

A BAROKK GITÁR

ELFELEJTETT MESTEREK MŰVÉSZETE

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 átiratai 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 egy személyben 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.”¹

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

* *Dr. Adrovicz István* gitárművész-tanár (főiskolai docens, Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar)

¹ Szabolcsi Bence: A zene története, 153. old.

uralkodó pedig gitáron tanultak zenélni. *Silvius Leopold Weiss, II. Frigyes Ágost* udvarának egyik legjobban fizetett lantos muzsikusa volt.²

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

A barokkban használt gitárszerű hangszerek

A reneszánszból fennmaradt pengetős hangszerek jó részét megtalálhatjuk a barokk zenében is azokkal a változtatásokkal, amik a felhasználásból, alkalmazásokból adódtak. Ilyen hangszerváltozat volt pl. a **chitarra battente**³ 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 van (battare = ütni). Madártollszár pengetővel elsősorban a populáris dalok akkord kíséretére használták. Az is előfordult, hogy a jobb kéz ujjával pengették a hangszert. Valószínűsíthető, hogy ezt a hangszert a XVIII. században könnyűzene, ill. népzene megszólaltatására használták. Jelenlegi ismereteink szerint erre a hangszerre⁴ nem maradt fenn semmilyen kottában (tabulatúrában) lejegyzett zenemű.

A spanyol reneszánsz egyik zenetudósa *Juan Bermudo* (1510?-1565?) behatóan tanulmányozta korának hangszereit. Szemléletes leírásokat, rajzokat készített a kor hangszereiről, ismertette játékmódjukat, és utalt a rajtuk megszólaltatott zenékre is.⁵ Többek között leírt egy kicsi gitárszerű hangszert, amelyet **Bandurriná**-nak nevez. Ez a hangszer valószínűsíthetően a XVI. században volt népszerű, és háromhúrú, magas hangfekvésű dallamhangszer volt. Általában kvintekre hangolták húrjait (előfordult kvarthangolás is). *Bermudo* szerint a játékosok, tudatosan rövidítették le ennek a hangszernek a nyakát. Az is előfordult, hogy kötések (érintők) nélkül játszottak rajta, de leggyakrabban 6-7 érintővel látták el. *Bermudo* arról ír, hogy találkozott 4-5 húros **Bandurriná**val is. Általában a zenekarokban

² www.slweiss.com, Laurent Duroselle, Markus Lutz, 1998-2005.

³ József Powrozniak, *Gitarren Lexikon*, Verlag Neue Musik Berlin, 1979 (33-34. old.)

⁴ James Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (108. old.)

⁵ Juan Bermudo: *El Libro Llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555

használták dallamhangszerként. *Pabló Minguet y Yrol* művéből⁶ tudjuk, hogy a **Bandurrina** hangolása a következő lehetett: *cisz', cisz', fisz' fisz', h' h', e", e", a", a"*.

Kicsi, öthúros gitárféle volt a **chitarriglia** nevű öthúros hangszer. Hangolása a spanyol barokk gitáréhoz volt hasonlatos. Abban különbözött a gitárétól, hogy magasabbra hangolták (az első húrt „g”-re, vagy „a”-ra). A Bécsben talált „**Ausser Gitarre Tabulatur**” című kéziratos 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 ezt a hangszert többféle elnevezéssel 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 történt, mert így lehetővé vált több basszus húr felszerelése is a hangszerre (a lényeg benne van a nevében: teorbált gitár) Eredeti, fennmaradt hangszerről nincs tudomásunk. *Giovanni Battista Granata* negyedik tabulatúrák könyvében⁷ található hat, kifejezetten erre a hangszerre komponált mű.⁸

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

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

A négyhúrú hangszer húrozatáról és hangolásáról *Juan Bermudo* kiadványához nyúlhatunk.⁹ Az első 3 húrpár unisonoban hangolt (az első húr gyakran szimpla), a negyedik húrnak oktávval mélyebb a húrpárja, azaz **bourdon**ja van (néha a negyedik húrpár is unisono, így magasabban van, mint a harmadik). *Bermudo* szerint kétféle hangolás volt általánosan használatos: „**temple nuevos**” (új hangolás), és „**temple viejos**” (régí hangolás).¹⁰

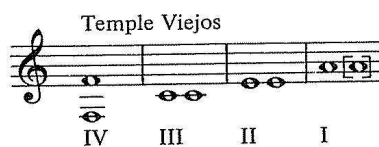
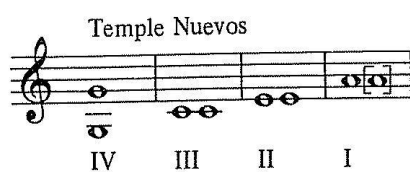
⁶ „Reglas y advertencias...” 1852. Madrid,

⁷ *Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola...* Opera Quarta, 1659.

⁸ James Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (109., 111. old.)

⁹ J. Bermudo: *Declaracio de instrumentos musicales*, Libro quarto.

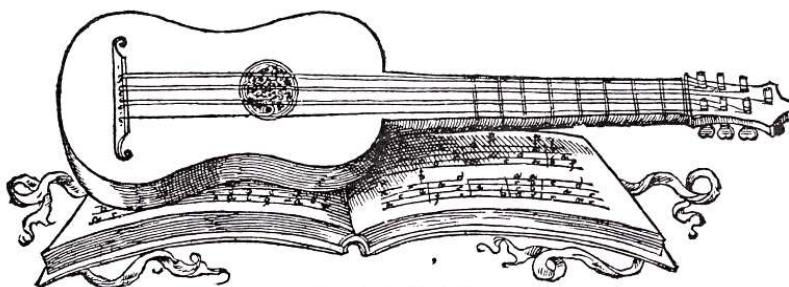
¹⁰ Uo. (25. old)



Itáliában az első gitárzenét *Melchior Barberiis* lantkönyvében¹¹ találhatjuk 1549-ből. A könyv négy fantáziát tartalmaz (ezek könnyű táncdarabok). Érdekesség, hogy *Barberiis* 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 húrozatú.

A legnagyobb érdeklődés a négyhúrú gitár iránt Franciaországban volt. 1550-től sorra jelentek meg tabulatúráskönyvek (*Guillaume Morlaye*, *Simon Gorlier*, *Gregorie Breysing*, *Adriann Le Roy*), melyek fantáziákat, táncokat és gitárkíséretes dalokat tartalmaznak. Valamennyi könyvben pontos illusztrációkat találunk a hangszerről, tíz érintővel, a lantokéhoz hasonló húrtartóval, oldalról vagy hátulról beillesztett fa kulcsokkal.

LE
PREMIER LIVRE DE
CHANSONS, GAILLARDDES, PAVANNES,
Branles, Almandes, Fantaifies, reduitz en tabulature de Guiterne
par Maistre Guillaume Morlaye ioueur de Lut.

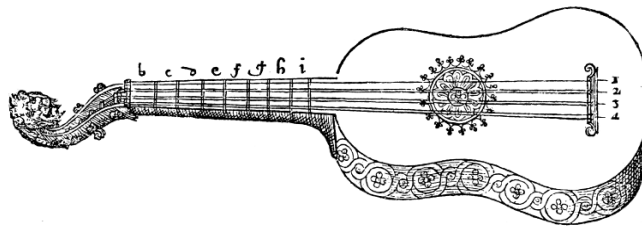


A P A R I S.
De l'Imprimerie de Robert Granjon & Michel Fezandat, au Mont
S. Hylaire, à l'Enfeigne des Grandz Ions.

1552.
Avec priuilege du Roy.

¹¹ Opera intitolata continua, Libro decimo

A franciák is kétféle hangolást használtak, egy „**normál**” hangolást (egyenértékű a „temple nuevos”-szal) és a „**corde avalée**”-t (azonos a „temple viejos”-szal).¹² A franciák négyhúros gitárjának a repertoárja a népszerű, technikailag könnyű dalok átirataitól a komolyabb vokális művek intavolációjáig és a fantáziáig terjed. A négyhúros gitárt gyakran használták ének kísérésére, de igen kedvelt hangszere volt a pengetősökből álló együtteseknek is.¹³



Négyhúrú gitár rajza Phalése tabulatúrák könyvéből (1570)

Később ezt a reneszánszból örökölt négyhúrú gitárt kiegészítették egy ötödik húrpárral, és ezzel a mélyebb hangok megszólaltatása is lehetővé vált. Megnövelték a hangszer hosszát (átlagos nagysága kb. 92 cm volt), ezáltal a menzúra is nagyobb lett (63 cm és 70 cm közötti).¹⁴ Megmaradt a négyhúrú hangszer nyolcas formája, és sokszor a lantéhoz hasonló domború háta is. Általánossá vált a hangrés rozettával történő díszítése, és bélhúrokból csinálták az ún. kötéseket (érintőket), általában nyolcat, tízet használtak. A húrlábat is hátrább helyezték el. Így született meg a barokk gitár, amelyet nem szükséges a leírások alapján rekonstruálni, hiszen számtalan épségben maradt gyönyörű példányt megcsodálhatunk ma is. 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.¹⁵

¹² J. Bermudo: Declaracio de instrumentos musicales, (26. old.)

