

Debreceni Egyetem Neveléstudományi program

Humán Tudományok Doktori Iskola

TOKODI GÁBOR

DÍSZÍTÉSEK JELÖLÉSEI A XVI-XVII. SZÁZADI LANTKOTTÁKBAN

**A XVI-XVII. századi lantzene megszólaltatási lehetőségei gitáron,
különös tekintettel a jelzett, és a jelöletlen díszítésekre**

BEVEZETÉS

A kottairás egy olyan koordinátarendszer, ami a zenei információkat igyekszik vizuális formában lerögzíteni. A rögzítés dekódolása meglehetősen összetett feladat, ami megkívánja, hogy az olvasó – vagyis a kottát játszó zenész – ismerje a kódrendszer közvetlen jelentését. De feltételez egyfajta közös kulturális háttérrel is, ami megadhatja az esélyt arra, hogy a játékos valóban azt lássa és szólaltassa meg, ami a lejegyző eredeti szándékában állhatott. A közös zenei nyelv finom árnyalatainak minél pontosabb ismerete teszi azt lehetővé, hogy az olvasó-játékos ráismerjen és interpretálni tudja a jelentéstartalom azon rejtettebb rétegeit is, amik élő nyelvvé tehetik a kotta halott kódrendszerét.

Jelen tanulmány ennek a bonyolult kódrendszernek egy szeletével kíván foglalkozni: a XVI-XVII. századi pengetős hangszerek zenéjével kapcsolatba hozható díszítések jelrendszerével, használatának módjaival, feldolgozva a témában érintett korabeli szakirodalom egy meghatározó részét. Nem titkolt szándékunk, hogy gondolatébresztő módon tárjuk fel azoknak a lehetőségeknek azon részét, amikkel a mai klasszikus gitárosok – akik bizonyos értelemben a korabeli lantosok örökösének tekinthetik magukat – még személyessé és

hitelesebbé tudják tenni önmaguk és közönségük illetve tanítványai számára ezt az irodalmat.

Ez a dolgozat nem szándékozik sem a tabulatúras zenei lejegyzési rendszer értelmezésének izgalmas területével, sem pedig a különféle lantok és a gitár különböző hangolásából adódó átírási problémákkal behatóbban foglalkozni. Az e tárgykörökre vonatkozó kérdésekre az előkészületben levő későbbi munkák kapcsán keresünk majd válaszokat. Fontosnak látszott viszont foglalkozni a lantdarabok gitáron való megszólaltatásának történetével, ami rámutathat arra, hogy törekvéseink szervesen illeszkednek a megelőző gitáros generációk koncertező művészeinek és hangszerpedagógusainak munkásságába.

A RENESZÁNSZ LANTDARABOK MEGSZÓLALTATÁSÁNAK TÖRTÉNETE GITÁRON

A reneszánsz lantdarabok modern gitáron való megszólaltatásának tradíciója a modern, úgynevezett klasszikus gitár felemelkedésének a XX. század első felében lezajlott történetével fonódik szorosan össze.¹ A XIX. század második felétől, bár mindig voltak kiemelkedő virtuózok, akik pedagógiai tevékenységükkel vagy sikeres koncertturnéikon népszerűsítették a gitárt, a hangszer egyre inkább lemaradt a zene kultúrtörténetének fősodrából, a század végére leginkább egyszerű dalok vagy tánc kíséretére alkalmas hangszerként volt használatban, legalább is a nem gitáros szakmai közönség jelentős részének szemében. Általános zenetörténeti jelentőségét tekintve jellemzően másodrendű hangszerré vált.

A gitár XX. századi felemelkedését közvetlen megelőző időszak legnagyobb alakja Francisco Tárrega (1852-1909) volt. A zongorán is kitűnően játszó, Valenciában született spanyol gitárművész koncertezői sikerének – tehetségén

¹ A XVII. század közepe előtti pengetős zene eredeti hangszereken való megszólaltatásának története a jelen tanulmány kereteit túllépi, ezzel most nem fogunk foglalkozni.

túl – egyik fontos tényezője volt az Antonio de Torres Jurado (1817-1892) által az 1870-es években kifejlesztett gitártípus, amelyik megnövelt méretének és konstrukciójának köszönhetően erőteljesebb és teltebb hanggal tölthette meg a koncerttermeket, mint a korábban épített gitárok.² Tárrega repertoárjáról Clark a következőket írja:

