

**ADROVICZ ISTVÁN**

**AZ EMBER GITÁRJA**

**A MINDENT TÚLÉLŐ HANGSZER**

**THE GUITAR OF MAN**

**A MUSICAL INSTRUMENT SURVIVING  
EVERYTHING**

**JYVÄSKYLÄ**

**2010**

**AZ EMBER GITÁRJA**

**A MINDENT TÚLÉLŐ HANGSZER**

**THE GUITAR OF MAN**

**A MUSICAL INSTRUMENT SURVIVING  
EVERYTHING**

**ADROVICZ ISTVÁN**

Academic dissertation to be publicly discussed  
by permission of the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,  
in Auditorium H105, on December 10th, 2010 at 12 o'clock noon.

István Adrovicz

Az Ember Gitárja AZ  
A mindent túlél hangszer

The Guitar of Man  
A Musical Instrument Surviving Everything



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2010

URN:ISBN:978-951-39-4132-1  
ISBN 978-951-39-4132-1 (PDF)  
ISBN 978-951-39-4131-4 (nid.)

Tiedekunta – Faculty Faculty of Humanities
Laitos – Department Department of Music
Tekijä – Author Adrovicz István
Työn nimi – Title
Az Ember Gitárja AZ, A mindent túlélő hangszer The Guitar of Man, A Musical Instrument Surviving Everything
Oppiaine – Subject Musicology
Työn laji – Level PhD Dissertation
Aika – Month and year December 10th 2010
Sivumäärä – Number of pages 389 pp.
Tiivistelmä – Abstract
<p>The history of guitars had been examined by many and from many different approaches, however, the following question has not been answered yet: how could this instrument survive so many centuries? What would be the reason, what could be the secret of the survival for this instrument? How was it possible for this instrument to remain in the peoples’ hands up until nowadays as the most beloved tool of music? How could it survive almost everything during the storms of history? What were those historical, economical, political and cultural requirements and circumstances that have helped its survival against other instruments, which during the course of time faded, vanished silently?</p> <p>A.,The Guitar of Man”/A musical Instruments surviving everything/ titled dissertation searches the adequate answer for these questions.</p> <p>The thesis was made with the so called “without interference” method /Earl Babbi, The Practice of Social Research, 9.edition, Wadsworth/Thomson Learning, 2001/ and uses contemplative comparative historical dissection. The author endeavoured to reveal the correspondences through the vast number of documents mentioned in the preface with the method of imaginative power and understanding. As the result of the research the development of the guitar is presented from the vihuela to nowadays. The thesis also describes the most important and representative genres and types, various pedagogic methods, the features of technical variations, the technical systems’ similarities and differences regarding mainly the Spanish, Italian and French cultures.</p> <p>The thesis is built on the historical presentation of major guitar players’, composers’ and the instrument’s most renowned artists’ lifeline. In this manner the author tries to unveil the most prominent features of the instrument’s past 500 years in coherence with the basic type of historical inspection the most important narrative of which is the individual centered method of description. The appearance of “major people” could mean the founder of an era in the world of guitars or they could be the signifiers of an entirely new way of thinking if appeared in good time or they are simply the representatives of a new artistic way.</p> <p>The final conclusions in the thesis provide a solution for the questions regarding the survival of the guitar. These are the followings:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>◆ the individuality, creativity and affection offered by this instrument of the evetime people have always had a prominent and positive influence on the survival of this instrument</li> <li>◆ the guitar proves to be extremely adaptable and variable. It had conformed in every era, in every time and to everybody in formal appearance as well as in playing technique as well as regarding the music played on it.</li> <li>◆ the guitar has always been a practical instrument, chordial and also a solo instrument, its production is relatively cheap and can easily be stored or transported</li> <li>◆ it could be widely used in any era, has always conformed to any musical demand,</li> </ul>

one could use it for the needs of high culture or that of everyday life and has a major, fine quality of literature for the Renaissance

- ◆ the usage of new materials have elevated the instrument to the ever: renewing high quality of instrument manufacturing
  - ◆ the rising of factory technology had made it accessible to the wide range of society and made it a popular instrument
- the accomplishments in guitar pedagogy

- Asiasanat - Keywords Organology, History of Guitar, Without Interference Method

Säilytyspaikka - Depository: University Library, Department of Music

Muita tietoja - Additional information. ISBN: 978-951-39-4132-1

Author's address           Istvan Adrovicz  
Faculty of Music  
University of Debrecen, Hungary

Author's Email            zcvorda@vipmail.hu

Supervisor                Professor Matti Vainio  
Department of Music  
University of Jyväskylä, Finland

Reviewers                 Professor Zoltán Tokos  
Faculty of Music  
University of Debrecen, Hungary

Professor László Tamás Szabó  
Department of Education  
University of Debrecen, Hungary

Opponent                 Professor Zoltán Tokos



ABRA 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 kocsma 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...



## KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

*Dr. Duffek Mihály* szakmai segítsége és támogatása nélkül jelen disszertáció nem készült volna el.

Köszönettel tartozom továbbá *Molnár Szabolcsnak*, hasznos tanácsai és észrevételei mindig új lendületet adtak munkámnak.

Hálával gondolok tanítványaimra: oktató munkám horizontját az elmúlt négy évtizedben ők szélesítették, tapasztalataimat ők gazdagították.

Debrecen, 2010. április

# TARTALOMJEGYZÉK

EINFÜHRUNG .....	12
ZIELSETZUNG DER VORLIEGENDEN STUDIE .....	14
GRUNDGEDANKE DER ABHANDLUNG .....	16
ANGEWANDTE FORSCHUNGSMETHODEN UND ZIELE .....	19
EINIGE GEDANKEN ÜBER DIE GESCHICHTE DER GITARRE IN..... EUROPA.....	20
INHALTVERZEICHNIS.....	26
BEVEZETÉS .....	35
A TANULMÁNY KITŰZÖTT CÉLJA.....	37
A DOLGOZAT ALAPGONDOLATA .....	38
ALKALMAZOTT KUTATÁSI MÓDSZEREK ÉS CÉLOK.....	40
NÉHÁNY GONDOLAT A GITÁR EURÓPAI TÖRTÉNETÉRŐL.....	41
1 SPANYOLORSZÁG TÖRTÉNETÉNEK VÁZLATA (711-1580).....	53
1.1 A spanyol reneszánsz zene általános képe.....	55
1.2 A vihuela megjelenése.....	59
1.3 A tabulatúráirásról és előzményeiről általában.....	64
1.4 A legismertebb vihuelisták és munkásságuk.....	71
1.5 A vihuela hangolásáról .....	94
1.6 A vihuela tartása és játéktechnikája .....	96
2 A XVI. SZÁZADI ZENE RÉTEGZŐDÉSE.....	101
2.1 Egy kiemelkedő műfaj, a fantázia.....	103
2.2 A vihuelára írott fantáziák tipizálásának lehetőségei.....	107
3 A BAROKK MŰVÉSZETRŐL ÁLTALÁBAN .....	118
3.1 A pengetős hangszerek szerepe a barokk korban.....	122
3.2 A barokkban használt gitárszerű hangszerek.....	123
3.3 A barokk gitár hangolása.....	128
3.4 A barokk gitár pengetési technikái.....	130
3.5 A barokk gitárzene notációja.....	131
3.5.1 Az alfabetikus rendszer, az alfabetotechnika .....	132
3.5.2 A tabulatúra .....	136
3.5.3 Az olasz tabulatúra .....	137
3.5.4 A francia tabulatúra .....	138
NEGYEDIK FEJEZET .....	141
4 A BAROKK GITÁR JÁTÉKTECHNIKÁI, A JOBB KÉZ TECHNIKÁJA. .....	141
4.1 A Battente technika (battare: ütni).....	144
4.2 A bal kéz technikája .....	145
4.3 Díszítések a barokk gitáron .....	145
4.3.1 Díszítések a „piccicato” stílusban.....	145
4.3.2 Díszítések a rasguado stílusban.....	150

4.4	A barokk gitár jeles képviselői .....	151
4.4.1	Spanyol barokk gitárosok .....	153
4.4.1.1	Egy spanyol nemesember .....	153
4.4.1.2	A Sanz utáni nemzedék.....	156
4.4.2	Olasz barokk gitárosok.....	158
4.4.3	Francia barokk gitárosok.....	173
ÖTÖDIK FEJEZET .....		180
5	A HATHÚROS GITÁR MEGJELÉNÉSE .....	180
5.1	A hatodik húrról és a húrok készítéséről .....	182
5.2	Spanyolország.....	186
5.3	Olaszország.....	188
5.4	Franciaország.....	189
5.5	A gitárkészítés jelentős állomásai.....	191
HATODIK FEJEZET .....		200
6	GITÁROSOK A XIX. SZÁZADI FRANCIAORSZÁGBAN.....	200
6.1	Egy olasz virtuóz Párizsban .....	200
6.3	Fernando Sor élete és kora .....	216
6.3.1	Egy korszakalkotó jelentőségű mű: „Méthode pour la Guitarra”	221
6.3.3	A hangszer tartása.....	224
6.3.4	A húrok és a hang minősége, a körömpengetés.....	225
6.4	Sor gitáros kortársai.....	238
HETEDIK FEJEZET .....		246
7	A GITÁR ROMANTIKA UTÁNI ÉVTIZEDEI.....	246
7.1	Egy bécsi gitárművész .....	246
7.2	A posztromantika és a gitár.....	251
7.3	A XX. század legnagyobb hatású gitárművésze.....	253
7.3.1	Segovia technikája.....	258
7.3.2	A hangszertartás.....	258
7.3.3	A jobb kéz tartása .....	259
7.3.4	Az „apoyando” pengetés .....	260
7.3.5	A tirando pengetés.....	260
7.3.6	A körmök szerepe .....	261
7.3.7	A jobb kéz hüvelykujja .....	261
NYOLCADIK FEJEZET		
8	LATINAMERIKAI HATÁS AZ EURÓPAI GITÁROZÁSBAN.....	264
8.1	JULIO SALVADOR SAGRERAS ÉS GITÁRISKOLÁJA.....	264
8.2	Abel Carlevaro.....	267
8.2.2	Diatonikus skálák.....	270
8.2.3	A jobb kéz technikája.....	271
8.2.4	A bal kéz technikája .....	272
8.2.5	A bal kéz technikája – konklúzió .....	273
8.3	„Escuela de la Guitarra” .....	274
8.3.1	A gitár tartása .....	275
8.3.2	A jobb kéz funkciói .....	276

8.3.3 A hangszertechika és az intellektus .....	277
8.3.4 A jobbkez munkája, pengetési módok .....	279
8.3.6 A gitár dinamikai lehetőségei .....	284
8.3.7 A balkéz ujjainak munkája.....	286
8.3.8 Pozícióváltás típusok .....	288
8.3.9 A skálázás.....	289
8.3.10 A tompítás .....	290
8.3.11 A jobb kéz technikájának fejlesztése.....	292
8.3.12 A balkéz technikája, pozícióváltás.....	293
8.3.13 A technikai kötés .....	293
8.3.14 Az ujjak nyújtása és zsugorítása .....	294
8.3.15 Akalmazott elmélet.....	295
KILENCEDIK FEJEZET .....	296
9 ÖSSZEGZÉS.....	296
BIBLIOGRÁFIA .....	324
NÉVMUTATÓ .....	331
FIGURE - ABRA.....	343
MELLÉKLET .....	345

## EINFÜHRUNG

Bereits seit dem Anfang der Geschichte – von der Vorzeit bis zu den heutigen Tagen – sind in der Kulturgeschichte und unter den künstlerischen Denkmälern Hinweise auf Zupfinstrumente vorzufinden. Dabei wurden diese Instrumente entweder mythologischen oder historischen Persönlichkeiten in die Hände gegeben.

Seit eh und je wurden die Menschen vom Klang und der Form der Zupfinstrumente und von der herzergreifenden Schönheit der Musik, die sich auf ihnen erschallen lässt, verzaubert. Die meisten dieser Musikinstrumente lassen sich in die Hände nehmen und in den Schoss legen: man kann sie also sozusagen umarmen. Um sie zum Klingen zu bringen, gebraucht man meistens beide Hände. Das Wahrzeichen des ertönenden Klanges ist der klar definierbare Schallbeginn und der relativ schnell eintretende Abklang – was einen sogar an die Vergänglichkeit der Menschheit und ihrer Welt erinnern könnte.

Der Saitenbezug der meisten Zupfinstrumente ist „lose“. Dank dieser lockeren Saitenbespannung lassen sich die Saiten relativ leicht anschlagen. Ihr Stimmumfang bewegt sich eher in den tieferen Regionen. Es ist charakteristisch, dass für die alltägliche Handhabung der meisten dieser Instrumente eine relativ mässige Musikgelehrtheit schon ausreicht, so dass mit ihnen der Spass am Musizieren – unter den Musikern – und der Spass am Zuhören – bei dem Auditorium – früh erreicht werden kann.

Die Schlichtheit der Gitarre, ihre verhältnismässig primitive Konstruktion schliesst jedoch ein Qualitätsmusizieren, ein Instrumentenspiel höheren Ranges keinesfalls aus. Die Geschichte dieser Instrumente sowie die zurückgebliebenen Musikdenkmäler bestätigen uns, dass ihre Möglichkeiten, die sich aus ihrer Konstruktion ergeben, sie für die höchstkomplizierten musikalischen Äusserungen, für polyphonische Konstruierungen und gefeilte, künstlerisch geformte Spielweise geeignet machen.

Die Musikwissenschaftler, die mit der Vergangenheit und der Musik dieser Instrumentenart vertraut sind, behaupten nachdrücklich, dass die Zupfinstrumente und die durch sie geformte musikalische Welt die Richtung der Musikentwicklung in Europa grundlegend und entscheidend beeinflusst hätten. Ungeachtet dessen sind im Zusammenhang mit dieser Instrumentenart auch heute noch häufig geringschätzige und abwertende Meinungen anzutreffen.

Oft werden falsche, voreilige Feststellungen von jenen Personen geäußert, die diese Musikinstrumente kaum kennen, und die nur aufgrund der Leistung eines auf dem Zupfinstrument spielenden Amateurs, eines Anfängers tiefsinnige Schlussfolgerungen über die Zupfinstrumente und ihre musikalischen Anwendungsmöglichkeiten ziehen. Unglücklicherweise scheint diese Anschauung bei der Gitarre – als Resultat zahlreicher Umstände – in erhöhtem Masse zur Geltung zu kommen.

Über die Geschichte der Gitarre kann man sehr vereinfacht auch als über ihre Geschichte der Beliebtheit und Nicht-Bliebtheit sprechen. Dank dieser sich stets ändernden Beliebtheit konnte es vorkommen, dass die Gitarre manchmal sogar für 20 bis 50 Jahre in den Hintergrund gedrängt worden ist oder sie schlicht aus der Mode kam. Nicht nur die Gitarre geriet jedoch in Vergessenheit, sondern auch die hervorragenden Künstler und Komponisten dieses Instruments, gemeinsam mit der Musik, die sie auf ihm erklingen liessen. All die Momente, wie z. B. der sich ändernde allgemeine Geschmack, die Musikmode, die gesellschaftlichen Umstände oder die Akzentverschiebungen in der Kultur trugen dazu bei, dass die Ausnützung musikalischer Möglichkeiten einer Gitarre nicht selten einfach Interesselosigkeit erfahren mussten.

Die immer neuen Wandlungen erweckten jedoch das Interesse an Gitarre von neuem. Viele nahmen die Gitarre wieder in die Hände: die vergessene Instrumentaltechnik und die Instrumentenkultur wurden von neuem ins Leben gerufen. Einige der Musiker lernten wieder Gitarre spielen. Das elektrische Instrument der nachfolgenden „Beatles-Ära“, die sogenannte elektrische Gitarre

brachte eine explosionsartige, überraschende und unerwartete Popularität auch der spanischen – oder anders genannt: der klassischen Gitarre.

Die schlagartig wiedererworbene Popularität dieses alt-neuen Musikinstruments – der elektrischen Gitarre also – hatte zur unerwarteten Folge, dass das Interesse auf einmal in die Richtung der vergessenen Musik des herkömmlichen Instruments, der spanischen Gitarre sich zuwendete. Im XX. Jahrhundert weckte diese allgemeine Beliebtheit der Gitarre auch die Neugier der zeitgenössischen Komponisten für dieses Instrument. Als Resultat dessen wurden viele neue Kompositionen geschrieben, die von dem auf der Gitarre Spielenden, von dem Gitarrenkünstler eine neuartige Annäherung erforderten. Die Spielweise auf dem Instrument erfuhr dadurch eine grundlegende Änderung. Man könnte ruhigen Herzens sagen, dass sich die Spielweise auf dem Instrument in noch nie dagewesenem Masse entwickelte. Aus diesen tiefdringenden und grundlegenden Wandlungen ging die Gitarre schon wieder als Sieger hervor. Dies ist den durch neue Musik gestellten technischen und musikalischen Anforderungen zu verdanken. So wurde die Gitarre aufs neue zu einem modernen Musikinstrument und zum jetzigen, mit Recht anerkannten Medium der neuen Musik.

### **Zielsetzung der vorliegenden Studie**

1. Die Darstellung der Entwicklung der Gitarre von der Vihuela bis zur heutigen Zeit.
2. Die Aufdeckung der in der Welt der Gitarrenmusik angewandten musikalischen und technischen Lösungen in den einzelnen Epochen und die Analyse und Darstellung ihrer Wesenszüge.
3. Die Darstellung der Spieltechniken, Gattungen und Formen der Gitarre, die für sie am meisten charakteristisch sind, und zwar in erster Linie im spanischen, italienischen und französischen Kulturkreis.

4. Die Studie strebt danach, auf die Frage eine Antwort zu geben, warum und auf welche Weise es der Gitarre in ihrer 500jährigen Geschichte – im Gegensatz zu vielen anderen Instrumenten – das Überleben gelungen und heute noch ein gebräuchliches und beliebtes Instrument ist.
5. Die für die pädagogische Praxis der einzelnen Epochen charakteristischen didaktischen und methodologischen Eigenartigkeiten und Besonderheiten sollen in der Abhandlung enthüllt und einander gegenübergestellt werden.
6. In der Studie versuche ich die technischen Eigenartigkeiten des Gitarrenspiels, die Ähnlichkeiten und die Unterschiede zwischen den technischen Systemen und Lösungen in den einzelnen Epochen zu aufzudecken und einer kritischen Analyse unterziehen.
7. Der Verfasser hat mit seiner Studie ausserdem vor, seinen Beitrag zum Kennenlernen der Gitarre aus einem tiefeschürfenden musikalischen, pädagogischen und instrumentaltechnischen Aspekt zu leisten.
8. Es wird keine vollständige Darstellung vom Autor der Studie angestrebt: an Hand von subjektiven Beurteilungen werden von ihm die Künstler hervorgehoben, die in den vergangenen 500 Jahren eine Hauptrolle im Leben des Instruments gespielt haben sollen. Durch die Darstellung der Tätigkeiten, der Lebenswege und der Persönlichkeiten dieser Künstler möchte der Verfasser auf die typischen Züge und Tendenzen der Wandlungen bei der Gitarre hindeuten.
9. Die Absicht des Autors wird wohl nicht verhehlt: die vorliegende Studie soll ein Elementarstoff sein, Notizen für die Studierenden.



In der Studie wurden die sogenannte einmischungsfreie Untersuchung<sup>1</sup> und die vergleichend-historische Analyse als zwei Verfahrensmethoden angewandt.

Der Autor versucht mit Hilfe der Vorstellungskraft und der Methode des Verstehens unter den zu diesem Gegenstand Geschriebenen und unter den zahlreichen Einzelheiten der Dokumente Zusammenhänge zu finden.

## **Grundgedanke der Abhandlung**

Bei der analytischen Darstellung des in Europa 500jährigen Weges und der Entwicklung der Gitarre werden zahlreiche Fragen aufgeworfen. Aus mehreren Aspekten kann die Gitarre und die auf diesem Instrument gespielte Musik einer Analyse unterzogen werden. Die Zeit der Erscheinung der spanischen Vihuela liefert uns bei dieser Untersuchung einen geeigneten Ausgangspunkt. Das unerwartete Auftauchen, das scheinbare Nicht-Vorhandensein jedes Vorhergehenden in der frühen Musikwelt scheint der Ausgangspunkt äusserst interessanter Untersuchungen zu sein.

Man glaubt doch keiner, dass dieses wunderbare Instrument sozusagen aus dem Nichts geboren worden ist. Zu gleicher Zeit ist diese rasche, in Spanien anscheinend ohne Vorereignisse erschienene, musikalische Qualität – die dieses Instrument zu seiner Zeit darstellte – ziemlich erstaunlich.

Nach heutigem Erkenntnisstand jedoch können wir sagen, dass es kein Wunder gibt. Im Hintergrund dessen, was uns als ein Wunder vorkommt, stehen unzählige winzigkleine, doch äusserst bedeutungsvolle Ereignisse von entscheidender Wichtigkeit. Aus diesem Grunde ist es sinnvoll – wenn wir beispielsweise das Wunder der Vihuela in der Renaissance unter die Lupe nehmen wollen – die damaligen Umstände und das zu ihrer Zeit vorhandene Bedingungssystem – in dem dieses Musikinstrument so erfolgreich prosperieren vermochte – gründlicher zu prüfen. Hier können die historischen

---

<sup>1</sup> Earl Babbie: The Practice of Social Research (auf Ungarisch: A társadalomtudományi kutatás gyakorlata) VI. überarbeitete Auflage, Balassi Kiadó – Budapest, 2003. (Seite 351-378.)

Umstände von Belang sein, auch die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gegebenheiten, die Veränderungen in der menschlichen Denkweise, die veränderte Welt der Kultur und der Kunst sowie alles, was auf die Lebensverhältnisse im Zeitalter der Renaissance in Europa eine Wirkung ausüben konnte.

Man darf keinesfalls ausser acht lassen, dass die Renaissance in erster Linie eine menschliche Erscheinung war und dementsprechend muss in den Tiefen der Handlungsweisen des Menschen jener Zeit nach dem Wesentlichen gesucht werden. Die führende Rolle der Buchdruckerei bei der Verbreitung der Kultur - und dadurch die führende Rolle bei der Umformung der menschlichen Denkweise - kann nicht oft genug betont werden.

Der Musikaliendruck - dem die Buchdruckerei zum Muster diente - veränderte den Markt der wertvollen Musik explosionsartig; die gesellschaftliche Rolle der Musik und die Beziehungen des Menschen zur Musik erfuhren eine radikale Umwandlung. Wenn wir den jahrhundertlangen Weg eines Instruments - sei es einfach wie die Gitarre - verstehen wollen, müssen wir vorerst auch das die Gitarrenmusik rezipierende Medium deuten.

Die Schicksale der Menschen werden nicht nur von den grossen geistigen Strömungen beeinflusst; die Menschen selbst können beim Lenken ihres eigenen Lebens ebenfalls aktiv mitwirken.

Unter den Gründen, die die Welt des Menschen verändern, spielt die Persönlichkeit eine ziemlich tragende Rolle; die Denkweise und Fähigkeiten des Menschen also, seine Gewohnheiten und Wünsche, einfacher gesagt: der menschliche Faktor. Wenn wir also vorhaben, über „die Musik des Menschen“ zu sprechen - in unserem Falle über „die Gitarre des Menschen und seine Gitarrenmusik“ - ist es ratsam, bzw. Notwendig ebenfalls den auf seinem Instrument spielenden Menschen zum Gegenstand unserer Untersuchung zu machen.

Es ist nicht der eine oder der andere Faktor - d.h. nicht der Klang des Instruments, seine Form, seine Technik, die mit dem Instrument erzeugte Musik - das, was ein bestimmtes Instrument lange am Leben erhält, sondern

vielmehr der auf dem Instrument musizierende Mensch selbst, der Mensch mit seiner bestimmten Denkart, mit seinem Talent und – dies ist höchstwahrscheinlich das Wichtigste – mit seiner Persönlichkeit.

Soweit der Rahmen dieser Studie es uns möglich macht werden die Lebenswege der in der Geschichte der Gitarre bedeutendsten Persönlichkeiten erforscht. Dabei wird ein Versuch gemacht die Auswirkungen dieser Personen auf die Geschichte der Gitarre und die Bedeutung in der Geschichte der Gitarre zu erschliessen.

Bei der Bewertung der Geschichte der Gitarre in Europa kann man über die Gitarre sagen, dass sie den Erfordernissen in der Musik immer wieder entsprach, da sie imstande war sich der Welt und der herrschenden Mode der einzelnen Zeitalter sich anzupassen. Obwohl die Gitarre von den Hauptströmungen in der Musik nicht immer mitgerissen wurde - von Zeit zu Zeit also auf der Peripherie des Musikgeschehens verweilend – war sie doch – sowohl durch ihre Technik als auch durch ihre Gattungsvielfalt – der ständige Begleiter des Menschen in seiner Alltagswelt.

Man ist sowohl den anerkanntesten Werken in der Gitarrenliteratur als auch den bei der Entwicklung der Gitarrenspieltechnik bedeutendsten pädagogischen Arbeiten Rechenschaft schuldig. Auf die Beschäftigung mit den aus dem Gesichtspunkt der Gitarre wichtigsten Gattungsarten wird in der Studie besonderes Gewicht gelegt. Der Verfasser hat vor, aus dem während der Ausarbeitung der Studie durchgeführten Forschungen herauskristallisierten, allgemeinen Bild die mehr als 500jährige Vergangenheit und den Entwicklungsweg der Gitarre von der Vihuela bis zur Gegenwart darzustellen.

Bei dieser Darstellung bedient er sich einiger typischen Elemente, die dann von ihm kritischen Analysen unterzogen und die Tatsachen objektiv gegenübergestellt werden. Die vorliegende Studie stellt sich also die Aufgabe von der fast 500jährigen, von der „Gitarre des Menschen“ hinterlegten Strecke einen Abriss zu geben. Dabei wird nach der Beantwortung der folgenden Frage gesucht: wie es einem Instrument gelungen ist, so viele Jahrhunderte zu

überleben und gleichzeitig eines der beliebtesten Musikinstrumente des Menschen zu bleiben.

## **Angewandte Forschungsmethoden und Ziele**

1. Zielrationale Bearbeitung der Fachliteratur, das Materialsammeln zur wissenschaftlichen Arbeit. Aufsuchung und Aufnahme authentischer Schriftmaterialien aus der Geschichte der Gitarre, Analyse der typischsten Gattungsarten.  
Darstellung und Analyse der bei der Instrumentenbelehrung verwendeten und angewandten Unterrichtsmethoden, der Musikmaterialien und der Spieltechniken.
2. Beschreibungsmethode, Aufnahme, Problemaufwurf: was? wann? wie?  
Heraushebung der für die einzelnen Epochen charakteristischen, musikalischen Offenbarungen und Vergleich ihrer allgemeinen Merkmale. Analyse der instrumentalischen Techniken, Trennung nach musikalischen Gattungsarten und ihre Darstellung.
3. Vergleich, Analyse.  
Nach den Epochen erfolgte Vergleich der Musik, der Formen, der Techniken und der Eigenarten.
4. Schlussfolgerungen, Thesen
5. Abgrenzung zwischen dem Ähnlichen (Allgemeinen) und dem Besonderen (Spezifischen), ihre wesenhafte Zusammenfassung und ihre Definition. Die Darstellung des Allgemeinen und des

Besonderen<sup>2</sup> in den musikalischen, technischen, didaktischen und methodologischen Prozessen.

## **Einige Gedanken über die Geschichte der Gitarre in Europa**

Die Gitarre war nicht mal zur Zeit ihrer Erscheinung in Europa ein mit sich selbst völlig identisches Werkzeug. Die Anfänge ihrer Geschichte verlieren sich im Dunkel der längst vergangenen Zeiten, doch eines steht fest; sie kam zu uns aus Asien her, durch Übermittlung der Perser. Europa erreichte sie aus zwei Richtungen: aus der Richtung des byzantinischen Kaisertums (1) und der arabischen Welt (2).

Das byzantinische Instrument landete im römischen Reich, in dem es unter dem Namen „guitarra latina“ (lateinische Gitarre) beliebt wurde. Seine Form war oval, elliptisch. Die Araber nahmen ihr beliebtes Instrument auch nach Spanien mit, wo es schon mit seiner achtförmig geformten, doch immer noch eckigen Konstruktion unter dem Namen „guitarra morisca“ (mohrische Gitarre) sich verbreitete.

Die Gitarre wurde auch durch die Umbilden der Geschichte geformt; die Verbannung der Mohren aus Spanien setzte bedeutende Änderungen im Kulturleben in Gang. Die Inquisition ihrerseits hatte sich ebenfalls sehr viel Mühe gegeben, um alles, was arabischer Herkunft war, oder auf irgendwelche Art und Weise mit der arabischen Welt zu tun hatte, ins Abseits zu schieben, damit die Spanier den Weg zu ihrer christlichen Identität zu finden vermögen.

Dessen ungeachtet behielten die Spanier ihr inzwischen lieb gewonnenes Instrument, die Gitarre wurde von ihnen nicht ganz vergessen. Sie konnten auf sie nicht endgültig verzichten, sondern – was *Tinctoris* „spanische Findigkeit“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Unter den in dieser Studie aufgeführten Terminologien (allgemeines, besonderes, seltsames) sollte man die von György Lukács formulierten ästhetischen Kategorien verstehen. Die im alltäglichen Sinne benutzten Ausdrücke werden für Bezeichnung und simple Unterscheidung zwischen „ähnlichem“ und „verschiedenem“, zwischen „individuellem“ und „allgemeinem“ verwendet werden.

<sup>3</sup> *Tinctoris*: „De inventione et usu musiciae“

nennt – schufen ein gitarrenähnliches, doch neues Musikinstrument, das auf den Namen Vihuela getauft wurde. Dieses neue Instrument – im Grunde genommen eine Gitarre – war imstande den musikalischen Bedürfnissen der damaligen Aristokratie entgegen zu kommen. Aufgrund dessen kann man ohne Übertreibung behaupten, dass eigentlich die Änderung, die Umwandlung selbst eines der grundlegendsten Merkmale der Gitarre ist.

Die Vihuela, dieses neue Musikinstrument wurde Teil der spanischen Alltagsmusik und eines der wichtigsten Ausdruckswerkzeugen der spanischen Renaissance in dem Zeitalter, das auch unter dem Namen „Goldenes Zeitalter“ bezeichnet wird. Die Spanier spielten kaum auf der Laute, obwohl sie zu jenen Zeiten in Europa allgemein akzeptiert wurde; für die Spanier war die Laute ein arabisches Instrument. Doch, es ist äusserst wichtig zu betonen, dass auch im Zeitalter der Vihuela in den manchen Tabulaturbüchern für Vihuela Kompositionen und niedergeschriebene Musikstücke für 4-saitige Gitarre vorzufinden sind.<sup>4</sup>

Von mehreren Fachschreibern<sup>5</sup> wird heutzutage über die Epoche der Vihuela zwar als über das „Goldene Zeitalter“ der spanischen Musik gesprochen, doch das Kennen dieser Musikkultur hohen künstlerischen Ranges, das Verstehen ihrer Bedeutung und die richtige Bewertung ihrer in der Entwicklung der europäischen Musik gespielte Rolle steht heutzutage noch immer dem gewünschten Masse weit weg nach.

Das Gleiche gilt leider auch für die „Gitarre des Barocks“. Mehr als 90 Prozent der für dieses Instrument komponierte Musikwerke wartet in den dunklen Ecken der Bibliotheken liegend und von den Musikern vergessen nur noch darauf, aufs neue entdeckt zu werden<sup>6</sup>. Sie warten auf das Neuaufwachen, damit die Gitarre des Barocks und ihre Musikkultur ihren mit Recht verdienten und geschätzten Platz im musikalischen Allgemeinbewusstsein Europas sich erringen kann.

---

<sup>4</sup> Alonso de Mudarra: „Tres libros de Música en cifras para Vihuela, en el primero av Música... para Guitarra“. Im ersten Buch sind sechs Musikwerke für 4saitige Gitarre zu finden.

<sup>5</sup> Frederic V.Grunfeld, G. Morphy, P. Johnson, K. Ragossnig, E. Pujol etc.

<sup>6</sup> nach der Vorlesung von Jesus Sanches an der Fakultät für Musik der Universität Debrecen am 04.12.1999.

Es stellt sich die Frage, wieso sind diese Zupfinstrumente zu ihrer Zeit so überraschend schnell populär geworden. Warum hatten die hervorragendsten Musiker jener Epoche so viele Musikwerke für sie komponiert? Was ist der Grund ihrer rapiden Verbreitung auf dem ganzen europäischen Kontinent? Die Antwort ist simpel und aussergewöhnlich: diese Instrumente waren nicht nur „geeignet“, sondern auch „zuhanden“.

Als „geeignet“ hat sich die Gitarre erwiesen, da sie zum Spielen einfacher Musik genauso bedingungslos geeignet war, wie zum Erklingen der kompliziersten, polyphonischen Kompositionen. Die Gitarre konnte also sowohl der anspruchsvolleren Musik höheren Ranges als auch den alltäglichen, „plebejischen“ musikalischen Offenbarungen gerecht werden. Die meisten der Methoden, die für die Niederschreibung instrumentalischer Musik erfunden worden waren – sogar die sogenannte Tabulatur-Schriftart – waren leicht zu erlernen, leicht zu lesen und in der Praxis ganz gut zu gebrauchen.<sup>7</sup>

Dieses Instrument war gleichzeitig auch „zuhanden“, weil es sich verhältnismässig leicht hat bauen lassen: beim Gitarrenbau war das Instrumentenholz von geeigneter Qualität leicht zugänglich. Aus diesen Gründen waren diese Instrumente zu einem günstigen Preis zu haben. Auf der Gitarre konnte man mehrstimmig spielen, sie machte die Akkord- und (im späteren) die Continuo-Begleitung möglich und – falls es notwendig war – sie konnte als ein Orchester mit nur einem Mitglied fungieren.

Bei der Begleitung der Sänger und bei der Zusammenarbeit mit anderen Instrumenten hat die Gitarre sich ebenfalls ausgezeichnet bewehrt. Nicht zuletzt konnte sie vom Gitarrenspieler problemlos überall hin mitgenommen werden.

Die hier aufgezählten Vorteile der Gitarre haben der Gitarre auch in der Klassik zur grossen Beliebtheit verholfen. Die Instrumentenbauer und Instrumentenspieler versuchten sich an die herrschende Mode, Ansprüche und Erwartungen der Zeitalter anzupassen.

---

<sup>7</sup>Ernst Pohlmann: Laute, Theorbe, Chitarrone., Die Laute-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart. Edition Eres, D-2804 Liliental/Bremen, 1972. (Seite 159-190.)

In den zur Zeit der Romantik üblich gewordenen, öffentlichen Konzerten hörte das Publikum den Musikproduktionen der grössten zeitgenössischen Gitarrenvirtuosen mit immer grösser werdendem Vergnügen zu. Bei den Auftritten der Virtuosmusiker grossen Rufes - wie z. B. *Liszt*, *Paganini* und andere - waren die Konzertsäle in Europa immer bis auf den letzten Platz besetzt. Die Gitarrenkünstler konnten diese „Wandlung im musikalischen Bedürfnissystem“ ebenfalls nicht umgehen. So stimmten sie sowohl ihre Instrumentaltechnik als auch die Inhalte und Formen auf die sich ändernden Gebräuche ab; die auf der Gitarre erklingende Musik erfuhr eine tiefgreifende Änderung.

Neben der immer lauter werdenden Musik und der Musikmode der Spätromantik - die sich in der darauffolgenden Epoche parallel herausgebildet hatten - wurde das früher allgemein beliebte und gern benutzte Musikinstrument allmählich in den Hintergrund gedrängt. An die Klangdynamik gestellte Ansprüche stiegen in so hohem Masse, dass die Gitarre - die eher ein leises Instrument ist - damit nicht mehr Schritt halten konnte; die Gitarre war nicht mehr imstande der neuen Mode in der Musikwelt zu folgen. Die Lautstärke schien über die Intimität einen Sieg errungen zu haben. Dieses Ereignis lässt sich ganz einfach verfassen: die Gitarre kam aus der Mode.<sup>8</sup>

Es ist schon faszinierend, wie der Mensch von Zeit zu Zeit auf seine eigene Vergangenheit zurückblickt und dabei verblüfft immer wieder sich selbst entdeckt. Immer wieder macht er Rückblicke und immer wieder macht er dabei Entdeckungen. Auf diese Weise kehrt er zu all den Sachen zurück, die seinen Vorfahren schon bekannt waren, zu den Sachen, die sie liebten und für gut hielten. Das ist das wahre, grosse Abenteuer, das nicht nur die Denkweise, die Philosophie und die Neuinterpretierung des Daseins betrifft, sondern fast alle Bereiche der menschlichen Welt, die Kunst und innerhalb dessen auch die Musik inbegriffen. Selbstverständlich konnte die Gitarre aus der Reihe dieser

---

<sup>8</sup> Es ist interessant hier die Meinung Richard Wagner's (1813-1883) über die Gitarre zu erwähnen: „Ein Orchester ist wie eine riesige Gitarre“; Dieses Instrument war von Hector Berlioz (1803-1869) ebenfalls beliebt, über sie schrieb er Folgendes: „Die Gitarre ist wie ein winzigkleines Orchester“.



„Wiedererkennungen“ und „Wiederentdeckungen“, aus dieser aufregenden und langen Geschichte ausbleiben.

*Antonio Torres*,<sup>9</sup> ein spanischer Instrumentenbauer mit hervorragendem Talent, setzte das Proportionssystem der Gitarre neu fest und verfertigte ein altnues Musikinstrument, die sogenannte klassische Gitarre (auch spanische Gitarre genannt). Diese neugebaute klassische Gitarre wurde erst von *Julian Arcas*<sup>10</sup> und später von *Francisco Tarrega*<sup>11</sup> zum Erschallen gebracht. Ihnen folgte *Andrés Segovia*,<sup>12</sup> einer der hervorragendsten Gitarrenkünstler des 20. Jahrhunderts, der die Gitarrentechnik auf ein ziemlich hohes Niveau hob, und der durch seine Auftritte in den grössten Konzerthallen der Welt diesem Instrument früher undenkbbare Beliebtheit verschaffte.

Die Geschichte der Gitarre im XX. Jahrhundert ist eine wahre Erfolgsgeschichte. Es geht nicht nur darum, dass viele Menschen auf diesem Instrument Musik lernen, sondern dass die für die Gitarre komponierte Musikstücke heute weltweit in davor nie gehofften Auflagenhöhen und in grosser Auswahl erscheinen.

Nicht nur daran soll man hier denken, wie viele ausgezeichnete Instrumentalsolisten in den vergangenen Jahrhunderten herangewachsen sind, und dass sie durch ihr Gitarrenspiel in unzähligen Konzerten riesige Erfolge feierten, sondern auch daran, dass die Rolle der Gitarre als eines Instruments sich in den heutigen Zeiten von neuem veränderte, ja man könnte sagen, dass ihre Rolle in der musikalischen Alltagspraxis unserer Epoche von Grund aus eine Umwandlung erlebte.

Eine ganze Reihe von Forschern der Gitarrenliteratur<sup>13</sup> und den ausgezeichneten Komponisten<sup>14</sup> leisteten ihren wichtigen Beitrag, damit die

---

<sup>9</sup> siehe später

<sup>10</sup> siehe später

<sup>11</sup> siehe später

<sup>12</sup> siehe später

<sup>13</sup> Don Guillermo Morphy (1836-1899) war der erste, der die Tabulaturbücher von Milan und Pisador entschlüsselt hat. Nach seinem Tode wurden die Resultate seiner Forschungen von seiner Frau veröffentlicht. Der Herausgeber von Werken Enriquez de Valderrábano war Emilio Pujol (1886-1980): das erste Werk mit moderner Notation erschien unter dem Titel *Libro de Musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas* im Jahre 1965. Das zweite Werk erschien im Jahre 1971 unter dem Titel *Los seys libros del Delphin*.

Gitarre heute in den Gedanken der zeitgenössischen Instrumentalisten und im öffentlichen Musikleben als ein „emanzipiertes“, den anderen Instrumenten gegenüber gleichrangiges Instrument erscheinen kann. Die Gitarre wird von ihnen durchaus akzeptiert und gleichermaßen geehrt, egal ob sie in der Rolle eines Soloinstruments, eines Partners in der Kammermusik oder in der Rolle eines zum Ausdrücken wertvoller Qualitätsmusik fähiges Instrument vorkommt.

Selbstverständlich leistete dazu auch die jüngste Generation der Gitarristen mit ihrer Musikkultur und Bildung – die die Musikkultur der älteren Generation an Qualität weit übertraf – ihren Beitrag. Man sollte dabei nicht ausser Acht lassen, dass auch die sprunghafte Entwicklung der Musikpädagogie der vergangenen Jahrzehnte sowie die praktische Anwendung der wichtigsten Resultate in der Erziehungswissenschaft im XX. Jahrhundert diese erhebliche Qualitätsbesserung im Gitarrenspiel vorangetrieben haben.

---

Beide Veröffentlichungen erschienen in der Reihe von Consejo Superior De Investigaciones Cientificas, Instituto Espanol, De Musicologia.

<sup>14</sup> 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.

# INHALTVERZEICHNIS

## Kapitel 1

Im ersten Kapitel stelle ich die Geschichte Spaniens zwischen 711 und 1580 schematisch dar. Dadurch mache ich die historischen Umstände sichtbar, unter denen die Vihuela entstand. Der geschichtliche Hintergrund verhilft uns ebenfalls zum besseren Verstehen der Musikwelt der spanischen Renaissance. Der Stil der spanischen Nationalmusik gegen Ende des 15. Jahrhunderts bildete sich unter starkem niederländischen Einfluß heraus. Dies ist die Welt der Cancioneros.

In den Sammel-Gesangbüchern sind Lieder in der spanischen Sprache, Villancicos und Romanzen zu finden. Bei den Landesherren hatten auch große Orchester in Diensten gestanden und die geistliche Musik war von ziemlich hohem Niveau. Die hervorragenden Komponisten der geistlichen Musik waren *Morales*, *Guerrero* und *Victoria*. Der Einfluß der italienischen Musik auf die spanische Musik der Renaissance ist sinnfällig.

Unter diesen Umständen erschien eine der grundlegenden Musikinstrumenten der spanischen Renaissance, die Vihuela. Nach *Tinctoris* - der ein eminenter Sachkundige der Musiktheorie seines Zeitalters war - sei die Vihuela eine „spanische Erfindung“. Das Instrument kommt zwar bereits in den Schriften aus dem 12. Jahrhundert vor, doch den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreicht sie im 16. Jahrhundert. Zu jener Zeit erschien eine Reihe von Tabulaturbüchern, in denen für die Vihuela geschriebenen Kompositionen in der Form einer tabulatorischen Notierungen vorkommen.

In den folgenden Teilen des ersten Kapitels stelle ich die Inhalte der Tabulaturbücher sowie das Leben und Werke ihrer Autoren dar (*Luis de Narvaez*, *Don Luis Milan*, *Alonso de Mudarra*, *Enriquez de Valderrabano*, *Diego Pisador*, *Miguel de Fuenllana*, *Luys Venegas de Henestrosa*, *Esteban Daça*). Im gleichen Kapitel werden auch die typischen Musikgattungen, verschiedene

Stimmungsarten behandelt und die Analyse der Handhabung des Instruments und der Technik der rechten bzw. linken Hand durchgeführt.

## Kapitel 2

In großen Zügen stelle ich hier die Schichtung der europäischen Musik im 16. Jahrhundert dar. In diesem Rahmen werde ich dann die Herausbildung der Phantasie als Kunstgattung einbetten. Es wird über die Welt der Intavolationen geschildert, bei denen der Einfluß der Vokalmusik auf die Herausbildung der instrumentalen Musikgattung ganz offensichtlich ist.

Eine der charakteristischsten Gattungen der spanischen Renaissancemusik ist eben die Phantasie. Ich habe die Absicht, durch die Analyse und Typisierung der für die Vihuela geschriebenen Phantasien die Merkmale, das Einzigartige dieser Musikgattung hervorzuheben und ihre, in der Fachliteratur allgemein akzeptierten drei Grundformen darzulegen.

*Imitationsphantasie*

*Motetten-Phantasie*

*Parodische Phantasie*

Von der obigen, allgemein akzeptierten Phantasie-Typisierung weicht die dargestellte Typisierung in der Dissertation von *J.A. Griffiths* ab. Nach der Kategorisierung von *Griffiths* gebe es sieben Grundtypen mit ihren Untertypen. Der Ausgangspunkt für die Kategorisierung des ersten Grundtyps sei die das Musikwerk bestimmende Kompositionsmethode (innerhalb dessen er zwischen 9 Untertypen unterscheidet).

Der Ausgangspunkt der Klassifizierung des zweiten Grundtyps beruht auf einer statistischen Berechnung, bei der er Phantasien zum Gegenstand seiner Untersuchung nimmt. Darunter unterscheidet er zwischen zwei Untertypen:

1. zum ersten Untertyp gehören nach ihm die Phantasien, die ihren Eigenschaften nach auf den Vokalmustern zurückzuführen seien
2. den zweiten Untertyp bilden die Musikwerke, bei deren Entstehung die eher für das Instrument charakteristischen Möglichkeiten berücksichtigt worden wären.

Im Kapitel werde ich die Resultate *Griffiths*-scher Untersuchungen hinsichtlich der Phantasien eingehender darstellen.

### **Kapitel 3**

Dieses Kapitel fängt mit der Darstellung der allgemeinen Eigenschaften des Barockstils an. Der Darlegung der geistigen Strömung und der dem Barock eigenen Kunstgattungen folgt die Aufzählung der für den Barock typischen Zupfinstrumente und die Beschreibung der gitarrenähnlichen Instrumente sowie ihre Typisierung. Danach wird von der Stimmung der Barockgitarre und ihre Erscheinungsvarianten in verschiedenen Ländern gesprochen. Im darauffolgenden Teil werden Themen wie alfabeto-Technik, Gitarrentabulatoren in der Barockmusik und die charakteristischen Zupftechniken behandelt.

### **Kapitel 4**

Anhand historischer Quellen komme ich in diesem Kapitel auf die für die Barockgitarre charakteristischen Instrumentenhandhabung und Spieltechnik zu sprechen (*J.B.Besard, A.Piccinini, F.Corbetta, T.Mace*).

Die barocken Verzierungen und ihre Bedeutung für die Gitarrenmusik des Barocks bilden das nächste Thema. Anhand der Tabulaturbücher – die ohne Zweifel von hervorragender Bedeutung waren – wird eine Spielübung für Barockgitarre dargestellt. Dabei werden die für die einzelnen Komponisten

charakteristischen Musikbezeichnungen aufgeführt (Triller, Mordent, Apoggiatura, Bindung, Vibrato, Arpeggio). Die Verzierungen im Stil eines Rasgueados – wie der Trillo und der Repicco – werden auch dargestellt.

Darauffolgend werden die eigenartigen Spielstile der spanischen, italienischen und französischen Barockgitarristen zur Sprache gebracht. Die Lebenswege und Arbeiten der bedeutendsten Barockgitarristen sowie die inhaltliche Analyse ihrer Werke werden ebenfalls zum Thema in diesem Kapitel (*Gaspar Sanz, Lelio Colista, Francois Le Coq, Nicolas Derosier, Giovanni Battista Granate, Francesco Corbetta, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Melchior de Barberiis, Girolamo Montesardo, Fiorano Pico, Ambrosio Colonna, Benedetto Sanseverino u.a.*).

Durch Darstellung ihrer Lebenswege und ihrer Tätigkeiten tut sich die unendlich vielfältige und äußerst reiche Welt der Gitarrenmusik des Barocks vor uns auf.

## **Kapitel 5**

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts verlagerte sich das Zentrum der Entwicklung der Gitarre aus Italien nach Frankreich. Wegen der besonderen wirtschaftlichen Umständen in Italien versuchten zahlreiche Gitarristen ihr Glück in Paris. Gegen Ende des Jahrhunderts erfuhr die Instrumentenherstellung eine stürmische Entwicklung, bei der Saitenproduktion wurden neue Technologien eingesetzt. All diese Momente trugen zur sprunghaften Entwicklung der Gitarrentechnik bei. Die Proportionen des Instruments wurden verändert, die Gitarren mit 6 Saiten verbreiteten sich. Die Neuerungen der italienischen Instrumentenbauer wurden auch von den französischen und spanischen Baumeistern übernommen.

In Spanien wurde die Gitarre wieder mal beliebt. Darauf lassen die riesigen Erfolge und Popularität von *Fernando Ferandiere, Miguel García, Dionisio*

*Aguado, Fernando Sor* und – des Künstlers italienischer Abstammung – *Federico Moretti* schließen. Zu dieser Zeit erschienen auch die ersten Methodologien.

Viele von den italienischen Gitarristen zogen nach Frankreich (*F. Carulli, F. Gragnani, G. Anelli, F. Molino, M. Carcassi*), wo sie mit ihrer Tätigkeiten die Popularität und Weiterentwicklung der Gitarre beförderten.

Mit den Innovationen haben auch die Instrumentenbauer zur Beliebtheit der Gitarrenmusik ihren Beitrag geleistet. Die Gitarrenbau in Spanien und Italien entwickelte sich stürmisch; die modernisierte Gitarre erfreute sich immer größer werdenden Beliebtheit.

In diesem Kapitel gehe ich auf die wichtigsten Stationen des Gitarrenbaus ein. Ich mache einen Vergleich zwischen den neuen Proportionen der modernisierten Gitarre. Darauf folgt eine Darstellung des Entwicklungsverlaufs und –stationen der modernen Gitarre, wobei ich von den Arbeiten des Instrumenten-Baumeisters *Emil Kovács* Gebrauch mache.

## **Kapitel 6**

Dieses Kapitel behandelt die Gitarristenwelt in Paris. Es zeigt uns die bedeutenden Änderungen auf dem Gebiet der Gitarrentechnik, der Pädagogie und des Komponierens gegen Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Durch die Darlegung und Analyse der Gitarrenschule von *M. Carcassi* mache ich die musikalischen, technischen und pädagogischen Eigenartigkeiten und den Entwicklungsstand des damaligen Zeitalters sichtbar.

Das Leben *Fernando Sor's* spiegelt die zeitgenössischen Umstände, die pädagogischen Konzeptionen in der Musik und die damaligen Gebräuche auf eine hervorragende Weise wider. Dabei wird auch der gesellschaftliche und historische Hintergrund ersichtlich. Die Arbeiten und Aktivitäten von *Sor* representieren in der Musikwelt einen der Höhepunkte der Gitarrenentwicklung. Die eingehende Darstellung und Analyse seiner

Methodologie sowie seiner Ansichten über Spieltechnik, Musik und Musiklernen werden uns zeigen, welchen Entwicklungsstand die Gitarre seit den Jahren um 1500 bis zur Mitte der 1800-er Jahre erreicht hatte. *Sor* hatte zu den wichtigen Sachfragen Stellung genommen, die auch die Gitarristen unserer Zeiten beschäftigen. Seine auch heute noch gültigen Empfehlungen und Ratschläge zeugen von seinem hohen künstlerischen und pädagogischen Niveau sowie von der entscheidenden Bedeutung seiner Person für die Entwicklung der Gitarre.

Seine tiefgreifenden Gedanken haben auch heute noch ihre Gültigkeit unter den Gitarristen bei der Herausbildung ihrer musikalischen Anschauungen. Sowohl die Anforderungen bei der Erstellung der Transkriptionen als auch die anzuwendenden Musikmethoden wurden von ihm ganz genau definiert. Die Zeitgenossen von *Sor* hatten durch ihre Aktivität als Vortragskünstler und Tondichter die Welt der Klassik und Romantik bereichert.

## **Kapitel 7**

Die Musikära der Spätromantik erwies sich für die Gitarre eher als unvorteilhaft. Die Lebensbahn von *J.C. Mertz* und seine Tätigkeiten auf dem Gebiet der Musik veranschaulichen die besonderen Umstände, unter denen die Gitarre als Musikinstrument in den Hintergrund trat, ziemlich gut.

Trotz des Talents, des Fleißes von *Mertz*, trotz seiner Anpassungsfähigkeit galt die Gitarre unter seinen Zeitgenossen für ein altmodisches Instrument. Dessen ungeachtet ist *Mertz* in der Geschichte der Gitarre eine bedeutende Persönlichkeit, denn das musikalische Niveau und die Qualität seiner Kompositionen hebt ihn aus dem Kreis seiner Zeitgenossen heraus.

Es ist *Francisco Tarrega* und seinem Kreis – der aus seinen Freunden und Schülern bestand – zu verdanken, daß sie die Kunst des Gitarrenspiels bewahrt haben. Sie haben nämlich mit ihrer Aktivität und mit ihrer Liebe zum Musikinstrument diese Kunst in das 20. Jahrhundert herübergerettet.



*Andrés Segovia*, als der größte Vortragskünstler des 20. Jahrhunderts, war einer der Personen, der die Neuentdeckung der Gitarre und der Gitarrenmusik sowie ihre Emporhebung als Lebensziel sich vorschrieben. In diesem Kapitel erörtere ich die Werke von *Segovia*, seinen Lebensweg und seine Wirkung auf die Geschehnisse in der Gitarrenwelt ausführlich.

Darüber, wie es um die Gitarre am Anfang des 20. Jahrhunderts stand, ist auf einprägsame Weise in der Schrift eines ungarischen Musikkritikers *Aladár Tóth* zu lesen, in der vom Konzert *Segovia's* auf der Akademie für Musik geschildert wird.

Ich habe vor, die Entwicklung des Gitarrenspiels von der Epoche der Romantik bis zum Ende des 20. Jahrhunderts durch die Darstellung und eingehender Analyse der Spieltechnik *Segovia's* zu veranschaulichen.

## **Kapitel 8**

In diesem Kapitel stelle ich eine der Höhepunkte der Gitarrenschulen im 20. Jahrhundert durch die Analyse der Gitarrenschule eines Latino-Amerikaners, *Julius Salvador Sagreras*, vor.

Die Sammlung unter dem Titel "Cuadernos" von *Abel Carlevaro* – der ebenfalls ein Argentinier war – faßt im wesentlichen die Gitarrenspieltechnik des 20. Jahrhunderts zusammen. Diese, mit dem Band unter dem Titel "Escuela de la Guitarra" vervollständigte Sammlung repräsentiert das meist einheitliche und meist ausführliche Techniksystem unter den sich mit Gitarrentechnik beschäftigenden Systemen.

Durch die Darstellung und Analyse der oben erwähnten pädagogischen und technischen Schriften tun sich uns all die Resultate auf, die die Gitarristen durch die Entwicklung ihres Instruments in den vergangenen 500 Jahren erreicht hatten. Von *Carlevaro* wurde das Gitarrenspiel nicht nur in Hinsicht der technischen, sondern auch im Bezug auf das Mentalische und das Künstlerische des Musizierens entwickelt.

## Kapitel 9

Die Menschen wurden von der eleganten Erscheinung der spanischen Gitarre, von ihrer Form und der Schönheit ihres Klangs seit eh und je bezaubert. Die milde Biagsamkeit des Gitarrenklanges, ihr zarter Schall zog schon immer die Personen an, die zum nach-Innen-Gewandtsein neigten.