¹³ Uo. (28. old.)

¹⁴ Grove's Dictionary of Music and Musicians, The Mac Millan Press Ltd., Guitar szócikk (93. old.)

¹⁵ Grove's Dictionary, Guitar címszó

Említsük meg a fennmaradt gyönyörű hangszerek készítőinek a nevét: *Matteo és Giorgio Sellas, Giovanni Tesoler, René és Alexander Voboam, Joachim Tielke, Antonio Stradivari*

A barokk gitár hangolása

Az első három húr hangolása mindegyik barokk gitáron azonos: az első húrt „e”-re, a másodikat „h”-ra, a harmadikat pedig „g”-re hangolták. A változatokat 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*,¹⁶ *Marin Mersenne*,¹⁷ *Ferdinando Valdambrini*,¹⁸ *Antoine Carvé*,¹⁹ és *Gaspar Sanz*.²⁰ *Gaspar Sanz* művében a következőket írja a gitár hangolásáról:

„A hangolásnál többféle variáció lehetséges, Rómában a zenészek vékony húrokkal látják el hangszereiket anélkül, hogy bourdont használnának a negyedik és az ötödik húron Spanyolországban ennek az ellenkezője történik, néhányan két bourdont használnak a negyedik és kettőt az ötödik húron, általában azonban egyet-egyet mindkét húron. Mindkét hangolás jó, de különböző okok miatt. Azoknak, akik zajos zenét szeretnének játszani, vagy táncdallamok, szonáták kísérésére használják a gitárt, előnyösebb, ha bourdont használnak. Ha valaki szakértelemmel és kellemesen szeretne játszani, a bourdon húrok nem szólnak olyan jól, mint amikor csak vékony húrok vannak a negyedik és az ötödik húr helyén, mely utóbbi módszerben nagy tapasztalatra tettem szert.”²¹



¹⁶ „Metodo uni facilissimo para aprende – a taner la guitarra...”, Párizs, 1626.

¹⁷ „Harmonie universelle”, 1636.

¹⁸ „Libro primo d' intavolatura di chitarra”, 1646.

¹⁹ „Libre de guitarre”, 1671.

²⁰ „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola”, 1674.

²¹ 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 használnak a negyedik és az ötödik húron (ahogy azt ő is megjegyzezi), főképpen Spanyolországban volt általános gyakorlat. *Juan Carlos y Amat*,²² *Francisco Guerau*,²³ *Girolamo Montesardo*,²⁴ *Benedetto Sanseverino*²⁵ ajánlják tabulatúrák könyveikben a darabjaik lejátszásához, és úgy emlegetik, mint általánosan 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*,²⁶ *Francesco Corbetta*,²⁷ *Giovanni Paolo Foscari*,²⁸ *Giovanni Battista Granata*,²⁹ *Angelo Michele Bartolotti*,³⁰ *Francois Champion*,³¹ és *Ludovico Roncalli*.³²



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*,³³ *Denis Diderot*³⁴ és maga *Antonio Stradivari* is.

²² „Guitarra espanila decinco ordenes”, 1626.

²³ „Poema harmonico”, 1694.

²⁴ „Nuova inventione d’intavolatura”, 1606.

²⁵ „Il primo libro d’ intavolatura”, 1622.

²⁶ „Libre de guitarre”, 1682.

²⁷ „La guitarre royalle”, 1671.

²⁸ „Intavolatura di chitarra spagnola, libro seconco”, 1629.

²⁹ „Capricci Armonici sopra la chitariglia spagnuola”, 1646.

³⁰ „Seconco libro di chitarra”, 1655. körül

³¹ „Nouvelles decouvertes sur la guitarre”, 1705.

³² „Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola”, 1692.

³³ *Luz y norte musical*, 1677.

³⁴ *Encyclopedie on Dictionaire des sciences, des arts et des metiers...* vol 7., 1757.

A barokk gitár pengetési technikái

A lant, a theorba, a vihuela és általában a hasonló formájú és húrozású pengetős hangszerek játéktechnikája nagyon hasonló. A barokk gitárosok között sokan voltak, akik a gitáron kívül lanton, theorbán, vagy hasonló hangszereken is játszottak.³⁵

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 („**figueta**”). Sok kottában a hang alatt ponttal jelölték, ha az adott hangot a mutatóujj kellett pengetni. Ahol nem volt pont ott a hüvelykujjat használták.³⁶ A vihuela spanyol mestere *Miguel de Fuenllana* könyvében (1554.) említ egy másik technikát, amely a XVII. századra vált általános szokássá, ez a mutató- és a középső ujj váltott pengetése.³⁷ („**dos dedos**”)

Fuenllana egy harmadik pengetési módot is megemlíti, a „**dedillo**”-t, amikor csak a mutatóujj penget egyszer a tenyér felé, majd utána a másik irányba, kifelé.³⁸

A napjainkban széles körben elterjedt körömpengetésről nem sok említés esik a barokk korban. *Fuenllana* erről is szót ejt tabulatúráskönyvében. Megállapítja, hogy a „**dedillo**” pengetésnél, amikor a mutatóujj kifelé penget, éles körömh hang hallatszik. Bevallja, hogy ő nem szereti ezt a körmös hangot. Ugyanakkor határozottan állást foglal a köröm nélküli pengetés mellett. A fentiek alapján arra gondolhatunk, hogy a kortársak közül akadhatott néhány játékos, akik a körömmel való pengetést részesíthették előnybe.³⁹

Piccinini lant és *chitarrone* könyvében⁴⁰ (1623.) szintén ír a körömpengetésről, miszerint a hüvelykujjon a körömnek nem szabad túl hosszúnak lennie, a többi ujjon lehet valamivel nagyobb, legyen ovális alakú és az a legjobb, ha az ujj végénél a leghosszabb.

A barokk gitárzene notációja

Az öthúrú hangszer legrégebbi lejegyzett notációját találhatjuk *Miguel de Fuenllana „Orphenica Lyra”* c. tabulatúráskönyvében, melyet „**vihuela de cinco ordenes**”-nek,

³⁵ Jame Tyler: *The Early Guitar*, Oxford University Press, 1980. (77. old.)

³⁶ Uo. (78. old.)

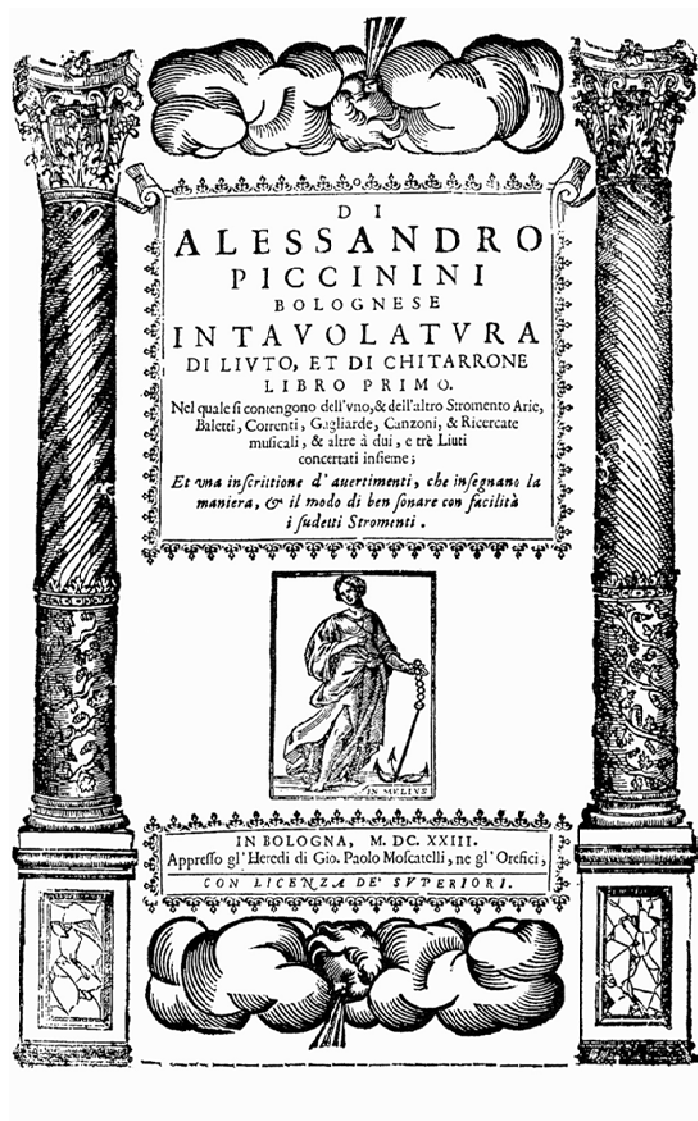
³⁷ Uo. (79. old.)

³⁸ Uo. (79. old.)

³⁹ Uo. (80. old.)