*Tárrega repertoárjának gitárosok által írt része nem tartalmazott reneszánsz és barokk pengetős zenét. A műsorán levő legkorábbi gitáros szerző a XVIII. század utolsó felétől alkotó Fernando Sor volt. Ez azt jelentette, hogy a Tárrega által elérhető eredeti gitáros repertoár meglehetősen szűk volt mennyiségében és minőségében egyaránt. Tárrega a gitár viszonylag másodrendű repertoárjának bővítését az átíratok készítésének lehetőségében találta meg Bach, Beethoven, Chopin, Schumann és mások műveiből válogatva. Tárregának különleges helyzete volt abból a szempontból is, hogy kiváló zongorista lévén jól ismerte a zongorairodalmat, ami nagyban segítette őt az átíratok elkészítésében.*³

A klasszikus gitár repertoárjának ez időre tehető jelentős kibővülése főleg Andrés Segovia (1898-1987) nevéhez fűződik. Segovia koncepciója és eredményei a gitár repertoárjának bővítésére felé nagyobb léptékűek voltak és szélesebb perspektívát nyitottak, mint a Tárrega által követett út. Ez a folyamat alaposan dokumentált.⁴ Ezekből egyértelműen kiderül, hogy a spanyol gitárművész, bár fontos szerepet játszott a mai repertoár kialakításában, nem ő volt az, aki bevezette a reneszánsz darabokat a gitárjátékba. A később példátlanul magasra ívelő pályája elején szembesült már Segovia azokkal a korlátokkal, ami a klasszikus gitár akkoriban ismert repertoárjának szűkössege

² Miller 1994

³ Clark 2009

⁴ Gilardino 2007, Poveda 2010, Wade 1986, 2010, Anderson 2011, Alcázar 1989

jelentett számára. A spanyol mester a legigényesebb koncertlátogatók előtt is el akarta ismertetni a hangszert, azzal az elhivatottsággal készült koncertjeire, hogy a gitár mind hangszertechnikai és interpretációs, mind pedig irodalmát tekintve is egyenrangú hangszerként állja meg helyét azokon a koncertpódiumokon, ahol addig a hegedűvel, zongorával, csellóval és a többi elfogadott hangszerrel találkozhatott leginkább a koncertlátogató közönség.

Egy 1983-ban adott interjú tanúsága szerint Segovia négy nagy feladatra tette fel életét.⁵ Ezek közül az első az volt (és amely mintegy magába foglalja a következő hármat), hogy megtörje azt a sztereotip gondolkodást, ami a gitárt a spanyol népi kultúrához kötötte. A második a gitár hangzásának újszerű lehetőségeit aknázza ki, amit a korszak neves gitárépítőivel való együttműködése és játéktechnikájának egyéni irányba való kialakítása során ért el, addig soha nem hallott mértékben megnövelve a hangszer hangerejét és hangszíneinek lehetőségeit. A harmadik a gitár pedagógiájának a többi klasszikus hangszerrel egyenrangú szintre emelése volt, a hangszer oktatását integrálva a legmagasabb szintű zenepedagógiai keretek közé. A negyediket az általa ismert szűk repertoár kitágítása jelentette, ami létfontosságú volt a hangszer szerepének és értékének átformálásához, a klasszikus zenében betöltött státuszának emeléséhez.

Segovia nemzetközi elismertségének és szorgalmas levelezésének köszönhetően (Alcázar 1989) egyre több kortárs zeneszerző érdeklődését keltette fel a gitár felé azzal a céllal, hogy azok minél több olyan gitárdarabot írjanak, amelyek megállják helyüket a hegedű, zongora vagy cselló által uralt koncertpódiumokon is. Segovia hosszú évekig folyamatos kapcsolatot tartott fenn több zeneszerzővel, hogy feltárja előttük a modern gitár, és az általa képviselt új hangszeres játéktechnika lehetőségeit – rávezetve ezzel őket, hogy hogyan lehet a hangszerhez jól illő darabokat írni. Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Heitor

⁵ Gitarre & Laute, 1983. V. füzet, (287-293 old.)