Betrachten wir die in der vorliegenden Arbeit aufgezählten und die mit der Gitarre in Zusammenhang gebrachten historischen Ereignisse, die gesellschaftlichen und menschlichen Erscheinungen, und forschen wir nach den Gründen der 500 Jahre langen, fast ununterbroch andauernden Beliebtheit der Gitarre, so gelangen wir zu den folgenden Feststellungen:

1. Die wichtigste Rolle spielt der Faktor Mensch.
2. Die kulturelle Umgebung, in der die Zupfinstrumente sich entwickeln und prosperieren konnten.
3. Die günstigen historischen und wirtschaftlichen Umstände sowie das Vorhandensein eines günstigen Bedingungssystems.
4. Die außergewöhnliche Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit der Gitarre.
5. Das außergewöhnliche Praktischsein der Gitarre.
6. Errungenschaften der Technologie in Europa beim Instrumentenbau sowie Anwendung neuer Materialien beim Instrumentenbau.
7. Mit der Industrietechnologie gegebene Möglichkeit zur massenhaften Serienproduktion.
8. Die eigenartigen Gegebenheiten der Gitarre hatten sie in allen Epochen für Wiedergabe der gängigsten Musikgattungen tauglich gemacht.
9. Die Gitarrenschulung war fähig, sein pädagogisches Werkzeugarsenal immer den am gängigsten Methoden anzupassen und sein technisches Arsenal kontinuierlich zu erneuern bzw. zu modernisieren.

Am Ende bleibt die Frage: wie gelang es der "Gitarre des Menschen" die vergangenen 500 Jahre erfolgreich zu überleben?! Worin liegt ihr Geheimnis? Das Geheimnis steckt in den Menschen, die die Gitarre jemals in die Hand nahmen sowie in der erstaunlichen Anpassungsfähigkeit des Instruments.

Die Gitarre paßte allem und jedem sich bereitwillig - ja, man könnte sagen sehr oft unverschämt bereitwillig - an, was sie weiterhin tut, von den musikalischen Bedürfnissen und den Menschen jeglicher Kultur ganz unabhängig.

Egal von wem sie in die Hand genommen wird, egal ob sie zur Wiedergabe der "Tingeltangel"-Musik, der "mittelmäßiger" Musik eingesetzt wird oder ihr aber ein hochrangiges künstlerisches Erlebnis angemutet wird, bietet die Gitarre jedem genau das Wunder, nach dem die das Instrument in die Hand nehmende Person dürstet: die Euphorie des Musizierens, die Freude am Musizieren, die mit keiner zweiten Sache verglichen werden kann.

## BEVEZETÉS

A művelődéstörténet 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 a hangszereket.

Az embert mindig elvarázsolta a pengetős hangszerek hangja, formája, a velük megszólaltatható zene szívhez szóló szépsége. E hangszerek többsége kézbe, ölbé vehető; mintegy magunkhoz ölelhetjük őket. Megszólaltatásukhoz többnyire mindkét kézre szükség van. A megszólaltatott hang jellegzetessége a jól meghatározható kezdet és a viszonylag gyors lecsengés – ez akár az ember és világának múlandóságára 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 hallgatóságnak.

A gitár egyszerűsége, viszonylagos primitívsége azonban nem zárja ki a minőségi, magasabb rendű zenélést. Ezen instrumentumok története, fennmaradt zenei emlékeik fényesen bizonyítják, hogy szerkezetükből adódó lehetőségeik 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 e hangszerek vonatkozásában még napjainkban is sokszor találkozunk lekicsinylő, leértékelő véleményekkel.

Sokszor téves, elhamarkodott megállapításokat mondanak azok, akik e hangszereket szinte egyáltalán nem ismerik, és az amatőr, vagy a kezdő

színvonalán játszó teljesítménye alapján vonnak le mélyreható következtetéseket a pengetős hangszerekre és zenei lehetőségeikre vonatkozóan. Sajnálatos, hogy ez a szemlélet számos körülmény következményeként a gitárra fokozottan érvényesnek tetszik.

A gitár történetét nagyon leegyszerűsítve úgy is jellemezhetnénk, mint népszerűségének és népszerűtlenségének történetét. E hullámozó 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, 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 nem ritkán egyszerűen érdektelenné váltak.

Ám az újabb és újabb változások ismételten magukkal hozták az érdeklődést a gitár iránt. Ismét sokan vették kezükbe és újraélesztették az elfelejtett hangszertechnikát, hangszerkultúrát. A zenészek egy része újra 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.

Ennek a régi-új hangszernek, az elektromos gitárnak hirtelen támadt népszerűsége meglepő következményeként, 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 ismét nyertesként került ki ezekből a mélyreható és alapvető változásokból. Ez az új zene támasztotta technikai és zenei követelményeknek köszönhető. A gitár így vált ismét modern hangszerré, és a mai, az új zene méltán elismert médiumává.

## A tanulmány kitűzött célja

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. A korszakonként a gitárra legjellemzőbb technikák, műfajok és formák bemutatása, elsősorban a spanyol, az olasz és a francia kultúrkörben.
4. Törekszik választ találni a gitár 500 éves történetében arra a kérdésre, hogy ez 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. E tanulmány kínálta lehetőségekkel élve, a szerző hozzá kíván járulni a gitár elmélyültebb zenei, pedagógiai és hangszertechnikai szempontú megismeréséhez, az elmúlt korok zenéjének hitelesebb, a ma embere számára is élményt adó, egyre színvonalasabb, ugyanakkor autentikus előadásához.
8. A szerző nem törekszik teljességre, szubjektív megítélés alapján kiemeli azokat a művészeket, akik véleménye szerint az elmúlt ötszáz évben főszerepet játszottak a hangszer életében, és munkásságuk, életútjuk, személyiségük bemutatásával kíván rámutatni a gitár változásainak legjellegzetesebb vonulataira, tendenciáira.

9. A tanulmány szerzőjének nem titkolt szándéka, hogy az elkészült munka a felsőoktatásban tanulók számára készített jegyzet, tananyag alapja lehessen.

A dolgozat az ún. beavatkozásmentes vizsgálattal,<sup>15</sup> összehasonlító-történeti elemzési eljárással készült. A szerző a tárgyban leírtak, a dokumentumok nagyszámú részlete között igyekszik összefüggéseket találni a képzelőerő és a megértés módszerével.

## **A dolgozat alapgondolata**

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 nélkülisége) 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 a látszólag előzmények nélküli hirtelen megjelenése 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 csodájának a nyomába eredünk, érdemes kissé alaposabban megvizsgálunk a körülményeket, és azt a feltételrendszert, amelyben ez a hangszer oly' nagyon sikeresen prosperált. Fontosak lehetnek a történelmi körülmények, a társadalmi és gazdasági feltételek, az emberi gondolkodás változásai, a kultúra, a művészetek megváltozott világa, és mindaz, ami az európai reneszánsz korszak életviszonyait meghatározhatta.

---

<sup>15</sup> Earl Babbie: A társadalomtudományi kutatás gyakorlata, Hatodik, átdolgozott kiadás, Balassi Kiadó - Budapest, 2003. (351-378. old.)

Nem feledhető az sem, hogy a reneszánsz elsősorban emberi jelenség volt, és minden bizonnyal az akkori ember cselekedeteinek mélyére hatolva kell keresni a lényegét. Nem lehet 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 még oly' egyszerű hangszer útját az évszázadokon át, mint amilyen a gitár.

Nem csupán a nagy szellemi áramlatok befolyásolják az egyes ember sorsát, hanem ő maga is cselekvő irányítója lehet életének. Az ember világának változásait előidéző okok között igen fontos szerepe van az ember személyiségének, gondolkodásmódjának, képességeinek, szokásainak, vágyainak, 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 dolgozat keretei lehetővé teszik, a gitártörténet fontos személyiségeinek életútját is vizsgálja és megkísérli feltárni hatásukat és jelentőségüket a gitár történetében.

A gitár Európai történetét 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 a zenei irányzatok fő sodrásában haladva – időnként a zenei perifériákon –, de mind technikájában, mind műfaji változatosságában az ember hétköznapijainak hűségese kísérője volt.



Elkerülhetetlen, hogy számot adjunk a gitáriródalom legelismertebb műveiről, a gitárjáték technikájának fejlődése szempontjából legfontosabb pedagógiai munkákról. Kiemelten kívánunk foglalkozni a gitár szempontjából legfontosabb műfajokkal. A tanulmány elkészítése során végzett kutatások eredményeként kirajzolódó általános képből, a szerző egy-egy nagyon tipikus elem kiválasztásával, azok kritikai analízisével, a tények objektív összevetésével kívánja bemutatni a gitár több, mint 500 éves múltját és fejlődését a vihuelától napjaink.

A dolgozat tehát vázolni kívánja azt a közel ötszáz éves utat, amelyet az „ember gitárja” megtett és keresi a választ arra a kérdésre: hogyan tudott ez a hangszer oly’ sok évszázadon keresztül „túlélni” és az ember egyik legkedveltebb hangszerének megmaradnia?

## **Alkalmazott kutatási módszerek és célok**

1. A szakirodalom célracionális feldolgozása, anyaggyűjtés.  
Az autentikus források felkutatása, bemutatása, elemzése.  
A gitár múltjából az eredeti írásos emlékek számbavétele, a legjellemzőbb műfajok elemzése. A hangszer oktatásában koronként használt és alkalmazott oktatási módszerek, zenei anyagok, technikák ismertetése, elemzése.
2. Leírás, számbavétel, problémafelvetés (mi? mikor? hogyan?).  
Az egyes korszakok legjellegzetesebb zenei megnyilvánulásainak kiemelése, általános jellemzőik összehasonlítása. A hangszeres technikák elemzése. Műfaji elkülönítés és bemutatás.
3. Összehasonlítás, elemzés.  
A zenék, formák, technikák, jellegzetességek koronkénti összehasonlítása.
4. Következtetések, tézisek.

5. A hasonló (általános) és a különös (specifikus) elkülönítése. Ezek lényegi összegzése és definiálása. Az általános és a különös bemutatása,<sup>16</sup> a zenei, a technikai, a didaktikai és a módszertani folyamatokban.

## Néhány gondolat a gitár európai történetéről

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 (1) és az arab világ (2) felől.

A bizánci hangszer a római birodalomba került és vált közkedvelté „guitarra latina” (latin gitár) néven, formája ovális, elliptikus volt. Az arabok Spanyolországba is magukkal vitték e kedvelt hangszerüket, és ott, a már nyolcas alakot formázó, de mégis szögletes hangszer terjedt el, „guitarra morisca” (mór gitár) néven.

Jelentősen átalakították a gitárt a történelem viszontagságai is. A mórok kiűzése Spanyolországból 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. És mégis megtartották a spanyolok megkedvelt hangszerüket, és nem felejtették el a gitárt teljesen, nem mondtak le róla végképpen, hanem inkább – *Tinctoris* véleménye szerint „spanyol leleménnyel”<sup>17</sup> – megalkottak egy gitárszerű, de mégis új hangszert „vihuela” néven, mely hangszer – lényegében gitár – képes volt kiszolgálni a kor arisztokratáinak zenei igényeit. Nem túlzás azt állítani, hogy maga az átváltozás, maga az átalakulás a gitár egyik legfontosabb jellemzője.

---

<sup>16</sup> Az itt felsorolt terminológiák (általános, egyedi, különös) e tanulmányban nem a Lukács György által létrehozott esztétikai kategóriákat jelentik. A hétköznapi értelemben használt kifejezések a hasonló és különböző, az egyedi és az általános egyszerű megkülönböztetésére, megjelölésére szolgálnak.

<sup>17</sup> Tinctoris: De inventione et usu musicae

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, a spanyolok számára ez arab hangszer volt. Ugyanakkor rendkívül fontos hangsúlyozottan megemlíteni, hogy még a vihuela-korszakban is fellelhető a vihuela tabulatúrák könyvek egyikében-másikében néhány, a négyhúrú gitárra komponált és lejegyzett zenedarab.<sup>18</sup>

Sok szakíró<sup>19</sup> 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 messze elmarad a kívánatostól.

Nincs ez másként sajnos a „barokk gitárral” sem. Az erre a hangszerre komponált zeneművek több mint 90%-a könyvtárak mélyén, elfeledve várja az újrafelfedezést,<sup>20</sup> 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 darabok megszólaltatására is megfelelőek. 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.: tabulatúra írásmódok is –

---

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> Frederic V. Grunfeld, G. Morphy, P. Johnson, K. Ragossnig, E. Pujol etc.

<sup>20</sup> A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karán, 1999. december 4.-én elhangzottak (Jesus Sanches előadása) alapján.

többségükben könnyen megtanulhatók, könnyen olvashatók és praktikusan használhatóak voltak.<sup>21</sup>

*Kéznél* pedig azért voltak ezek a hangszerek, mert viszonylag egyszerű volt őket megépíteni, a megfelelő minőségű hangszerfához könnyű volt hozzájutni, és ezért a hangszerek nem voltak igazán drágák. Egyszerre több szólamot, akár akkordokat (a későbbiekben continuo) kíséretet 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 vihetette 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 muzikus fellépésekor mindig színültig 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 muzika is mélyrehatóan átalakult.

Az ezt követő korszak egyre harsányabbá váló zenei világának, a késő romantika zenei divatjainak kialakulásával egyidőben fokozatosan háttérbe szorult az addig szeretett és gyakran használt, közkedvelt zeneszerszám. A hangzás dinamikai igénye olyan mértékben növekedett meg, mellyel az alapvetően halk hangú gitár már nem tudott lépést tartani, az új zenei módít a gitár már nem követhette. A harsányság győzedelmeskedni látszott az intimitás

---

<sup>21</sup> 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.old.)

felett. Ami történt az egészen egyszerűen is megfogalmazható: a gitár kiment a divatból.<sup>22</sup>

Elbűvölő, ahogy az ember időnként visszatekint saját múltjára és döbbenten felfedezi ismét önmagát. Újra és újra visszatekint, és újra és újra felfedez. Így mindarra rátalál ismét, amit a régiek már tudtak, szerettek, jónak tartottak. Ez az igazi nagy kalandozás, és 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 „újráfelfedezések” sorából, ebből az izgalmas és hosszú történetből.

Egy kimagasló tehetségű spanyol hangszerépítő mester, *Antonio Torres*<sup>23</sup> a gitár arányrendszerét fogalmazta ujja és megépített egy régi-új hangszert, a ma ismert ún.: klasszikus gitárt (másik nevén: *spanyol gitár*). Ezt az újjáépített klasszikus gitárt szólaltatta meg először *Julian Arcas*,<sup>24</sup> majd *Francisco Tarrega*,<sup>25</sup> és az őket követő, a gitár technikáját igen magas színvonalra emelő *Andrés Segovia*,<sup>26</sup> a XX. század egyik legkiválóbb gitárművésze, aki a világ legnagyobb hangversenytermeiben fellépve korábban elképzelhetetlen népszerűséget szerzett e hangszernek.

A gitár története 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 soha nem remélt példányszámban és választékban jelennek meg napjainkban szerte a világon.

Nem csak 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

---

<sup>22</sup> 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”.

<sup>23</sup> Lásd később

<sup>24</sup> Lásd később

<sup>25</sup> Lásd később

<sup>26</sup> Lásd később

kutatói<sup>27</sup> és a kiváló zeneszerzők<sup>28</sup> 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 elősegítették ezt a nagy, minőségi javulást a gitárjátékban.

---

<sup>27</sup> Don Guillermo Morphy (1836-1899), az első, aki Milan és Pisador tabulaturáskönyveit megfejtette, és halála után felesége közreadta kutatásainak eredményeit. Emilio Pujol (1886-1980) közreadója Enríquez de Valderrábano: Libro de Musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas, című művének 1965-ben modern notációval, valamint 1971-ben Luys de Narváez: Los seys libros del Delphin című művét az előzőhöz hasonlóan. Mindkét kiadvány a Consejo Superior De Investigaciones Científicas, Instituto Espanol, De Musicología sorozatában jelent meg.

<sup>28</sup> Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)

Darius Milhaud (1892-1974)

Federico Moreno Torroba (1891-1982)

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Joaquín Rodrigo (1902-1999)

Albert Roussel (1869-1937)

Alexandre Tansmann (1897-1986)

Joaquín 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.

# TARTALMI ISMERTETŐ

## Első fejezet

Vázlatosan bemutatom Spanyolország 711 - 1580 közötti történetét. Ezzel megvilágítom azokat a történelmi körülményeket, amelyek között megszületett a Vihuela. A történelmi háttér érthetőbbé teszi a Spanyol reneszánsz zene világát is.

A spanyol nemzeti zene stílusa a XV. század végére erős németalföldi hatásra alakult ki. Ez a cansionerók világa. A gyűjteményes énekeskönyvekben spanyol nyelvű dalokat, villansico - szokat és románc - okat találunk. Az uralkodók nagyzenekarokat is működtettek és az egyházzene igen magas színvonalra jutott. (Kiemelkedő egyházzenei komponisták: *Morales, Guerrero, Victoria.*) A reneszánsz spanyol zenében az olasz zene hatása kézzelfogható.

Ebben a zenei környezetben jelent meg a Vihuela, a spanyol reneszánsz zene egyik alaphangszere. Korának kiemelkedő elméleti szakírója *Tinctoris* szerint, a vihuela „spanyol lelemény”. Már a XII. században említik egyes írásokban a hangszert, de igazi népszerűségének a csúcspontját a XVI. században érte el. Ekkor a tabulatúrák könyvek sorozata jelent meg a vihuelára írt kompozíciókkal, tabulatúra lejegyzési módban.

A fejezet további részében bemutatom a tabulatúrák könyvek tartalmát és szerzőik életét, munkásságát. (*Luis de Narvaez, Don Luis Milan, Alonso de Mudarra, Euriquez de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Luys Venegas de Henestrosa, Esteban Dača.*) Bemutatom a jellegzetes műfajokat, hangolásokat, elemzem a hangszerkezelést, a jobb és a bal kéz technikáját.

## Második fejezet

Nagy általánosságban bemutatom a XVI. századi európai zene rétegződését, és ebbe a keretbe illeszttem be a fantázia műfajának kialakulását. Bemutatom az

intavolációk világát, ahol kézzelfogható a vokális zene hatása az önálló hangszeres zenei műfajok kialakulásában.

Az egyik legjellegzetesebb műfaja a spanyol reneszánsz zenének a fantázia. A vihuelára írott fantáziák elemzésével és tipizálásával a műfaji sajátosságokat, illetve jellegzetességeket kívánom megragadni, és a szakirodalomban általánosan elfogadott három alaptípusát bemutatni.

- Imitációs fantázia
- Motetta – fantázia
- Parodikus fantázia

Ettől az általánosan elfogadott fantázia – tipizálástól eltérő *J. A. Griffiths* disszertációjában kifejtett tipizálása. *Griffiths* kategorizálása szerint hét alaptípus van, melyeknek altípusai különböztethetők meg.

Az első alaptípus kategorizálási szempontja a műveket meghatározó kompozíciós módszer (ezen belül 9 altípust különböztet meg).

A másik alaptípus osztályozási szempontja egy olyan statisztikai számításon alapul, melynek során a fantáziák intellektuális és pragmatikus elemeit vizsgálja.

(Ezen belül két altípust különböztet meg:

1. azok a fantáziák tartoznak ide, amelyeket tulajdonságaik a vokális mintákhoz kötik.
2. azok a művek kerülnek ide, amelyek inkább a hangszer adta lehetőségekből indulnak ki.)

A fejezetben részletesen bemutatom *Griffiths* kutatásának eredményeit a fantáziák vonatkozásában.

## **Harmadik fejezet**

Ez a rész a barokk stílus általános jellegzetességeink bemutatásával kezdődik. A szellemi irányzat és a jellegzetes műfajok ismertetését követi a barokk sajátos



pengetős hangszereinek felsorolása. A gitárszerű hangszerek leírása és típusainak bemutatása.

A barokk gitár hangolása, az egyes országokban előforduló változatok felsorolása. Az alfabeto technika, és a barokk zene gitártabulatúrái.

Jellegzetes pengetési technikák.

## Negyedik fejezet

A történelmi források alapján bemutatom a barokk gitár jellegzetes hangszerkezelését, játéktechnikáit. (*J.B.Besard, A.Piccinini, F. Corbetta, T. Mace*)

A barokk díszítések és jelentőségük a barokk gitárzenében. A barokk gitáron alkalmazott gyakorlat bemutatása a kiemelkedő jelentőségű tabulatúras könyvek alapján és az egyes szerzőkre jellemző jelzések felsorolása. (Trilla, mordent, apoggiatura, kötés, vibrato, arpeggio.) A rasguado stílusú díszítések (trillo, repicco) bemutatása.

A spanyol, az olasz és a francia barokk gitárosok sajátos stílusának bemutatása.

A legjelentősebb a barokk gitárosok életútjának, munkásságának bemutatása, műveik tartalmi elemzése. (*Gaspar Sanz, Lelio Colista, Francois Le Coq, Nicolas Derosier, Giovanni Battista Granate, Francesco Corbetta, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Melchior de Barberiis, Girolamo Montesardo, Fiorano Pico, Ambrosio Colonna, Benedetto Sanseverino stb.*)

Életútjuk, munkásságuk bemutatásával feltárul a barokk gitárzene végtelenül színes és rendkívül gazdag világa.

## Ötödik fejezet

A XVIII. század közepére a gitár fejlődésének központja áthelyeződött Itáliából Franciaországba. A sajátos itáliai gazdasági helyzet miatt sok gitáros kereste a boldogulását Párizsban. A század végére a hangszerkészítés hatalmas

fejlődésnek indult és a húrgyártásban új technológiák jelentek meg. Mindezek elősegítették a gitártechnika ugrásszerű fejlődését. Megváltoztak a hangszer arányai és elterjedtek a hat húrú gitárok is. Az olasz hangszerkészítő mesterek újításait átvették a francia és a spanyol mesterek is.

Spanyolországban is egyre népszerűbb lett ismét a gitár. Ezt jelzi *Fernando Ferandiere, Miguel García, Dionisio Aguado, Fernando Sor*, valamint az olasz származású *Federico Moretti* hatalmas sikere és népszerűsége. Ebben az időben születtek meg az első módszertanok is.

Az olasz gitárosok közül sokan Franciaországba költöztek (*F. Carulli, F. Gragnani, G. Anelli, F. Molino, M. Carcassi*) és munkásságukkal elősegítették a gitár népszerűségét és fejlődését.

A hangszerkészítők is hozzájárultak újításaikkal a gitárzene népszerűsödéséhez. Spanyolországban és Olaszországban nagy fejlődésnek indult a gitárkészítés és a modernizált gitár egyre népszerűbbé vált.

Ebben a fejezetben kitérek a gitárkészítés fejlődésének jelentősebb állomásai bemutatására. Összehasonlítom a modernizált gitárok új arányait, *Kovács Emil* hangszerkészítő mester munkásságát felhasználva bemutatom a modern gitár kialakulásának folyamatát és állomásait.

## Hatodik fejezet

Ez a rész a párizsi gitárosok világával foglalkozik. Bemutatja a XVIII. század végi és a XIX. század eleji nagy változásokat a gitártechnika, a pedagógia és a komponálás terén.

*M. Carcassi* gitáriskolájának ismertetésével és elemzésével rávilágítok a kor zenei, technikai és pedagógia jellegzetességeire, színvonalára.

*Fernando Sor* élete nagyszerűen példázza a korabeli viszonyokat, pályafutása a korabeli zenei, pedagógiai elképzeléseket, szokásokat. Kirajzolódik a társadalmi és történelmi háttér is. *Sor* zenei munkássága, tevékenysége a gitár fejlődésének egyik csúcspontját jelenti. Módszertanának

részletes bemutatása és elemzése, a technikáról, a zenéről, a zenetanulásról vallott nézetei rávilágítanak arra, hogy a gitár milyen magas szintre jutott az 1500-as évektől az 1800-as évek közepére. Korunk gitárosai számára is fontos szakmai kérdésekben foglalt állást, és napjainkban is érvényes javaslatai, tanácsai mutatják *Sor* munkásságának magas művészi és pedagógiai színvonalát és meghatározó jelentőségét a gitár fejlődéstörténetében.

A gitárosok zenei szemléletére is mélyreható gondolatai ma is érvényesek. Az átiratok készítésének kívánalmait és az alkalmazandó zenei módszert is pontosan megfogalmazta.

*Sor* kortársai a klasszika és kora romantika világát gazdagították előadói és komponista tevékenységükkel.

## Hetedik fejezet

A késő romantika zenei korszaka nem kedvezett a gitárnak. *J. C. Mertz* életútja és zenei tevékenysége jól mutatja azokat a sajátos körülményeket, amelyekben a gitár hangszerként háttérbe szorult. *Mertz* tehetsége, szorgalma, alkalmazkodó képessége ellenére a gitárt kortársai divatjamúlt hangszerként kezelték. *Mertz* mégis jelentős személyisége a gitár múltjának, mert kompozícióinak zenei színvonala és minősége kiemeli őt kortársai köréből.

*Francisco Tarrega* és köre – barátai, tanítványai – őrizték a gitározás tudományát és munkásságukkal, hangszer szeretetükkel átmentették azt a XX. századba.

*Andrés Segovia* a XX. század legnagyobb előadó egyénisége egyike volt azoknak, akik életcéljukként a gitár és a gitármuzsika újrafelfedezését – és felemelését – jelölték meg.

Ebben a fejezetben részletesen tárgyalom *Segovia* munkásságát, életét és meghatározó befolyását a gitár világában történetekre.

A XX. század elején a gitár helyzetét egy magyar zenekritikus írása – *Tóth Aladár* – *Segovia* Zeneakadémiai hangversenyéről, mutatja a legpregnansabban.

A gitárjáték fejlődését a romantikától a XX. század végéig *Segovia* technikájának bemutatásával és részletes elemzésével kívánom bemutatni.

## **Nyolcadik fejezet**

Ebben a fejezetben a gitáriskolák egyik XX. századi csúcspontját mutatom be a latin amerikai *Julius Salvador Sagreras* gitáriskolájának elemzésével.

A szintén argentin Abel Carlevaro „Cuadernos” című gyűjteménye lényegében a XX. századi gitárjáték technikai feltételrendszerét és elért eredményeit összegzi és kiegészülve az „Escuela de la Guitarra” című kötettel a legegységesebb és legrészletesebb technikai rendszer a gitár technikájával foglalkozó rendszerek között.

A fenti pedagógiai és technikai műveknek a bemutatásával és analízisével feltárulnak azok az eredmények, amelyeket a gitárosok hangszerük fejlesztésével az elmúlt 500 évben értek. *Carlevaro* nem csupán a technikai részletekben fejlesztette a gitárjátékot, hanem a zenélés mentális és művészi vonatkozásaiban is.

## **Kilencedik fejezet**

A spanyol gitár elegáns megjelenése, formája, hangjának szépsége mindenkor elvarázsolta az embereket. Hangjának lágysága, hajlékonysága, finom csengése mindig vonzotta a befelé fordulásra hajlamos személyiségeket.

Ha a dolgozatban felsorolt és a gitárral kapcsolatba hozható történelmi események, kulturális változások, társadalmi és emberi jelenségeket vizsgáljuk és kutatjuk a gitár 500 éves szinte töretlen népszerűségének okait, a következő megállapításokra juthatunk:

1. A gitár „mindent túlélésében” legfontosabb az emberi tényező szerepe.
2. Az a kulturális környezet, amelyben a pengetős hangszerek kialakultak és prosperálhattak.
3. A kedvező történelmi és gazdasági körülmények és feltételrendszer.
4. A gitárnak, mint hangszernek a rendkívüli képessége az átalakulásra és az alkalmazkodásra.
5. A gitár rendkívüli praktikussága.
6. Az európai technológiai forradalmak hatása a hangszerépítésre, az új anyagok felhasználása.
7. A gyáripari technológia alkalmassá válása a nagytömegű sorozatgyártásra.
8. A gitárt sajátos adottságai minden korban alkalmas hangszerré tették a legdivatosabb műfaji keretekben.
9. A gitárjáték oktatása képes volt pedagógiai eszköztárát mindig a legmodernebb módszerekhez integrálni és a technikai arzenálját folyamatosan megújítani, korszerűsíteni.

Végezetül a kérdés, hogy az „ember gitárja” hogyan volt képes túlélni sikeresen az elmúlt 500 évet?! Mi lehet a titka a gitárnak?

A titok azokban az emberekben rejlik, akik valaha is gitárt vettek a kezükbe, és a hangszer hihetetlen alkalmazkodóképességében.

A gitár készségesen, sokszor bizony szemérmetlenül készségesen alkalmazkodott és alkalmazkodik mindenhez és mindenkihez. Bármiféle zenei igényhez, akármilyen kultúrájú emberhez.

Bárki is veszi kézbe, akár „tingli - tangli”, akár „köztes” zenét szólaltat meg vele, vagy magasrendű művészi élményt vár tőle, a gitár mindenkinek azt a csodát képes adni, amire minden hangszert kézbevevő ember vágyik: a zenélés eufóriáját, a zenélés semmi mással nem hasonlítható boldogságát.

# ELSŐ FEJEZET

## 1 SPANYOLORSZÁG TÖRTÉNETÉNEK VÁZLATA (711–1580)

Az arabok *Tarik ben Said* vezetésével 711-18-ban szinte egész Spanyolországot<sup>29</sup> elfoglalták. Csak Hispánia észak-nyugati része állt ellen a hódításnak. A mórok uralma Spanyolországban hatalmas gazdasági és kulturális fejlődést hozott. Cordoba a IX. és X. századra a maga csaknem százezer lakosával az iszlám egyik jelentős központjává lett, és egyetemével lényegében Európa első szellemi fellelőgvárává vált.

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

1026-31 között az addig erősen központosított iszlám állam húsz független részbirodalomra bomlott, melyeket a legerősebb arab nemesi családok kormányoztak. Egy sajátos iszlám-arab felvilágosodás (Averroës) kezdett kibontakozni 1126-1198 között. Talán ennek következményeként is értékelhető a VIII. század elején elkezdődött reconquista (visszahódítás) mozgalmának felerősödése és 1212-ben ennek a terjeszkedő telepés mozgalom megerősödésének következményeként, Navas de Tolos-nál a mórok megsemmisítő vereséget szenvedtek.

Ekkor kezdődött Spanyolország felemelkedése.

A reconquistában résztvevő parasztok elnyerték személyes szabadságukat, a városok is előjogokat szereztek, saját fegyveres testületet tarthattak. Ezzel együtt a kialakuló királyi hatalom is megerősödött. Az

---

<sup>29</sup> Világtörténelmi enciklopédia, Spanyolország szócikk, Kossuth Könyvkiadó/1984., II. kötet, (881 -883. l.)

ellenérdekeltek – főpapság, főnemesség, városi polgárság – természetesen igyekeztek korlátozni a királyi hatalmat.

A társadalmi feszültségek a XV. században széleskörű parasztfelkelésekben nyilvánultak meg és csak *Kasztíliai Izabella* és *Aragóniai Ferdinánd* 1469-ben megkötött, Kasztiliát 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.).

1492. október 12-én Amerika felfedezésével<sup>30</sup> Spanyolország történelmében megkezdődött a spanyol gyarmatbirodalom kialakítása, a hódítások kora, a „conquista”, amely 1540-1550-ig tartott. Portugáliával megegyeztek az Újvilág felosztásában.

A spanyolok 1502-03-ban meghódították Nápolyt. Navarrát beolvasztották birodalmukba (1512), az Újvilág elleni hódító expedíciókat indítottak (1509-11).

*I. Károlyt* a Habsburg dinasztia spanyol ágának megalapítóját, 1519-től *V. Károly* néven német császárra koronázták. Uralkodása alatt Spanyolországból világhatalom lett (ez az ún.: „siglo de oro”, az aranyszázad, 1516-1550).

A gyarmatokról özönlöttek a kincsek, az arany és az ezüst, ám ezzel egyidőben 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* (1556-98) tovább folytatta a politikát és a hódításokban is követni igyekezett elődjét. Így meghódította a később róla elnevezett szigetcsoporthoz<sup>31</sup> (1565-72). A reformációval szembeni kemény, elnyomó politika a németalföldi szabadságharc kirobbanásához vezetett 1566-ban.

---

<sup>30</sup> Kolombusz Kristóf

<sup>31</sup> Ma: Fülöp szigetek, 1565-72.

1581-ben Németalföld északi tartományai, harcuk eredményeként elszakadtak Spanyolországtól, kiharcolták függetlenségüket.

Portugália 1580-as bekebelezése sem tudta megakadályozni Spanyolország világuralmi helyzetének megváltozását. Erre a lecsúszási folyamatra, a hatalmi befolyás meggyengülésére a tengeri armada elvesztése (1588) tette fel a pontot: a tengeri hegemoniáért vívott angolok elleni harcot a spanyolok elvesztették.

Spanyolország felemelkedésével és hanyatlásával egyidőben 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*, *Miquel de Cervantes Saavedra* nevét; a képzőművészetben *El Greco*<sup>32</sup> és *Diego Rodriguez de Silva y Velasquez*; a társadalomtudományokban *Antonio de Cala Nebrija*, *Menito Arias Montano*, *Jeromimo de Zurita*, *Juan de Marian* nevét kell feltétlenül megemlíteni.

## 1.1 A spanyol reneszánsz zene általános képe

A XV. századi Spanyolországban, a 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.

---

<sup>32</sup> Domenico Theodocopuli





ABRA 2 Vihuelán játszó angyal (16. század)

Ebben az időben Spanyolországnak 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 Spanyolországban az olasz zenét és sok spanyol zenész dolgozott Itáliában is.<sup>33</sup>

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 vált a birodalom új központjává Madrid, innen irányítva vált Spanyolország új gazdasági és politikai hatalommá. A kultúra soha nem látott fejlődésnek indult.

---

<sup>33</sup> Pl. a spanyol Juan Cornago.

A kor legkitűnőbb egyházzeneszei dolgoztak ebben az időben, Spanyolországban.<sup>34</sup> A *Ferdinánd* és *Izabella* korából fennmaradt világi dalok, románcok és villancicok két gyűjteményében – *cancionerokban* – maradtak fenn. A legnagyobb ilyen forrás a „Cancionero Musical de Palacio” c. gyűjtemény az Escorialban található. A másik gyűjteményt a felfedező *Kolombusz fia, Ferdinánd* vásárolta meg magának 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 Elvas-ban 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 név szerint is megnevezett szerzője *Nicolas Gombert*.

Ezekben a *Cancionerokban* nem csupán a fentebb már említett spanyol születésű komponisták műveit találhatjuk, hanem külföldi szerzők kompozícióit is.<sup>35</sup> A *cancionerok* legjobb és legtöbb művel szereplő szerzője *Juan de Eucina* (1468-1529).

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

A XVI. században *V. Károly* és *II. Fülöp* uralkodása alatt is sok villancicost komponáltak Spanyolországban, de kezdett elterjedni az olasz madrigál műfaja

---

<sup>34</sup> Pl. Juan de Auchieta, Francisco Penalosa, Pedro de Escobar, Alonso de Alvam, Juan Escribano, Juan Ponce, Martin de Rivafleba.

<sup>35</sup> Pl.: Fogliano, Josquin, Mouton, Ocheghem, Tromboncino, Johannes Urrede.

is. Kiváló szerzőket ismerünk e korból, akik mindkét műfaj jeles alkotói voltak: *Juan Vásques* (1500-1560), *Joan Brudieu* (1520-1591), *Mateo Flecha* (1520-1604).

V. Károly németalföldi neveltetésű uralkodó volt. Uralkodásának kezdetén megalapította a flamand zenészekből álló zenekarát, az ún.: *capilla flamencat*.<sup>36</sup> Kasztíliai Isabella kizárólag spanyol zenészekből álló zenekart alapított, II. Fülöp pedig ezt a két zenekart uralkodásának egész ideje alatt működtette, és 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 flamencaba* olyan zenészek szolgáltak, mint *Nicolas Payent*, *Pierre de Manchicourt*, *Georg de la Héle* 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*, *Clemesnek* 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.<sup>37</sup> 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 császárnőnek* a szolgálatába lépett.

---

<sup>36</sup> A spanyolok ebben az időben minden idegen dolgot *flamencanak*, azaz flamandnak nevezték.

<sup>37</sup> Segovia Bartolomé Escobedo volt a tanára.

A császárnő 1584-ben zárdába vonult vissza, *Victoria* követte őt, így ebben a zárdában élte tovább a világtól elzárkózva életét, és alkotott egészen 1611-ben bekövetkezett haláláig. Mintegy 20 misét komponált, 45 motettát, magnificatokat, 2 dramatizált passziót. 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.

## 1.2 A vihuela megjelenése

A spanyol vihuela nagy valószínűség szerint a „gitarra latina” egyik, a kor zenei igényeihez átalakított változata. *Johannes Tinctoris* (1435 – 1511) flamand komponista és teoretikus, az 1487-ben megjelent *De inventione et usu musiciae* c. munkájában a vihuelat spanyol eredetűnek mondja. Etimológiailag a vihuelát a „vigola fithela” vagy a „fidicula” torzított ejtéséből eredeztetik. A kor egyik legkiválóbb elméleti szakírója *Fray Juan Bermudo*<sup>38</sup> (1510–1565) kitűnő korabeli munkájában<sup>39</sup> egy érdekes mitológikus 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 Alfonznak* tulajdonítanak,<sup>40</sup> és egy másik XIV. századi kéziratban a *vihuelat* és a lantot

---

<sup>38</sup> Ferences rendi szerzetes, spanyol teoretikus.

<sup>39</sup> Az 1549 és 1555 között öt kötetet jelentetett meg *Declaracione de instrumentos musicales*.

<sup>40</sup> Cantigas de Santa Maria.

együtt emlegetik. A hangszer igazi népszerűségét mégis inkább a XVI. században érte el, amikor tabulatúrák könyvek sorozata jelent meg nyomtatásban. Sok olyan hangszerábrázolást találtak, amelyeken egyértelműen felismerhető, hogy a *vihuelat* pengetővel szólaltatják meg. Ezt a hangszert nevezték *vihuela de peñol*nak. Találhatunk utalásokat a vonóval megszólaltatott *vihuela de arcora*, és e hangszeren játszóakra is, akiket *cancioneros*oknak vagyis *balladaénekesek*nek neveztek.



ABRA 3 Marcantonio Raimondi (1475-1534): Vihuela de mano-n 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 összejövetelein is, mint az Európában általánosan elterjedt és közkedvelt lant. Az egyik fennmaradt kéziratban így írnak a *vihuela*-ról: „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.”<sup>41</sup>

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.



**ABRA 4** Luca Signorelli (1441-1523) Election (1500 körül)

Két eredeti *vihuela* maradt ránk. Az egyikre Ecuador fővárosában, Quitóban egy kolostorban bukkantak. (A hangszert az egyik kriptában az elhunyt a kezében tartotta – mostanában vizsgálják.<sup>42</sup>) A másik hangszer az 1500-as évszámot viseli, „mundejar” stílusú, Párizsban a Jacquemart André Múzeumban látható és a quadalupeai „Miasszonyunk kolostorból” származik.<sup>43</sup>

Ez a hangszer hathúros, hátlapja párhuzamos a fedőlappal – tehát nem domború – és diófa berakású ciprusfa. Ugyanilyen berakások, intarziák vannak

<sup>41</sup> Idézi: John Griffith: The vihuela in Performance on lute guitar and vihuela – coelho, Victor Anand, Cambridge 1999)

<sup>42</sup> Jesus Sanches előadása alapján

<sup>43</sup> Peter Paffgen: Die Gitarre, Schott – Mainz, 1988. (57. old.)

a hangszerek az oldalán is. A hangolókulcsok ébenfából és berzsenyefából készültek.



**ABRA 5 A Jacquemart André Múzeumban látható vihuela**

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

Menzúra hosszúsága 72 cm, valószínűleg Fisz hangolású lehetett (ha az  $a_1 = 415$  Hz). A hangszerek dupla húrjai voltak, és 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. 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 Á-ra hangoltak.



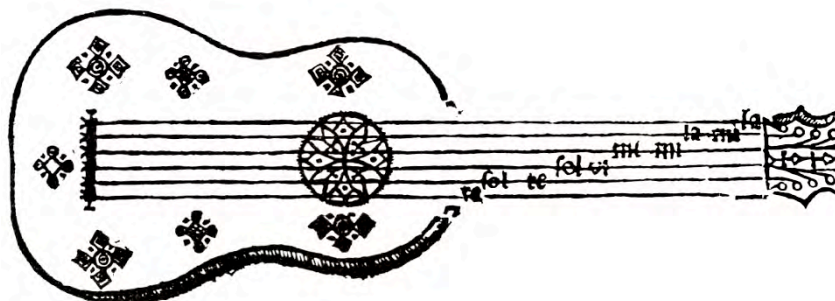
ABRA 6 A héthúru vihuela ábrázolása J. Bermudo könyvében

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

A Párizsban, illetve a Quitóban talált vihuelák húrhossza 72 cm, és ezeken a hangszereken a tabulatúrákban fennmaradt zenéket nagyon nehéz, szinte lehetetlen lejátszani. Ezeket a műveket a praktikum oldaláról nézve olyan hangszereken lehetséges eljátszani, amelyeknek húrhossza (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 duplahúrú hangszer volt. Kvarthangolással, két húrpár között egy terccel (á, é, h, g, d, A, illetve g, d, a, f, c, G,) *Fuenllana* komponált műveket négy-, illetve öthúros vihuela változatokra is „Orphenica lyra...” c. művében.



Mudarra, „Tres Libros...” c. tabulatúras könyvében is találhatunk ilyen húroszatú hangszerekre írt műveket.



ABRA 7 A vihuela ábrázolása Milan könyvében

### 1.3 A tabulatúráirásról és előzményeiről általában

A zene lejegyzését,<sup>44</sup> 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. Még a XI. századi templomi zenészek Nyugat-Európában is írott notáció nélkül, főként szótagokkal és kézjelekkel kommunikáltak a zenéről. 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.

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

<sup>44</sup> The New Grove: Dictionary of Music and Musician, 24. kötet, II. kiadás, Notation szócikke alapján

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,<sup>45</sup> ahol – mint pl. Európában – az énekes zene vált a fontosabbá, annak a lejegyzését megpróbálták a legpraktikus 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. 2. évezred elején egy képírási jelrendszerrel írták le a zenét. Az i.e. 4. 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 találunk. A „quin” nevű kínai (citeraszerű) hangszerre írt fogástáblázat egy népszerű dal lejátszására ad utasításokat. A VIII. századból Japánban is találtak kínai mintán alapuló tabulatúrási lejegyzést.

Európában a „tabulatúrási” 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

---

<sup>45</sup> Görögország, Mezopotámia, az ókori Egyiptom.

használatos. A „neumákkal” történő vokális zenei lejegyzést Európában *Arezzo* *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. *Arezzo* *Guido* a zene rögzítésére csupán négy vonalat használt, és rendszerében a ritmus pontos lejegyzése még nem volt lehetséges.

Az ő nevéhez fűződik az ún.: „*Guido* 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, ugyanis addig nem volt használatban pontos ritmikai jelrendszer, és legtöbbször a szöveg prozódíája 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”.

Végülis 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 kísérésére szolgáltak, és valamilyen eszközzel (pl. lúdtollal) pengették meg a húrokat. Később a többszólamúság megjelenése jelentős változást hozott a hangszerek megszólaltatásában, technikájában, újjal 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 gazdaságosaknak és praktikusaknak bizonyultak.

Szükségszerűvé vált egy olyan hangszeres lejegyzés is, amely a lehető legegyszerűbben rögzíti és 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 vihuelaé 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-é-á-hangolást pedig főleg Németországban, Olaszországban és Spanyolországban.

Az első nyomtatott német lanttabulatúrás emlék az 1511-es bázeli „Musica getuscht” 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 tabulatúrás 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 való, és *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 a 1. a legmélyebb, az 5. a legmagasabb húr jelölte. Ezután az „ABC” huszonhárom betűje következett (a „j”, a „v” és „w” nem volt még használatban). A betűk sorrendjét követték a 1. érintőtől kezdve a legmélyebb húrtól a legmagasabbig, és így tovább minden érintőnél. A fennmaradó két helyre (5x5=25) az „et” és a „con” általános rövidítéseit használták (stilizált 7-es és 9-es). Vonalakat a rendszer – a többi tabulatúrás 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 „ABC”, 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  $\bar{a}$ ,  $\bar{b}$ , 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 – menzúra-jelöléssel – a hangok jelei, 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 egyáltalán nem praktikus, inkább kényelmetlen, és nehézkesen használható. A kortársak hátrahagyott írásaiból egyértelműen kitűnik, hogy ők sem kedvelték ezt a rendszert túlzottan.

*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*tól,<sup>46</sup> 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 tabulás írásmód vonalrendszert használ, melyben a vonalak a húrokat szimbolizálják. A legmélyebb húr a legfelső vonal jelöli. A hat húr helyzetének analógiájának megfelelően 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 jelölik, stb. A kétszámjegyű számok helyett külön jelzéseket használnak.

---

<sup>46</sup> „Intabolatura de Lauto”, I. és II. kötet, Otto Petrucci adta ki 1507-ben, Velencében

A „x” a tizedik érintő, a „ẋ” a tizenegyedik érintő, a „ẍ” a tizenkettedik érintő jele volt. A ritmust ebben a rendszerben is a fogástábla fölött, menzúrális 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.) A legtöbb lanttabulatúras 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 lanttabulatúras lejegyzés *Pierre Attaignant* (?-1533) nevéhez fűződik. Az 1529-ben megjelentetett műveiben <sup>47</sup>találkozhatunk először ezzel a lejegyzési móddal. Ezt a rendszert, a francia tabulatúras írásmódot 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 húr jelölő vonal van legalul.

Eleinte az öt vonal volt használatos általánosan, csaknem mindegyik tabulatúras rendszerben – ameddig az öthúru hangszereket használták –, és ha erre szükség volt később, a hatodik, a legmélyebb húr 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 az latin „ABC” betűit használták, vagyis az „a” az üres húr, 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

---

<sup>47</sup> „Tres breve familiere introduction pour entendre...”

jelölték, ugyanis így nem volt olyan könnyen összetéveszthető az „e” betűvel. A ritmusértékeket itt is a vonalrendszer fölötti mensura jelekkel közölték.

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

#### 1.4 A legismertebb vihuelisták és munkásságuk

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

*Luis de Narvaez* 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.<sup>48</sup> *Luis Milan*hoz hasonlóan, nem csak zenével foglalkozott, hanem irodalommal, költészettel is.<sup>49</sup>

Gyűjteményes kottáján kívül ismerünk még két motettáját. Műveinek gyűjteményét<sup>50</sup> 1538-ban jelentette meg Valladolidban. A tabulatúrák könyvben<sup>51</sup> sokféle műfajú darab található: intavolációk, fantáziák, variációk.

---

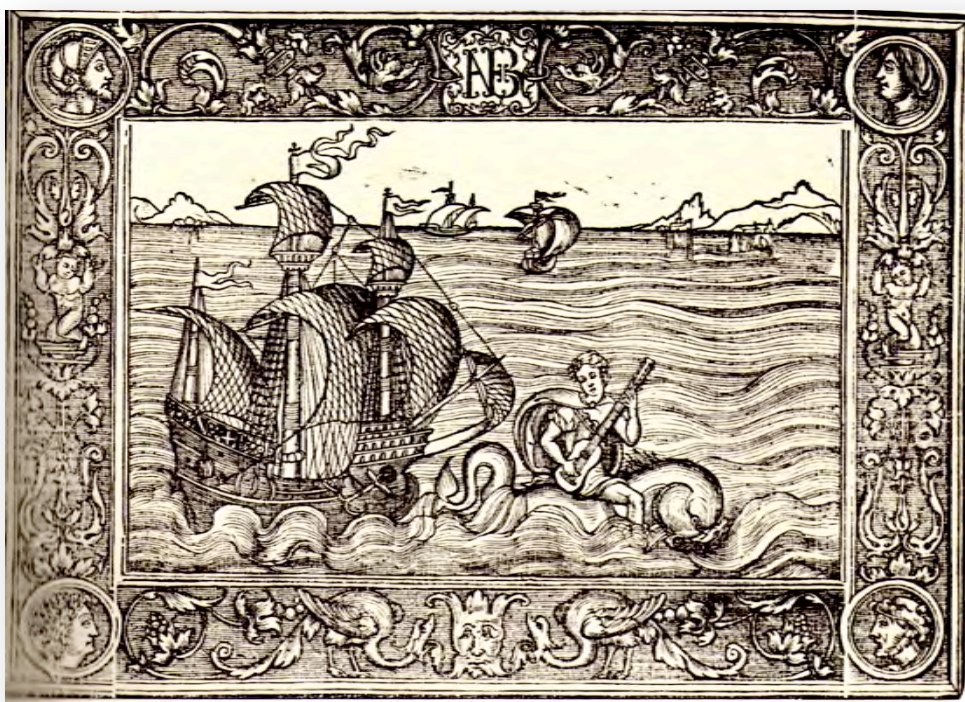
<sup>48</sup> The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Ed. Vol. 17. „Narvaez, Luys de” szócikk

<sup>49</sup> Cedar Viglietti: Origen e historia de la guitarra, Editorial Albatros, Buenos Aires: 4.I.

<sup>50</sup> „Los seys libros del Delphin de musica de cifras para taner Vihuela”



Nem mondhatjuk, hogy *Narvaez* sok szempontból első lett volna, de két dologban feltétlenül<sup>52</sup> újtónak számított. Az egyik az a pontos műfaji megjelölés, amelyeket bizonyos daraboknál használ, pl. variációk (diferencias), a másik újdonság a tempójelzésekre alkalmazott szimbólumrendszer.<sup>53</sup>



ABRA 8 Narvaez tabulatúras könyvének címlapja

A tabulatúras könyvét *Narvaez* módszeresen, didaktikus szempontok figyelembevételével állította össze.

<sup>51</sup> A cím arra a korinthoszi Arielre utal, aki Olaszországból visszatérve, kincsekkel, vagyonnal megrakodva, kalózok fogságába esett. A kalózok az elfoglalt hajón lévő utasokat – közöttük a híres dalnokot, Arielt is – el akarták pusztítani. Ariel utolsó kívánságát teljesítették – engedték még egyszer dalolni. Csodálatos énekére a delfinek a hajó köré sereglettek, és mikor a dal végeztével Ariel a tengerbe vetette magát, a delfinek a hátukra emelve szállították korinthosz kikötőjébe és Ariel így sértetlenül túlélte a kalózok támadását. *Narvaez* tabulatúráskönyvének címdala azt a jelenetet ábrázolja, amikor a még vihelán játszó és daloló Arielt a delfin a hátán szállítja a viharos tengeren. Az már a találgatások körébe tartozik: vajon miért választotta pont ezt a jelenetet és címet *Narvaez*?! 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. old.)

<sup>52</sup> „Los seys libros del Delphin de musica de cifras para taner Vihuela”

<sup>53</sup> *The New Grove, Dictionary of Music and Misicians*, Second Ed. Vol. 17. „*Narvaez*, Luys de” szócikk, 644.I.

Az első könyvbe nyolc fantázia - a nyolc egyházi hangnemben -, a második könyvbe hat fantázia került az 1., a 4., és az 5. módusban.

A 3. könyv egyházzenei és francia chansonokat tartalmaz. Közöttük V. Károly kedvenc dalát is, „Cancion del Emperador”,<sup>54</sup> ami Josquen „Mille Regretz” című műve a 4. módusban vihuelára feldolgozva.

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

Az 5. könyv vokális kompozícióival a maga nemében a legjelentősebb. A villancicosok 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, és hét variációt a „Guárdame las vacas” c. dallamra és még néhány kontrapunktikus művet is. Mindkét variációs darab ma is közismert, a gitárosok által koncerten is gyakran játszott mű. A „Guardame las vacas”<sup>55</sup> 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 művészeivel is. *Narvaezről* azt írja, hogy korának legkiemelkedőbb vihuelajátékosa volt.<sup>56</sup> Egy másik kortársa, bizonyos *Luis Zapata* „Miscelánea” c. könyvében így ír *Narvaezről*: „Valladolidban volt ifjúkoromban egy vihuelista, *Narvaez* nevezetű, neki olyan rendkívüli tehetsége volt, hogy egy négyszólamú orgonakompozícióhoz további négy szólamot hozzá improvizált, egy csoda mindazoknak, akiknek nincs zenei tudása és még nagyobb csoda azoknak, akiknek van zenei tudása.”<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> „A császár dala”

<sup>55</sup> „Vigyázz a teheneimre”

<sup>56</sup> Bermudo, Fray Juan: *Declaration de instrumentas musicoales*, Osuna 1555., Új kiadás: Kassel 1957. (Kastner)

<sup>57</sup> Idézi: John Milton Ward: *The Vihuela de Mano And Its Music*, Diss., New York University, 1953. (380. old.)



ABRA 9 Vihuela játékos (16. század)

*Luis de Narvaez* műveinek magas művészi színvonalán túl újtókedv is jellemezte. 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. És ahol mégis kimutatható a vokális előzmény, végül mégis egy önálló hangszeres darab születik.<sup>58</sup>

*Narvaez* tabulatúra rendszere 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.

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

*Don Luis Milan*<sup>59</sup> valenciai születésű volt. Nem tudjuk pontosan születésének időpontját, de minden kutató szerint 1500 táján születhetett és 1560 után halt meg. Mi muzikusok az első spanyol tabulatúráskönyv zeneszerzőjeként és kiadójaként tiszteljük.

*Milan* zenei érdeklődésén kívül egyéb dolgokkal is foglalkozott. Például 1535-ben publikált egy könyvet: „El Libro de motos de damas y caballeros

<sup>58</sup> Vö.: Heinz Nichel: Beitrag zur Entwicklung der Gitarre in Europa /Hg.: S. Navascués/Bruchbauer, Haimhausen, 1972.

<sup>59</sup> The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Second Ed. vol. 16., „Luis Milan” szócikk (668-669. old.)

intitulado el juego de mandar”.<sup>60</sup> De írt egy másik igen fontos, és kiváló prózai művelődéstörténeti könyvet is „El Cortesano”<sup>61</sup> címmel. Ebben az 1561-ben megjelentetett művében, nagyszerű stílusban és nagy pontossággal mutatja be korában a valenciai udvar fényűző életét.<sup>62</sup>

*Milan* megjelenése a spanyol zenében korszakalkotó jelentőségű. Nemcsak a Vihuela de mano jeles tudorát ismerhetjük meg nagyszerű darabjaiból, nem csupán a jeles hangszerjátékos, a virtuóz mutatkozik meg előttünk, hanem a kiválóan képzett zenész, korának egyik legfelkészültebb muzsikusa is. Nemcsak a kor zenei divatjának megfelelő műveket alkotott, hanem mert bátran újítani, változtatni is.

Tabulatúráskönyvének címe: „Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro”,<sup>63</sup> 1536-ban jelent meg. *Milan* nem volt professzionális zenész a szó hétköznapi értelmében, hanem egy nemes ember, 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. Juan* vette pártfogásába.

*Milan* „A Mester” bevezetőjében utal a pedagógiai szándékaira is. És valóban, határozottan kirajzolódik a művek egymásutániségában bizonyos fokozatosság, a nehézségi sorrendet illetően. 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.<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> „Könyv az udvarhölgyeknek és lovagoknak”

<sup>61</sup> „Az udvari ember”

<sup>62</sup> 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 enciclopedia universal della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET, Le biografie, vol. 5., Milan, Luis de” szócikk, (96. l.)

<sup>63</sup> „A Vihuela de mano zenéjének könyve, mely A Mesternek neveztetik”

<sup>64</sup> *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Second Ed. vol. 16.(668-669.old.)



ABRA 10 Az "El Maestro" első oldala

Hangszerkíséretes dalok és vihuelara írt szólódarabok találhatóak a kiadványban. Az „El Maestro” az eddig ismert legkorábbi olyan zenei gyűjtemény, amely szóbeli utasításokkal határozza meg az egyes darabok tempóját.<sup>65</sup> *Milan* abban is különbözik az összes többi vihuelistától, hogy

<sup>65</sup> Uo.

egyedülálló módon használja az olasz tabulatúraírást. A megszokottól eltérően nála a hat vonal rendszerében a legfelső vonal szimbolizálja a legmagasabb húrt, és a legalsó a legmélyebbet.

