁴⁸¹ Ezen a ponton *Carlevaro* bírálja az úgynevezett hagyományos iskolákat azért, mert egyetértésben úgy tartják, hogy a pengető ujj lendületét a szomszédos húrnak kell megfékeznie, és ezért jött létre az ún. „ráhúzott” pengetés és „szabadpengetés” kettőssége. Szerinte ezek az iskolák az ujjakat csak a gitáros mechanikus eszközeként kezelik.

⁴⁸² Uo. (54. o.).



4. a pengetés a kézfej aktív részvételével történik; a mozdulat kiindulópontja a csuklólízület, az a pengetési mód, amikor az utolsó ujjperc a fölötte lévő ujjperccel a rögzítés technikájával egységet alkot, és az utolsó ujjperc „keménysége” meghatározó a számtalan hangszínvariáns létrehozásában.

Carlevaro azt ajánlja a kezdő gitárosoknak, hogy a pengetés megtanulását az első pengetési típus megtanulásával kezdjék el, majd a későbbiekben kezdjenek foglalkozni a többivel. Figyelmeztet arra is, hogy a megfelelő mozdulat eléréséhez fokozott figyelem, szellemi koncentráció szükséges, ugyanakkor a mozdulatokat lazán, könnyedén, természetesen kell végrehajtani, és figyelni kell az izmok ellazítására, az ellazulásnak a fázisára is. Hangsúlyozza, hogy az egyes iskolák által különösen kedvelt ún. „ráhúzott” pengetés nem kezelhető külön független rendszerként, és a gyakorlatban történő használata szerinte értelmetlen.

8.3.6. A gitár dinamikai lehetőségei

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



58. Jean Antoine Watteau (1684–1721): *Mezzetin* (1718–20)



A gitáros először egy-egy elem elkülönítését, kiemelését próbálja megvalósítani. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy egy-egy ujjunknak erőteljesebben kell pengetnie.⁴⁸³ Sokszor szükség van a zenei folyamatok minél autentikusabb megszólaltatása érdekében két-három, vagy akár négyféle pengetést, illetve dinamikát alkalmazni szinte azonos időben.

A tömbakkordok megszólaltatásának kétféle lehetősége van:

- Az egyik, amikor az „i”, az „m” és az „a” ujjak lazán érintik egymást pengetés közben, és mintegy összetartozó egységként penget egyszerre a három ujj. *Carlevaro* ezt a pengetési formát a „kontaktuson alapuló egység”-nek nevezi.
- A másik lehetőség az „izom-összehúzódon alapuló egység” – amelynek az esetében a mozgás kiindulópontja a kézfej. A szükséges izomerőt tehát a kézfej izomzata adja.⁴⁸⁴ Arpeggiált akkordok esetén az ujjak maximális függetlensége és szabad alkalmazása szükséges.

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

- Az egyik lehetőség az, amikor az akkordot pengető ujjak közül a kiemelendő hangot pengető ujj jobban kinyúlik, mintegy mélyebbre nyúl a húrok közé, mint a többi ujj.
- A másik lehetőség az, ha az akkordot pengető ujjak közül az, amelyet kiemelendőnek ítélünk, a saját izomerejéből erőteljesebben penget. Azt, hogy mikor melyik megoldást kívánja használni a játékos, maga dönti el.

8.3.7. A bal kéz ujjainak munkája

A hetedik fejezet a bal kéz munkájával foglalkozik. Ebben a problémakörben alapvetően meghatározó az alkar gitár nyakához viszonyított helyzetének helyes beállítása, mert az egész rendszer (kéz-kar-csukló) megfelelő munkája ettől függ. Az ujjak munkájára úgy gondoljunk, hogy az egész rendszert egységesen együttműködő, motorikus mozgásként fogjuk föl. „Így az egykor kizárólag az ujjakra háruló problémák megoldása komplex, ám megosztható feladattá szélesedik, melynek kiindulópontja az alkart és a kézfejet irányító elme, és végpontja az ujjvégek.”⁴⁸⁵

A bal kéz technikájának fejlesztését *Carlevaro* két irányból közelíti meg. Az egyik megközelítés a karral foglalkozik elsősorban, amely a kézfej viselkedését meghatározza, a másik az ujjak munkája felől közelít. A „hosszirányú elhelyezés” során az ujjak mindegyike ugyanazt a húrt fogja le az egymás melletti érintőknél. Ebben az elhelyezkedésben a könyök kissé közelít a törzs felé. A „keresztirányú elhelyezésnél” kettő vagy több ujj ugyanannál az érintőnél, de másik húron he-

⁴⁸³ Carlevaro itt a jobbkezes gyakorlatok közül – a Technikai feladatok gyűjteményének II. füzetéből – a 228-as számút hozza példának.

⁴⁸⁴ Uo. (65. o.).

⁴⁸⁵ Uo. (67. o.).



lyezkedik el. Ilyenkor a könyök inkább távolodik a testtől. Az úgynevezett „kevert elhelyezés” sem az egyik, sem a másik csoportba nem tartozik egyértelműen, viszont mindkettőből tartalmaz néhány elemet. A gyakorlást mindig az egyértelmű és egyszerű formulákkal kell kezdeni, majd amikor ezeket már biztonsággal elsajátítottuk, érdemes az összetettebb rendszereket tanulmányozni.⁴⁸⁶

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

A többi ujj helyzetétől függ a nyak hátsó oldalán a bal kéz hüvelykujjának az elhelyezkedése. Előfordulhat olyan eset is, amikor a hüvelyk egyáltalán nem ér hozzá a nyakhoz. Ügyelnünk kell arra is, hogy legyen a hüvelyk bármilyen helyzetben is, ne váljon akadályozójává a fekvésváltásnak. A bal kéz ujjait (a hüvelyk kivételével) merőlegesen kell a fogólapra helyezni, és ebben a pozícióban nem érinthetjük a közvetlenül a fekvő ujjak melletti húrt. (Kivétel: abban az esetben hozzáérhetünk a szomszédos húrhoz, ha így kívánjuk tompítani azt a hangot, amelyiket a továbbiakban nem akarjuk, hogy szóljon.) Ezt a legtermészetesebb ujjhelyzetet felhasználva – enyhén behajlított ujjakkal – hajthatjuk végre. *Carlevaro* felhívja a figyelmet arra is, hogy ha a gitáros nem az optimálisan szükséges erőt fejt ki a bal kéz ujjainak használata során, egy sor negatív következménnyel is számolhat, úgy mint bőrkeményedés, elmerevedés, nehézkesség a játékban, illetve a zenélés során.

8.3.8. Pozícióváltás-típusok

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

Carlevaro szerint a fekvésváltásoknak 3 egymástól eltérő típusát különböztethetjük meg:

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

⁴⁸⁶ A gyakorlatban az összetettebb rendszerek fordulnak elő a legtöbbször.



A fogólapot szektorokra oszthatjuk fel, és ezzel a lehetséges technikai megoldásokat is meghatározhatjuk. Az első oktáv szektora az első érintőtől a IX. fekvésig terjed. Az átmenet szektora, a X., XI. és a XII. fekvés, amelyeknél a fekvésváltás során a törzs kissé előremozdul, a kar, ily módon segíti a kéz mozgását. A második oktáv szektora a XII. fekvéstől indul és a többi fekvést foglalja magában. Itt a kar annyira előremozdulhat, hogy a kézfej a fedőlap síkja fölé kerüljön.⁴⁸⁷ Ezt a váll leengedésével, a törzs és a kar előremozdulásával érhetjük el. A hüvelykujj a kéz helyzetének megfelelően szabadon támaszkodik a nyak külső oldalán.

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

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

8.3.9. A skálázás

A könyv kilencedik fejezete lényegében magyarázat és illusztráció a „Cuadernos” című négykötetes technikai feladatgyűjtemények I. füzetéhez, a diatonikus dúr és moll skálák gyakorlásához. A szerző azt ajánlja, hogy a skálázás lényegét (szerinte) jelentő ugrást tanuljuk meg először. Az a célszerű, ha ezt a munkát a dúr skálákkal kezdjük. A moll skálákkal, amelyek ugrást is és csúszást is alkalmaznak, a fekvésváltások során csak akkor kezdünk foglalkozni, amikor már magas színvonalon tudjuk eljátszani a dúr skálákat.

Mindjárt az első példával⁴⁸⁸ illusztrálja az ugrással végrehajtott pozícióváltás lényegét, nevezetesen, hogy a hangok sorában ne történjen sem törés, sem rövidülés azon két hang között, ahol a pozícióváltás megtörténik. Példát hoz *Carlevaro* arra is, hogyan lehet a hosszirányú pozícióváltást keresztirányú mozgással nehezíteni.

A skálákat ujjrend szerint csoportosítja, mind a dúr, mind a moll skálákat három csoportba osztja. A skálacsoporton belül kismértékben módosulhatnak az ujjzatok, egyrészt az üres húrok használata miatt, másrészt, ha a terjedelmük 2 oktáv helyett 3 oktáv. Az ujjak közötti távolságok az alsó fekvések használata során természetesen nagyobbak, amint felfelé haladunk a magasabb hangok felé a fogódeszkán, az érintők egymáshoz viszonyított távolsága csökken, így értelemesen az ujjak távolsága egymástól úgyszintén.⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ Uo. (83–85. o.).

⁴⁸⁸ Uo. (90. o.).

⁴⁸⁹ Uo. (93. o.).



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

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

Carlevaro azt javasolja, hogy mindenképpen tartsuk be a „**Cuadernos**” № 1. füzetében lévő ujjazatokat, mert ezek fontos technikai információhordozók. Amikor elkészítette őket, bizonyos egyensúlyok létrehozására törekedett (a pozícióváltások ne torlódjanak, egy-egy ujjnak ne legyen túlzott az igénybevétele stb.), ezáltal a kéz, a kar és az ujjak terhelése kiegyensúlyozottabb lesz a skálázás során. A kottapéldában (9. példa) bemutatja ugyanazt a skálát kétféle ujjazattal. Az egyik példában sokkal több időt tölt a bal kéz az I. fekvésben, mint az V.-ben. A második példában közel ugyanannyi hangot kell játszani az egyik fekvésben, mint a másikban. Így a fekvésváltások nem torlódnak egymásra, és ennek az ujjazatnak köszönhetően sokkal egyenletesebb lesz az ujjak terhelése.⁴⁹⁰

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

8.3.10. A tompítás

A gitár pengetős hangszer, megszólaltatásának jellegzetes, csak rá jellemző, sajátos hangszerteknikai problémái vannak. Nem csupán a hang viszonylagosan gyors lecsengése okozhat például zenei problémákat, hanem ennek az ellenkezője is, ha bizonyos esetekben a nem kívánt hangok a szükségesnél tovább csengenek. Ezt a kérdést a gitártechnikában a tompítással (dempfelés) oldják meg. Erről a technikáról szól a tizedik fejezet.

Carlevaro a legegyszerűbb módját mutatja be a tompításnak elsőként, ezt „közvetlen tompítás”-nak nevezi. Két zenei példával illusztrálja a technikai elemet, amely egyszerűen a pengető ujj megfelelő időben történő visszatételét jelenti a korábban megpengetett húrra. Ennek kicsit bonyolultabb változata az úgynevezett „közvetett tompítás”, amikor nem a pengető ujj az, amelyik a kívánt időben megérinti és ezzel megállítja az adott húr rezgését, hanem egy másik ujj. Ezt a tompítási megoldást mind a jobb, mind a bal kéz ujjai végrehajthatják. Ennek a tompítási formának a példáit mutatja be zenei példákon (3., 4., 5. és 6. példa).

Megkülönböztethetünk úgynevezett „megelőző tompításokat” is. Ezek a játék közben létrejövő, nem kívánatos zajok tompítására szolgálnak. Ezt úgy kell végre-

⁴⁹⁰ Uo. (95. o.).



hajtani, hogy a jobb kéz ujjai az újabb hang megszólaltatása előtt már megérintik a húrokat, amíg a bal kéz a következő hangok lefogását készíti elő. De csinálhatjuk azt is, hogy a bal kéz valamelyik ujjá úgy fogja le az újabb hangot, hogy közben az ujj belső része hozzáér a mellette még rezgésben lévő húrhoz, és ezzel megakadályozza annak nem kívánt további rezonanciáját⁴⁹¹ (7., 8., 9. kottapélda).

A hosszú, kitartott hangok szépségét a vibrato fokozhatja. Megkülönböztünk hosszirányú vibratót – ez történhet egy vagy több hangon – és keresztirányú vibratót. „Míg a hosszirányú vibrato mozdulata a kar irányítása alatt áll, és az ujj rögzítésével kerül megvalósításra, a bal kéz hüvelykujja pedig nem érinti a nyakat, addig a keresztirányú vibrato megszólaltatásáért kizárólag az ujj a felelős, és az sem szükséges, hogy a hüvelykujj megszüntesse a nyakkal kialakított érintkezési pontját.”⁴⁹²

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

8.3.11. A jobb kéz technikájának fejlesztése

A tizenegyedik fejezet a „Cuadernos” második kötetéhez fűz alapos és átfogó technikai magyarázatokat. Ez a kötet a jobb kéz technikájának fejlesztését szolgálja, ezen belül az ujjak függetlenítését kívánja elérni. A jobb kéz tevékenységét részletezve *Carlevaro* itt kitér a technikai és zenei problémák helyes megközelítésére: „Egy technikai probléma megoldására a pusztá ismétlésnél rosszabb módszer nem létezik, amennyiben ez csupán fizikai munka. Ezt a tanulás folyamatából sürgősen mellőzni kell.” „A fejlődéshez vezető legbiztosabb út akkor nyílik meg, ha az izmok tevékenysége a szellem fejlődésével is jár.”⁴⁹³

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

⁴⁹¹ Uo. (99–100. o.).

⁴⁹² Uo. (100–102. o.).

⁴⁹³ Uo. (107. o.).



8.3.12. A bal kéz technikája, pozícióváltás

A tizenkettedik fejezet lényegében magyarázatokat tartalmaz a „Cuadernos” harmadik kötetéhez. Ez a kötet a bal kéz technikájával foglalkozik, a pozícióváltással. Az egyik legfontosabb feladat, hogy megszokjuk az alsó, illetve felső fekvések érintőtávolságait, melyek a játék során meghatározzák az ujjak egymástól való távolságát. Fontos a fekvésváltások végrehajtásánál az is, hogy minél kisebb zaj keletkezzen a húr elengedése, illetve lefogása során. *Carlevaro* azt javasolja, hogy ne használjunk „vezető” ujjat, azaz ne csúszkáljanak az ujjaink a húrokon, mert ez nagy és kellemetlen zajjal jár. Természetesen az ún. „izommemória” kialakításához törekedni kell a végrehajtás során az igen nagy pontosságra. A keresztirányú húrútváltásoknál a kézfej egy ujjon történő elmozdulását gyakoroljuk. A kombinált hosszirányú és keresztirányú váltások helyes végrehajtásának magyarázatát ábrákkal teszi érthetőbbé és egyértelművé⁴⁹⁴ (4., 5., 6., 7., 8. és 9. ábra).

8.3.13. A „technikai kötés”

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

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

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

⁴⁹⁴ Uo. (112–115. o.).



8.3.14. Az ujjak nyújtása és zsugorítása

A tizennegyedik fejezet az ujjak nyújtásával és úgynevezett zsugorításával foglalkozik. Példákat válogat a „Cuadernos” № 4-es technikai feladatok gyűjteménye füzetből. *Carlevaro* tisztázza, hogy mit ért a nyújtás fogalmán. Normális körülmények között a bal kéz ujjai 4 érintőt érnek át. Ha ez a lefogott távolság növekszik, azt a nyújtás technikájával oldjuk meg, ha kisebb a távolság, mint 4 érintő, akkor a zsugorítás technikáját alkalmazzuk. Nagyon fontos a nyújtás esetén is, hogy tisztán, zörejek nélkül emeljük fel a nyújtásban részt vevő egyik ujjat (az alatta lévő az érintő előtt nyugszik) és a húrhoz nem hozzáérintve, azon nem csúszva, az ízület tágulási lehetőségeit kihasználva helyezzük a két érintővel magasabb fekvésbe. Amíg nem tesszük a nyújtásban részt vevő ujjat ismét az eredeti pozícióba vissza, az erőhatást, amely segítségével ezt a pozíciót elértük, fenn kell tartani. Az ujjakat felemelve a mozgásuk oda is, vissza is a levegőben történjen. *Carlevaro* ezt a típusú technikai elemet eleinte egyszerű formában, mindegyik ujjal gyakoroltatja a technikai elem megtanulására kitalált egyszerű mozgáskombinációkkal. A továbbiakban bemutatott példák már a sokkal összetettebb mozgások gyakorlására szolgálnak. A fényképekkel illusztrált gyakorlatok részletes magyarázó szöveggel mutatják be a nyújtás és zsugorítás egyszerűbb vagy összetettebb formáit. A támasztópont fogalmát bevezeti, és részletes magyarázatokban és példákban mutatja be, hogy az ujjak bármelyike, de esetenként a kar vagy éppen a vállízület is lehet a támasztópont.

8.3.15. Alkalmazott elmélet

A tizenötödik fejezet az eddig részletezett technikai és intellektuális ismeretanyag gyakorlati alkalmazását mutatja be *Villa-Lobos* 6. és 8. etűdjén és *Bach* D-dúr fuga (BWV 998.) című művének egyes részein.

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



Kilencedik fejezet

9. Összegzés

A gitár formája, a hangszer fájának természetes szépsége már önmagában is egyfajta bensőségesség-, otthonosságérzetet kelt az emberben. A modern klasszikus gitár egyértelműen a nyolcast formázza, de mégis, az értő és figyelmes szemlélő számára minden mestergitár más és más, határozottan különbözik az egyik hangszer a másiktól. A látvány azonban még kevés: egyre többen részesülnek abban a kiváltságban, hogy játszani is tudnak a gitáron. Ha végiggondoljuk a hangszer évszázadait a *vihuelától* napjainkig, nemcsak maga a hangszer, hanem a történetében főszerepet játszó személyek is izgalmas vizsgálódásra adnak lehetőséget. Vajon azok, akik az 1500-as években pengették a *vihuelát*, vagy később a barokk gitárral ismerkedtek, milyen gondolatokkal közelítettek a hangszer és a muzsika felé?