Villa-Lobos (1887-1959), Joaquin Rodrigo (1901-1999) és Manuel Ponce (1882-1948) voltak az első zeneszerzők, akik válaszoltak Segovia hívására. Közülük többen az általános zenetörténet szempontjából viszonylag ismeretlen, lokális jelentőségű komponisták voltak, de a spanyol mester által világszerte játszott és népszerűsített kiváló darabjaikon át széles felvevőpiacot találtak a gitáros társadalomban (Wade 2001).

A repertoár bővítésének másik lehetősége a hangszer korábbi irodalmának alaposabb feltárása volt. Mint láthattuk, Tárrega repertoárjának az eredetileg is gitárra komponált legkorábbi darabjai a XVIII. század végén és a XIX. század első felében élő gitáros komponisták művei voltak (Sor mellett Giuliani, Carulli, Carcassi és mások). Bár a század középső évtizedeiben alkotó gitáros szerzők (pl. Mertz, Arcas, Coste) darabjainak egy része is az élő repertoár részei voltak, ez még mindig nem tükrözte a gitárra írt, illetve az azon játszható repertoár valódi nagyságát.

Segovia első jelentősebb koncertjét 1909-ben adta a Granadában. A koncert műsorán Fernando Sor op 35. No. 2 h-moll etüdje, Tárrega Arab Capricho-ja, Tárrega egyik átírata Bach h-moll hegedű partitájának bourréjából, prelüdök és mazurkák Chopintól, Mendellsohn és Schumann néhány rövid darabja, valamint Debussy második Arabesque-jének Segovia által készített saját átírata állt.⁶ Egy 1920-as montevideo-i (Uruguay) koncertjének repertoárja is nagyjából hasonló darabokból tevődött össze, kiegészítve Granados és Albeniz zongoradarabok átírataival.⁷ Ez lényegét tekintve megegyezett Tárrega műsorkoncepciójával. Nem sikerült kideríteni, hogy vajon Segovia ekkoriban játszott-e már reneszánsz darabokat egyéb koncertjein, de valószínűsíthetően még nem.

⁶ Miller 1994

⁷ Stover 1992

A XVIII. század előtti pengetős zene a XIX. században sem volt teljesen ismeretlen a zenetudomány számára.⁸ Azonban a lant és gitár repertoárjának alaposabb feltárása az 1920-as évektől kapott igazi lendületet.⁹ Ezek a publikációk is hozzájárulhattak ahhoz, hogy az ebben az időben már a nemzetközi koncertéletbe is bekapcsolódó spanyol származású Tárrega tanítvány Emilio Pujol (1886-1980) érdeklődése a reneszánsz és barokk zenekultúra felé fordul. A Segoviánál mintegy tíz évvel idősebb Pujol koncertműsorain ettől az időtől kezdve jelentek meg a vihuela és barokk-gitár darabok, később pedig – jelentős gitárpedagógiai életműve mellett – a XVI. századi spanyol reneszánsz pengetős zene három nagy gyűjteményének első modern összkiadásában is meghatározó szerepet játszott. 1945-ben Narvaez, 1949-ben Mudarra, 1963-ban pedig Valderrabbano vihuela könyvét adta ki a *Monumentos de la Musica Española* sorozatában.¹⁰ Ez a sorozat a Spanyol Zenetudományi Intézet (Instituto Español de Musicologia) gondozásában gyűjti össze és jelenteti meg a spanyol zenei emlékeket. Úttörő tevékenysége ellenére nem Pujol volt az első, aki összkiadásokat jelentetett meg XVIII. század előtti pengetős zene mestereinek műveiből,¹¹ de nagy szerepet játszott abban, hogy a zenetörténeti kutatások megtalálják útjukat nemcsak a gitárosokhoz, hanem a lantművészek őt követő generációihoz is.¹²

⁸ Tappert 1886; Chilesotti 1891

⁹ Koczirz 1922; Trend 1925; Bruger 1923,1927,1928; Warlock 1927; Haraszti 1929; Gombosi 1935

¹⁰ Luis de Narvaez: *Los seys Libros del Delphin...para Vihuela*, Vallaloid, 1538, (Brown 1538₁); Alonso Mudarra: *Tres Libros de musica en cifras para vihuela*, Seville, 1546, (Brown 1546₁₄); Enrique de Valderrábano: *Libro de música de vihuela...*,Vallaloid, 1547, (Brown 1547₅)

¹¹ Például a XVI. századi spanyol vihuela nyomtatványok egyikéből (Luíz Milan: *El Maestro...*, 1536) az első modern összkiadás 1927-ben jelent meg Leo Schrade gondozásában

¹² Érdekességként had említsük itt meg azt a genealógiai láncot, amelyben a Tárregánál tanult Pujol egyik növendéke volt Hopkinson Smith, aki Yasunori Imamura tanára volt, akinél pedig jelen sorok írója végezte lanttanulmányait Frankfurtban.