*Milan* művét kétfelé osztotta. Mindkét rész tartalmaz különböző műfajú és stílusú darabokat, 40 fantáziát, 4 tentost (fantáziaszerű műfaj), 6 pavant, és 6 portugál nyelvű villancicok és 6 spanyol nyelvűt (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.<sup>66</sup>

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

---

<sup>66</sup> Uo.

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 „redobles”-ek.

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 villancicost, 2 spanyol románcot és 3 olasz sonette-t tartalmaz.<sup>67</sup>

## A második könyv

A második könyv „Bevezetés”-sel kezdődik, majd ezt követik a zeneművek, úgymint: 18 „Fantazia”, 4 „Tentos”, 3 spanyol és 3 portugál „Villancicos”, 2 spanyol „Romanc” és 3 olasz „Sonette” következnek. Ennek a résznek a végén *Milan* ismertetése és magyarázata található azokra a hangnemekre vonatkozóan, amit „az ember a figurális zenében” alkalmaz.<sup>68</sup>

*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.

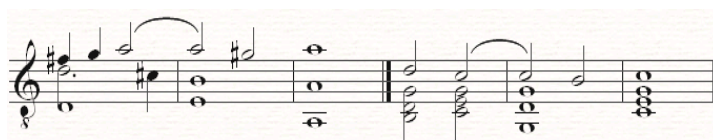
---

<sup>67</sup> Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre, Zulassungsarbeit, 1976.* Referent: Dr. Klaus Schweizer, Korreferent: Prof. Dr. Percy Gerd Watkinson (55. l.)

<sup>68</sup> Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre, Zulassungsarbeit, 1976.* (60. l.)

Más teoretikusok, mint pl. *Thomas de Sancta Maria*<sup>69</sup> a kadencia egész folyamatát tekintették zárlatnak.

*Milan* kinyilvánítja, hogy a záró hangot késleltetett vezetőhangnak kell megelőznie:



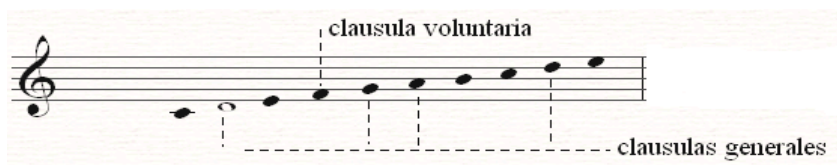
## I. hangsor

A hangsorokat úgy kell elképzelnünk, mint két hangköz, a kvint és a kvart összefűzését:



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

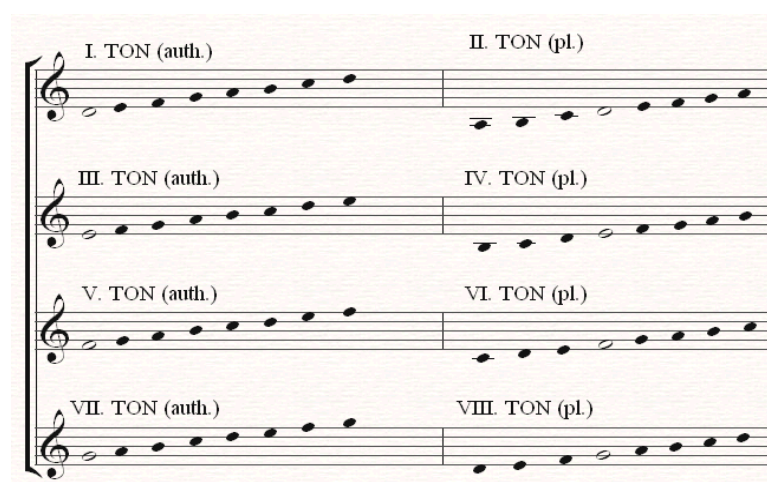
<sup>69</sup> Thomas de Santa Maria: Libro llamado Arte de Fantasia assi para Tecla como para Vihuela... 1565.Madrid





*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).<sup>70</sup>



Ezek a szabályok, mondja *Milan*, csak a figurális zenére érvényesek, és nem az egyszólamú gregorián zsoltározásra, melynek záró hangjai kevésbé szigorúan kötöttek.<sup>71</sup>

*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.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> A témáról bővebben: Bernhard Meier: *Alte Tonarten*, Berenreiten Verlag, Kassel, 1992.

<sup>71</sup> Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre*, Zulassungsarbeit, 1976. Lörrach, (61. old.)

<sup>72</sup> Uo.(61. old.)

*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 franceschina”, amely kétszer is elhangzik kissé variálva. A Pavanok nem közelítik meg a Fantáziák nehézségi fokát, inkább harmóniafűzésesei figyelemre méltók. Tökéletes példái az idealizált táncnak.

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

A vokális művek között vannak a Villancicosok, ezek az egyszólamú dalok vélhetően népénekek, amelyekhez *Milan* vihuela kíséretet írt. Két részből állnak: a második részt *Milan* „vuelte”-nak nevezi.

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

A Villancicos két változatával találkozhatunk:

1. A vihuela kíséret 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 Villancicosok-nak éppen úgy, mint a Románcoknak és Sonetteknek, legtöbbször a szerelem a témája. A románcok a legrégebbi és legeredetibb spanyol formája a költészetnek, nyolcszótagú verssorokkal, melyeknek tartalma lehet epikus (elbeszélő), lírai (érzelmi), vagy drámai (megrázó).


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 Sonettek közül az egyiknek nincs népi gyökere, a szerzője maga L. *Milan*, a másik kettőnek ismert a szerzője.<sup>73</sup>

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

Díszítések: „**Quiebro**” 

„**Trinar**” 

Ritmikai jelzések:



Brevis, Semibrevis, Minima, Seminima, Croceta

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

Szöveges tempójelzések:

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

<sup>73</sup> Uo. (63. old.)

*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 énekesnek. Az is előfordulhatott, hogy a hangszer az énekes igényeinek megfelelően áthangolták a vihuela-kíséretes dalok előadásakor.<sup>74</sup>

*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 tabulatúras könyvét.<sup>75</sup> A művet *Luis Zapata*-nek 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.<sup>76</sup> Műve három részből áll és 77 művet tartalmaz, köztük 6 kompozíciót négyhúros gitárra.

---

<sup>74</sup> Uo. (64. old.)

<sup>75</sup> „Tres libros de musica en cifras para vihuela” („Három könyv vihuela zenére”)

<sup>76</sup> Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre*, Zulassungsarbeit, Lörrach, 1976. (84. old.)



LIBRO I. GUITARRA. AL TEMPLO NVEVO. FOL. XXIII

Romanesca  
 Guardame las vacas  
 Pro  
 porcion tres  
 semibreues  
 alcoups.

Fin del primer libro.

ABRA 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 szűkszeptim akkord:<sup>77</sup>



<sup>77</sup> G. Morphy: Die Spanische Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, deutsche Übersetzung von H. Riemann, Leipzig, 1902. (XX, XXXI, 1.)



ABRA 13 Egy lap Alonso de Mudarra könyvéből: Pavana négyhúru gitárra

Mudarra tabulatúrájának lejegyzési módja megegyezik Narvaez rendszerével.

Háromféle jelet használ a tempók meghatározására:



1. lassan



2. gyorsan



3. még gyorsabban

Az énekes darabok lejegyzését nem egyforma módszerrel teszi. 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. Nyomdatechnikai szempontból sajnos a kiadvány

alacsony színvonalú, az énekszólam lejegyzése sokszor pontatlan, hibás, hiányoznak az előjegyzések és gyakran a kulcsok is pontatlanul jelzik a hangmagasságot.<sup>78</sup>

*Enriquez de Valderrabano* tabulatúras könyve 1547-ben jelent meg Valladolidban, kiadója *Francisco Fernando de Cordoba*.<sup>79</sup>

A kiadvány elején olvasható hercegi nyomtatási engedélyből megtudhatjuk, hogy *Valderrabano* Panaranda de Puerto-ban élt.

A mű címe „*Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenes*”<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> A „*Silva de Sirenes*”-ban 171 zeneművet találunk, az összes *Valderrabanotól* fennmaradt darabot.<sup>82</sup>

*Juan Bermudo* szerint korának egyik legkiválóbb vihuelistája volt. Műve hét könyvre tagolódik, melyeknek nagyrésztében intavolációkat találhatunk. *Valderrabano* misékből, motettákból (*Gombert, Josquin, Morales, Willaert* stb.) villancicos-okból, románcokból, olasz madrigálokból, eredeti dalokból, fantáziákból, misékből vett énekekből, szonettekéből, variációkból és két vihuelára írott darabokból állította össze tabulatúras könyvét.<sup>83</sup>

A két vihuelás darabok 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 hozzátartolt négy lapot, melyből három oldalon vihuela de manora komponált művek találhatók.

---

<sup>78</sup> John Ward: *The Vihuela de mano and its Music (1536 – 1576)*, diss., New York University, 1953, (375. l., 134. l.)

<sup>79</sup> John Anthony Griffiths: *The vihuela fantasia [microform]: a comparative study of forms and styles*, diss., Monash University (Australia), 1984. (134. old.)

<sup>80</sup> „Vihuelára szerzett zenék könyve, Szirének gyűjteményének nevezve”

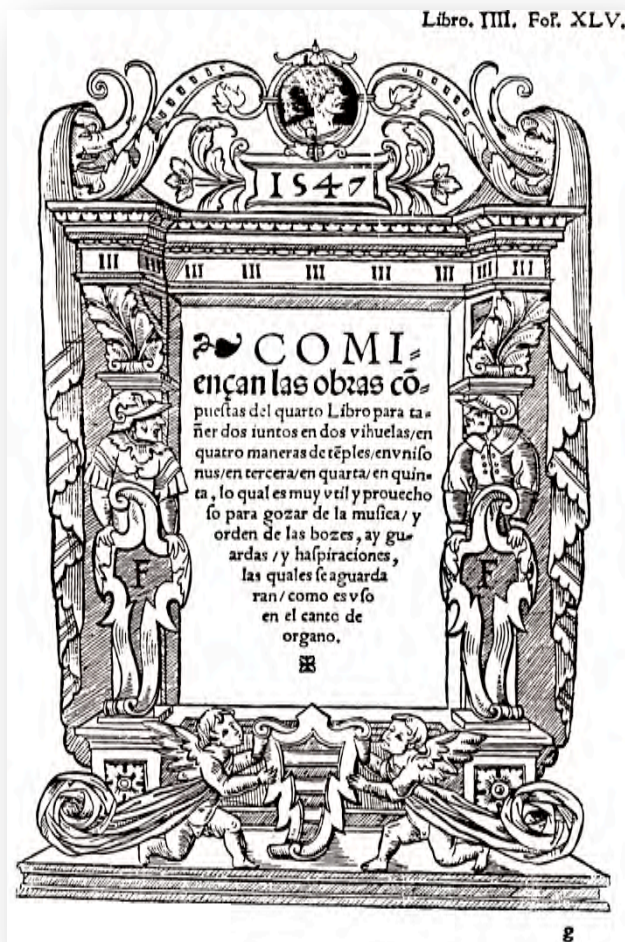
<sup>81</sup> John Ward: *The Vihuela de Mano and Its Music (1536-1576)* Phil. Diss. N. Y. University, 1953. (139. old.)

<sup>82</sup> Uo. (234. old.)

<sup>83</sup> *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, II. Ed. vol. 26. (202-203. old.)



A „Diferencias de la carabande”, Folias, Saltarellos már a XVII. század zenei stílusában íródott, és ezeket az utolsó vihuelára írt művekként ismerjük.<sup>84</sup> Valderrabano zenéi megtalálhatók *Phalése* antológiáiban.<sup>85</sup>



Valderrabano lényegében *Narvaez* tabulatúraírási rendszerét folytatja kis változtatásokkal.

Tempójelzései:  $\text{♩}$  = lassan     $\text{♩}$  = gyorsan     $\text{♩}$  = még gyorsabban

<sup>84</sup> Uo.

<sup>85</sup> John Ward: *The Vihuela de Mano and Its Music (1536-1576)* Phil. Diss. N. Y. University 1953. (134. old.)

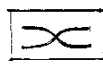
Hangolások: „Nagy vihuela”:



„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 túl megy, megváltoztatja a kulcsot.

*Diego Pisador* művét a saját házában nyomtatta Salamancában és az anyai örökségéből fedezte a költségeket. 1510-ben született és egy ideig Salamance „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 *Pisador*t kötelezte az apjának járó életjáradék fizetésére. Az apjától származó levélből megtudhatjuk, hogy mennyire ellenezte *Pisador* családja művének kiadását, illetve zenészi foglalkozását.<sup>86</sup>

*Pisador* tabulatúráskönyvét 1552-ben jelentette meg.<sup>87</sup> A hét könyv könnyű variációkat és fantáziákat, románcokat, szonetteket tartalmaz. Fantáziákat találhatunk a nyolc modusban, intavolációkat, villancicos-okat, *Josquin* miséket, motettákat, egy olasz madrigált. Villanesca-kat és francia dalokat. *John Ward* szerint a művet igazán a sok népdalfeldolgozás teszi jelentőssé.<sup>88</sup> Tabulatúrák rendszere azonos a *Mudarra*, a *Narvaez* és *Valderrabano* által használt szisztémával. Az énekszólamot ő is piros betűkkel jelzi, vagy egy külön rendszerbe írja, ahol ő is váltogatja a kulcsot.

*Miguel de Fuenllana* 1525 körül születhetett Navalcarneroben (Madrid környéke). A születésétől vak *Fuenllana*t korának egyik legjobb vihuelajátékosának tartották. Muzsikusi pályáját *Marquisa de Tarif* szolgálatában

---

<sup>86</sup> Guillermo Morphy: Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1902. (előszó: F. A. Gevaert, német fordító: H. Riemann).

<sup>87</sup> „Libro des musica de vihuela agora nuevamente compuesto por Diego Pisador”

<sup>88</sup> John Ward: The Vihuela de Mano and Its Music (1536-1576) Phil. Diss. N. Y. University 1953., (134.old. 385.old.)

kezdte, majd 1560-68 között a királynőt, *II. Fülöp* harmadik feleségét, *Isabel de Valois*-t szolgálta. Halálának pontos dátumát nem tudjuk. Ismerünk viszont egy levelet (leányától, *Catalinától*) 1621-ből, amelyet *IV. Fülöp*nek 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.<sup>89</sup> Művét *II. Fülöp*nek ajánlotta.<sup>90</sup>

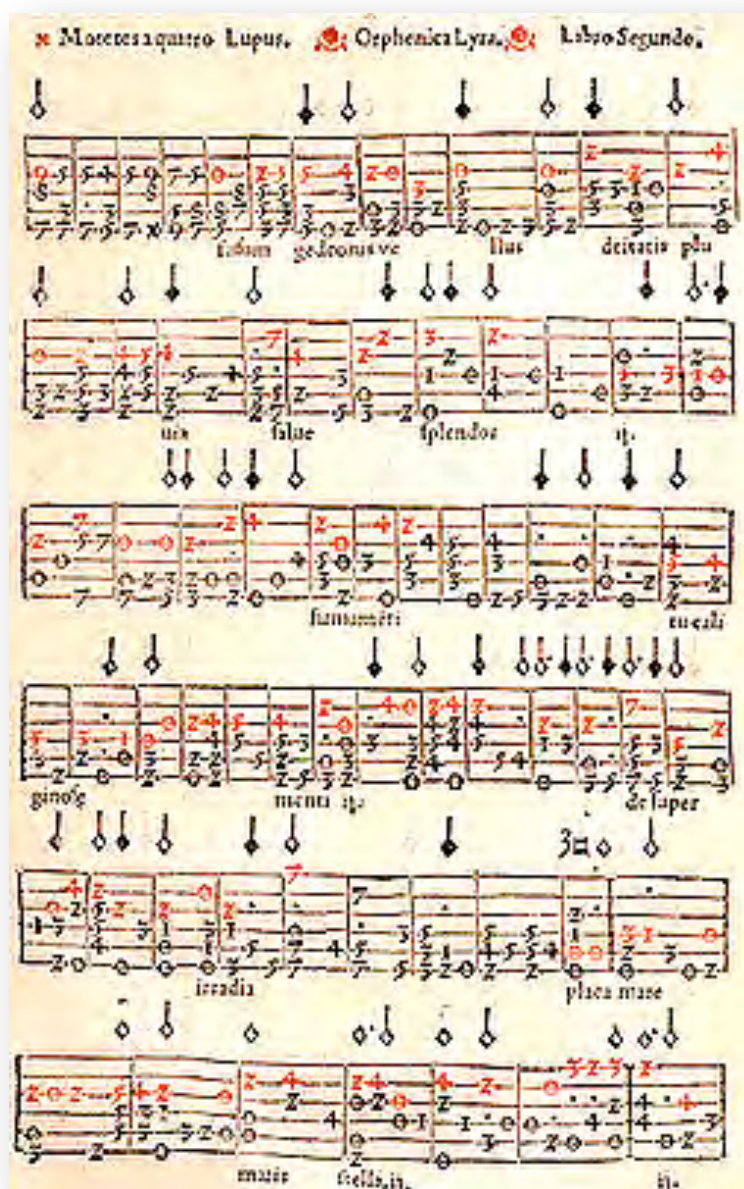
Hat könyve 182 kompozíciót tartalmaz.<sup>91</sup> A darabok többsége hathúros vihuelára íródott, de a kiadvány tartalmaz kilenc művet öthúros vihuelára, kilenc művet négyhúros vihuelára, vagyis gitárra. *Fuenllana* 119 intavolációja *Morales, Josquin* és *Gombert* műveinek hangszeres átírata.

---

<sup>89</sup> J. A. Griffiths: *The Vihuela fantasia,...*Diss. Monash University, (Australia) 1984. (370. old.)

<sup>90</sup> „Libro de musica para vihuela intitulado orphénica lyra...” címmel Sevillában, 1554-ben jelentette meg.

<sup>91</sup> Uo. (371. old.)



ABRA 14 Fuenllana tabulatúráskönyvének egy lapja

Önálló művei a fantáziák, összesen 51 kompozíció. A kezdő játékosoknak az első könyvben található hat fantáziát ajánlotta *Fuenllana*. A második könyvben a motetta intavolációk 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 hangszerszerűek. Ez arra utal, hogy *Fuenllana* zenei gondolatainak

megvalósításakor már a komponálás során figyelembe vette a vihuela nyújtotta instrumentális lehetőségeket.



ABRA 15 Miguel de Fuenllana könyvének címlapja

Így alkotta meg darabjait, a nehézségi szint szerint is csoportosítva őket.<sup>92</sup> (Valderrabano három csoportba sorolta darabjait: „primero, segundo, tercero grado”.). Ugyanakkor Fuenllana két betűvel jelölte műveinek a nehézségi szintjét: D (difficil), F (fácil).<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Uo. (393. old.)

<sup>93</sup> J, Ward: The Vihuela de Mano... Phil. Diss. N. Y. University 1953., (135. old)

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

*Luys Venegas de Henestrosa* tabulatúrás könyvét Alcalá-ban jelentette meg 1557-ben, *Joan de Brocar* kiadásában. *Venegas de Henestrosa* életéről szinte semmit nem tudunk, csak annyit, hogy hárfás, orgonista és vihuelajátékos volt.<sup>94</sup> A 138 kompozíciót tartalmazó gyűjteményben csupán az 56-tól 75-ig számozott művek íródtak vihuelatabulatúrában. Mind a 19 mű fantázia, ezek *Mudarra*, *Valderrabano*, *Narvaez* 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 *Cabeson*-tól, *Morales*-től, *Verdelot*-tól, *Mouton*-tól és másoktól, motettákat, variációkat, pavanokat, chanson-okat.<sup>95</sup> Jóllehet *Venegas* maga írja művében, hogy nagyon fontos az egyszerűsége törekedni és a jobbat kell keresni, sikerült neki egy olyan tabulatúrás szisztémát kidolgoznia, amely a többiekével összevetve roppant bonyolult és szinte áttekinthetetlen. (Hasonlóan bonyolult, mint a német tabulatúra.) Inkább egy elvont kottaírásrendszernek 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. Tabulatúráskönyve Valladolidban jelent meg 1576-ban.<sup>96</sup> 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 így módon.<sup>97</sup>

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 tabulatúrás kiadványán megtalálhatók.

---

<sup>94</sup> 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.

<sup>95</sup> A 111. számú mű egy 12 szólamú Chanson, „Belle sans pere” címmel Crecquillon-tól.

<sup>96</sup> „Libro de musica en cifra para vihuela, intitulado el parnasso”

<sup>97</sup> Paul Ruf: *Vihuela und Gitarre, Zulassungsarbeit*, 1976. Lörrach, (107. old.)

*Daça* három kötetes művében találhatunk fantáziákat, motettákat, sonetteket, villanesca-kat kasztilliai tájszólással és románcokat. A tabulatúrák rendszer *Milan*éhoz hasonlít, de nála az alsó vonal a legmagasabb, a felső a legalacsonyabb húrt szimbolizálja. A ritmus könnyebb megértését segítő, a vonalrendszer felett írott menzúrális ritmusértékektől a fogásokig kipontozza a tabulatúrát. Kérdés, hogy ezzel nem nehezíti-e az olvashatóságot. Az énekes daraboknál a tabulatúrában lévő számmal jelzett énekszólamból fölé kis pontokat ír.

## 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 oktávhangolásakor 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 kezdi.

Az érintők beállítása természetesen a „szép, tiszta hangzás” érdekében rendkívül fontos volt.

A lanthoz hasonlóan a vihuelán a legáltalánosabban elterjedt megoldás a sodort, leggyakrabban birkabélből készült érintők felkötözése a hangszer nyakára. De előfordult, hogy a magasabb érintőket beépítették a hangszer nyakába. Ezek lehetnek 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 játékosra bízta. (*Bermudo* hangolási elvei az egyenlő temperáláson, a pitagorasi 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 nyeregre felfekvő és a lábnál rögzített húr távolságának  $1/9$ -ed részére kell tenni a II. érintőt. A II. érintőtől a húrlábáig mért távolság  $1/9$ -ed részére teteti a IV. érintőt. Az egész húr hosszát a nyeregtől a húrlábig alapul véve, annak  $1/4$ -re kell helyezni az V. érintőt és  $1/3$ -át alapul véve  $1/3$ -ra a VII. érintőt kell kötni. A X. érintőt az V. érintő és a húrláb közötti távolság  $1/4$ -re 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 húr tartó 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 pitagorasi 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 duplahúrnak csak az egyikén játszani a problémás hangot.<sup>98</sup>

*Luis Milan* éppúgy, mint *Enriquez Valderrabano* szintén ír az érintők helyes elhelyezéséről, különösen fontosnak tartva a negyedik érintő helyzetét.<sup>99</sup>

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 hangszerrel író kortársak és szakemberek egy szót sem írnak a vihuela tartásáról.

Képzőművészeti ábrázolásokon, vagy éppen a vihuelatabulatúrás könyvek illusztrációjából láthatjuk, hányféle módot találtak a vihuelák tartására.

A XV. és XVI. századból ránk maradt illusztrációkon jól látható, hogy a „vihuela de peñolan” és a „de manon” játszó álló helyzetben zenéltek, zsinag vagy vállsúly segítségével nélkül a hangszer a jobb alkar a zenész törzséhez szorította. Ülve ugyan könnyebben lehetett játszani rajta, de így is lehetséges. Ha ülnek a zenészek, ezeken az ábrákon a vihuela nyakát 35-60 fokos szögben tartották, a hangszer alsó részét jobb lábukra helyezték. Érdekes megfigyelni a

---

<sup>98</sup> Bermudo, Fray Juan: Declaration de instrumentas musikales, Osuana, 1555., Új kiadás: Kassel, 1957, (Kastner)

<sup>99</sup>Valószínűleg a „tiszta nagyterc” miatt. A művek így hangolva a vihuelát sokkal szebben szólhatnak, mint a „temperált terc” alkalmazásával.

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” jobb kéz technikával játszik. *Luis de Narvaez Arionja* pedig az ún. „kiálló hüvelykujjas” technikát használta. A legtöbb vihuela de mano-n és gitáron játszó zenész ábrázolása nagyon hasonló és nem mutat nagyobb eltéréseket.

A bal kéz technikát illetően a kutatók jelentős része egyetért abban, hogy a XVI. századi vihuelisták bal kéz technikája az alapokat illetően nem sokban tér el attól a módtól, ahogy korunk 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.<sup>100</sup>

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

A tabulatúras lejegyzés egyik jellegzetes hátránya éppen az, hogy nem lehet ebben az írásmódban jelölni, mikor, melyik szólamban, melyik hangot, meddig kell tartani. *Fuencillana* három helyen figyelmeztet a kottáiban kúpos ékezzettel, 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.<sup>101</sup>

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

A lant megszólaltatásának technikája már meglehetősen tisztázott kérdés napjainkban, de a vihuela jobbkezes technikáját hosszú ideig bizonyos „balladai homály” 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

---

<sup>100</sup> „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

<sup>101</sup> Szükséges itt emlékeztetni, hogy mind a mai napig ez a probléma foglalkoztatja az összes pengetős hangszeren játszó zenészt, hárfást, gitárost stb.

írással 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 jobbkéz csuklója olyan formán helyezkedik el a húrok közelében, 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 mutató ujjbegye alatt végződik. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a jobbkéz 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 vihuela játékos 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 castellana”-nak a mutatóujj alá pengető hüvelykujj technikáját pedig „figueta extraujera”-nak, és a többi vihuelistával ellentétben mindkettőt elfogadottnak és egyaránt alkalmazandónak tartja: nem választja 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 „tisza játékról” is és lényegében leírja, hogy a hüvelykujjal miként lehet megszüntetni a már nem szükséges hangok további zengését. Vagyis a ma is használatos „dempelési” technika egyik megoldását írja le. A pengetés technikájáról szóló szövegek jó része a gyors futamok (redobles) megszólaltatásának lehetséges módozatairól szól. 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) játszási módja között.

A „Dedillo” = az egyujjas pengetés (oda-vissza mozgatása a mutatóujjnak), a mutatóujj egy pengetőhöz hasonlóan pengeti a futamot. A kétujjas „figueta” = 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 1550-ban már, mint nem a legjobb megoldást említi a „redobles” játéokra.

Meglepő és érdekes leírásokat találhatunk az eredeti forrásművekben a körömjátéokra 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 kell használni. 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 lentről felfelé mozgó részekenél és ütemeknél”.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> John Griffiths: The vihuela... 177. old.

*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 legtöbbet 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 közép, mutatóujjas váltott pengetést tartja a legmegfelelőbbnek. Javasolja, hogy a középső ujj pengetése lehetőleg a hangsúlyos hangokra essen, és 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 mutató következik, majd ismét a középső (vagy a hüvelyk), és ez a következő taktus első hangjáig így váltakozik, ahol a hangsúlyos helyen ismét együtt penget a hüvelyk 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 a rétegződését is megvizsgáljuk.

A kor zenei gyakorlatának olyan rétegei alakultak ki, amelyeket bizonyos kategóriák bevezetésével tudunk csoportosítani,<sup>103</sup> úgymint 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 de Prez* és kortársai kicsiszolták a XVI. század egyik legnagyobb zenei produktumát, a vokálpolyfóniát.<sup>104</sup> 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 értékkategóriát is jelentett. És miután az egyházi zenét magasabb minőségi elvárásoknak megfelelően művelték, e művek mögött nagyobb tudás és műgond rejlett, az egyházi zene bizonyos szellemi magasabbrendűséget képviselt. A kortársak is ezt a zenét tartották a magasabb rendűnek.

(*Palestrina* például az Énekek éneke szövegeire komponált motettáskönyvében – 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 messzemenőkig pozitívan értékelendő.)

---

<sup>103</sup> Homolya István: Bakfark, Zeneműkiadó 1982. (55. old.)

<sup>104</sup> Uo. (56. old.)

„Nem a tetszetős volt az igazán magasabb rendű, hanem az elvont, a nehezebben megközelíthető.”<sup>105</sup>

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 motettaforma, amelyet a latin nyelvű egyházi zene teremtett meg és ez a forma szinte kötelezően a zenei építkezés meghatározójává vált és „jóformán minden korabeli énekes vagy hangszeres műfajba átszivárgott”.<sup>106</sup> 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.<sup>107</sup> 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 ricercarok 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 fantáziailrodalom, mely kiválóan példázza a vokálminta követés és a függetlenedés együttélését, vagyis az önálló hangszeres zene megszületését.

---

<sup>105</sup>Uo. (57. old.)

<sup>106</sup> Homolya István: Bakfark, Zeneműkiadó 1982. 58. old.

<sup>107</sup> Uo. (62. old.)

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 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, amelyik ugyanezt tudta – természetesen helyhez kötött volt, a mobilizálható, könnyű pengetős hangszerekkel szemben 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) képzelődés, képzelőerő. Már az elnevezése is, e sajátos hangszeres zenei műfaj körébe tartozó zeneműveknek, rámutat a reneszánszkori emberek jellegzetes gondolkodásának egyik meghatározó elemére, felfedezni újra és a hétköznapi valóság részévé tenni a régmúlt értékeit. Ebben az értelmezésben kezdték használni a zene világában ezt a kifejezést, és eleinte nem műfaji meghatározásként. Érdekes megvizsgálni, hogy az eredeti jelentését a szónak, miért kezdték el alkalmazni a zenében, majd később, mitől válik e kifejezés műfajelnevezéssé. G. G. Butler érdekes megközelítésben tárgyalja a kérdést.<sup>108</sup> Szerinte nagy valószínűséggel a fantázia szót a római Biblioteca Casanatensében őrzött (dátum nélküli) kéziratban találhatjuk először zenemű megjelölésére: „Fantasies de Josquin” (*Josquin*).

---

<sup>108</sup> Gregori G. Butler: „The Fantasia as a Musical Image”, *Musical Quarterly*, 1974. (602. l.)



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 motettájáról).<sup>109</sup> A kérdés csak az, hogy a *Josquin* (*Josquin*) mű címében miért áll többes számban a szó (*fantasies*), hiszen csak egy műre vonatkozik.

*Hans Kotter* 1513-ból származó kottáskönyvében a *fantasia* szó már egyes számban olvasható, a szakirodalom szerint itt már műfaj megnevezésként értelmezhető a fantázia kifejezés.<sup>110</sup> Amíg 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).<sup>111</sup>

A kutató más művekben is felfedezte a fantázia kifejezést, ahol az összekapcsolódott a műben megjelenő szekvenciális imitációval.<sup>112</sup> *Butler* következtetése szerint a fantázia kifejezés alatt ezt az ismétlésre épülő kontrapunktikus szerkezeti vázat értették, amely a korszak énekes gyakorlatában széles körben használt volt, ugyanis a szekvenciális ismétlés volt 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> Uo. (602. old.)

<sup>110</sup> Uo. (603. old.)

<sup>111</sup> Uo. (603. old.)

<sup>112</sup> Uo. (604. old.)

<sup>113</sup> Uo. (607. old.)

<sup>114</sup> Uo. (614. old.)

Ugyanakkor a képzeletben létező előképek és a sémák („pattern”) alapján improvizatív jellegű művek születtek, amelyekre már műfaji értelemben használták a fantázia kifejezést.<sup>115</sup>

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. 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.<sup>116</sup>

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 hatása 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 neveztetik, akkor csakis a szerző képzeletéből és mesterségbeli tudásából született.”<sup>117</sup> 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!”)<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> Uo. (614. old.)

<sup>116</sup> Margarete Reimann: 'Zur Deutung des Begriffs „Fantasia”, (Archiv für Musicwissenschaft) 1953. (253. old.)

<sup>117</sup> Uo. (254. old.)

<sup>118</sup> Uo. (254. old.) és New Grove, Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8. „Fantasia” szócikk, (545. old.)

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*.<sup>119</sup>

A szakirodalom széles körben egyetért abban, hogy a különböző elnevezések dacára tartalmi értelemben nincs, vagy éppen elhanyagolható a köztük lévő különbség. Talán annyi a különbség, hogy bizonyos kultúrkörökhöz köthetők az egyes elnevezések.<sup>120</sup> Itáliában elsősorban *ricercar*-ról beszélnek, a német kultúrkörben *preambel*-ről, 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” igét a zenei improvizáció, a zenei kifejezés keresésére irányul. „*Ricercar le corde*”<sup>121</sup> – 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 hangszerek a húrok között a megfelelő zenei kifejezés lehetőségeit. Később az immitatív jelleg vált általánossá,<sup>122</sup> ami az egyik legfontosabb érintkezési felület volt a fantázia műfajával. Innen válik igazán érthetővé a fantáziának a hangszertechnikai vonatkozása, illetve jellegzetessége.

A korabeli spanyol teoretikusok hangsúlyozzák a fantázia technikai és ujjgyakorlás szempontú fontosságát.<sup>123</sup> Ez az improvizációs immitatív 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.<sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> New Grove, Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8. „Fantasia” szócikk, (546. old.)

<sup>120</sup> Francesco da Milano: Opere Complete per liuto, vol. I., előszó: Ruggero Chiesa, Ed. Suvini Zerboni, Milano, (X-XI. old.)

<sup>121</sup> The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 21. , „Ricerca” szócikk, (325. old.)

<sup>122</sup> Uo. (325. old.)

<sup>123</sup> The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8. , „Fantasia” szócikk, (546. old.)

<sup>124</sup> Uo. (546. old.)

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 fantázianévvel megjelölt zeneművek struktúrájukban és kompozíciós eljárásuk tekintetében rendkívül sokfélék. Ezért nagyon nehéz a műfaj pontos definíciója. *John M. Ward* az 1953-ban írott disszertációjában<sup>125</sup> a következőképpen próbálja definiálni a fantázia műfaját: „viszonylag szabad forma, monotematikus vagy politematikus, többé-kevésbé polifónikus, 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.<sup>126</sup>Az imitációs fantáziák a vokális motettaformához hasonlatosak némiképpen, az imitáció legtöbbször a művek

---

<sup>125</sup> *The Vihuela de mano and its Music*, New York University, 1953; 211. old.

<sup>126</sup> Homolya István: *Bakfark*, Zeneműkiadó 1982. 67. old.

elején fordul elő és nem megy végig mindegyik szólamon<sup>127</sup> (pl.: *Francesco da Milano* fantáziái).

Az imitációs fantázia továbbfejlesztése a motettafantázia (ezt a típust használja pl. *Bakfark*).<sup>128</sup> Itt a szabadon fantáziáló szakaszok szerepe kisebb, a hangsúly az imitációs témakibontásra helyeződik (lényegében vokális motettaforma).<sup>129</sup>

A harmadik alaptípus a parodikus fantázia.<sup>130</sup> Ezek lényege, hogy ugyan más szerzőtől átvett zenei anyagra épülnek, de hangsúlyozottan nem intavolációk (ez a kategória nem a zenei építkezés valamely jellegzetes tulajdonsága alapján született).

A továbbiakban John Anthony Griffith tipizálásával foglalkozom. Doktori disszertációjában – „A vihuela fantázia: formák és stílusok összehasonlítása” – talán a szakirodalom legátgondoltabb fantázia - tipizálását ismerhetjük meg.<sup>131</sup>

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.<sup>132</sup> Ezen belül a következő kategóriákat különíti el:

1. *ImP* – imitatív politematikus fantáziák. Ide tartozik a XVI. században írt vihuelafantáziák 60 százaléka. Ezek a fantáziák hasonlítanak a legjobban a motettákhoz. Mások a szakirodalomban ezeket hívják motetta-fantáziáknak.
2. *ImM* – imitatív monotermetikus fantáziák. Ezeknek a fantáziáknak nagy része ugyanígy épül fel, mint az *ImP* fantáziák, csakhogy egyetlen témára épülnek, melyet szolmizációs jelekkel a mű elején a szerző feltüntet.

---

<sup>127</sup> Uo. (67. old.)

<sup>128</sup> Uo. (71. old.)

<sup>129</sup> Uo. (71. old.)

<sup>130</sup> The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, II. Ed. vol. 8. , „Fantasia” szócikk (546. old.)

<sup>131</sup> John Anthony Griffiths: The vihuela fantasia: A comparative study of forms and styles, diss., Monash University (Australia) 1984. (27. old.)

<sup>132</sup> Uo. (28. old.)

3. *Ost* – ostinato fantáziák, amely cantus firmusra (szilárd dallam) épül. Hasonlít az ImP típushoz.
4. *Par* – prodikus fantáziák, más szerzők polifónikus anyagát dolgozza fel. Ezek többnyire motettákból és misékből valók. Ez az elnevezés nem mutatja a szerkesztésmódot. Csak az idegen anyagra utal. *Griffith* szerint ez a típus lehet politematikus és imitatív.
5. *nlm* – nem imitatív polifónikus 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.
7. *ld* – idiomatikus fantáziák, a hangszer kínálta lehetőségeket figyelembe vevő, hangszerszerűségeen alapuló inspirációból születtek. Gyakori futamok, szekvenciák, akkordok jellemzik.
8. *ld + lm* – idiomatikus és imitációs kompozíciós eljárást egyaránt mutató fantáziák.
9. *lg + nlm* – idiomatikus és imitatív jelleggel egyszerre rendelkező fantáziák.<sup>133</sup>

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

---

<sup>133</sup> A típusok ismertetése J. A. Griffiths disszertációja alapján történt, Uo. (28-29. old.)

Létrehozott egy táblázatot, mely a következőket mutatja:<sup>134</sup>

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 %
	<b>219 db</b>	<b>100 %</b>

A fantáziák nagy 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 %-ra jellemző (imitatív monotematikus 7% 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 a fantáziákra jellemző műfaji meghatározottság, szerkesztésmód, kompozíciós eljárás: az imitációs és a politematikus jelleg.

*Griffith* másik osztályozási szempontja egy statisztikai számításon alapul. Ennek során a fantáziák „intellektuális és pragmatikus”<sup>135</sup> elemeit vizsgálja.

<sup>134</sup> Uo. (30. old.)

<sup>135</sup> Uo. (32. old.)

Intellektuális alatt a mű gondolatiságát érti, azokat az elképzeléseket, amelyen a darab alapszik, pragmatikus elemeken pedig azokat az eljárásokat, melyek segítségével a mű megvalósult. Ezzel a szerző bevallottan arra tesz kísérletet, hogy a vokálpolyfónia 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 vokálpolyfónikus mintához közelítik, vagy kötik.

„Idiom” – azok a tulajdonságok és eljárások, amelyek az adott hangszer tulajdonságaiból erednek, amelyen a zenedarabot megszólaltatják.<sup>136</sup>

*Griffith* hangsúlyozza, hogy ez a két kategória nem egymással ellentétes polaritás,<sup>137</sup> 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 pl.: 50–60%-ban, akkor a pontszáma 40, stb.<sup>138</sup> Azaz minél magasabb a pontszám, a mű annál közelebb áll a vokálpolyfóniához. *Griffith* 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,<sup>139</sup> vagyis a viszonyítási alaphoz (100) képest azt látjuk, hogy közepesen konceptuális ez a

---

<sup>136</sup> Uo. (32. old.)

<sup>137</sup> Uo. (32. old.)

<sup>138</sup> Uo. (39. old.)

<sup>139</sup> Uo. (41. old.)



mű (lásd melléklet). Nem független a vokálpolifónia mintáitól, de nem is teljesen meghatározott ezektől.

*Griffith* 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.<sup>140</sup>

A kapható pontszámok:

- |    |   |    |
|----|---|----|
| 1. | imitáció                                      | 90 |
|    | pont  |    |
| 2. | nem imitatív polifónia                        |    |
|    | a) ha ez a mű több mint 75%-ra igaz           | 40 |
|    | pont  |    |
|    | b) ha ez a mű kevesebb, mint 25 %-ra jellemző | 6  |
|    | pont <sup>141</sup>                           |    |

Az „Idiom” vizsgálat szempontrendszere: szólamszámok, homofónia, díszítések, kísért dallam, arpeggio, az előadás nehézsége.<sup>142</sup>

A kapható pontszámok:

- |    |   |
|----|---|
| a) | ha a mű több, mint 50%-a ilyen, az nem hangszeres: 5 pont <sup>143</sup>      |
| b) | ha a mű homofónikus nagyobb részben és így hangszeres: 10 pont <sup>144</sup> |

Így például az előzőleg említett 22-es számú *Milan* fantázia, amely viszonylag alacsony „Concept” értéket kapott (46), az „Idiom” értéke viszonyt magas (85).<sup>145</sup> Miután a „Concept” és az „Idiom” értékek nem jelentenek egymással ellentétes polaritást, ezért az összeértékük nem 100. Csak az egyes kategóriák összpontszáma lett 100-ra kalkulálva. Az itt nagy vonalakban felvázolt *Griffith-féle módszer* kissé szokatlanak tűnhet matematikai, illetve statisztikai módszerei miatt. Ugyanakkor egy egzaktabb összehasonlítását tesz lehetővé a művek

---

<sup>140</sup> Uo. (36-39. old.)

<sup>141</sup> Uo. (39. old.)

<sup>142</sup> Uo. (44. old.)

<sup>143</sup> Uo. (44. old.)

<sup>144</sup> Uo. (44. old.)

<sup>145</sup> Uo. (48. old.)

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 világától és a hangszerszerűség mennyire vált meghatározó elemévé, megalkotása során. *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.<sup>146</sup> Mind a két könyvben találhatunk „elvonatban alkotásnak” tekinthető fantáziákat. Az első könyvben 22 fantáziát, a másodikban 18 fantáziát és 4 tentos-t.

*Milan* tudatosan rendezte műveit sorrendbe: az első 9 imitatív fantáziát 9 idiomatikus fantázia követi, majd ismét következnek 4 imitatív fantázia. A második könyvben 11 imitatív fantáziát követi 4 tentos és a sorozatot 7 imitatív fantázia zárja.<sup>147</sup>

*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 *Griffith* értelmezése alapján politematikus imitatív kompozíciós eljárást mutatnak – lényegében a fantáziák többsége tartozik ide.) Ebbe a csoportba tartozik *Milan* egyetlen parodikus fantáziája – saját Pavanját dolgozza fel ebben a 22. fantáziában.<sup>148</sup> A *Milan* fantáziákra általánosan jellemző a vokálpolifónikus 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 improvizatívítást említi. Talán ezért találhatunk e műveiben oly gyakran visszatérő, ismerősnek tűnő motívumokat. Mintha ezeket a szerző visszatérően alkalmazná kompozícióiban. A fantáziák többnyire négyszólamúak, de

---

<sup>146</sup> The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, II. Ed., vol. 16., „Milán, Luis” szócikk (668-669. old.)

<sup>147</sup> John Anthony Griffiths: *The vihuela fantasia: A comparative study of forms and styles*, diss., Monash University (Australia), 1984, (55. old.)

<sup>148</sup> Uo. (61. old.)

némelyik csupán háromszólamú. Nyomaiban felfedezhető bennük a vokálpolyfónikus szerkesztés hatása, de ez *Milannál* nem meghatározó, még akkor sem, ha legtöbb fantáziája politematikus és imitációs.

*Luis de Narvaez* fantáziái általában háromszólamúak. Tizennégy fantáziája az első két könyvben kapott helyet, az elsőben nyolc, a másodikban hat fantázia van.<sup>149</sup> A fantáziák anyagának több mint fele imitatív jellegű, vannak tehát fantáziák, ahol a nem-imitatív részek a jellemzőek és a kísért egyszólamú dallam válik uralkodóvá.<sup>150</sup> A 14 fantáziából 11 politematikus és imitatív.<sup>151</sup> *Narvaez* vokálpolyfónikus mintakövetése inkább jellemző fantáziáira, mint *Milan* esetében.

*Milan* fantáziáiban a „Concept” értékek alacsonyabbak: 35-50 közötti pontértékeket mutatnak.<sup>152</sup> *Narvaez*nél 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,<sup>153</sup> míg *Narvaez*nél ez az érték csupán 50-76 közé esik.<sup>154</sup>

*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 épül<sup>155</sup>

*Mudarra* és *Narvaez* stílusa meglehetősen hasonlóságot mutat. Ez az expozícióban használt imitációs eljárásban, a kadenciális fordulatokban és nem utolsó sorban

---

<sup>149</sup> Uo. (127. old.)

<sup>150</sup> Uo. (135. old.)

<sup>151</sup> Uo. (131. old.)

<sup>152</sup> Uo. (124. old.)

<sup>153</sup> Uo. (124. old.)

<sup>154</sup> Uo. (171. old.)

<sup>155</sup> Uo. (182-183. old.)

a művek nehézségi fokában nyilvánul meg.<sup>156</sup> *Narvaez* ugyanakkor fegyelmezettebb komponista benyomását kelti. A németalföldi vokális hagyomány imitatív kontrapunktikus eljárásokat következetesebben alkalmazza műveiben. *Griffiths* szerint: „*Mudarra* lírikus, *Narvaez* kontrapunktalista”.<sup>157</sup> *Mudarra* fantáziáira nem jellemző a hármas tagolás, amit *Narvaez* 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 fantázia esetében 60 és 88 pont közé esnek, míg a „Concept” értékek csak 5 fantázia esetében haladják meg a 60-as értéket, és a legmagasabb értékük is csak 73.<sup>158</sup>

*Enriquez de Valderrábano* 33 fantáziát írt és ezeket az 5. könyv tartalmazza.<sup>159</sup> Fantáziáiban a szabad alkotás örömét tapasztaljuk, amikor a komponista szabadon kiélheti alkotókedvét, szárnyaló fantáziáját. Ezeknek a fantáziáknak több mint a fele – 33-ból 19 – parodikus fantázia. Ezek közül tizenöt épül vokális művekre, három *Francesco de Milano*, illetve *Albert de Rippe* kölcsönvett zenei anyagaira, egy pedig egy tánczenei műre.<sup>160</sup> *J. Ward* felhívja a figyelmet, hogy a paródia lényegében szabadon kezelt variációja egy máshonnan kölcsönzött zenei anyagnak.<sup>161</sup> Nem jelent sem intavolációt, sem a kölcsönvett mű zenei másolatát. Nem *Valderrábano* az első, aki parodikus fantáziát komponált. Mint ahogy azt már említettem *Milan* saját *Pavan*-ját parodizálja és *Narvaez*-nél is találhatunk *Gomberttől* és *Josquintól* vett zenei anyagokat. De kétségtelen, *Valderrábano* alkalmazta legszívesebben a spanyol fantáziailrodalomban a paródia technikát.<sup>162</sup>

---

<sup>156</sup> Uo. (186. old.)

<sup>157</sup> Uo. (186. old.)

<sup>158</sup> Uo. (231. old.)

<sup>159</sup> Uo. (234. old.)

<sup>160</sup> Uo. (236. old.)

<sup>161</sup> Uo. (236-237. old.)

<sup>162</sup> Uo. (237. old.)

*Griffith* 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 vokálpolyfonikus kompozíciós technika beszivárogyon a hangszeres zenékbe.<sup>163</sup> Érdekes ugyanakkor az, hogy *Valderrabano*, aki a legtöbb parodikus fantáziát írta, a legkevésbé alkalmazta az imitációs technikát e művekben.<sup>164</sup> A zenei nyelvezet és stílus szempontjából *Valderrabano* parodikus és nem parodikus művei valójában nem különböznek egymástól. Kerüli az imitációs technikát, kompozíciói többségükben inkább a polyfóniára épülnek. A többi vihuela-darabhoz képest szokatlanul, *Valderrabano* műveiben elsősorban a dallamosságra törekedett.<sup>165</sup> Ezeket a dallamokat a legtöbbször sűrűszövésszerű szabad polyfónia fonja körül. Ha imitációt használ, azt is a rá jellemző melodikus 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 motetta-intavolációval megegyező négyszólamú fantáziát (7-23.) (a 14 és a 23. számú fantáziák paródiái az előttük lévő intravolációknak (motettáknak),  
a negyedik könyvben 11 fantázia található (24-36.),  
a hatodik könyvben vannak 5 húros vihuelára írt fantáziák (37-42.), négyhúros vihuelára (gitárra) írt fantáziák (43-48.) és 6 húros vihuelára írt fantáziák (49-51.).<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Uo. (237. old.)

<sup>164</sup> Uo. (237. old.)

<sup>165</sup> Uo. (238. old.)

<sup>166</sup> Uo. (371-373. old.)

A fantáziák nagy része – mintegy 43 fantázia – a politematikus imitatív típusba tartozik.<sup>167</sup>

*Valderrabano* fantáziáinak nagy része valóban komoly technikai és zenei feladatot jelent a vihuelajátékosnak, ugyanakkor ezek a művek minden esetben a vihuela technikai lehetőségeit maximálisan figyelembevevő kompozíciók és kivétel nélkül mindegyik hangszer szerű. A jól képzett hangszeresnek természetesen és lejátszhatók.<sup>168</sup>

*Fuenllana* fantáziáinak „Concept” értéke magas, 70-94 közötti érték, csupán 10 fantázia esetében esik ez az érték 60-70 pont közé. Az „Idiom” értékek ellenben alig néhány darabban érik el az 50 pontot.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Uo. (374. old.)

<sup>168</sup> Uo. (393. old.)

<sup>169</sup> Uo. (458. old.)

## HARMADIK FEJEZET

### 3 A BAROKK MŰVÉSZETRŐL ÁLTALÁBAN

A barokk értelmezhető művészeti stílusként, alkotási módszerként. Meghatározható olyan szellemi irányzatként, amely kifejezi az ellenreformáció szellemiségét. Nem lehet pontosan meghatározni kezdetét, egyes művészettörténészek már a XVI. század első felében (*Michelangelonál*) 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” (*βασίς*) 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” – ezt a stílus és reneszánszsal szembeforduló művészeti irányzatként jelölte meg.

A katolikus egyház híveinek visszaszerzését várta a barokk művésztől; maga a barokk eszköz volt a katolikus egyház kezében az ellenreformáció kiteljesedésében. A barokk kimondott célja volt a hívők elkápráztatása, a

közönség lenyűgözése. A templomban teremtett látszatvilág a mennyország ígéretét volt hivatva bemutatni.



ABRA 16 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:**

*P. Rubens* (németalföld)

*R. Rembrandt* (németalföld)

*Velasques* (spanyol)

*L. Greco* (spanyol)

*Bernini* (olasz)

*Van Dyck* (németalföld)

### **A barokk zene általános jellemzői:**

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

A barokk formaalkotó korszak, ahol végképpen 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 fűzészerű 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, 6/8-as vagy 9/8-as). Egyéb tánc tételek: bourrée, menüett...
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. Preludium és fúga: formapár elsősorban billentyűs hangszerekre.  
Preludium: előjáték – szabad rögtönzészerű forma.  
Fúga: futás; szigorúan szerkesztett forma, témával, amely lépcsőzetesen mindegyik szólamban megjelenik.

## A barokk főbb vokális műfajai:

1. Oratórium: bibliai témájú, szóló énekhangokra, énekkarra, zenekarra komponált vallásos, drámai-elbeszélő műfaj. A történetet egy elbeszélő mondja el recitativoiban. Nincs díszlet, színpad, jelmez, mozgás.  
Előadása: hangversenyszerű
2. Passio: oratórium, mely Jézus szenvedéstörténetét mondja el evangéliumi szöveggel.

3. Kantáta (cantata=énekelt): rövidebb lélegzetű, többtétéles, hangszerkíséretes zene.  
Fajtái: oratorikus és világi. Áriából és szólómadrigálból alakult ki.
4. Monódia: szenvedélyes, egyéni érzelmektől fűtött szólóének basso continuo kísérettel.
5. Opera: előzményei a pásztorjátékok, vásári komédiák. Drámai cselekmény megzenésítése először általában mitológiai történetekkel, az ária - 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 Európában általában a lant, Spanyolországban a vihuela tett szert nagy népszerűsége. Rendkívül praktikusnak találták e hangszereket, mert egy 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. E hangszerek játéktechnikája meglehetősen hasonlított egymáséira 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 egyszemélyben

teorbás, 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 clavecinista nemzedéknek... még a *Gaultier* család híres lantmuzsikájától, meg az orgonazenétől kell formát és technikát tanulnia.”<sup>170</sup>

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 lantos muzsikusa volt.<sup>171</sup>

A különböző pengetős hangszerek a continuo játékban is fontos szerephez jutottak, különösen a korabarokkban, amikor a kor 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, amik az egyedi felhasználásból, alkalmazásokból adódtak. Ilyen hangszerváltozat pl. a *Chitarra Battente*<sup>172</sup> is. 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 akkord kíséretére használták. Az is előfordult, hogy a jobb kéz ujjaival pengették a

<sup>170</sup> Szabolcsi Bence: *A zene története*, 153. old.

<sup>171</sup> [www.slweiss.com](http://www.slweiss.com), Laurent Duroselle, Markus Lutz, 1998-2005.

<sup>172</sup> József Powroznik, *Gitarren Lexikon*, Verlag Neue Musik Berlin, 1979 (33-34. old.)

hangszert. Valószínűsíthető, hogy ez a hangszerváltozat a XVIII. századból származik. Könnyűzenei, népzenei használata a legvalószínűbb. Nem maradt fenn semmilyen kottában (tabulatúrában) lejegyzett zenemű erre a hangszerre.<sup>173</sup>

A reneszánsz egyik spanyol zenetudósa *Juan Bermudo* (1510?-1565?) nagyon sokat foglalkozott korának hangszereivel. Nagyszerű leírásokat készített az általa bemutatni kívánt hangszerekről, ismertette játékmódjukat, és utalt a rajtuk megszólaltatott zenékre is.<sup>174</sup> Többek között leírt egy kicsi gitárszerű hangszert, amelyet *Bandurriná*-nak nevez. Ez a hangszer valószínűsíthetően a XVI. században jelent meg és három húru, magas hangú dallamhangszer volt. Általában kvintekre hangolták húrjait (előfordult kvarthangolás is). *Bermudo* szerint a játékosok, szándékosan rövidítették le ennek a hangszernek a nyakát. Az is előfordult, hogy kötések (érintők) nélkül játszottak rajta, de leggyakrabban 6-7 érintővel használták. *Bermudo* arról ír, hogy találkozott 4-5 húros *Bandurriná*val is. Általában a zenekarokban használták ezt a hangszert a felső szólamok megszólaltatására. *Pabló Minguet y Yrol* művéből<sup>175</sup> tudjuk, hogy a *Bandurrina* hangolása a következő lehetett: *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 kéziratot tabulatúráskönyv 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 teorbált lantokhoz hasonlítható. Ez a hangszer lényegében egy meghosszabbított nyakkal ellátott gitár volt. A nyak meghosszabbítása azért történhetett, mert így lehetővé vált több basszus húr felszerelése a hangszerre (a lényeg benne van a nevében: teorbált gitár)

<sup>173</sup> James Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (108. old.)

<sup>174</sup> Juan Bermudo: *El Libro Llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555

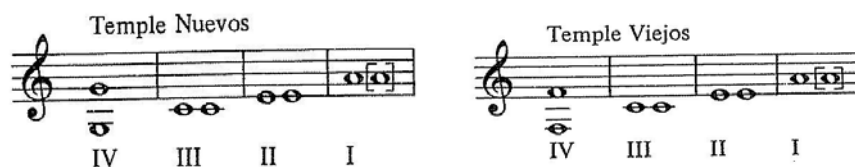
<sup>175</sup> „Reglas y advencias...” 1852. Madrid,

Eredeti, fennmaradt hangszeréről nincs tudomásunk. *Giovanni Battista Granata* negyedik tabulatúrás könyvében<sup>176</sup> található hat, kifejezetten erre a hangszerre komponált mű.<sup>177</sup>

A barokk gitár története a reneszánsz kor négyhúrú hangszeréhez vezethető vissza. A hangszer jóval kisebb a ma ismert barokk hangszernél. Nevezték guiterne - nek (fr.) Chitarrino-nak, chitarra Napolitano-nak is (ol.).

*Alonso Mudarra* ismert három kötetes vihuela könyvében (1546.) található a legkorábbi fennmaradt kottaszöveg négyhúros gitárra (tabulatúrás írással). Ez tartalmaz négy fantáziát, egy pavan-t és egy dalátiratot – az akkor Európaszerte népszerű dallamra („O Guardame las vacas”). E darabok zenei minősége egyenértékű a *Mudarra* által a hathúru vihuelára írott művekéivel.