A történelemmel foglalkozó kutatók körében általánosan elfogadott nézet, hogy a személyiség szerepe a történelem alakításában meghatározó. Kimutatható, hogy a történelem szereplőinek a karaktere, személyes műveltsége, temperamentuma gyakran döntően befolyásolta a történéseket.⁴⁹⁵ Miért lenne ez másként egy hangszer, a gitár esetében? Tudjuk jól, hogy a művész tehetsége, temperamentuma, tudása, műveltsége milyen fontos szerepet játszik az alkotás folyamatában és az alkotás létrejöttében. Ha választ keresünk arra a kérdésre, hogy sok más hang-

⁴⁹⁵ A gitár múltjában meghatározó szerzők és művészek életútjának, munkásságának történeti ívű bemutatására épül e könyv gondolatmenete. Így felfedhetők a gitár 500 évének legfontosabb jellegzetességei, történései, összhangban a történelmi vizsgálat egyik alaptípusával, hiszen a személyiségközpontú elbeszélésmód máig a legmeghatározóbb narratívája a történettudománynak. A történettudományban a XIX. század első harmadától markáns publicisztikai és szakmai viták kapcsolódtak ahhoz a kérdéshez, hogy a „nagy emberek” vajon teremtoi-e koruknak, vagy a „legalkalmasabb pillanatban” érkező a kifejezői egy új jelenségnek, vagy csak első megjelenítői egy új korszaknak. Azokban a történelmi alrendszerekben, amelyekben a személyiség jelentősége továbbra is meghatározónak tűnt, a történetírásnak napjainkig megmaradt ez a személyiségközpontú vonulata. A politikatörténet mellett azokban az alrendszerekben mutatható még folyamatosan ki a személyiségközpontú narratíva, amelyben megmaradt az egyénnek, alkotónak, műnek stb. az irányadó vagy mintaképző szerepe. A filozófia-, az eszmetörténet, illetve a művészettörténet majd mindegyik ága a folyamatok, irányzatok, fogalmi, technikai (stb.) változások mellett elsősorban az alkotó személyiség felől tud a tárgyához történetileg közelíteni. A magyar történetírásban például jól követhető, hogy vannak olyan korszakok, amelyeket szinte csak a „nagy személyiségeken” keresztül lehet híven bemutatni. A reformkor és 1848/49 története például semmiképpen sem tárható fel az irányadó „nemzeti idolk” portréjának (habitus, gondolkodásmód, személyiség, motiváció stb.) elemzése nélkül, s így születnek meg szinte évtizedenként az újabb Széchenyi-, Kossuth-, Deák-, Batthyány-, Wesselényi- stb. életrajzok.



szerrel ellentétben a gitár hogyan és miért tudott oly sok évszázadot túlélni és ma is virágzó irodalmát megteremteni, és miként tett szert napjainkra eddig még soha nem tapasztalt népszerűsége, akkor az első és legfrappánsabb választ maguk a zenészek adják. Azok az emberek, akiket sajátos belső világuk arra ösztönzött, hogy épp ezzel a hangszerrel foglalkozzanak behatóan.



59. Ismeretlen művész (XIX. század):
Egy hölgy portréja gitárral (1897)

Ezeknek a zenészeknek az életútját és munkásságát megismerve megállapíthatjuk, hogy a legfontosabb közös alaptulajdonságuk a kíváncsiság és az érdeklődés. A legtöbbjük kalandvágyó, a világra nyitott ember, ugyanakkor a befelé fordulás sem volt idegen tőlük. Mindegyiküket nagyfokú kreativitás és az elmélyült gondolkodásra való képesség jellemezte. Sokuk egyszerre volt nagyon konzervatív, ám nyitott minden újdonságra, modernítésra.

A tudáshoz és a tanuláshoz való viszonyukat vizsgálva is azt látjuk, hogy a legkiválóbbak az élet egyéb területén is kiválóak voltak, nemcsak a zenei teljesítményük volt kiemelkedő. Gondoljunk *Milanra*, a királyi udvar művelt, magas rangú tisztségviselőjére, aki a spanyol kultúra egyik fontos művelődéstörténeti könyvét írta meg korának szokásairól, az arisztokráciától elvárt műveltségről, a mindennapok kulturáltságáról.

Nem csupán az életrajzi adatokból, a lexikális tényekből tudhatjuk meg, hogy milyen személyiségek voltak ezek a gitárosok. Ha valaki abban a szerencsés hely-



zetben van – mint e könyv szerzője –, hogy műveiket eljátszva is megismerheti, sokkal többet tudhat meg az alkotókról és sajátos világukról.

Baldassare Castiglioni (1478–1529), a reneszánsz egyik kiemelkedő alakja 1524-ben pápai követként került Spanyolországba, *V. Károly* udvarába. Ez a nagy műveltségű ember írt egy könyvet „*Cortegiano*” címmel (*Az udvari ember*), amelyben leírja az urbinói udvarban töltött négy nap eseményeit. A könyv a kor műveltségének összességét tartalmazza,⁴⁹⁶ lényegében leírja mindazon tulajdonságokat, amelyek elvárhatóak az „udvari ember”-től.

Luis Milant nagy valószínűséggel ez a kiváló mű inspirálhatta néhány évtized elmúltával a maga művelődéstörténeti munkájának megírására.⁴⁹⁷ Nem csupán az általános műveltség területén volt kiemelkedő *Milan*, hanem a zenében is korszakalkotó jelentőségűt alkotott. Az első volt, aki Spanyolországban *vihuelára* írt tabulatúras könyvet jelentetett meg. Önálló, autonóm gondolkodását mutatja, hogy még a tabulatúraírás területén is különbözött a többiektől: az ő vonalrendszere nem alulról számozott volt, hanem felülről; egyéni módon használta az olasz tabulatúraírást is.

A közölt művek nehézségi sorrendbe állítása *Milan* praktikus szemléletére utal. Ennek köszönhető az a sok gyakorlati tanács, amelyet a művek megtanulásához, előadásához fűzött. Abból a szempontból is kiemelkedő, hogy ezek az első önálló hangszeres darabok a spanyol reneszánsz zenében. Intellektusát és újító bátorságát mutatja, hogy nem készített mások műveiből *intavolációkat*; gyűjteménye saját kompozíciókat tartalmaz. Jellemző *Milanra*, hogy a *fantáziákban* (mint tudjuk, a műfajt ő honosította meg Spanyolországban) is inkább a saját zenei anyagait dolgozta fel és nem a másokéit. Pedig az utóbbi ebben a korban széles körben elfogadott szokás volt; semmi kivetnivalót nem találtak abban, ha valaki a maga ízlésének és zenei igényének megfelelően dolgozza át mások zeneműveit. (Példa: *Milan*: XXII. fantázia – a 3. pavan zenei anyagát használja fel – lásd Melléklet.)

Milan zeneelméleti fejtegetései is magas színvonalú intellektusáról tanúskodnak, de a legtöbbet mégis a zenéje mondja el róla. Az az izgalmas sokszínűség, egyéni látásmód, az újításra, az újdonságra való törekvése teszi számunkra különösen értékes művészetét. Egy olyan zenei világban váltak a *Milan*-művekben egyre jelentősebb funkciójává a harmóniai vonzások, melyben még elsősorban a dallami szempont volt a kompozíciós gondolkodás alapja.

Az első tabulatúras könyv („*El Maestro*”) megjelenése (1536) előtt már elég sokan játszhattak *vihuelán*, mert egyébként a nyomtatott formában történt publikálás nem lett volna indokolt. A zenék eleinte valószínűleg kéziratban terjedhettek, a jövő kutatásainak feladata lesz ezeknek a korai hangszeres megnyilvánulásoknak a feltárása.

⁴⁹⁶ Baldassare Castiglioni: *Az udvari ember*. Franklin Társulat, Budapest, ford.: Gróf Zichy Rafaelné.

⁴⁹⁷ „*El Cortesano*” (1561).



Narváez életéről ugyanúgy keveset tudunk, mint a legtöbb *vihuelaj*játékoséről, de ha a műveit egy alkotó lélek és egy eleven személyiség tükrének tekintjük, megállapítható, hogy a reneszánsz egyik legnagyobb tehetségű művészenek alkotásaival állunk szemben. Művész volt a szó legteljesebb értelmében, költésszettel, irodalommal foglalkozott. Muzsikusi tevékenységével széles körben csodálatot váltott ki kortársaiból.

A körülötte lévő kalandos világról tanúskodik az a körülmény, hogy tabulatúrás könyvének címével, a mondabeli *Arión*ra utal, aki zenéjének szépségével győz a gonoszok felett és ezzel életét menti. Nem utoljára találkozunk ezzel a motívummal a gitárosok világát vizsgálva.

A kaland, a konfliktus a környező világgal, ha különböző mértékben is, de szinte valamennyi gitáros életének fontos motívuma. *Milannak* egy párbaj miatt kellett elhagynia a jól fizető állását és a portugál király védelmét keresnie. *Fernando Sor* kénytelen volt egész életét emigrációban tölteni, *Diego Pisador* – aki a vihuelisták világában talán a „legamatórebbnek” mutatkozik – a fennmaradt írások alapján komoly konfliktusba keveredett a családjával, azért, mert mindenáron zenész akart lenni. Fanatikusan küzdött a szeretett *vihuelá*ért, és örökségét is feláldozta műveinek megjelentetése érdekében. (Más kérdés, hogy a produktum művészi értékei felől nézve érdemes volt-e mindezt vállalnia.) *Andrés Segovia* is úgy kezdte ismerkedését a zenével, hogy családja kifejezetten tiltotta őt a zenéléstől, időfecsérlésnek tartva azt. A családi vita odáig fajult, hogy az ifjú *Segovia* elszökött otthonról, és albérletben lakva tanult tovább szeretett hangszerén, a gitáron.

Ez a fanatikus ragaszkodás a szeretett hangszerhez a legtöbb gitáros életének egyik legfontosabb motívuma, meghatározója.

Narvaez újított. Tempójelzéseivel egyértelművé tette a lejátszandó művek karakterét, és neki köszönhető az első pontos műfaji megjelölése a *variáció*knak (differencias) (a 6. könyve 22 variációt tartalmaz a „**Conde Carlos**” dallamára és 7-et az „**O Guardame las vacas**” ismert népdalra).

Alonso de Mudarra életkörülményeit alapjaiban a papi rend fegyelme határozta meg. Talán a legkonzervatívabb beállítottságú művésze a *vihuelá*nak, de szintén nagy műveltségű muzsik (Ovidius és Vergilius szövegeire komponált zenéket). Műveit megismerve szigorúan ragaszkodott a megszokott műfaji struktúrákhoz, ugyanakkor nagy változatosságra törekedett kompozícióiban a harmóniák és a ritmika területén. Nála találkozhatunk pl. egy szűk szeptim akkorddal, ami a korabeli zenészeknek szigorúan tiltott, kerülendő harmónia volt. *Narváez* és *Mudarra* kortársaik között a legelmélyültebb absztrakt zenei gondolkodást valósították meg kompozícióikban.

Fuenllana, a születésétől vak muzsik, inkább a szellem belső útjain kalandozott, és műveinek jó részében a hangszer új lehetőségeit igyekezett felfedezni és kibontakoztatni. Többféle hangszert is használt (hathúros, öthúros és négyhúros *vihuelát*), mások műveit intavolálta (*Gomber, Morales, Josquin*), és ezek a művek, bár igen komoly technikai feladatot jelentenek eljátszójuknak, mégis rendkívül



hangszerszerűek. *Fuenllana* a *vihuela* hangszerteknikai lehetőségeinek határait szélesítette imponáló ötletességgel.

Valderrabano szintén a technikai színvonalát emelte elsősorban a *vihuelának*, alkotásai alapvetően a kor szokásainak megfelelő műfajokban születtek. Konzervatív zenei gondolkodása ellenére a hangszer technikai vonatkozásaiban ő is kereste az újdonságokat.

A spanyol reneszánsz a *vihuela* és a gitár esetében Európában a leggazdagabb zenei hagyományokat jelenítette meg, ám a barokk változást hozott. Természetesen a spanyol magaskultúra akkor is kitermelte a maga kiemelkedő muzikusait, de a francia és különösen az itáliai barokk szintén adott a világnak kiváló gitárosokat, akik a zenélés mellett komponáltak, tanítottak, iskolát teremtettek. Szinte lexikonszerű felsorolásra kényszerül e kötet szerzője esetükben, ha csupán a számottevőbbeket akarja megemlíteni, akár csak a felsorolás szintjén.

Ez az a zenei világ, amely a jövőben mindenképpen elmélyültebb kutatásra érdemes, és minden bizonnyal még számos meglepetéssel szolgál majd a gitárzenét szerető zenészeknek és közönségnek.



60. William Henry Mote (1803–1871): A gitár (1849)

Nézzük először a spanyol barokk gitárosokat. Milyen személyiségre következtethetünk az ő életvezetésükből, műveikből? *Gaspar Sanz* életének egyes mozzanatai pl. rendkívül ellentmondásosak. Még *Sanz* önmagáról írott szövegei is egymásnak ellentmondó információkat tartalmaznak. Feltételezhetjük csupán: sokat utazott, hogy zenei tudását bővítse. Művein az olasz barokk meghatározó befolyása érezhető.

Lényegében ebben a korban kezdődött el az a zenei átalakulás Spanyolországban, amely végső soron a spanyol zenekultúra teljes elolaszosodásához vezetett. Csaknem 200 évnél kellett eltelnie, amíg a kialakult sajátos helyzetből a spanyol zene *Pedrell* és követőinek szívós munkájával ki tudott emelkedni.



61. Laurentis de Neter: Csendélet zenészekkel

De *Sanz* még ízig-vérig spanyol muzsikát komponált. Itáliai kalandzásai során megszerzett zenei műveltségét a legnépszerűbb spanyol táncok, dalok komponálására használta. Kreativitására utal, hogy könyvének nyomólemezeit (a réztáblákat) ő maga metszette (mint sok esetben *J. S. Bach* is). *Sanz* tehetségét fényesen igazolja, hogy könyvét az első kiadást követően még kétszer utánnyomtatták.

Francisco Guerau karrierje szépen példázza az alacsony sorból való felemelkedés lehetséges útját. Zenei tehetségét pap-zenészként kamatoztatta, és ahogy végignézzük életét, pályáját, láthatjuk, amint a „*Kis Énekesek Kórusa*” egyszerű tagjából a „*Királyi Kórus és Zenekar*” zenei mesterének tisztségébe emelkedett.

Egy gazdag és gyönyörű ország, a barokk Itália a korai kapitalizmus, a hatalmas vagyonok felhalmozódásának pillanatait éli. Azt a kort, amikor a személyiség kibontakoztatásának igénye a mindennapok részévé vált, és a felhalmozott anyagi javakból a művészetekre is egyre többet költöttek. Az itáliai művészetet csodálta egész Európa, amit mindenhol megpróbáltak követni a művelt világban. Tanúi lehetünk az olasz képzőművészet világraszóló remekművei születésének, az építőművészet nagyszerű teljesítményeinek, az emberi szellem szabad szárnyalásának az irodalomban.

Ebből a felemelkedésből az olasz zene sem maradhatott ki, gondoljunk csak a legismertebb olasz zeneszerzők azóta is csodált műveire. A barokk gitár – más pengetős hangszerekkel együtt – Itáliában rendkívüli népszerűsége tett szert, a ma is ismert gitárosok száma – ha csak a tabulatúrák könyvet kiadó komponisták és a megjelent művek sokaságát vesszük alapul – megdöbbentő. Itália vélhetően ebben az időben vált a „gitárosok exportőrévé”, a barokkban számtalan olasz gitáros külföldön tevékenykedett. Ez a tendencia a klasszika és a romantika időszakában is folytatódott.



A barokk gitárosok személyiségéről a legtöbbet hátrahagyott műveikből tudhatunk meg. Kezdvé *Pellegrini* különös passacagliájával, amely párját ritkítóan egyedülálló módon 208 variáción keresztül járja be a hangnemek világát, vagy *Bartollotti* sajátos, szabadon összeállítható szvitjét, *Corbetta* nagyszerű gyűjteményeinek a „*La Guitarre Royale*”-nak a kitűnő darabjait nézzük (nem is beszélve *Corbetta* londoni szélhámoskodásáról), mind-mind arról tanúskodnak, hogy ezek a barokk gitárosok rendkívül szellemes és igen kreatív emberek voltak. Elmondhatjuk szinte valamennyiükről, hogy mindig valami újat próbáltak létrehozni. Ehhez kitűnő eszköznek bizonyult a barokk gitár, amelyet a kor legkitűnőbb hangszerkészítő olasz mesterei szinte állandóan megújítottak. Még a nagyszerű *Stradivari* is a gitár arányain hagyta keze és szelleme lenyomatát.

A zene, mint az egyik legabsztraktabb művészeti ág, a tisztán hangszeres formákban különösen alkalmasnak bizonyult arra, hogy a kor politikai nyomásai alól könnyedén kivonja magát. A zene művelése politikai szempontból a legveszélytelenebb elfoglaltságnak számított. Itália gyönyörű és gazdag ország volt a barokkban is, és többek között a *Medicieknek* és a *Fuggereknek* köszönhetően. Ilyen szempontból teljesen érthető volt, hogy a szomszédos nagyhatalmak, Spanyolország és Franciaország szemet vetettek rá. A francia–spanyol háború (1494–1559) célja és sokszor színtere Itália földje volt. Az itáliai városok szövetségekre lépve próbálták túlélni a háborúkat, gyakran váltogatva pártállásukat. Az 1559-es békekötés után a spanyol korona hatalmába került Itália, és a franciák kivonultak. Az ország – néhány város és hercegség kivételével – spanyol uralom alá került.

A bekövetkező gazdasági hanyatlást nem követte rögtön a művészetek hanyatlása. A hódító hatalmak itáliai érdeklődése nem pusztán politikai síkon nyilvánult meg. A spanyolok esetében például az következett be, ami számos leigázó és leigázott kapcsolatában gyakran előfordult a történelemben. Nevezetesen, hogy a leigázók a legnagyobb lelkesedéssel megtanulták, sőt átvették a leigázottak kultúráját. Ez odavezetett, hogy bár a gitárral kapcsolatban az olaszok sok mindent tanultak a spanyoloktól – és viszont –, de mégis, a legmegdöbbentőbb az a spanyol mohóság volt, ahogyan átvették és totálisan behódoltak az olasz zenekultúrának. Olyannyira, hogy a spanyol zene elég hosszú időre elvesztette önálló karakterét, sajátosan spanyol nemzeti jellegét. Mint korábban *Victoria*, úgy később *Sanz* is (és mások) Itáliában tanulták meg a zenélés mesterségét, és *Scarlatti* vagy később *Boccherini* Spanyolországban alkották életművük nagyobbik részét.

De ha az olaszok és Franciaország kapcsolatát vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy a művelt franciákat is elbűvölte az olasz zene könnyed bája. Természetesen nem is lennének önmaguk, ha nem gúnyolódtak volna az olasz zenei világ stílusán és a maguk francia eleganciáját ne helyezték volna annak elébe, de mindenképpen sokatmondó, hogy az olaszokhoz, az olasz zenei stílushoz képest határozta meg a sajátjukat.