⁴⁰ Alessandro Piccinini: „*Intavolatura di liuto et di chitarrone, Libro primo*”, Bologna 1623. (2. old.)

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.⁴¹



Alessandro Piccinini tabulatúrás könyvének címlapja

⁴¹ Uo. (35. old.)

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*⁴² kézirata 1595-re tehető, olasz és spanyol dalok akkordikus kíséretét, valamint közismert táncok akkordmenetét (folia, ciaccona, zarabanda) tartalmazza.

Juan Carlos y Amat könyve 1596-ban jelenik meg, **„Guitarra Espanuola”** címmel Barcelonában, mely *Palumbi*éhoz hasonló akkordkíséreteket tartalmaz. *Amat* könyve számos kiadást megélt, az utolsó 1780-ból származik.⁴³ 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 találhatók. *F. Palumbi* olasz rendszere az „ABC” különböző betűit, *Amat* spanyol rendszere pedig számokat használ.⁴⁴ A betűk, számok alatt függőleges vonalak vannak, melyek a le-, illetve felfelé történő jobb kéz pengetést jelzik.⁴⁵ Az itt is megmutatkozó akkordikus gondolkodás a kor zenei törekvéseivel hozható kapcsolatba, amely a barokk zene kialakulásának egyik fontos alapgondolatát képezte. Előfordul, hogy az üres húrokat nem jelöli a táblázat, ezeket azonban az akkordok megszólaltatásakor is játszani kellett.⁴⁶ 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).

⁴² „Libro di Villanella Spagnuol et Italiane et sonate spagnuole”, Párizs, Bibliotheque Nationale, MS. 390.

⁴³ Uo. (39. old)

⁴⁴ Grove’s Dictionary of Music and Musicians, The MacMillan Press Ltd., Guitar szócikk (94-95. old.)

⁴⁵ Uo. (38. old)

⁴⁶ Uo. (68. old.)

A tabulatúrák könyvek szerzői kiadványaikban külön **alfabeto** táblázatot közöltek:

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1
0	3	1	3	1	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	&	?	R̃
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 disszonáns harmóniák betűjele mellé egy plusz (+) jelet is írt, és az így megjelölt akkordokat „**alfabeto dissonante**”-nak nevezte:

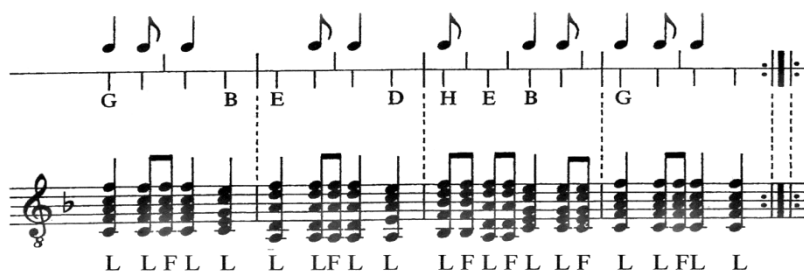
A+	B+	C+	D+	E+	F+	G+	H+	I+	K+	L+	M+	N+	P+
2	3	0	0	0	0	0	1	0	1	3	1	3	3
0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	5	1	1	3
0	3	2	2	3	1	2	3	2	3	5	3	1	0
3	1	3	1	3	0	3	4	3	1	3	4	1	0
0	1	3	1	3	0	0	1	0	1	3	4	3	0

Calvi „**alfabeto falso**”-jában pedig „*”-gal (csillaggal) jelölte a disszonáns 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 tabulatúrák könyvekben. Az általános jelölésektől esetenként eltérhetnek a szerzők, ezért tanulmányozni kell a kéziratok, a tabulatúráskönyvek elején olvasható táblázatokat, a művek megszólaltatását segítő leírásokat.



*Girolamo Montesardo*⁴⁷ 1606-ban megjelent könyve arról tanúskodik, hogy már az olaszok is használni kezdi az u.n. spanyol gitárnak nevezett hangszer. 1629-ig csupán ilyen, az „alfabeto” technikával leírt, akkordikus kottás könyvek és kéziratok maradtak fenn. A kiadványok és a fennmaradt kéziratok az akkor nagyon népszerű spanyol és olasz táncok és dalok kíséretét tartalmazták. Ezek a kísérek nagyon egyszerűek, valószínűleg az előadás során változatos ritmizálással tették érdekesebbé. A leírt akkordok vélhetően csak a vázát adták a kíséreknek.⁴⁸

⁴⁷ „Nuova inventione d’intavolatura per sonare i balletti sopra la chitarra spagnuola, senza numeri e note”, Firenze, 1606.

⁴⁸ Uo. (40.old.)

A tabulatúra

Foscarini 1630 körül kiadott kötetei⁴⁹ már az új zenei elképzelések hordozói. Az akkordkíséretes darabok mellett ezekben a könyvekben 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), egy időben több önálló szólamot is megszólaltathattak.

Valamennyi ismert 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 határozza meg az egyes hangok időtartamát. A hangok (számok) alatt lévő pontok a jobb kéz ujjazatának a jelei: az egy pont a mutató-, két pont a középső ujjal való pengetést jelezték.⁵⁰

A francia rendszerben nem a hangszertartásából 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.

A XVII. század végéig a két lejegyzési mód keverve is megjelenik, ettől kezdve lassan eltűnik az **alfabeto** rendszer. A későbbiekben az akkordok minden egyes használni kívánt hangját kiírják a tabulatúrákban.⁵¹

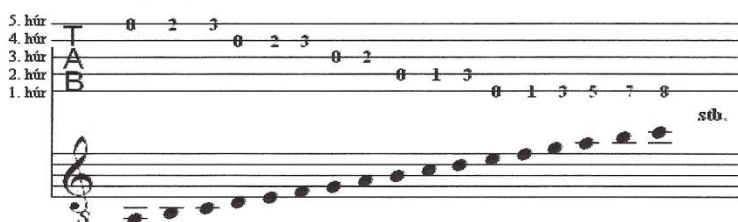
⁴⁹ „Primo, secondo, e terzo libro”,

⁵⁰ Uo. (78. old.)

⁵¹ Uo. (75. old.)

Az olasz tabulatúra

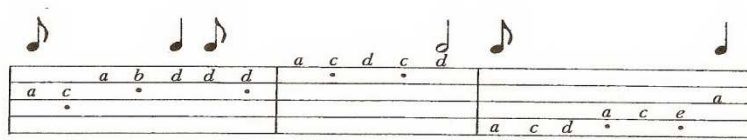
A korabeli tabulatúráskönyvek szerzői a művek elején magyarázatokat fűztek a műveikben található jelzések értelmezéséhez, és ezzel segítették az elolvasásukat, a megszólaltatásukat. A tabulatúrák lejegyzésmódok olvasása általában nem okozott túl nagy fejtörést, és nem igényelt túl sok előtanulmányt. Bárki könnyen le tudta játszani a tabulatúrák rendszerrel leírt műveket. Az öt vízszintes vonal a gitár öt húrját szimbolizálta (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 lentől 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 játéktechnikai körülmények függvénye volt.

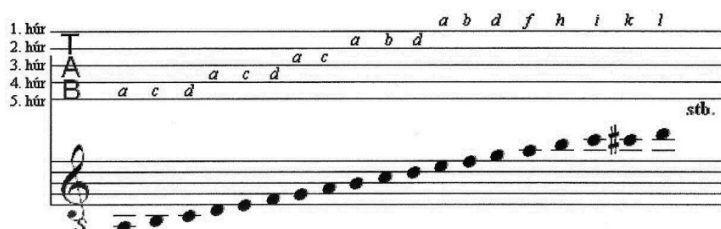


A jobb kézre vonatkozó jelekként egyszerű pontokat használtak. Ahol nem volt pont, ott a hüvelykujjal pengettek. A hang alá írt egy pont a mutatóujjat jelölte. A két pont a középső ujj használatát jelentette. Ugyanezt a kottaírást használták a lant és a vihuela tabulatúrákban, csupán annyi vonallal használtak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



A francia tabulatúra

A francia tabulatúra első pillantásra hasonlónak tűnik az olasz tabulatúrához. Van azonban néhány nagyon fontos eltérés a két írásmód között. A vízszintes vonalak itt is a gitár húrjait jelölték, az alapvető különbség az, hogy amíg az itáliai tabulatúrában az ötödik (legmélyebb) húr jelölte a felső vonal, addig a francia tabulatúrában a felső vonal jelöli az első (legmagasabb) húr. 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 gyakorlata megegyezik az itáliaival, de az egyéb jelek nem azonosak.

A” kevert” tabulatúra

A „kevert” tabulatúra típusa Olaszországban általánosan ismert és használatos volt.⁵²



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



A francia 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.



⁵² Először a spanyol Fuenllana 1554-ben Sevilában kiadott vihuelás könyvében találkozunk ezzel a kottairási módszerrel.