Pujol és más kortársainak ez irányú kutatásai és publikációi azért voltak nagyon fontosak, mert közkinccsé válhatott egy igen magas színvonalat képviselő pengetős zenekultúra, ami addig rejtve maradt a gitárosok túlnyomó többsége előtt. A pengetős zene XVIII. század utolsó harmada előtti írásmódja ugyanis – a *tabulatura* – annyira eltérő volt a klasszikus gitárosok által használt ötvonalas notációs rendszertől, hogy nagyon megnehezítette, de akár lehetetlenné is tette az akkori gitárosok jelentős része számára, hogy megismerjék saját, évszázadokkal korábbról származó örökségüket. A kéziratok és nyomtatványok gyakran töredékes, sérült vagy nehezen értelmezhető notációja, a tabulatúra sem könnyítette meg az így ábrázolt zenék művészi értékeinek reális megítélését, de – ami sokkal fontosabb – a közvetlen hangszeres gyakorlat nélküli megfejtési kísérletek könnyen félreérthető megoldásokhoz vagy következtetésekhez vezettek a jelentős számú rejtettebb információs tartalom miatt.¹³ Az ide vonatkozó zenetudományos szakirodalom sem tudott sokáig egységes álláspontra jutni a tabulatúra modern átírásának koncepcionális kérdéseiről.¹⁴

A gitárosok figyelmének a XVIII. század előtti pengetős muzsikák felé való fordulásához az 1930-as évektől erősödő régizenei irányzat előadóinak és kutatóinak tevékenysége is nagyban hozzájárult. Főleg az 50-es évektől egyre alaposabb és átfogóbb publikációk jelentek meg a lant és más historikus pengetős hangszerekkel kapcsolatban.¹⁵ A hanglemezipar fejlődése és a kottakiadás egyre bőségebb kínálata is mind szélesebb lehetőségét adta a régi hangszeres irodalom megismerésének.

Segovia műsorain – az 1939 és 1952 között feljátszott hangfelvételeinek tanúsága szerint – már megjelentek a reneszánsz és barokk pengetős darabok. Valószínűsíthető, hogy a hangfelvételeken található darabok Segovia koncertjein

¹³ Király 1995

¹⁴ Gombosi vs. Schrade szakmai vitái

¹⁵ Ward 1953; Reese 1954; Boetticher 1957; Lumsden 1957; Casey 1960 és mások

is többször elhangozhattak, közvetlen hatást gyakorolva a klasszikus gitárosok által tanult és játszott repertoárra. 1956-ban Diana Poulton és Ian Harwood megalapították az Angol Lanttársaságot (The Lute Society¹⁶), majd 1966-ban megalakult az Amerikai Lanttársaság is (The Lute Society of America¹⁷) melynek kiadványai és konferenciái – együttesen német, francia, holland, belga, olasz lanttársaságok publikációi és más kutatók tudományos munkájának köszönhetően is – az eltelt évtizedek alatt szinte felbecsülhetetlen számú publikációval gazdagították a régi pengetős hangszerekkel kapcsolatba hozható szakirodalmat. Nemcsak a pengetős zenét illetően, de az általános zenetudományi kutatások szempontjából is az egyik fontos mérföldkőnek számít Howard Mayer Brown 1965-ben megjelent bibliográfiája, amelyben egy kötetbe gyűjtötte össze az akkoriban fellelhető összes 1600 előtti zenei nyomtatvány leírását, részletesen felsorolva tartalmukat. Munkájának alaposságát jellemzi, hogy azóta igen kevés ismeretlen nyomtatvánnyal kellett bővíteni a listát. A kéziratos formában fennmaradt kottaanyagról Boetticher és Meyer gondozásában jelentek meg teljességre törekvő, igen részletes, katalogizáló jellegű publikációk.¹⁸ Ezek a kiadványok nagyban megkönnyítették a tájékozódást a korszak pengetős zeneirodalmáról és annak különböző szintű összefüggéseiről. A hetvenes évektől a szakterületen megjelenő további publikációkból e tanulmány keretein belül aligha lehet átfogó képet adni, de mindenképpen említést érdemel Diana Poulton 1972-ben megjelent monográfiája John Dowlandról, ami 1974-ben kiegészült Dowland összegyűjtött