Ilyen szempontból vizsgálva a gitár világában történeteket érthetővé válik, hogy miért a spanyol, francia és olasz kultúrkört kutatva érthetjük meg a legjobban mindazt, ami a gitár megmaradásához, a mai napig tartó fejlődéséhez, népszerű-



ségéhez vezetett. A XVIII. századi gazdasági hanyatlás Itáliában odavezetett, hogy a barokk zenei hagyományokon felnőtt, magas zenei műveltségű gitárosok napi megélhetési gondokkal voltak kénytelenek szembenézni.

Sokan közülük az emigrációban látták a megoldást. *Moretti* például Spanyolországba ment, és a spanyol hadsereg tisztjeként teremtett magának egzisztenciát. Kiváló gitáros volt, számtalan újítás meghonosítója. De *Moretti*hez hasonlóan *Carulli*, *Carcassi*, *Molino*, *Sor*, *Aguado*, *Giuliani* és még sokan mások is külföldön keresték a boldogulásukat. Bátran vállalták a nehézségeket, a külhoni élet problémáit, és akkor sem futamodtak meg, amikor szakmai kihívásokban, konkurenciaharcokban kellett gyakran saját honfitársaikkal megküzdeniük. Gondoljunk csak *Carulli* és *Molino*, majd *Carulli* és *Carcassi* csatáira. Még a nagyon úriember neveltetésű *Sor* is bele-belefolyt ezekbe a sokszor durva személyeskedésekké fajuló harcokba, és esetenként (pl. a módszertanában) határozottan bírálta *Carcassi* komponálási technikáját. Kettejük szakmai párviadalának színvonalát mutatja az is, hogy *Carcassi* ugyanarra a *Mozart*-témára írt egy variációsorozatot, amely témára *Sor* már korábban nagyon sikeres variációsorot komponált. Egyébként mindkét mű magas szakmai színvonalon álló, kitűnő kompozíció lett. *Giuliani* sem ijedt meg Londonban *Sor* mindent elsöprő népszerűségétől. Felvette a kesztyűt, és éveken keresztül folyó éles konkurenciaharcban küzdötte ki magának a londoni zeneszerető közönség megkülönböztető megbecsülését. Halála után az iránta megnyilvánuló tisztelet odavezetett, hogy rajongói „*Giulianiad*” címmel gitáros szakfolyóiratot adtak ki.

A XIX. század gitárosai jórészt nagyon színes egyéniségek voltak, kaphatók minden kalandra, hangszerüket fanatikusan szerették, és mindent megtettek azért, hogy ez a hangszer képessé váljon koruk zenei ízlését, elvárásait szolgálni. A reneszánszban és a barokkban is számtalan átalakuláson ment át a gitár, de a XIX. századi változások mértéke nem hasonlítható a korábbiakéhoz.

Az igazi forradalom szelleme átalakította a hangszerkészítők gondolkodását, egyre bátrabban változtattak a gitáron. A hangszerjátékosok ötleteit igyekeztek megvalósítani, akik viszont a közönségnek próbáltak mindenképpen megfelelni. És ezen a ponton feltétlenül hangsúlyozni kell, hogy a gitár mint hangszer talán az egyik legrugalmasabb, legkönnyebben alkalmazkodó hangszer természetét mutatja az elmúlt 500 év során. Ha csak a húrok kérdését nézzük, azt látjuk, hogy szinte mindent megpróbáltak a hangszeresek, a hangszerkészítők, hogy egymással karöltve megtalálják a legmegfelelőbb hangzást adó húrozatot. Kezdve a bélhúroktól az acélhúrokon át, a dróttal körültkert selyemszáltól a nejlonhúrokig hosszú volt az út.

A gitár pedig mindig fejlődött ezekkel a változásokkal. Érdekes pl. a gitár hangerejének koronkénti változásait megvizsgálni.

A négyhúros gitár az 1500-as években a maga dupla húrozatával, viszonylag kis testével nem tartozott a lehangosabb hangszerek közé. A *vihuela* nagyobb testével, nagyobb húrszámával nyilvánvalóan erőteljesebb megszólalást tett lehetővé.



A barokk gitár öt húrpárja a hangszer méreteinek változása és belső szerkezetének köszönhetően már egyenrangú társa lehetett a barokk zenekar többi hangszerének. Tudunk arról, hogy a continuojátékban is gyakran szerepet vállalt a gitár, más pengetősök (theorba, chitaronne stb.) társaságában.

A sokféle pengetős hangszert volt hivatott kiváltani az új találmány, a csembaló, amely hangzásban csupán megközelíteni volt képes az ujjal pengetett hangszerek hangját, azok hajlékonyságát, dinamikai sokszínűségét soha nem tudta pótolni.



62. Ismeretlen művész (XVII. század):
Fiatalasszony kezében gitárral, pillangóra vadászik

Egy londoni nagytermi koncertje után *Sor* egyik kritikus felhívta a figyelmet arra, hogy a nagy hangversenytermekben a gitár hangja mintha nem érvényesülne a maga teljességében. Ezután *Sor* mindig ügyelt a megfelelő környezet kiválasztására koncertjeinek színhelyéül. Ennek a történetnek az ellenkezőjéről számol be egy bécsi újság, amelyikben a kritikus *Giuliani* koncertjéről tudósít. A csodálat és a megdöbbenés hangján ír arról a csodáról, amit *Giuliani* A-dúr gitárversenye megszólalásakor tapasztalt, nevezetesen azt, amint egy vonószekarral concertalt az egy szál gitár. És az eredmény mindenkit elbűvölt. Senkinek nem volt kifogása a gitár dinamikai teljesítményét illetően.

Tóth Aladár, a neves zenekritikus *Segovia* hangversenyéről tudósítva egy szóval sem említette, hogy a gitár hangja ne töltötte volna be a Zeneakadémia nagytermét, sőt a hang szépségéről is dicsérőleg szólt, szembeállítva azt a merev és mechanikus csembaló hangjával. A gitár nála is győztesként került ki a két hangszer összehasonlításából.

Nem tárgya e könyvnek az elektromos hangszerek világával foglalkozni, de az engedtessek meg, hogy a gitár elektronikus eszközökkel történő megszólaltatásának merőben új dinamikai dimenzióira utalhassak. A gitár az elektronikus hangszerek világához is nagyszerűen tudott alkalmazkodni, és a tömegkultúra elemmentáris erővel jelentkező igényeinek kiszolgálójává vált.

A gitár alkalmazkodóképességét mutatja *Kovács Emil*, a kitűnő magyar hangszerkészítő mester listája a gitárszerű hangszerekről.⁴⁹⁸ *Pap János* hangszerakusztikus véleménye szerint pedig még nincs kész a gitár, nem egy befejezett hangszer; lehetséges a szerkezeti változásokkal a hangerejében is változásokat elérni.

De nemcsak a hangszer formai és szerkezeti változásai vagy a húrok minőségének javulása tette alkalmas hangszerré szinte minden korban a gitárt, hanem az emberi kézben rejlő lehetőségek. Sokszor és sokan írtak már arról, hogy az emberi kéz milyen fontos szerepet játszott emberré válásunkban és annak a civilizációnak a létrejöttében is, melyben ma élünk. Hiba lenne a gitár 500 évét vizsgálva nem elemezni a gitárjáték technikai változását, annak sokféle vonatkozásáról megfledkezni.

A régi korok zenészt ábrázoló képein feltűnhet, hogy a pengetett hangszert hogyan tartja a játékos. Nem is elsősorban arra a sokféleségre térnék ki, amit láthatunk, hanem inkább arra, hogy milyen hosszú volt az út addig, amíg kitalálták a legpraktikusabb hangszertartást a gitárosok. Láthatjuk, hogyan tartják bal kézzel, támaszkodnak a fedőlapon jobb kézzel, jobb lábon vagy bal lábon keresztben, láthatunk zsinórra kötött hangszert nyakba akasztva vagy *Sornál* asztallapra támasztva, esetleg *Aguadónál* a *tripodion* segítségét igénybe véve. *Abel Carlevaro* ezt úgy fogalmazta meg, hogy az a megfelelő hangszertartás, amikor mindkét kéz szabadon láthatja el a feladatát. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az emberi kézben elrejtett sok ezer éves tudást a legkevésbé korlátozva hozzuk felszínre.

A pengetős hangszerek megszólaltatása csak látszólag egyszerű feladat. Amióta az ember megtanulta a zenei hangot megkülönböztetni a zörejtől, valószínűleg azóta hallja azokat az eltéréseket is, amelyek a különbözőképpen megpendített húr megszólalásai között észlelhetők. Vagyis, ha így pengetem, így szól, ha úgy pengetem, akkor másként. A gitártechnikának ez a része talán a hangszer megszólaltatásának a legbonyolultabb területe. Szinte az első nyomtatott tabulatúrák könyv megjelenése óta minden hangszeres kitért erre a kérdésre. Természetesen a kor zenei igényeinek megfelelő akusztikai élményt vártak mindig a technikai tanácsoktól, melyek ezekben a gyűjteményekben, később iskolákban, módszertanokban segíteni próbáltak a gitár mindennél szebb megszólaltatásában.

Sokféleképpen csoportosíthatjuk a jobbkez-technika 500 éves változásait, problematikáját, de talán a legegyszerűbbel érdemes kezdeni. A köröm szerepéről évszázadok óta szakmai vitát folytatnak a gitárosok. Sokan voltak a körömhasználat mellett és még többen ellene. Tapasztalhattuk, hogy még a *vihuela* korában

⁴⁹⁸ Lásd Melléklet.



is voltak, akiknek tetszett a körömmel való pengetés, voltak, akik együttesben szívesen alkalmazták, mert úgy vélték, hogy hangosabban lehet megszólaltatni körömmel a hangszert. Mások azzal érveltek, hogy a dupla húrokon csattognak a körömök, vagy éppen nem praktikusak, mert a köröm könnyen kikezdi a bélhúrokat, és azok így gyorsan tönkremennek. A barokk gitárosok is hol mellette, hol ellene voltak. *Aguado, Moretti, Fernandiere* körömmel játszottak, *Sor, Carcassi, Carulli* elleneztek. Még a XX. században is (pl. *Pujol*) egész tudományos apparátust vonultattak fel egyesek annak érdekében, hogy bizonyítsák az ujjbegypengetés felsőbbrendűségét.

A kérdés mára eldőlt. Használjuk a körmünket is a gitár húrjainak pengetésakor. A szakmai vita napjainkban inkább arról szól, hogy hogyan is használjuk a körmöt. E sorok írója a több évtizedes szakmai tapasztalata alapján ujjbegy és köröm együttes alkalmazását tartja a legmegfelelőbb megoldásnak az erőteljes, ugyanakkor csengő és fényes, de mégis telt gitárhang megszólaltatására. Ezt úgy lehet elérni, hogy a körmöt minden ujjon ferdén kell reszelni a kisujj felé eső részen kissé kihegyesedve és az ujjbegy ívénél nagyobbra hagyva. Az ujj másik oldalán viszont a köröm éppen az ujjbegy íve alatt van egy-két tizedmilliméterrel. Ha az ujjak az így reszelt körömökkel érintik a húrt, az ujjbegy és a köröm egy időben vesz részt a pengetésben. Ujjbeggyel pengetünk és mégis körömmel.⁴⁹⁹ Természetesen ennek feltétele a kívánt kar-, ill. kéztartás is, valamint az ujjak olyan mozgása, amikor a pengetés iránya a tenyér felé mutat. Az első ujjperc mintegy kaparó mozdulatot tesz a pengetéskor. A gitár húrjait határozottan és erőből kell megszólaltatni, nem pedig lagymatagon simogatva. A húrokat így pengetve nemcsak a forték, de a pianók is szebben szólnak.

Carlevaro könyvében sokat foglalkozik a pengetési technikákkal,⁵⁰⁰ de talán a legfontosabb találmánya az, amikor bevezette a rögzítés fogalmát, ill. technikáját. Ennek a mozgásmechanizmusnak az a lényege, hogy az ujjak minél nagyobb erő-kifejtésre kényszerülnek, annál inkább egy nagyobb izomcsoportra kell áthelyezni a munkavégzésüket. Ez a gondolat a gyakorlatban megvalósítva – a bal kéz munkájára is kiterjesztve – a gitárosnak lehetővé teszi keze munkabíró képességének többszöröződését.

Carlevaro a pengetéssel kapcsolatos nézetei szerint az ún. apoyandopengetés felesleges. *Segovia* egész munkássága cáfolata ennek a gondolatnak, mert ezzel a pengetéstípussal csalogatta elő azokat a hangzásokat gitárjából, melyeket az egész világ csodált. *Carlevaro* munkája mégis korszakalkotóan új és egyben összefoglaló mű is, mert napjainkig ilyen sok mindenre kiterjedő, a gitárjáték technikáját egységes eszkézként kezelő rendszer még nem született.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Ma is vannak sokan, akik csupán a hosszúra növesztett körmeikkel szólaltatják meg gitárjukat.

A lány és mégis fényes gitárhang eléréséhez azonban ajánlatos egy időben használni az ujjvégekben lévő idegvégződések érzékenységét és a körömök keménységét is.

⁵⁰⁰ Ő is körömmel és ujjbeggyel egyszerre penget.

⁵⁰¹ Egy hasonló kiadvány: Robert Brojer: Der Weg zur Gitarre.



A *vihuelak*orszakban még az volt a probléma, hogy a jobb kézen lévő 5 ujjból hányat használjanak pengetésre, hányat támaszkodásra. Ez utóbbi feladatot a jobb kéz kisujja és gyűrűsujja látta el. Az így rögzített csukló stabilitást adott a kéznek, egyben az ujjaknak is, ezáltal kisebb volt a hangtévesztés esélye, könnyebb volt rátalálni a megfelelő húrra. A korabeli hangszeren könnyű volt a fedőlapot támaszkodni, mert a húrok közelebb voltak a rezonánshoz. Amikor a nyakra rákerült egy viszonylag vastag fogólap, már a húrtartó lábat is magasabbra kellett emelni. Így a kisujj rövidnek bizonyult a támasztáshoz, mert nem érte el a fedőlapot. *Carcassi* még támaszkodik a húrláb mellett a jobb kezének kisujjával. Igaz, az ő gitárján még nem volt vastag fogólap. Az érintőkkel ellátott játszófelület még a tető síkjában volt. *Sor* már csak nehezebb pengetési helyzetekben, néha-néha támasztotta le a húrláb mellé a kisujját, de csak pillanatokra. Az ő gitárján már ragasztott fogólap volt, a láb a korábbi hangszeréhez képest magasabbra emelte a húrokat a rezonánstól.

A vihuelisták a jobb kezük három ujjával szinte minden zenei kívánalomnak megfeleltek. A futamok, melyek nagyon hangszerszerű megnyilvánulásoknak számítottak, nagy lehetőséget jelentettek a hangszeres ügyességének a bemutatására. Legalább 3-féle megoldást találtak ezeknek a gyors megszólaltatására: 1. amikor a mutatóujj oda-vissza pengeti a húrokat, mint egy pengető. Ez ma már nagyon ritkán alkalmazott technika, kivéve a *rasguadók* egyujjas megszólaltatását. 2. A mutató-középső ujj váltott használata; 3. a hüvelyk-mutató váltott használata. Ez utóbbi azért érdekes, mert a leginkább alkalmas a futamok zenei tagolására. A hüvelyk, ha megpengeti a húrt, minden igyekezet ellenére is más hangszínt eredményez, ezért a hüvelyk-mutató váltott pengetés egyben csoportosítja is a hangokat. A felsorolt pengetéstípusok általánosan elterjedtek voltak a reneszánszban és a barokkban a pengetős hangszeres játéktechnikájában. Az olasz barokkban már felmerült a gyűrűsujj használata is, de ez leginkább a XIX. század elejére, *Sorék* idejében vált általánossá.

A jobb kéz technikája mindenkor kiváló lehetőséget kínált a gitárosoknak virtuozitásuk bizonyítására. Ebben leginkább *Giuliani* járt az élen, akinek a stílusához hozzátartozott a „minél több hangot megszólaltatni, minél rövidebb idő alatt” elve. De a vihuelisták sem maradtak le. Sokszor elgondolkodtató, hogy miért is kerültek bele egyes zeneművekbe a hosszú futamok, passzázsok? Az érthető, hogy az intavolációkban a consonanciák (akkordok) közötti időt redoblesekkel (futamokkal) töltötték ki. De ha nincsenek consonanciák, csak redoblesek? Ha hosszú időt töltünk ezeknek a műveknek a tanulmányozásával, rájövünk, hogy csupán a hangszeres technikájának bemutatásáról van szó, majdnem mindig valós zenei tartalom vagy mondanivaló nélkül. Ebben a kérdésben az elmúlt 500 év gitárosainak egy része azonosan gondolkodott.⁵⁰²

⁵⁰² *Sor* ír elítélően erről a gyakorlatról módszertanában, és *Carlevaro* is nevetségesnek, céltalannak tartja.



Fentebb szó esett a személyiség meghatározó fontosságáról. A zenészegetések valóban szeretik megmutatni magukat és képességeiket a hangszerükön, de sokszor lehetünk tanúi annak, hogy a gitárosok nem hagyják ki az egyéb kínálkozó lehetőségeket sem (pl. *Corbetta* lottójátéka Angliában, vagy amikor *Scarlatti* „újonnan felfedezett darabja”-ként „adta el” a hangverseny-látogató közönségnek *Manuel Ponce* egyik stílus tanulmányát).

A balkéz-technikáról szólva – ha nagyon sommásan fogalmazzunk – mondhatnánk, hogy *Milan* sem fogott másként a bal kéz ujjával, mint *Sor* vagy *Segovia*. De ha a részletekben is elmélyülünk, láthatóvá válnak a lényeges változások. Kétségtelen, hogy a dupla húrozat és a sokkal rövidebb hangszernyak a reneszánszban jóval kevesebb teret engedett a bal kéz technikájának fejlődésére, de már a barokk a maga folyondárszerű dallamvezetésével és díszítésével új megoldásokat kényszerített ki a játékosokból. Emlékezzünk csak *Foscarini* vagy *Roncalli* műveinek díszítettségére.

Az igazán nagy változást azonban nem is annyira a fogólap meghosszítása hozta, mint inkább a szimpla húros gitárok elterjedése. A gitár hangolásából és a húrok hosszúságából adódó jellegzetessége, hogy ugyanazt a hangot a fogólap 3-4 helyén is meg lehet szólaltatni. Ez az akkordok jó részével is így van. Egyáltalán nem mindegy azonban a zenei folyamat szempontjából, hogy a játékos mikor, melyik helyen szólaltatja meg az adott harmóniát, hangot. Ez bizony lényeges különbsége a modern kori gitározásnak a *vihuela* világához képest.