A barokk gitár játéktechnikái, a jobb kéz technikája

Nem tudunk arról, hogy egy általánosan elfogadott kéztartást, vagy játéktechnikát használtak volna a gitárosok. 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:⁵³ „.... elsőként a kisujjat tegyük le a hangszer fedőlapjára, hogy ezzel tartsuk stabilan a kezet. A rozetta alá támasszuk azt, de ne legyen hozzá túl közel. A hüvelykujjat nyújtjuk ki előre az ujjak elé. A többi ujj mozogjon a tenyér alá, mintha ökölbe szorítanánk őket. Ez elsőre némiképp nehéznek tűnik, és megerőltető lehet, de hamar megtanulható. Akiknek nagyon rövid a hüvelykujja, azok pengessenek úgy, hogy a hüvelykujj a többi ujj mögé, a tenyérbe bújik. Válassz a két módszer közül és szokj hozzá ahhoz, hogy erőteljesen és tisztán pengesd a húrokat.”

Mind a kétféle kéztartás esetén a kisujj a fedőlapon támaszkodik, ezzel egy stabil pontot kap a jobb kéz, és a játékosnak így könnyebb felmérnie az ujjak húroktól való távolságát. A kéz kisujja nagyjából a rozetta és a láb között támaszkodik a fedőlapon. A XVI. és a XVII. században a hüvelykujj és a mutatóujj váltakozva pengetett az összes húron. A legtöbb lant és gitárkönyvben ezt úgy jelölik, hogy a mutatóujjal pengetett hangok alá egy pontot helyeznek. (A pont nélküli hang a hüvelykujjat jelenti.) A kezdő és a súlyos hangokat a hüvelykujjal játszották, annak erőteljesebb izomzata és vastagsága miatt. Így az artikuláció tökéletesen illeszkedik a ritmushoz, és tiszta, természetes egyértelmű hangsúlyokat eredményez. A reneszánsztól ezek a hangsúlyok nagyon fontossá váltak. A lant és gitár tabulatúráskönyveken kívül a billentyűs és fúvós hangszeres könyvek elméleti része is

⁵³Jean 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.)

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.⁵⁴

The image displays two musical staves with tablature notation. The first staff shows a sequence of notes with letters 'a', 'b', 'd' and fingerings 'm', 'i', 'p'. The second staff shows a sequence of notes with letters 'a', 'b', 'c' and fingerings 'm', 'i', 'p'. The notation includes musical notes, stems, and tablature letters on a six-line staff.

A jobb kéz technikájának egyik legfontosabb kérdése a köröm használata. A korabeli feljegyzésekből arra a következtetésre juthatunk, hogy a gitárosok többsége nem kedvelte a körömmel való pengetést, de ez nem 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 ugyanakkor igazolják azt a feltevést, hogy az 1600-as évek elején voltak olyan gitárosok, akik a körmüket is használták a húrok megpengetésére.

Alessandro Piccinini 1623-as könyvében⁵⁵ fontos technikai részletekről számol be. Ő volt az a muzsik, aki szívesen használta 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 az ujj közepén legyen. Nem

⁵⁴ 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.

⁵⁵ *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.)

szabad túl hosszú körmöket sem használni, csak kicsit legyenek a körmök hosszabbak az ujjbegy végétől. A játékos érintse meg a húrokat az ujj hegyével, majd hagyja, hogy a köröm végiggördüljön a húrokon.

Piccinini műve legalább két szempontból is jelentős forrás: **1.** tényként állítja, hogy egyes kortársai alkalmazták a körömmel való pengetést; **2.** kora zenéjének egyik kiemelkedő és meghatározó személyisége volt.⁵⁶ Alapkérdés lehetett a körömpengetés alkalmazhatóságának problematikájában az alacsony húrláb, aminek következményeként a húrok nagyon közel kerültek a hangszertetőhöz. A körömpengetést használó gitárosoknak nagyon kellett vigyázniuk, hogy a pengetés során egy óvatlan mozdulattal nehegy megsértsék a fedőlapot.⁵⁷

Piccinini azt tanácsolja a dupla húrok körömmel való pengetése során előadódó 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.⁵⁸ Ez a technikai megoldás - a jobb kéz használata során - azért rendkívül figyelemreméltó, mert a leírtakban napjaink gitártechnikájának egyik legfontosabb és legcélszerűbb elemét ismerhetjük fel.

Tudomásunk szerint *Corbetta* utolsó éveiben szintén áttért a köröm használatára. A kor ismert emlékiratírója *Adam Ebert* erről így számol be: „... *Corbetta* a világhírű gitáros, aki Európa uralkodóit tanította gitározni, eljött hozzánk együttesével. Szerencsétlenségére letörött a körme, és így lehetetlenné vált, hogy fellépjen a fesztiválon...”.⁵⁹ 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.⁶⁰

*Thomas Mace*⁶¹ könyvében⁶² 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,

⁵⁶ Granata 1659-es könyvében utal rá.

⁵⁷ Piccinini például ezért javasolja a rövid körmök használatát

⁵⁸ Az ujjbeggyel történő pengetésnél nincs ilyen probléma, mert az ujjvégek nagy terjedelmük és puhaságuk miatt egyszerre tudják megpengetni a dupla húrokat

⁵⁹ 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.)

⁶⁰ Douglas A. Smith: 'Baron and Weiss contra Mattheson: In Defense of the Lute' Journal of the American Lute Society Vol. VI. 1973. (52.old.)

⁶¹ Thomas Mace (1613? – 1709?) Angol lantos, énekes, zeneszerző

⁶² 'Musik's Monument', London, 1676.

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.”

A Battente technika (battare: ütni)

A jobb kéz technikának van egy másik, elég fontos pengetési megoldása, amit az olaszok „battente” technikának,⁶³ 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, ütősszerű mozdulattal végig kell görgetni a húrokon. Néhányan csak egy-egy ujjal, egyesek kettő-három ujjal, mások az összes ujjal játszották. Különböző pengetési formulákat találtak ki, úgymint: három hang pengetésénél, ha kétszer kellett lefelé pengetni, azt a hüvelykujjal csinálták, majd felfelé a mutatóujjal; vagy: a középső lefelé, a hüvelyk lefelé és a mutató felfelé pengetett; vagy: a középső lefelé, majd a mutató le-föl pengetett.

Ha akkordikusan és egy szólamban felváltva játszottak, a kezet a rozetta és a láb között tartották, így téve lehetővé mindkét technika használatát. Ha csak „battente” technikával kellett a darabokat előadni, akkor mindig a nyak és a test találkozásánál⁶⁴ pengették a húrokat.

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.

⁶³ S. Murphy – ‘Seventeen-Century Guitar Music’: Notes on Rasgueado Performans e Golpin, Society Journal, Vol. XXI. 1968.

⁶⁴ Nyilvánvaló, hogy ott játszottak! A húrok közepén sokkal „puhább” a húr, és ott könnyebb a rasguado-t játszani, mint a lábnál ahol sokkal „keményebb”, és ezért nagyobb erőfeszítés szükséges!

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.⁶⁵

Díszítések a barokk gitáron „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.”⁶⁶

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.⁶⁷

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.⁶⁸

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.

⁶⁵ James Tyler: The Early Guitar, Oxford University Press, 1980. (81. old.)

⁶⁶ R. Donington: A barokk zene előadásmódja, Zeneműkiadó Budapest, 1979. (191. old.)

⁶⁷ James Tyler: The Early Guitar, Oxford University Press, 1980. (87-89. old.)

⁶⁸ Uo. (90. old.)

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.

Érdekesség, hogy *Granata* két könyvében két különböző jelet használ, míg *Corbetta* csaknem minden kiadványában megváltoztatja mind a trillo jelölését, mind az elnevezését.⁶⁹

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

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

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

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.

⁶⁹ Uo (91. old.)

1623-ban megjelentetett kiadványában *Piccinini* az előszóban leírja, hogy a mordentet gyorsan kell végrehajtani.⁷⁰ Néhány kottában előfordul a két hangos mordent is.⁷¹

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

T

dx

Szerző

Pesori, kb. 1650.

Corbetta (tremolo vagy tremblement) 1671.

Sanz (esmorsata), 1674.;



Emelkedő appoggiatura:

Jelzés

d

d
b

Szerző

Bartolotti (per appogiara lecorde), kb. 1655.
Campion (petit chute), 1705.

Corbetta (chente), 1671.

De Visée (chente), 1682.

Sanz (apoyamento), 1674.



⁷⁰ Uo. (91. old)

⁷¹ Uo.(92. old.)

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.⁷⁶ (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.”⁷⁷

Díszítések a rasguado stílusban

A gitár esetében a hagyományos díszítések mellett létezett egy másik típus is, mely a kétféle játékmódból, a rasguado és a pizzicato technikájából adódik. Ezek az ornamensek kizárólag a gitárra jellemzőek.

Trillo

Ez az ornamens 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

⁷⁶ Uo.(97. old.)