¹⁶ <http://www.lutesociety.org/>

¹⁷ <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/>

¹⁸ Seite: 8

Wolfgang Boetticher: *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jhs.* München, 1978. RISM B. VII. Christian Meyer ed. avec la collaboration de Tim Crawford, François-Pierre Goy, Péter Király et Monique Rollin: Sources manuscrites en tablature, Luth et theorbe (c. 1500 – c. 1800). I. *Confoederatio Helvetica, France*. II. *Bundesrepublik Deutschland*. III/1. *Österreich*. III/2. *Republik Tcheque, Hongrie, Lituanie, Pologne, Federation de Russie, Slovaquie, Ukraine*. Baden-Baden – Bouxwiller, 1991, 1994, 1997 1999. (Collection d'etudes musicologiques. Vol. 82, 87, 90, 93)

lantzenéjének összkiadásával is.¹⁹ De John M. Ward, John Griffith, vagy Julia Craig-McFeeley publikációi is mindenképpen kiemelésre érdemesek. Mostanra pedig az interneten elérhető teljes kiadványok és áttekintő listák könnyítik meg jelentősen a pengetős repertoárban való tájékozódás lehetőségét.²⁰

A XVI-XVII.-I PENGETŐS ZENE DÍSZÍTÉSI GYAKORLATA

A 19. századtól fogva fellendülő zenetörténeti kutatás valamint a 20. század második felétől egyre erősebbé és elterjedtebbé váló historikusan informált régizene játék mára felgyülemlett tapasztalatainak köszönhetően manapság a tabulatúrára, mint egy rendkívül praktikus notációs rendszerre tekintünk. Ennek direkt hangszeres olvasásához a tabulatúra jelek (betűk vagy számok), valamint a ritmusértékek egymáshoz való viszonyának ismeretén kívül alig van szükség zeneelméleti ismeretekre, viszont a tabulatúrával leírt zene igazán értő megszólaltatásához, olvasásához elengedhetetlenül szükséges a stílus előadói gyakorlatában való jártasság.

Fontos tudni, hogy a reneszánsz kor zeneszerzői, muzsikusai és kiadói a díszítések szempontjából más viszonyban álltak a zenével, mint manapság:

A XVII. század közepéig a zeneszerzői, előadói, átrói, kiadói és zenetanári attitűd szoros összefonódásaival találkozhatunk, a források vizsgálata alapján kijelenthetjük, hogy sokszor alig vagy egyáltalán nem volt igény arra, hogy e szerepköröket szétválasszák vagy pontosan identifkálják. Ebben az időben a variálás technikája és gyakorlata egyként volt jelen mind a zeneszerzés mind pedig az előadási

¹⁹ Poulton 1972, Pouton-Lamm 1974

²⁰ Ezek közül az egyik legnagyobb gyűjtemény a Sarge Gerdobe által gondozott, mintegy 7000 letölthető oldalnyi lantzenét tartalmazó oldal: www.gerdobe.net,

*gyakorlatban és szabadon kezelhetőnek tekintette a megszólaló zenét az előadók számától és játéktechnikai felkészültségétől függően.*²¹

A reneszánsz korban az előadási gyakorlat meglehetősen flexibilis volt és nagy mozgásteret engedett előadónak, akinek a feladata így messze több volt, mint – például a lantosok esetében – a tabulatúrában található hangok pusztá reprodukálása.