A bal kéz technikájával különösen sokat foglalkozik *Carlevaro*. Sokban különböznek megoldásai a korábbi iskolákétól, de talán a leglényegesebb és kiemelkedően jelentős eleme a bal kéz technikájának az, hogy nagyon fontosnak tartja a zajok elkerülését a bal kéz akciói során. A fémmel tekercselt basszuhúrok a pozícióváltásokkor, ha óvatlanok vagyunk, „nyekkenő” vagy rövid „visító” hangot adnak. Ez fokozottan jelentkezik abban az esetben, ha az ujjainkat a húron csúsztatva – és így a kezét mintegy a kívánt pozícióba vezetve – váltjuk a fekvéseket. *Carlevaro* ezt a zenélést zavaró „üzemzajt” elkerülendő kidolgozott egy olyan fekvésváltási technikát, amivel nehezebb ugyan fekvést váltani, mint az ún. vezetőujj használatával, de nincs üzemzaj.⁵⁰³

Amikor az európai fejlődés a XV. és XVI. században sokak számára meghozta az addig még soha nem remélt anyagi gazdagodást, a sok dologtalanná vált felsőbbosztálybeli körében divat lett művészettel, kultúrával tölteni a sok szabad

⁵⁰³ Ezen a ponton ismét kénytelen e sorok írója ellentmondani *Carlevaro* elképzeléseinek. Ugyanis hiábavaló egy nehézkes, sok munkát igénylő fekvésváltási rendszert kidolgozni olyan okból, amely a húrok fejlesztésének köszönhetően várhatóan – csak idő kérdése – megoldódik. Téves elképzelés egy olyan fekvésváltási rendszert elvetni az összes előnyével, amely egy hosszú technikai fejlődés eredménye. Amint azt fentebb láthattuk, a technológiai fejlődés a gitárt nem kerülte el. Sem a hangszerkészítésben, de a húrok fejlesztésében sem, és ma már a legmodernebb technológiával készült húrok jó része fekvésváltáskor nem „nyekeg”. Még akkor sem, ha végig húzzuk az ujjunkat rajtuk vezetőujjként.



időt. A zene is az érdeklődési körükbe került, és az 1200-as évek utáni zenei fejlődés elérte ezt a kivételezett társadalmi csoportot. Próbálkozni kezdtek az otthoni muzsikálással, mint azt a korabeli képzőművészeti alkotások híven tükrözik. Ezt a megnövekedett kulturális igényt tudta készségesen kiszolgálni a könyvnyomtatás és vele a kottanyomtatás robbanásszerű elterjedése. Azt is mondhatnánk, hogy egy új műfaj született, a tabulatúras könyvek műfaja.

Ha a mai terminológiákkal próbáljuk meg leírni a történeteket, fogalmazhatunk úgy is, hogy nagyon megnövekedett az „igény” – vagy a kereslet – az olyan könyvek iránt, amelyekből zenei ismereteket vagy zenedarabokat lehetett otthon elsajátítani. A vihuelisták nyomtatásban megjelent gyűjteményei ebben a környezetben fejtették ki hatásukat. Kitapintható az arra irányuló szándéka e könyvek szerzőinek, hogy lehetőleg mindenki, aki megvásárolta műveiket, olyan ismeretek birtokába jusson általuk, melyek lehetővé teszik a publikált zenék önálló otthoni megszólaltatását.

Nem tudjuk, milyen eredménnyel jártak a korabeli otthoni próbálkozások, de az biztos, hogy 1536-ban az „*El Maestro*” megjelentetésével megszületett a hangszeres iskola műfaja. Ezeknek a régi spanyol szövegeknek a nagy részét az elmúlt évtizedekben már több nyelvre lefordították, elemezték, hasonmás kiadásokban újra kiadták. Lassan a gitáros köztudat részévé váltak a művek, és ha nem is egyenletesen magas művészi színvonalat képvisel minden egyes újrafelfedezett kompozíció vagy szerző, mégis a gitáros régmúlt legértékesebb tárházát jelentik.

Az első mű megjelenése tehát műfajt teremtett (csupán két évvel később jelent meg, mint az első hegedűiskola), és a többi vihuelista ehhez igazodva egyre részletesebben, egyre egyértelműbben fogalmazta meg kiadványában azokat az instrukcióit, melyek a zenetanulást elősegítették. A nyomdatechnika is fokozatosan javult és szebbnél szebb kottás könyveket produkált.

Módszertani elemzéseknek nem sok értelme van e művek esetében, mert ugyan próbáltak az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé haladni, de pedagógiai szempontból nem ostromolták a csúcsokat ezek a kiadványok. Ám ez nem maradt így. Előrehaladva az időben a barokk ilyen jellegű könyveinek sokasága már sokkal praktikusabban és célszerűbben vezette be a tanulni vágyót a gitárzene rejtelseibe. A kiadványok pedagógiai szempontú minőségjavulása valószínűleg nagymértékben segíthette a hangszer egyre szélesebb körű népszerűvé válását. Talán a gitár-irodalomnak ez a területe az, amely még nem annyira felderített, mint a *vihuela* zenéje. Állíthatjuk, hogy a következő évtizedek a barokk gitárzene kincseinek újrafelfedezésével telnek majd.

Aguado, Carulli, Carcassi, Sor már sokkal egyértelműbb zenei és technikai világot teremtettek módszertanukkal, gitáriskoláikkal, mint elődeik.

Sor, aki a korszak egyik legfontosabb és legjobb módszertanát írta meg, nagyon kritikusán szemlélte kortársai tanítási módszereit, és amellett kardoskodott, hogy a gitáros ne csak az ujjait képezze, hanem elméletileg is felkészült muzsikussá váljon.



Carcassi a maga hallatlan precizitásával építette fel gitáriskoláját, és pontos definícióival, utasításával, gyakorlati tanácsaival a gitáriskola műfajában remekművet alkotott. Módszertani szempontból vizsgálva az egyes technikai kérdésekre adott válaszait, még ma is használhatónak tarthatjuk ezt a gitáriskolát. Ezért érthető, hogy a világ sok részén a mai napig használják a tanítási gyakorlatban.

Kissé nagynak tűnik a távolság az időben 1838 (*Carcassi* iskolájának megjelenési dátuma) és 1933 (*Sagreras* gitáriskolájának publikálása) között. Mégis magyarázható és érthető ez a távolság.

Az 1800-as évek közepétől egyre kevesebb érdeklődés mutatkozott a gitár iránt. *Mertz* életútja jól példázza azt a keserves igyekezetet, ahogyan a kiemelkedő képességű zenész megpróbálta a sírból visszahozni a gitár népszerűségét. Szinte mindennel próbálkozott, új hangszerváltozatokkal, az akkor legdivatosabb műfajokban komponált művekkel. Tanított, hangversenyezett, de a gitár iránti érdeklődést alig-alig tudta ébren tartani. Gyakorlott tanár volt, ennek ellenére gitáriskoláját a legjobb indulattal sem tudjuk remekműnek tartani. Annál inkább kiemelkedőek egyes átírtai és kompozíciói, amelyek a gitáriradalom legnagyobb művei közé sorolandók.

Az őt követő nemzedékek tagjai közül sokan írtak gitáriskolát, de a praktikus használati értékükön túl nem jelentettek valódi újdonságot sem didaktikai, sem módszertani szempontból.

*Sagreras*nak azonban sikerült a múlt század harmincas éveire kidolgoznia egy pedagógiai koncepciót, amelyre felépíthette gitáriskoláját. Ahogy ő maga is írt erről, a nagy elődök (*Tárrega*, *Sor*, *Arcas*) nyomdokain kívánt haladni. Ahhoz a hagyományhoz nyúlt vissza és azt folytatta, amit még *Milan* teremtett meg a gitáros világban az „*El Maestro*”-val. *Sagreras* ugyanis az iskolájának minden egyes darabját maga komponálta. A nagyon igényes és fegyelmezett módszertani tervezést az iskola mindegyik kötetében megtaláljuk. Didaktikailag is rendkívül átgondolt. *Sagreras* nemcsak az etűdök változatos formavilágával törődött, hanem a technikai jelzések konzekvens és precíz használatával is.⁵⁰⁴

Az etűdök zenei tartalmuk alapján természetesen nem tartoznak a modern zenei világ fő művészi áramlataihoz, de dallamosságukkal, egyszerű, áttekinthető formavilágukkal hozzájárulnak a fiatal zenészgeneráció ízlésének helyes irányba tereléséhez. A vonósok közül többen irigykedve hallgatták több ízben ezeket a műveket, utalva arra, hogy ők mennyivel szárazabb, unalmasabb etűdökön kénytelenek megtanulni hangszerük kezelését.

Sagreras kitűnő pedagógiai érzékével megtalálta a nagyon fontos és a kevésbé lényeges dolgok egyensúlyát a hangszeres képzés tematikájában. A fokozatosság elvét még a legmodernebbnek tartott gitáriskolák sem tudták olyan sikeresen megoldani, mint ő. A gitárokztatásban viharos gyorsasággal elterjedt, és az egész

⁵⁰⁴ Az ujjazatok a gitár megszólaltatását a bennük rejlő fontos technikai és nagyon gyakran zenei információkkal segítik.



világon a hétköznapiak részévé vált ez a mű. Könnyed hangszerkezelésével, latinos szemléletével a zene szeretetére neveli az ebből a könyvből tanuló gitárosokat.

Igazságtalanság lenne még szót sem ejteni *Emilio Pujol* grandiózus gitáriskolájáról. *Pujol* a XX. századi spanyol gitározás jelentős személyisége, *Tárrega* tanítványa volt. Ha *Tárrega* elképzeléseit akarjuk megismerni a gitártechnikáról,⁵⁰⁵ akkor *Pujol*hoz kell folyamodnunk. A többkötetes mű különleges igényességgel, módszeresen, didaktikusan felépített iskola. Tudományos alapossággal tanítja meg a gitár technikájának minden csínját-bínját. Pontos magyarázattal szolgál minden egyes maga komponálta gyakorlathoz. A világ számos országában ez a gitár-oktatás kötelező alapműve. Segítségével valóban megtanulható a gitározás magas fokú technikája, csupán az a probléma, hogy az etüdök zenei tartalmukban sekélyesek, rendkívül szárazak, azt is mondhatnánk, hogy végtelenül unalmasak. Az ebből a könyvből tanulónak ezt a szinte teljesen értéktelen zenei világot kell éveken át kibírnia a tanulás érdekében. A fentiek miatt nem szerepel az iskola elemzése ebben a kötetben.

Az elmúlt évtizedekben rendre találkozhattunk a gitáros világban élő problémával, a repertoár szűkösségének kérdésével. A legismertebb szólisták, tanárok, növendékek igénytelen művek sokaságára panaszkodtak, amelyek a gitáriródlalom többségét jelentik. A gitárosok körében olyan önértékelés volt általános, amelynek természetes velejárójaként kisebbségi érzéseket tápláltak önmagukban a hegedű és cselló, a zongora és a többi jól bejáratott és elfogadott hangszerral kapcsolatban. Ezt a negatív önértékelést csak táplálta néhány zenész-kollégának a gitárról hangoztatott lenéző, sokszor becsmérlő megjegyzése is.

Ezek a sommás, gyakran kifejezetten zenei műveletlenségről tanúskodó megjegyzések nem segítették a gitár újabb kori emancipációját. A tájékozatlanság és a butaság úgy ítélkezett erről a hangszerről, hogy csupán a szubkultúrák zenei hétköznapijainak kiegészítője ez a zeneszerszám. E tankönyv lapjain a szerző szándéka szerint föltárulnak azok a fontos események, amelyek a gitárral történtek az elmúlt 500 évben. Azok az emberi jelenségek, történelmi és művészi aktusok, amelyek megtartották az ember kezében ezt a hangszert.

Kétségtelenül igaz, hogy ha elemezzük a múltat, találkozhatunk olyan időszakokkal is, amelyekben a gitár nagyon háttérbe szorult. *Tóth Aladár Segoviáról* írt kritikájában fájoán, kicsit leértékelően, de mégis pontosan határozta meg a XX. század eleji gitárzenét: „amolyan köztes zene”-ként. A zeneszerzők azonban éppen e szóban forgó kritika megírásával egy időben kezdték újra kultiválni a gitárt, és újra komponálni erre a hangszerre. *Tóth Aladár* nagyon pontosan fogalmaz. Azt írja: „minden hangszer annyit ér, mint amennyit az irodalma”. Megbocsátunk a kritikusnak, mert nem tudta még a század elején azt, hogy a legjelesebb komponisták fogják kompozícióikkal gazdagítani az eljövendő évtizedekben a gitár

⁵⁰⁵ Tárrega maga nem írt gitáriskolát.



irodalmát a legváltozatosabb műfajokban, és nekik köszönhetően korábban nem remélt minőségű és mennyiségű zenemű születik gitárra a XX. században.

1999-ben, mintegy a XX. század mérlegének megvonásaként *Vincenzo Pocci* kiadott egy könyvet⁵⁰⁶ (*The Guitarist's 20th Century Repertoire Guide*), amelyben jegyzékbe szedte az elmúlt évszázadban gitárra komponált zeneműveket. Ebben a katalógusban több mint 5000 szerző 25 000 kompozíciója szerepel. *Pocci* a szerző nevéen és a mű címén kívül megadja a kompozíció születésének idejét, a kiadója nevét, a mű időtartamát, ha kamaramű, a közreműködő hangszereket is felsorolja. Ha a mű nem publikált, azt is jelzi, ha publikált, megtalálhatjuk a kiadvány számát is. A legtöbb esetben a kiadvány technikai vagy zenei szerkesztőjének a nevét is olvashatjuk a katalógusban. További hasznos információkat is találhatunk, melyek a kiadókra és a kiadott művekre vonatkoznak. Őszintén sajnálhatjuk, hogy *Tóth Aladár* nem ismerhette meg ezt a kiadványt és a katalogizált XX. századi zenék nagy részét, melyet a XX. századi mesterek – *Sor* szavaival élve – „a gitárnak szenteltek”.

De nem csak ebben a kötetben szereplő művek sokasága az, ami értékes játszanivalót ad a gitárosok kezébe. A hangszer múltjának kincseiről se feledkezzünk meg. Ha ezekhez a forrásokhoz visszanyúlunk, tapasztalhatjuk majd, hogy az általunk is megbecsült hangszerek (hegedű, cselló, zongora, fuvola stb.) irodalmához mérhető, azok minőségétől semmiben nem elmaradó, értékes zeneművekkel találkozunk. Ha a műfajok felől közelítünk, azt tapasztaljuk, hogy egyes periódusokban a pengetős hangszerek – így a gitár is (a *vihuela* is) – a fejlődés, a műfajteremtés élvonalában szerepelnek. A *vihuelára* komponált fantáziák a műfaj kialakulásának első pillanataiban születtek és alapvető befolyással voltak ennek az önálló hangszeres zenei formának a kialakulására. A *Griffiths*-féle elemzés világosan mutatja, miképpen születik meg a vokálpólióniából az önálló hangszeres zenei műfaj.

A gitár a barokk zenében egyáltalán nem játszott alárendelt szerepet. A szvit műfaja kialakításának éllovasai voltak Franciaországban és Itáliában a gitáros zeneszerzők, és szó sem volt *köztes zenéről* az esetükben. A *Napkirály* udvarában sokféle hangszeres zenészt alkalmaztak, és mégis a gitáros *Robert de Visée* volt a „kedvenc”. Találkozunk más nevekkel is, más hangszerezsekkel is, de a *Napkirály* – sok más arisztokratához hasonlóan – mégis inkább gitározni tanult. Az itáliai barokk hihetetlen gazdagsággal ajándékozta meg a gitárosok irodalmát, csak a tehetlenség és a lustaság akadályozza e végtelenül gazdag irodalom napvilágra és a gitáros repertoárba kerülését. A következő évtizedek egyik legfontosabb kutatási iránya lehet ez a rendkívül gazdag zenei világ.

A késő klasszika sem bánt a gitárosokkal barátságtalanul. Éppen az olasz pengetős hagyományoknak köszönhetően kiváló olasz és spanyol zenészek vették ke-

⁵⁰⁶ VP Music Media di Vincenzo Pocci, Roma, 1999. August.



zükbe az akkorra már jelentősen modernizálódott, átalakult gitárt, és a kor zenei divatjának megfelelő műfajokban szinte ontották a szebbnél szebb műveket. A gitárra is születtek szonáták, dalok, fantáziák, etűdök, sőt versenyművek is. Éppen *Giuliani* A-dúr gitárversenye bizonyította a *Joseph Haydn* 76. születésnapja tiszteletére rendezett bécsi hangversenyen a gitár ilyen zenei lehetőségeit is. A gitár a kor követelményeinek megfelelő műfajokban mindig meg tudott felelni a kívánalmaknak.



63. John Sargent (1856–1925): *El Jaleo* (1882)

Ezért különös, hogy a romantikában 50–60 évre szinte elfelejtették. Nemcsak a zenéket, amiket ezen a hangszeren lehet megszólaltatni, hanem a hangszer technikáját is. Így aztán a XIX. század végén, ill. a XX. század elején megint lehetett mindent előlről kezdeni, „újralfelfedezni” a gitárt.

A XX. században a körülmények ismét kedveztek ennek az „egzotikus” hangszernek, és az emberek újra egyre gyakrabban vették kézbe. Természetesen a régi-új technikával, az ismét állandóan modernizálódó hangszerrel találkozhatott a gitár iránt érdeklődő új nemzedék. Ennek a könyvnek a szerzője maga is tanúja lehetett az elmúlt 50 év hihetetlen fejlődésének, amelyen ez a hangszer, a játéktechnikája, az irodalma átment. Úgy tűnik, a gitárnak ez a fejlődése napjainkban is töretlenül folytatódik.



Federico García Lorca: Gitár

(Vass István fordítása)

Lassú rívásba kezd a gitár.
Széttörnek a reggel kelyhei már.
Lassú rívásba kezd a gitár –
Csitítani kár.
Hallgatni nem tud, zokog, ha fáj.
Egy hangra jár, mint víz sírdogál,
Mint hófúvásban szél, sírva száll.
Hallgatni nem tud, zokog, ha fáj.
Jaját zokogva távoli tájért
A Dél izzó homokja fehér kaméliáért.
Hogy alkony ez, 's hol volt a hajnal,
Hogy a nyíl sehová sem talál,
's az ágon az elhallgatott dal, első halott madár!
Ó, szív gitár! Öt húrral, öt karddal járt át a halál.