⁷⁷ Uo.(98. old.)

pengetés szükséges, például, ha fél hangértékű az akkord, azt négy nyolcadra lehet osztani (le, fel, le, fel). Minden egyes nyomtatott akkordot kétszer kell játszani.⁷⁸

Repicco

A „**repicco**” hasonló a „**trillo**”-hoz, de sokszor komplikáltabb. *Foriani Pico* így ír erről:⁷⁹ „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 ornamens meglehetősen különbözik egymástól. A repicconak sokféle variációja lehetséges.⁸⁰

A barokk gitár jeles képviselői

Európában a barokk gitározás legjelentősebb képviselői három országban működtek. Ezekben a zenei centrumokban az ízlés, az előadás, és a komponálás módja 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.

A barokk, a barokk zene Itáliában született meg, itt jött létre a drámai stílus, az első opera, a szonáta, a virtuóz zenei megnyilvánulást jelentő concerto.

Franciaországban elsősorban a könnyed tánczenét részesítették előnyben, *XIV. Lajos* maga is sok balett előadáson táncolt, ezen a földön alakult ki a különböző táncjátékok fűzére, a szvit.

A két nemzet eltérő zenei gondolkodásáról, eltérő előadási stílusáról *Marin Mersenne*⁸¹ a következőket írja:

⁷⁸ Uo. (83. old.)

⁷⁹ „Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnuola”, Nápoly, 1608.

⁸⁰ James Tyler: *The Early Guitar*, Ox. Un. Pr. (84. old.)

„Az olaszok amennyire tudják, a szenvedélyek és a lélek, a szellem érzelmeit ábrázolják a zenében... mi, franciák, megelégszünk azzal, hogy a fülnek hízelegjünk.”⁸² *Francois Raguene*⁸³ már kevésbé udvariasan 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.”⁸⁴

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



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

⁸¹ Harmonie Universale, 1636.

⁸² Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (19. old.)

⁸³ Parallele des Italiens et des Français... 1702.

⁸⁴ Robert Donington: A barokk zene előadásmódja (19. old.)

Spanyol barokk gitárosok, egy spanyol nemesember

Gaspar Sanz életére vonatkozó dokumentumok ellentmondanak egymásnak, még magától a szerzőtől származók is. Ezért aztán bizonyosat viszonylag keveset tudunk róla. Nagyon valószínű, hogy Saragossa területén született 1640-ben. Tabulatúrák könyvében írt dedikációjában leírja - amely *Juan de Austria*-nak szól -, hogy Itáliába készül a közeljövőben utazni. *Rodrigo de Zayas*, egyik életrajzírója, 1669. és 1672. közé helyezi ezt az utazást.⁸⁵ 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.



Gaspar Sanz tabulatúrák könyvének első oldala (1674)

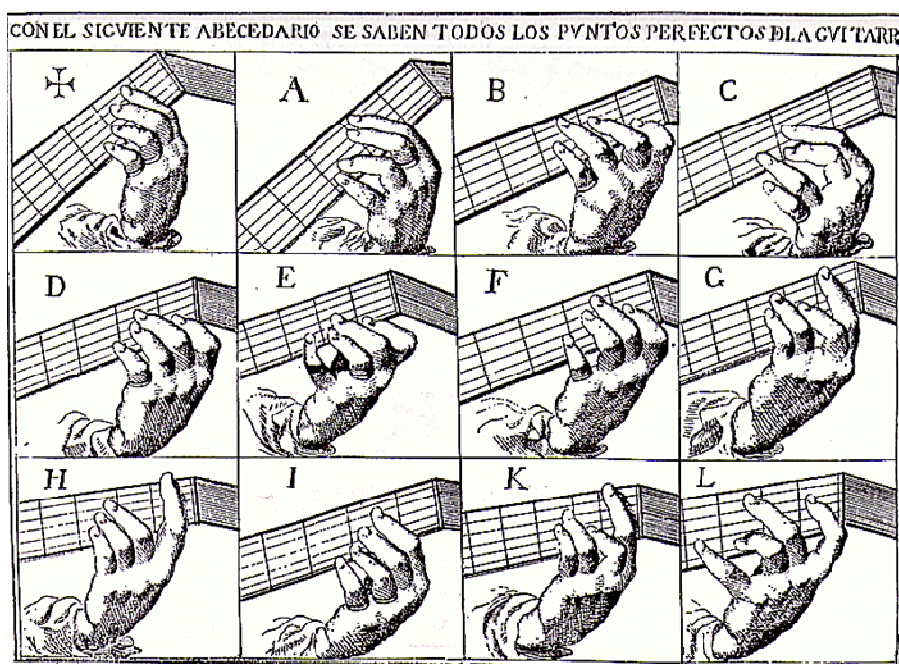
Sanz tudomásunk szerint *Lelio Colista* - től vett gitárórákat. A brüsszeli „Nemzeti Könyvtárban” található egy 1730-ból való kézirat, melynek nemcsak *Colista* zenéjének

⁸⁵ Jesus Sanchez: Gaspar Sanz, Orphénica Lyra: Gaspar Sanz (CD), Glossa Music, S. L. 2000.(19. old.)

megismerését köszönhetjük, hanem a kor legismertebb gitárosainak művei mellett (*Francois Le Coq, Robert de Viséé, Nicolas Derosier, Giovanni Battista Granate, Francesco Corbetta*) *Gaspar Sanchez* művei is megtalálhatóak, aki valószínűleg egyazon személy *Sanz*-al.

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.⁸⁶

Sanz tabulatúrák könyve⁸⁷ már az 1674-es első kiadásától kezdve rendkívül népszerűnek bizonyult, a spanyol barokk gitár repertoárjának a legismertebb darabjait tartalmazza. Népszerűségét többszöri utánnomása is igazolja, a második utánnomás 1657-ben, a harmadik 1697-ben jelent meg.



Sanz fogástáblázatának egy oldala

⁸⁶ Uo.(19. old.)

⁸⁷ „Instruccion de musica sobre la guitarra espanola”, 1674.

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

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

Szó esik a pengetésről, a „rasguado” -ról - amely tipikus eleme a barokk gitárjátéknak -, és a tabulatúráról. *Sanz* a *Benedetto Sanseverino*⁸⁸ által népszerűsített olasz rendszert használja, ahogy más spanyol és olasz szerzők is.

A második részben a *contiuno* játékról olvashatunk, melyre tizenkét szabályt fogalmaz meg. Megjegyzi, hogy a téma komplikáltsága miatt valószínűleg 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.

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.⁸⁹

Guerau gitárkönyve⁹⁰ 1694-ben jelent meg *II. Carlos*-nak dedikálva. 30 „passacalles”-t és 6 különböző táncra írt variációt tartalmaz. A könyvben ezen kívül instrukciók találhatók a

⁸⁸ „Il primo libro d'intavolatura per la chitarra alla spagnuola opera terza”, Milano, 1622.

⁸⁹ www.baroqueguitar.net

⁹⁰ „Poema Harmonico Compuesto de Varias Cifras por el Temple de la Guitarra Espanolas”, 1694.

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.⁹¹

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*-t⁹² 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.⁹³ 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.⁹⁴ 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.

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 átirata (*Robert de Visée*, *Francesco Corbetta*, *Fracois Campion* és *Arcangelo Corelli*). A másik kéziratban maradt gyűjtemény „**Código 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 - fandangó, jota), valamint táncokat az Újvilágból, számos menüettet és egy olasz stílusú szonátát.

⁹¹ Craig H. Russel: *Santiago de Murcia's 'Codice Saldivar No.4'*, 4. fejezet, Urbana: University of Illinois Press, 1995.

⁹² valószínűleg *Santiago* testvére,

⁹³ „Resumen de Acompañar la Piste con la Guitarra”, 1717.

⁹⁴ www.baroqueguitar.net

Olasz barokk gitárosok

Melchior de Barberiis ötödik lantkönyvében, az utolsó oldalakon találkozhatunk először Itáliában nyomtatott gitárzenével. A mű 1594-ben Velencében került nyomtatásra.⁹⁵ *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*⁹⁶). 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* kottaiban is. (Alfabeto akkordokkal találkozhatunk a 106 darabjából 16-ban.)

Giloramo Montesardo az első gitárra íródott tabulatúrák könyv szerzője.^{97 98} 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 találhatók és egy részletes leírás az itáliai tabulatúra használatáról. Mindegyikhez 23-23 betű

⁹⁵ „Opera initiolata continua”, Velence, 1594.

⁹⁶ Pádúai lantos, (kb.:1495 – 1548)

⁹⁷ 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.)

⁹⁸ „Nuova intenzione d' intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniola senza numeri, e note; per mezzo della qualle da se stesso ogu'uno senza maestro potrà imparare”. („A tabulatúra új találmánya táncok játékszáma a spanyol gitáron, számok és hangok nélkül hogy megtanulhass gitározni egyedül, tanár nélkül.”) 1606.

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 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.⁹⁹ Ezek két-három énekhangra íródott, alfabetto kíséretes darabok.

*Fiorano Pico*¹⁰⁰ könyve¹⁰¹ 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. (Némelyiküket megtalálhatjuk *Montesardo* könyvében is, *de Pico* többféle változatban dolgozta fel a táncokat.) Az újdonság *Pico* könyvében az, hogy az alfabetto rendszer akkordjait nem csak az első fekvésre dolgozta ki, hanem a magasabb fekvésekre is.