A négyhúru hangszer húrozatáról és hangolásáról *Juan Bermudo* kiadványához nyúlhatunk vissza.<sup>178</sup> Az első 3 húr pár unisonoban hangolt (az első húr sokszor egymagában áll), míg a negyedik húrnak oktávval mélyebb a húr párja, azaz bourdonja van (néha a negyedik húr pár is unisono, így magasabban van, mint a harmadik). *Bermudo* kétféle hangolást ír le: „temple nuevos” (új hangolás), és „temple viejos” (régí hangolás).<sup>179</sup>



Itáliában az első gitárzenét *Melchior Barberis* lantkönyvében<sup>180</sup> 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.

<sup>176</sup> Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta, 1659.

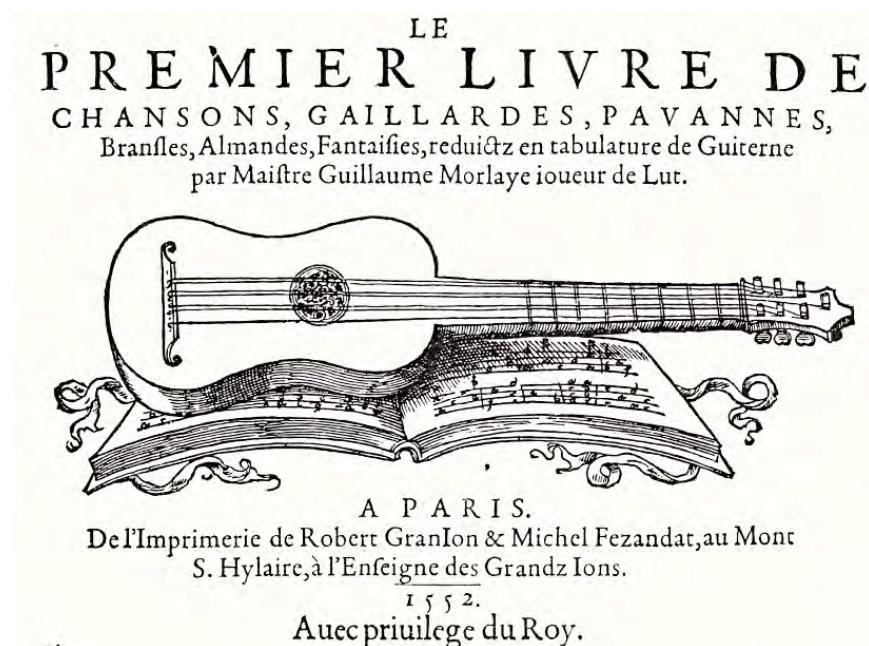
<sup>177</sup> James Tyler: The Early Guitar, Oxford University Press, 1980. (109., 111. old.)

<sup>178</sup> J. Bermudo: Declaracio de instrumentos musicales, Libro quarto.

<sup>179</sup> Uo. (25. old)

<sup>180</sup> Opera intitolata continua, Libro decimo

A legnagyobb érdeklődést a négyhúrú gitár Franciaországban keltette. 1550-től sorra jelentek meg tabulatúraskönyvek (*Guillaume Morlaye, Simon Gorlier, Gregorie Breysing, Adriann 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 fa kulcsokkal.

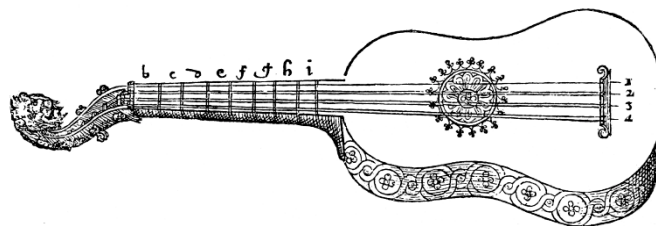


ABRA 17 Guillaume Morlaye, *La premierer livre...*(Paris, 1552) tabulatúrás könyve címlapja

A franciák is kétféle hangolást használtak, egy „normál” hangolást (egyenértékű a „temple nuovos”-szal) és a „corde avalée”-t (azonos a „temple viejos”-szal).<sup>181</sup> A franciák négyhúros gitárjának a repertoárja a népszerű, technikailag könnyű dalok átirataitól a komolyabb vokális művek intavolációjáig és fantáziákra terjed. A négyhúros gitárt sokszor használták ének kísérésére, de igen kedvelt és gyakran használt hangszere volt a pengetősökből álló együtteseknek is.<sup>182</sup>

<sup>181</sup> J. Bermudo: Declaracio de instrumentos musicales, (26. old.)

<sup>182</sup> Uo. (28. old.)



ABRA 18 Négy húru gitár rajza Phalése tabulatúrák könyvéből (1570)

Később ezt a reneszánszból örökölt négy húru gitárt kiegészítették egy ötödik húrpárral, és ezzel a mélyebb hangok megszólaltatása is lehetővé vált. Megnövelték a hangszer hosszát (átlagos nagyság kb. 92 cm) és ezáltal a menzura is nagyobb lett (63 cm és 70 cm között).<sup>183</sup> Megmaradt a négyhúru hangszer nyolcas formája, és sokszor a lanthoz hasonló domború háta is. Általánossá vált a hangrés rozettával történő díszítése, és bélhúrokból csinálták 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 csodálhatunk. A legtöbb esetben a kiváló állapotú hangszerek készítőit is ismerjük. Ezek a színes intarziákkal díszített barokk gitárok a múzeumok hangszergyűjteményeinek legértékesebb kincsei közé tartoznak. Korabeli források szerint a kevésbé díszített változatok jóval gyakoribbak voltak.<sup>184</sup>

Feltétlenül meg kell említeni ezeknek a gyönyörű hangszerek készítőinek a nevét: *Matteo és Giorgo Sellas, Giovanni Tesoler, René és Alexander Voboam, Joachim Tielke, Antonio Stradivari.*

<sup>183</sup> Grove's Dictionary of Music and Musicians, The Mac Millan Press Ltd., Guitar szócikk (93. old.)

<sup>184</sup> Grove's Dictionary, Guitar címszó



### 3.3 A barokk gitár hangolása

Az első három húr hangolása mindegyik barokk gitárnak azonos hangolású: az első húr „e”-re, a másodikat „h”-ra, a harmadikat pedig „g”-re hangolták. A különbségeket a hangolásnál a negyedik, illetve ötödik húrnál találjuk.

1. A negyedik (*d'*) és az ötödik (*a'*) húrnak nincs bourdon-ja (oktávval mélyebb húrpárja). Ezt a hangolást ajánlják darabjaik előadásához a következő szerzők: *Luis de Briceno*,<sup>185</sup> *Marin Mersenne*,<sup>186</sup> *Ferdinando Valdambrini*,<sup>187</sup> *Antoine Carvé*,<sup>188</sup> és *Gaspar-Sanz*.<sup>189</sup> *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-egyét 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.”<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> „Metodo uni facilissimo para aprende – a taner la guitarra...”, Párizs, 1626.

<sup>186</sup> „Harmonie universelle”, 1636.

<sup>187</sup> „Libro primo d' intavolatura di chitarra”, 1646.

<sup>188</sup> „Libre de guitarre”, 1671.

<sup>189</sup> „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola”, 1674.

<sup>190</sup> Monica Hall: Baroque guitar stringing: a survey of the evidence, The Lute Society Booklets, No. 9.



2. A *Gaspar Sanz* által említett hangolás, melynél bourdon húrokat is alkalmaznak a negyedik és az ötödik húron (ahogy azt ő is megjegyzezi), főképpen Spanyolországban volt általánosan használatos. *Juan Carlos y Amat*,<sup>191</sup> *Francisco Guerau*,<sup>192</sup> *Girolamo Montesardo*,<sup>193</sup> *Benedetto Sanseverino*<sup>194</sup> ajánlják tabulatúrás könyveikben a darabjaik lejátszásához, és úgy emlegetik, mint szokásos hangolást.



3. A harmadik típusú hangolásnál csak a negyedik húrnak van bourdonja. Ez a hangolás vált a legelterjedtebbé Európában. A következő kiváló mesterek használták: *Robert de Visée*,<sup>195</sup> *Francesco Corbetta*,<sup>196</sup> *Giovanni Paolo Foscari*,<sup>197</sup> *Giovanni Battista Granata*,<sup>198</sup> *Angelo Michele Bartolotti*,<sup>199</sup> *Francois Campion*,<sup>200</sup> és *Ludovico Roncalli*.<sup>201</sup>



<sup>191</sup> „Guitarra espanila decinco ordenes”, 1626.

<sup>192</sup> „Poema harmonico”, 1694.

<sup>193</sup> „Nuova inventione d’intavolatura”, 1606.

<sup>194</sup> „Il primo libro d’ intavolatura”, 1622.

<sup>195</sup> „Libre de gitarre”, 1682.

<sup>196</sup> „La gitarre royalle”, 1671.

<sup>197</sup> „Intavolatura di chitarra spagnola, libro seconco”, 1629.

<sup>198</sup> „Capricci Armonici sopra la chitarriglia spagnuola”, 1646.

<sup>199</sup> „Seconco libro di chitarra”, 1655. körül

<sup>200</sup> „Nouvelles decouvertes sur la gitarre”, 1705.

<sup>201</sup> „Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola”, 1692.

A barokk gitár húrozásánál érdemes a bourdon húrt alulra tenni. Így a magasabbra hangolt, az oktávot megszólaltató húr kerül közelebb a hüvelykujjhoz, és ebből adódóan lehetséges az is, ha szükséges, hogy csak a magasabb húrt szólaltassa meg a játékos. Erről a hangolásról ad számot *Lucas Ruiz de Ribayaz*,<sup>202</sup> *Denis Diderot*<sup>203</sup> és maga *Antonio Stradivari is*.<sup>204</sup>

### 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. A gitárosok között sokan voltak, akik a gitáron kívül lanton, theorbán, vagy hasonló hangszereken is játszottak.<sup>205</sup>

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.<sup>206</sup> *Miguel de Fuenllana* vihuela könyvében (1554.) említ egy másik technikát, amely a XVII. századra vált általános szokássá, ez a mutató- és a középső ujj váltott pengetése.<sup>207</sup>

*Fuenllana* egy harmadik pengetési módot is megemlíti, a „dedillio”-t, amikor csak a mutatóujj penget egyszer a tenyér felé, majd utána a másik irányba, kifelé.<sup>208</sup>

A napjainkban széles körben elterjedt körömpengetésről nem sok említés esik a barokk korban. *Fuenllana* erről is szót ejt tabulatúráskönyvében, és megállapítja, hogy a „dedillo” pengetésnél, amikor a mutatóujj kifelé penget, éles körömhang hallatszik. Utal arra is, hogy ő személy szerint nem szereti a

---

<sup>202</sup>Luz y norte musical, 1677.

<sup>203</sup>Encyclopedie on Dictionnaire des sciences, des arts et des metiers... vol 7., 1757.

<sup>204</sup> Vázlatkép egy teorbált gitár nyakáról és húrozásáról kb. 1700-ból, Stradivari Múzeum, Cremona - Monica Hall: Baroque guitar stringing

<sup>205</sup> Jame Tyler: The Early Guitar, Oxford University Press, 1980. (77. old.)

<sup>206</sup> Uo. (78. old.)

<sup>207</sup> Uo. (79. old.)

<sup>208</sup> Uo. (79. old.)

köröm hangját. Sőt, határozottan állást foglal a köröm nélküli pengetés mellett. A fentiek azt sugallják, hogy a kortársak közül akadtak néhányan, akik körömpengetést részesíthették előnybe.<sup>209</sup>

*Piccinini* lant és chitarrone könyvében<sup>210</sup> (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 új végénél a leghosszabb.

### 3.5 A barokk gitárzene notációja

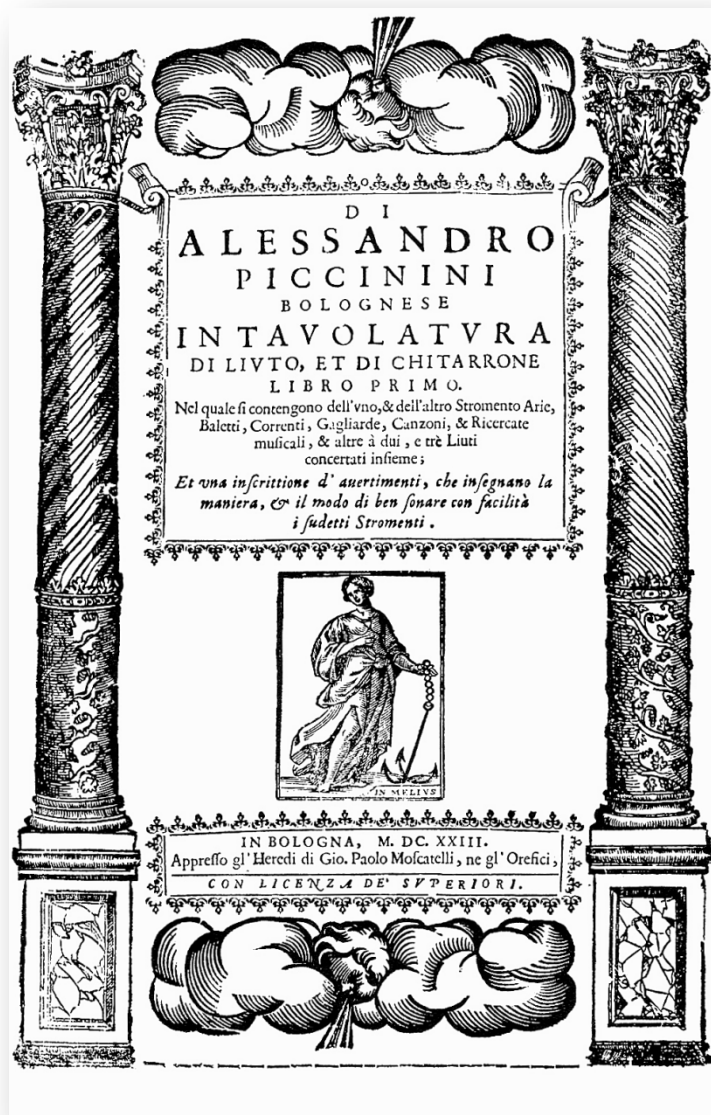
Az öthúrú hangszer legrégebbi lejegyzett notációját találhatjuk *Miguel Fuenllana* „Orphenica Lyra” c. tabulatúráskönyvében, melyet „vihuela de cinco ordenes”-nek, öthúros vihuelának nevez (megkülönböztetve a szokásos hathúros hangszertől). *Juan Bermudo* már idézett művében (1555.) utal az öthúros gitárra, amelynek ötödik húrja a négyhúros gitár legfelső húrjánál egy kvarttal feljebb van hangolva.<sup>211</sup>

---

<sup>209</sup> Uo. (80. old)

<sup>210</sup> Alessandro Piccinini: „Intavolatura di liuto et di chitarrone, Libro primo”, Bologna 1623. (2. old.)

<sup>211</sup> Uo. (35. old.)



ABRA 19 Alessandro Piccinini tabulatúrás könyvének címlapja

### 3.5.1 Az alfabetikus rendszer, az alfabetotechnika

Az első lejegyzések, melyek az öthúros gitárra írt zenét rögzítették írásos formába, a XVI. század végén jelentek meg. *Franco Palumbi*<sup>212</sup> kézírata 1595-re tehető, olasz és spanyol dalok akkordikus kíséretét, valamint közismert táncok akkordmenetét (folia, ciaccona, zarabanda) tartalmazza.

<sup>212</sup> „Libro di Villanella Spagnuol et Italiane et sonate spagnuole”, Párizs, Bibliotheque Nationale, MS. 390.

*Juan Carlos y Amat* könyve 1596-ban jelenik meg, „Guitarra Espanuola” címmel Barcelonában, mely *Palumbi*éhoz hasonló akkordkíséreteket tartalmaz. *Amat* könyve számos kiadást megélt, az utolsó 1780-ból származik.<sup>213</sup> 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. *F. Palumbi* olasz rendszere az „ABC” különböző betűit, *Amat* spanyol rendszere pedig számokat használ.<sup>214</sup> A betűk, számok alatt függőleges vonalak vannak, melyek a le-, illetve felfelé történő jobbkéz pengetést jelzik.<sup>215</sup> Az itt is megmutatkozó 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.<sup>216</sup> 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. Minden gitáros számára nélkülözhetetlen volt ennek a rendszernek a megtanulása. Legtöbbször arra törekedtek, hogy mind az öt húrt használják egy-egy harmónia megszólaltatásánál. 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 alfabeto táblázatot közöltek:

---

<sup>213</sup> Uo. (39. old)

<sup>214</sup> Grove's Dictionary of Music and Musicians, The MacMillan Press Ltd., Guitar szócikk (94-95. old.)

<sup>215</sup> Uo. (38. old)

<sup>216</sup> Uo. (68. old.)

	+	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	3	
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1	
0	3	1	3	1	3	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	&	?	♯
1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3	
0	3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3	
0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	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	

Később elterjedt az a gyakorlat, hogy az akkordokat (fogásokat) nem csak az első fekvésben, hanem magasabb fekvésben is eljátszották. Ilyenkor a fekvés számát írták a betűk mellé. Néhány akkord ugyanazt a bal kéz 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 alfabeto jelzések mellett. A szerző a diszsonáns harmóniak betűjele mellé egy plusz (+) jelet is írt, és az így megjelölt akkordokat „alfabeto dissonante”-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 nagy betűk 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 tabulatúrás könyvekben. Az általános jelölésektől esetenként eltérhetnek a szerzők, ezért feltétlenül szükséges tanulmányozni a kéziratok, tabulatúráskönyvek elején olvasható táblázatokat, a művek megszólaltatását segítő leírásokat.

The image shows a musical staff with notes G, B, E, D, H, E, B, G. Below the staff, rhythmic markings are provided: L, LFL, L, L, LFL, L, LFL, LFL, LF, L, LFL, L. Vertical dashed lines connect the notes to their corresponding rhythmic markings.

*Girolamo Montesardo*<sup>217</sup> 1606-ban megjelent könyve arról tanúskodik, hogy már az olaszok is használni kezdik az u.n. spanyol gitárt. 1629-ig csupán ilyen, az „alfabeto” technikával leírt, akkordikus kottáskönyvek és kéziratok maradtak fenn. A kiadványok fennmaradt kéziratok az akkor nagyon népszerű spanyol és olasz táncok és dalok kíséretét tartalmazták. Ezek a kíséreték bizony nagyon

<sup>217</sup> „Nuova inventione d’intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note”, Firenze, 1606.



egyszerűek, valószínűleg a változatos ritmizálással tették érdekesebbé. A leírt akkordok vélhetően csak a vázát adták a kíséreteknek.<sup>218</sup>

### 3.5.2 A tabulatúra

*Foscarini* 1630 körül kiadott kötetei<sup>219</sup>már az új zenei elképzelések hordozói. Az akkordkíséretes darabok mellett ezekben a könyvekben már olyan zeneművek is találhatóak, melyek keverik az „alfabeto” technikát a „piccicato” vagy „punteado” technikával. *Foscarini* ezeket a zenedarabokat az ötvonalas olasz tabulatúra segítségével jegyezte le.

Az ún. „piccicato” (pengetett) technikával lehetőség nyílt a kontrapunktikus zenék eljátszására is, mivel a jobb kéz négy ujjával (a kisujjat nem használták ők sem), egyidőben több önálló szólamot is megszólaltathattak.

Az összes gitárra komponált zeneművet a XVIII. század végéig tabulatúrában jegyezték le. Ez a lejegyzési mód 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 jobbkezes ujjazatának a jelei: az egy pont a mutató-, két pont a középső ujjal való pengetést jelezték.<sup>220</sup>

A francia rendszerben nem a hangszer tartásából indulnak ki, hanem a hangok magasságából. A rendszerben az öt húr fordítva jelenik meg, és 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.

---

<sup>218</sup>Uo. (40.old.)

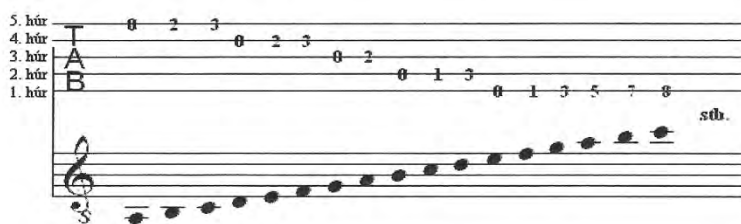
<sup>219</sup>„Primo, secondo, e terzo libro”,

<sup>220</sup>Uo. (78. old.)

A XVII. század végéig a két lejegyzési mód keverve is megjelenik, ettől kezdve viszont kezd eltűnni az alfabeto rendszer, az akkordok minden egyes használni kívánt hangját kiírják a tabulatúrában.<sup>221</sup>

### 3.5.3 Az olasz tabulatúra

A korabeli tabulatúráskönyvek szerzői a művek elején magyarázatokat fűztek a könyvükben található jelzések értelmezéséhez, és ezzel segítették az elolvasásukat, a megszólaltatásukat. A tabulatúras lejegyzésmódok elolvasása általában nem okozott túl nagy fejtörést, és 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 letről felfelé, egytől ötig számozták. A legfelső vonal a gitár legmélyebb húrját jelentette:

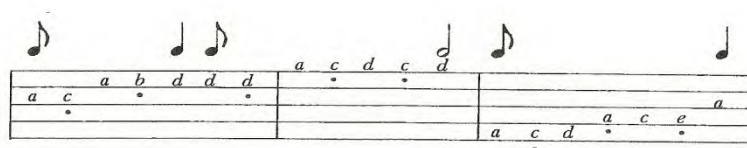


A ritmikai jelek általában különálló hangjegyek voltak és a vonalrendszer fölé írták, és addig voltak érvényesek, amíg egy másik ritmusérték meg nem jelent. Ez általában a technikai körülmények függvénye volt.

<sup>221</sup> Uo. (75. old.)



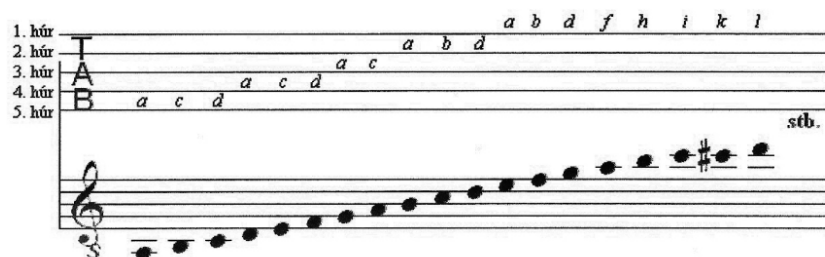
A jobb kézre vonatkozó jelekként egyszerű pontokat használtak. Ahol nem volt pont, ott a hüvelykujjal pengettek. A hang alá írt egy pont a mutatóujjat jelölte. A két pont a középső ujj használatát jelentette. Ugyanezt a kottairást használták a lant és a vihuela tabulatúrákban, csupán hozzáadtak annyi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



### 3.5.4 A francia tabulatúra

A francia tabulatúra első pillantásra nagyon hasonlóknak tűnik az olasz tabulatúrához. 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 francia tabulatúrában a felső vonal jelöli az első (legmagasabb) húrt. Vagyis a francia tabulatúra pont a fordítottja az olaszénak. A másik legfontosabb eltérés a hangok jelölésénél van. Az olasz tabulatúrában használt számok helyett a francia tabulatúraírás az „ABC” 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 itálieival, de a jelek nem:

### 3.5.5 Kevert tabulatúra

A „kevert” tabulatúra típusa Olaszországban általánosan használatos volt.<sup>222</sup>



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 itáliei tabulatúráéval.

<sup>222</sup> Először a spanyol Fuenllana 1554-ben Sevillában kiadott vihuelás könyvében találkozunk ezzel a kottázási módszerrel.

3/4 B | | E | | F B C | | A

0 1 3 | 3 1 0 3 1

F L | L | L L F L F L

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

a b c a | d a b a b | d

c c c c | c c a | c

a

L F L | L | L L L

## NEGYEDIK FEJEZET

### 4 A BAROKK GITÁR JÁTÉKTECHNIKÁI, A JOBB KÉZ TECHNIKÁJA

Nem tudunk arról, hogy 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-, közép, 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:<sup>223</sup> „... 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 nyújtsuk 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, és így a játékosnak könnyebb felméri 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

---

<sup>223</sup>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. old.)

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, és tiszta, természetes egyértelmű hangsúlyokat eredményez. A reneszánsztól ezek hangsúlyok nagyon fontossá váltak. A lant és gitár tabulatúráskönyveken kívül a billentyűs és fúvós hangszeres könyvek elméleti része is foglalkozik ezzel a témával. Az ilyen típusú artikuláció nagyon különbözik a mai modern gitárosétól, aki sokkal simulékonyabban, gördülékenyebben játssza azokat. Ha valaki manapság a modern gitáron akarja hitelesen interpretálni a barokk gitárzenét, nagyon komolyan kell vennie az előadásban ezeket a korabeli szokásokat.

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.<sup>224</sup>

The image displays two examples of lute tablature notation. Each example consists of a six-line staff representing the strings of a lute. The notes are indicated by letters 'a', 'b', 'd' placed on the lines. Below the staff, the fingering is indicated by letters 'p' (pouce/hüvelykujj), 'm' (médium/mutatóujj), and 'i' (index/középsőujj). The first example shows a sequence of notes: b, a, b, d, a, b, d, b, d, b, a, d, b, a, c, a. The second example shows: a, b, d, b, a, d, b, a, b, d, a, b, d, a, b. Dynamics like 'p' and 'f' are also present.

A jobb kéz technikájának egyik legfontosabb kérdése a köröm használata. A korabeli feljegyzésekből arra a következtetésre juthatunk, hogy a gitárosok

<sup>224</sup> A fenti kottapéldában a vonalrendszer alá írt betűk közül a „p” a hüvelyk, az „i” a mutató, az „m” a középső, az „a” a gyűrűs ujjat jelöli.

többsége nem kedvelte a körömmel való pengetést, de ez nem azt jelenti, hogy egyáltalán nem használták. Ismét *Fuenllana*-ra 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 bizony az 1600-as évek elején voltak már olyan gitárosok, akik a körmüket is használták a húrok megpengetésére.

*Alessandro Piccinini* 1623-as könyvében<sup>225</sup> lenyűgöző technikai részletekről számol be. Ő volt az a muzsikus, 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 újbegy vonalát, és a legmagasabb pontja a közepén legyen. Itt sem szabad túl hosszú körmöket használni, csak kicsit legyen hosszabb az újbegy 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 zenéjének egyik kiemelkedő és meghatározó személyisége volt.<sup>226</sup> 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 nehegy megsérüljön a fedőlappal.<sup>227</sup>

*Piccinini* azt tanácsolja a dupla húrok körömmel való pengetése során előadódó bosszantó zajok kiküszöbölésére, hogy tartsuk a kezét ferde pozícióban, és így nem szembe pengetve, hanem oldalról, átlósan pengessünk és a körmök így szinte zaj nélkül gördülnek le a húrokról.<sup>228</sup> Ez a technikai megoldás a - jobbkez használata során - azért rendkívül figyelemreméltó, mert

---

<sup>225</sup> Alessandro Piccinini: *Intavolatura di liuto et di chitarrone*, Libro primo, Bologna, 1623. (2. old.), idézi: Stanley Buetens: 'The Instructions of Alessandro Piccinini', *Journal of The Lute Society of Amerika*, Vol. II. 1962. (6-12. old.)

<sup>226</sup> Granata 1659-es könyvében utal rá.

<sup>227</sup> Piccinini például ezért javasolja a rövid körmök használatát

<sup>228</sup> Az újjbeggyel történő pengetésnél nincs ilyen probléma, mert az újjvégek nagy terjedelmük és puhaságuk miatt egyszerre tudják megpengetni a dupla húrokat



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, és így lehetetlenné vált, hogy fellépjen a fesztiválon...”<sup>229</sup> Egy levél 1723-ból, *J. S. Bach* híres kortársától *Silvius Leopold Weiss*-től 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.<sup>230</sup>

*Thomas Mace* <sup>231</sup> könyvében<sup>232</sup> 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 szólóban 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 (battare: ütni)

A jobb kéz technikának van egy másik, elég fontos pengetési megoldása, amit az olaszok „battente” technikának,<sup>233</sup> a spanyolok „rasguado”-nak hívtak.

A jobb kezet a nyak és a test találkozásánál kell tartani. Az ujjakat – a kottában leírt hangok számának megfelelően – egy gyors, ütészerű mozdulattal végig kell görgetni a húrokon. Néhányan csak egy-egy ujjal, néhányan kettő-három ujjal, mások az összes ujjal játszották. Különböző

---

<sup>229</sup> Fordítás: Richard Pinnell – 'The Role of Francesco Corbetta' (1615-1681) in 'The History of Music for the Baroque Guitar' Ph. D. disszertáció, Kaliforniai Egyetem, Los Angeles, 1976 (256.old.)

<sup>230</sup> Douglas A. Smith: 'Baron and Weiss contra Mattheson: In Defense of the Lute' Journal of the American Lute Society Vol. VI. 1973. (52.old.)

<sup>231</sup> Thomas Mace (1613? – 1709?) Angol lantos, énekes, zeneszerző

<sup>232</sup> 'Musik's Monument', London, 1676.

<sup>233</sup> S. Murphy – 'Seventeen-Century Guitar Music': Notes on Rasgueado Performans e Golpin, Society Journal, Vol. XXI. 1968.

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 találkozásánál<sup>234</sup> 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 hébe-hóba a bal kéz hüvelykjével is lefogtak basszushangokat, 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. Tudjuk, erre rájöttek és kerülték ezt a megoldást.<sup>235</sup>

## 4.3 Díszítések a barokk gitáron

### 4.3.1 Díszítések a „piccicato” 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.”<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> Nyilvánvaló, hogy ott játszottak! A húrok közepén sokkal „puhább” a húr, és ott könnyebb a rasgado-t játszani, mint a lánál ahol sokkal „keményebb” a húr!

<sup>235</sup> James Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (81. old.)

<sup>236</sup> R. Donington: *A barokk zene előadómódja*, Zeneműkiadó Budapest, 1979. (191. old.)

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.<sup>237</sup>

A főhangról induló trillát az olasz gitárzenében a XVI. és XVII. század elején használták. A felső váltóhangról induló trillát csak a kadenciáknál alkalmazták. A XVII. század közepe felé francia gitárosok előnyben kezdték részesíteni a felső váltóhangról induló trillát nemcsak a lezárásoknál, hanem máshol is. Ettől kezdve a felső váltóhangról indították a trillát.<sup>238</sup>

Jelzés	Szerző
T	Granata, 1674.; Sanz (trino) 1674.
T.5	Corbetta (tremdo), 1643. Calvi (tremolo), 1646. Granata (tremolo), 1646. Pellegrini (tremolo), 1650.
.T.5	Foscarini (tremolo), 1630.
T	Conserto 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.




<sup>237</sup> James Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (87-89. old.)

<sup>238</sup> Uo. (90. old.)

Érdekesség, hogy *Granata* két könyvében két különböző jelet használ, míg *Corbetta* csaknem minden kiadványában megváltoztatja mind a trillo jelölését, mind az elnevezését.<sup>239</sup>

## 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 változnak.

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

Ezek közül a jelek közül kettőt (X és)) sok szerző a trillára alkalmazott. *Tomás de Sancta Maria* 1556-ban megjelent könyvében azt írja, hogy a mordentet használták a vihuelán is. Számos XVI. századi és XVII. század eleji lant kiadvány említi a mordent rendszeres használatát.

1623-ban megjelentetett kiadványában *Piccinini* az előszóban leírja, hogy a mordentet gyorsan kell végrehajtani.<sup>240</sup> Néhány kottában előfordul a két hangos mordent is.<sup>241</sup>

<sup>239</sup> Uo (91. old.)

<sup>240</sup> Uo. (91. old.)

<sup>241</sup> Uo.(92. old.)

**3. appoggiatura** (olasz: appoggiatura, per appogiar le corde;

Spanyol: apoyamento, 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 lecorde), kb.  
1655.

Campion (petit chute), 1705.

d  
b

Corbetta (chente), 1671.

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.<sup>242</sup> Corbetta (1671.) az emelkedőt „chente”-nak, az ereszkedőt (ahogy más könyveiben a trillát) „tremolonak” vagy „tremblementé”-nek nevezi.<sup>243</sup>

#### 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 felett. Mivel a kötött hangok másként szólnak, mint a pengetettek, ezért a korabeli gitárosok és lantosok díszítésként kezelték. Kettőtől hat hangig terjedő hangcsoportok megszólaltatására használták, és általában a húrvaltozásoknál kezdtek egy újabb csoportot.

A XVI. századi kéziratokból hiányzik a kötés jelölése. Az első jelölést *Girolamo Kapsberger* művében<sup>244</sup> találhatjuk. Gitáros kiadványban először *Foscarini* 1630-as kötetében jelenik meg. A jelölések sokszor nem szabályszerűek, átívelnek ütemeket, ütemvonalakat és így érdekes ritmikai eltolódásokat eredményeznek.<sup>245</sup>

(Chiaccona – Corbetta, 1648, p.29)

The image displays a musical score for a piece titled 'Chiaccona' by Corbetta, from 1648, page 29. It consists of two staves. The upper staff is a guitar tablature with six lines, using numbers 0, 1, 2, and 3 to denote fret positions. A curved line above the first few notes indicates a 'kötés' (bend). The lower staff is a treble clef staff showing the pitch contour of the notes, with accents (>) above them. The piece begins and ends with a 'B' chord, and the lower staff is marked with a 'D' at the beginning and end.

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

<sup>242</sup> Uo. (93. old.)

<sup>243</sup> Uo. (94. old.)

<sup>244</sup> „Libro primo d'intavolatura di chitarrone”, 1604.

<sup>245</sup> James Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (96. old.)

## Jelzés



## Szerző

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



Pellegrini, 1650. (tremolo sforzato)

A vibrato jelölése leggyakrabban magas hangoknál fordul elő. Ahogy azt az olasz „accento” elnevezés sugallja, bizonyos hangok kiemelésére használták. *Luys Venegas de Henestrosa* könyvében (1557) tárgyalja először. Gitáron való használatáról először Foscarini írt.<sup>246</sup> (1630)

### 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 ujjával játszott arpeggiando gyönyörű hatást kelt. Ez a játéktechnika sok gyakorlással sajátítható el.”<sup>247</sup>

### 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 ornamensek kizárólag a gitárra jellemzőek.

---

<sup>246</sup> Uo.(97. old.)

<sup>247</sup> Uo.(98. old.)

## Trillo

Ez az ornemens 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. 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.<sup>248</sup>

## Repicco

A „**repicco**” hasonló a „**trillo**”-hoz, de sokszor komplikáltabb. *Foriani Pico* így ír erről:<sup>249</sup> „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 ornemens meglehetősen különbözik egymástól. A repicconak sokféle variációja lehetséges.<sup>250</sup>

## 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, Olaszország és Franciaország jelentette a barokk gitározás legfontosabb színtereit. Az olasz és a francia barokk gitározás az egész barokk kor zenéjére nagy hatással volt.

---

<sup>248</sup> Uo. (83. old.)

<sup>249</sup> „Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola”, Nápoly, 1608.

<sup>250</sup> James Tyler: *The Early Guitar*, Ox. Un. Pr. (84. old.)



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.

Franciországbán elsősorban a könnyed tánczenét részesítették előnyben, XIV. Lajos maga is sok balett előadáson táncolt, ezen a földön alakult ki a különböző táncművek fűzése, a szvit.

A két nemzet eltérő zenei gondolkodásáról, eltérő előadási stílusáról *Marin Mersenne*<sup>251</sup> 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.”<sup>252</sup> *Francois Raguenet*<sup>253</sup> 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 gyötri a hangszerét, kínozza a testét, már nem is ura önmagának, és olyan izgatott, mintha a betegsége lenne az ellenállhatatlan mozgás.”<sup>254</sup>

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

---

<sup>251</sup> Harmonie Universale, 1636.

<sup>252</sup> Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (19. old.)

<sup>253</sup> Parallele des Italiens et des Français... 1702.

<sup>254</sup> Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (19. old.)

#### 4.4.1 Spanyol barokk gitárosok

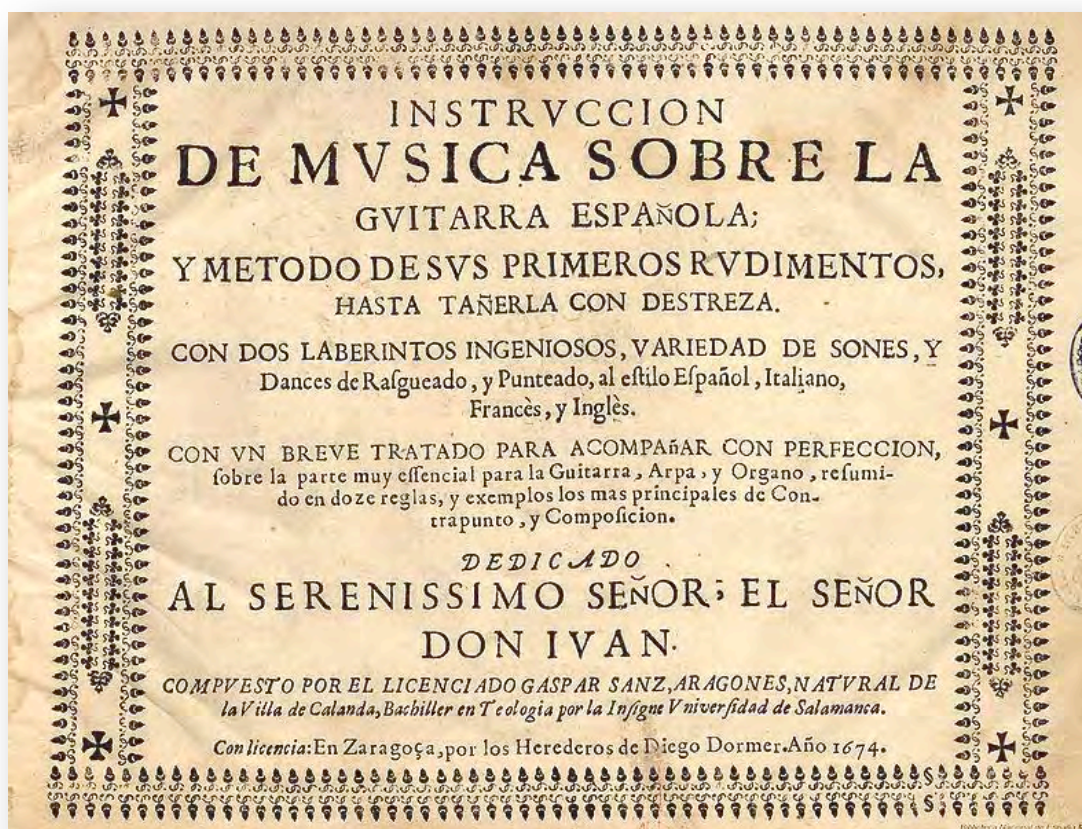


ABRA 20 Lorenzo Baldissera Tiepolo (1736-1776): Egy elegáns madridi páros

##### 4.4.1.1 Egy spanyol nemesember

*Gaspar Sanz* életére vonatkozó dokumentumok ellentmondanak egymásnak, még magától a szerzőtől származók is. Ezért aztán bizonyosat viszonylag keveset tudunk róla. Ami nagyon valószínű, az az, hogy Saragossa területén született 1640-ben. Tabulatúras könyvében írt dedikációjában leírja, mely *Juan de Austria*-nak szól, hogy Itáliába készül a közeljövőben utazni. *Rodrigo de Zayas*,

egyik életrajzírója, 1669. és 1672. közé helyezi ezt az utazást.<sup>255</sup> Feltételezhetően tanult *Cristobal Carisani*-tól, a „Nápolyi Királyi Kórus és Zenekar” orgonistájától. 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.



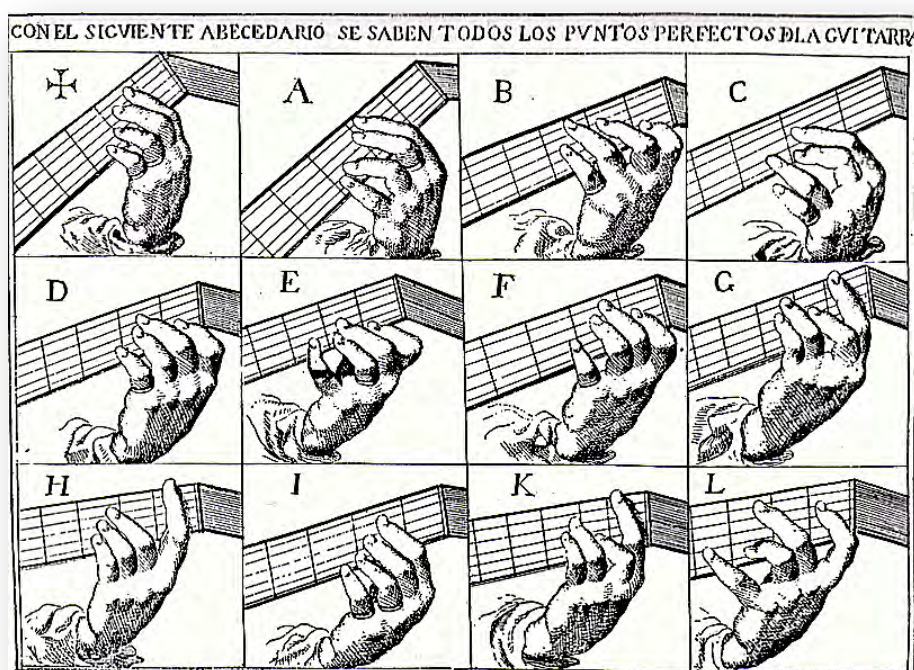
ABRA 21 Gaspar Sanz tabulatúrák könyvének első oldala (1674)

*Sanz* tudomásunk szerint *Lelio Colista* - tól vett gitárórákat. A brüsszeli „Nemzeti Könyvtárban” található egy 1730-ból való kézirat, melynek nemcsak *Colista* zenéjének megismerését köszönhetjük, hanem a kor legismertebb gitárosainak művei mellett (*Francois Le Coq*, *Robert de Visé*, *Nicolas Derosier*, *Giovanni Battista Granate*, *Francesco Corbetta*) *Gaspar Sanchez* művei is megtalálhatóak, aki valószínűleg egyazon személy *Sanz*-al.

<sup>255</sup> Jesus Sanchez: Gaspar Sanz, Orphéica Lyra: Gaspar Sanz (CD), Glossa Music, S. L. 2000.(19. old.)

Zenei műveltségét olasz mesterektől szerezte. 1674-ben biztosan Saragosaban 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.<sup>256</sup>

*Sanz* tabulatúras könyve<sup>257</sup> már az 1674-es első kiadásától kezdve rendkívül népszerűnek bizonyult, a spanyol barokk gitár repertoárjának a legismeretebb darabjait tartalmazza. Népszerűségét többszöri utánnomása is igazolja, a második utánnomás 1657-ben, a harmadik 1697-ben jelent meg.



ABRA 22 Sanz fogástáblázatának egy oldala

*Sanz* munkája végső verzióját három könyvre osztotta, és az első könyvet két „traktátus”-ra, amelyek nemcsak a szerző technikai és szólójátékkal kapcsolatos nézeteiről, hanem általánosságban a gitár kísérő hangszer szerepéről is számot adnak.

<sup>256</sup> Uo.(19. old.)

<sup>257</sup> „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola”, 1674.

Az első könyv első részében szó esik a húrozásról, a hangolásról, az érintőkről, a kéztartásról, az arpeggiók és díszítések kivitelezéséről. Képekkel illusztrálja az akkordfogásokat.

Szó esik a pengetésről, a „rasguado” - ról - amely tipikus eleme a barokk gitárjátéknak -, és a tabulatúráról. Sanz a *Benedetto Sanseverino*<sup>258</sup> által népszerűsített olasz rendszert használja, ahogy más spanyol és olasz szerzők is.

A második részben a *contiuno* játékról 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 „passacalles” - okat foglal magában.

#### 4.4.1.2 A Sanz utáni nemzedék

*Francisco Guerau* (1649-1722.) *II. Carlos* udvarában papként és zenészként tevékenykedett. 1649-ben született Mallorcán, tíz évesen a madridi „Királyi Egyetemen” a „Kis Énekesek Kórusa” tagja lett, ahol zenei képzésben részesült. Ez az intézmény Európa számos intézményéhez hasonlóan, tehetséges gyermekeket gyűjtött össze, hogy énekekre és zenei ismeretekre tanítsák 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” énekesé lett, ezt követően a „Királyi Kamara” komponistájának, majd 1693-ban a „Kis Énekesek” vezetőjének nevezték ki az Egyetemen. 1696-tól 1700 -ig a „Királyi Kórus és Zenekar” zenei mesterének tisztségét töltötte be.<sup>259</sup>

<sup>258</sup> „Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola opera terza”, Milano, 1622.

<sup>259</sup> [www.baroqueguitar.net](http://www.baroqueguitar.net)

*Guerau* gitárkönyve<sup>260</sup> 1694-ben jelent meg *II. Carlos*-nak dedikálva. 30 „passacalles”-t és 6 különböző táncra írt variációt tartalmaz. A könyvben ezenkívül instrukciók találhatók a tabulatúraolvasásról, a díszítésekről, és hasznos tanácsok a kéztartásról és a „barrée” használatáról.

*Santiago de Murcia* spanyol gitáros, zeneszerző, és zeneelméleti szakíró, feltehetően Madridban született (Kb.1682-kb.1740). 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 Literes*-től (1673-1747) kapott magas színvonalú zenei képzést.<sup>261</sup>

1702-ben Spanyolország újonnan koronázott királyát, *V. Fülöpöt* kísérte Nápolyba, ahol találkozott *Corelli*-vel és *Scarlatti*-val. 1705-ben a spanyol királynő, *Mária Lujza* gitártanára lett, *V. Fülöp* fiatal feleségéé, aki alkalmazta *Antonio de Murcia*-t<sup>262</sup> is udvarában, mint gitárkészítőt. 1714-ben, *Mária Lujza* halálát követően *Jacome Francisco Andriani*, egy gazdag itáliai lovag szolgálatában állt, aki 1706-ban érkezett Spanyolországba, hogy *V. Fülöp* oldalán háborúzzon (1700-1714.). *Murcia* 1717-ben publikálta művét.<sup>263</sup> 1732-ig semmi biztosat nem lehet tudni róla. Ebben az évben dedikálta kéziratát, a „Passacalles y Obras de Guitarra”-t egy patrónusának, *Fülöp* korábbi jegyzőjének, *Joseph Alvarez de Saavedra*-nak. Valószínűleg követte őt Mexikóba is, ami megmagyarázza, miért ott lelhető fel összes gyűjteményes kottája. Úgy vélik, ott is halt meg.<sup>264</sup> Egyetlen publikált művének, a „Resumen de Acompañar” nyomótábláit Antwerpenben metszették 1714-ben és 1717-ben adták ki. Az első rész egy hosszú értekezés a gitáron való continuo játékról, amelyet abban az időben nagyra becsültek. A második rész 117 kompozíciót tartalmaz.

---

<sup>260</sup> „Poema Harmonico Compuesto de Varias Cifras por el Temple de la Guitarra Espanolas”, 1694.

<sup>261</sup> Craig H. Russel: *Santiago de Murcia's 'Codice Saldívar No.4'*, 4. fejezet, Urbana: University of Illinois Press, 1995.

<sup>262</sup> valószínűleg *Santiago* testvére,

<sup>263</sup> „Resumen de Acompañar la Peste con la Guitarra”, 1717.

<sup>264</sup> [www.baroqueguitar.net](http://www.baroqueguitar.net)

*Murcia* két kéziratot is hagyott ránk, melyeket 1732-ben állított össze. A „Passacalles y Obras de Guitarra” c. gyűjtemény 28 passacallest és 11 szvitet tartalmaz, melyből sok tétel más szerzők műveinek átírata (*Robert de Visée, Francesco Corbetta, Fracois Campion* és *Arcangelo Corelli*). A másik kéziratban maradt gyűjtemény „Códice Saldivar 4” néven vált ismerté. 1943-ban bukkan fel 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* ötödik lantkönyvében, az utolsó oldalakon találkozhatunk először Itáliában nyomtatott gitárzenével. A mű 1594-ben Velencében került nyomtatásra.<sup>265</sup> *Barberiis* a padovai katedrális papja volt, 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, és híressé vált 1222-ben alapított kiváló egyeteméről, amely jogi karával egész Európából vonzotta a hallgatókat. Valószínű, hogy a XVI. századtól zenét is tanítottak az egyetemen és szinte a lantosok Mekkájává vált az egyetem. *Barberiis* is a város lanttanárainak egyike lehetett (mint pl. *Antonio Rotta*). Kiadványai (öt tabulatúráskönyv) híressé tették, és így Padova kulturális életének fontos személyévé vált.

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

---

<sup>265</sup> „Opera innotolata continua”, Venecia, 1594.

*Gilorama Montesardo* az első gitárra íródott tabulatúrák könyv szerzője.<sup>266</sup>

<sup>267</sup> A Firenzében megjelent mű valójában egy egyszerű tankönyv, mégis nagy jelentőségű. A zenetörténetben először itt jelzik 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 pengetett. A hangok értékét a kis és a nagybetűk határozták meg: a nagybetű kétszer olyan hosszú időtartamot jelzett, mint a kicsi. Ez a megoldás az alfabeto rendszerben újnak számított.

*Montesardo* pengetési notációja nagy segítség volt azoknak, akik már jártasak voltak a kor táncaiban és kisebb ritmikai bizonytalanságokkal bajlódtak. A műben alfabeto táblázatok 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, és 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 városrésznek a neve, ahol született.)

Fiatalon lett orgonista Trastevere-ben a Szűz Mária Római Katolikus Templomban. (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. Könyve kiadását követő évben a bolognai San Petronioban alkalmazták énekesként. A

---

<sup>266</sup>James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (52-55.old.)

<sup>267</sup>„Nuova intensione d' intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola senza numeri, e note; per mezzo della qualle 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.



következő évben kinevezték „maestro capella”-nak. Két egyházzenei kiadványát ismerjük (1608., 1612.). Néhány motettája bekerült más szerzők válogatásába is. 1608-ban megjelentetett egy világi zeneműveket tartalmazó tabulatúráskönyvet, majd Nápolyba visszatérve ismét világi műveket publikált egy kötetben.<sup>268</sup> Ezek két-három énekhangra íródott, alfabetto kíséretes darabok.

*Fiorano Pico*<sup>269</sup> könyve<sup>270</sup> 1608-ban jelent meg, (a megjelenés dátuma vitatott) majd néhány évtized múltán 1698-ban ismét megjelent a mű nyomtatásban.

A tabulatúráskönyv tartalmaz néhány saját szerzeményt, de elsősorban tradicionális táncokat csokorba szedő válogatás. (Néhányat ezekből tartalmaz *Montesardo* könyve is, *de Pico* többféle változatban dolgozta fel a táncokat.) Az újdonság *Pico* könyvében az, hogy az alfabetto rendszer akkorjait nem csak az első fekvésre dolgozta ki, hanem a magasabb fekvésekre is.



#### ABRA 23 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, és így kapunk egy D-dúr akkordot. Tehát csupán a fogások más

<sup>268</sup> „I lieti giornidi Napoli”

<sup>269</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (55-57. old.)

<sup>270</sup> „Nuova scelta di sonare per la chitarra spagnuola”

fekvésekbe helyezését sikerült harmóniai változást elérni. Néhány „felemelt” akkord a későbbiekben más, eddig még nem használt betű-elnevezést kapott.<sup>271</sup> Ezt a rendszert 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 *Montesardo*-ét. Rövid, függőleges vonalakat rajzolt a vízszintes vonalak alá vagy fölé. Ezzel meghatározta a pengetések irányát. Ütemvonalakat, ütemmutatót ő sem használt. Hangolási instrukciói zavarosak, félreérthetők, és a húrozással kapcsolatban sem ad megfelelő leírást. A könyv befejező részében egy antológia található, ami hat alfabeto kíséretes dalból áll. Sajnos a kiadvány nyomdatechnikai színvonala nagyon gyenge.<sup>272</sup>



ABRA 24 *Pico* kézírata

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

*Ambrosio Colonna*<sup>273</sup> első tabulatúrák könyve<sup>274</sup> 1620-ban jelent meg. A kiadvány hasonló volt *Pico* könyvéhez, abban viszont különbözött, hogy a mű teljesen érthető, világos, átlátható és szinte hibátlan volt. (*Colonna* nyomdász családból származott.) Ebben a könyvben is találhatunk alfabeto táblázatot,

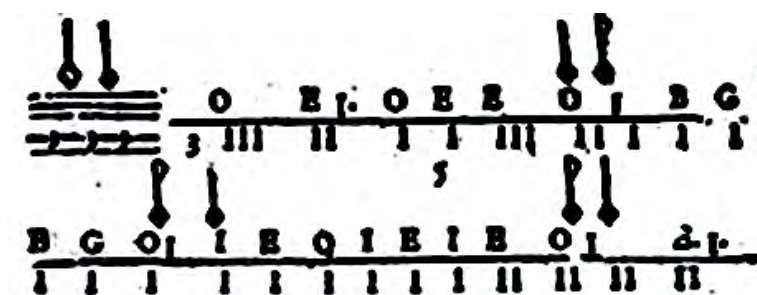
<sup>271</sup> Például a „H2” lett az „R”, a „H3” pedig a „Z”.

<sup>272</sup> A kiadó sok hibát vétett, felesleges vonalak beírásával rontotta az olvashatóságot.

<sup>273</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (57-58. old.)

<sup>274</sup> „Intavolatura di chiterra alla spagnuola...”

ismert táncokat, dalokat, és egy-egy darabot, akár több hangnemben is. A mű végén egy különösen érdekes rész van: 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.



ABRA 25 Colonna kézírata

*Colonna* szerint, ha a legnagyobb gitár az alfabeto táblázatának „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- dűrt szólaltatja meg. *Colonna* ezzel azt igazolja, hogy a különböző hangolású és méretű hangszeresek jól használhatóak voltak az együttzenélések alkalmával.

*Benedetto Sanseverino* könyve<sup>275 276</sup> Milánóban 1662-ban került kiadásra. Zenetörténeti fontosságú kiadvány, mert a szokásos alfabeto táblázatokon kívül használ ütemmutatókat, ütemvonalakat, pengetési jeleket, és a ritmikára vonatkozó utalásokat. Ezeken kívül a hanghosszúságot is jelöli.

A hangolási instrukciói hasonlatosak a *Montesardo* javasolta eljáráshoz, de *Sanseverino* hangszer a megszokott barokk gitárhangeléshez képest egy teljes hanggal mélyebbre volt hangolva. A könyvében található dalokat kettő, három, négy, hat szólamban, alfabeto kísérettel írta le. A kiadvány továbbá tartalmaz

<sup>275</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (58-59. old.)

<sup>276</sup> „Intavolatura facile...”

gitártechnikai instrukciókat, valamint az előadásmódra is kitér *Sanseverino*. Vélhetően azzal a szándékkal, hogy a későbbi korok gitárosai is könnyedén előadhassák műveit.

*Giovanni Abbatessa* Barihoz közel, Bitonto városában született,<sup>277</sup> ami a Nápolyi köztársasághoz tartozott. 1627-ben, 1635-ben és 1652-ben is adott ki műveket. Az 1627-ben megjelent műve néhány nagyon fontos információt ad: szerinte akkordpengetéskor a jobb kezet a nyak közelében kell tartani. Hangolási instrukciói mellett ír a díszítések szerepéről és eljátszásukról is. Az 1635-ös kiadványa tartalmaz egy *Sinfonia Del Grandi* című darabot, amit *Abbatessa* a kor legismertebb monódiaszerezőjének, *Alessandro Grandi*nak ajánlott. (A mű öt részből áll, melyek két, három és négy hangra, alfabeto kísérettel íródtak.)