Bibliografía

- Aguado, Dionisio:** *Methode complete pour la guitarre*. Párizs, 1826.
- Amat, Juan Carlos y:** *Guitarra espanola y vandola en dos manevas de guitarra, castellana y cathalana, de cinco órdenes*. Barcelona, 1596. 19. B
- Attaignant, Pierre:** *Tres breve familiere introduction pour entendre*. Paris, 1529.
- Bailleux, Antoine:** *Methode de guitare par musique et tabulatur*. Párizs, 1776.
- Baillon, Pierre Joseph:** *Nouvelle methode selon le sisteme des meilleurs auteurs*, 1781.
- Barberii, Melchior de:** *Opera initiolata continua*. Velence, 1594.
- Bartolotti, Angelo Michele:** *Libro Primo dei Chitarra Spagnola di Angiol Michele Bartolotti Bolognese*, 1640.
- Bartolotti, Angelo Michele:** *Secondo Libro di Chitarra di Angelo Michele Bartolotti di Bologna*, 1655.
- Bermudo, Fray Juan:** *Declaration de instrumentas musiocales*. Osuna, 1555. Új kiadás: Kassel, 1957 (Kastner).
- Besard, Jean-Baptiste:** *Novus Partus sive Concertationes Musicae, duodena trium, ac totidem binarum Testudinum... singulari ordine modulamina continens*. Augsburg, 1617.
- Bobri, Vladimir:** *The Segovia Technique*. The Macmillan Company, New York, 1972.
- Bon, J. Philip:** *The Guitar and Mandolin*. Schott and Co. Ltd., London, 1914.
- Briceno, Luis de:** *Metodo uni facilissimo para aprende – a taner la guitarra*. Párizs, 1626.
- Buek, Fritz:** *Die Gitarre und Ihre Meister*. Robert Lienau Vormals Schlesinger, Berlin, 1926.
- Buetens, Stanley:** *The Instructions of Alessandro Piccinini*. Journal of The Lute Society of Amerika, vol. II. 1969. 6–17.
- Butler, Gregory G.:** *The Fantasia as a Musical Image*. Musical Quarterly, vol. LX. 1974. 4. 602–615.
- Calvi, Carlo:** *Intavolatura di chitarra e chitarriglia*. Bologna, 1646.
- Campion, Francois:** *Nouvelles Découvertes sur la Guitare*. Párizs, 1705.
- Carcassi, Matteo:** *Gitarre-Schule*. B. Mainz–Leipzig, 1921.
- Carlevaro, Abel:** *Escuela de la Guitarra*, DACISA, ©1984
- Carré, Anthoine:** *Libre de guitarre contenant plusieurs piéces*. Párizs, 1671.
- Castiglioni, Baldassare:** *Az udvari ember*. Franklin Társulat, Budapest, 1940.
- Charbonchi, Antonio:** *Sonate die chitarra spagnola con intavolatura franzese*. Firenze, 1640.



- Charbonchi, Antonio:** *Le dodici chitarre spostate*. Firenze, 1643.
- Clinton, George:** *Andrés Segovia*. Musical New Service Ltd., London, 1978.
- Colonna, Ambrosio:** *Intavolatura di chitarra alla spagnuola*. Milánó, 1620.
- Corbetta, Francesco:** *De gli seherzi Armonici de Trovati*. Bologna, 1639.
- Corbetta, Francesco:** *Varii Capriccii per la Chittara Spagnuola*. Milánó, 1643.
- Corbetta, Francesco:** *Varii scherzi di Sonate per la Chitarre Spagnola*. Brüsszel, 1648.
- Corbetta, Francesco:** *La Guitarre Royale*. Párizs, 1671.
- Daça, Estevan:** *Libro de musica en cifra para vihuela, intitulado el parnasso*. Valladolid, 1576.
- Diderot, Denis:** *Encyclopedie on Dictionaire raisonné des sciences, des arts et des metiers*. Paris, 1751–65.
- Dizionario enciclopédico universalio della musica e dei musicisti**, diretto da Alberto Basso, UTET, Le biografie.
- Donington, Robert:** *A barokk zene előadásmódja*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978.
- Ebert, Adam:** *Auli Apronii vermehrte Reise-Beschreibung*, 1723.
- Ferandiere, Fernando:** *Arte de tocar la guitarra espanola por musica*. Madrid, 1799.
- Foscarini, Giovanni Paolo:** *Libros Segundo*, 1629. *Il Primo, Secondo, e Terzo Libro della Chitarra Spagnola*, 1630. *Il Libro, Secondo, Terco, e Quatro Libro*, 1637. *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, 1640.
- Fuenllana, Miguel de:** *Libro de musica para vihuela intitulado orphénica lyra*. Sevilla, 1554.
- Granata, Giovanni Battista:** *Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola...* Bologna, 1646.
- Granata, Giovanni Battista:** *Nuove suonate di Chittarriglia spagnuola piccicate, e battute...* Bologna, 1650.
- Granata, Giovanni Battista:** *Nuova Scielta di Capricci armonici... Opera Terca*. Bologna, 1651.
- Granata, Giovanni Battista:** *Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta*. Bologna, 1659.
- Granata, Giovanni Battista:** *Novi Capricci Armonici Musicali in vari Toni... Opera Quinta*. Bologna, 1674.
- Granata, Giovanni Battista:** *Nuovi Sovavi Concerti di Sonate Musicali... Opera Sesta*⁷. Bologna, 1680.
- Granata, Giovanni Battista:** *Armonici Toni di Vari Suonate Musicali Concertante... Opera Settina*. Bologna, 1684.
- Griffiths, John Anthony:** *The vihuela fantasia: a comparative study of forms and styles*. Diss., Monash University, Australia, 1983.
- Guerau, Francisco:** *Poema Harmonico Compuesto de Varias Cifras por el Temple de la Guitarra Espanolas*. Madrid, 1694.



- Hall, Monica:** Baroque guitar stringing: a survey of the evidence. Lute Society, Guilford, 2003.
- Heck, Thomas F.:** *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Edition Orphée, Colombus, 1995.
- Henestrosa, Luys Venegas de:** *Libro de Cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se ensena brevemente cantar canto llano y canto de organo y algunos avisos para contrapunto*. Alcalá de Henares, 1557.
- Homolya István:** *Valentin Bakfark : Ein Lautenist aus Siebenbürgen*. Zeneműkiadó, Budapest, 1982.
- Interview mit Andrés Segovia*. Gitarre & Laute, 1983. 5. 287–293.
- Jeffery, Brian:** *Fernando Sor, Composer and guitarist*. Tecla Edition, London, 1982.
- Kapsberger, Johann Hieronimus:** *Libro primo d'Intavolatura di Chitarrone*. Venezia, 1604.
- Kovács Emil:** *Akusztkai- és számarányok a gitárok formatervezésében*. Magánkiadás, Budapest, 2009.
- Meier, Bernhard:** *Alte Tonarten*. Berenreiten Verlag, Kassel, 1992.
- Mersenne, Marin:** *Harmonie universelle*. Paris, 1636.
- Mertz, Johann Kaspar:** *Schule für die Guitare*. Haslinger, Wien, 1848.
- Micheli, Antonio di:** *La nuova chitarra*. Palermo, 1680.
- Milano, Francesco da:** *Opere Complete per liuto*. Ruggero Chiesa, Ed. Suvini Zerboni, Milano, 1971.
- Montesardo, Girolamo:** *Nuova intentione d' intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spaguiola senza numeri, e note; per mezzo della qualle da se stesso ogu'uno senza maestro potrà imparare*. Firenze, 1606.
- Moretti, Federico:** *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, Elementos generalas de la musica...* Madrid, 1779.
- Morphy, Guillermo:** *Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts*. Leipzig, 1902.
- Mudarra, Alonso de:** *Tres libros de Música en cifras para Vihuela, en el primero av Música... para Guitarra*. Sevilla, 1546.
- Murcia, Santiago de:** *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*. Madrid, 1714.
- Murphy, Sylvia:** Seventeenth-Century Guitar Music. The Golpin Society Journal, vol. XXI. 1968, Mar. 24–32.
- Narváez, Luis de:** *Los seys libros del Delphin de música de cifras para taner Vihuela*. Consejo Superiol de Investigaciones Cientificas, Reimpresion Barcelo, 1975 © 1945.
- Nichel, Heinz:** *Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa*. Hg.: S. Navascués/Bruchbauer, Heimhausen, 1972.
- Päffgen, Peter:** *Die Gitarre*. Schott, Mainz, 1988.
- Palumbi, Franco:** *Libro di Villanella Spagnuol et Italiane et sonate spagnuole*. Párizs, Bibliothèque Nationale, MS. 390 (kézirat 1595).



- Pap János:** *A hangszerakusztika alapjai*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerésképző Iskola, Budapest, 1994.
- Pellegrini, Domenico:** *Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola*. Bologna, 1650.
- Piccinini, Alessandro:** *Intavolatura di liuto et di chitarronne*, Libro primo. Bologna, 1623.
- Pico, Fiorano:** *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola*. Nápoly, 1608.
- Pinnell, Richard:** „The Role of Francesco Corbetta” (1615–1681) in 'The History of Music for the Baroque Guitar'. PhD-disszertáció, Kaliforniai Egyetem, Los Angeles, 1976.
- Pisador, Diego:** *Libro des musica de vihuela agora nuevamente compuesto por Diego Pisador*. Salamanca, 1552.
- Pocci, Vincenzo:** *The Guitarist's 20th Century Repertoire Guide* VP Music Media di Vincenzo Pocci. Roma, 1999. August.
- Pohlmann, Ernst:** *Laute, Theorbe, Chitarrone*. Die Laute-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart. Edition Eres, D-2804 Liliental/Bremen, 1972.
- Powrozniak, Józef:** *Gitarren Lexikon*. Verlag Neue Musik, Berlin, 1979.
- Prat, Domingo:** *Diccionario de guitarristas*. Casa Romeo, Buenos Aires, 1934.
- Pujol, Emilio:** „Escuela razonada de la guitarra”. Basada en los principios de la técnica de Tarrega, Prologo de Manuel de Falla, I. füzet Ed. Romeo and Fernandez 1934/1940-tól Ricordi Americana, Buenos Aires, II. füzet 1935. Ricordi A., III. füzet 1954. Ricordi A., IV. füzet 1971. Ricordi A.
- Raguenet, Francois:** *Parallele des Italiens et des Francais...* 1702.
- Reimann, Margarete:** 'Zur Deutung des Begriffs „Fantasia” (Archiv für Musicwissenschaft), 1953.
- Ribayaz, Lucas Ruiz de:** *Luz y norte musical...* Madrid, 1677.
- Romanillos, José L.:** *Antonio de Torres, Guitar Maker-His life and Work*. Element Books Ltd., 1987.
- Roncalli, Ludovico:** *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola*. Bergamo, 1692.
- Ruf, Paul:** *Vihuela und Gitarre*. Zulassungsarbeit, Lörrach, 1976.
- Russel, Craig H.:** *Santiago de Murcia's, Codice Saldívar No. 4'*. Urbana, University of Illinois Press, 1995.
- Sagreras, Julio Salvador:** „Gitáriskola”. Ricordi American, Buenos Aires, Argentiná, 1933.
- Sanchez, Jesus:** *Gaspar Sanz*. Orphénica Lyra: Gaspar Sanz (CD), Glossa Music, S. L. 2000.
- Sancta Maria, Fray Thomas de:** *Libro llamado Arte de Fantasia assi para Tecla como para Vihuela...* Madrid, 1565.
- Sanseverino, Benedetto:** *Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola opera terza*. Milano, 1622.
- Sanz, Gaspar:** *Instruccion de musica sopra la guitarra espanola*. Zaragoza, 1674.



- Smith, Douglas A.:** Baron and Weiss contra Mattheson: In Defense of the Lute. *Journal of the American Lute Society*, vol. VI. 1973, 48–62.
- Sor, Fernando:** *A gitározás módszertana*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképző Intézete, Budapest, 2002.
- Spinacino, Francesco:** *Intabolatura de Lauto, Libro I. e. II.* Velence, 1507.
- Sutton, Julia:** The lute instructions of Jean-Baptiste Besard. *The Musical Quarterly*, vol. LI. 1965. 2. 345–362.
- Szabolcsi Bence:** *A zene története*. Zeneműkiadó, Budapest, 1984.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Second Ed., Grove, New York, 2001.
- Tinctoris, Johannes:** De inventione et usu musicae, 1487.
- Tóth Aladár:** Válogatott zenekritikák. Zeneműkiadó, Budapest, 1968.
- Tyler, James and Sparks, Paul:** 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area'. Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Tyler, James:** *The Early Guitar*. Oxford University Press, 1980.
- Valdambrini, Ferdinando:** *Libro primo d'intavolatura di chitarra*. Roma, 1646.
- Valdambrini, Ferdinando:** *Libro secondo d'intavolatura...* Roma, 1647.
- Viglietti, Cedar:** *Origen e historia de la guitarra*. Editorial Albatros, Buenos Aires, 1973.
- Világtörténelmi enciklopédia.** Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1984.
- Visée, Robert de:** *Livre de pieces de guitarre dedié au Roy*. Párizs, 1682.
- Visée, Robert de:** *Livre de pieces pour la guitarre dedié au Roy*. Párizs, 1686.
- Visée, Robert de:** *Pieces de theorbe et de luth, mises en partition, dessus et basse*. Párizs, 1716.
- Visée, Robert de:** *Theorbe Pieces* (CD). Glossa, Music, S. L. de el Escorial, 2000.
- Wade, Graham:** *Tradition of The Classical Guitar*. John Calder, London, 1980.
- Ward, John Milton:** *The Vihuela de Mano And its Music*. Diss., New York University, 1953.
- Yrol, Pablo Minguet e:** *Reglas y advetencias...* Madrid, 1852.



Névmutató

- Abbatessa, Giovanni Battista 92, 100–101
Abreau, Antonio 119
Adriansen, Emanuel 33
Agricola, Martin 32
Aguado, Dionisio 119–120, 143, 147–148, 151, 156–157, 167, 206, 208–209, 212, 219, 233
Alba grófnő 141
Albert főherceg 102
V. Alfonz 23
Alonso, Lorenzo 117, 121
Amat, Juan Carlos y 76, 79, 141, 219
Andriani, Jacome Francisco 96
Anelli, Giuseppe 120–121
Aragóniai Ferdinánd 19, 23
Arcas, Julian 17, 122, 167–168, 173, 213, 233
Arezzói Guido 30
Argote, Luis de Gongora y 20
Arión 40, 53, 202
Arvedondo, Josef 140
Attaignant, Pierre 219
Augustin, Albert 175
Austria, Juan de 94
Ausztriai Anna 109
Bach, Johann Sebastian 69, 87, 170, 198, 204
Bailleux, Antoine 112, 219
Baillot, Pierre 142
Baillon, Pierre Joseph 112, 219
Bakfark Bálint 33, 57–58, 61, 221
Barberiis, Melchior de 74, 97, 219
Barca, Pedro Calderon de la 20
Bartolotti, Angelo Michele 77, 89–91, 105–106, 109, 219, 232
Basilio apát 119, 147
Basurto, Juan Garcia de 24
Beatles 12
Beethoven, Ludwig van 113, 158, 170
Benavete márki 119
Benediz 144
Bèrben Kiadó 177
Bermudo, Fray Juan 25, 28, 42, 46, 52–54, 73–75, 78, 219, 231
Bernardina 26
Bernini, Giovanni Lorenzo 70
Bertini, M. 143
Berton 141
Besard, J.-B. 85, 219
Bobri, Vladimir 171–172, 219
Bobrovitz 156
Boccherini, Luigi 119, 205
Bonaparte, Joseph 141
Bourbon, Henri Jules 111
Bölcs Alfonz 25
Breitkopf & Hartel Kiadó 156
Breton 171
Breysing, Gregorie 74
Briceno, Luis de 76, 109, 219
Brocar, Joan de 51
Brudieu, Joan 24
Burdett, Mary Jane 144
Butler, Gregory G. 58–59, 219
Cabeson, Antonio de 24, 51
Calabria, Duque de 34
Calvi, Carlo 80, 89, 101, 219
Campion, Francois 77, 89–91, 97, 111, 219
Carcassi, Matteo 8, 120–121, 129–139, 157, 166–167, 177, 206, 209–210, 212–213, 219, 233



- Carisani, Cristobal 94
 Carlevaro, Abel 179–198, 208–211, 219, 234
 Carli Kiadó 156
 Caro, Augustin 119
 Carolin, Sor 141, 143
 Carpio, Felix Lope de Vega y 20
 Carulli, Ferdinando 120–121, 129–131, 155–157, 206, 209, 212, 233
 Carvé, Antoine 76
 Casals, Pablo 169–170
 Castillion, Jean Baptiste Ludovico 116
 Challoner 142
 Chanterelle Kiadó 177
 Charbonchi, Antonio 106, 219
 Cherubini 141
 Chiesa, Ruggero 60, 160, 221
 Clavijo mester 26
 Clemens 24
 Cobos, Francisco de los 40
 Coelho, Olga 174
 Colista, Lelio 94
 Colonna, Ambrosio 99–101, 220, 232
 Conti, Francesco 111, 117
 Corbetta, Francesco 76, 87, 89–91, 94, 97, 101, 103–104, 107–109, 112, 205, 211, 220, 222, 232
 Córdoba, Francisco Fernando de 46
 Corelli, Arcangelo 96–97, 108
 Corrette, Michel 89, 91, 116
 Cerreto, Scipione 92
 Costanzo, Fabricio 101
 Coste, Napoleon 177
 Couperin, François 111

 Daça, Estevan 33, 51, 63, 220
 Derosier, Nicolas 94
 Descoteaux, René Pignon 110–111
 Diabelli, Anton 158, 160
 Dias, Belhior 124
 Diderot, Denis 77, 220

 Dowland, John 33
 Droure 142
 Duarte, John 174

 El Greco 20, 70
 Escoba, Pedro de 23
 Este, Ercole d' 59
 Eucina, Juan del 23

 Fabricatore, Giovanni Battista 118, 121, 257, 272
 Falla, Manuel de 167, 171, 222
 Favre, Antoine 111
 I. Ferenc 43, 165
 Fernandiere, Fernando 209
 Ferrer, Benito 168
 Flecha, Mateo 24
 Foix, Germana de 34
 Fortea, Daniel 167
 Foscarini, Giovanni Paolo 76, 80–81, 89, 91–92, 94, 102–103, 211, 220, 232
 Forqueray, Antoin 111
 Frescobaldi, Girolamo 98
 Frias, Joseph de 125
 II. Frigyes Ágost 72
 Fuenllana, Miguel de 28, 33, 36, 48–50, 54–56, 63, 68, 77–78, 83, 86, 202, 220, 231
 Fuggerek 205
 II. Fülöp 20, 23–24, 40, 48
 V. Fülöp 96