⁹⁹ „I lieti giornidi Napoli”

¹⁰⁰ 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.)

¹⁰¹ „Nuova scelta di sonare per la chitarra spagnuola”



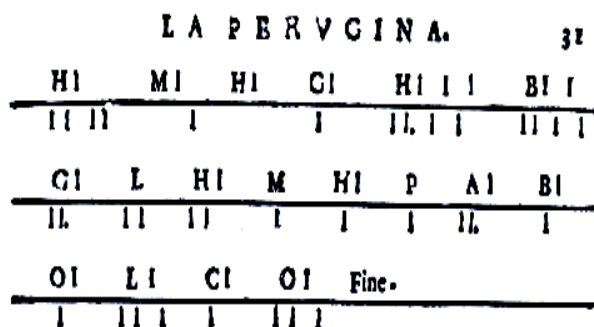
Pico könyvének borítója

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 fekvésekbe helyezésével sikerült harmóniai változást elérni. Néhány „felemelt” akkord a későbbiekben más, eddig még nem használt betűelnevezést kapott.¹⁰² Ezt a rendszert elég nehéz volt megtanulni és fejben tartani. *Pico* szerint a fogásokat könnyebb megjegyezni, mint az általa jelölt harmóniát. Így az akkordok fordításával 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.¹⁰³

¹⁰² Például a „H2” lett az „R”, a „H3” pedig a „Z”.

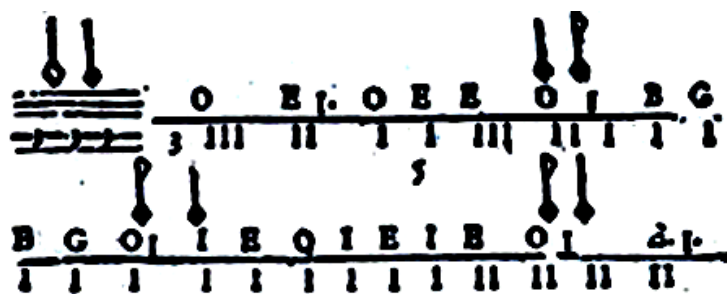
¹⁰³ A kiadó sok hibát vétett, felesleges vonalak beírásával rontotta az olvashatóságot.



Pico kézírata

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

*Ambrosio Colonna*¹⁰⁴ első tabulatúrák könyve¹⁰⁵ 1620-ban jelent meg. A kiadvány hasonló volt *Pico* könyvéhez. Abban különbözik, hogy a mű teljesen érthető, világos, átlátható és szinte hibátlan. (*Colonna* nyomdász családból származott.) Ebben a könyvben is találhatunk alfabeto táblázatot, ismert táncokat, dalokat, és egy-egy darabot, akár több hangnemben is. A mű végén egy különösen értékes rész van: részletes 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 közép méretű gitár felső hangját „e”-re, a legkisebbét pedig „a”-ra kell hangolni és ezekhez kell a többi húr a szokásos hangközökkel behangolni.



Colonna kézírata

¹⁰⁴James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (57-58. old.)

¹⁰⁵„Intavolatura di chitarra alla spagnuola...”

Colonna szerint, ha a legnagyobb gitár az alfabeto táblázatának „J” betűjét, a közép méretű 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 hangszerek jól használhatóak voltak az együttzenélések alkalmával.

Benedetto Sanseverino könyve^{106 107} Milánóban 1662-ban került kiadásra. Zenetörténeti jelentőségű a 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* hangszere a megszokott barokk gitárhangoláshoz képest egy teljes hanggal mélyebbre volt hangolva. A könyvében található dalokat kettő, három, négy, hat szólamban, alfabetto kísérettel írta le. A kiadvány tartalmaz 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,¹⁰⁸ ami abban az időben a Nápolyi köztársasághoz tartozott. 1627-ben, 1635-ben és 1652-ben is adott ki műveket. Az 1627-ben megjelent könyve néhány fontos információt tartalmaz: pl.: szerinte az akkordpengetéskor a jobb kezet a nyak közelében kell tartani. Hangolási instrukciói mellett ír a díszítések szerepéről és eljátszásuk módjáról is. Az 1635-ös kiadványa tartalmaz egy **Sinfonia Del Grandi** című darabot, amit *Abbatessa* a kor legismertebb monódiaszerezőjének, *Alessandro Grandinak* ajánlott. (A mű öt részből áll, amely két, három és négy hangra íródott, alfabeto kísérettel.)

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

¹⁰⁶ 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.)

¹⁰⁷ „Intavolatura facile...”

¹⁰⁸ 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.)

*Fabricio Costanzo*¹⁰⁹ 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 hasonlatosan a szólamok egymás alá kerültek egyazon oldalra. Így az előadók a többiek szólamait is láthatják a magukéi mellett. *Costanzo* írt a négy hangszer hangolásáról is. (A négy gitár közül hármat a *Colonna* féle rendszerrel hangolt.) Minden darabhoz külön alfabetto táblázatot mellékel a gitárok hangolásainak megfelelő fogásokkal.

Carlo Calvi könyvét^{110 111} 1646-ban Bolognában adták ki. Mentegetőzéssel kezdi művét: ő nem zeneszerző és így kénytelen mások műveit összegyűjteni kottás könyvében. Leírja pl. *Francesco Corbetta* 1639-ből származó „**alfabeto**” táblázatát és hangolási útmutatóit is. Műve két részre osztható:

1. kizárólag alfabettoval írott művek chitarriagliára
2. húsz itáliai tabulatúrák rendszerrel írott kompozíció gitárra

Calvi mindkét hangszer (a gitár és a chitarriaglia) hangolását pontosan megadja. Az első rész végén azt írja: „A következő darabok előadhatók chitarriaglián 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* megpróbálkozott a vonalrendszerben való lejegyzéssel is.

Antonio di Micheli Szicíliai származású gitáros,¹¹² könyvét¹¹³ Palermóban halálának évében 1680-ban adták ki. Ez a könyv nem csupán alfabetto kíséretes szicíliai dalokat és szólódarabokat tartalmazó, nagyszerű tankönyv, hanem bőséges információforrása az akkor használt hangolásoknak, a magasabb fekvésben lefogott akkordoknak, és általában a transzponálásnak. Szót ejt a skálákról, a kadenciákról, a számozott basszusról történő játékról és az ezekhez kapcsolódó harmóniák kidolgozásának a módjáról. Ez a könyv nagyra értékelendő a gitáros zenetörténetben; sajnos sem a szerzőről, sem egyéb szerzeményeiről – ha voltak ilyenek – nem tudunk semmit.

¹⁰⁹ Uo. (60. old.)

¹¹⁰ Uo. (61-62. old.)

¹¹¹ „Intavolatura di chitarra e chitarriaglia...”

¹¹² 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.)

¹¹³ „La nuova chitarra...”

*Giovanni Paolo Foscari*¹¹⁴ a XVII. század egyik legfontosabb barokk gitárosa, Brüsszelben lantósként, 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 az 1624-ben Anconában alapított „*Il Academico Caliginoso*” nevű társasághoz csatlakozott „*Il Furioso*” néven, amely név alatt öt kötet gitármuzsikát publikált.¹¹⁵



Giovanni Paolo Foscari

Az első könyve¹¹⁶ elveszett. Második könyvében¹¹⁷ 136 darabot jelentetett meg alfabeto rendszerű lejegyzéssel. Harmadik könyve¹¹⁸ 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 könyvében¹¹⁹ összesen 204 művet publikál, amelyekből 26 az új kompozíció. Ötödik és egyben utolsó kötete¹²⁰ 246 darabot tartalmaz, ebből 42 az új darab. (2 műnél continuo kíséretet is írt)

Tabulatúrák könyveinek bevezetőiben *Foscari* ragaszkodik hozzá, hogy műveit pontosan úgy játsszák, ahogyan le vannak írva, és az előadó ne adjon szeszélyeinek engedve egyetlen hangot sem hozzájuk. *Foscari* 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 gitáriródalomnak, gyakran merész komponálású darabjainak hatása érződik sok későbbi gitáros munkásságában.¹²¹

¹¹⁴ Uo. (63-67.old.) kb.1601-kb.1649

¹¹⁵ James Tyler: *The Early Guitar*, (43. old.)

¹¹⁶ *Intavolatura di Chitarre Spagnola*, 1625.

¹¹⁷ *Libros Secondo*, 1629.

¹¹⁸ *Il Primo, Secondo, e Terzo Libro della Chitarra Spagnola*, 1630.

¹¹⁹ *Il Libro, Secondo, Terco, e Quatro Libro*, 1637.

¹²⁰ *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, 1640.