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

*Fabricio Costanzo*<sup>278</sup> 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 hármát a *Colonna* féle rendszerrel hangolt.) Minden darabhoz külön alfabetto táblázatot mellékelte a gitárok hangolásainak megfelelő fogásokkal.

*Carlo Calvi* könyvét<sup>279 280</sup> 1646-ban Bolognában adták ki. Mentegetőzéssel kezdi művét: ő nem zeneszerző és így kénytelen mások műveit összegyűjteni kötetes könyvében. Leírja pl. *Francesco Corbetta* 1639-ből származó „alfabeto” táblázatát és hangolási útmutatóit is. Műve két részre osztható:

---

<sup>277</sup>James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (59-60. old.)

<sup>278</sup>Uo. (60. old.)

<sup>279</sup>Uo. (61-62. old.)

<sup>280</sup>„Intavolatura di chitarra e chitarriaglia...”

1. kizárólag alfabettoval írott művek chitarrigliára
2. húsz itáliai tabulatúrással írott kompozíció gitárra

*Calvi* mindkét hangszer (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. Ugyanakkor az itáliai tabulatúra lehetővé tette, hogy a művek mindkét hangszeren megszólalhassanak. *Calvi* próbálkozott a vonalrendszerben való lejegyzés használatával.

*Antonio di Micheli* Szicíliai származású gitáros,<sup>281</sup>könyvét<sup>282</sup> Palermóban halálának évében 1680-ban adták ki. Ez a könyv nem csupán alfabeto kíséretes 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 harmóniak kidolgozásának a módjáról. Ez a könyv nagyra értékelendő a gitáros zenetörténetben; sajnos sem a szerzőről, sem egyéb szerzeményeiről – ha voltak ilyenek – nem tudunk semmit.

*Giovanni Paolo Foscari*<sup>283</sup> (kb.1601-kb.1649) a XVII. század egyik legfontosabb barokk gitárosa, Brüsszelben lantostként, theorbásként és gitárosként működött a Habsburg uralkodó *Albert főherceg* pártfogoltjaként. A főherceg több neves művésszel együtt alkalmazta *Foscari*-t, köztük volt pl. *Rubens* is. *Albert főherceg* 1621-ben bekövetkezett halála után *Foscari* élete drámaian megváltozott, és 1629-ig szinte semmit sem tudunk róla. Bizonyos azonban az, hogy



*Giovanni Paolo Foscari*

<sup>281</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (62-63.old.)

<sup>282</sup> „La nuova chitarra...”

<sup>283</sup> Uo. (63-67.ol)

az 1624-ben Anconában alapított „Il Academico Caliginoso” nevű társasághoz csatlakozott „Il Furioso” néven, amely név alatt öt kötet gitármuzsikát publikált.<sup>284</sup>

Az első könyve<sup>285</sup> elveszett. Második könyvében<sup>286</sup> 136 darabot jelentet meg alfabeto rendszerű lejegyzéssel. Harmadik könyve<sup>287</sup> az első olyan kiadványa, amely „punteado” – t, u.n. pengetett stílust is alkalmaz. A 188 mű között találunk egy két gitárra írt duót is, a többi darab közül 56 mű az előző gyűjteményekből való válogatás. Negyedik könyvében<sup>288</sup> összesen 204 művet publikál, melyből már 26 az új kompozíció. Ötödik és egyben utolsó kötete<sup>289</sup> 246 darabot tartalmaz, ebből 42 az új darab, és ezekből 2 continuo kíséretet is előír.

Tabulatúras könyveinek bevezetőiben *Foscarini* ragaszkodik hozzá, hogy műveit pontosan úgy játsszák, ahogyan le vannak írva, és az előadó ne adjon szeszélyeinek engedve egyetlen hangot sem hozzájuk. *Foscarini* sok darabját nem osztotta ütemekre és sokat közülük problematikus lenne ütemekre beosztani.

Zenéje ugyanakkor sokkal bonyolultabb és kifinomultabb, mint kortársaié, egyedi és különlegesen érdekes szerzője a gitáriróadalomnak, gyakran merész komponálású darabjainak hatása érződik sok későbbi gitáros munkásságában.<sup>290</sup>

---

<sup>284</sup> James Tyler: *The Early Guitar*, (43. old.)

<sup>285</sup> *Intavolatura di Chitarre Spagnola*, 1625.

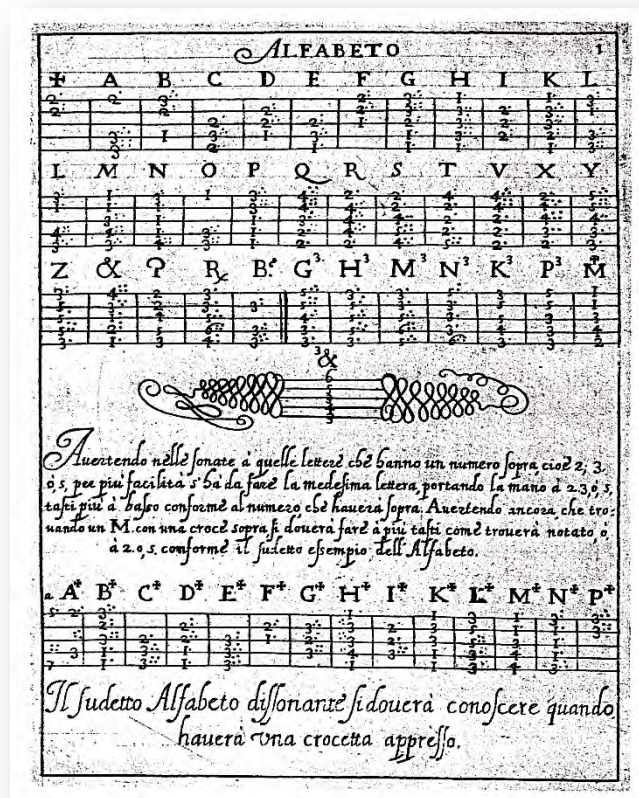
<sup>286</sup> *Libros Secondo*, 1629.

<sup>287</sup> *Il Primo, Secondo, e Terzo Libro della Chitarra Spagnola*, 1630.

<sup>288</sup> *Il Libro, Secondo, Terco, e Quatro Libro*, 1637.

<sup>289</sup> *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, 1640.

<sup>290</sup> *Grove' Dictionary of Music and Musicians*, The MacMillan Press Ltd. 43-44. oldal, Guitar címszó



ABRA 26 Foscarini alfabeto táblázata

Francesco Corbetta Korának talán a leghíresebb gitárosa, zeneszerzője<sup>291</sup> (1615-1681) karrierjét a Bolognai Egyetem tanáraként kezdte, ahol többek között a fiatal Giovanni Battisten Granata-t is tanította (aki később nagy riválisa lett). Első művét 1639-ben Bolognaban adta ki. Nyolc kevert rendszerű tabulatúrával írott művet tartalmaz a gyűjteménye.<sup>292</sup> Corbetta nemeseket, fontos egyházi méltóságokat tanított gitározni. Tehetségének köszönhetően 1643-ban II. Carlo Gonzaga szolgálatába állhatott, akinek második könyvét<sup>293</sup> ajánlotta. A művet Milánóban jelentette meg 1643. október 30-án. Az ekkor tizennégy éves mantovai herceget Carlot, Corbetta tanította gitározni. A kiadványban található egy portré a szerzőről, és kiderül az is, hogy Corbetta az 1620-ban alapított „Accademia degli Erranti” tagja volt, „Il Capricosa” néven.

<sup>291</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (67-69.old.)

<sup>292</sup> „De gli seherzi armonici...”

<sup>293</sup> „Varii capriccii per la ghittara spagnuola”

A mantovai szolgálat után Brüsszelbe került, ahol *Leopold Wilhelm* főherceg udvari zenésze lett. *Corbetta* hálája jeleként a következő tabulatúráskönyvét neki ajánlotta.<sup>294</sup>



ABRA 27 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 gitározni tanította. Tevékenysége nyomán a gitár 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 pilótajátékszerű lottójátékával jó pár embert átvert és jól megkopasztott,

<sup>294</sup> „Varii scherzi di sonate per la chitarre spagnola”, 1648. január 1. Brüsszel



visszaszökött 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 íródtak hozzá.

*Corbetta* élete vándorló virtuóz muzsikusként telt és meglehetősen kalandos fordulatokkal lehetett fűszerezve. Élete ismert és fennmaradt történeteiből következően, – memoárjainak elveszéséről *Adam Eber* 1701-ben tesz említést – igazán sajnálhatjuk,<sup>295</sup> hogy nem ismerhetjük meg *Corbetta* emlékirataiból a korabeli világot és kalandokban bővelkedő életét.

*Corbetta* öt tabulatúráskönyvet írt és publikált. Ebből egy elveszett. Az első könyv<sup>296</sup> 98 művet tartalmaz razgado stílusban. A második könyvben<sup>297</sup> 43 darab van. A harmadik könyv elveszett. A negyedik könyv<sup>298</sup> 39 darabot tartalmaz olasz tabulatúrában lejegyezve. Az ötödik könyv<sup>299</sup> egy nagyon dekoratív, díszesen metszett tabulatúráskönyv, és a szerző szavaival élve, „olyan darabokat tartalmaz, 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 continuora 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 legmagasabb csúcsát jelentik.

*Angelo Michele Bartolotti*<sup>300</sup> bolognai gitáros és theorbajátékos volt (kb. 1615-1682.). Életéről keveset tudunk. Első könyvét, mely gitárra írt zenét

---

<sup>295</sup> [www.baroqueguitar.net](http://www.baroqueguitar.net)

<sup>296</sup> „De gli Scherzi Armonici Trovati...”, 1639.

<sup>297</sup> „Varii Capriccii per la Chitarra Spagnuola”, 1643.

<sup>298</sup> „Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola... Libro Quarto”, 1648.

<sup>299</sup> „La Guitare Royale”, 1671.

<sup>300</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (69-70.old.)

tartalmaz, 1640-ben publikálta Firenzében. 1652 – 1655 között a svéd királynő, *Krisztina* szolgálatában állott, aki olasz zenészeket és színészeket is alkalmazott. *Krisztina* svéd királynőnek ajánlotta második könyvét, melyet 1655-ben publikált Rómában.

1656-ban Franciaországba utazott, ahol ismert theorbajátékosná vált. 1669-ben könyvet jelentetett meg arról, hogy theorbán hogyan kell continuot játszani. Ettől az időponttól semmit nem tudunk róla.<sup>301</sup> Valószínűsíthető, hogy haláláig Franciaországban, *XIV.Lajos* udvarában szolgált.



**ABRA 28 Angelo Michele Bartolotti**

Első gitárkönyvét<sup>302</sup> patrónusának, *Salviati hercegnek* ajánlotta. A kiadvány, melyet sajátkezűleg maga metszett, 50 darabot tartalmaz, 24 passacagliat az összes dúr és moll hangnemben, valamint 6 szvitet és egy folia-t.

Második gitárkönyvének<sup>303</sup> 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, melyekhez világos és érthető magyarázatokat fűz. Majdnem minden hangnemben írt prelűdöt, melyeket változatos formájú táncok követnek. Az előadónak lehetővé teszi, hogy maga

---

<sup>301</sup> [www.baroqueguitar.net](http://www.baroqueguitar.net)

<sup>302</sup> „Libro Primo dei Chitarra Spagnola di Angiol Michele Bartolotti Bolognese”, 1640.

<sup>303</sup> „Secondo Libro di Chitarra di Angelo Michele Bartolotti di Bologna”, 1655.

szerkeszthessen szvitet. Csupán ki kell választania egy preludiumot, majd a vele egy hangnemben lévő táncok közül szabadon válogatva összeállíthatja a maga szvitjét.<sup>304</sup>

A művekből megállapítható, hogy *Bartolotti* kiválóan ismerte a francia zenei stílust. Stockholmi tartózkodása alatt barátságba került egy ott élő francia zenésszel, 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. Műveit a barokk gitáriródalom legösszetettebb és legjobban megírt darabjai között tartjuk számon.

*Antonio Charbonchi*<sup>305</sup> első tabulatúrák könyve Firenzében jelent meg.<sup>306</sup> Ezt a művét *Medici Mathias* hercegnek ajánlotta, aki Siena kormányzója és *Charbonchi* személyes támogatója volt. A könyvben található művek francia tabulatúrával íródtak. Az alfabetot és a punteado technikát egyaránt alkalmazza.

Második könyvét<sup>307</sup> 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*<sup>308</sup> két kiadvánnyal járult hozzá a barokk gitár irodalmához.

Az első könyvét szerzője *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 unisonoban. Külön jelekkel utal az arpeggiált akkordok előadására. Nem használ névleges hangolást, de az kiderül, hogy az első húrt bizonyosan „é”-re hangolta. A könyv egy continuo táblázattal kezdődik, ami abban segít, hogy a gitáros könnyedén megtanuljon a continuo basszusról

---

<sup>304</sup> A prelúdoikkal együtt 142 magas színvonalú darabból lehet válogatni.

<sup>305</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and its music from the renaissance to the classical era', Oxford University Press, 2001. (72.old.)

<sup>306</sup> „Sonate die chitarra spagnola con intavolatura franzese”, 1640.

<sup>307</sup> „Le dodici chitarre...”, 1643.

<sup>308</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and its music from the renaissance to the classical era', Oxford University Press, 2001.(72-74. old.)

játszani. A táblázat segít a kadenciák játszásában is. Több saját mű és népszerű dal is található a kiadványban.

Második könyv<sup>309</sup> szintén Rómában jelent meg és az első könyvhöz 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 alfabeto akkordokat átírni francia tabulatúrába. A másik táblázattal a számozott basszusról való játékhoz nyújt nagyon jól használható, praktikus segítséget.

*Giovanni Battista Granata*<sup>310</sup> (kb.1620-1687.) korának legtermékenyebb gitáros. Az itáliai Torinóból származik. Hét könyvet publikált, melyek egyre jobb minőségű és változatosabb zenéket tartalmaznak. Valamennyit a bolognai *Giacomo Monti* nyomdájában nyomtatták. Életéről szinte semmit nem tudni, 1659-es könyvének előszavában megemlíti, hogy sebész a mestersége. *Corbettától* tanult gitározni. Kiadványaival rendkívüli



**ABRA 29 Giovanni Battista Granata (1620-1672)**

---

<sup>309</sup> „Libro secondo d'intavolatura...” Roma,

<sup>310</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001.(74-75. old)

elismertséget és népszerűséget szerzett; ezeket a könyveket mantuai, firenzei és bavariai nemesembereknek dedikálta.<sup>311</sup>

Az **első könyv**<sup>312</sup> 60 művet tartalmaz.

A **második könyv**<sup>313</sup> 16 darabot tartalmaz.

A **harmadik könyv**<sup>314</sup> 50 művet tartalmaz (12-öt az előzőből), az egyik mű continuo kíséretes, és 8 darab kétféle scordaturás hangolást kíván.

A **negyedik könyv**<sup>315</sup> a szerző 68 kompozíciót gyűjtött egybe, ebből hat darab „Chitarra a Tiorbata”-ra (basszushúrokkal ellátott gitár, hasonlóan a theorbált lanthoz) íródott. Tartalmaz egy szonátát gitárra és hegedűre continuo kísérettel, valamint egyéb darabokat öt különféle hangolással.

Az **ötödik könyv**<sup>316</sup> 44 művet foglal magába, melyből 12 gitárra, hegedűre és continuora íródott.

A **hatodik könyv**<sup>317</sup> tartalma 59 kompozíció, ebből 23 gitárra, 2 hegedűre valamint continuora íródott.

A **hetedik könyv**<sup>318</sup> az 50 darabból 24 íródott gitárra, 2 hegedűre continuo kísérettel.

*Domenico Pellegrini*<sup>319</sup> elsősorban kantátaszerző volt. Világi és egyházi kantátákat komponált. Gitárkönyvét 1650-ben Bolognában adta ki.<sup>320</sup> A könyv előszavából kiderül, bár sokan kantátaszerzőnek tartják őt, *Pellegrini* ömagát inkább gitárosnak tartotta. A mű praktikus technikai tanácsokkal kezdődik az arpeggio pengetésről, 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

---

<sup>311</sup> [www.baroqueguitar.net](http://www.baroqueguitar.net)

<sup>312</sup> „Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola”, (1646.)

<sup>313</sup> „Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola”, (1650.)

<sup>314</sup> „Nuova Scielta di Capricci e Sunoate Musicali in Vari Tuoni... Opera Terca”, (1651.)

<sup>315</sup> „Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta” (1659.)

<sup>316</sup> „Novi Capricci Armonici Musicali”, (1674.)

<sup>317</sup> „Nuovi Sonavi Concerti di Sonate Musical... Opera Sesta”, (1680.)

<sup>318</sup> „Armoniosi Toni di Varie Suonate Musicali per la Chitarra Spagnuola ... Opera Settina” (1684.)

<sup>319</sup> James Tyler and Paul Sparks: ' The guitar and it's music from the renaissance to the classical area' Oxford University Press, 2001.(75. old.)

<sup>320</sup> „Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola...”, Bologna, 1650.

passacaglia nagyon különös mű: 208 variáción keresztül járja be a hangnemeket, mielőtt a darab végén visszatér a kezdő hangnembe.

*Ludovico Roncalli*<sup>321</sup> művei az itáliai barokk gitáriródalom legértékesebb gyöngyszemei. Gitárkönyve<sup>322</sup> az akkor a Velencei Köztársasághoz tartozó Bergamóban jelent meg 1692-ben. Sajnos *Roncalli*ról semmit nem tudunk. Annyi a könyv első oldaláról kiderül, hogy támogató mecénása *Benedetto Pamphili* kardinális volt, akinek a művet ajánlotta.<sup>323</sup>

A gyűjtemény kilenc szvitet tartalmaz, más-más hangnemben. Mindegyik preludióval kezdődik, és ezt mindig allemande követi. Aztán különféle táncok következnek (corrente, sarabanda, gavotta). A szvitek közül kettő passacaglia variációkkal végződik.

*Roncalli* zenéje nagyon finoman cizellált, magas szakmai színvonalon kimunkált, hihetetlenül dallamos muzsika. *Roncalli* művészete az itáliai barokk 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* (kb.1650-kb.1732) életéről csak kevés dokumentum maradt fenn, nem tudjuk születési és halálozási évét sem biztosan, és nem ismerjük zenei neveltetésének körülményeit sem. Dokumentumok azonban maradtak fenn zenei munkásságáról, és ezekből következtethetünk életének egyes mozzanataira. Az első rá vonatkozó adat 1680-ból való. Egy bizonyos *Mademoiselle Regnault Sollernek* címzett levélből megtudhatjuk (a levelet *Jean de Gallois* a Francia Akadémia tagja, a Tudományos Akadémia könyvtárosa írta), hogy abban az időben három kiemelkedő zenész működött a francia

---

<sup>321</sup> James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area' Oxford University Press, 2001.(76. old)

<sup>322</sup> „Capricci armonici sopra la chitarra spagnola”

<sup>323</sup> Pamphili olyan művészek és komponisták támogatója volt, mint A. Corelli, A. Scarlatti és a fiatal C. F. Händel

királyi udvarban. Egy bizonyos *Monsieur de Valvoy* (ma teljesen ismeretlen) a világhírű *Francesco Corbetta*, és *Robert de Visée*, gitáros és theorba játékos.<sup>324</sup> 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 *Francoist* említik a dokumentumok; 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, *Orleans-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 hatás, *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*, és az olaszoktól 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.<sup>325</sup> Ezt a feltételezést 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.

---

<sup>324</sup> José Miguel Moreno, Gerardo Arriaga: *Robert de Visée and the Theorbe Pieces* (CD) Glossa Music, S.L. 2000.

<sup>325</sup> Uo.

Franciaországban a XVII. század közepére igen magas színvonalra emelkedett a lantjáték kultúrája. Ez a század *Du Fault*, a *Gaultier*-k és *Charles Muton* kora, az ő zenei kultúrájuk alapvető és mély befolyást gyakorolt *de Visée* zenéjének formálódására, és így őt a francia lant-kultúra egyik örökösének és folytatójának tekinthetjük. Kortársai is hasonlóan gondolkodhattak róla - ezt bizonyítja például *Vandry de Saizenay*, egy amatőr lantos által összeállított kéziratos - saját használatra készült - tabulatúras könyve, 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) az olvashatjuk, hogy őfelsége *XIV. Lajos* késő délutánjait a versailles-i palota gyönyörűen ápolt kertjeiben sétálgatva töltötte el, ezt követően úgy nyolc óra körül visszavonult, majd kilenc órakor szobájába hívatta a gitárjával *Robert de Viséet*, hogy annak gitárjátékában gyönyörködhesse, úgy tíz óra körül az ágyban vacsorázott, majd nyugovóra tért.<sup>326</sup>

Mai ismereteink szerint 1650-től hivatalosan a királyi udvarnál bizonyos *Bertrand Jourdan de la Salle* volt az állandó megbizatással 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. Mégis, a legnépszerűbb és a legkedveltebb (a király számára a legkedvesebb) gitártanárrá *Robert de Visée* vált az udvarnál, pontosan meg nem nevezett poszton. 1709-ben elnyerte a „királyi ház énekese” kitüntető címet, és azt a megtiszteltetést, hogy gitárórákat adhatott magának a király őfelségének.

A hivatalosan kinevezett gitártanár (a spanyol *de la Salle*) 1699. és 1714. között egyszerűen mint a „király gitárjátékosa” van említve,- valószínűleg azért,

---

<sup>326</sup> José Miguel Moreno, Gerardo Arriaga: *Robert de Visée and the Theorbe Pieces* (CD) Glossa Music, S.L. 2000.



mert valójában az igazi gitártanár, az igazi kedvenc *Robert de Visée* volt. Úgy tudjuk, a posztot később *Visée* átadta fiának, *Francoisnak*. *Robertet* ezután is alkalmazták esetenként az udvarnál, mint a király gitárosát 1732-ig, halálának vélhető bekövetkeztéig.



ABRA 30 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 arról már fentebb is említés történt – 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, *Madam de Maintenon* egy fuvola-gitár duót hallgattak, *Robert de Visée*-t a gitárost és *Rene Pignon Descoteaux*-t (1645-1725) egy fuvolistát. Szintén róluk szól egy másik híradás, amikor is ők ketten egy másik fuvolistával, bizonyos *Philbert Rebillé*-vel (1667-1717.) trióban játszottak *Henri Jules Bourbon*-nak, Enghien hercegének a Petit Luxemburgban 1694 novemberének egyik estéjén. Tudomásunk van arról is, hogy *Visée* a két fentebb említett fuvolással és az akkor közismert gambajátékkal *Antoine Forqueray*-al (1672-1745.) Saint Maurban léptek fel *Conti* házában. Némiképen irigykedve

gondolhatunk arra is, hogy 1701-ben, ugyancsak Saint Maurban Bourguque hercegének volt szerencséje hallgatni *Francois Couperin*-t csembalón, *Robert de Visée*-t theorbán, *Antoine Fourqueray*-t gambán, *Jean Féry Rebel*-t és *Antoine Favre*-t hegedűn, *Philbert Rebillé*-t és *René Pignon Descoteaux*-t fuvolán. Nagyszerű szeptett a francia barokk zene legjobbjaival.<sup>327</sup> *Robert de Visée* három tabulatúrásgyűjteményt 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 lant műveit is. E szerint a gitárra írt kompozícióinak száma 125, ezek főként táncok és - sorrendbe szervezett változataik - szvitek. 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 continuora.

*Francois Campion* (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 muzsikus, a párizsi opera egyik theorbásaként működött. 1703-ban *XIV. Lajos* a Párizsi Királyi Akadémia theorba professzorának nevezte ki.<sup>328</sup>

Egyetlen gitárra írt kiadványát ismerjük, melyet 1705-ben jelentette meg<sup>329</sup> Párizsban. Ezen kívül számos egyéb munkája is fennmaradt, pl. az egyik közülük egy elméleti írás a continuo játékról (1701.). A gitár - könyve szviteket

---

<sup>327</sup> Uo.”

<sup>328</sup> [www.baroquegitar.net](http://www.baroquegitar.net)

<sup>329</sup> „Nouvelles Découvertes sur la Guitare”

tartalmaz az alábbi 8 féle, a kor szokásaitól alapvetően eltérő különleges gitárhangelésökkel:

1. Bb, D, G, C, F,
2. B, D, G, C, F#,
3. Bb, C, G, C, Eb,
4. B, C, G, C, E,
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. Az 1748-ban unokaöccse által – halála után – a Királyi Könyvtárnak adományozott kéziratát is számolva, az oldalak 112-re, műveinek száma pedig 126-ra növekedett. A hangeléseket első pillantásra akár szokatlanoknak is gondolhatnánk. Valóban eltérnek a hagyományos és megszokott hangeléstől, de ez a művek megszólaltatásukkor semmilyen különleges feladatot és problémát nem okoznak a hangszerjátékosnak.

*Robert de Visée* és *Corbetta* számtalan követőre talált, de jelentőségükhöz egyikük sem tudott felnőni. Néhányuk említést érdemel, mint például *Antoin Bailleux*, akit elsősorban, mint hegedűst tartottak számon. Mégis, *Bailleux* írt egy gitármódszertant is 1776 - ban.<sup>330</sup> Módszertanában leírja az akkor használt hangszer 5 dupla húrjával (*é-h, h-g, g-d, d-A, A*) és tíz érintőjével. Érdekességnek számít, hogy a játéktechnikáról írva megemlíti azt is, hogy a hüvelykujjal leginkább a két mélyhúrt szokták pengetni, a mutató-, középső-, gyűrűsujjakkal pedig a felső három húrt. (A gyűrűsujj használata csupán a XIX. század elején épül be a gitártechnikába, *Bailleux* ebben megelőzi korát.) Metodikájában a zenei példákat tabulatúrával és a modern ötvonalas violinkulcsos rendszerben leírt illusztrációkkal magyarázza.

---

<sup>330</sup> „Methode de guitare par musique et tabulature” – Paris

*Pierre Joseph Baillon* érdekes figurája a korabeli gitáros világnak. 1781-ben megjelentetett egy módszertant,<sup>331</sup> 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 hangszeres zenész által is elfogadott hangszerré válhatna. Ugyanis a gitárosok századokon át elsősorban a húrok teherbírásához igazították a gitár hangolását, és a többi hangszerhez csak akkor alkalmazkodtak hangmagasságban, ha ezt a közös zenélés megkívánta.

---

<sup>331</sup> Nouvelle methode selon le sisteme des meilleurs auteurs

## ÖTÖDIK FEJEZET

### 5 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 is a fennmaradt hangszereken. De tudhatunk a hatodik húr egyre kedveltebb használatáról az újsághirdetésekből is. Az 1760-80-as évek hirdetéseiben gyakran ajánlanak eladásra hathúrú gitárt (időnként vihuelának nevezve azt – bár a reneszánsz vihuela már régen kiment a divatból!). Megemlíthetjük, hogy még sokáig népszerű maradt az öthúros gitár is.<sup>332</sup> (lásd: *F. G. Lorca: Gitár című verse*)

A XVIII. század közepétől Franciaországban és különösen Párizsban pezsgő zenei élet volt. Egész Európából áramlottak ide a zenészek a jobb élet reményében, és 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 voltak közöttük. Ezek a zenészek hozták magukkal az öthúrú gitárjukat is – ami ekkorra már Párizsban divatjamúlt hangszernek számított. (*Robert de Visée* művészetét már régen elfelejtették.)

---

<sup>332</sup> J. Tyler&Sparks: *The Guitar and it's music*, (194-195. old.)

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 kísérte. A kottanyomtatás központjának számított Párizs ekkor Európában, és ezért egyáltalán nem meglepő a sok gitárkíséretes dal és operarészlet nagy példányszámú megjelentetése.



ABRA 31 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.<sup>333</sup>

---

<sup>333</sup> Giacomo Merchi: Quatro duetti e due chitarre e sei minuetti a solo con variationi...Op.3. Paris

*Merchi* később büszkén tulajdonítja magának az elsőség jogát (1777.), hogy hangjegyes kiadványával „a gitárt kiemelte a tabulatúra szolgátságából”.<sup>334</sup>

## 5.1 A hatodik húrról és a húrok készítéséről

A hangszerkészítők mindig a legfontosabb kérdésként kezelték a húrozás problematikáját. A valóban igényes hangszerek készítői sokszor saját maguk készítették hangszereikhez a húrokat is. Ezt a hagyományt egyes hangszerkészítők némelyike megőrizte a XX. század végéig.<sup>335</sup>

A kezdetekben, az ókorban valószínűleg éppen úgy, mint az új húrjához, olyan anyagot kerestek, amely tartós, megfelelően rugalmas és ugyanakkor nagy szakítószilárdságú volt.

Kézenfekvőnek mutatkoztak erre a célra az állatok belei. Megfelelő eljárásokkal tették alkalmassá a tisztított belet erre a használatra. A vékonyabb bél-húrok sokkal szebben szóltak, mint a vastagok, amelyek csengése, hangereje kevésbé volt megfelelő. Erőtlenül halkan szóltak, ezért aztán megduplázták a basszuhúrokat, vékonyabbakat erősítve melléjük, hogy ezekkel is teltebb hangzást érjenek el. *Tyler* és *Sparks* szerint a XVII. században forradalmi újjátásként kezdték fémhuzallal körbefonni a vastag bélhúrokat, így azok tömegét megnövelve erőteljesebb basszusok megszólaltatására nyílt lehetőség.<sup>336</sup> Ezek a húrok gyorsan elterjedtek és különösen népszerűekké váltak a vonós hangszereken játszó zenészek körében.

A gitárosok megszokott hangzásigényének az új típusú húrok nem voltak megfelelőek, inkább a hátrányait tapasztalták, ugyanis a mély regiszterben fémes hangzást kaptak használatukkor és ez a magasabb fekvésben megszólaló bélhúrok lágy hangzásához sehogy sem illeszkedett.

---

<sup>334</sup> J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and its Music*, (200-201. old.)

<sup>335</sup> Példa rá a markneukircheneri hangszerkészítők többsége, akik még a XX. század végén is maguk készítették hangszereikhez a húrokat.

<sup>336</sup> 1659-ből származik az első írásos emlék erről a témáról Angliában, Samuel Hartlib: *Ephemerides* című kéziratában.

Az 1757-ben megjelent Enciklopedie „quitarra” címszava szerint legalább két hátránya van a fémbevonatú húroknak: 1. technikai=elvágják e húrok 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 kottáskönyvében azt írja, hogy legszívesebben a fémmel bevont húrokat használja, bár ezzel a gitárosok körében egyedül van.<sup>337</sup> Lassacskán mégis elterjedtek ezek a húrok. 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 bordázatát, vélhetően a hangerő növelése érdekében, de ugyanakkor az új típusú húrok kifejtette nagyobb erőhatás kompenzálása miatt is.<sup>338</sup>

Spanyolországban az 1770-1790-es évekre a 6 húros gitár egyre elterjedtebbé válik. Érdekes olvasmány a „Diario noticioso universal” c. újság 1772. szeptember 11-i 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 Cruzsal szemben lakik...”.

Spanyolországban ebben az időben a legjobb gitárok délen készültek. Sevilliában *Sanguino* mester, Cadizban *Juan Pages* mester dolgozott (ez utóbbi kiváló hangszereit maga *Fernando Sor* is nagyon dicsérte). Ők társaikkal az Andaluziai 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

---

<sup>337</sup> J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music*, (210. old.)

<sup>338</sup> Uo. (211. old)



Nuestra Senora del Pilarból, egy asztalt, öt széket, egy serpenyőt, bort, egy gitárt, egy nyárssütőt, és egy olajlámpát, minden más felesleges.”<sup>339</sup>

A Mexikóban 1776-ban megjelent gitárkézikönyvet tartják napjainkban az első olyan kiadványnak, amely hathúrú gitárra írott darabokat tartalmaz.<sup>340</sup> 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 duplahúrú és 7 duplahúrú gitárt is). Tabulaturás lejegyzést és a modern kottairást is használ. Megjegyzi, hogy a jó zenészeknek olvasnia kell a violinkulcsot, mert „a számok ideje lejárt”.<sup>341</sup>

A XVIII. század második felében, Olaszországban alapvető változtatásokat kezdtek alkalmazni 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 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, hasonlatosan a hárfáéhoz és főleg akkor, ha valaki kissé vastagabb húrokat használ”.<sup>342</sup>

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 elfogadható hangerőt és hangzást lehetett elérni. A vékony fém dróttal körbetekert selyemszál alapú húrok feltalálása egycsapásra lehetővé tette a szimpla

---

<sup>339</sup> Uo. (212. old.)

<sup>340</sup> 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 Año de 1776.

<sup>341</sup> J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music*, (214. old.)

<sup>342</sup> Uo. (218. old.)

húrozást és ezzel új hangszertechnika kifejlesztését és hangzásvilág feltárását a gitárjátékban.

Nagy változást jelentett a gitár történetében az ún. „chitarra francese” néven megjelent hangszer népszerűvé válása Olaszországban. Erre az új hangszerre *Francesco Conti* kéziratában található a legkorábbi hivatkozás (kb. 1770-1780.). Az elnevezés „francia gitárt” jelent, de valójában arra szolgált, hogy a hangszert megkülönböztessék a hagyományos chitarra battentétől. Az első hat szimplahúrú gitárt Olaszország déli részén készítette 1785-ben *Giovanni Battista Fabricatore*.

Ez a hangszer számos jellegzetességével a hathúrú gitárok alaptípusaként vált általánosan elfogadottá: fém érintők, lapos (nem domború) hátlap, jelentősen keskenyebb derék és rövidebb húrok (a duplahúrú 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. Ezt a hangszert „lyre nouvelle” néven nevezték. Talán inkább a lyra-gitár lenne a helyes elnevezés. Ez a hangszer a gitár fém érintőkkel 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”. Párizsban csupán az 1800-as évek elején volt népszerű ez a zeneszerszám. Érdekes, hogy Franciaországban a „lyre nouvelle” mellett a XIX. század elejéig az öt húrparos 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 húrparos gitárokat készítették.

A szakmai vitáknak, érveléseknek az egyik elképzelés és lehetséges megoldás mellett a másik ellenében se vége, se hossza nem volt. Végül a húrgyártásban és a hangszerkészítésben végbement technológiai

fejlesztéseknek köszönhetően a hat szimpla húros gitár használata vált általánossá.<sup>343</sup>

## 5.2 Spanyolország

1790-től Spanyolországban a gitárosok kezdtek áttérni az öt duplahúrú gitárról a hat duplahúrosra. A hangszerkészítők nagyrészt ilyen gitárokat készítettek.

Csaknem 100 év elteltével ismételten elkészült négy, pedagógiai célokat is felvállaló spanyol zenét tartalmazó könyv.

*Fernando Ferandiere*<sup>344</sup> kiadványában azt írja hangszeréről, hogy 12 érintője és hat dupla húrja van, ezek közül a hatodik oktáv-pár, 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.<sup>345</sup>

*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 tőle tanulta a gitárjátékot, úgymint *Maria Luisa* királynő és *IV. Károly* főminisztere, *Manuel de Godoy* is.

*Basilio mester* munkásságával ismét népszerűvé tette a gitárt Madridban. Ellentétben korának legtöbb gitárosával *Basilio mester* körömmel pengette a húrokat és erre tanította *Ferandieret* és *Aguadot* is. Gitárjátéka mély benyomást gyakorolt az akkor Spanyolországban élő *Luigi Boccherinire*, aki 1798-ban hat

---

<sup>343</sup> Az 5 dupla vagy 5 szimpla húr használatának szakmai vitája ugyan nem oldódott meg, a mindennapok valósága viszont túlhaladt a vitán.

<sup>344</sup> 'Arte de tocar la guitarra española por musica', Madrid, 1799.

<sup>345</sup> J. Tyler and P. Sparks: The Guitar and it's Music,(229. old.)

zongora kvintettjét átírta gitár kvintetté egy amatőr gitáros, *Benavete* márki kívánságára. *Boccherini* összesen 12 kvintettet írt át gitárra – ebből 8 maradt fenn.<sup>346</sup>

*Federico Moretti*<sup>347</sup>(1780 előtt -1838) 1795-ben Spanyolországba költözött és Madridban kiadta 1799-ben, a korábban született kétkötetes munkájának spanyol nyelvű verzióját.

Spanyolországban *Moretti* volt az, aki elsőként ajánlotta kiadványában<sup>348</sup> a hat szimpla húr használatát a gitáron, valamint ő volt az első, aki felhívta a figyelmét a gitáros szerzőknek a szólások érthető vezetésére a kottairásban is. *Moretti* gondolatai és művészetéről vallott nézetei döntő hatással voltak a katalán származású *Fernando Sor* művészi fejlődésére.<sup>349</sup>

*Fernando Ferandiere*, *Federico Moretti* és *Antonio Abreau* gitárkönyve 1799-ben nyomtatásban megjelent. *Juan Manuel Garcia Rubio* munkája 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 tabulatúras írásmódot alkalmazott.

*Moretti* kezdeményezését *Sor* folytatta, aki a többszólamú játékot és ennek kottaképi megjelenését a gyakorlatban is megvalósította. *Moretti* hatására kezdett *Sor* is szimpla hathúros gitáron játszani, és lényegében az olaszok hatására kezdtek a hangszerkészítők is ilyen hangszereket készíteni.

Az általunk ismert első hat szimpla húros gitárt a granadai *Augustin Caro* készítette 1803-ban. A hangszernek a rezonánsát „legyező-bordázattal” merevítette, megemelte a fogólapot és fém érintőket alkalmazott. Fa hangolókulcsok vannak a hangszeren és golpeado-t (kopogtatható lemezt) is ragasztott a fedlapra a hangszer készítője.

Ez a modern hangszer, a kor legnagyobbjai által is elfogadott és gyorsan megkedvelt gitár azonban nem terjedt el Spanyolországban olyan gyorsan, amint az várható lett volna.

---

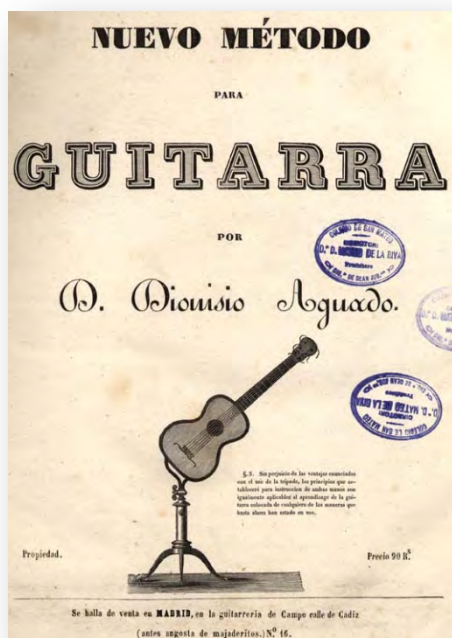
<sup>346</sup> Uo. (231. old.)

<sup>347</sup> Olasz származású spanyol gitáros, több pedagógiai mű szerzője, a spanyol hadsereg tisztje, szóló darabokat és gitár kíséretes dalokat írt.

<sup>348</sup> „Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, Elementos generalas de la musica...”

<sup>349</sup> „Fáklyának tekintettem őt, aki fényével mutatja az elveszett ösvényt a gitárosoknak” *Sor*, 1830.

Dionisio Aguado<sup>350</sup> módszertanában leírja a duplahúrú gitárt is, és utal rá, hogy ezek a hangszerek még mindig nagyon népszerűek és használatban vannak Spanyolországban.



ABRA 32 D. Aguado módszertanának első oldala

### 5.3 Olaszország

Számos olasz gitáros kényszerült elhagyni hazáját az otthoni szegénységből kiutat keresve, Európa más országaiba költözött 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 Monarhia fővárosába, Bécsbe. De Párizs is vonzó célállomása volt az olasz zenészeknek. Az Európa művészeinek központjának számító Párizsba költözött például a nápolyi

<sup>350</sup> „Methode complete pour la guitarre”, Párizs, 1826.

*Ferdinando Carulli*, a livornói *Filippo Gragnani*, a turini *Giuseppe Anelli*, az ivreai *Francesco Molino* és a firenzei *Matteo Carcassi* is.

Ezek a maguk korában rendkívül népszerű gitárosok szinte megszámlálhatatlan zeneművet komponáltak hangszerükre és számos módszertan vagy gitáriskola megírásával teremtették meg lényegében azt a technikai, zenei és pedagógiai bázist, amely napjainkban is a gitárjáték és gitáros előadásmód meghatározó kiindulási pontját és a módszertani rendszerek alapját képezik.<sup>351</sup>

## 5.4 Franciaország

Ahogy Spanyolországban, úgy Franciaországban is hosszabb időt vett igénybe a szimpla hat húros gitár elterjedése. Sok gitártanár javasolta diákjainak a szimpla öt húros hangszert, de a dupla húros változat is népszerű volt.<sup>352</sup>

Franciaországban az első hat húros gitárra írott kottát 1785-ben jelentették meg Párizsban, „Étrennes de Plymnie” címmel és Marseillesben már az 1780-as évektől készítettek hat húros gitárokat. A francia gitárosok többségükben azonban még ebben az időben is inkább az öt (szimpla vagy dupla) húrosatú gitárt tartották tökéletesnek.<sup>353</sup>

A korábban említett „lyra-gitár” népszerűsége francia földön még jó ideig akadályozta a hathúrú 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 egyaránt. A legjelentősebb francia gitárkészítő ebben az időben *René Francois Lacote* volt, akiről úgy tudjuk, elsőként készített hat húros gitárokat Párizsban. *Fernando Sor*, *Ferdinando Carulli*, *Matteo Carcassi* és *Giuseppe Anelli* voltak azok az olasz gitárosok, akik a legtöbbet tették Franciaországban a hat húros gitár elterjesztéséért.<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> J. Tyler and P. Sparks: *The Guitar and it's Music*, (242. old.)

<sup>352</sup> Uo. (243. old.)

<sup>353</sup> Uo. (245. old.)

<sup>354</sup> Uo. (248. old.)

Az ún. spanyol gitár Európa nagy kultúrközpontjaiban némiképpen eltérő módon fejlődött, változott. A tipikus spanyol gitárnak a késő XVIII. században hat dupla húrja volt. Fa kulcsokkal hangolták és „legyező-bordák” (3-7) merevítették belülről a rezonátort. Széles nyak jellemezte és a fedőlap egy szintben volt a fogólappal és 17 érintője volt, a hangszer teste a 12. érintőnél lett egybeépítve a nyakkal.

A menzúra hossza (a cadizi *Juan Pagés* hangszerein 1790. körül) átlagosan 66 cm volt. A madridi hangszereken ez valószínűleg rövidebb (*Lorenzo Alonso* hangszerén pl. csak 61,5 cm) volt.

1750. után egyes hangszerkészítők a gitár fogólapjába fém érintőket kezdtek beépíteni. Az emelt fogólapnak a nyakra történő felragasztása akkor következett be, amikor a gitárosok a hat szimpla húros gitárokon kezdtek játszani.<sup>355</sup>

A késő XVIII. századi jellegzetesen olasz gitár szimpla hat húros, 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 fém érintővel volt ellátva. A menzúra húrhosszúsága elég rövid volt (a nápolyi hangszerkészítő *Giovanni Battista Fabricatore* 1785-ös gitárján csak 62,4 cm). Ismertetőjegye az olasz hangszereknek 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 gerendák 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.<sup>356</sup>

---

<sup>355</sup> Uo. (254. old.)

<sup>356</sup> Uo. (256. old.)

## 5.5 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, igények megváltozása, a társadalmi közeg átalakulása, az emberek zenehallgatási szokásainak a megváltozása 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) egyik meghatározó személyiségévé vált a gitár XIX. századi történetének. Újításaival a hangszerépítés terén, ötleteivel, alkotó tehetségével a gitár újabbkori történetének kiemelkedő jelentőségű személyiségévé vált. Egy Almeria melletti kis faluban született, és a fa iránti vonzódásának hatására kitanulta az asztalos mesterséget. 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* hangszerkészítő mesterrel, akitől megtanulta a hangszerkészítés művészetét.

Egy fiatal spanyol gitáros, *Julian Arcas* (1832-1882) biztatására Sevilliában hangszerkészítő műhelyt nyitott és egy sor kiváló gitárt készített. Itt készítette 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.)<sup>357</sup>

Ettől az időponttól *Arcas* élete végéig csak a *Torres* készítette gitárokon játszott. Koncertező művészként sokfelé megfordult és így népszerűsítette *Torres* gitárjait.

---

<sup>357</sup> Books Ltd. José L. Romanillos: *Antonio de Torres, Guitar Maker-His life and Work*, Element., 1987. (17. old.)





ABRA 33 Julian Arcas (1832-1882)

Az 1858-ban megrendezett sevillai kiállításon *Torres* egy különlegesen szép szemes jávorból készült gitárt -„Cumbre”- állított ki, és nem csak a bronzérem - amivel kitüntették a munkáját - jelentette számára a sikert, hanem ezzel a hangszerrel egy csapásra elismert és megbecsült hangszerkészítő lett, hangszereit és nevét ezentúl a legjobbak között emlegették.

1864-ben készített *Tarregan*ak először gitárt. Öt évvel később, 1869-ben *Tarrega* egy gazdag támogatójával ismét meglátogatta *Torrest* egy újabb hangszer vásárlásának a szándékával. *Tarrega* gitárjátéka annyira elragadtatta *Torrest*, hogy az önmagának készített (FE 17 jelű) hangszert odaajándékozta neki.<sup>358</sup>

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 készültek ezek a hangszerek és nem a képzett zenészeknek.

*Torres* igen sok gitárt készített, de bizony nem egyformán kiemelkedő minőségűek ezek a hangszerek. A mesterművek száma, amelyeknek a

---

<sup>358</sup> Uo. (183. old.)

hangminősége a mai értelemben is a legmagasabb nívót képviselik, nem haladja meg a huszat.<sup>359</sup>

*Torres* munkásságát igen nagyra értékeli a gitáros közvélemény. Számos újítást tulajdonítanak neki, például a legyezőbordák használatát a rezonáns belső merevítésére, vagy a fémből készült mechanikus hangolókulcsok használatát a korábbi fakulcsok helyett.

A valóság ezzel szemben az, hogy egy Cadiz-i mester, bizonyos *Francisco Pérez* egy 1763-ban készítette hangszerén *Torrest* megelőzve alkalmazta már a legyezőbordázatot a rezonáns merevítésére, és később mások<sup>360</sup> 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.<sup>361</sup>

Összehasonlításként álljon itt három híres mester készítette gitár arányrendszerének bemutatására egy összehasonlító 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
derék	174 mm	174 mm	220 mm
csípő	308 mm	290 mm	350 mm
nyak	48 mm	46 mm	52 mm

<sup>359</sup> Fritz Buek: Die Gitarre und Ihre Meister, Robert Lienau Vormals Schlesinger, Berlin, 1926. (153. old.)

<sup>360</sup> José Benedid, Juan és José Pagés Cadizban, Francisco Sanguino Sevilliában

<sup>361</sup> <http://www.google.hu> – <http://www.antoniotorres.hu/www.wikipedia.org/wiki.hu>

*Antonio Torres-ről* szólva felmerülhet a kérdés, hogy a többiek, a korábbi mesterek, mennyiben és hogyan járultak hozzá annak a hangszernek a kialakításában, 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 hangszerkészítő mesterek gondolkodása az alapok tekintetében nem tért el lényegesen egymástól, és a hangszerkészítők – ez napjainkban sincs másként – mindig igyekeztek összefüggésekben gondolkozni, és arány-rendszerekben 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 aranymetszés 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 tovább fejlesztve – az akusztikai rezgésszám arányok rendszerének nevezzük.”<sup>362</sup>

A XVI. században a vihuelak 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 lett egybeépítve.

Az volt az általánosan elfogadott szabály, hogy a húrtartó láb nem kerülhetett a rezgési csomópontba. A rezonánshosszra merőlegesen fölrajzolták a geometriailag értelmezett felhang távolságokat, és sem a láb, sem a rezonáns merevítő bordák nem kerülhettek ezekre a vonalakra. A rezonánst merevítő tetőgerendák egymástól való távolsága eltérő volt.

*Kovács Emil* felsorolja a korai gitár készítés reprezentánsait:

---

<sup>362</sup>Kovács Emil: Akusztikai- és számarányok a gitárok formatervezésében. Magánkiadás, ISBN 978-963-8851-0-9 (16. old.)

- „1581-1590 *Belhior Dias* 4 -5 húrpáros domború hátú gitárokat készített.
- 1614-1627 *Matteo Sellas* 5 húrpáros domború hátú gitárok.
- *Georgio Sellas* 5 húrpáros- fémhúros battente.
- Ezek hosszú menzúrájú gitárok voltak, az 5 húrpáros, lapos hátú barokk gitárok mesterei:
- 1641 *René Voboam*
- 1681 *Stradivari*  
*Massagner*  
*Joseph de Frias*
- 1790 *Juan Pages* 6 húrpáros „rokokó” gitárok üres hanglyukkal.
- Thüningiában már szimpla 6 húrral is készültek gitárok.
- 1804 *Pages* a hangszeretõn „legyezõ” elrendezésû gerendázatot épített<sup>363</sup>

A hagyományos, a lantoknál jól bevált arányrendszer a gitároknál egyáltalán nem volt sikeres, ugyanis a lantok a gitárnál jóval egyszerűbb akusztikus rendszerek, a gitár pedig kávákkal határolt összetett akusztikai szerkezet. A tudatos kísérletezés a XVII. század elejére oda vezetett, hogy akár forradalmi változásnak tekinthetõ arányváltás jött létre: a hangszer testének és a nyaknak a hosszúsága egyenlõvé vált. Ezek a hangszerek már 5 dupla húrúak voltak.

A lábnek a helye is megváltozott, a testhossz 1:5 részére került, bár ettõl a hangminõség nem javult különõsképpen. A nyak és húrozat hosszabbá válása újabb változást indított el. A húrok vékonyabbak ez által használhatóbbak, kényelmesebbek lettek, ezzel is elõsegítve a gitártechnika jelentõs fejlõdését.

A XVII. század végére már egyre több hangszeren a fogólapba beépített fém érintõket kezdték használni (ekkorra már elterjedt a temperálás) és a húrok választéka is jelentõsen bõvült. Lágyabb fémhúrokkal (bronz) kísérleteztek

---

<sup>363</sup> Uo. (16. old.)

(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 világot, jelentős újítást hozott a gitárkészítésben is. A gitár nyaka az oktávnál (a 12. érintőnél) találkozott gitárjainál a testtel. *Stradivari*nak ez az újítása a gitáron bevált, és 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.<sup>364</sup>

A XVIII. század fordulójára a gitár húrozása lényegesen megváltozott, és a 6. húrpárral hangterjedelme kibővült. A gitártetőt alsó, ill. felső részre osztották.<sup>365</sup> Az alsó résznek a kvintpontjára helyezték a lábat.

A 6. húrpár megjelenése és a nyak kiszélesedése viszont olyan nagy mértékben terhelte a nyakat,<sup>366</sup> és ettől az rendszeresen deformálódott, megvetemedett, hogy újabb húranyagokkal kellett kísérletezni. Végül a problémát a szimpla húrozással sikerült megoldani!

A XIX század elejére a szimpla húrozás általánossá vált és az újabb húranyagok segítségével sikerült úgy beállítani a 6 húr húzóerejét, hogy az alatta maradt az 5 (6) dupla húr húzóerejének.

Ugyanakkor az egyes hurok feszessége megnőtt. A fogólapja ennek a 6 húros 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,- amely eddig a „baba piskóta” formára hasonlított – ezután inkább nyolcasra emlékeztet.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> Tudhatott arról, hogy 1670-ben Gabriel Madon francia teológus a természetes hossz mérték egységként 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 az a mértékegység az 1800-as év végére vált.

<sup>365</sup> Az alsó tetőrész a lyuk közepéig értendő.

<sup>366</sup> Megvetemedett, vagy a fedlap sérült meg egy idő után.

<sup>367</sup> Uo. (23. old.)

A hangszerjátékosok, élve a megváltozott gitár kínálta új lehetőségekkel, egyre több szólisztikus feladatot vállaltak. Ez a kor lett a nagy virtuózok kora. Személyesen inspirálták a hangszerészeket a még szebb, a még nagyobb hang elérése érdekében a belső szerkezeti változtatásokra. A díszes rosetták 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 mesterek így könnyedén megismerték egymás szerkezeti elképzelését.

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 - *Pages* 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 - *Staufer* és a pesti *Teufelsdorfer* vonós gitárokat készített, domború, f aragott tetővel.

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

1833 - *C. F. Martin* Amerikába vitte a német „*Staufer*” gitárt. *Martin* és későbbi világ cége 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” úttörő fejlesztője 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 irányadóknak bizonyultak a későbbi mesterek (és gyárok) számára.

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.”<sup>368</sup>

A fenti felsorolásból feltétlenül kiemelendő *Luis Panormo* és *Antonio de Torres* neve, akik különösen sokat tettek a spanyol gitár ma is használt formájának kialakításában.

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.
- 4.

Ezeknek a hangszereknek két változatát különböztethetjük meg:

1. a flamenco gitárok vékonyabbak, könnyebb szerkezetűek és elsősorban a népzene megszólaltatására készülnek.
2. a koncert gitár finomabb szerkezetű és megmunkálású hangszer árnyaltabb zenei, technikai és dinamikai lehetőségei vannak.

A „klasszikus gitár” kifejezést hogyan is kell értelmezni? A „spanyolgitár” 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

---

<sup>368</sup> Uo. (25. old.)

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.”<sup>369</sup>

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.”<sup>370</sup>

Az akusztikus e megjegyzése reményekre ad okot a hangszer jövőjét, fejlődésének lehetőségeit illetően.

---

<sup>369</sup> Uo. (30. old.)

<sup>370</sup> Pap János: A hangszerakusztika alapjai, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerész-képző Iskola (Budapest, 1994)



## HATODIK FEJEZET

### 6 GITÁROSOK A XIX. SZÁZADI FRANCIAORSZÁGBAN

#### 6.1 Egy olasz virtuóz Párizsban

*Matteo Carcassi* korának egyik legismertebb gitárvirtuóza volt.<sup>371</sup> A XIX. század nagy olasz gitárvirtuózainak, *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, ugyanis etűdjei, kompozíciói és elsősorban rendkívül népszerű gitáriskolája 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*-rel, aki később Párizsban kiadót alapított és ennek a korai barátságnak is köszönhető bizonyára, hogy később ő adta ki *Carcassi* műveinek jó részét.

---

<sup>371</sup> Firenzében született 1792-ben (vagy 1793-ban) és 1853 januárjában halt meg Párizsban.



ABRA 34 Matteo Carcassi (1792-1853)

Részt vett a napóleoni háborúban a franciák oldalán. 1815-16-tól sokat tartózkodott Párizsban, majd 1820-tól végleg Párizsba 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 gitárórák adásából tartotta el magát.

1822-es angliai koncertjének sikere meghozta számára a megérdemelt elismerést. 1823-ban és 1826-ban koncertturnékra visszatért és hangszerművészi teljesítménye mellett tanárként is széles körben elismertséget szerzett magának. E respektusnak 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 műveket rendelt tőle. Itt jelentette meg első művét.<sup>372</sup>

*Carcassi* párizsi legnagyobb konkurensa 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 elfajultak. (Nem volt ez másként egy másik Párizsban élő olasz gitáros, *Francesco Molino*<sup>373</sup> (1775-1847) hívei esetében sem.)