 Galloit, Jean de 108
 Garcia, Miguel 119, 147
 Gaultier család 72, 109
 Gibson, O. 127
 Giuliani, Mauro 120, 129, 154, 157–161, 206–207, 210, 216, 220, 233
 Godoy, Manuel de 119
 Gombert, Nicolas 23–24, 46, 48, 67
 Gonzaga, II. Carlo 103



- Goya 114, 117, 141
 Gragnani, Filippo 120
 Granata, Giovanni Battista 73, 77, 87,
 89, 94, 103, 107, 220, 232
 Grandi, Alessandro 101
 Griffiths, John Anthony 26, 46, 48, 54–
 55, 62–65, 67, 215, 220
 Guerau, Francisco 76, 89, 91, 95–96,
 204, 220
 Guerrero, Francisco 24
- Haslinger Kiadó 163–166, 221
 Hauser, Hermann 169, 253, 272
 Haydn, Joseph 141, 152, 155, 158, 216
 Heck, Thomas F. 157, 160, 221
 Hèle, George de la 24
 Henestrosa, Luys Venegas de 33, 51–52,
 54, 91, 221
 Horetzky, Felix 161
 Hullin, Felicité 142–143
 Hummel, J. Nepomuk 158, 163
- Il Capricosa 103
 Il Furioso 102
 Ipaumann, Conrad 31
 Isaac, Heinrich 59
- Jacquemart, André- 27, 231
 III. János 34
 Josquin, des Prez 23–24, 41, 44, 46, 48,
 57, 59, 67, 202
- Kahlbrenner 142
 Kapsberger, Girolamo 91
 Karolina Auguszta császárné 165
 I. Károly – később V. Károly 20, 23–24,
 40–41, 43, 201
 II. Károly 72, 95–96, 104
 IV. Károly 119
 Kasztíliai Izabella 19, 23–24
 Kolumbusz, Kristóf 20, 23
- Kovács Emil 124, 126–127, 208, 221,
 251, 271
 Krisztina királynó 105
- Lacôte, René François 121, 123–124,
 144, 153–154, 156, 254, 272
 XIII. Lajos 72
 XIV. Lajos 72, 93, 104–105, 109, 111
 Latassa, Félix de 94
 Le Coq, Francois 94
 Ledhuy, A. 143
 Lee, Luis 163
 Lindley 142
 Liszt Ferenc 16, 164
 Literes, Antonio de 96
 Llobet, Miguel 167, 177–178
 Lopez, Inigo 43
 Lorca, Federico García 114, 171, 217
 Lully 104, 111
- Mace, Thomas 72, 87
 Maintenon, Madame de 110
 Manchicourt, Pierre de 24
 Marescot, Charles de 130, 155, 233, 262,
 272
 Mária császárné 24
 Mária Lujza 96, 119
 Marian, Juan de 20
 Marquis, Dangen 109
 Martin, C. F. 126
 Martinez 144
 Mathias, Medici 106
 Matiegka, V. 158
 Mathos, Lucas de 26
 Mazarin bíboros 104, 109
 Mediceiek 98, 205
 Medina, Antonio de 116
 Medinaceli herceg 141
 Melcarne 98
 Mendoza, Diego Hurtado del 43
 Merchi, Giacomo 115, 117, 118



Merkur 25
 Mersenne, Marin 76, 93, 221
 Mertz, Johann Kaspar 163–166, 213, 221, 233
 Meissonnier, Antoine 129–130
 Michelangelo 22, 69
 I. Miklós cár 143
 Milan, Don Luis 17, 28, 33–40, 42, 51–53, 55, 60, 63–67, 200–202, 211, 213, 231, 240, 245, 271
 Milano, Francesco da 60, 62, 67, 221
 Molino, Francesco 120, 130, 206, 233
 Montano, Menito Arias 20
 Montesardo, Girolamo 76, 81, 97–100, 221
 Monteverdi 39, 71
 Monti, Giacomo 107
 Morales, Christoban de 24, 46, 48, 51, 202
 Moretti, Federico 119, 141, 157, 206, 209, 221
 Morlaye, Guillaume 74, 232
 Mote, W. H. 203, 234
 Mozart, W. Amadeus 141, 143, 155, 170, 206, 261, 272
 Mudarra, Alonso de 15, 28, 33, 36, 43–45, 48, 51, 54–56, 63, 66–67, 73, 202, 221, 231
 Murcia, Santiago de 89, 96–97, 221, 222

 Napkirály 72, 104, 109, 215
 Napóleon, Bonaparte 141
 Narváez, Luis de 17, 33, 40–43, 45, 47–48, 51, 53, 63, 66–67, 202, 221, 231
 Nebrija, Antonio de Cala 20
 Neucleus, Johannis 31
 Neusiedler, Hans 32

 Orléans-i, Fülöp 109
 Orpheus 25, 53
 Ovidius 43, 202

 Pacini Kiadó 143
 Paganini, Niccoló 16, 150, 159–160
 Pagés, Juan 116, 121, 123, 125–126, 144
 Palestrina 21, 24, 57
 Pamphili, Benedetto 108
 Pap János 127, 208, 222
 Pastrana, Pedro de 24
 Payent, Nicolas 24
 Pedrell, Carlos 204
 Pelzer, Ferdinand 161
 Pérez, Francisco 123
 Pernas, José 122
 Pesori 90
 Phalése 46, 75, 232
 Piccinini, Alessandro 78, 86–87, 90, 219, 222, 232
 Pico, Fiorano 92, 98–99, 222, 232
 Pisador, Diego 17, 33, 47–48, 51–52, 63, 202, 222
 Plantin, Josephine 164
 Pocci, Vincenzo 215, 222
 Ponce, M. Manuel 17, 170, 211
 Ponce, Juan 23
 Prat, Domingo 178, 222
 Pujol, Emilio 15, 17, 141, 167, 209, 214, 222

 Rada 144
 Raguinet, Francois 93, 222
 Raimondi, Marcantonio 26, 231
 Ramirez, Manuel 169
 Raoux, Jean 110, 232
 Rebel, Jean Féry 111
 Rebillé, Philibert 111
 Regondi, Giulio 163
 Rembrandt, R. 70
 Renoir, Pierre Auguste 167, 233, 265, 266, 273
 Ribayaz, Lucas Ruiz de 77, 222
 Rippe, Albert de 67
 Rogier, Philippe 24



- Roncalli, Ludovico 77, 108, 211, 222
 Rossini, G. A. 160
 Rotta, Antonio 97
 Roy, Adrian Le 33, 74
 Rubens, P. 70, 102
 Rubio, Juan Manuel Garcia 119
- Saarvedra, Joseph Alvarez de 96
 Saavedra, Miguel de Cervantes 20
 Sagreras, Julio Salvador 9, 177–178, 213, 222, 234
 Said, Tarik ben 19
 Saizenay, Vandry de 109, 111
 Salieri 158
 Salle, Bernard Jourdan de La 109–110
 Salviati herceg 105
 San Martin tábornok 144
 Sancta Maria, Fray Thomas de 37, 90, 222
 Sanguino, Francisco 116, 123
 Sanseverino, Benedetto 76, 95, 100, 222
 Sanz, Gaspar 76, 79, 89–91, 94–95, 203–205, 222, 232
 Sargent, John 216, 234
 Savelli, Don Paolo 106
 Scarlatti, Alessandro 96, 108, 170, 205, 211
 Scherzer 165
 Schubert, Franz 164
 Schulz, Leonhard 161
 Segovia, Andrés 9, 17, 168–175, 179, 202, 207, 209, 211, 214, 219–220, 223, 234, 253, 272
 Segovia, Bartolomé Escobedo 24
 Sellas, Giorgio és Matteo 75, 124
 Signorelli, Luca 26, 231
 Smith, Douglas A. 223
 Soller, Regnault 108
 Sor, Fernando 8, 116, 119, 121, 140–156, 161, 168, 177, 202, 206–213, 215, 221, 223, 233
 Soto, Francisco de 24
 Soto, Hernando de Habalos de 51
 Sparks, Paul 97–101, 103, 105–108, 114–118, 120, 223
 Spinacino, Francesco 32, 223
 Stauffer 126, 165, 257, 272
 Stockhausen, Karlheinz 17
 Stockhausen, Madame 130
 Stradivari, Antonio 75, 77, 125, 205
 Sutton, Julia 223
 Savini Zerboni Kiadó 60, 160, 221
- Tarif, Marquisa de 48
 Tárrega, Francisco 17, 123, 166–168, 171, 173, 177–178, 213–214, 222, 234
 Tesoler, Giovanni 75
 Teufelsdorfer 126
 Thieleman 126
 Tiepolo, Lorenzo Baldissera 93, 231
 Tielke, Joachim 75
 Tinctoris, Johannes 14–15, 25, 223
 Torquemada 19
 Torres, Antonio Jurado de 16, 122, 123, 124, 126, 127, 222
 Torres, Julio Romero de 264, 272
 Torroba, Federico Moreno 17, 171
 Toscanini 170
 Tóth Aladár 169, 207, 214–215, 223
 Turrina, Joaquin 171
 Tyler, James 73, 77, 88, 91–92, 97–103, 105–108, 114–118, 120, 223
- Vago, Conserto 89
 Valdambrini, Ferdinando 76, 89, 106, 223
 Valderrabano, Enríquez de 17, 33, 46–48, 50–51, 53, 63, 67–68, 203, 231
 Valois, Isabel de 48
 Valvoy, Monsieur de 108
 Van Dyck 70
 Vásques, Juan 24
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva 20, 70



Verdelot 51
Vergilius 43, 202
Victoria, Tomás Luis de 24, 205
Villa-Lobos, Heitor 17, 179, 198
Villas, Francisco de Quevedo y 20
Virdung, Sebastian 31
Visée, Robert de 76, 89–91, 94, 97, 105,
108–112, 115, 141, 215, 221, 223
Viszotszkij 143
Voboam, René és Alexander 75, 125

Wainwright, Miss 144
Ward, John M. 42, 46, 48, 50, 61, 67, 223

Watteau, Jean Antoine 115, 191, 233,
234, 268, 273
Weiss, Silvius Leopold 33, 72, 87, 223
Wilhelm, Leopold 103
Willaert 24, 44, 46
Wölffin, Heinrich 69

Yrol, Pablo Minguet e 73, 223

Zapata, Luis 42, 43
Zayas, Rodrigo de 94
Zurita, Jerónimo de 20

Képjegyzék

1. Pablo Picasso: Az öreg gitáros
https://artmargok.files.wordpress.com/2014/02/old_guitarist_chicago.jpg
2. Vihuelán játszó angyal (XVI. század)
http://www.thisisclassicalguitar.com/wp-content/uploads/2015/04/Vihuela_Playing_Angel.jpg
3. Marcantonio Raimondi (1475–1534): Vihuela de manón játszó férfi
http://www.thecipher.com/vihuela_MarcantonioRaimondi_1510_Italian_v2deta.jpg
4. Luca Signorelli (1441–1523): Election (1500 körül)
[http://2.bp.blogspot.com/-13vDlb2pK8g/T7y4VGtkuII/AAAAAAAAA9pY/WxRARAEgllU/s1600/Luca+Signorelli+\(1441-1523\)+The+Elect,+detail,+ca+1500.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-13vDlb2pK8g/T7y4VGtkuII/AAAAAAAAA9pY/WxRARAEgllU/s1600/Luca+Signorelli+(1441-1523)+The+Elect,+detail,+ca+1500.jpg)
5. A Jacquemart-André Múzeumban látható vihuela
http://www.lmd.jussieu.fr/~polcher/pujol_tot/img5.gif
6. A héthúrú vihuela ábrázolása J. Bermudo könyvében
<https://sites.google.com/site/tierravientos/fotos03/Foto%20397.jpg>
7. A vihuela ábrázolása Milan könyvében
<http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/aboutLute/VihuelaMilan.gif>
8. Az „El Maestro” első oldala
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Frontispiece_Libro_de_m%C3%BAsica_de_vihuela_de_mano_intitulado_El_maestro_by_Luis_Milan.jpg
9. Narváez tabulatúras könyvének címlapja
http://4.bp.blogspot.com/-tc1A-yM5BaU/Usgn8lpulcl/AAAAAAAAA9Q/0QrOk_3-G-4/s1600/Narv%C3%A1ez+1.jpg
10. Vihuelajátékos (XVI. század)
http://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_500/MI0001/021/MI0001021425.jpg?partner=allrovi.com
11. Alonso de Mudarra könyvének egyik oldala
<http://zorolowski.de/pic/mudarra.jpg>
12. Alonso de Mudarra: Romanesca, O Guardame las vacas
<http://recursos.march.es/web/musica/jovenes/cuadros-que-suenan/img/romanesca.jpg>
13. Egy lap Alonso de Mudarra könyvéből: Pavana négyhúrú gitárra
Dr. Adrovicz István kottagyűjteményéből
14. Valderrabano könyvének egyik oldala
http://www.dolcesfogato.com/Music/Vihuela/Silva_de_sirenas.pdf 105. oldal
15. Fuenllana tabulatúras könyvének egy lapja
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Vihuela-Tab_Fuenllana_1554.jpg



16. Miguel de Fuenllana könyvének címlapja
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ed/Orph%C3%A9nica_Lyra.jpg/440px-Orph%C3%A9nica_Lyra.jpg
17. Leonello Spada (1576–1622): A koncert (1615)
<http://www.galerie-creation.com/lionello-spada-un-concert-n-7203235-0.jpg>
18. Guillaume Morlaye Le premier livre... (Paris, 1552) tabulatúras könyvének címlapja
<http://www.classicalguitar.org/wp-content/uploads/2011/02/morlaye-premier-livre.jpg>
19. Négyhúrú gitár rajza Phalése tabulatúras könyvéből (1570)
http://www.anselmus.ch/images/icon_phalese_1ter.jpg
20. Alessandro Piccinini tabulatúras könyvének címlapja
<http://s2.imslp.org/images/thumb/pdfs/5e/74ada3669a65882fa196aa25bfa0eb934de0134e.png>
21. Lorenzo Baldissera Tiepolo (1736–1776): Egy elegáns madridi páros
<http://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/an-elegant-couple-from-madrid-c1770-oil-on-canvas-lorenzo-baldissera-tiepolo.jpg>
22. Gaspar Sanz tabulatúras könyvének első oldala (1674)
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Instrucci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_sobre_la_guitarra_espa%C3%B1ola.jpg
23. Sanz fogástáblázatának egy oldala
http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/fotos/sanz_gaspar.jpg
24. Pico könyvének borítója
<http://theguitar-blog.com/wp-content/uploads/2012/07/FIG-1.jpg>
25. Pico kézírata
<http://applications.library.appstate.edu/music/guitar/images/pico2.jpg>
26. Colonna kézírata
<http://applications.library.appstate.edu/music/guitar/images/colonna3.jpg>
27. Giovanni Paolo Foscari
<http://www.patriciadixon.net/guitar-lit-html/GUITLIT-IMAGES/foscari.png>
28. Foscari alfabetotáblázata
http://www.chitarraedintorni.eu/Sandro_Volta_la_prassi_del_basso_continuo_la_chitarra_alla_spagnola_5_dintorni_file/image3911.jpg
29. Francesco Corbetta
<http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDM/CMDM000000700/images/photoCorbetta.jpg>
30. Angelo Michele Bartolotti
<http://i.ytimg.com/vi/Rzf6h0Ba354/hqdefault.jpg>
31. Giovanni Battista Granata
<http://i1.ytimg.com/vi/Eg3vM-Xqvy0/hqdefault.jpg>
32. Jean Raoux (1697–1734): A zenei lecke
<http://cp12.nevsepic.com.ua/80-2/1355700764-raoux-jean-1697-1734---the-music-lesson-1717.jpeg>



33. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Szerelmi játék (1717 körül)
<http://www.intofineart.com/upload1/file-admin/images/new10/Jean-Antoine%20Watteau-469343.jpg>
34. Aguado módszertanának első oldala
<http://www.guitarandluteissues.com/methods/nuevo.jpg>
35. Julian Arcas
https://www.kf-a.org/download/KF_Julian_Arcas_A.jpg
36. Matteo Carcassi
<https://markozorec.files.wordpress.com/2011/09/carcassi2.jpg>
37. Charles de Marescot: A Carulli-rajongók „szakmai vitája” a Molino-hívőkkel
<http://www.tmillsguitar.com/images/GuitarMayhem.JPG>
38. Carcassi Gitáriskolájának első oldala
<http://s2.imslp.org/images/thumb/pdfs/92/ea3ab596b633cec11f600a719e67e8f2d054fe2.png>
39. Fernando Sor
http://www.kil.hu/res/fernando_sor.jpg
40. Az angol nyelvű kiadvány címlapja
<http://s2.imslp.org/images/thumb/pdfs/2b/3247e87b52228034787c190d2fd3b6bfa07c4968.png>
41. Illusztrációk az angol nyelvű kiadásból
http://photos1.blogger.com/blogger2/1788/785959171655748/1600/morlaye_guitar_800.jpg
42. Illusztrációk az angol nyelvű kiadásból
[http://www.crgrecordings.com/Sor-PDF-Files/Sor%20Method%20\(English\).pdf](http://www.crgrecordings.com/Sor-PDF-Files/Sor%20Method%20(English).pdf) 8. oldal
43. Sor, Fredinand: Sor's method for the Spanish guitar. Dover, Mineola, 2007. 20.
44. Luis Panormo (1784–1862): Gitár (London)
<http://www.thamesclassicalguitars.com/oldsite/MFA%202000.635%20Panormo%20guitar.jpg>
45. Charles de Marescot: „La Guitarromania” (litográfia)
<http://ecx.images-amazon.com/images/I/61LWupQQfL.jpg>
46. Ferdinand Carulli
<http://sologuitarist.net/images/carulli.gif>
47. Dionisio Aguado
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/d/d1/20100304194537!Dionisio_Aguado_-_Litograf%C3%ADa_de_J.A._L%C3%B3pez_\(Madrid\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/d/d1/20100304194537!Dionisio_Aguado_-_Litograf%C3%ADa_de_J.A._L%C3%B3pez_(Madrid).jpg)
48. Tripodion
 Nuevo Método para Guitarre por D. Dionisio Aguado, Madrid 1843.
49. Mauro Giuliani
[http://2.bp.blogspot.com/-ELE2nciyZos/VRHFxECAIgI/AAAAAAAAAKLc/rOF0bq8QDCC/s1600/Mauro%2BGiuliani,%2BA-Wn%2BPg%2B193338.I\(1\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/-ELE2nciyZos/VRHFxECAIgI/AAAAAAAAAKLc/rOF0bq8QDCC/s1600/Mauro%2BGiuliani,%2BA-Wn%2BPg%2B193338.I(1).jpg)
50. Johann Kaspar Mertz
http://www.bergmannedition.com/wp-content/uploads/2015/01/J._K._Mertz.jpg



51. Pierre Auguste Renoir: Spanyol gitáros (1897)
<http://www.saleoilpaintings.com/paintings-image/pierre-auguste-renoir/pierre-auguste-renoir-the-spanish-guitarist.jpg>
52. Francisco Tárrega
<http://sologuitarist.net/images/tarrega.gif>
53. Andrés Segovia
http://i.walmartimages.com/i/p/00/02/89/44/29/0002894429027_500X500.jpg
54. Gary A. Ruhinen: Transzban
http://1.bp.blogspot.com/_xokB9sO8EjY/RqJzkYyr9-I/AAAAAAAADeU/1phCJ4K9Yx4/s1600/in+a+trance+gary+a.+ruhinen.jpg
55. Julio Sagreras
<https://www.google.hu/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Julio+Salvador+Sagreras>
56. Abel Carlevaro
<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/Abel-Carlevaro12.jpg>
57. A „fijacion” lehetséges pontjai a kézen
<http://www.parlando.hu/2014/2014-5/Adrovitz-Carlevaro.pdf> 12. oldal
58. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Mezzetin (1718–20)
http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_34.138.jpg
59. Ismeretlen művész (XIX. század): Egy hölgy portréja gitárral (1897)
http://www.lievens.biz/gitaar/kunst_a1890.html
60. William Henry Mote (1803–1871): A gitár (1849)
http://www.lievens.biz/gitaar/kunst_a1840.html
61. Laurentis de Neter: Csendélet zenészekkel
http://www.essentialvermeer.com/catalogue/images/intracvtv/concert_merry_company.jpg
62. Ismeretlen művész (XVII. század): Fiatalasszony kezében gitárral, pillangóra vadászik
http://www.sorayacartategui.com/wp-content/uploads/2012_21.jpg
63. John Sargent (1856–1925): El Jaleo (1882)
http://framingpainting.com/UploadPic/John_Singer_Sargent/big/El%20Jaleo.jpg



Melléklet

Az elmúlt évszázadokban a gitár mindig az egyik legkedveltebb hangszer volt. Egyszerűen kezelhető, és mindig a zenélni vágyó ember keze ügyébe kerülő eszközzé vált. A világirodalomban gyakran találkozhatunk a gitármuzsika és ember kapcsolatának leírásával. A zenész meghitt és intim viszonyát hangszeréhez a képzőművészet eszközeivel is sokszor és nagyon sokoldalúan ábrázolták.