A szakirodalomban gyakran olvasható, hogy a reneszánsz zeneszerzői gyakorlat bizonyos értelemben nem tett különbséget a különböző hangszerekre jellemző egyedi hangszertechnikai jellegzetességeknek. E vélemény képviselői megjegyzik, hogy a legtöbb XVI. századi tankönyv ugyanazokat a díszítéseket írja elő az énekeseknek, mint a hangszerjátékosoknak, a szólistáknak és a kamarazenészeknek, bár elismerik, hogy egyes figurációk kényelmetlenek lehetnek bizonyos hangszereken vagy különös nehézséget jelenthetnek az énekesnek a díszítő figura nagy hangterjedelme miatt.²²

*A díszítéseket érintő XVI. században megjelent munkák felismerik és határozottan kiemelik, hogy a különböző hangszerek természete és korlátai, különösen azok esetében, amit az amatőr zenészek használtak – a blockflöte, a gamba, a lant és a billentyűs hangszerek – sem alakultak ki kizárólagosan hangszerszerű elemek.*²³

Brown szerint a specializálódás folyamata csak a XVI. század végén veszi kezdetét. Ennek hiánya azonban nem azt jelenti, hogy a díszítések szerepe ne lett volna jelentős a reneszánsz és akár a korábbi időszakok vokális és hangszeres zenei gyakorlatában is. Az improvizációs technikák részletes oktatásának

²¹ John Ward: A Dowland Miscellany, *Journal of the Lute Society of America* 10 (1977): 36.

²² Howard Mayer Brown: *Embellish Sixteenth-Century Music*, Early Music Series, vol. 1 (London University Press, 1976), xi és 61.

²³ U.ott. , 62.

gyakorlata elvart és nélkülözhetetlen része volt úgy a vokális oktatásnak, mint a hangszeres iskoláknak.

Bár a díszítések elsősorban dekoratív elemei voltak a teljes zenei szerkezetnek, a lantdarabok esetében az ornamensek fontos strukturális szerep is jutott. A lantdarabokban – de más hangszeres darabokban is – a játékosok gyakran használtak kiírt improvizációs részeket a tánczenék ismétléseiben, megjelenítve az improvizációs eljárások egyik legjellemzőbb kategóriáját, az ismételt szakaszok egyre gazdagabb kitöltésének gyakorlatát.

A lantzenei források azonban meglehetősen szűkösen informálnak a bennük található zenék interpretációjával kapcsolatban. Ezek az információk a kiadványokban és kéziratokban leggyakrabban az olyan kapcsolódó, és általában nagyon rövidre fogott instrukciós szakaszokban jelennek meg, mint a lant játéktechnikájáról valamint a húrozásról és hangolásról szóló részek. Ezeken túl – ha egy lanttabulatúrában erre egyáltalán nem is találnánk utalást – az előadási gyakorlat különböző lehetséges megoldásainak használatára további forrásokat jelentenek a más hangszerekre írt korabeli tankönyvek, kommentárok, kottajelzések. A díszítéseket létrehozó kompozíciós elveket illetően – e tanulmány szerzője legalább is – sehol nem talált utalást vagy leírást lantzenei forrásokban. Ezzel ellentétben a fúvós hangszerekre, gambára, énekhangra, vagy billentyűs hangszerekre írt reneszánsz traktátusok bepillantást engednek abba az előadási gyakorlatba, ami a lantdarabok esetében is alkalmazhatóak. Ezek a „nem-lantos források” biztosíthatják a lantra is vonatkoztatható legfontosabb információs háttérrel, lehetséges analógiákat és megoldásokat kínálva az eredeti lantos információk hiányában.

A reneszánsz díszítési gyakorlat részletesebb leírását több XVI. századi szerző instrukciós munkájában is megtaláljuk.²⁴ Alapvetően két különböző

²⁴ KIKNÉL? IRJ SZERZŐKET

díszítéscsoportot különböztettek meg. Az egyik a hangokat körülíró stilizált figurációk csoportja, a másik pedig az előző bekezdésben jelzett, a hangközöket kitöltő/összekötő futamok és más figurák rendszere. Ez a különbségtétel a lantzenében található díszítések kivitelezésének módjában is határozottan jelen van.