ABRA 35 Charles de Marescot: A Carulli rajongók „szakmai vitája” a Molino hívőkkel

<sup>372</sup> A 2. opuszát Meissionnier-nek ajánlotta, aki miután megalapított zeneműkiadóját Carcassi műveinek kizárólagos kiadója lett

<sup>373</sup> Olasz gitárművész, hegedűművész és zeneszerző. Hosszabb spanyolországi tartózkodás után Párizsban telepedett le. Számtalan hangversenykörúton szerepelt Európaszerte 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 elképzelhetetlenül magabiztosan uralta hangszerét, és a gitár adta lehetőségeket kiválóan kiaknázva ragyogó 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, olaszországi turnéja során rendkívül sok pártfogója akadt.

*Carullival* ellentétben *Carcassi* élete során különös, nyugtalan vándoréletet élt, számos utazást tett Anglia, Németország, Olaszország között. Végül állandó otthonra Párizsban lelt, ahol letelepedett és élete végéig lakott. *Carcassi* koncertgitárja egy olasz mester készítette hangszer volt, az akkor használatos fa kulcsokkal. A gitár fogólapja csak a hangszer fedlapjának szintjéig ért, és a magasabb hangok érintőit beleépítették a rezonánsba.



ABRA 36 Carcassi Gitáriskolájának első oldala

## 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 meglehetősen nagy részletességgel tárgyalja a gitározás módszertani kérdéseit. Okkal tartják számon korának egyik legkiválóbb ilyen jellegű műveként.

Az első kiadás Mainz-ban, a német Schott kiadónál látott napvilágot német és francia nyelven (1838.). Később lefordították angol és spanyol nyelvre, majd sok más nyelvre is.

Nézzük mit is ír iskolájáról maga *Carcassi* annak előszavában:

### 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 legerthetőbb 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.”<sup>374</sup>

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.”<sup>375</sup> 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.

## 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 ezüst dróttal 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 keresztezve azt, így három helyen érintkezik a testtel (a két lábnaál és a mellkason).”<sup>376</sup>

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.”

---

<sup>374</sup> A fordítás alapjául az eredeti németnyelvű kiadvány szolgál.

<sup>375</sup> Matteo Carcassi: Gitarre-Schule, B. Mainz-Leipzig, 1921, (1. old.)

<sup>376</sup> Uo. (8. old.)

„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 elérik 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.”<sup>377</sup>

A fentebb idézett szövegből egyértelművé válik, hogy *Carcassi* lényegében a ma is használt bal kéz 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 jazz-gitározásnál.

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 húr használják. A jobb kéz kisujjának finoman támaszkodnia kell a fedőlapon a láb és a hatodik húr közelében”.<sup>378</sup>

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. Számtalan példát láthatunk erre a képzőművészeti alkotásokon ábrázolt hangszerjátékosok jobb kéz tartásán. 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 amúgy is a húrok fölött lévő ujj is 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 is van. Egyrészt a fentebb 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

---

<sup>377</sup> Uo. (8. old.)

<sup>378</sup> Uo. (8. old.)



nem csak 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, ugyanis bizonyítja, 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 minél színesebb hangszer megszólaltatás 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 már mindegyik ujjunk pengetheti szükség esetén, ha az technikailag vagy zeneileg indokolt, bármelyik húrját a gitárnak.

Leírja azt is: „ahhoz, hogy szép tónussal játsszunk, a pengetés erőteljes kell, hogy legyen – persze minden merevség nélkül”.<sup>379</sup>

Ez ma is igaz és fontos megjegyzés. A gitár kistestű 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 ujjbeggyel kell és nem körömmel pengetni a húrokat egyértelmű állásfoglalás. Szerinte ugyanis így szebb, teltebb hangot lehet elérni. A mód, ahogy ezt

---

<sup>379</sup> Uo. (8. old.)

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 következő húron kell megpihennie”.<sup>380</sup> Manapság a gitáron kétfajta, egymástól jól megkülönböztethető pengetési – technikát használunk:

1. a „szabad” pengetést (ezt a *tirar* – húzni spanyol szóból *tirandonak* nevezzük)
2. a „ráhúzott” pengetést (a spanyol *apoya* – megtámasztani szó alapján *apoyandonak* nevezzük)

*Carcassi* korában nem használták még ezt a terminológiát, de valószínűen 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 amúgy 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 hüvelykujjallal 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

---

<sup>380</sup> Uo. (8. old)

legelőször, mielőtt még a hangszertanulást megkezdene. Oktávhangolást javasol, amit részletesen elmagyaráz.<sup>381</sup>

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 arpeggio gyakorlatot kell a diáknak megtanulnia, csak a jobb kezét használva. Ezeket az együtemes gyakorlatokat – a szerző javaslatára – legalább tízszer kell egymás után eljátszani. Ezek 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 együttpengetés: 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 fekvésbe vagyunk”.<sup>382</sup> Skálák és egyszerű gyakorlatok követik egymást. A ma gitárosának időnként meglepő ujjazatokkal, tágfekvéses megoldásokkal 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 érintő távolságok ezeket az ujjazatokat könnyen megvalósíthatóvá tették. Napjaink gitárjain ezek az ujjazatok a kezdőknek már sokkal kényelmetlenebbek.

Az egyszólamú váltott pengetés megtanítása, néhány egyszólamú gyakorlat után kerülnek sorra az akkordok. „Az egymás felett álló hangok, amelyeket egyidejűleg pengetünk meg, alkotnak egy akkordot. Ha három

---

<sup>381</sup> Megjegyzendő: Carcassi a napjainkban általánosan elfogadottól eltérően a legmélyebb húrt nevezte első húrnak, a mai gyakorlatban ez a hatodik húr.

<sup>382</sup> Matteo Carcassi: *Gitarre-Schule*, B. Mainz-Leipzig, 1921. (10. old.)

hangból áll az akkord – mindegy melyik húron -, a hülyvek-, mutató- és középső ujjal pengetjük. Ha négy hangot kell egyszerre megszólaltatni, akkor mind a négy pengető ujjat használjuk. Ha öt vagy hat húrból áll az akkord, akkor a hüvelykujj két illetve három húrt penget egyszerre.”<sup>383</sup>

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!”<sup>384</sup>

Ha a fokozatosság és a könnyebbtől a nehezebb felé haladás pedagógiai szempontjait fontosnak tartjuk, a gitáriskola ezen a pontján *Carcassi* nagy meglepetést okoz nekünk, mikor a következőket írja: „... amikor az ember több húrt is lefog az első ujjával, akkor beszélünk barré-fogásról. Két fajtája létezik: kis barré és nagy barré. A kis barré esetében két vagy három húrt fogunk le egyszerre, ugyanannál az érintőnél, a nagy barré esetében mind a hat húrt.” „Könnyebben kivitelezhető ez az eljárás, ha az ember egy kissé megemeli a kezét, a hülyvekujját pedig visszahúzza a gitár nyaka mögé.”<sup>385</sup>

Érthető, hogy *Carcassi* mindent meg akart tanítani a gitározásról – akár mindjárt az elején -, de a barré (fektetett fogás) a gitártechnika egyik legnehezebb és legbonyolultabb eleme. Ráadásul nem is fordul elő csak az iskola közepe felé. Szerencsésebb lett volna, ha *Carcassi* ott és akkor tanítja, ahol, és amikor szükség van rá.

A barré nagyon nehéz technikai feladatának megtanítása után visszakanyarodik *Carcassi* az arpeggio gyakorlatokhoz. Annyi az előrelépés, hogy most már a bal kezét is foglalkoztatja.

A bal kéz ujjainak le kell fogniuk az akkord minden egyes hangját egyidőben 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

---

<sup>383</sup> Uo. (12. old.)

<sup>384</sup> Uo. (12. old.)

<sup>385</sup> Uo. (12. old.)

figyelmet, hogy a gyakorlatokat addig kell játszani, amíg folyamatosan, megakadás nélkül sikerülnek a harmóniaváltások.

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 é-moll.

Az első kötetben csak ezek a hangnemek fordulnak elő, a másodikban majd a többi is sorra kerül, hiszen „azokat is tudni kell használni”.<sup>386</sup>

Ettől a résztől a fejezetek felépítése nagyjából azonos: leírja a hangnemhez tartozó skálát, majd a hozzá tartozó akkordkadenciát (I-II<sup>6</sup>/IV-I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>-I).

Ehhez két gyakorlattípus is kapcsolódik: egy skálaszerű egyszólamú dallammenet és egy akkordfelbontás.

Ezek után rendszerint három különböző karakterű kis előadási darab következik, olyanok, mint walzer, marsch, rondo, 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.”<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> Uo. (17. old.)

<sup>387</sup> Uo. (34. old.)

## 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 elkezdni, és 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.”<sup>388</sup>

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 technikai megoldásfüggő zenei elem.

A másik a „technikai kötés”, amelyet egészen speciálisan csak a gitáron szokás alkalmazni. Ez a gyakorlatban (egyszerűen fogalmazva) a hangszer húrjainak a bal kéz ujaival történő megszólaltatását jelenti. Két változatát különböztetjük meg: a felfelé és a lefelé történő kötetést. A felfelé kötés esetén, miután az első hangot jobb kézzel megpengettük, a bal kéz megfelelő uja 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, nem csak azt az ujjat, amelyik a kötetést 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 uja, amelyik a megpengetett húrt lefogta, lefelé húzva elengedi a húrt úgy, hogy az megszólaljon. Így a következő lefogott hangot fogjuk hallani.”<sup>389</sup> A fentebb leírtakat néhány egyszerű példával szemlélteti, először a legegyszerűbb kötésekkel üres húrokon, amelyek csak egy-egy ujjat vesznek igénybe, majd ugyanezt két ujj használatával, de még

---

<sup>388</sup> Uo. (36. old.)

<sup>389</sup> Uo. (36. old.)

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 kötést két húron a hüvelykujjal végezhetünk úgy, hogy ráhúzza (apoyando) pengetjük meg az első húr, és puhán csúszunk át a másodikra.”<sup>390</sup> Ezután egy egyszólamú gyakorlat és két etűd adja az eddig tanultak gyakorlásának lehetőségét. Ezeket a három, majd a négy hangos kötések bevezető gyakorlatai követik.

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.”<sup>391</sup>

A glisszandot is bemutatja (csúszó hangok) 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.”<sup>392</sup> Négy gyakorlattal illusztrálja a fogások kivitelezésének módját.

Az előkék bemutatására rendkívül találékonyan kétsoros kottát használ, amelynek első sorában az előke írott változata van, a másodikban pedig a valóságban elhangzó hangokat és ritmusokat látjuk precízen lekottázva. „Előkének nevezzük azokat a kisméretű hangjegyeket, amelyek a főhangok előtt vannak. Van rövid és hosszú előke, a rövid egészen kis ideig tart, amit a főhang idejéből veszünk el, a hosszú pedig a főhang értékének a felét veszi magára. Ha van kíséret is, akkor az előke a kísérettel egyidőben kell, hogy megszólaljon.”<sup>393</sup>

---

<sup>390</sup> Uo. (36. old.)

<sup>391</sup> Uo. (38. old.)

<sup>392</sup> Uo. (39. old.)

<sup>393</sup> Uo. (39. old.)

„A mordent olyan díszítés, amelybe a főhang alatti és a főhang feletti hangokat is bevonjuk: ez tulajdonképpen egy többhangos, kétirányú előke. Három fajtája van:

- főhangról indított
- felette lévő hangról indított
- alatta lévő hangról indított mordent.”<sup>394</sup>

Ebből a leírásból bizony 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 főhang és a felső szomszédjának felváltva, gyors egymásutánban történő felhangzását jelenti. A trillázást mindig a főhangról 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 lefogjuk bal kézzel (két különböző húron) és két ujjal felváltva pengetjük.”<sup>395</sup>

## 6.2.6 Dempfelés, üveghangok, skálák, gyakorlatok

A hangok hosszának szabályozására az ujjak pengetés utáni visszahelyezését javasolja a megpengetett húrra. Így lehet tompítani (dämpfelés) a húrok nem kívánt továbbcsengését.

Ha több húrral egyszerre akarjuk ugyanezt tenni, akkor a tenyér húrokra helyezését javasolja.

---

<sup>394</sup> Uo. (41. old.)

<sup>395</sup> Uo. (42. old.)



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 ugyan olyan, mint az első kötet második részéé, ahol végig vettük a gitáron legtöbbször használt hangnemeket, most a leggyakrabban használt hangnemeket illetve skálákat mutatja be *Carcassi* és mindegyikhez fűz egy előtanulmányt majd néhány etűdöt. Végezetül az üveghangok képzéséről és a technikai megvalósításukról ejt néhány szót, és egy táblázatban közli az üveghangok helyét a gitáron.

A fentiekhez annyit mindenképen 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* születésének pontos időpontját nem tudjuk. A barcelonai székesegyház fennmaradt dokumentumai alapján az bizonyos, hogy 1778. február 14-én *Joseph Fernando Macari Sor* néven megkeresztelték.



*Fernando Sor*

Gazdag katalán családból származik. Családnevének eredeti formája *Sors*, de nevét Spanyolország határain kívül mindenhol következetesen *Sor* vezetéknévként használta. Ugyanez történt a *Fernando* keresztnévvel is, melyet

*Ferdinandra* módosított. Ilyen formában olvasható neve pedagógiai főműve, 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, és tizennyolc évesen beiratkozott a barcelonai katonaiskolába.

A zenével már gyermekkorában megbarátkozott, önszorgalomból megtanult 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 egyidőben a zenei tanulmányok lehetőségét is. Szerencséjére *Josef Arvedondo* apát tudomást szerez zenei tehetségéről és az ő segítségével a monserati kolostorban öt éven át zenei tanulmányokat folytathat.<sup>396</sup>

Családja nyomasztó anyagi problémái megoldásának szándékával hivatali állást vállalt egy kisvárosban. Ennek a munkának köszönhetően - már, mint alhadnagy - sikeresen befejezhette tanulmányait is a katonatiszti iskolában. Zenélésre is futotta az idejéből. Az akkori spanyol hadseregben ugyanis nagyra értékelték ez irányú tevékenységét. Becsülték fellépései miatt és a tiszti karban is gyorsan népszerűvé vált. Ez a népszerűség meghozta számára a katonai pályán is a sikert, az előléptetést. Gyorsan elérte a hadnagy 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 tizennyolc éves, amikor Barcelonában megismerkedik a kor egyik leghíresebb gitárosának, *Frederico Morettinek*<sup>397</sup> (1780-1838) a műveivel. Baráti viszonyba kerül a város olasz operatársulatának igazgatójával is, aki *Sor*t opera megírására biztatja. A kért szinpadi mű megszületett „*Telemaco*” címmel, és nagy sikerrel bemutatták.<sup>398</sup>

1800-ban katonatisztként Madridba kerül, ahol a híre - mint kitűnő gitáros - már megelőzte. Támogatókra talált az arisztokrácia körében, a híres *Alba*

---

<sup>396</sup> Zeneszerzést, zongorát és gitárt tanult.

<sup>397</sup> A spanyol hadsereg olasz származású tisztje, szóló darabokat és gitárkíséretes dalokat írt.

<sup>398</sup> Az 1797-98-as színházi évadban 55 előadást ért meg a barcelonai színházban.

grófnő (*Goyat* is ő támogatta), majd később *Medinaceli* herceg személyében. Gitárművek komponálása mellett két szimfóniát és három vonósnégyest is alkotott, mely 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. *Napoleon* győzelme után a forradalmi eszmék hatására elhagyja a spanyol királyi hadsereget, és 1810 végén Jerezben felesküszik *Joseph Bonapartéra*, aki kinevezi őt megyei csendőrpáncsnoknak. Ezen a poszton három évig szolgálja *Bonapartét*.

A franciákhoz való átállást a spanyol monarchisták természetesen hazaárulásnak tartották, és az 1813-ban Spanyolországból vesztesként távozó napóleoni seregekkel együtt *Sornak* örökre el kellett hagynia szülőhazáját.

Harmincöt éves volt ekkor *Fernando Sor*, a 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. Gitárkísérettel ellátott dalait „Seguidillas” címmel már szintén publikálta.

Párizsban gitártanárként és hangversenyező 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*, *Berton*-nal és *Mihul*-lal.

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 a későbbiekben is vele élt, és bárhová utazott, mindenhova magával vitte. Külföldre, a hangversenykörútjaira is elkísérte őt. Ugyanebben az évben új műveinek kiadót talál és ugyanebben az évben tért vissza a

hatalomba *Napóleon* is. Száz napos 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 tévóázik, 1815-ben Angliába költözik.

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 évek szerencsés időszaka volt életének. Sikerült új kiadót találnia legújabb műveinek megjelentetéséhez is. Megbecsült hangversenyező szereplője lett a londoni zenei életnek, a nyomtatásban megjelent művei pedig egyre nagyobb példányszámban fogytak.<sup>399</sup> Ezek a hangversenyek elsősorban magánházaknál zajlottak és belépőjegyet váltottak az érdeklődők. Gyakran előfordult ezeken a koncerteken, hogy a szerzők saját maguk adták elő műveiket.

A hangversenyek programja rendszerint nagyon változatos volt, ugyanis a fellépő művészek csupán egy-két művet adtak elő, így sok hangszeres volt hallható egy műsorban. (*Sor* közös hangversenyen játszott pl. *Kahlbrenner*-rel a zongoristával, *Pierre Baillot*-tal a hegedűssel vagy *Droure*-vel 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 bemutattott 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 szalonokban hangversenyezett.

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 Theater-ben. Ezt követte még ugyanabban a hónapban a második mű: a „Leg Seigneur Generoux”. Kotta -

---

<sup>399</sup> Londoni publikációinak nagy része olasz arietta, zongorára írott darab, négykezes és nem gitárdarab.

ismereteink szerint - egyik műről sem maradt fenn, mindkét mű bemutató előadását *Felicité Hullin* táncolta.

*Sor* legsikeresebb balettje a „Cendrillon”.<sup>400</sup> A művet 1823-ban Párizsban is bemutatták,<sup>401</sup> majd később Lipcsében is. 1825-ben a Moszkvai Nagy Színház (Bolsoj) ezzel a balettelőadással - ennek a műnek a bemutatásával - nyitotta meg kapuit.

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, ugyanis *Felicité Hullin* 1823-ban nagyon kedvező állásajánlatot kapott a Moszkvai Balettől. *Sor* követte őt, kislányával Szentpétervárra utazott. Útközben hagversenyeket, fellépéseket vállalt, kiadókkal tárgyalt.

Szentpéterváron, 1826-ban *Sor*t felkérlik egy balett megkomponálására, a *Miklós* cár tiszteletére rendezett koronázási ünnepségekre. A mű megszületett és „Hercule et Omphale” címen sikerrel bemutatták. Oroszországban sokat hangversenyezik az arisztokrácia szalonjaiban, megismerkedik több orosz gitárossal, közöttük a híres *Viszotszkij*-jal is. *Sor* *Viszotszkij*nek ajánlja „Souvenir de Russie” c. két gitárra írott darabját. Ezalatt Párizsban a *Messonnier* kiadónál fontos gitárművei jelennek meg: „Keringők” Op. 17., 18., „Hat ária Mozart: Varázsfuvola c. operájából” Op. 19., „Grand Sonata” Op. 22., „Malbroug-variációk”, „12 etűd” Op. 29.

1827-ben *Sor* visszatért Párizsba és szinte minden idejét a gitárnak szentelte. Sok művet publikált: a „12 duó”, és 18 egyéb kompozíció gitárra. Párizsban még ebben az évben bemutatták „Le Sicilien” c. balettjét, mérsékelt

---

<sup>400</sup> A „Hamupipőke” történet feldolgozása, melynek koreográfusa Albert Decombe volt, és a főszerepet a bemutató előadáson *Maria Mercandotti* táncolta.

<sup>401</sup> Párizsban a balett 104 előadást ért meg.

tetszést aratva. A mű alig hat előadást ért meg, lényegében csúfosan megbukott.<sup>402</sup>

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 művei már nem lettek újranyomtatva, ugyanis – Sor kívánságának megfelelően – a művek újramegjelentése után járó jogdíjak kizárólag őt illették volna meg. Így aztán a kiadónak nem volt üzleti érdeke újranyomtatni a kompozíciókat. Kései művei ezért nem válhattak ismertté, közkedveltté.<sup>403</sup>

*Fernando Sor* pedagógiai főműve 1830-ban jelent meg „Méthode pour la Guitarre” címmel. Ebben az évben több duó hangversenyt is vállalt *D. Aguado*val.

1835-ben cikket írt az *A. Ledhuy* és *H. 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 Sor - ról valaha is megjelent.

1837-ben, 22 éves korában meghal szeretett leánya, *Carolin*. Emlékére misét komponált.<sup>404</sup>

*Fernando Sor* 1839. július 30-án hosszú betegség és szenvedés után hunyt el Párizsban.

### 6.3.1 Egy korszakalkotó jelentőségű mű: „Méthode pour la Gitarra”

Szentpétervárról 1827-ben Sor visszatért Párizsba és legfontosabb elfoglaltságának a hangversenyezés mellett a tanítást választotta. Kizárólag gitárt oktatott, tanítványairól azonban alig tudunk valamit. Azt tudjuk, hogy többek között tanított két angol lányt is, akiket különösen kedvelhetett, mert még a „Méthod...”-ban is név szerint megemlítette őket (*Mary Jane Burdett* és

---

<sup>402</sup> A baletet 1828-ban Londonban is bemutatták – a párizsihoz nagyon hasonló volt az ottani fogadtatása is.

<sup>403</sup> Jóval később, csupán az összkiadás publikálásával válhattak közkinccsé ezek a gitárdarabok.

<sup>404</sup> Kotta nem maradt fenn.

*Miss Wainwright*). Érdekes megemlíteni, hogy tanítványai között volt egy argentinai katonatiszt, *San Martin tábornok*, akit később Argentína felszabadítási mozgalmának vezetőjeként tiszteltek.

*Fernando Sor* legjelentősebb pedagógiai műve a „*Méthode pour la Guitarre*”. Legalább hatféle kiadása ismert, de az 1830-as kiadás tekinthető autentikusnak, hiszen a kiadás *Sor* személyes felügyeletével történt. Az ötlet már 1827-ben megszületett, de csak 1830-ban jelent meg, először Spanyolországban.

A mű három részből áll.<sup>405</sup>

### 6.3.2 A gitár és készítői

Az első részben *Sor* a gitár részeit írja le, inponáló 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* elvárta zenei minőség megszólaltatására.

Nemcsak szavakkal, hanem rajzokkal és ábrák segítségével igyekszik megértetni olvasóival gondolatait és elképzeléseit a gitártechnikáról.

Felhívja a figyelmet, hogy a gitár nem csupán kísérőhangszer, de nem is csupán dallamhangszer, hanem egy olyan eszköz, amelyen a megfelelő technikát alkalmazva a legbonyolultabb ellenpontozás, a többszólamú zenélés is megvalósítható.

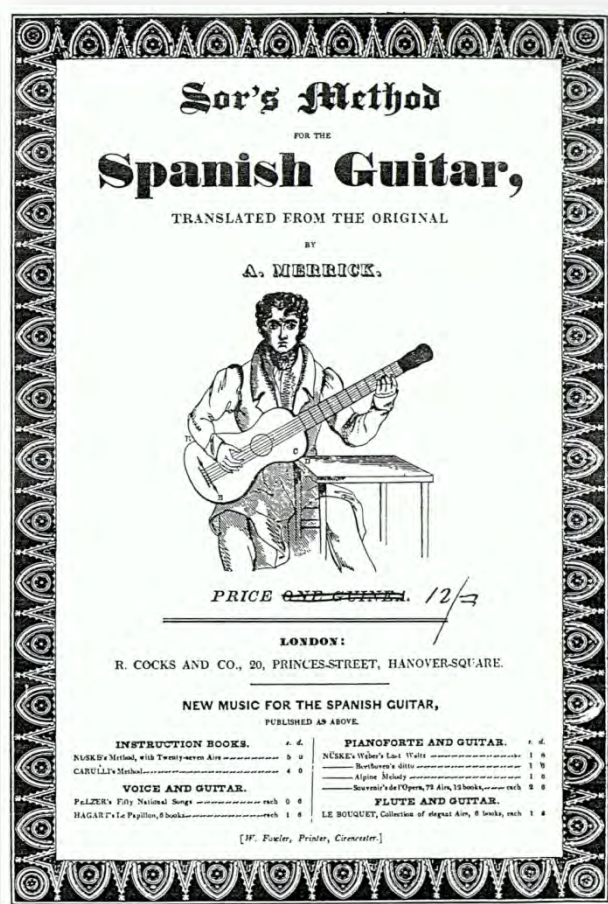
Érdekesen összegzi véleményét a hangszer és játéktechnikájának megújításáról: „Egyesek úgy hitték, hogy a hangszeren megoldódnak problémáik, ha a gitárt ellátják még néhány húrral, de nem lenne egyszerűbb inkább megtanulni a már meglévő hatból ügyeskedni? Akkor újítsunk egy

---

<sup>405</sup> A módszertan elemzése a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképző Intézete gondozásában, 2002. „A gitározás módszertana” címmel, jegyzetként megjelentetett fordítás alapján készült. Fordította: Kiss Boglárka.

hangszeren, amikor már minden általa nyújtott lehetőséget kiaknáztunk, és ne tulajdonítsuk a hangszer fogyatékoságának azt, amit mi magunk mulasztottunk el megtenni.”<sup>406</sup>

A gitárról szólva sorba veszi az általa ismert és becsült hangszerkészítőket: *Pagés, Benediz, Martinez, Rada és Lacote*. Miközben az olasz, spanyol és a francia 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.



## ABRA 37 Az angol nyelvű kiadvány címlapja

<sup>406</sup> Uo. (1-2. old.)



### 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 játékos 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. Ugyanis ebben a helyzetben mindkét kéz felszabadult a hangszer stabilizálásának feladata alól.



ABRA 38 Illusztrációk az angol nyelvű kiadásból

Sor behatóan foglalkozik külön - külön a jobb és a bal kéz munkájával. 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 fedőlapon, illetve a fogólapon 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”.<sup>407</sup>

#### 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: „nem csak 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 imitálhatjuk a legjobban. Megjegyzendő, hogy Sor megfogalmazásain érezhető magasszintű jártassága a fizikában.<sup>408</sup>

Sor ebben a részben kitér Aguado - a kor híres gitárvirtuóza - „körömpengetésére”. (Dionisio Aguado (1784-1849) spanyol gitárművész és zeneszerző a

---

<sup>407</sup> Uo. (14. old.)

<sup>408</sup> Katonai képzettségének köszönhetően rendkívüli pontosságra törekszik szabatos magyarázataiban, és mondandóját kitűnő és igen szemléletes ábrákkal, rajzokkal teszi közérthetőbbé.

gitáriskolájában<sup>409</sup> 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 melankólikus.”) *Sor* megfogalmazásaiból egyértelműen kitűnik a barátság és a respektus az idősebb pályatárs iránt, de ő maga határozottan a „köröm pengetés” ellen foglal állást. Mentségeket keres - és talál - a barátjának, *Aguadonak*, aki virtuóz mesterétől tanulta<sup>410</sup> még ifjúkorában ezt a technikát.

„A mestere körmökkel játszott, és ezzel csillogott egy olyan korban, amikor a gitárostól csak a fürge 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.”<sup>411</sup>

*Sor* azt írja *Aguadoról*: „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 *Aguadot*, hogy kifejezőmódja olyan lehessen, mint az enyém. Csak évek múltával találkoztunk újra, és akkor bevallotta, hogy ha előlről kezdhethé, körmök nélkül játszana.”<sup>412</sup>

*Sor* részletezi, hogy valójában azért nem szereti a „köröm pengetést”, 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.

---

<sup>409</sup> „Metodo de guitarra”, 1825.

<sup>410</sup> Ciszterci szerzetes-„Basilio apát”, (Miguel Garcia)

<sup>411</sup> F. Sor: „A gitározás módszertana” . jegyzet, (16. old.)

<sup>412</sup> Uo. (16-17. old.)

### 6.3.5 A bal- és jobbkez ujjazatainak jelentősége

A második rész a nyak részletes bemutatásával, használatának megismertetésével kezdődik. Már az elején tisztázza a szerző, hogy a fogólapon lefogható hangok pontos és alapos ismerete alapkövetelmény a gitárosok számára,<sup>413</sup> és táblázatokban összegzi ezt az ismeretet. A skálák szerkezetét mutatja be a következőkben, emlékeztetve arra, hogy ezek nélkül nincs értelmes zenélés. Felhívja a figyelmet, hogy a hangok nem önmagukban létezőek, 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 többit, 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 részekenél - míg a hangsúlyos részekhez a hüvelykujjamat használom.”<sup>414</sup>

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

---

<sup>413</sup> Uo. (19. old.)

<sup>414</sup> Uo. (24. old.)

módszertanát. Az ő technikája valóban nagyon jól kidolgozott, érveit alaposan átgondolta, szabályait alaposan kidolgozta.”<sup>415</sup>

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 kezlet 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.<sup>416</sup>

### 6.3.6 A helyes út

Sor egy érdekes gondolattal zárja a második fejezetet, és itt írja le vélekedését pedagógiai elképzeléseinek lényegéről is. „Művem második részében minden olyan gondolatot 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 kezdtem 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.”<sup>417</sup> 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.

---

<sup>415</sup> Uo. (25. old.)

<sup>416</sup> Uo. (26. old.)

<sup>417</sup> Uo. (26. old.)

„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.”<sup>418</sup>

### 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 eljátszásának nagy jelentőséget tulajdonít úgy zenei mind technikai szempontból egyaránt. Szerinte a tercekben való mozgás az alapja az egész fogólapot uraló helyes bal kéz technikának. A hangolásból adódó praktikus ujjazatokkal - lényegében ugyanazzal az ujjazattal - transzponálva minden hangnemben egyszerűen játszhatók ezek a terc skálák. Fontos megjegyezni, hogy ha két szomszédos húron játszunk az egy oktávós terc skálákat, 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 szext skálák 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.”<sup>419</sup>

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

---

<sup>418</sup> Uo. (27. old.)

<sup>419</sup> Uo. (31. old.)

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.”<sup>420</sup>

„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.<sup>421</sup> 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 ujjával) a lehető legtöbb hang elérhető a fogólapon. Egy éneklő részben viszont jobbnak találom a hangokat ott lefogni, ahol azok hosszabb ideig szólnak.”<sup>422</sup> Ennek a résznek a zárásaként arról ír, hogy mindenképpen ragaszkodni kell a hangszer adta sajátosságokhoz és egy másik hangszerre (pl. piano-fortéra) 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 játékukkal átlépni.

---

<sup>420</sup> Uo. (34. old.)

<sup>421</sup> Uo. (35. old.)

<sup>422</sup> Uo. (39. old.)

### 6.3.8 A jobbkez szerepe

Az egyik legérdekesebb rész az, amikor *Sor* a jobb kéz ujjazatait elemzi. Véleménye szerint az alappozíciója a jobb kéznek a következő: „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 megszólaltatására is használom, amelyek egyáltalán nem tartoznak a basszushoz, de vagy az ütemnek egy hangsúlyos részét, vagy egy hangcsoport (aliquot) kezdetét képezik.”<sup>423</sup>

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”.<sup>424</sup> *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.”<sup>425</sup>

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.

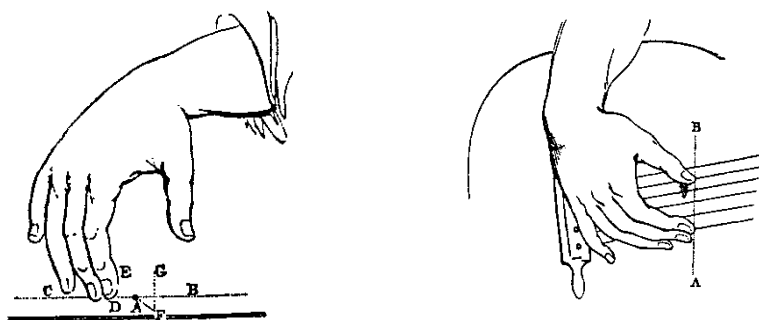
---

<sup>423</sup> Uo. (41. old.)

<sup>424</sup> Uo. (41. old.)

<sup>425</sup> Uo. (41. old.)





ABRA 39 Illusztrációk az angolnyelvű 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 soha sem 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 mozgására kell ügyelnem.”<sup>426</sup>

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 Kiséretek és átiratok készítése

A kíséretekről szóló részben sok hasznos tanácsot kaphatunk a gitárkiséretek készítéséhez,<sup>427</sup> de ennek és a következő fejezetnek a valódi értékét *J. Haydn*

<sup>426</sup> Uo. (42. old.)

<sup>427</sup> Uo. (47-51. old)

„Teremtés” c. oratóriuma egyik részletének gitárkíséretre átírt változata és annak gitártechnikai és zenei elemzése adja.<sup>428</sup>

*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 (átiratok) legfontosabb kritériumát bemutatva. Az egyszerű, könnyen játszható primitív kíséret (vagy átirat) a mű igazi értékeit elveszíti. A jó minőségű kíséret a művek üzenetét segíti 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 hangszeren nem lehet arányaiban kivitelezni, ezzel magát a hangszert is megzavarjuk. És ahelyett, hogy arról beszélünk csupán, hogy milyen hangszerre is van komponálva egy adott darab, helyesebben inkább így kellene fogalmaznunk: milyen hangszerre van szentelve!”<sup>429</sup>

A *Haydn* részlet igen alapos elemzése után *Sor* nem állja meg, hogy ez után a kiemelkedően magas színvonalú átírata és elemzése után 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.”<sup>430</sup>

A következő fejezetben *Sor* a jobb kéz gyűrűsujj technikájáról ír. Az akkordok pengetése során ezt az ujjat is használja, ha egyszerre négy hangot kell megpengetnie, és ha az akkord legmagasabb hangja egyben dallamhang is,

---

<sup>428</sup> Uo. (51-57. old)

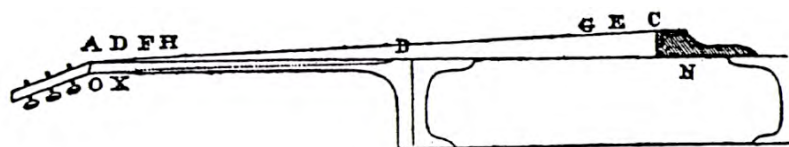
<sup>429</sup> Uo. (50. old.)

<sup>430</sup> Uo. (60. old.)

kissé nagyobb görbületet ad a gyűrűsujjnak, és egy kissé erőteljesebb mozdulattal hangosabban pengeti meg a húrt. Ennek az ujjnak az ügyetlensége, rövidsége okán Sor takarékoskodik a használatával. De lényeges technikai fogásnak számít az is, amikor a gyűrűsujj használata során Sor a középső ujj és a könyök tengelyében a kisujj felé kissé elfordítja a jobb alkart.

### 6.3.10 Összegzés

Az összegzés rész meglepő módon Sor magyarázkodásával kezdődik, amennyiben igyekszik ismételten érvekké alátámasztani a „Módszertan”-a oldalain deklarált alapelveit, valamint elfogadtatni az olvasóval azt, hogy miért éppen úgy kell egy módszertan könyvet megírni, ahogyan azt ő megtette.<sup>431</sup> Végezetül tizenkét pontban összefoglalja mindazt a tudást és hasznosnak tartott ismeretet, amit jó tanácsként ajánl a gitárosoknak, valamint a gitározni tanulóknak.<sup>432</sup>



ABRA 40 Illusztráció az angol nyelvű kiadásból

Fernando Sor nem csupán komponistaként, hangversenyző művészként, a gitár- és énektanári tevékenységével valamint szakírói munkásságával jeleskedett és alkotott kiemelkedőt, nem csak 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

<sup>431</sup> Uo. (62-65. old.)

<sup>432</sup> Uo. (65-67. old)

igen jártas volt a fizikában és a hangminőség javításának az érdekében sokat foglalkozott a gitár szerkezeti felépítésével.

Azt javasolta a hangszerépítőknél, hogy vékonyabbra vegyék az építés során a gitár rezonáló felületeit, - mint ahogy az addig szokásban volt - és 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 nyak arányokat tervezett és az érintőkkel kapcsolatban is volt néhány új ötlete. Néhány londoni és szentpétervári gitárkészítő a *Sor* tervezte nyak arányrendszerét felhasználva építették meg gitárjaikat. Együttműködött két jelentős gitárkészítő mesterrel, *Panormo* - val (London) és *Lacote* - val (Párizs). Ez utóbbi gitármodelljei arányrendszerének megváltoztatásában *Sor* meghatározó szerepet játszott.



**ABRA 41** Luis Panormo (1784-1862) gitár, London

*Lacote* készített *Sor* felkérésére egy olyan gitárt, amelynek egy hetedik húrja is volt. Ez a húr „bourdon” hürként csak egy basszushang megszólaltatására volt használható (tehát nem a fogólap fölött helyezkedett el). *Sor* ezt a hangszerváltozatot valószínűleg azért kérte a gitárkészítőtől, mert Olaszország legismertebb gitárosainál találkozhatott a hetedik basszushúr használatával. Ő is megpróbálkozott ezzel a hangszerváltozattal. A fennmaradt gitárdarabjainak az 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 Európaszerte. *Sor* megjelenése előtt például Angliában szinte egyáltalán nem is ismerték a gitárt. Nagymértékben az ő londoni tevékenységének is 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 a komponálási módszerétől, és talán éppen ennek köszönhette rendkívüli népszerűségét.



ABRA 42 Charles de Marescot, „La Guitarromania”, litográfia

Mások az egyszerű, vidám, dallamos művek komponálását részesítették előnyben rendkívül egyszerű harmóniákkal (tonika, szubdomináns, domináns). Sor 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 kísérőhangszerként 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*<sup>433</sup> 1770. február 10-én született Nápolyban. A család a művelt középosztályhoz tartozott, apja a „Nápolyi Törvényszéki Bizottság” tagja volt, közismert irodalmár. Egészen fiatal volt *Carulli*, amikor elkezdett csellót tanulni, majd érdeklődése a gitár felé fordult. A csellózást abbahagyta és attól kezdve egész életét a gitározásnak szentelte. Már tanulmányai kezdetén



*Ferdinando Carulli*

elkezdett komponálni egyszerű etűdöket gitárra és szülővárosában már gyermekként gyakran fellépett hangversenyeken ezzel a hangszerrel.

1797-ben sikeres hangversenykörúton szerepelt Európa nagyobb városaiban. Hangversenyein óriási sikerei voltak, és 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 és kompozícióit a legnevesebb kiadók is szívesen publikálták.

1808 tavaszán sok pályatársához hasonlóan *Carulli* is Párizsba költözött. Ez inspirálóan hatott művészetére, mert kapcsolatba kerülhetett az ottani művészvilág jelentős képviselőivel.

1810-ben megjelentette Gitáriskoláját, amelynek akkora sikere lett a gitártanulók körében, hogy az iskolát 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&Hartel*” gondozta. *Carulli* pedagógiai művei sorába tartozik „A gitár harmóniai alkalmazása” (1825.), amellyel a dalkíséreték megkomponálásához kívánt segítséget nyújtani. A „Párizsi Conservatoire” is használta hivatalos tananyagként a basszus és

---

<sup>433</sup> Philip J. Bon: *The Guitar and Mandolin*, Schott and Co. LTD. London 1914. „*Carulli*” szócikke alapján

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 „Mindenből egy kicsi” rondókat és polonézokat tartalmazó gyűjtemény. A „Zenei improvizációk” c. kötete virtuóz prelűdök sorozata (54 mű), mindenféle hangnemben.

*Carulli* rendkívül gazdag életművet hagyott az utókorra. Műveinek hosszú sorában találhatunk gitárszólókat, kamaraműveket, gitárversenyeket, és zongorára komponált darabokat is. A híres hangszerkészítő *Lacote* több hangszert is készített *Carullinak* közös terveik alapján. Így például 1828-ban *Carulli* kívánságára egy tíz húros gitárt is készített, melyet „Decacorde”-nak (tízhúrú) neveztek el. *Carulli* idősebb korára felhagyott a hangversenyzéssel és a komponálással is. 1841-ben február 17-én hunyt el Párizsban.

*Dionisio Aguado* (1784-1849) spanyol gitárművész és zeneszerző, *Sor* barátjaként közismert a gitár történetében. Virtuóz gitártechnikájának 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 bőséges 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, mindkettőjük nézeteit tükrözi majd a gitárjátékról (sajnálatosan ez is csupán megvalósulatlan 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,

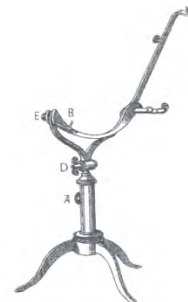


*Dionisio Aguado*



hogy a köröm pengetéssel fürgébb ujjmozgást tud elérni. *Aguado* nevéhez fűződik egy találmány is, amit „tripodion”-nak (háromlábú) nevezett.

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 a bal lábára helyezte a hangszeret, a lábát meg egy zsámolyra, - a gitárt ily' módon kissé megemelve - játszott rajta.

*Mauro Giuliani* 1781. július 27-én született Olaszországban (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.<sup>434</sup>



*Mauro Giuliani*

1806-ban trieszti lakóhelyét felcserélte Béccsel, ahol szándéka szerint gitár- és csellótudását kívánta tökéletesíteni, valamint zeneszerzői ismereteit bővíteni. Itáliában, ebben az időben gazdag volt ugyan a zenei élet, de a zenei 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 Olaszországot (*Federico Moretti, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani* stb.).

A kor olasz gitárosai gyakran vállaltak kíséretet akár énekesek, hangszerek mellett. Ugyanakkor szinte mindegyikük szólóhangszerként gondolt a gitárra, ömagukat pedig a gitár szólistájának tartották. Bécsben, Párizsban, de Berlinben is a nemesség szalonjaiban számtalan alkalom és

<sup>434</sup> A Giuliani életét és munkásságát elemző rész Thomas F. Heck: „Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer”, (Edition Orphée, 1995.) című műve alapján készült.

lehetőség kínálkozott számukra szólistaként is bemutatni tehetségüket, tudásukat, valamint műveiket is megjelentethették. Sajnos ugyanez Olaszországban akkor még - kiadók híján - bizony nem volt lehetséges.

*Giuliani* Bécsben jelentős sikereket aratott az önmaga komponálta muzsikával, és hihetetlenül könnyed, virtuóz gitárjátékával.

Közvetlenül *Giuliani* megjelenése előtt a gitár, mint hangszer alapvető szerkezeti változásokon ment 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 pótlandó szükség mutatkozott egy hordozható és könnyen kezelhető hangszerre, amely alkalmas volt az énekhang finom kísérésére.

A „tabulatúrás” írásmódot a gitár esetében is ekkorra már felváltotta az új notáció használata, és a dupla húrok helyett használt, sokkal praktikusabbnak bizonyuló szimpla húrozás új technikai - zenei lehetőségeket kínált.

A kompozíciós gondolkodás is megváltozott. Nagyrészt arra törekedtek a zeneszerzők, hogy kompozícióikban az egyes zenei elemek (melódia-harmónia) jól hallhatóan megkülönböztethetők legyenek egymástól.

A notációban is 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. (*V. Mathiegka* (1773 - 1830) és *A. 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 hangvételi saját kompozícióval jelentkezett, amelyeket az akkori gitáros

gondolkodás, 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. Minden bizonnyal *Giuliani* 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 muzsikusként társaságában *Giuliani* 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 (Á-dúr, Op.30.) adta elő zenekari kísérettel. A kirobbanó siker megnyitotta előtte az európai elismertség felé vezető utat is, és Bécsben a legelismertebbekkel és 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 dicséretet. 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 győzné le a nehézségeket?” Egy másik szakfolyóirat, a „Vaterlandische Blätter” pedig így emlékezik meg ugyanarról a hangversenyről:

„... a hangversenyen *Mauro Giuliani* olyan magasságokba emelte ezt a hangszerrel, amelyről annakelőtte nem is hittük volna, hogy egyáltalán lehetséges. Elfelejtette, hogy a gitár természeténél fogva akkordhangszer, és alapvetően kíséretre szánták énekhangokhoz vagy más hangszerekhez, de

csodálatosan átalakul ez az alapkaraktere, amikor (*Giuliani*) szólóval, koncertóval 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 „Gitárversenyt” komponált, amelyek minden bizonnyal 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 viszony - rendszerében, melyben 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 Á-dúr „Concerto” is kiválóan példázza.

*Giuliani* Á - dúr „Gitárversenye” 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 *Niccolo Paganini* (1782-1840) munkássága is ennek a komponálási módnak a jellegzetes példáit mutatja - csupán egy évvel volt fiatalabb *Giulianinál* -, és 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 induló tematikával az első tételben, az első tételhez képest kissé jellegtelenebb középső tétellel, majd a táncos karakterű zárótétellel.

*Giuliani* első „Gitárverseny” - 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 újranyomatott kiadás. 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 „Gitárverseny” 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 „Gitárverseny” -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, ugyanis a kiadvány egyik-másik oldalán olvasható a nyomdai szám: 622. Ez a nyomdai szám azonos a „Gitárverseny” 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 *Ruggerio Chiesa* szerkesztésében. 1977-ben, egyidőben jelent meg a zenekari partitúra és a *Diabelli* féle gitár – zongorakiséretes 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 felvirágoztassa a város hangszeres zenei életét. Így került kapcsolatba két egészen kiváló olasz zenésszel *N. Paganinivel* és *G. A. Rossinivel* (1792-1868), akikkel 1820 decemberétől 1821 márciusáig számos közösen adott hangversenyen lépett fel.

„Triumvirato musicale” néven emlegették abban az időben a római zenei világban őket. *Giuliani* és *Rossini* összebarátkoztak és *Rossini* maga bízta *Giuliani*t arra, hogy sikeres színpadi darabjainak legnépszerűbb részleteiből készítsen gitár átíratokat. Ennek a zenész- barátságnak köszönhetjük a gitáriródalom kiemelkedő jelentőségű és magas zenei színvonalat képviselő hat nagyszerű műből álló koncertdarab sorozatát, a „*Rossiniana*” - 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 duó hangversenyeken szerepelt a nyilvánosság előtt. Az 1820 - as évek közepére egészsége nagyon megromlott, és egyre kevesebbet hangversenyezett. *Giuliani* hosszantartó betegeskedést követően 1829. május 8-án elhunyt.

*Mauro Giuliani* londoni tartózkodása során *Fernando Sor* - ral személyesen is megismerkedett. Hamarosan páratlan, addig zenészek között soha nem tapasztalt rivalizálás indult meg a két gitárművész között. *Giuliani* számos nagysikerű londoni hangversenyének egyikén bemutatott egy általa kedvelt, nagyon kultivált hangszer 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) és a kezdeményezők - *Ferdinand Pelzer* (1801 - 1861), *Leonhardt Schulz* (1814 - 1860) és *Felix Horetzky* (1796 - 1870) - cikkeket, elemzéseket, gitáros híreket jelentettek meg az újságban és számos cikkben elemezték *Sor* és *Giuliani* kapcsolatát. A két gitáros zeneszerző néhány művét is közreadták egy-egy folyóiratszámában.

## HETEDIK FEJEZET

### 7 A GITÁR ROMANTIKA UTÁNI ÉVTIZEDEI

#### 7.1 Egy bécsi gitárművész

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 özvegy által írottak alapján úgy tudjuk, hogy *Johann Kaspar Mertz* 1806. augusztus 17-én Pozsonyban (Presburg, Bratislava) született. Nemzetiségére vonatkozóan a források egyöntetűen 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.<sup>435</sup> 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.<sup>436</sup>

A család sanyarú anyagi helyzetén *Johann* már egészen fiatalon segíteni igyekezett kisebb hangversenyeken való fellépésével. Az első nyilvános



*Johann Kaspar Mertz*

<sup>435</sup> Philip J. Bone, J. Powroznak,

<sup>436</sup> Az 1842. nov. 26-án megjelent, „Általános Bécsi Zenei Újság” cikke (G. Schraniczter) szerint, a gitár mellett hegedülni és csellózni is tanult.

szerepléséről fennmaradt dokumentum (1834) szerint, a *J. Nepomuk Hummel* szervezte hangversenyen - saját kompozícióját, egy polonezt - játszott. *Mertz* 1833-tól tagja lett a „Pozsonyi Templomi Zenei Egyesületnek”, aminek a keretében 1841-ig havonta felléphetett az egyesület rendezte hangversenyeken. 1840-ben, Bécsben<sup>437</sup> megjelent első három operaátirata. Ekkor Bécsbe utazott, ahol 1840. november 29-én első ottani nyilvános hangversenyén kilenc műből álló programot játszott, amellyel viharos sikert aratott. Ennek köszönhetően elnyerte „a királynő gitárosa” címet.

Ebben az időben, Bécsben két fiatal művészt is ünnepelt a közönség. *Giulio Regondi*-t (1782 - 1872), a csodagyerek gitárost és *Luis Lee*-t (1819 - 1896), a csellistát. *Regondi*t a zenekedvelők a gitár *Liszt Ferenc*ének tartották és *Mertz* a közönség e kedvenceinek az árnyékában csak a második vonalban juthatott szóhoz. Ezért *Mertz* úgy határozott, hogy külföldön próbál szerencsét. Európai koncertturnéra indult.

Koncertturnéja nagy sikerrel Brünn-ben kezdődött és érintette Krakkót, Varsót és Berlint is. Drezdában megismerkedett *Josephine Plantin* zongoraművésznővel, akit később feleségül is 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 és kritikusai azon sajnálkoztak, hogy milyen kár a hangszer csekély ismertségéért. *Mertz* és felesége a továbbiakban zenetanításból éltek, *Mertz* gitárt és mandolint, felesége zongorát és éneket oktatott. Tanítványainak *Mertz* gyakorlatokat, etűdöket és koncertdarabokat komponált, melyeket ő maga is előadott alkalmi hangversenyeken.

---

<sup>437</sup> Tobias Haslinger kiadásában



Az 1800 – as évekre a zenei ízlés alapvezően megváltozott és a hangerő az egyik legfontosabb zenei kifejezőeszközzé vált. *Mertz* maga is érzekelte a változást és 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”<sup>438</sup> a kritikusokat ironikus megjegyzésekre ragadtatta, a közönséget viszont még ennyire sem érdekelte.

*Mertz* 1845-ben készített néhány *Schubert* dal - átíratot, amelyeket nagy sikerrel hangversenyeken is bemutatott, a *Haslinger* kiadó ezért a hat *Schubert* - dal átíratát kiadta.

1845 végén *Mertz* megbetegedett (arcideg-gyulladás) és a komponálást leszámítva nem folytatott egyéb zenei tevékenységet. *Haslinger* két gitárkíséretes dalgyűjteményét jelentette meg 1947 - ben.<sup>439</sup>

Az 1848-49-es évek a zenészházaspárnak újabb nehézségeket hoztak. A politikai helyzet bizonytalansága, az egzisztenciális problémák többszörös költözködésre kényszerítették *Mertz*et, bár sikeres hangversenyeket tartottak feleségével ezekben az években, 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 is felléptek ezeken a hangversenyeken és ekkor a szaksajtó is elismeréssel írt róluk. Amikor a hangversenyeik száma megszorodott, tanítványaik viszont ennek arányában el-elmaradoztak, és így nem ritkán ismét előfordultak bizony komoly anyagi nehézségek az életükben.

1851-től elkezdett dolgozni a müncheni *AIBL* kiadónak és a *Haslinger* kiadó is újabb művek komponálására kérte fel. *Mertz* életének ebben az időszakában kiegyensúlyozott munkával töltötte hétköznapjait, anyagi viszonyai is javultak.

---

<sup>438</sup> A század végén az augsburgi Eduard Bayer a „pedálgitárt” továbbfejlesztette, de ez az eszköz gyorsan eltűnt, minden nyom nélkül. Sem ábrázolás, sem leírás nem maradt fenn róla.

<sup>439</sup> „Kedvelt dalok gitárkísérettel”, „Dalok Hangja”

Mertzet nagy megtiszteltetés érte, amikor 1855 augusztusában meghívást kapott Salzburgba a császári családhoz, *Carolina Augusta* császárnétól. A beszámolók szerint egy tízhúrú gitáron játszotta el a „Velencei Karnevál” és a „Fantázia” című műveit a hallgatók nagy tetszésére.

Mertz egészsége 1856 elején alapvetően megromlott (tuberkolózis) 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. Művei többsége gitárdarab. 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 fordulokat, harmóniavilágot, formai és komponálási technikákat használta fel műveinek megírásában, hanem a magyar verbunkos zene dallamfordulataira, ritmikai 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 a romantikus opera dallamvilága, melyet jellegzetes hangszeres elemekkel gazdagított. Aprólékossága 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, és hangversenyeken is megszólaltatta e hangszereket. Gondoljunk például a „pedálgitárra”, a nyolc vagy tízhúrú hangszerére, a „tercgitárra”, vagy akár a „hárfagitárra”. Előszeretettel használta *Staufer* és *Scherzer* modern formájú és építésű hangszereit.

### 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 egész napját tanítással töltötte, így érthető, hogy egy idő után rendkívüli gyakorlottságra tett szert a tanításban. Írt egy módszertant is, melyet a mai értelemben inkább gitáriskolának nevezhetnénk. A kiadványokon is így szerepel: „Schule für die Guitarre”.<sup>440</sup>

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 a jobb kéz mind a négy ujját használja már. *Mertz* csak ezt követően kezd repetált hangok pengetéséhez a mutató- és a középső ujjakkal. Az ezt követő gyakorlatokban a váltott pengetést gyakoroltatja többféle formációban. Mindegyik ujjat megmozgatja a gyakorlatok során és mindegyik húrt megpengettet. *Mertz*nél a hüvelykujj bármelyik húrt pengetheti, nem csupán a basszus húrokat, 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 „é” húrok bevonásával. Ebben a háromszor hat etűdsorban a jobb kéz valamennyi lehetséges pengetési formációját gyakoroltatja. Majd tizenöt gyakorlat (arpeggiók) következik, ugyanazokból a harmóniákból építkezve, csak különböző pengetési formációkkal, akkordfelbontásokkal.

Következnek a skálák, rendkívül praktikus bal kéz ujjazatokkal (4#, 4b-ig) és a hozzájuk csatolt kadenciák. Majd a díszítések és a technikai kötések

---

<sup>440</sup> Bécs, 1848., Haslinger

bemutatásával zárja Mertz a második részt. Az iskolát tizenöt apró „gyakorlódarab” (Übungstücke) zárja. 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 Tarrega* Spanyolországban, egy kis faluban, Villareal-ban született (1852-1909). Zenei tanulmányok folytatása végett Madridba költözött, ahol zongorázni és komponálni tanult. Zongorán jelentős sikereket aratott hangversenyeken és kompozíciói versenydíjakat is kaptak.



ABRA 43 Pierre Auguste Renoir: Spanyol gitáros (1897)

*Tarrega* 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 egyidőben annyi technikai újítással kísérletezett volna, mint ő. Ezek az újítások nagyrészt napjaink gitárjátékában is tovább élnek. Ilyen például a hangszer tartása, a gitár bal lábra helyezése, amely egy zsámolyon nyugszik..<sup>441</sup> A jobb kéz és a bal kéz tartásának átalakítása, az ún. „apoyando” pengetés bevezetése számítottak a legjelentősebb újdonságoknak. A jobb kéz technikánál a kisujj többé már nem játszotta a kéztámasztó ujj szerepét. Újításait tanítványai<sup>442</sup> továbbvitték 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 kompozíciói sora és nagyszámú gitár átírata, melyekkel bővítette a gitárrepertoárt.



**ABRA 44 Francisco Tarrega (1852-1909)**

---

<sup>441</sup> Ezt M. Carcassi és D. Aguado is használta.

<sup>442</sup> Emilio Pujol (1886-1980.), Daniel Fortea (1878-1953.), Miguel Llobet (1878-1938.)