¹²¹ *Grove' Dictionary of Music and Musicians*, The MacMillan Press Ltd. 43-44. oldal, Guitar címszó



Foscarini alfabeto táblázata

Francesco Corbetta Korának talán a leghíresebb gitáros, zeneszerzője¹²² (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.¹²³ Corbetta nemeseket, fontos egyházi méltóságokat tanított gitározni. Tehetségének köszönhetően 1643-ban *II. Carlo Gonzaga* szolgálatába állhatott, akinek második könyvét¹²⁴ 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.

A mantovai szolgálat után Brüsszelbe került, ahol *Leopold Wilhelm* főherceg udvari zenésze lett. Corbetta hálája jeleként a következő tabulatúráskönyvét neki ajánlotta.¹²⁵

¹²² 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.)

¹²³ „De gli scherzi armonici...”

¹²⁴ „Varii capriccii per la ghittara spagnuola”

¹²⁵ „Varii scherzi di sonate per la chitarre spagnola”, 1648. január 1. Brüsszel



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, 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 kalandos fordulatokkal lehetett fűszerezve. Élete ismert és fennmaradt történeteiből következtetve, – memoárjainak

elveszéséről *Adam Eber* 1701-ben tesz említést – igazán sajnálhatjuk,¹²⁶ hogy nem ismerhetjük meg *Corbetta* emlékirataiból a korabeli világot és kalandokban bővelkedő életét.

Corbetta öt tabulatúráskönyvet írt és publikált. Ebből egy elveszett. Az első könyv¹²⁷ 98 művet tartalmaz *razguado* stílusban. A második könyvben¹²⁸ 43 darab van. A harmadik könyv elveszett. A negyedik könyv¹²⁹ 39 darabot tartalmaz olasz tabulatúrában lejegyezve. Az ötödik könyv¹³⁰ 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. Lajosnak* 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*¹³¹ bolognai gitáros és theorbajátékos volt (kb. 1615-1682). Életéről keveset tudunk. Első könyvét, mely gitárra írt zenét tartalmaz, 1640-ben publikálta Firenzében. 1652 – 1655 között a svéd királynő, *Krisztina* szolgálatában állott, aki olasz zenészeket és színészeket is alkalmazott. *Krisztina* svéd királynőnek ajánlotta második könyvét, melyet 1655-ben publikált Rómában.

1656-ban Franciaországba utazott, ahol theorbajátékosként vált ismertté. 1669-ben könyvet jelentetett meg arról, hogy theorbán hogyan kell *continuo*t játszani. Ettől az időponttól semmit nem tudunk róla.¹³² Valószínűsíthető, hogy haláláig Franciaországban, *XIV.Lajos* udvarában szolgált.

¹²⁶ www.baroqueguitar.net

¹²⁷ „De gli Scherzi Armonici Trovati...”, 1639.

¹²⁸ „Varii Capriccii per la Chitarra Spagnuola”, 1643.

¹²⁹ „Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola... Libro Quarto”, 1648.

¹³⁰ „La Guitare Royale”, 1671.

¹³¹ 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.)

¹³² www.baroqueguitar.net



Angelo Michele Bartolotti

Első gitárkönyvét¹³³ patrónusának, *Salviati hercegnek* ajánlotta. A kiadvány, melyet sajátkezűleg maga metszett, 50 darabot tartalmaz, 24 passacagiat az összes dúr és moll hangnemben, valamint 6 szvitet és egy fólia-t.

Második gitárkönyvének¹³⁴ 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 szerkeszthessen szvitet. Csupán ki kell választania egy prelűdiumot, majd a vele egy hangnemben lévő táncok közül szabadon válogatva összeállíthatja a maga szvitjét.¹³⁵

A művekből megállapítható, hogy *Bartolotti* nagyon jól ismerte a francia gáláns 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*¹³⁶ első tabulatúrás könyve Firenzében jelent meg.¹³⁷ Ezt a művét *Medici Mathias* hercegnek ajánlotta, aki Siena kormányzója és *Charbonchi* személyes

¹³³ „Libro Primo dei Chitarra Spagnola di Angiol Michele Bartolotti Bolognese”, 1640.

¹³⁴ „Secondo Libro di Chitarra di Angelo Michele Bartolotti di Bologna”, 1655.

¹³⁵ A prelűdökkel együtt 142 magas színvonalú darabból lehet válogatni.

¹³⁶ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001. (72.old.)

¹³⁷ „Sonate die chitarra spagnola con intavolatura franzese”, 1640.

támogatója volt. A könyvben található művek francia tabulatúrával íródtak. Az alfabetot és a punteado technikát egyaránt alkalmazza.

Második könyvét¹³⁸ szintén Firenzében jelentette meg. A francia tabulatúrával írott mű – a szerzőnek valószínűleg kötődése volt a francia udvarhoz – 72 zeneművet tartalmaz 1,2,3,...stb. és ezekből 12 gitárra íródott.

*Ferdinando Valdambrini*¹³⁹ 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 húr bizonyosan „é”-re hangolta. A könyv egy **continuo táblázattal** kezdődik, ami abban segít, hogy a gitáros könnyedén megtanuljon a continuo basszusról játszani. A táblázat segít a kadenciák játszásában is. Több saját mű és népszerű dal is található a kiadványban.

Második könyv¹⁴⁰ 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 játsszunk 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.

¹³⁸ „Le dodici chitarre...”, 1643.

¹³⁹ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area', Oxford University Press, 2001.(72-74. old.)

¹⁴⁰ „Libro secondo d'intavolatura...” Roma,



Valdambrini első könyvének címlapja (1646)

*Giovanni Battista Granata*¹⁴¹ korának legtermékenyebb gitárosa. 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 elismertséget és népszerűséget szerzett; ezeket a könyveket mantuai, firenzei és bajoriai nemesembereknek dedikálta.¹⁴²

¹⁴¹ 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)

¹⁴² www.baroqueguitar.net



Giovanni Battista Granata (1620-1687)

Az **első könyv**¹⁴³ 60 művet tartalmaz.

A **második könyv**¹⁴⁴ 16 darabot tartalmaz.

A **harmadik könyv**¹⁴⁵ 50 művet tartalmaz (12-öt az előzőből), az egyik mű continuo kíséretes, és 8 darab kétféle scordaturás hangolást kíván.

A **negyedik könyv**¹⁴⁶ a szerző 68 kompozíciót gyűjtött egybe, ebből hat darab „Chitarra a Tiorbata”-ra (bourdonhúrokkal ellátott gitár, hasonlóan a theorbált lánthoz) íródott. Tartalmaz egy szonátát gitárra és hegedűre continuo kísérettel, valamint egyéb darabokat öt különféle hangolással.

Az **ötödik könyv**¹⁴⁷ 44 művet foglal magába, melyből 12 gitárra, hegedűre és continuora íródott.

A **hatodik könyv**¹⁴⁸ tartalma 59 kompozíció, ebből 23 gitárra, 2 hegedűre valamint continuora íródott.

¹⁴³ „Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola”, (1646.)

¹⁴⁴ „Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola”, (1650.)

¹⁴⁵ „Nuova Scelta di Capricci e Sune Musicali in Vari Tuoni... Opera Terza”, (1651.)

¹⁴⁶ „Suavi Concerti di Sonate Musicali per la Chitarra Spagnuola... Opera Quarta” (1659.)

¹⁴⁷ „Novi Capricci Armonici Musicali”, (1674.)

¹⁴⁸ „Nuovi Sonavi Concerti di Sonate Musical... Opera Sesta”, (1680.)

A **hetedik könyvben**¹⁴⁹ az 50 darabból 24 íródott gitárra, 2 hegedűre continuo kísérettel.

*Domenico Pellegrini*¹⁵⁰ elsősorban kantátaszerző volt. Világi és egyházi kantátákat komponált. Gitárkönyvét 1650-ben Bolognában adta ki.¹⁵¹ 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 passacaglia nagyon különös mű: 208 variáción keresztül járja be a hangnemeket, mielőtt a darab végén visszatér a kezdő hangnembe.

*Ludovico Roncalli*¹⁵² művei az itáliai barokk gitárirodalom legértékesebb gyöngyszemei. Gitárkönyve¹⁵³ az akkor a Velencei Köztársasághoz tartozó Bergamoban jelent meg 1692-ben. *Roncalli*ről sajnos semmit sem tudunk. Könyv első oldaláról az kiderül, hogy támogató mecénása *Benedetto Pamphili* kardinális volt, akinek a művet ajánlotta.¹⁵⁴

A gyűjtemény kilenc szvitet tartalmaz, más-más hangnemben. Mindegyik preludióval kezdődik, és ezt mindig allemande követi. Aztán különféle táncok következnek (corrente, sarabanda, gavotta). A szvittek 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.

¹⁴⁹ „Armoniosi Toni di Varie Suonate Musicali per la Chitarra Spagnuola ... Opera Settina” (1684.)

¹⁵⁰ James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area' Oxford University Press, 2001.(75. old.)

¹⁵¹ „Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola...”, Bologna, 1650.