Néhány fontos dokumentum mellett álljanak itt olyan képzőművészeti alkotások, amelyek nemcsak gyönyörű hangszereket jelenítenek meg, hanem kézzelfoghatóbbá teszik számunkra az ember személyes és bensőséges viszonyát a zenéléshez, a gitárhoz.

Ezek a képzőművészeti alkotások híven mutatják, miként vált és maradt – az eddig megtett sok évszázados útján – a gitár az ember szeretett társa.



The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of seven systems. Each system contains two staves. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and articulation marks. The second system features a series of sixteenth notes. The third system includes a measure with a '4' below the staff, possibly indicating a measure rest or a specific rhythmic value. The fourth system contains a series of sixteenth notes followed by a series of 'pppppppppp' markings. The fifth system includes a measure with a '4' below the staff. The sixth system features a series of sixteenth notes followed by a series of 'pppppppppp' markings. The seventh system includes a measure with a '4' below the staff. The score is written in a clear, legible hand.

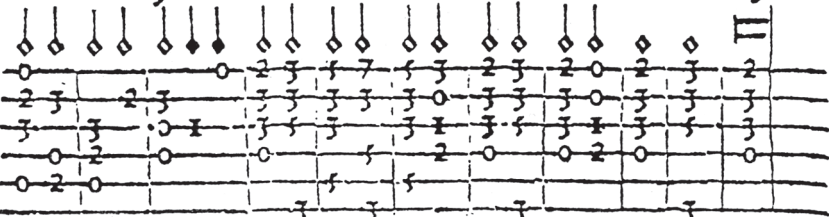
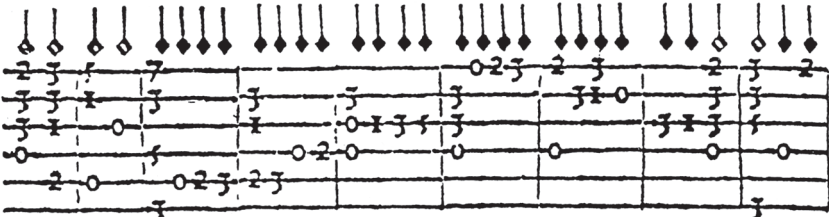
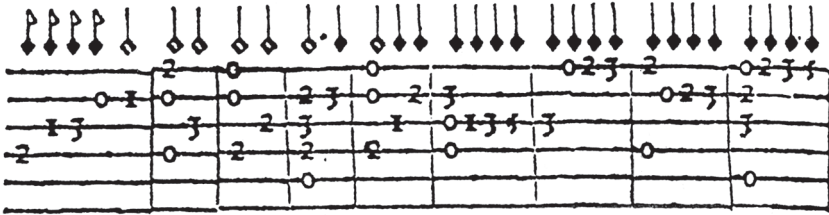


64.

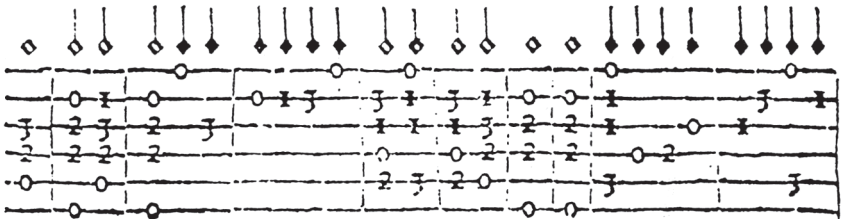
The musical score is written on seven systems, each containing four staves. Above each system is a series of diamond-shaped symbols, likely representing bowing or articulation patterns. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is dense and characteristic of traditional manuscript notation.

♩ III





Stas seps fantassias que se siguiẽ como arriba vos dixẽ par dẽ en su apere y cõpostura alas mismas pauanas q̃ en Vtalia se tañen: y pues en todo remedan a ellas digamos les pauanas. las quatro primeras son inventadas por mi. las dos que despues se figuen la sonada dellas se hizo en ptalia: y la cõpostura sobre la sonada dellas es mia. Duen se tañer con el cõpas algo apressurado: y requier en tañer se dos o tres vezes. y esta pauana q̃ primeramente se sigue anda por los terminos del primero y segundo tono.



FANTASIA XXII

Ni muy a espacio ni muy apriessa

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is primarily in the treble clef, with a bass line in the bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated at the end of their respective staves. There are also some performance markings like a circled '2' and a circled '3'.

S. 6405 Z.

1. Luis Milan: XXII. fantázia az eredeti formájában





S. 6405 Z.





S. 6405 Z.





S. 6405 Z.



Musical score for guitar, measures 165-175. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 165 shows a melodic line with a triplet of eighth notes (circled with a 3) and a sustained chord. Measure 170 features a melodic line with a circled 3 and a circled 5. Measure 175 shows a melodic line with a circled 5 and a circled 5, ending with a double bar line.

S. 6405 Z.

2. Luis Milan: XXII. fantázia mai notációval

DUPRES



A gitárokhoz sorolható és rokonított hangszerek (a fogalmak és elnevezések útvesztője)

A GITÁR fogalom. Nem egyfajta zeneszerszám!

Az elnevezés etimológiailag is összetett eredetű.

500 évre visszatekintve jól látható, hogy több hangszercsalád egyidejű fejlődése hatott és hat ma is a gitár fejlődésére.

Felsorolhatatlan zenei stílus és irány alkalmazta és használja eszközként.

Az alábbiakban olyan hangszerek nevét és néhány jellemzőjét kell említeni melyek így – úgy rokonságban állnak a gitárokkal.

A rokonság alapja lehet leszármazás – formai, szerkezeti hasonlóság – névazonosság – de a zenei funkciók is.

A teljesség minden igénye nélkül, ezért betűrend szerint következik egy lista.

Afrogitár – egyszerű, négyszögű testtel épített, - félig népi hangszer – „modern gitárnyakkal – fémhúrokkal használják.

Akkord gitár – fémhúros kíséző hangszer

Angol gitár – ld. cister

Arpeggione – ld. vonógitár

Balalajka – háromszög formájú, három húros (v. húrpáros) orosz és ukrán népi hangszer. Építhetik szelvényezett domború háttal, és lapos háttal kávékkal is. – így rokonítható a gitárral.

Bandurria – régen 5 – 6 húrpáros kicsi körte formájú gitárszerű spanyol népi hangszer. Újabbban levélmandolinhoz hasonló formára készül.

Banjo gitár – ld. gitárbanjo

Barokk gitár – ld. gitarra battente is – 5 (6) húrpáros, legtöbbször domborított hátú alig befűződő formájú hangszerek. – Gazdagon díszített külső, - a hanglyukban csipkés rozetta – jellemzi. A húrláb a tető alsó 1/5 részében helyezkedik el.

Baszprim tambura – kicsi gitár formájú szóló hangszer.

Basszusgitár – A spanyol gitár akusztikus basszus változatai a közép és dél-amerikai népzeneben élnek. Igen mély kávéjú, kicsit domborított hátú, nagy testű hangszerek viszonylag rövid nyakkal.

Az elnevezés a kiegészítő – basszuhúrozattal felszerelt gitárokat is illeti. (ld. sramligitár)

A hárfagitárok – diatonikusan hangolt basszus húrozattal – szintén így nevezhetők.



- Berde - ld. tamburák – Nagy gitár formájú, viszonylag lapos testű basszus tambura. A húrláb lent áll. (dél-szláv népi hangszer)
- Bécsi gitár – A XIX. századra jellemző erősen befűződő formájú közép-európai gitárforma.
- Bidermeier gitár – 5-6 húrpáros, de már szimpla húrokkal is készült. Díszítettsége a korra jellemző. (a rozettát a XVIII. századtól már elhagyták)
- Brács-tambura – ld. tamburák – karcsú gitártesttel készül. (dél-szláv népzene)
- Chapej – kambodzsai lapos, trapéz formájú hosszú nyakú pengetős hangszer.
- Charengo – 5 húrpáros, dél-amerikai jellegzetes gitárhangszer. Kicsi teste eredetileg tatu-páncélból készült. Fából faragott testtel (monoxilitikus) és gitárszerűen kávékkal is építik. – hangolása sajátos.
- Chavacho, chavaquinho – 4 húros portugál eredetű, lapos hátú gitárok (latin-amerikai)
- Cigány gitár - ld. flamenco gitár, és – ld. 7 fémhúros orosz gitár.
- Címer gitár – ld. cister gitár, pajzsgitár, tenor-gitár. 4 és 6 húros változatok.
- Cister- (gitár) – A gitárokkal rokon szerteágazó fémhúros hangszercsalád. Szintén lapos tető és kávék jellemzik. Sok régi és népi hangszer, - (pl. angol gitár, portugál gitár, levélmándolinok) – sorolható ebbe a családba.
- Csónaklant – Erősen nyújtott kávé lanttest lapos háttal és lant-húrozattal. A hangolófej mindig egyenes állású, vagy alig ívelt. (nem „tört”)
- Damen gitár - XIX. században, német területeken készült, rövidebb menzúrájú, kisebb testű könnyű gitárok.
- Diskant cister – Mandolin-hangolású, pici, lapos kávé testtel készül.
- Diskant gitár – ld. oktávgitár, tipple, guitarillo
- Diskant mandoin – ld: diskant cister
- Dobgitár – dobozos gitár – ritmusgitár, akkordgitár, - kísérő hangszer.
- Dobro – Fémmreznátoros hangszerek csoportja. Fa és fém testtel is készülnek. Hawaii gitár, mandolin, banjo és leginkább gitárhangolással.
- Domra – 3 húros, kerek orosz népi hangszer. Készül kávé, lapos hátú formában is.
- Dreadnought – A Martin cég által elsőként kifejlesztett nagytestű fémhúros folk-gitár „X” gerendázattal.
- Duplanyakú - kétnyakú gitárfélék – ld. sramlilitár is – A 6 húros nyak mellett (azzal közel párhuzamosan) egy basszus, 12 húros, mandocsello, vagy mandolin nyak van.



- Elektromos gitárok – gitárnyakú és hangolású, - valójában sajátosan új hangszercsoport. Megkülönböztetendők a lapgitárok, féltömör testű és akusztikus csoportok. A hangkeltés módja lehet akusztikus vagy elektroakusztikus, és a kettő kombinációja is.
- Flamenco gitár – ld. cigánygitár – a spanyolgitár egyik változata eredetileg népi hangszer. Igen könnyű szerkezeti felépítés, „technikás” játékmód jellemzi. Gyakran fakulcsos.
- Folk gitárok – Nagy testű 6 és 12 fémhúros sík tetejű kísérő hangszerek. A XX. század második felében világszerte elterjedtek.
- Gibsonok (Gibsonék) – Eredetileg egy sikeres hangszerkészítő és gitárfejlesztő család és cég neve.
Átvitt értelemben azoknak az általuk kifejlesztett rendszer szerint épített – domború, faragott tetejű fémhúros gitárkonstrukciók neve is, melyeket a XX. században világszerte gyártottak. Helyesen: ezek gibson-rendszerű hangszerek (gitárok és mandolinok).
- Gitár-banjo – tenor-banjo test, gitárnyakkal.
- Gitár-csello – ld. vonógitár XIX. század, 6 húros.
- Gitár-lele – Az okulelénél kicsit nagyobb, magas hangolású 6 húros kicsi gitár.
- Gitár mandolin – Kávás, lapos hátú gitárformájú mandolin – de faragott domború tetejű és hátú mandolin (gibson-rendszerű mandolin)
- Gitarra – Eredetileg (régén) a spanyol gitár neve. Újabbán a mélyépítésű akusztikus nagy testű latin-amerikai basszusgitár.(népi hangsz.)
- Gitarra battente – XVI.-XVII. század itáliai fémhúros gitár. Alig befűződő formájú, páros húrozatú (ld. barokk gitár is)
- Guitarra bocana – Zömökebb építésű spanyol gitár változata.
- Guitarre mejoranca – A spanyol gitár egyik latin-amerikai népi hangszerváltozata.
- Guitarillo – A legkisebb 5 sima húros discant gitár.
- Guitarro – 5 húros szoprán (discant) gitár.
- Isterlic – ld. tamburák (szerb népzene)
- Harang-gitár – A test formájáról kapta a nevét.
- Hawaii-gitár – Eredetileg akusztikus népi hangszer. A húrokon csúsztatott (glissando) technikával játszanak. – Őlben vagy asztalon (állványon) a citerához is hasonló tartással. A „styl-gitár” ennek többhúros elektromos változata.



- Hárfagitár – A test húrtartójából a gitárhúrozattal azonos síkban induló, de nem a nyak fölött futó diatonikus hangolt húrsorozat található. Ezek a hárfanyakhoz hasonló hangolótökhöz futnak. Ezt a gitárfejjel együtt egy külön oszlop támasztja és kapcsolja a szélesre épített gitártesthez.
- Hegedű-gitár – A test formájáról kapta a nevét.
- Héthúros gitár – ld. oroszgitár, fémhúros cigánygitár
- Hold-gitár – ld. jüe-kin (kínai gitár)
- Japán gitár – ld. samisen
- Jazz-gitár – Domború (faragott) tetejű és hátú, fémhúros gitár. Legtöbbször „f”-lyukas akusztikus, vagy akusztikus-elektromos (AE).
- Juan – vagy Jüe-kin – kínai kerek testű, kettő húrpáros, népi pengetős hangszer.
- Jumbo-gitár – ld. folk-gitár is – nagytestű 6-12 fémhúros akusztikus kíséző gitár.
- Kantri-gitár – ld. western-gitár
- Klasszikus-gitár – Kifinomult magas zenei igényeknek is megfelelő kiforrott és letisztult spanyolgitár. Soha nem fémhúros!
- Kontra-tambura – ld. tamburák. Gitárforma jellemzi.
- Lant-gitár – Lant testű 6 húros gitár. A XIX. század észak-olasz, dél-német hangszerkészítőinek találmánya. Hangszergyárak is készítették.
- Lapgitárok – ld. elektromos gitár. Nem akusztikus, elektor-akusztikus hangkeltésű. (EA)
- Lemez-gitár – Kétjelentésű
Rétegelt falemez a tető, a hát és a káva.
A legolcsóbb lapgitárok teste is rétegelt falemez.
A XX. század elejének újítói acél, bronz és alumínium lemez sajtolásával is készítettek gitártesteket. Pl. a Dobro cég: fémrezonátort épített fém és fatestű hangszerekbe. (ld. dobro)
- Levélmándolin – Kávás, lapos (vagy kissé hajlított) hátú mandolinfajta.
- Líra-gitár – Jellegzetes formájáról nevezetes. A XVIII. század végén és a XIX. század elején készítették. Díszes látványhangszer volt, nem terjedt el.
- Lirica – ld. tamburák – horvát területen 3 húros (népi hangszer)
- Machete – ld. chavaquinho -- 4 húros más hangolású, mint a gitár.
- Mandocsello –gitártestű, és hasonló nyakhosszúságú modern változata terjedt el.



- Mandolin – a méretéhez illő kicsi gitártesttel is készülhet.
Mochinho – ld. violaok (a legkisebbek neve)
- Német gitár – A XIX. sz-ban készült többnyire fémhúros gitárok. Sokat készítettek gyári technológiával (az első gyári gitárok)
Oktávgitár – A legmagasabban hangolt 6 húros gitár.
Olasz gitár – Tulajdonságai mind a spanyol, mind a német tradíciókra utal, de a háta legtöbbször kicsit domborított, tehát nem sík.
Orfarion (orfeoreon) – cister-féle. Leginkább fémhúros. Jellegzetessége a ferde stég és a ferde bundozású fogólap. Kávája hullámos.
Orosz gitár – ld. cigánygitár – Az orosz népies műzenébe is átment. 7 fémhúr.
- Pajzsgitár – ld. címergitár, tenorgitár
Pandora – cister-féle gitár nagyságú fémhúros. Hullámos kává, rozetták kerek hanglyuk jellemzi. A lanthoz hasonlóan hangolták.
Penorcon – cister-féle ősi pengetős, 5 pár fémhúrral, trapéz formájú húrsík jellemzi. A hangszertető sík, fűrt lyukakkal, vagy lyukak nélkül is formai sajátossága a „háromíves” káva.
Pincho – Latin-amerikai egyfa- testű (monoxilitikus) 5 húros oktávgitár. (ld.violaok is)
Portugál gitár – Levél formájú test jellemzi. Minden másban a spanyolgitár megfelelője. (formája a cisterekétől származó, de nem fémhúros)
Requinto – Latin-amerikai, magasabban (kvarttal) hangolt gitár. Teste kisebb, menzúrája is rövidebb, de kávája kicsit magasabbak.
Samisen – Japán 3 húros népi pengetős. Kicsi kerekített négyszög formájú fű testtel, feszített bőr rezonánssal. (ld. tsansa is)
Spanyolgitár – A legismertebb és legelterjedtebb a világon. Mai formáját a XIX. században alakították ki. – Nem fémhúros! – ld. flamenco gitár, klasszikus gitár
Salon gitár – ld. bécsi gitár – kicsi testű, könnyű építésű, sokszor szépen igényesen díszített. A XIX. sz. társasági hangszere közép-európában.
Szitár-gitár – Egyik jelentése: teljes szitár-húrozattal (dallam, zengő és rezonátorhúrok) felszerelt gitártestű hangszer. – Másik jelentése: szitár-test, 6 húros gitárhangozással, de az ugyancsak jellegzetes megszólalást biztosító húralátámasztással.