Ha a „Tarrega-iskolát” összességében kívánjuk megismerni, leghelyesebb, ha Emilio Pujol „Gitáriskolá” - ját kezdjük elemezni.<sup>443</sup> Pujol a játéktechnika szinte minden elemére kitérve, tudományos alaposággal tárja elénk a gitárjáték kisebb-nagyobb összetevőjét. Munkájában számtalan gyakorlattal és igen sok szóbeli utasítással a szó szoros értelmében tudományos alaposággal építi fel a „Tarrega - techniká” - t. A XX. század egyik legnagyobb gitáros egyénisége Andrés Segovia is becsülte Tarrega teljesítményét, de zeneszerzői munkáját egyáltalán nem tartotta figyelemre méltónak.<sup>444</sup>

### 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. Azonban nem voltak igazi sikerélményei ezeken a hangszereken. A flamenco gitárosokat hallgatva beleszeretett a gitárba, mely egy életre rabul ejtette.

Családja nem támogatta zenei érdeklődését, zenei tanulmányait, de tíz évesen mégis sikerült hozzájutnia egy gitárhoz a hangszerkészítő Benito Ferrertől.<sup>445</sup> 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 flamenco technikát, 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.

---

<sup>443</sup> Emilio Pujol: „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.

<sup>444</sup> Interview mit Andrés Segovia, Gitarre&Lante, 1983. 5. füzet (287-293. old.)

<sup>445</sup> P.J. Bone, Guitar and Mandolin, London, Schott 1972. (325. old.).



#### ABRA 45 Andrés Segovia (1898-1987)

Családja ellenállása oda vezetett, 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 Artistica”-ban.

Ezután a hangverseny után Sevilla - ban egy év alatt tizenhat hangversenyen szerepelt nagy sikereket aratva, és ezzel elnyerte néhány tehetős pártfogó szimpátiáját, akik *Segovia* művészi pályáját nem csupán szép szavakkal, de anyagiakkal is hajlandóknak mutatkoztak támogatni. Az elkövetkező évek számtalan nagyszerű hangversenyt hoztak. 1913-ban sor került madridi bemutatkozására is. Ezen a madridi koncerten<sup>446</sup> már a *Manuel Ramirez*től<sup>447</sup> ajándékba kapott koncertgitárral mutatta be műsorát.

Az 1930-as években már egy *Hermann Hauser*<sup>448</sup> készítette gitárral hangversenyezett. Sokak szerint ez a hangszer volt *Segovia* legjobb gitárja.

1924-ben barátja *Pablo Casals* hangversenyt szervezett *Segovianak* Párizsban. Ez a nagyszerű hangverseny indította el az igazi világsikerhez vezető úton.

---

<sup>446</sup> Ateneo de Madrid

<sup>447</sup> Spanyol hegedű és gitárkészítő mester (1864-1916), napjainkban ez a hangszer New York-i Metropolitan Museum of Art hangszergyűjteményének a tulajdona. ([www.metmuseum.org/toah/hd/guit/ho\\_1986.353.2htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/guit/ho_1986.353.2htm))

<sup>448</sup> Német gitárkészítő mester (1882-1952.)

A világ szinte valamennyi jelentős hangversenytermében fellépett, és mindehol csodálatot, megbecsülést szerzett önmagának és a gitárnak. Magyarországon is megfordult három alkalommal is. Először 1927. november 19-én és 22-én szerepelt Budapesten. 1937. november 22-én és 24-én szerepelt másodszer Magyarországon. A harmadik alkalom 1938. november 23-án volt.



ABRA 46 Gary A. Ruhinen (kortárs), Transzban

Az 1937. november 24-i hangversenyéről a kiváló zenekritikus, *Tóth Aladár* is beszámolt.<sup>449</sup> Több szempontból is nagyon érdekes *Tóth* írása. „*Andrés Segovianak* 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 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

<sup>449</sup> Tóth Aladár: Válogatott zenekritikák, Zeneműkiadó 1968.



népszerűségét... a nagy zenekultúrán kívül eső zenei perifériákon.” „... akik a gitárt pengetik, nemigen hallgatják a Bachal, Mozarttal, Beethovennel, szóval a nagy zeneköltőkkel hódító Toscaniniket, Casalsokat, Hubermanokat: ebben nincs semmi meglepő. A gitár hangszer régen kiesett a zenei fejlődés főútvonalából – a zene, mely rajta rendszerint megszólal, csak afféle „mellékzene”. 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 ujjáteremtő 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 kompozíciójával<sup>450</sup> (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 előbb, finomabb, lelkesebb ez az ujjakkal pengetett hangszer a billentyűgépezetes húros hangszereknél, mennyivel melegebb életszínébe öltözik Segovia gitárján egy-egy Bach-táncjáték, 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-jának 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

---

<sup>450</sup> 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 stílusanulmánya. Segovia éveken keresztül Scarlatti műveként játszotta ezeket a darabokat hangversenyein, és ezzel lényegében csúnyán rászedte a „szakértőket”, a gitárosokat és a zenei világot.

pátosz távol áll ugyanis *Segovia* muzsikus 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.” „... ami a legvonzóbb: szigorú klasszikus formaművészetét frissen áthatja a népies improvizálás – kolorálás – variálás szelleme...”

*Andrés Segovia* a XX. század kiemelkedő jelentőségű hangszeres művésze, aki a világ szinte minden zugában 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 hangversenyzésről, művek átírásáról, bemutatásáról, tanításáról, vagy komponisták rábeszéléséről gitárdarabok írására. Ha kellett, flamenco fesztivált szervezett *García Lorca*-val és *Manuel de Falla*-val 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 interjúban.<sup>451</sup>

„... 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 feladatom abban állt, hogy bizonyítsam a gitár előnyeit egy ilyen korszakban, a

---

<sup>451</sup> Gitarre&Laute, 1983. V. füzet, (287-293. old.)

kimeríthetetlen hangszín, a hangzás lehetőségeit és szépségét...”<sup>452</sup> „Így a gitárt a publikum, mint egy megindító, meggyőző hangszert ismerte meg.

A negyedik feladatomban az volt, hogy arra ösztönözsem a konzervatóriumokat, a főiskolákat és az egyetemeket, hogy ugyanolyan szinten oktassák a gitárt, mint a zongorát és a hegedűt. Végül sok tanítványomat bízattam a tanításra és kitűnő pedagógusokat neveltem. Ez azt jelenti tehát, hogy mind a négy pontban, egész munkámban győzedelmeskedtem. Mindegyikben teljes győzelmet arattam.”<sup>453</sup>

### 7.3.1 Segovia technikája

*Andrés Segovia* a világ szinte valamennyi hangversenytermében megfordult és játékával kivívta a világ csodálatát. Csillogó technikája, virtuozitása ámulatba ejtette nemcsak a laikusokat, hanem a hozzáértőket, a szakembereket is. Egyik legnagyobb csodálója *Vladimir Bobri*<sup>454</sup> hosszas rábeszélés eredményeképpen rávette *Segoviát* arra, hogy egy könyvben részletezve mutassák be gitártechnikáját.

A könyv megszületett és egy nagyon vázlatos, szépen illusztrált rövid gitártörténetet követően fényképekkel és rajzokkal, valamint egyszerű, közérthető mondatokkal bemutatja a „*Segovia – techniká*”-t.<sup>455</sup>

### 7.3.2 A hangszertartás

*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 ölében tartott hangszer fogólapjára -, és egy 10-15 cm

---

<sup>452</sup> Uo.

<sup>453</sup> Uo.

<sup>454</sup> 1898. Harkov-1986. New York

<sup>455</sup> Vladimir Bobri: *The Segovia Technique* 1972. The Macmillan Company, New York

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, és ez a tartás adja meg a kívánt 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 egymagasságban. A gitár így ferdén van az ölünkben, és a vízszinteshez viszonyítva kb. 30° 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 erőteljes hangszín érhető el. Arra különösen kell ügyelni, hogy a hüvelyk- és a mutatóujj helyzetükből adódóan egy háromszöget alkossanak, 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 üveghangképzés) speciális, a fentiektől eltérő módon kell tartani a jobb kezet.

#### 7.3.4 Az „apoyando” pengetés

Az „apoyando” pengetés kivitelezése úgy történik, hogy a jobb kéz ujjainak valamelyikével (mutató, középső, gyűrűs, hüvelyk) 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 mutató ujjak felváltva történő pengetése) használandó. Kerüljük az ujjismétlést. 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 egyidőben 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 ujjbegy - rész 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 arpeggioknál vagy a tremolónál csak a körmöt használjuk a hangképzésre.

### 7.3.7 A jobb kéz hüvelykujja

A jobb kéz hüvelykujj alapvetően meghatározza a jobb kéz technikáját. Helyes használata során nem akadályozza a többi ujj mozgását és 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 nylon húrok elterjedése

*Segovia* munkásságát kapcsolatba hozzák a nylon húrok 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*<sup>456</sup> a következőképpen emlékezik erre: „Nem sokáig tartott egy ilyen húr (t.i. 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 megszáritottak, majd kifényesítettek, mint a pamutszálat. Játék közben a köröm folyamatosan bontotta valamelyik szálat kívülről, amitől a húr vagy elszakadt egy idő után, vagy elkopott, elhasználódott. Amikor elkezdett foszlódni, egy körömollóval 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 húrcserélgetés miatt...”.<sup>457</sup>

A második világháború technológiai fejlődése elhozta a nylon felfedezését, azét az anyagét, amellyel már az 1940-es években Amerikában kezdtek kísérletezni. Tudomásunk szerint először színpadon 1944-ben *Olga Coelho*<sup>458</sup> próbálkozott nylon húrokkal.

*Segovia* 1946-ban megismerkedett a híres dán származású hangszerkészítővel, *Albert Augustinnal* (1900 – 1967), és megmutatta neki azokat a „horgászsinórokat”, amikkel addig próbálkozott. *Segovia* kérésére *Augustin* rábeszélte a Du Pont Chemical Company vezetőit, hogy a nylon gitárhúrok

---

<sup>456</sup> 1919. Sheffield, angol gitáros és komponista

<sup>457</sup> Georg Clinton: *Andrés Segovia Musical*, New Service Ltd. 1978.

<sup>458</sup> Brazil származású gitáros és énekes

kikísérletezéséhez hozzáfogjanak, majd később gyártsák is azt. A gondolat eredményesen megvalósult és azóta a nylon-húrok használata az egész világon általánossá vált.<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup> Georg Clinton: Andres Segovia – Musical New Service Ltd. 1978.



## NYOLCADIK FEJEZET

### 8 LATINAMERIKAI HATÁS AZ EURÓPAI GITÁROZÁSBAN

#### 8.1 Julio Salvador Sagreras és gitáriskolája

*Julio Salvador Sagreras*<sup>460</sup> 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 ugyanezen a zeneakadémián, majd 1905-ben megalapította a saját „Gitár-Zeneakadémiá” - ját, ahol pedagógia tevékenységének köszönhetően számos kitűnő gitáros nevelkedett. Néhány színházi darabhoz írt kísérőzenét 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.<sup>461</sup>

A hét kötetes „Gitáriskola” első kötete 1933-ban jelent meg.<sup>462</sup> Európában a „Bérben”<sup>463</sup> kiadványaként látott napvilágot 1967-ben, és Németországban a „Chantarell” kiadó 1983-ban jelentette meg a gitáriskola négy nyelvű változatát.



*Julio S. Sagreras*

<sup>460</sup> 1879. Buenos Aires-1942. Buenos Aires

<sup>461</sup> J. Powrozniak: Gitarren Lexikon, Verlag Neue Musik Berlin, 1979. (126. old.9

<sup>462</sup> „Ricordi Americana” Buenos Aires, Argentína

<sup>463</sup> Edizioni musicali, Ankona, Italia

*Sagreras* az első kötet előszavában leírja, hogy az első öt kötet már elkészült és a hatodik, valamint a hetedik kötet is készülõben 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 elõször 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 pedagógiaailag rendkívül fontos elvét, és ezért kiegészítésre szorulnak. Hivatkozik a *Sor*, *Coste*, *Carcassi*, *Tarrega* teremtette hagyományokra.

Eredeti elképzelése szerint az iskolát *Domingo Prat*-tal<sup>464</sup> kívánta megírni, de ez az együttmûködés végül mégsem valósult meg. *Sagreras* külön hangsúlyozza, hogy a kottában minden – a darab technikai és zenei megvalósításhoz szükséges- információt igyekszik megadni. Ez a szándéka részben az etûdök elõtt leírt szövegekben, részben a minden egyes hangjegyhez beírt egyértelmû hangszertechnikai jelzésekkel valósul meg.

A szerzõ hangsúlyozza, hogy olyan gyûjteményt kívánt létrehozni, amellyel szórakoztatóan, különbözõ karakterû darabokkal és gyakorlatokkal lehet a gitározást megtanulni.

Az iskola legnagyobb érdemei közé tartozik a pedagógiai fokozatosság. A világon eddig megjelent gitáriskolák közül mindenképpen kimagasló ebbõl a szempontból.

A második nagy érdeme a tudatosan felépített technikaképzés. Már az elsõ füzetben lényegében a gitározás minden fontosabb technikai elemével megismerteti a tanulót. Határozott és egyértelmû utalásokkal hajtja végre az egyre nehezebb feladatokat és ügyel arra is, hogy az elsõ füzetben megtanultakra a további kötetekben visszatérjen egy jóval nehezebb etûddel. Nagyon következetesen gyakoroltatja az etûdökben az arpeggiót, a fekvésváltás

---

<sup>464</sup>1886. Barcelona – 1944. Buenos Aires, spanyol gitármûvész, M. Llobet tanítványa, a Tarrega-iskola dél-amerikai elterjesztõje, szerzõje a „Diccionario de guitarristas” címû mûnek, 1934. Casa Romeo, Buenos Aires

lehetséges összes formáját, a barré-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 előfordul minden egyes hangra leírja, melyik bal kéz 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.<sup>465</sup> 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 ezért tehát mindig rendkívül fontos információkat tartalmaznak a darab technikai és zenei megvalósítására vonatkozóan.

A *Sagreras* gitáriskola ebben a vonatkozásban is egyedülálló. Az ujjzatok pontos betartásával – megtanulásával – egy 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 és a pedagógiai szempontokat minden előrelépésnél így könnyen érvényesíteni tudta. Vagyis mindig az általa fontosnak tartott soron következő feladathoz komponálta 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 nem csak a nagyon tehetséges tanulóknak szánták, hanem gyakorlatilag mindenkinek. Legfeljebb a haladás sebessége és az elért eredmény lesz különböző – a tanulók tehetségének, szorgalmának függvényében.

---

<sup>465</sup> Zongorán például mindig ugyanazzal a billentyűvel kell egy adott hangot megszólaltatni.

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 „arpeggio” - 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 nem csak 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 gitáriródalom 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*<sup>466</sup> virtuóz gitárművész, zeneszerző és zenepedagógus. Egy új gitártechnika megalkotója volt a XX. században. Ennek lényege: az ülés helyzet megváltoztatása és a gitártechnika anatómiai alapokra helyezése. Zenei

---

<sup>466</sup> 1918-ban született Montevideóban és 2001-ben Párizsban halt meg.

teljesítményét a legnagyobbak, mint például *Andrés Segovia* és *H. Villa-Lobos* is elismerték. Kompozícióit a legnagyobb zeneműkiadók adták ki.<sup>467</sup>



#### ABRA 47 Abel Carlevaro

Szólódarabok, átiratok és gitárversenyek képezik hátrahagyott kompozícióinak összességét.

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

### 8.2.1 A „Cuadernos”

Kiemelkedő fontosságú a gitártechnika XX. századi fejlődésének szempontjából az a négy kötetes gyűjtemény („*Cuadernos*”), amelyben korszerű válaszokat ad a modern gitártechnika problémáira. Egy összefoglaló könyvet is kiadott „*Escuela de la Guitarra, Exposición de la Teoría Instrumental*” címmel,<sup>468</sup> amely a XX. századi gitártechnika szinte minden tudásanyagát feldolgozza, és tudományos színvonalon elemzi, tárgyalja.

*Carlevaro* a „*Cuadernos*” előszavában a következőket írja: „A hangszeres technika jelentősen fejlődött az elmúlt évszázadban. Hangszeren zenélni egyre

<sup>467</sup> A Boosey&Hawkes, a Verlag Heidelberg, a Berry, a Henri Lemoine, stb.

<sup>468</sup> Gitáriskola, Bevezetés a hangszer elméletbe.

bonyolultabbá és komplikáltabbá vált, szinte senki sem volt teljesen elégedett azzal, amit megtanult, amit addig tudott. Manapság már a tanulók csupán kisebb része gondolja azt, hogy idejének egy jelentős részét a hangszeres technikájuk fejlesztésére lenne érdemes fordítani.

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

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

A várt eredményt csak koncentrált és állandó gyakorlással lehet elérni. Szerencsére már könnyen hozzá lehet jutni a kívánatos mennyiségű tananyaghoz, amely feldolgozza a gitárleckék különböző állomásait és hozzáférhető diákoknak, tanároknak egyaránt. Nem minden módszer megfelelő, de a legtöbbször elég a problémákról beszélni, néhány előadást meghallgatni és így sikerül rátalálni mindenkinek a neki megfelelő megoldásokra.

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

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

Mindenképpen el kell fogadnunk azt, hogy eredményes technikai fejlődés lehetetlen állandó intellektuális erőfeszítés nélkül, amelyet a diáknak magának kell fejlődése érdekében megtenni. Ezek a gyakorlatok útmutatóként szolgálnak

ehhez és számolnak a tanuló lehetőségeivel is a hangszeres technika kifejlesztésében.

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

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

Ez a technikai feladatgyűjtemény négy kötetből áll:

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

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

### **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 balkéz támaszkodó ujj a hüvelykujj.<sup>469</sup> 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 egy sereg technikai problémát vet fel.

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

A kiindulási pontja az a gondolata, hogy a jobb kéz technika legproblematikusabb ujj a hüvelykujj. Ezért olyan arpeggio-pengetési rendszereket alkotott, amelyekben a hüvelyk- és valamelyik másik ujj együttpengetése rendszerszerű és folyamatos. A füzet második részében lényegében ugyanezt a kidolgozott pengetési rendszert alkalmazza azzal a

---

<sup>469</sup> A hüvelykujjnak a gyakorlatban mindig hozzá kell ugyan érnie a nyak hátulsó részéhez, de ez nem jelenti azt, hogy mozdulatlan, és „hozzáragadhat” a nyakhoz annak valamely pontján.



lényeges különbséggel, hogy arpeggiók helyett itt repetíziók 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 etűddel zárja ezt a füzetet.

#### 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 is. Azt írja, hogy ha egy darab során különleges nehézség merül fel a bal kéz munkájában, akkor megpróbálja ujjazatok segítségével a problémát átvinni inkább a jobb kézre.

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

A „barrée”<sup>470</sup> a bal kéz technikai problémái között kiemelten fontos technikai elem. Lényegében a fektetett fogások alkalmazásával lehetséges a transzpozíció a gitáron. A fekvésváltás és a barréfogás kombinálása, és ennek az együtt történő gyakorlása egyedülálló megoldása a fektetettfogás 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 a hangszerbiztonságát is. Ezt a részt két kis etűd zárja.

---

<sup>470</sup> „barrée”- fr.-: „sorompó” = fektetett fogás, melynek során, a gitáron kettőnél több húrt kell azonos ujjal, egyazon pillanatban lefogni.

A fekvésváltások egy sajátos típusának a megtanulása következik, melynek az a lényege, hogy a bal kéz négy ujjától 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 kiinduló pontja 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 legatonak” (technikai kötésnek) is nevezhetjük. Természetesen ezt a technikai megoldást sajátos feltételrendszerben szoktuk használni.

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

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

A negyedik füzetnek a második részében<sup>471</sup> olyan feladatokat találunk, amelyek célja, hogy az ujjainkat oldalirányban minél távolabbra képesek legyünk kinyújtani. A harmadik részben akkordváltások - hosszába és keresztbe - jelentik a fő témát, míg a negyedik részben<sup>472</sup> *Carlevaro* úgy

---

<sup>471</sup> (34. old.)

<sup>472</sup> (46. old.)

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

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

### 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.<sup>473</sup>

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

„A gitár eddig feltárt történetét tekintve széles panoráma tárul elénk, amelyben a fejlődés logikus és előremutató. Eme fejlődés értékei és hiányosságai olyan ösvényt jelölnek, mely bizalommal követhető, a hiányosságok pedig beható elemzést kívánnak azért, hogy a tévedések elkerülhetőek legyenek. Ez a könyv a hangszer technika és a zenélés folyamatának alapproblémáira próbál választ adni.”<sup>474</sup>

Arra a kérdésre keresi a választ, hogy vajon melyik az a legcélravezetőbb gyakorlási és tanulási módszer, amelynek a segítségével “... a legkisebb erőbefektetéssel a lehető legjobb eredmény érhető el?” A könyv XV fejezetben

---

<sup>473</sup> A könyv magyar fordítása a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának Gitár Tanszaka számára készült jegyzetnek, az 1978-as angol nyelvű kiadvány alapján. Fordította: Jászberényi István – 2004.

<sup>474</sup> Uo. (4. old.)

tárgyalja a gitározás, ezen belül a hangszeres gyakorlás, valamint a tanulás technikáit.

### 8.3.1 A gitár tartása

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

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

*Carlevaro* bizonyos újítást vezetett be a gitár tartása terén. Azt javasolja, hogy a két láb „V”- betűt formálva úgy helyezkedjen el az ülő testhelyzetben lévő játékos előtt, hogy a hangszert a bal lábon keresztbe, kissé ferdén nyugtatva tarthassa, és a jobb lábbal az alsó oldalán megtámassza azt. Eközben a gitár szélesebb alsó részét pedig mind a két combjával mintegy szorítsa meg. Ebben a helyzetben ugyanis a hangszer dereka nem csupán a bal combot keresztezve, fejével kissé előre mutatva fekszik azon, hanem így a hangszer stabilizálásában mindkét comb aktívan résztvehet. Az újítás másik vonatkozása az, hogy a játékos törzséhez viszonyítva a gitár nem párhuzamosan helyezkedik el, hanem a hangszer feje kissé előbbre kerül, mint az alsó része, és ettől kissé balra-előre ferdén fekszik a játékos ölében; a bal lábhoz a 8-as rész kisebbik része van közel, a jobb comb pedig a hangszer alsó káváját támasztja

meg.<sup>475</sup> 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.<sup>476</sup>

### 8.3.2 A jobb kéz funkciói

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

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

---

<sup>475</sup> Uo. (7-8. old.)

<sup>476</sup> Uo. (10-12. old.)

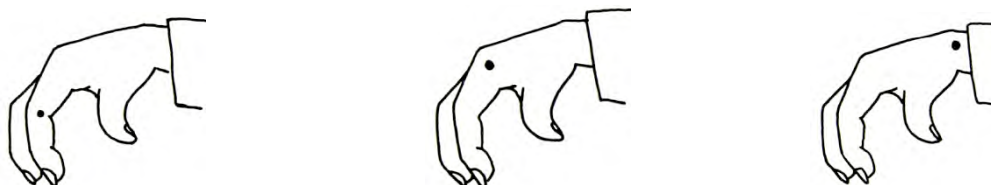
izomtónusokkal vegyenek részt a munkában, és lássák el az éppen soron lévő feladatukat.<sup>477</sup>

### 8.3.3 A hangszerteknika és az intellektus

A III. fejezet elején, mint a művészi kifejezés szolgálatát elemzi a technikai tudást, amelynek önmagában semmi értelme nincs, csak abban az esetben, ha a technika a művek üzenetének a hallgatókhoz való eljuttatását célozza. *Carlevaro* ebben a részben rövid betekintést nyújt a zeneművészetéről alkotott filozófiai és esztétikai elgondolásaiba is.<sup>478</sup>

A mozgás bonyolultságát komplexen értelmezi, de egyúttal rámutat arra is, hogy „Minden mozdulat egy, az azt megelőző mozdulat következménye...”, és a „... látszólag egyszerű mozgás valójában több részmozdulat rugalmas kombinációjának az eredménye.”, valamint „a végrehajtandó mozdulatok precizitása az alkalmazott mechanizmus és a kívánt eredmény tudati előrevetítésének együttes következménye.”<sup>479</sup>

A rossz mozdulatok, az átgondolatlan technikai megoldások, a rossz beidegződések általános izomfáradtsághoz vezetnek. *Carlevaro* ennek elkerülésére ajánlja a rögzítés („fijacion”) alkalmazását. Ez nem más, mint „egyes ízületek szándékosan történő, részleges vagy teljes kiiktatása a hangok, ill. effektusok megszólaltatásának folyamatából azon célból, hogy más elemek teljes határfokkal fejthessék ki tevékenységüket.”



ABRA 48 A „fijacion” lehetséges pontjai a kézen

<sup>477</sup> Uo. (16-23. old.)

<sup>478</sup> Uo. (25. old.)

<sup>479</sup> Uo. (26. old.)

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

A hangszeres gyakorlás során a gitárjátékosnak meg kell tanulnia 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.”<sup>480</sup>

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 segítségével lehetővé válik azoknak az izmoknak a relaxációja, amelyek éppen nem vesznek részt aktívan a munkában. Így tehát a minimális erőfeszítéssel a maximális hatékonyságot érünk el.

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

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

1. „a jobb kézzel történő hangos pengetés (egy vagy több ujjperc rögzítésével),

---

<sup>480</sup> Uo. (28. old.)

2. a hüvelykujj fortissimo pengetése (a mozdulat a csuklóból indul, a hüvelykujj rögzítésével.),
3. a jobb kéz pengetése a fényesebb hangszín elérése érdekében (az utolsó ujjpercek rögzítésével.),
4. a jobb kéz gyors repetíciója akkordpengetésnél (a csukló és az ujjbegyek együttes rögzítése.),
5. gyors, repetált hüvelykujjpengetés (a hüvelykujj rögzítésével.),
6. hangszín effektusok (pizzicato, tambora, sziszegés, stb.),
7. a bal kéz pozícióváltásai (a kézfej elmozdulását követő karmozdulatok – a csukló rögzítésével.),
8. a bal kéz hosszanti és keresztirányú pozícióváltásai (karmozgások kivitelezése csuklórögzítéssel.),
9. glissandok és trillák kivitelezése,
10. az ujjak pihentetésére irányuló mozdulat (a fogólap elengedése.),
11. szűk illetve tág fogás bal kézzel.”<sup>481</sup>

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

#### **8.3.4 A jobbkezes munkája, pengetési módok**

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

---

<sup>481</sup> Uo. (31. old.)



hangszínválasztékot és a megszólalás változatosságát kínálja a gitáros számára, s ezek a zenei önkifejezés legfontosabb eszközeiként szolgálnak.

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

A kívánt hangszín szempontjából nem mindegy az sem, hogy a körmöt milyen hosszúságúra hagyjuk, és a körömrészelés során milyen formát alakítunk ki. Még a finom csiszolóvaszon használata sem mellőzhető, mert ha a húr „akad” a rosszul csiszolt körmön, a szép fényes hangszínek búcsút mondhatunk, és helyette csúnya, zajos hangot kapunk. A szerző azt is részletezi, hogy a sokféle lehetőségből mikor, melyik hüvelykpengetési fajtát kell használnunk. Végül megállapítja, hogy a hüvelykujj az egyik legkényesebb pontja a jobb kéz technikájának, és a mozdulatai, a tartása meghatározója a hangszeres jobb kéz technikájának, és döntő a befolyása technikájának stabilitására. Ha nem találjuk meg a megfelelő megoldásokat, sok munkával is csupán kétes értékű, bizonytalan eredményt tudunk felmutatni.

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

„... létezik egyfajta sorrend, fokozatosság, melynek kiindulópontja a hüvelykujj szabad és izolált mozgása. Ezt követik a rögzítések különböző fokozatai, melyekben a hüvelykujj és a kézfej megosztja a mozdulatok kivitelezését, s ahogyan nagyobb sebességre és hangerőre van szükség, a hüvelykujj elszigeteltsége megszűnik, míg végül extrém hangerő, ill. tempóelvárások esetén a pengetéshez szükséges erő - a rögzítéseken keresztül - már a kézfej vagy a kar fogja biztosítani.”<sup>482</sup>

*Carlevaro* a hüvelykujj pengetésénél szükséges mozgásmechanizmusokat két részre bontja. Azt mondja, hogy nem csak arra az izomerőre van szüksége

---

<sup>482</sup> Uo. (42. old.)

az ujjnak, amellyel végrehajtja a pengetést, hanem arra is, amely az impulzust képes megfékezni, vagyis az ujjnak a pengetést követő továbbmozdulását képes megakadályozni.

„A pengetés mechanizmusa két fázisra bontható, ezek:

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

*Az ellenerő az eredeti impulzussal azonos erejű és azzal ellentétes irányú. A szükséges ellenerő nagysága egyenesen arányos az alkalmazott dinamikával.”<sup>483</sup>*

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

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

### **8.3.5 A gitár hangszínei, hangminősége**

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

---

<sup>483</sup> Uo. (43. old.)

fennmaradhasson, hiszen ha a dinamikai szint meghalad, vagy nem ér el egy bizonyos határértéket, a hangszer valós értékei rejtve maradnak.”<sup>484</sup>

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

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

„A hangszín öltözteti a hangokat, személyiséget és töltetet képes kölcsönözni nekik.”<sup>485</sup> A gitáron a hangszíneket a jobb kéz munkájával érhetjük el, de lényegében a hangszerjátékos személyiségének függvénye, amennyiben maga a gitáros dönt használatáról és a mértékekről. Az általánosan elfogadott hangszínek megszólaltatása a húr felfüggesztési pontjához közelebb, ill. távolabb történő pengetés során keletkeznek, és „sul ponti cello” (a láb nál)-fém hangzást illetve „sul tasto” (a fogólap felett)- lágyabb hangzást eredményez. Természetesen nem csak a fent említett lehetőségei vannak a gitárosnak a differenciált hangszínek megszólaltatására.<sup>486</sup>

„Az ujjaknak nem szabad a kézfejtől és az alkartól elszigetelten, a lehetséges erőtartálékaitól megfosztva működniük.”<sup>487</sup>

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

1. a húr merőleges érintése az ujjnak
2. a pengetés sebessége.

---

<sup>484</sup> Uo. (52. old.)

<sup>485</sup> Uo. (52. old.)

<sup>486</sup> Ezen a ponton Carlevaro bírálja az úgynevezett hagyományos iskolákat azért, mert egyetértésben úgy tartják, hogy a pengető ujj lendületét a szomszédos húrnak kell megfékeznie, és ezért jött létre az u.n. „ráhúzott” pengetés és „szabadpengetés” kettőssége. Szerinte ezek az iskolák az ujjakat, csak a gitáros mechanikus eszközeként kezelik.

<sup>487</sup> Uo. (54. old.)

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

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

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

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

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

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

1. a pianok 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,

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

### 8.3.6 A gitár dinamikai lehetőségei

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



**ABRA 49** Jean Antoine Watteau (1684-1721) Mezzetin, (1728-20)

A gitáros először egy-egy elem elkülönítését, kiemelését próbálja megvalósítani. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy egy-egy ujjunknak erőteljesebben kell pengetnie.<sup>488</sup> Sokszor szükség van a zenei folyamatok minél autentikusabb megszólaltatása érdekében két-három, vagy akár négy féle pengetést, illetve dinamikát alkalmazni szinte azonos időben.

A tömbakkordok megszólaltatásának kétféle lehetősége van:

az egyik, amikor az „i”, az „m” és az „a” ujjak lazán érintik egymást pengetés közben, és mintegy összetartozó egységként penget

---

<sup>488</sup> Carlevaro itt a jobb kéz gyakorlatok közül – a Technikai Feladatok Gyűjteményének II. füzetéből a 228-as számút hozza példának.

egyszerre a három ujj. *Carlevaro* ezt a pengetési a 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.<sup>489</sup> 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 kiemelő 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 kiemelőnek ítélünk, a saját izomerejéből erőteljesebben penget. Azt, hogy mikor melyik megoldást kívánja használni a játékos, maga dönti el.

### 8.3.7 A balkéz ujjainak munkája

A VII. fejezet a bal kéz munkájával foglalkozik. Ebben a problémakörben alapvetően meghatározó az alkar a 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.”<sup>490</sup>

---

<sup>489</sup> Uo. (65. old.)

<sup>490</sup> Uo. (67. old.)

A balkéz technikájának fejlesztését *Carlevaro* két irányból közelíti meg. Az egyik megközelítés a karral foglalkozik elsősorban, amely a kézfej viselkedését meghatározza, a másik az ujjak munkája felől közelít. A „hosszirányú elhelyezés” során az ujjak mindegyike ugyanazt a húrt fogja le az egymás melletti érintőknél. Ebben az elhelyezkedésben a könyök kissé közelít a törzs felé. A „keresztirányú elhelyezésnél” kettő vagy több ujj ugyanannál az érintőnél, de másik húron helyezkedik el. Ilyenkor a könyök inkább távolodik a testtől. Az úgynevezett „kevert elhelyezés” sem az egyik, sem a másik csoportba nem tartozik egyértelműen, viszont mindkettőből tartalmaz néhány elemet. A gyakorlást mindig az egyértelmű és egyszerű formulákkal kell kezdeni, majd amikor ezeket már biztonsággal elsajátítottuk, érdemes az összetettebb rendszereket tanulmányozni.<sup>491</sup>

A szerző itt több zeneműből válogatott példán bemutatja - képekkel is illusztrálva - az ujjak elhelyezésének megfelelő módozatait. 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, erő kifejtő munkára is befogható.

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

---

<sup>491</sup> A gyakorlatban az összetettebb rendszerek fordulnak elő a legtöbbször.



### 8.3.8 Pozícióváltás típusok

A VIII. fejezetben mindenképp előbb a fekvés, a pozíció fogalmát definiálja a szerző. A balkéz mutatóujja „mutat” rá arra az érintőre, amely egyben a fekvés számát is meghatározza. A pozíció fogalmát azért kívánatos meghatározni, mert ezzel egyértelművé tehető a pozícióváltás fogalma is. A gitár nyakának hosszúsága az 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.

A fogólapot szektorokra oszthatjuk fel, és ezzel a lehetséges technikai megoldásokat is meghatározhatjuk. Az első oktáv szektor az első érintőtől a IX. fekvésig terjed. Az átmenet szektora, a X., XI. és a XII. fekvés, amelyeknél a fekvésváltás során a törzs kissé előremozdul, a kar, 'ily módon segíti a kéz mozgását. A második oktáv szektora a XII. fekvéstől indul és a többi fekvést foglalja magában. Itt a kar annyira előremozdulhat, hogy a kézfej a fedőlap síkja fölé kerüljön.<sup>492</sup> Ezt a váll leengedésével, a törzs és a kar előremozdulásával érhetjük el. A hüvelykujj a kéz helyzetének megfelelően szabadon támaszkodik a nyak külső oldalán.

Az előzőekben felsoroltak a teljes fekvésváltás körébe sorolhatók. Azokat a fekvésváltás típusok, amelyek nem igénylik a teljes motorikus rendszer

---

<sup>492</sup> Uo. (83-85. old.)

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 IX. fejezete lényegében magyarázat és illusztráció a „Cuaderno” című négykötetes technikai feladatgyűjtemények I. füzetéhez, a diatonikus dúr és moll skálák gyakorlásához. A szerző azt ajánlja, hogy a skálázás lényegét (szerinte) jelentő ugrást tanuljuk meg először, és az a célszerű, ha ezt a munkát a dúr 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 példával<sup>493</sup> illusztrálja az ugrással végrehajtott pozícióváltás lényegét, nevezetesen, hogy a hangok sorában ne történjen sem törés, sem rövidülés azon két hang között ahol a pozícióváltás megtörténik. Példát hoz Carlevaro arra is, hogyan lehet a hosszirányú pozícióváltást keresztirányú mozgással nehezíteni.

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

---

<sup>493</sup> Uo. (90. old.)

távolsága csökken, így értelemszerűen az ujjak távolsága egymástól úgyszintén.<sup>494</sup>

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

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

*Carlevaro* az javasolja, hogy mindenképpen tartsuk be a „Cuaderno” N<sup>o</sup> 1. füzetében lévő ujjazatokat, mert ezek az ujjazatok fontos technikai információhordozók. Amikor elkészítette ezeket az ujjazatokat, bizonyos egyensúlyok létrehozására törekedett, (a pozícióváltások ne torlódjanak, egy-egy ujjnak ne legyen túlzott az igénybevétele stb.) ezáltal a kéz, a kar és az ujjak terhelése kiegyensúlyozottabb lesz a skálázás során. A kottapéldában (9. példa) bemutatja ugyanazt a skálát kétféle ujjazattal. Az egyik példában sokkal több időt tölt a balkéz az I. fekvésben, mint az V.-ben. A második példában közel ugyanannyi hangot kell játszani az egyik fekvésben, mint a másikban. Így a fekvésváltások nem torlódnak egymásra és ennek az ujjazatnak köszönhetően sokkal egyenletesebb lesz az ujjak terhelése.<sup>495</sup>

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 hangszertechnikai problémái vannak. Nem csupán a hang

---

<sup>494</sup> Uo. (93. old.)

<sup>495</sup> Uo. (95. old.)

viszonylagosan gyors lecsengése okozhat például zenei problémákat, hanem ennek az ellenkezője is, ha bizonyos esetekben a nem kívánt hangok a szükségesnél tovább csengenek.

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

*Carlevaro* a legegyszerűbb módját mutatja be a tompításnak elsőként, és ezt „közvetlen tompítás”-nak nevezi. Két zenei példával illusztrálja a technikai elemet, amely egyszerűen a pengető ujj megfelelő időben történő visszatételét jelenti a korábban megpengetett húrra. Ennek kicsit bonyolultabb változata az úgynevezett „közvetett tompítás” amikor is nem a pengető ujj az, amelyik a kívánt időben megérinti, és ezzel megállítja az adott húr rezgését, hanem egy másik ujj. Ezt a tompítási megoldást mind a jobb, mind a balkéz ujjai végrehajthatják. Ennek a tompítási formának a példáit mutatja be zenei példákon. (3., 4., 5. és 6. példa)

Megkülönböztethetünk úgynevezett „megelőző tompítás”-t is. Ezek a „megelőző tompítások” a játék közben létrejövő nem kívánatos zajok tompítására szolgálnak. Ezt úgy kell végrehajtani, hogy a jobb kéz ujjai az újabb hang megszólaltatása előtt már megérintik a húrokat, amíg a bal kéz a következő hangok lefogását készíti elő. De csinálhatjuk azt is, hogy a bal kéz valamelyik ujjá úgy fogja le az újabb hangot, hogy közben az ujj belső része hozzáér a mellette még rezgésben lévő húrhoz, és ezzel megakadályozza annak nem kívánt további rezonanciáját.<sup>496</sup> (7., 8., 9. kottapélda)

A hosszú, kitartott hangok szépségét a vibrató fokozhatja. Megkülönböztetünk hosszirányú vibrátót,- ez történhet egy vagy több hangon- és keresztirányú vibrátót. „Míg a hosszirányú vibrató mozdulata a kar irányítása alatt áll, és az ujj rögzítésével kerül megvalósításra, a bal kéz hüvelykujja pedig nem érinti a nyakat, addig a keresztirányú vibrató megszólaltatásáért kizárólag az ujj a felelős, és az sem szükséges, hogy a hüvelykujj megszüntesse a nyakkal kialakított érintkezési pontját.”<sup>497</sup>

---

<sup>496</sup> Uo. (99-100. old.)

<sup>497</sup> Uo. (100-102.old.)

A hosszirányú vibrató a kar mozgatásával változtatja a hangmagasságot, a keresztirányú vibrató esetében az ujj a tenyér felé mozgatja el a húrt és engedi vissza az eredeti helyzetébe. A hosszirányú vibrató során a hang magassága főleg 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 XI. fejezet a „Cuaderno” második kötetéhez fűz alapos és átfogó technikai magyarázatokat. Ez a kötet a jobb kéz technikájának fejlesztését szolgálja, ezen belül az ujjak függetlenítését kívánja elérni. A jobb kéz tevékenységét részletezve *Carlevaro* itt kitér a technikai és zenei problémák helyes megközelítésére: „Egy technikai probléma megoldására a pusztán ismétlésnél rosszabb módszer nem létezik, amennyiben ez csupán fizikai munka. Ezt a tanulás folyamatából sürgősen mellőzni kell.” „A fejlődéshez vezető legbiztosabb út akkor nyílik meg, ha az izmok tevékenysége a szellem fejlődésével is jár.”<sup>498</sup>

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

---

<sup>498</sup> Uo. (107. old)

### 8.3.12 A balkéz technikája, pozícióváltás

A XII. fejezet lényegében magyarázatokat tartalmaz a „Cuaderno” harmadik kötetéhez. Ez a kötet a bal kéz technikájával foglalkozik, a pozícióváltással. Az egyik legfontosabb feladat, hogy megszokjuk az alsó illetve felső fekvések érintőtávolságait, melyek a játék során meghatározzák az ujjak egymástól való távolságát. Fontos a fekvésváltások végrehajtásánál az is, hogy minél kisebb zaj keletkezzen a húr elengedése illetve lefogása során. *Carlevaro* azt javasolja, hogy ne használjunk „vezető” ujjat, azaz ne csúszkáljanak az ujjaink a húrokon, mert ez nagy és kellemetlen zajjal jár. Természetesen az u.n. „izommemória” kialakításához törekedni kell a végrehajtás során az igen nagy pontosságra. A keresztirányú húrútváltásoknál a kézfej egy ujjon történő elmozdulását gyakoroljuk. A kombinált hosszirányú és keresztirányú váltások helyes végrehajtásának magyarázatát ábrákkal teszi érthetőbbé és egyértelművé.<sup>499</sup> (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 húrok megszólaltatására. Ezt a technikai elemet nevezzük kötésnek (*legato*), amely történhet egy alacsonyabb hangról egy magasabb hang felé és fordítva. A XIII. fejezet a „Cuaderno” negyedik, kötésekkel foglalkozó gyakorlat gyűjteményhez szolgáltat gyakorlati tanácsokat. A legfontosabb tanácsa *Carlevaronak* a kötések minél zajmentesebb végrehajtása. Részletesen elemzi az izomcsoportok munkáját és a bal kéz ujjainak segítségét végző csukló illetve karmozdulatokat ismét az ábrák segítségével mutatja be. A trillázás megtanulására írt feladatot úgy kell gyakorolni, hogy az legalább egy percig tartson és egyre gyorsuló tempóban kell játszani.

---

<sup>499</sup> Uo.(112-115. old.)

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.

#### **8.3.14 Az ujjak nyújtása és zsugorítása**

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

### 8.3.15 Akalmazott elmélet

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

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



# KILENCEDIK FEJEZET

## 9 ÖSSZEGZÉS

Nézegetjük a gitárt, a formáját, a hangszer fájának természetes szépségét csodáljuk. A gitár színei megkapóak, az ébenfekete fogólap, a többnyire paliszanderből készült, sajátos mintázatú hátlap és oldalak, a csodálatosan strukturált fenyő rezonáns narancssárga színe. Mindezek együtt valamilyen bensőségesség, otthonosság - érzetet keltenek bennünk. 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.

Az igazi mesterek hangszereiket nem előre elkészített sablonban készítik ma sem, hanem a gitár oldalait nyílt láng fölött kézzel hajlítják, formázzák. A fa a hő hatására meghajlik, és jellegzetesen, csak arra a darab fára jellemző egyedi módon reagál; a történéseket alapvetően meghatározó tényező mégis a mester keze, tudása, ízlése, elképzelése. Majd ezt követi a meghajlított oldalak összeragasztása a nyakkal és már is láthatjuk azt a formát, ami általában a nyolcas alakjára emlékeztet minket. A látvány hatása mégis nagyon egyedi. A gitárt csak amatőr szinten ismerőknek is nagy élmény az a ritkán adódó lehetőség, ha több mester alkotását láthatják egymás mellett. A hangszerek kidolgozottsága, a fej különleges, minden mesterre jellemző megfaragása, a válogatott faanyagok szépsége szinte mindenkit arra ingerel, hogy megfogja, megtapintsa, kézbe vegye, magához ölelje ezeket a zeneszerszámokat.

Az valódi csoda mégis akkor következik be, amikor megpendítjük a felhúrozott hangszer húrjait. Hallgatjuk a húrok zengését, a hangok lágyságát, különös szépségét. Ismét megpengetjük a húrokat, és még többet akarunk a hangok e varázsából. Akik idáig eljutottak a legtöbb esetben életük hátralévő

éveire elkötelezettjeivé válnak a gitárnak. Ki így, ki úgy, ki többé, ki kevésbé megismerkedik azzal a zenével, ami a gitáron megszólaltatható.

Különös érzés fogja el az embert akkor is, ha végiggondolja a gitár 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, a fentiekben leírtakhoz hasonló benyomásokkal, érzületekkel közeledtek-e ehhez a hangszerhez? Vajon ugyanaz a varázslat vonta-e őket is a bűvkörébe, mint a ma emberét, ha a gitárt pengetni kezdi? A száraz tényeket vizsgálva, a történetben szereplők életrajzát, egyéniségét elemezve érdekes hasonlóságokra bukkanunk.

A történelemmel foglalkozó kutatók körében általánosan elfogadott nézet, hogy a személyiség szerepe a történelem alakításában meghatározó. Kimutatható, hogy a történelem szereplőinek a karaktere, a személyes műveltsége, temperamentuma gyakran döntően befolyásolta a történéseket.<sup>500</sup>

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 másik hangszerrel ellentétben a gitár hogyan és miért tudott oly' sok évszázadot túlélni és ma is virágzó irodalmát megteremteni, és miként tett szert napjainkra eddig még

---

<sup>500</sup> Választott módszerem, hogy a meghatározó szerzők és művészek életútjának, munkásságának történeti ívű bemutatására építem disszertációm gondolatmenetét, és így kívánom felfedni a gitár 500 évének legfontosabb jellemzőit, összhangban van a történelmi vizsgálat egyik alaptípusával, hiszen a személyiségközpontú elbeszélés mód 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 teremtői-e koruknak, vagy a „legalkalmasabb pillanatban” érkezve 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 politikátörténet 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 tárgyhöz történetileg közelíteni. A magyar történetírásban megfigyelhető, 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.

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.



ABRA 50 Ismeretlen (19. 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 volt. A legtöbbjük kalandvágó, a világra nyitott ember volt, ugyanakkor a befelé fordulás sem volt idegen tőlük. Mindegyiküket nagyfokú kreativitás és az elmélyült gondolkodásra való képesség jellemezte. Sokuk egyszerre volt nagyon konzervatív, ugyanakkor nyitott minden újdonságra, modernitásra.

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 kiemelkedően 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 helyzetben van – mint e tanulmány 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 nagyműveltségű ember írt egy könyvet „*Cortegiano*” címmel (Az udvari ember), amelyben leírja az urbinói udvarban történt négy nap eseményeit. A könyv a kor műveltségének összességét tartalmazza,<sup>501</sup> és lényegében leírja mindazon tulajdonságokat, műveltséget, amelyek elvárhatók az „udvari ember”-től.

*Luis Milant* nagy valószínűséggel ez a kiváló mű inspirálhatta néhány évtized elmúltával a maga művelődéstörténeti munkájának a megírására.<sup>502</sup> Nem csupán az általános műveltség területén volt kiemelkedő *Milan*, hanem a zenében is korszakalkotó jelentőségű művet alkotott. Az első volt, aki Spanyolországban vihuelára írt tabulatúrás könyvet jelentetett meg. Az önálló, autonóm gondolkodását mutatja, hogy még a tabulatúraírás területén is különbözött a többiektől, az ő vonalrendszere nem alulról számozott volt, hanem felülről; egyéni módon használja az olasz tabulatúraírást is.

A közölt művek nehézségi sorrendbe csoportosítása utal *Milan* praktikus szemléletére. E tulajdonságának 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 zenébe. 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 honosított meg

---

<sup>501</sup> Baldassare Castiglioni: *Az udvari ember*, - Franklin-társulat, Budapest, ford.: Gróf Zichy Rafaelné

<sup>502</sup> „*El Cortesano*” (1561).

Spanyolországban) is inkább a saját zenei anyagait dolgozta fel, és nem a másokét. Pedig az utóbbi ebben a korában széles körben elfogadott szokás volt; semmi kivétnivalót 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 róla mégis a zenéje mondja el. Az az izgalmas sokszínűség, egyéni látásmód, az újításra, az újdonságra való törekvése teszi számunkra különösen értékesé 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 tabulatúráskönyv („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.

*Narvaez* életéről ugyanúgy keveset tudunk, mint a legtöbb vihuela-játékoséról, 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, költészettel, irodalommal foglalkozott. Muzsikusi tevékenységével széles körben csodálatot váltott ki kortársaiból.

A körülötte lévő kalandos világról tanúskodik az a körülmény, hogy tabulatúráskönyvének címével, a mondabeli *Arielre* 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 kényelmes állását és a portugál király védelmét keresnie. *Fernando Sor* kénytelen volt hazáját elhagyni és egész életét emigrációban tölteni, *Corbetta* pedig nagyon sietősen távozott Angliából. *Diego*

*Pisador* – aki a vihuelisták világában talán a „legamatőrebbnek” mutatkozik – a fennmaradt írások alapján komoly konfliktusba keveredett a családjával, azért, mert mindenáron zenész akart lenni. Fanatikusan küzdött a szeretett vihueléért és örökségét is feláldozta műveinek megjelentetése érdekében. (Más kérdés, hogy a produktum művészi értékei felől nézve a kérdést, érdemes volt-e mindezt vállalnia?)

*Andrés Segovia* is úgy kezdte ismerkedését a zenével, hogy családja kifejezetten eltiltotta 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* is újított. Tempójelzéseivel egyértelművé tette a lejátszandó művek karakterét, és neki köszönhető az első pontos műfaji megjelölése a variációknak (*diferencias*) (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 vihuelának, de szintén nagyműveltségű muzsikus (*Ovidius* és *Vergilius* szövegeire komponált zenéket). Műveit megismerve szigorúan ragaszkodott a megszokott műfaji struktúrákhoz, ugyanakkor nagy változatosságra törekedett kompozícióiban a harmóniak és a ritmika területén. Nála találkozhatunk pl.: egy szűk szeptim akkorddal, ami a korabeli zenészeknek szigorúan tiltott, kerülendő harmónia volt. *Narvaez* és *Mudarra* kortársaik között a legelmélyültebb absztrakt zenei gondolkodást valósították meg kompozícióikban.

*Fuenllana*, a születésétől vak muzsikus, inkább a szellem belső útjain kalandozott, és műveinek jó részében a hangszer új lehetőségeit igyekezett felfedezni és kibontakoztatni. Többféle hangszert is használt (6-húros, 5-húros és 4-húros vihuelát), mások műveit intavolálta (*Gomber*, *Morales*, *Josquin*) és ezek a művek bár igen komoly technikai feladatot jelentenek eljátszójuknak, mégis

rendkívül hangszeresűek. *Fuenllana* a vihuela hangszertechikai 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 jeleníti meg.

Nem így van ez a barokk pengetős kultúra kialakulásának az esetében. Természetesen a spanyol magas kultúra a barokkban is kitermelte a maga kiemelkedő muzikusait, de a francia és különösen az itáliai barokk kimeríthetetlen kincsestára a legkiválóbb gitárosoknak. Szinte megfoghatatlan népszerűségnek örvendtek a gitárosok Itáliában, és se szeri se száma a kiválóbbnál kiválóbb zenészeknek, kiadványoknak, zeneműveknek. Szinte lexikonszerű felsorolásra kényszerül e tanulmány 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.



ABRA 51 W. H. Mote, (19. század) A gitár (1849)

Nézzük először a spanyol barokk gitárosokat. Milyen személyiségre következtethetünk az ő életvezetésükből, műveikből? Sokatmondó az a körülmény, hogy *Gaspar Sanz* életének egyes adatai a legkülönbözőbb forrásokból 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 évnek kellett eltelnie, amíg a kialakult sajátos helyzetből a spanyol zene *Pedrell* és követőinek szívós munkájával ki tudott emelkedni.



ABRA 52 Laurentis de Neter, Csendélet zenészekkel

De *Sanz* még ízig-vérig spanyol muzsikát komponált. Itáliai kalandozásai 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 utánnymomtatták.

*Francisco Guerau* karrierje szépen példázza az alacsony sorból való felemelkedés lehetséges útját. Zenei tehetségét papzenészként 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 – Olaszországban rendkívüli népszerűsége tett szert, a ma is ismert gitárosok száma – ha csak a tabulatúráskönyvet kiadó komponisták és a megjelent művek sokaságát vesszük alapul – megdöbbentő. Itália vélhetően ebben az időben vált a „gitárosok exportálójává”, 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. Kezdve *Pellegrini* különös passacagliajával, 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 valamennyiőjükéről, 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. Olaszország gyönyörű ország volt a barokkban is, és többek között a *Medicieknek* és *Fuggereknek* köszönhetően gazdag is. Ilyen szempontból teljesen érhető volt, hogy a szomszédos nagyhatalmak Spanyolország és Franciaország szeméttették 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. Itália – 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 oda vezetett, hogy igaz a gitárral kapcsolatban az olaszok sok mindent tanultak a spanyoloktól - és viszont -, de mégis, a legmegdöbbentőbb az a spanyol mohóság volt, ahogy 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) Olaszországban 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 határozták meg a sajátjukét.

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, népszerűségéhez vezetett. A XVIII. századi gazdasági hanyatlás Itáliában oda vezetett, 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 bizony akkor sem futamodtak meg, amikor szakmai kihívásokkal, a szakmai konkurenciaharcokban kellett gyakran saját honfitársaikkal megküzdeniük.

Gondoljunk csak *Carulli* és *Molino*, majd *Carulli* és *Carcassi* konkurenciaharcára. Még a nagyon úriember neveltetésű *Sor* is bele-belefolyt ezekbe a gyakran 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 szintén 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 oda vezetett, hogy rajongói „*Giulianiad*” címmel gitáros szakfolyóiratot adtak ki.

A XIX. század gitárosai jórészt nagyon színes egyéniségek voltak, kaphatóak 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 is, és 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 körültekert selyemszáltól a nylon húrokig hosszú volt az út.

A gitár pedig mindig nyert ezeken a változásokon. Érdekes a gitár hangerejének koronkénti változásait is megvizsgálni.

A négy húros gitár az 1500-as években a maga dupla húrozatával, viszonylag kis testével bizony nem a leghangosabb hangszerek közé tartozott. 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 continuo-játékban is gyakran szerepet vállalt a gitár, más pengetősök (theorba, chitarone 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 a csembaló soha nem tudta pótolni.



ABRA 53 Ismeretlen (17. század), Fialasszony 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 hangversenyeinek 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* Á - dúr gitárversenye megszólalásakor tapasztalt, nevezetesen azt,

amint egy vonószenekarral 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 szolt, szembeállítva azt a merev és mechanikus csembaló hangjával. A gitár nála is győztesként került ki a két hangszer összehasonlításából.

Nem tárgya e dolgozatnak 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 elementáris erővel jelentkező igényeinek kiszolgálójává vált.

A gitár alkalmazkodóképességét a legszélesebb zenei igények kielégítésére (sokszor már szégyelnivalóan készségesen teszi ezt) mutatja *Kovács Emil* a kitűnő magyar hangszerkészítő mester listája a gitárszerű hangszerekről.<sup>503</sup>

*Pap János* hangszerakusztikus véleménye szerint még nincs kész a gitár, nem egy befejezett hangszer; lehetséges a szerkezeti változásokkal a hangerejében is változásokat elérni.

De nem csak 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 megfeledezni.