¹⁵² James Tyler and Paul Sparks: 'The guitar and it's music from the renaissance to the classical area' Oxford University Press, 2001.(76. old)

¹⁵³ „Capricci armonici sopra la chitarra spagnola”

¹⁵⁴ Pamphili olyan művészek és komponisták támogatója volt, mint A. Corelli, A. Scarlatti és a fiatal C. F. Händel

Francia barokk gitárosok

*Robert de Visée*¹⁵⁵ életéről csak kevés dokumentum maradt fenn, nem tudjuk születési és halálozási évét sem biztosan, és nem ismerjük zenei neveltetésének körülményeit sem. Zenei munkásságáról azonban maradtak fenn dokumentumok, 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 Galloit* a Francia Akadémia tagja, a Tudományos Akadémia könyvtárosa írta), hogy abban az időben három kiemelkedő zenész működött a francia királyi udvarban. Egy bizonyos *Monsieur de Valvoy* (ma teljesen ismeretlen) a világhírű *Francesco Corbetta*, és *Robert de Visée*, gitáros és theorba játékos.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷ Ezt a feltételezést három dolog támasztja alá: 1. közismert az 1650. és 1680. közötti olasz zenei befolyás Franciaországban; 2. nagy a valószínűsége annak, hogy

¹⁵⁵ Kb.1650 - kb.1732

¹⁵⁶ José Miguel Moreno, Gerardo Arriaga: *Robert de Visée and the Theorbe Pieces* (CD) Glossa Music, S.L. 2000.

¹⁵⁷ Uo.

az ifjú Visée megismerkedhetett Corbettával; 3. 1682-ben, Corbetta halála után egy évvel Visée megjelentetett egy művet, „**Tombeau de Mr. Francisque**” címmel, amely tiszteletadás a nagy olasz gitáros emlékének.

Franciaországban a XVII. század közepére igen magas színvonalra emelkedett a lantjáték kultúrája. Ez a század *Du Fault*, a *Gaultier*-k és *Charles Muton* kora, az ő zenei kultúrájuk alapvető és mély befolyást gyakorolhatott *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 nagytudású 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 szolgájának (*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.¹⁵⁸

Mai ismereteink szerint 1650-től hivatalosan a királyi udvarnál bizonyos *Bertrand Jourdan de la Salle* volt az állandó megbízatással kinevezett gitártanár, egy spanyol gitáros, aki letelepedett Franciaországban és francia állampolgár lett. Szolgálatát haláláig végezhetette (1694 vagy 1695), majd posztját az udvarnál fia, *Luis* vette át, aki szintén haláláig (1719) szolgált, mint hivatalosan kinevezett udvari gitártanár. 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, mert valójában az igazi gitártanár, az igazi kedvenc *Robert de Visée* volt. Úgy tudjuk, a posztot később *Visée* átadta fiának, *Francois*nak. *Robertet* ezután is alkalmazták esetenként az udvarnál, mint a király gitárosát 1732-ig, halálának vélhető bekövetkeztéig.

¹⁵⁸ José Miguel Moreno, Gerardo Arriaga: *Robert de Visée and the Theorbe Pieces* (CD) Glossa Music, S.L. 2000.



Jean Raoux (1697-1734) A zenei lecke

Jóformán az egyetlen francia gitáros ebben a korban *Robert de Visée*, akinek koncertező művészi tevékenységéről tudunk, és erre vonatkozó adatokkal is találkozhatunk. Egy forrás szerint,- mint arról már 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 gambajátékossal *Antoine Forqueray*-al (1672-1745) Saint Maurban léptek fel *Conti* házában. Némiképpen 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 legjobbjával.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Uo.”

Robert de Visée három tabulatúras gyűjteményt jelentetett meg nyomtatásban:

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

Ha számba vesszük kompozícióinak összességét, akkor a fenti nyomtatásban megjelent kiadványokhoz hozzá kell tennünk az általa komponált, - különböző kéziratokban fellelhető és hátrahagyott - gitár, theorba és lant műveket 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 Champion (1680-1748.) a francia barokk-gitárosok között a második legfontosabb - *Robert de Visée* mellett. Korának egyik legismertebb lantosa, theorbajátékos, kitűnő gitáros és zeneszerző volt. Mint zenekari muzsikus, a párizsi opera egyik theorbásaként működött. 1703-ban *XIV. Lajos* a Párizsi Királyi Akadémia theorba professzorának nevezte ki.¹⁶⁰

Egyetlen gitárra írt kiadványát ismerjük, melyet 1705-ben jelentette meg¹⁶¹ Párizsban. Ezen kívül számos egyéb munkája is fennmaradt, pl. az egyik közülük egy elméleti írás a continuo játékról (1701.). A gitár - könyve szviteket tartalmaz az alábbi 8 féle, a kor szokásaitól alapvetően eltérő különleges gitárhangolásokkal:

1. Bb, D, G, C, F,
2. B, D, G, C, F#,
3. Bb, C, G, C, Eb,
4. B, C, G, C, E,
5. B, D, C, C#, F#,
6. C, D, G, C, F,
7. B, D, G, D, G,
8. A, D, C, B, E,

¹⁶⁰ www.baroquegitar.net

¹⁶¹ „Nouvelles Découvertes sur la Guitare”

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 hangolásokat első pillantásra akár szokatlanoknak is gondolhatnánk. Valóban eltérnek a hagyományos és megszokott hangolástól, de ez a művek megszólaltatásakor semmilyen különleges feladatot vagy problémát nem okoz a hangszerjátékosnak.

Robert de Visée és *Corbetta* számtalan követőre talált, de jelentőségükhöz egyikük sem tudott felmenni. Néhányuk említést érdemel, mint például *Antoin Bailleux*, akit elsősorban, mint hegedűst tartottak számon. Mégis, *Bailleux* írt egy gitármódszertant is 1776 - ban.¹⁶² Módszertanában leírja az akkor használt hangszert 5 dupla húrával (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.

Pierre Joseph Baillon érdekes alakja a korabeli gitáros világnak. 1781-ben megjelentetett egy módszertant,¹⁶³ amely hegedűre és gitárra írt műveket tartalmaz. 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.

Appendix

Az elmúlt évtizedekben gyakran találkozhattunk a gitárosok körében elterjedt vélekedéssel, 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 vélekedésük szerint a gitáriródalom többségét jelentik.

¹⁶² „Methode de guitare par musique et tabulature” – Paris

¹⁶³ Nouvelle methode selon le sisteme des meilleurs auteurs

Tóth Aladár a kitűnő zenekritikus *Segovia* hangversenyéről írt kritikájában a gitárosok számára fájóan, kicsit leértékelően, de mégis pontosan határozta meg a XX. század elején divatos gitárzene minőségét: „amolyan köztes zene” -ként. *Tóth Aladár* nagyon pontosan fogalmazott: „minden hangszer annyit ér, mint amennyit az irodalma”.

Valóban, a XX. század elején elsősorban és szinte kizárólag az olcsó, sekélyes, értéktelen zenei tartalmakat hordozó gitárdarabokat találták meg a gitárosok, és az érdeklődő közönséget ezekkel szórakoztatták.

A kritikus nem tudhatta a század elején, hogy a legjelesebb komponisták megkedvelik majd a gitárt, és remek kompozícióikkal fogják gazdagítani az eljövendő évtizedekben irodalmát a legváltozatosabb műfajokban. Még a gitárosok sem remélték korábban, hogy ilyen sok kiváló minőségű zenemű születik majd erre a hangszerre a XX. században.

(A XX. század mérlegének megvonásaként *Vincenzo Poggi* kiadott egy katalógust¹⁶⁴ (*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.)

Büszkék lehetünk a gitár közelmúltbéli évtizedeiben mutatott fejlődésére, de a hangszer régmúltjának valódi kincseiről sem kellene megfeledkeznünk. Ha a forrásokhoz visszanyúlunk, tapasztalhatjuk majd, hogy az általunk is nagyra becsült hangszerek (hegedű, cselló, zongora, fuvola stb.) irodalmához mérhető, azok zenei minőségétől semmiben sem elmaradó, értékes remekművekkel találkozhatunk. Ha a műfajok felől közelítünk, láthatjuk, hogy az európai zene egyes évszázadaiban éppen a pengetős hangszerek - így a gitár is (a vihuela is) -, a zenei fejlődés, a műfajteremtés élvonalában szerepel. (A vihuelára komponált fantáziák a műfaj kialakulásának első pillanataiban születtek és alapvető befolyással voltak ennek az önálló hangszeres zenei műfajnak a kialakulására. A szvit kialakulásában a gitár szerepe szintén vitathatatlan.)

A XX. században a körülmények ismét kedveztek ennek az „egzotikus” hangszernek. A régi-új technikával, egy ismét állandóan modernizálódó hangszerrel találkozhatott a gitár iránt érdeklődő új nemzedék. E sorok írója maga is tanúja lehetett az elmúlt 50 év hihetetlen fejlődésének, amelyen ez a hangszer, a játéktechnikája, az irodalma átment. Úgy tűnik, a gitár fejlődése napjainkban is töretlenül folytatódik...

¹⁶⁴ VP Music Media di Vincenzo Poggi, Roma 1999. August