- Tamburák – Dél-szláv és balkáni fémhúros pengetősök. A dél-szláv tamburák többsége – kivéve a prim és szóló hangszerek – többnyire gitártestűek. (ld. brács, basszprim, kontra, berde) A hangolások néprajzi területenként is változók.
- Tamburina – ld. tamburák (szerb elnevezés)
- Tenor gitár – 4 húros – ld. címergitár és pajzsgitár – manzúrája a gitárnál kicsit hosszabb.
- Tipple – 4-5 húros szoprán gitár – ld. guitarillo – kicsit hosszabb nyakkal
- Tress – 2 húr páros kicsi gitár. Formája ld. ukulele.
- Tri-plate – 3 fémrezonátoros dobro hangszer (ld. dobro gitár)
- Tsansa – mongol népek pengetős hangszere. (ld. samisen)
- Ukulele – 4húros kicsi gitárféle, de nem gitárhangolású(nem hawaii- gitár)
- Vándor gitár – Sík tetejű és hátú fémhúros, alsó húr fel függesztésű, olcsó gyári gitár.
- Violaok – Portugál eredetű, különböző nagyságú dél-amerikai népi gitárhangszerek. A litorál violaok 8 húrosak, egy szál rövid húrral (mint a tenor banjon) ez a kantadeira (kantarella) húr a nyak közepétől indul. A hegyi violaok 12-14 húrosak. Jellegzetességük a fából kivájt fatest általában bőrrel bevonva. – Az elnevezés az európai ősi vihuelára utal.
- Vihuela – XV.-XVI. századtól élő gitárelőd (Hispania). Formája alig befűződő. A lantokhoz hasonlóan hangolt húr párokkal.
- Vonós gitár – ld. arpegione és gitárcselló – XIX. századi találmány. Domború tetejű „f” lyukas. Stauffer Bécsben és Teufelsdorfer Pesten készítették.
- Western gitár – ld. kantri gitár – Akusztikusan is (de inkább erősítővel) használt fémhúros gitár. A magas hangok oldalán jellegzetes hegyes bevágással. A tetőn kerek, de többször ovális nagy hanglyukkal.
- Zongora – Határainkon kívüli egyes magyar lakta területeken (Kárpátalján is) a fémhúros kísérőgitár magyar népies neve.

3. Kovács Emil hangszerkészítő mester gyűjtése





4. Arturo Petrocelli (XIX. század): Öreg gitáros



5. Hermann Hauser 1937, Segovia gitárja 1937–62-ig





6. René François Lacôte (1785–1855), Párizs: Kilenchúrú gitár





7. Liragítár, XIX. század, Párizs





8. Hárfagitár,
XIX. század első fele, Párizs





9. Stauffer-gitar



10. Fabricatore-gitar





11. Változatok a gitártartásra





*12. Szardíniai iskola:
A gyermek Madonna vihuelán játszik (1500 k.)*



13. Katalán kontrabasszus vihuela



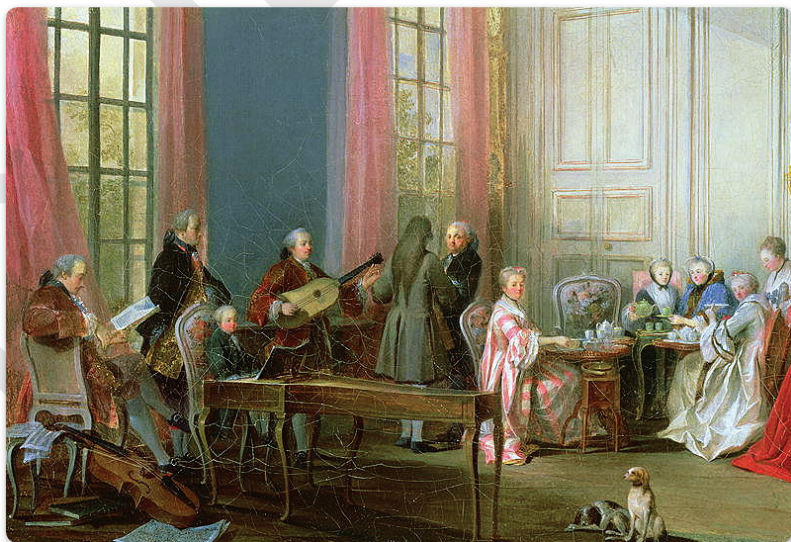
14. Ismeretlen művész (XIX. század):
Viktoriánus zenei illusztráció (1840 k.)



15. Arthur Rachman (1867–1937):
Ének gitárkíséréssel



16. Philips Georg H.-Steel:
Valscourt Elisabet portréja (1836)



17. Olivier Michel Barthelemy (1712–1749):
A gyermek Mozart a clavichordnál (1766)

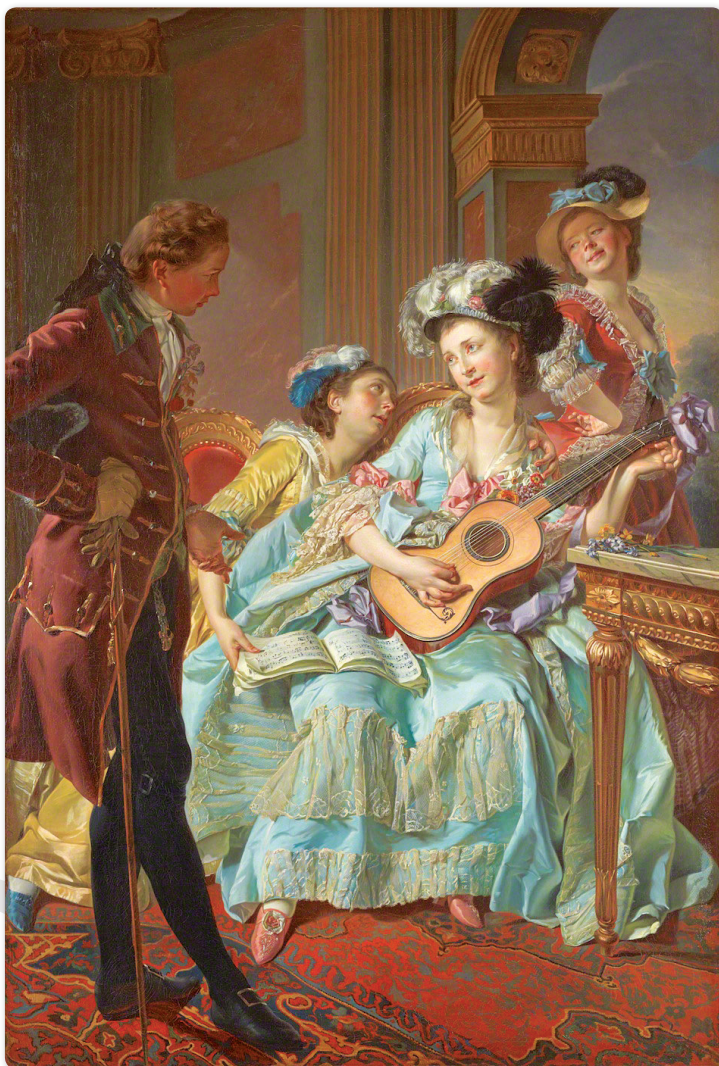




18. Vaszilij Andrejevics Tropinyin (1776–1857):
A gitáros (1838)



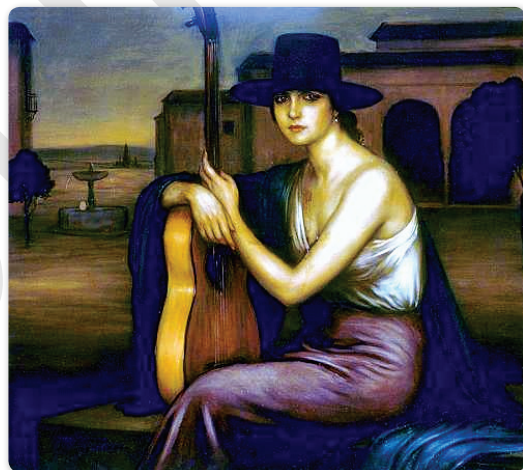
19. Charles de Marescot:
Litográfia a „La Guitaromanie” sorozatból (Kontratánc)



20. Louis Rolland Trinquesse (1746–1800 k.): *A koncert* (1615)



21. David Teniers (1610–1690): A gitárjátékos



22. Julio Romero de Torres (1880–1930): A gitárjátékos





23. Theodor Rombouts (1597–1637):
Zenészek (1620 k.)



24. Pierre Auguste Renoir: *Gitáróra* (1897)





25. Pierre Auguste Renoir: *A zene*



26. Jan Gerritsz van Bronckhors (1603–1661):
Zenélő hölgy

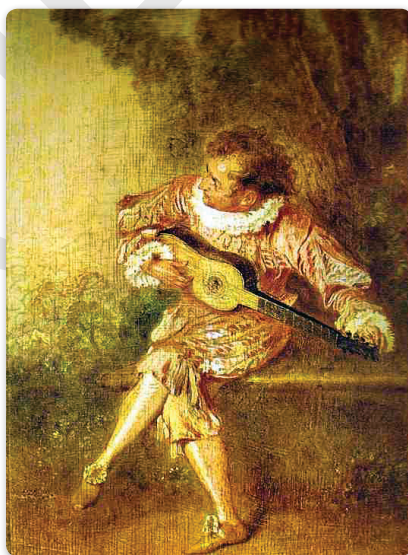




27. Jan Vermeer (1632–1675): A gitáros



28. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Vidám társaság a szabadban



29. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Szerenád



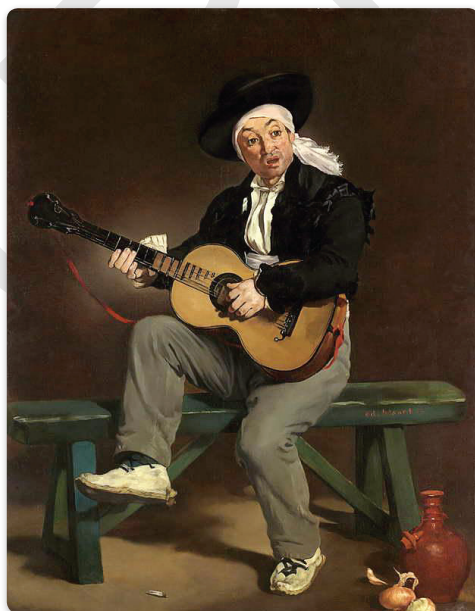
30. Richard Ansdell (1815–1855): *Indulás a fiestára*



31. Karel Dujardin (1622–1678): *Vásári szórakozás*



32. Karel Dujardin (1622–1678): *Olasz vándorszínészek*



33. Édouard Manet (1832–1883):
A spanyol énekes (1860)





34. Cs. Uhrin Tibor rajza



Források

1. Luis Milan: XXII. fantázia az eredeti formájában
https://www.google.hu/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CEoQFjAJahUKEwinvpSl39zGAhUlk3IKHajtA9o&url=https%3A%2F%2Fjyx.jyu.fi%2Ffdspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F25742%2F9789513941321.pdf%3Fsequence%3D1&ei=TR2mVefjM6WmygOo24_QDQ&usg=AFQjCNEKJv849fVnW0QbW04oOXm7vWGJhQ&sig2=V3CtlcLGVv0gmRj_2FywLw&bvm=bv.97949915,d.bGQ&cad=rja
2. Luis Milan: XXII. fantázia mai notációval
https://www.google.hu/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CEoQFjAJahUKEwinvpSl39zGAhUlk3IKHajtA9o&url=https%3A%2F%2Fjyx.jyu.fi%2Ffdspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F25742%2F9789513941321.pdf%3Fsequence%3D1&ei=TR2mVefjM6WmygOo24_QDQ&usg=AFQjCNEKJv849fVnW0QbW04oOXm7vWGJhQ&sig2=V3CtlcLGVv0gmRj_2FywLw&bvm=bv.97949915,d.bGQ&cad=rja
3. Kovács Emil hangszerkészítő mester gyűjtése
https://www.google.hu/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CEoQFjAJahUKEwinvpSl39zGAhUlk3IKHajtA9o&url=https%3A%2F%2Fjyx.jyu.fi%2Ffdspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F25742%2F9789513941321.pdf%3Fsequence%3D1&ei=TR2mVefjM6WmygOo24_QDQ&usg=AFQjCNEKJv849fVnW0QbW04oOXm7vWGJhQ&sig2=V3CtlcLGVv0gmRj_2FywLw&bvm=bv.97949915,d.bGQ&cad=rja



4. Arturo Petrocelli (XIX. század): Öreg gitáros
http://www.lievens.biz/gitaar/kunst_a1840.html
5. Hermann Hauser 1937, Segovia gitárja 1937–62-ig
<http://www.guitarsalon.com/productimages/resized/f3197246ca1beceea004062b-108402a3-1370027800-large.jpg>
6. René François Lacôte (1785–1855), Párizs: Kilenchúrú gitár
<http://www.thamesclassicalguitars.com/oldsite/MFA%202000.629%20Lacote%20guitar.jpg>
7. Liragitár, XIX. század, Párizs
<https://www.scholarsresource.com/browse/work/2144672646>
8. Hárfagitár, XIX. század első fele, Párizs
<https://www.scholarsresource.com/browse/work/2144674511>
9. Stauffer-gitár
http://www.ilsalabue.com/files/large_al_5_stauffer.jpg
10. Fabricatore-gitár
http://www.ilsalabue.com/files/al_4_fabricatore.jpg
11. Változatok a gitártartásra
 Dr. Adrovicz István gyűjteményéből
12. Szardíniai iskola: A gyermek Madonna vihuelán játszik (1500 körül)
http://www.thecipher.com/viola_da_gamba_cipher-2.html
13. Katalán kontrabasszus vihuela
<http://images-mediawiki-sites.thefullwiki.org/01/1/8/6/69177372246840889.jpg>
14. Ismeretlen művész (XIX. század): Viktoriánus zenei illusztráció (1840 körül)
<http://www.copyrightexpired.com/guitars/1895-Munseys-Antique-Guitar-Picture.html>
15. Arthur Rachman (1867–1937): Ének gitárkísérettel
http://www.lievens.biz/gitaar/kunst_a1910.html
16. Philips Georg H.-Steel: Valsscourt Elisabet portréja (1836)
http://www.lievens.biz/gitaar/kunst_a1820.html
17. Olivier Michel Barthelemy (1712–1749): A gyermek Mozart a clavichordnál (1766)
<http://www.magnoliabox.com/artist/2881/michel-barthelemy-ollivier-or-olivier>
18. Vaszilij Andrejevics Tropinyin (1776–1857): A gitáros (1838)
<http://f.rodon.org/p/1/070923022324d.jpg>
19. Charles de Marescot: Litográfia a „La Guitaromanie” sorozatból (Kontratánc)
<http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/CMDM/CMDM000000700/images/photoGuitaromanie2.jpg>
20. Louis Rolland Trinquesse (1746–1800 k.): A koncert (1615)
<http://books0977.tumblr.com/post/37723929938/after-the-soiree-1774-louis-roland>
21. David Teniers (1610–1690): A gitárjátékos
http://www.myartprints.co.uk/kunst/david_teniers//thm_Der-Gitarrenspieler.jpg
22. Julio Romero de Torres (1880–1930): A gitárjátékos
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/45/c2/24/45c224e822e94eac0b2e11afb9740f72.jpg>



23. Theodor Rombouts (1597–1637): Zenészek (1620 k.)
<http://collection.spencerart.ku.edu/eMuseumPlus?service=ExternalSearch&module=collection&fulltext=Theodor>
24. Pierre Auguste Renoir: Gitáróra (1897)
http://www.gitar.eoldal.hu/fenykepek/mualkotasok/festmenyek_gitarral/8.--renoir-114-eves--ami--je--a-gitartanarno-es-leany-novendeke..html
25. Pierre Auguste Renoir: A zene
<http://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/music-two-paintings#supersized-artistPaintings-218777>
26. Jan Gerritsz van Bronckhors (1603–1661): Zenélő hölgy
<http://pictify.com/54882/bronckhorst-jan-gerritsz-van-1603-1661-woman-with-lute>
27. Jan Vermeer (1632–1675): A gitáros
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vermeer/i/guitar-player.jpg>
28. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Vidám társaság a szabadban
http://www.artinthepicture.com/artists/Jean-Antoine_Watteau/garden.jpeg
29. Jean Antoine Watteau (1684–1721): Szerenád
<http://imgfile.367art.net/uploads/allimg/c110222/12b3R395Q350-45096.jpg>
30. Richard Ansdell (1815–1855): Indulás a fiestára
https://www.google.hu/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&ved=0CEoQFjAJahUKEwinvpSl39zGAhUlk3IKHajtA9o&url=https%3A%2F%2Fjyx.jyu.fi%2Fdspace%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F25742%2F9789513941321.pdf%3Fsequence%3D1&ei=TR2mVefjM6WmygOo24_QDQ&usq=AFQjCNEkV849fVnW0QbW04oOXm7vWGJhQ&sig2=V3CtlcLGVv0gmRj_2FywLw&bvm=bv.97949915,d.bGQ&cad=rja
31. Karel Dujardin (1622–1678): Vásári szórakozás
http://www.settemuse.it/pittori_opere_D/dujardin_karel/dujardin_karel_508_italian_comedians.jpg
32. Karel Dujardin (1622–1678): Olasz vándorszínészek
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Karel_Dujardin_-_A_Party_of_Charlatans_in_an_Italian_Landscape_-_WGA6861.jpg
33. Édouard Manet (1832–1883): A spanyol énekes (1860)
<https://cuadrosyvinilos.com/obras-de-arte/impresionismo/9081/el-cantante-espanol>
34. Cs. Uhrin Tibor
 Dr. Adrovicz István számára készített rajza