A régi korok hangszerest ábrázoló képein feltűnhet, hogy a pengetett hangszert hogyan tartja a játékos. Nem is elsősorban arra a sokféleségre térnek ki, amit láthatunk, hanem inkább arra, hogy milyen hosszú volt az út addig,

---

<sup>503</sup> Lásd melléklet.

amíg kitalálták a legpraktikusabb hangszertartást a gitárosok. Láthatjuk, hogy tartják balkézrel, támaszkodnak a fedőlapon jobb kézzel, jobb lábon, vagy ballábon keresztbe, láthatunk madzagra kötött hangszert nyakba akasztva, vagy *Sornál* asztallapra támasztva, vagy *Aguadonál* a *tripodium* segítségét igénybe véve. Végül is a keresgélésnek az volt a célja, hogy a legmegfelelőbb tartást megtalálják. *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 ezeréves 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, amik 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 a megszólaltatásának a legbonyolultabb területe. Szinte az első nyomtatott tabulatúráskönyv 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 jobb kéz technika 500 éves változásait, problematikáját, de talán a legegyszerűbbel érdemes kezdeni. A köröm szerepéről évszázadok óta szakmai vitát folytatnak a gitárosok. Sokan voltak a köröm használat mellett, és még többen ellene. Tapasztalhattuk, hogy még a vihuela korában 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 egyre több értetlennek – az ujjbegypengetés felsőbbrendűségét.

A kérdés mára eldőlt. Használjuk a körmünket is a gitár húrjainak pengetésekor. 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 körökkel érintik a húrt, az ujjbegy és a köröm is egyidőben vesz részt a pengetésben. Ujjbeggyel pengetünk és mégis körömmel.<sup>504</sup> 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 nem csak a forték, de a pianók is szebben szólnak.

*Carlevaro* könyvében sokat foglalkozik a pengetési technikákkal,<sup>505</sup> 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 balkéz munkájára is kiterjesztve – a gitárosnak lehetővé teszi keze munkabíró képességének megtöbbszöröződését.

*Carlevaro* a pengetéssel kapcsolatos nézetei szerint az ún. *apoyando* pengetés felesleges. *Segovia* egész munkássága cáfolata ennek a gondolatnak, mert ezzel a pengetés-típussal csalogatta elő azokat a hangzásokat gitárjából,

---

<sup>504</sup> Ma is vannak sokan, akik csupán a hosszúra növesztett körmeikkel szólaltatják meg gitárjukat. A lágy és mégis fényes gitárhang eléréséhez azonban ajánlatos egyidőben használni az ujjvégekben lévő idegvégződések érzékenységét, és a körök keménységét is.

<sup>505</sup> Ő is körömmel és ujjbeggyel egyszerre penget.

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 egészként kezelő rendszer még nem született.<sup>506</sup>

A vihuela korszakban 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, és ez által kisebb volt a hangtévesztés esélye, könnyebb volt rátalálni a megfelelő húrra. A korabeli hangszereken könnyű volt a fedőlapon 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 már rövidnek bizonyult a támasztáshoz, mert nem érte el a fedőlapot. *Carcassi* még támaszkodik a húrláb mellett a jobbkezének a 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, és a láb a korábbi hangszerekhez képest magasabbra emelte a húrokat a rezonánstól.

A vihuelisták, a jobbkezük 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 húrokat, mint egy pengető. Ez ma már nagyon ritkán alkalmazott technika, kivéve a razguadókat 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 hangszint eredményez, ezért a hüvelyk-mutató váltott pengetés egyben csoportosítja is a hangokat. A felsorolt pengetés típusok általánosan elterjedtek voltak a reneszánszban és a barokkban a

---

<sup>506</sup> Egy hasonló ismeretes: *Robert Brojer*: Der Weg zur Gitarre

pengetős hangszerek játéktechnikájában. Az olasz barokkban már felmerült a gyűrűs ujj használata is, de ez leginkább a XIX. század elejére, Sorék idejében vált általánossá.

A jobb kéz technikája mindenkor kiváló lehetőséget kínált a gitárosoknak virtuózitásuk fitogtatására. 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 a „fitogtatás” terén. 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 a dolog nyitjára. Ez pedig nem más, mint a hangszeres technikájának „fitogtatása”. Majdnem mindig valós zenei tartalom vagy mondanivaló nélkül. Ebben a kérdésben bizony az elmúlt 500 év gitárosainak egy része teljesen azonosan gondolkodott.<sup>507</sup>

De mindenféle bonyolult pengetési forma is ebbe a kategóriába tartozik (tremolók, rázgádók, arpeggiók) kivéve, ha komoly zenei tartalmakat hordoznak.

Fentebb szó esett a személyiség meghatározó fontosságáról. A zenészegeyéniségek valóban szeretik megmutatni magukat és képességeiket a hangszereiken is. Sokszor lehetünk tanui annak is, hogy a gitárosok nem hagyják ki az egyéb kínákozó lehetőségeket sem (pl.: *Corbetta* sem hagyta ki lottójával Angliában a pénzszerzés lehetőségét; *Segovia* egy apró huncutságára is emlékezzünk, amikor *Scarlatti* „újonnan felfedezett darabja”-ként „adta el” a hangversenylátogató közönségnek *Manuel Ponce* egyik stílustanulmányát).

A balkéz technikáról szólva – ha nagyon sommásan fogalmazunk – mondhatnánk, hogy *Milan* sem fogott másként a balkéz ujjával, mint *Sor* vagy *Segovia*. De ha a részletekben is elmélyülünk, láthatóakká válnak a lényeges változások. Kétségtelen, hogy a dupla húrozat és a sokkal rövidebb hangszernyak a reneszánszban jóval kevesebb teret engedett a balkéz

---

<sup>507</sup> *Sor* ír elítélően erről a gyakorlatról módszertanában, és *Carlevaro* is nevetségesnek, céltalannak tartja.

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 változás 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 modernkori gitározásnak a vihuela világhoz képest.

A balkéz technikájával különösen sokat foglalkozik *Carlevaro* is. Sokban különböznek megoldásai a korábbi iskolákétól, de talán a leglényegesebb és kiemelkedően jelentős eleme a balkéz technikájának az, hogy nagyon fontosnak tartja a zajok elkerülését a balkéz akciói során. A fémmel tekercselt basszushúrok a pozíció váltások során, ha óvatlanok vagyunk „nyekkenő”, vagy rövid „visító” hangot adnak. Ez fokozottan jelentkezik abban az esetben, ha az ujjainkat a húron csúsztatva - és így a kezlet mintegy a kívánt pozícióba vezetve - váltjuk a fekvéseket. *Carlevaro* ezt a zenélést zavaró „üzemzajt” elkerülendő kidolgozott egy olyan fekvésváltási technikát, amivel ugyan nehezebb fekvést váltani, mint az ún. vezetőujj használatával, de nincs üzemzaj.<sup>508</sup>

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 szabadidőt. A zene is az érdeklődési körükbe került, és az 1200-as

---

<sup>508</sup>Ezen a ponton ismét kénytelen vagyok ellentmondani *Carlevaro* elképzeléseinek. Ugyanis hiábavaló egy nehézkes, sok munkát igényelő 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 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 végighúzzuk az ujjunkat rajtuk vezetőujjként.

évek utáni zenei fejlődés elérte ezt a kivételezett társadalmi csoportot. Próbálkozni kezdtek az otthoni zenéléssel, 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 nagyrészét az elmúlt évtizedekben már több nyelvre is lefordították, elemezték, hasonmás kiadásokban újra kiadták. Lassan a gitáros köztudat részeivé váltak a művek, és ha nem is egyenletesen magas művészi színvonalat képvisel minden egyes újra felfedezett 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 kottáskönyveket produkált.

Módszertani elemzéseknek nem sok értelme van e művek esetében, mert ugyan próbáltak az egyszerűbbtől a bonyolultabb felé haladni, de pedagógiai szempontból bizony nem ostromolták a csúcokat ezek a kiadványok. De ez nem maradt így. Előrehaladva az időben a barokk ilyen jellegű könyveinek a

sokasága már sokkal praktikusabban és célszerűbben vezette a tanulni vágyót a gitárzene rejtelseibe. A kiadványok pedagógiai szempontú minőségjavulása valószínűleg nagymértékben segíthette a hangszer egyre szélesebb körű népszerűvé válását is. Talán a gitárirodalomnak ez a területe az, amely még nem annyira felderített, mint a vihuela zenéje. Állíthatjuk, hogy az elkövetkezendő évtizedek a barokk gitárzene kincsei újrafelfedezésének korszaka lesz.

*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 kritikusan szemlélte kortársai tanítási módszereit, és amellet kardoskodott, hogy a gitáros ne csak az ujjait képezze, hanem elméletileg is felkészült muzsikussá váljon.

*Carcassi* a maga hallatlan precizitásával építette fel gitáriskoláját, és elbűvölően pontos definícióival, utasításaival, 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 sajnálatosan egyre kevesebb érdeklődés mutatkozott a gitár iránt. *Mertz* életútja jól példázza azt a keserves igyekezetet, amint 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 átiratai és kompozíciói, amelyek a gitárirodalom legnagyobb művei közé sorolandók.

Az öt követő nemzedékek tagjai közül sokan írtak gitáriskolát, de a praktikus használati értékükön túl nem jelentettek valódi újdonságot sem didaktikai, sem módszertani szempontból.

*Sagreras* iskolája üdítő színfolt ebben a nagy szürkeségben. Neki sikerült a múlt század harmincas éveire kidolgoznia egy pedagógiai koncepciót, amelyre felépíthette gitáriskoláját. Gitáriskolájának megírásával grandiózus vállalkozásba fogott. Ahogy ő maga is írt erről, a nagy elődök (*Tarrega*, *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. Ugyanis *Sagreras* 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 rendkívül konzekvens és precíz használatával is.<sup>509</sup>

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. Vonósok közül többen irigykedve hallgatták több ízben ezeket a műveket, utalva arra, hogy ők bizony 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 gitároktatásban viharos gyorsasággal elterjedt, és az egész világon a hétköznapiak részévé vált ez a mű. Könnyed hangszerkezelésével, latinus 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, *Tarrega* tanítványa volt. Ha *Tarrega* elképzeléseit akarjuk megismerni a

---

<sup>509</sup> Az ujjazatok a gitár megszólaltatását a bennük rejlő fontos technikai és nagyon gyakran zenei információkkal segítik.

gitártechnikáról,<sup>510</sup> 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 *Pujol* maga komponálta gyakorlathoz. A világ számos országa gitároktatásának kötelező alpműve. Valóban megtanulható a gitározás magas fokú technikája a segítségével. Csupán az a probléma, hogy az etűdök 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 tanulmányban.

Az elmúlt évtizedekben rendre találkozhattunk a gitáros világban élő problémával, a repertoár szűkösségének kérdésével. A legismertebb szólisták, tanárok, növendékek sopánkodása volt gyakran hallható, hogy ugyanis nincs mit játszania az igényes zenét előadni és tanulni vágyó gitárosoknak. Igénytelen művek sokaságára panaszkodtak, amelyek a gitárirodalom 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 bejártatott és elfogadott hangszerrel kapcsolatban. Ezt a negatív önértékelést csak táplálta néhány zenészkolléga a gitárról hangoztatott lenéző, sokszor becsmérő 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 tanulmány 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 történések, amelyek megtartották az ember kezében ezt a hangszert.

---

<sup>510</sup> Tarrega maga nem írt gitáriskolát.



Kétségtelenül igaz, hogy ha elemezzük a gitár múltját, találkozhatunk olyan időszakokkal is, amelyekben a gitár nagyon háttérbe szorult. *Tóth Aladár Segoviáról* írt kritikájában fájóan, kicsit leértékelően, de mégis pontosan határozta meg a XX. század eleji gitárzenét: „amolyan köztes zene” -ként. A zeneszerzők azonban éppen e szóbanforgó kritika megírásával egyidőben 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 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 Poggi* kiadott egy könyvet<sup>511</sup> (*The Guitarist's 20th Century Repertoire Guide*), amelyben jegyzékbe szedte az elmúlt évszázadban gitárra komponált zeneműveket. Ebben a katalógusban több mint 5000 szerző 25000 kompozíciója szerepel. *Poggi* 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 ebben a nagyszerű könyvben, 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 nemcsak 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,

---

<sup>511</sup> VP Music Media di Vincenzo Poggi, Roma 1999. August

fuvola stb.) irodalmához mérhető, azok minőségétől semmiben nem elmaradó, értékes zeneművekkel találkozunk. Ha a műfajok felől közelítünk, azt tapasztaljuk, hogy egyes periódusokban éppen a pengetős hangszerek - így a gitár is (a vihuela is) -, a fejlődés, a műfajteremtés élvonalában szerepel. A vihuelára komponált fantáziák a műfaj kialakulásának első pillanataiban születtek és alapvető befolyással voltak ennek az önálló hangszeres zenei formának a kialakulására. A *Griffith* féle elemzés világosan mutatja, mint születik meg a vokálpolyfóniából 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 hangszeresekkel is, de a Napkirály – sok más arisztokratához hasonlóan – mégis inkább gitározni tanult. Az itáliai barokk hihetetlen gazdagsággal ajándékozta meg a gitárosok irodalmát, csak a tehetetlenség és a lustaság akadályozza e végtelenül gazdag irodalom napvilágra és a gitáros repertoárba kerülését. Az elkövetkezendő 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 kezükbe 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* Á- dúr gitárversenye, a *Joseph Haydn* 76. születésnapja tiszteletére rendezett bécsi hangversenyen bizonyította a gitár ilyen zenei lehetőségeit is győzedelmesen. A gitár a kor követelményeinek megfelelő műfajokban, mindig meg tudott felelni a kívánalmaknak. Különös, hogy mégis 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, - és ismét „újráfelfedezni” 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 tanulmányoknak 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.



ABRA 54 John Sargent (1856-1925), El Jaleo, 1882

### 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 kaméliákért.

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.

## BIBLIOGRÁFIA

- 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, Antoin:** *Methode de guitare par musique et tabulatur*, Párizs, 1776
- Baillon, Pierre Joseph:** *Nouvelle methode selon le sisteme des meilleurs auteurs*, 1781.
- Barberis, 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:** *The Musical Quarterly*, vol. LI. 1965.
- 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 Macmillen 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. 1962.
- Butler, Gregori G.:** „The Fantasia as a Musical Image”, *Musical Quarterly*, 1974.

- 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, Exposición de la Teoria Instrumental*  
DECISA S. A. 1984, A könyv magyar fordítása a Debreceni Egyetem  
Zeneművészeti Karának Gitár Tanszaka számára készült jegyzet, (Az  
1984-es angol nyelvű kiadvány alapján fordította: Jászberényi István –  
2004.)
- Carré, Anthoine:** *Libre de guitarre contenant plusieurs piéces*, Párizs, 1671.
- Castiglioni, Baldassare:** *Az udvari ember*, Franklin társulat, Budapest, ford.: Gróf  
Zichy Rafaelné
- Charbonchi, Antonio:** *Sonate die chitarra spagnola con intavolatura franzese*,  
Firenze, 1640.
- Charbonchi, Antonio:** *Le dodici chitarre spostate*, Firenze, 1643.
- Clinton, Georg:** *Andrés Segovia*, Musical New Service Ltd. 1978.
- Colonna, Ambrosio:** *Intavolatura di chiterra 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 Guitare Royale*, Párizs, 1671.
- Daca, Estevan:** *Libro de musica en cifra para vihuela, intitulado el parnasso*, 1576.  
Valladolid
- Diderot, Denis:** *Encyclopedie on Dictionaire raisonné des sciences, des arts et des  
metiers*, Paris, 1751-65.
- Dizionario enciclopedico universalio della musica e dei musicisti**, diretto da  
Alberto Basso, UTET, Le biografie
- Donington, Robert:** *A barokk zene előadasmódja*, Zeneműkiadó Budapest, 1979.
- Ebert, Adam:** *Auli Apronii vermehrte Reise-Beschreibung*, 1723
- F. Heck, Thomas:** *Mauro Giuliani: Virtuoso Gitarist and Composer*, Edition  
Orphée, 1995.
- Ferandiere, Fernando:** *Arte de tocar la guitarra espanola por musica*, Madrid, 1799.

- Foscarini, Giovanni Paolo:** *Libros Segundo*, 1629. *Il Primo, Segundo, e Terzo Libro della Chitarra Spagnola*, 1630. *Il Libro, Segundo, Terco, e Quatro Libro*, 1637. *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, 1640.
- Fuenllana, Miguel de:** *Libro de musica para vihuela intitulado orphénica lyra*, 1554, Sevilla
- Gaspar-Sanz:** *Instruccion de musica sobra la guitarra espanola*, Zaragoza, 1674.
- Granata, Giovanni Battista:** *Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola...*, 1646. Bologna
- Granata, Giovanni Battista:** *Nuove suonate di Chittarriglia spagnuola piccicate, e battute...*, 1650. Bologna
- Granata, Giovanni Battista:** *Nuova Scielta di Capricci armonici... Opera Terca*, 1651. Bologna
- Granata, Giovanni Battista:** *Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta*, 1659. Bologna
- Granata, Giovanni Battista:** *Novi Capricci Armonici Musicali in vari Toni...*, *Opera Quinta* 1674. Bologna
- Granata, Giovanni Battista:** *Nuovi Sovavi Concerti di Sonate Musicali... Opera Sesta"*, 1680. Bologna
- Granata, Giovanni Battista:** *Armonici Toni di Vari Suonate Musicali Concertante...* *Opera Settina*, 1684. Bologna
- Griffiths, John Anthony:** *The vihuela fantasia [microform]: a comparative study of forms and styles*, diss., Monash University, Australia, 1984.
- Guerau, Francisco:** *Poema Harmonico Compuesto de Varias Cifras por el Temple de la Guitarra Espanolas*, 1694. Madrid
- Hall, Monica:** „Baroque guitar stringing: a survey of the evidence”, *The Lute Society Booklets*, No. 9.
- 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:** *Bakfark, Zeneműkiadó*, 1982.
- Jeffery, Brian:** *Fernando Sor, Composer and guitarist*, Tecla Edition, London, 1982.

- Kapsberger, Johann Hieronimus:** *Libro primo d'Intavolatura di Chitarrone*, Venezia, 1604.
- Kovács Emil:** *Akusztikai- és számarányok a gitárok formatervezésében*. Magánkiadás
- Meier, Bernhard:** *Alte Tonarten*, Berenreiten Verlag, Kassel, 1992.
- Mersenne, Marin:** *Harmonie universelle*, Paris, 1636.
- Mertz, Johann Kaspar:** *Schule für die Guitarre*, Wien, 1848., Haslinger
- Micheli, Antonio di:** *La nuova chitarra*, Palermo, 1680
- Milano, Francesco da:** *Opere Complete per liuto*, Ruggero Chiesa, Ed. Suvini Zerboni, Milano
- Montesardo, Girolamo:** *Nuova intentione d' intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spagniola senza numeri, e note; per mezzo della qualle da se stesso ogu'uno senza maestro potrà imparare*, Firenze, 1606.
- Moreno, José Miguel:** Robert de Visée and the Theorbe Pieces (CD) Glossa Music, S. L. 2000.
- 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 Música... para Guitarra*, Sevilla, 1546.
- Murcia, Santiago de:** *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, Madrid, 1714.
- Murphy, S.:** „Seventeen-Century Guitar Music“, Notes on Rasgueado Performans e Golpin, Society Journal, Vol. XXI. 1968.
- Narvaez, Luis de:** *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para taner Vihuela*
- 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, Bibliotheque Nationale, MS. 390 (kézirat 1595)



- Pap János:** *A hangszerakusztika alapjai*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerészképző 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’ Ph. D. 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-től 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, Argentina, 1933.
- Sanchez, Jesus:** Gaspar Sanz, Orphénica Lyra: Gaspar Sanz (CD), Glossa Music, S. L. 2000.
- Sanseverino, Benedetto:** *Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola opera terza*, Milano, 1622.
- Santa Maria, Thomas de:** *Libro llamado Arte de Fantasia assi para Tecla como para Vihuela...* Madrid, 1565.
- Smith, Douglas A.:** 'Baron and Weiss contra Mattheson: In Defense of the Lute' *Journal of the American Lute Society* Vol. VI. 1973.
- Sor, Fernando:** *Méthode pour la Guitarre* (A gitározás módszertana), a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Tanárképző Intézete gondozásában jegyzetként magyar nyelven megjelent 2002-ben, Fordította: Kiss Boglárka
- Spinacino, Francesco:** *Intabolatura de Lauto, Libro I. e. II.* Velence, 1507.
- Szabolcsi Bence:** *A zene története*, Zeneműkiadó, Budapest, 1984
- Tinctoris, Johannes:** *De inventione et usu musiciae*, 1487.
- Tóth Aladár:** *Válogatott zenekritikák*, Zeneműkiadó 1968.
- Tyler, James and Sparks, Paul:** 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 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
- Visée, Robert de:** *Livre de pieces de guitarre dedié au Roy*, 1682., Párizs
- Visée, Robert de:** *Livre de pieces pour la guitarre dedié au Roy*, 1686., Párizs
- Pieces de theorbe et de luth, mises en partition, dessus et basse*, 1716., Párizs,
- Wade, Graham:** *Tradition of The Classical Guitar*, John Calder, London
- Ward, John Milton:** *The Vihuela de Mano And Its Music*, Diss., New York University, 1953.

**Yrol, Pablo Minguel y:** *Reglas y advertencias...* 1852. Madrid

Valamint:

**The New Grove** Dictionary of Music and Musicians, Second Ed.

**Gitarre&Laute**, 1983. 5. füzet, Interview mit Andrés Segovia, (287-293. old.)

**Világtörténelmi enciklopédia**, Kossuth Könyvkiadó, 1984.

## NÉVMUTATÓ

- Abbatessa**, Giovanni Battista , 98, 109,  
**Abreau**, Antonio 129,  
**Adriansen**, Emanuel 31,  
**Agricola**, Martin 30,  
**Aguado**, Dionisio XV, 13, 128, 129, 130, 156, 160,161, 162, 165,171, 172, 227, 230,  
231, 235, 241,  
**Alba grófnő** 153,  
**Albert főherceg** 110,  
**Alonso**, Lorenzo 126, 131,  
**Amat**, Carlos y Juan 79, 83, 153, 241,  
**Andriani**, Jacome Francisco 104,  
**Anelli**, Giuseppe XV, 13, 130, 131,  
**Aragóniai Ferdinánd** 17, 20,  
**Arcas**, Julio X, 8, 132, 133, 182, 183, 189,236,  
**Arezoi Guido** 27,  
**Argote**, Luis de Gongora y 18,  
**Ariel** 222,  
**Arion** 54,  
**Arvedondo**, Josef 153,  
**Attaignant**, Pierre 31, 241,  
**Augustin**, Albert 191,  
**Austria**, Juan de 101,  
**Austriai Anna** 118,  
**Bach**, Johann Sebastian 70, 92, 185, 186, 217, 225,  
**Bailleux**, Antoine 122, 141,  
**Baillet**, Pierre 155,  
**Baillon**, Pierre Joseph, 122, 241,  
**Bakfark**, Bálint 31, 65, 243,  
**Barberis**, Melchior de XIV, 12, 77, 104, 105,

**Barca, Pedro Calderon de la** 18,  
**Bartolotti, Angelo Michele** 80, 94, 95, 96, 97, 113, 114, 115, 119, 241  
**Basilio apát** 128,  
**Basurto, Juan Garcia de** 21,  
**Beatles, II,** 2,  
**Beethoven, Ludwig** 174, 185,  
**Benavete márki** 128,  
**Benediz,** 157,  
**Bérben kiadó** 192,  
**Bermudo, Fray Juan** 22, 25, 34, 46, 52, 53, 54, 75, 76, 81, 241,  
**Bernardina** 23,  
**Bernini,** 72,  
**Bertini, M.** 156,  
**Berton,** 154,  
**Besard, J. B.** XIV, 12, 241,  
**Bobri, Vladimir** 187, 241,  
**Bobrovitz,** 171,  
**Boccherini, Luigi** 128, 227,  
**Bonaparté, Joseph** 154,  
**Bourbon, Henri Jules** 120,  
**Bölcs Alfonz** 22,  
**Breitkopf & Hartel kiadó** 171  
**Breton,** 187,  
**Breyssing, Gregorie** 77,  
**Briceno, Luis de** 79, 119, 241,  
**Brocar, Joan de** 51,  
**Brudien, Joan** 21,  
**Burdett, Mary Jane** 156,  
**Butler, Gregorie G.** 59, 60, 241,  
**Cabeson, Antonio de** 21, 51,  
**Calabria, Duque de** 35,

**Calvi, Carlo** 110, 111,  
**Campion, Francois** 80, 104, 121,  
**Carcassi, Matteo** XV, 13, 130, 131, 139,140, 141, 142, 143,144,145, 146,147,148,  
149, 150, 151, 152, 172, 180, 193,227,231,232, 235, 236,241,  
**Carisani, Cristobald** 101,  
**Carlevaro, Abel** XVII, 15, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205,  
206, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 230, 232, 234, 241,  
**Carli kiadó** 171,  
**Caro, Augustin** 129,  
**Carolin, Sor** 154, 156,  
**Carolina Augusta császárné** 179,  
**Carpio, Felix Lope de Vega y** 18,  
**Carulli, Ferdinando** XV, 13, 130, 131, 139, 141, 142, 171,172, 227, 231, 235,  
**Carvé, Antonie** 79,  
**Casals, Pablo** 184, 185,  
**Castillion, Jan Baptiste Ludovico** 125,  
**Challoner,** 155,  
**Chanterell kiadó** 192,  
**Charbonchi, Antonio** 115, 242,  
**Cherubini,** 154,  
**Chiesa, Ruggiero** 176, 243,  
**Clavio mester** 23,  
**Clemens,** 21,  
**Cobos, Francisco de los** 32,  
**Coelho, Olga** 187,  
**Colista, Leilo** XIV,12, 101,  
**Colonna, Ambrosio** XIV,12,107, 108, 109, 242,  
**Conti, Francesco** 120, 127,  
**Corbetta, Francesco** XIV, 12, 80, 92, 94, 95, 96, 101, 104, 109, 111, 112, 113, 118,  
119, 122, 222, 226, 233, 242, 244,  
**Cordoba, Francisco Fernando de** 46,

**Corelli**, Arcangelo 104,  
**Corette**, Michel, 95, 125,  
**Correto**, Scipione 98,  
**Costanso**, Fabricio 109,  
**Coste**, Napoleon 193,  
**Couperin**, Francois 121,  
**Daça**, Esteban XII, 32, 51, 64,  
**Dangen** marquiz 119,  
**Derosier**, Nicolas XIV, 12, 101,  
**Descoteaux**, René Pignon 120, 121,  
**Diabelli**, Anton 173, 175,  
**Dias**, Belhior 135,  
**Diderot**, Denis 80, 242,  
**Dowland**, John 31,  
**Droure**, 155,  
**Duarte**, John 181,  
**El Greco** 18,  
**Escoba**, Pedro de 20,  
**Estén**, Ercole d' 60,  
**Eucina**, Juan del 20,  
**Fabricatore**, Giovanni Battista XV, 13, 128, 129, 242,  
**Falla**, Manuel de 186, 244,  
**Favre**, Antoine 121,  
**Fernandiere**, Fernando XV, 13, 128, 129, 242,  
**Ferrer**, Benito 183,  
**Flecha**, Mateo 21,  
**Fo ix**, Germana 35,  
**Fortea**, Daniel 182,  
**Foscarini**, Giovanni Paolo 80, 84, 85, 86, 94, 97, 98, 101, 110, 111, 234, 242,  
**Fourqueray**, Antonie 121,  
**Frescobaldi**, Girolamo 106,

**Frias**, Joseph de 135,  
**Fuenllana**, Miguel de XII, 10, 25, 32, 37, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 64, 69, 70,81,  
91, 223, 242,  
**Fuggerek** 226,  
**Galloit**, Jean de 118,  
**Garcia**, Miguel XV, 13  
**Gaultier** család 74, 119,  
**Gibson**, O. 138,  
**Giuliani**, Mauro 169,172,173, 174, 175,176, 227, 228, 229, 233, 239, 242, 130, 139,  
169,  
**Godoy**, Manuel de 128,  
**Gombert**, Nicolas 20, 21, 48, 69,  
**Gonzaga**, II. Carlo 112,  
**Goya**, 126, 153,  
**Gragnani**, Filippo XV, 13, 130,  
**Granata**, Giovanni Battista 76, 80, 94, 95, 101, 112, 116, 242, 243,  
**Granate**, Giovanni Battista XIV, 12, 101,  
**Grandi**, Alessandro 109,  
**Griffiths**, John Anthoni XIII,11, 54, 55, 64, 243,  
**Guerau**, Francisco XIV, 12, 79, 94, 97, 103, 225, 243,  
**Guerrero**, XII, 10, 21,  
**Haslinger** kiadó 179, 243, 178,  
**Hauser**, Hermann 184,  
**Haydn**, Joseph 154, 166, 170, 174, 239,  
**Heck**, Thomas F. 175, 242,  
**Héle**, Georg de la 21,  
**Henestrosa**, Miguel de XII,10, 32, 51, 52, 54, 55, 98, 243,  
**Horetzky**, Felix 176,  
**Hullin**, Felicite 155,  
**Hummel**, J. Nepomuk 174, 177,  
**I. Ferenc** 42,



**I. Károly** – később V. Károly 18, 20, 21, 32, 33, 42, 221,  
**II. Frigyes Ágost** 74,  
**II. Fülöp** 18, 20, 21, 48,  
**II. Károly** 74, 112, 113,  
**III. Juan** 35,  
**Il Capriosa** 112,  
**Il Furioso** 110,  
**Ipaumann, Conrad** 29,  
**Isaak, Heinrich** 60,  
**IV. Károly** 128,  
**Jacquemart, André** 24,  
**Josquin, de Prez** 33, 43, 46, 57, 59, 60, 69, 223,  
**Kahlbrenner,** 155,  
**Kapsberger, Girolamo** 97, 101, 143,  
**Kasztiliai Isabella** 20, 17,  
**Kolombus, Kristof** 20,  
**Kovács. Emil** XV, 13, 135, 137, 138, 230, 243,  
**Krisztina** 113, 114,  
**Lacote, René Francois** 131, 157, 168, 169, 171,  
**Latassa, Felix de** 102,  
**Le Coq, Francois** XIV, 12, 101,  
**Ledhuy, A.** 156,  
**Lee, Luis** 178,  
**Lindley,** 155,  
**Liszt, Franz** IX, 8, 157, 178, 244, 245,  
**Literes, Antonio de** 104,  
**Llobet, Miguel** 182, 192, 193,  
**Lopez, Inigo** 42,  
**Lorca, Federico Garcia** 123, 186, 240,  
**Lully,** 112, 121,  
**Mace, Thomas** XIV, 12, 74, 92,

**Maintenon**, Madam de, 120,  
**Manchicourt**, Pierre de 21,  
**Marescot**, Charles de 141, 169,  
**Mária császárnő** 21,  
**Maria**, Lujsa 104,  
**Marian**, Juan de 18,  
**Martin**, C. F. 137,  
**Martinez**, 157,  
**Mathias**, Medici 115,  
**Mathiegka**, V. 173,  
**Mathos**, Lucas de 23,  
**Mazarin** bíboros 112, 118,  
**Mediciek** 106, 226,  
**Medina**, Antonio de 126, 135, 137,  
**Medinaceli** herceg 153,  
**Melcarne**, 106,  
**Mendoza**, Diego Hurtado del 42,  
**Merchi**, Giacomo 123, 124, 126, 127,  
**Merkur** 22,  
**Mersenne**, Marin 79, 99, 243,  
**Mertz**, Johann Caspar XVI, 14, 177, 178, 179, 180, 181, 236, 243,  
**Messionnier**, Antoine 140,  
**Michelangelo** 70,  
**Miklós** cár 155,  
**Milan**, Don Luis XII, 10, 26, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 51, 52, 53,  
54, 56, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 220, 221, 222, 233, 233, 236, 243,  
**Milano**, Francesco da 63, 69, 243, 245,  
**Molino**, Francesco XV, 13, 130, 141, 227,  
**Montano**, Menito Arias 18,  
**Montesardo**, Girolamo XIV, 12, 79, 85, 105, 106, 108, 243,  
**Monteverdi**, 41, 74,

**Monti**, Giacomo 116,  
**Morales**, Christobande XII, 21, 46, 48, 51, 223, 229,  
**Moretti**, Federico XV, 13, 128, 129, 153, 172,227,231,243,  
**Morlaye**, Gillaume 77,  
**Mote**, W. H. 224,  
**Mozart**, W. Amadeus 154, 155, 156, 170, 185, 227,  
**Mударra**, Alonso de XII, 10, 26, 32, 37, 42, 43, 44, 45, 48, 51, 54, 56, 64, 68, 76,  
223, 244,  
**Murcia**, Santiago de XIV, 12, 95, 103, 104, 244, 245,  
**Napkirály** 74, 112, 118, 119, 239,  
**Napoleon**, Bonaparte 153,154,  
**Narvaez**, Luis de XII, 10, 32, 33, 34, 35, 45, 47, 48, 51, 54, 67, 68, 69, 222, 223,  
244,  
**Nebrija**, Antonio de Cala 18,  
**Neucleus**, Johannis 29,  
**Neusidler**, Hans 30,  
**Orleansi**, Fülöp 118,  
**Orpheus** 22, 54,  
**Ovidius** 42, 223,  
**Pacini** kiadó 156,  
**Paganini**, Niccolo IX, 8, 164, 175, 176  
**Pages**, Juan 126, 135, 137,  
**Palestrina**, 21, 51,  
**Pamphili**, Benedetto 117,  
**Pap**, János 139, 230, 244,  
**Pastrana**, Pedro de 21,  
**Payent**, Nicolas 21,  
**Pedrell**, Carlos 224,  
**Pelzer**, Ferdinand 176,  
**Péres**, Francisco 134,  
**Pernas**, José 132,

**Pesori**, 96,  
**Phalèse**, 46, 78,  
**Piccinini**, Alessandro XIV, 12, 81, 82, 91, 92, 95, 241, 244,  
**Pico**, Fiorano XIV, 12, 98, 106, 107, 244,  
**Pisador**, Diego XII, 10, 32, 48, 51, 52, 64, 222, 244,  
**Plantin**, Josephin 178,  
**Pocci**, Vincenzo 238, 244,  
**Ponce**, M. Manuel 233,  
**Prat**, Domingo 193, 244,  
**Pujol**, Emilio 153, 183, 231, 237, 244,  
**Rada**, 157,  
**Raguenet**, Francois 99, 244,  
**Raimondi**, Marcantonio 23,  
**Ramirez**, Manuel 184,  
**Raoux**, Jean 120, 225,  
**Rebel**, Jean Féry 121,  
**Rebillé**, Phibert 120,  
**Regondi**, Giulio 178,  
**Rembrandt**, R. 72,  
**Renoir**, Pierre Auguste 181,  
**Ribayaz**, Lucas Ruiz de 80, 245,  
**Rippe**, Albert de 69,  
**Rogier**, Philippe 21,  
**Roncalli**, Ludovico 80, 117, 118, 234, 245,  
**Rossini**, G. A. 176,  
**Rotta**, Antonio 105,  
**Roy**, Adrian le 31, 77,  
**Rubens**, P. 72, 110,  
**Rubio**, Juan Manuel Garcia 129,  
**Saadvera**, Joseph Alvares de 104,  
**Saavedra**, Miguel de Servantes 18,

**Sagreras, Julio Salvador** XVII, 15, 191, 192, 193,194, 236, 245,  
**Said, Taric Ben** 16,  
**Saizenay, Vandry de** 119, 121,  
**Salieri,** 174,  
**Salle, Bernard Jourdan de** 119, 120,  
**Salviati herceg** 114,  
**San Martin tábornok** 137,  
**Sancta Maria,Thomas de** 38, 95,  
**Sanguino,** 126,  
**Sanseverino, Benedetto** XIV, 12, 80, 103, 108, 109,245,  
**Sanz, Gaspar** XIV,12, 79, 83, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 224,  
225,227,242,245,  
**Sargent, John** 240,  
**Savelli, Don Paolo** 115,  
**Scarlatti, Alessandro** 104, 186, 227, 233,  
**Scherzer,** 180,  
**Schtockhausen, Madam** 141,  
**Schubert, Franz** 178,  
**Schulz, Leonhard** 176,  
**Segovia, Andrés** X, XVI, XVII, 8, 14, 180,183, 184, 186, 187, 188, 189, 190,  
191,195, 222,230, 232, 233, 241, 242, 246,  
**Sellas, Giorgio és Matteo** 78, 135,  
**Signorelli, Luca** 24,  
**Soller, Regnault** 118,  
**Sor, Fernando** XV, XVI, 13, 14, 127, 130,132, 153,154,155, 156,157,158,  
159,161,162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,170, 172,177,184,194, 223, 228, 230,  
231, 232, 233,234, 235, 236, 237, 239, 244, 246, 250,156,  
**Soto, Francisco de** 21,  
**Soto, Hernando de Habalos de** 51,  
**Spagnoletti,** 155,  
**Sparks,** 125, 245,

**Spinacino, Francesco** 30, 245,  
**Staufer,** 136, 137, 180,  
**Stradivari, Antonio** 78, 80, 135, 136, 226,  
**Suvini Zerboni** kiadó 176, 243,  
**Tarif, Marquisa de** 48,  
**Tarrega, Francisco** X, XVI, 8, 14, 133, 182, 183, 193, 189, 236, 244,  
**Tesoler, Giovanni** 78,  
**Teufelsdorfer,** 157,  
**Thielemann,** 137,  
**Tiepolo, Baldissera Lorenzo** 100,  
**Tilke, Joakim** 78,  
**Tinctoris, Johannes** VII, XII, 6, 10, 22, 245,  
**Torquemada** 17,  
**Torres, Antonio Jurado de** X, 8, 132, 133, 134, 138, 182, 183, 189, 236, 245,  
**Torroba, Moreno** 187,  
**Toscanini,** 185,  
**Tóth, Aladár** XVI, 14, 185, 230, 237, 238, 245,  
**Turrina, Joaquin** 187,  
**Tyler, James** 245, 125,  
**V. Alfonz** 19,  
**V. Fülöp** 104,  
**Vago, Conserto** 94,  
**Valdabrin, Ferdinando** 79, 95, 115, 245,  
**Valderrabano, Enrique de** XII, 10, 32, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 64, 69, 70, 223,  
**Valois, Isabel de** 48,  
**Valvoy, Monsier de** 118,  
**Van Dyck** 72,  
**Vásques, Juan** 21,  
**Velasques,** 72,  
**Velasquez, Diego Rodrigez de Silva** 18,  
**Verdelot,** 51,

**Vergilius** 42, 223,  
**Victoria**, Tomás Luis de XII, 10, 21, 227,  
**Vilhelm**, Leopold 112,  
**Villa - Lobos**, Heitor 195, 217,  
**Villas**, Francisco de Quevedo de 18,  
**Virdung**, Sebastian 29,  
**Visée**, Robert de 80, 95, 96, 97, 104, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 154, 239,  
243,245,  
**Viszotszkij**, 155,  
**Voboam**, René és Alexande 78, 135,  
**Wainwright**, Miss 156,  
**Ward**, John M. 48, 62, 69, 245,  
**Watteau**, Jan Antonie 124, 209,  
**Weiss**, Silvius Leopold 31, 74, 92, 245,  
**Willaert**, 21, 43, 46,  
**Wölfin**, Heinrich 71,  
**XIII. Lajos** 74,  
**XIV. Lajos** 74, 99, 112, 118, 119, 121,  
**Yrol**, Pabló Mingnet y 76, 246,  
**Zapata**, Luis 34, 42,  
**Zayas**, Rodrigo de 101,  
**Zurita**, Jeronimo de 18,

## FIGURE - ABRA

ABRA 1	Pablo Picasso: Az öreg gitáros .....	6
ABRA 2	Vihuelán játszó angyal (16. század) .....	56
ABRA 3	Marcantonio Raimondi (1475-1534):Vihuela de mano-n játszó férfi. 60	
ABRA 4	Luca Signorelli (1441-1523) Election (1500 körül) .....	61
ABRA 5	A Jacquemart André Múzeumban látható vihuela.....	62
ABRA 6	A héthúru vihuela ábrázolása J. Bermudo könyvében .....	63
ABRA 7	A vihuela ábrázolása Milan könyvében .....	64
ABRA 8	Narvaez tabulatúrás könyvének címlapja.....	72
ABRA 9	Vihuela játékos (16. század) .....	74
ABRA 10	Az "El Maestro" első oldala .....	76
ABRA 11	Alonso de Mudarra könyvének egyik oldal .....	84
ABRA 12	Alonso de Mudarra: Romanesca, O Guardame las vacas.....	85
ABRA 13	Egy lap Alonso de Mudarra könyvéből: Pavana négyhúru gitárra ..	86
ABRA 14	Fuenllana tabulatúráskönyvének egy lapja .....	91
ABRA 15	Miguel de Fuenllana könyvének címlapja .....	92
ABRA 16	Leonello Spada (1576-1622): A koncert (1615).....	119
ABRA 17	Guillaume Morlaye, La premierer livre...(Paris, 1552) tabulatúrás könyve címlapja .....	126
ABRA 18	Négy húru gitár rajza Phalése tabulatúrás könyvéből (1570) .....	127
ABRA 19	Alessandro Piccinini tabulatúrás könyvének címlapja .....	132
ABRA 20	Lorenzo Baldissera Tiepolo (1736-1776): Egy elegáns madridi páros 153	
ABRA 21	Gaspar Sanz tabulatúrás könyvének első oldala (1674).....	154
ABRA 22	Sanz fogástáblázatának egy oldala.....	155
ABRA 23	Pico kövnyvének borítója .....	160
ABRA 24	Pico kézirata.....	161
ABRA 25	Colonna kézirata .....	162
ABRA 26	Foscarini alfabeto táblázata .....	166
ABRA 27	Francesco Corbetta .....	167
ABRA 28	Angelo Michele Bartolotti.....	169
ABRA 29	Giovanni Battista Granata (1620-1672) .....	171
ABRA 30	Jean Raoux (1697-1734) A zenei lecke.....	176
ABRA 31	Jean Antoine Watteau (1684-1721), Szerelmi játék , 1717 körül .....	181
ABRA 32	D. Aguado módszertanának első oldala .....	188
ABRA 33	Julian Arcas (1832-1882).....	192
ABRA 34	Matteo Carcassi (1792-1853) .....	201
ABRA 35	Charles de Marescot: A Carulli rajongók „szakmai vitája” a Molino hívőkkel.....	202
ABRA 36	Carcassi Gitáriskolájának első oldala.....	204
ABRA 37	Az angol nyelvű kiadvány címlapja.....	223
ABRA 38	Illusztrációk az angol nyelvű kiadásból .....	224
ABRA 39	Illusztrációk az angolnyelvű kiadásból .....	232
ABRA 40	Illusztráció az angol nyelvű kiadásból .....	234
ABRA 41	Luis Panormo (1784-1862) gitár, London .....	235



ABRA 42	Charles de Marescot, „La Guitarromania”, litográfia .....	237
ABRA 43	Pierre Auguste Renoir: Spanyol gitáros (1897).....	251
ABRA 44	Francisco Tarrega (1852-1909).....	252
ABRA 45	Andrés Segovia (1898-1987) .....	254
ABRA 46	Gary A. Ruhinen (kortárs), Transzban .....	255
ABRA 47	Abel Carlevaro .....	268
ABRA 48	A „fijacion” lehetséges pontjai a kézen.....	277
ABRA 49	Jean Antoine Watteau (1684-1721) Mezzetin, (1728-20) .....	285
ABRA 50	Ismeretlen (19. század), Egy hölgy portréja gitárral (1897) .....	298
ABRA 51	W. H. Mote, (19. század) A gitár (1849).....	303
ABRA 52	Laurentis de Neter, Csendélet zenészekkel .....	304
ABRA 53	Ismeretlen (17. század), Fialalasszony kezében gitárral pillangóra vadászik .....	309
ABRA 54	John Sargent (1856-1925), El Jaleo, 1882 .....	322

## 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 nem csak 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.



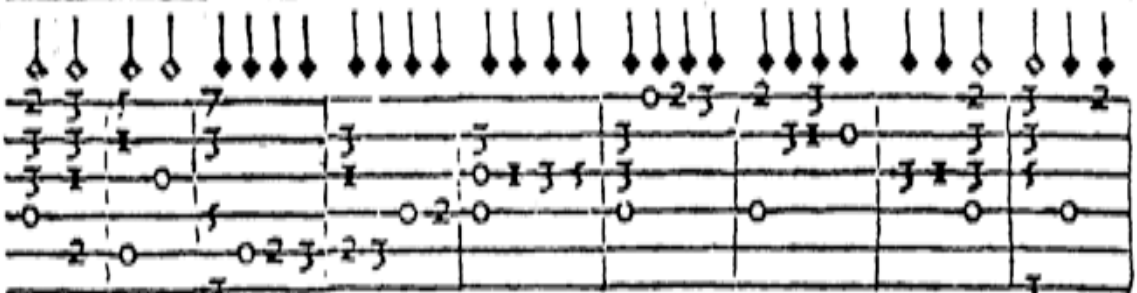
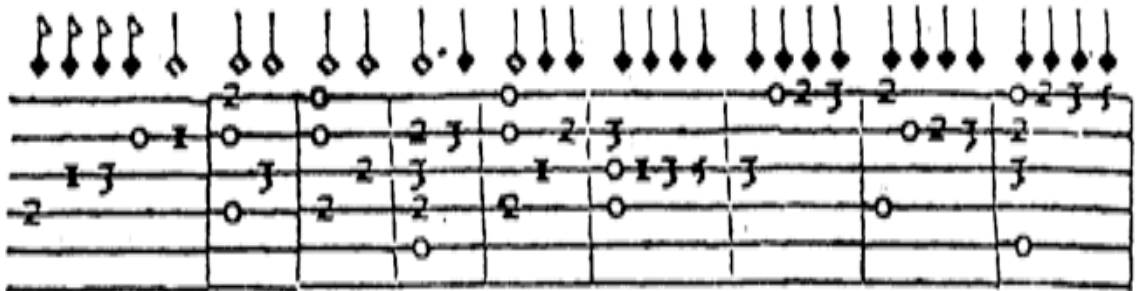
Sta fantasia que se sigue es del octauo tono: y ha se de tañer ni muy á espacio ni muy apriesa: sino con vn cõpas bien mesurado. el ayre della remeõa al ayre de las pauanas que tañen en pralia: que por ser rati a la sib! e: allareps luego despues desta fantasia leys fantaisias que los pa rescer an en su ayre y compostura alas mesmas pauanas que en Vtalia se tañen.

The musical score consists of five systems, each with six staves. The notation includes rhythmic flags above the staves and lute tablature (letters and numbers) on the lines. The tablature uses letters 'j', 'i', 'o', '2', '3', '4' and numbers '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7'. The score is written in a style characteristic of 16th-century lute manuscripts.

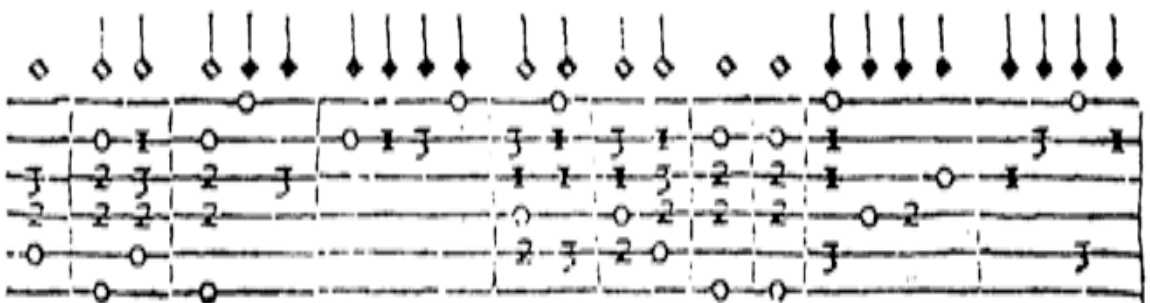
The image displays seven systems of musical notation for guitar. Each system consists of two staves: a treble clef staff with diamond-shaped notes and a bass clef staff with circular notes. The notation includes various rhythmic values and fingerings. The first system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '24' marking. The second system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '020' marking. The third system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '44' marking. The fourth system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '4' marking. The fifth system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '2' marking. The sixth system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '2' marking. The seventh system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and a '2' marking.

The musical notation on this page is organized into seven systems. Each system begins with a rhythmic line consisting of a series of diamond-shaped notes with stems pointing downwards. Below this is a staff with guitar-specific notation, including numbers (1, 2, 3, 4) and letters (j, f, o). The notation is dense and appears to be a form of tablature or shorthand notation. The systems are arranged vertically, with the seventh system at the bottom featuring a series of 'P' characters above the staff.

♩ III



Stas seys fantasias que se siguié como arriba vos dixé parecê en su ap-  
 re y cõpostura alas mismas pavanas q̃ en ¶ talia se tañen y pues en to-  
 do remedan a ellas dîgamos les pavanas. las quatro primeras son in-  
 uentadas por mi. las dos que despues se figuen la sonada dellas se bîxo  
 en ¶ talia y la cõpostura sobre la sonada dellas es mía. ¶ Buen se tañer  
 con el cõpas algo apressurado y requieren tañer se dos o tres vezes. y esta pavana q̃  
 primeramente se sigue anda por los terminos del primero y segundo tono.



# FANTASIA XXII

*Ni muy a espacio ni muy apriessa*

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35

S. 6405 Z.

Luis Milán, XXII. Fantázia mai notációval

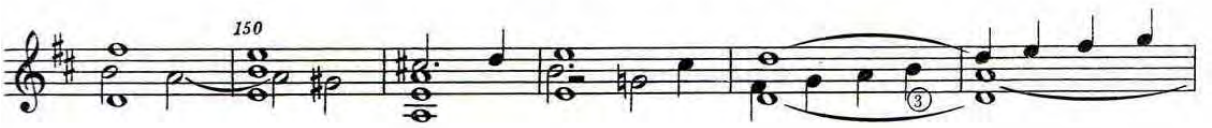
Musical score for guitar, measures 35-75. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with a bass line accompaniment. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, and 75 are indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. There are also some performance markings like '3' and '2' in circles, and '0' above notes, likely indicating fretting positions. The piece concludes with a final chord in measure 75.

S. 6405 Z.



The image displays a musical score for S. 6405 Z. in G major (one sharp). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines single-line notation with multi-measure rests and complex chordal textures. Measure numbers 7, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 115 are indicated at the start of their respective staves. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Some measures contain circled numbers (3, 2) which likely indicate fingerings or specific performance techniques. The overall structure is a single melodic line with a rich harmonic accompaniment.

S. 6405 Z.



S. 6405 Z.



S. 6405 Z.

## 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 hangszer család 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 gitáryakkal – fémhúrokkal használják.
- Akkord gitár – fémhúros kísérő hangszer
- Angol gitár – ld. cister
- Arpegione – ld. vonósgitár
- Balalajka – háromszög formájú, három húros (v. húrpáros) orosz és ukrán népi hangszer. Építhetik szelvényezett domború háttal, és lapos háttal kávákkal is. – így rokonítható a gitárral.
- Bandurria – régen 5 – 6 húrpáros kicsi körte formájú gitárszerű spanyol népi hangszer. Újabban 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 kávájú, kicsit domborított hátú, nagy testű hangszerek viszonylag rövid nyakkal.  
Az elnevezés a kiegészítő – basszushúrozattal felszerelt gitárokat is illeti. (ld. sramligitár)  
A hárfagitárok – diatonikusan hangolt basszus húrozattal – szintén így nevezhetők.

- Berde - Id. 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 – Id. 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 - Id. flamenco gitár, és – Id. 7 fémhúros orosz gitár.
- Címer gitár – Id. cister gitár, pajzsgitár, tenor-gitár. 4 és 6 húros változatok.
- Cister- (gitár) – A gitárokkal rokon szerkeázó fémhúros hangszercsalád. Szintén lapos tető és kávék jellemzik. Sok régi és népi hangszer, - (pl. angol gitár, portugál gitár, levélmandolinok) – sorolható ebbe a családba.
- Csónaklánt – 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 – Id. oktávgitár, tipple, guitarillo
- Diskant mandoin – Id. diskant cister
- Dobgitár – dobozos gitár – ritmusgitár, akkordgitár, - kísérő hangszer.
- Dobro – Fémrezinátoros 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 nagytetű fémhúros folk-gitár „X” gerendázattal.
- Duplanyakú - kétnyakú gitárfélék – Id. 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 hangszer csoport. 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. Újabban 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 diatonikusan 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 kísérő 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 készítették gitártesteket. Pl. a Dobro cég: fémrezonátort épített fém és fatestű hangszerekbe. (ld. dobro)
- Levélmándolin – Kávás, lapos (vagy kissé hajlított) hátú mandolinfajta.
- Lira-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, rozettás 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 cisterektől származó, de nem fémhúros)
- Requinto – Latin-amerikai, magasabban (kvarttal) hangolt gitár. Teste kisebb, menzúrája is rövidebb, de kávéi kicsit magasabbak.
- Samisen – Japán 3 húros népi pengetős. Kicsi kerekített négyszög formájú fa 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  
Szalon gitár – ld. bécsi gitár – kicsi testű, könnyű építésű, sokszor szépen igényesen díszített. A XIX. sz. társasági hangszer középeurópában.  
Szitár-gitár – Egyik jelentése: teljes szitár-lúrozattal (dallam, zengő és rezonátorhúrok) felszerelt gitártestű hangszer. – Másik jelentése: szitár-test, 6 húros gitárhangolással, 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 húrpáros 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 gitárhangelésű(nem hawaii- gitár)
- Vándor gitár – Sík tetejű és hátú fémhúros, alsó húrfelfüggesztésű, 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 húpárokkal.
- Vonós gitár – ld. arpegione és gitárcselló – XIX. századi találmány. Domború tetejű „f” lyukas. Staufer 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.



Arturo Petrocelli, (19. század) Öreg gitáros



Hermann Hauser 1937, Segovia gitárja 1937-62-ig



René Francois Lacote, (1785-1855) Párizs



Líragitár, XIX. sz. Párizs



Hárfagítár, XIX.sz. első fele, Párizs



Staufer gitár

Fabricatore gitár





Hogyan is kell tartanunk zenélés közben a gitárunkat?





Sardiniai iskola, A gyermek madonna vihuelán játszik,( 1500 körül)



Catalan kontrabasszus vihuela



Ismeretlen (19. század), Viktoriánus zenei illusztráció (1840 körül)



Arthur Rachman (1867-1937) Ének gitárkisérettel



Philips Georg H.-Steel, Valsscourt Elisabet portréja (1836)



Olivier Michel Barthelemy, (1712-17849) A fiatal Mozart a Clavichordnál, 1766.



Vaszilij Andrejevics Tropíni (1776-1857) A gitáros, 1838



Charles de Marescot, litográfia a "La Guitaromanie" sorozatból, Kontratánc





Luis Rolland Trinquesse (1746-1800 körül) A koncert (1615)



David Teniers, (1610-1690) A gitárjátékos



Julio Romero de Torres, (1880-1930) A gitárjátékos



Theodor Rombouts, (1597-1637) Zenészek, 1620 körül



Pierre Auguste Renoir, Gitaróra (1897)



Pierre Auguste Renoir, A zene



Bronckhorst, Jan Gerritsz van, (1603-1661), Zenélő hölgy



Jan Vermeer (1632-1675), A gitáros





Jan Antoine Watteau, (1684 - 1721) Vidám társaság a szabadban



Jan Antoine Watteau, (1684 - 1721) Szerenád



Richard Ansdell, (1815-1855) Indulás a fiestára



Karel Dujardin, (1622- 1678) Vásári szórakozás



Karel Dujardin, (1622- 1678) Olasz vándorszínészek



Eduard Manet (1832 – 1883), A spanyol énekes, 1860