A XVI. században és a XVII. század első felében a díszítések első csoportjába tartoztak az Angliában *grace*-nek, a Németországban *Mordanten*-nek, Spanyolországban *quiebros*-nak, Franciaországban *les ornements*-nek, és Itáliában *tremoli*-nak nevezett figurációk.²⁵ Az ide tartozó díszítéseket a lantosok a balkéz által kivitelezett kötésekkel játszották. Ezt a balkéz különböző ujjainak a fogólapon futó húrokra történő gyors ráütése szolgáltatta meg, vagy egy korábban már lefogott hangot tartó balkéz ujj oldal irányú elhúzása következtében az ujj alól kipattanó húr hangja jelentette. A pengető mozdulatot a jobbkez ezekben az esetekben csak az első hangnál végez.²⁶ Ez a bonyolultnak tűnő leírás tulajdonképpen megegyezik a gitárosok által manapság használt kötéstechnikával, bár a korabeli leírások nem egyértelműek abban a tekintetben, hogy csak balkézzel – tehát kipengetés nélkül – játszották volna akkoriban ezeket. A kéziratokban ezeket a hangokat nem az általános fő tabulatúrajelekkel, tehát a megfelelő betűkkel vagy számokkal írták ki (ha jelezték egyáltalán), hanem pontokkal, kis vesszőkkel vagy ívecskékkel a díszíteni kívánt hangok környékén. Bár néhány forrásban találhatunk ezekről leírásokat, de a díszítés kivitelezésének pontos módját nem tudjuk mindig egyértelműen meghatározni. Sőt olyan forrás is van, ahol bár leírják ezeket a jelzéseket, de a kivitelezések helyeit nem jelölik, azt az előadó döntésére bízzák.

A XVI-XVII. századi szerzők által leírt díszítések másik csoportja Angliában a *division* vagy *diminution*, Itáliában a *passagi*, Németországban a *Coloraturen*,

²⁵ Diana Poulton, *Graces of Play on Renaissance Lute Music*, *Early Music* 3, no. 2 (1975. április): 107.

²⁶

Spanyolországban a *glossas*, és Franciaországban a *diminution* névvel említik. Ezeket a díszítéseket a pengetős hangszereken a jobb és balkéz együttes használatával játszották, tehát nem a mai gitáros terminológiában technikai kötésként értelmezhető módon, hanem minden hangot külön kipengetve. Ez gyakran igen virtuóz hangszerkezelési technikát feltételez.

A XVI. század elején Itáliában megjelenő legelső nyomtatott lantkönyvekben az első típusba tartozó (*grace*, *Mordanten*, *quiebro*s stb.) díszítésekre egyáltalán nem találhatunk jelzéseket. Poulton szerint ennek elsősorban nyomdatechnikai korlátjai voltak, mivel a könyv-nyomtatáshoz hasonlóan kis önálló nyomóelemekből összerakott szedés szerkezete ezt nagyon megnehezíthette. Később, amikor a 17. századra a kottanyomtatásban uralkodóvá vált a rézmetszési eljárás, tehát a kottákat és tabulatúrákat nyomdatechnikailag tulajdonképpen rézbe metszett kéziratoknak tekinthetjük, ezek az apró jelek is sokkal gyakrabban jelennek meg a nyomtatott kottákban. A kéziratok kották esetében e jeleknek a feltűntetése nem ütközött technikai korlátokba, ezért a korai kéziratok lantkönyvekben meg is találjuk ezeket.

A Capirola lantkézírata (1517 körül) az első ma ismert olyan forrás, amiben a tabulatúrában fellelhető díszítési jelek példáit megtalálhatjuk. A lantkönyvben alkalmazott kétfajta jelzés a főhang felső vagy az alsó váltóhangú díszítését jelzi.

*Az első egy olyan trilla, amelyik a felső váltóhangon kezdődik meghatározatlan számú ismétléssel, a második pedig a főhangon indulva az alsó váltóhangot érinti szintén nem meghatározott számban.*²⁷

Brown szerint ezek a leírások a XVI. században legáltalánosabban alkalmazott, *tremolo*-ként ismert díszítéseket jelentik. A korai nyomtatott lantkönyvek közül az *Intavolatura di Lauto dell Divino Francesco da Milano et dell' eccelente*

²⁷ Marc Southard, *Sixteenth-Century Lute Technique* (Master's Thesis, University of Iowa, 1976), 78.

Pietro Paolo Borrono (Milánó, 1548) az egyik ritka olyan forrás, amelyik jelzi a díszítések helyeit, és kivitelezésük leírását is megadja. Borrono szerint:

Amelyik hang körül a () található, ott két lefogó ujjad kell egyszerre a húrra helyezni,²⁸ majd ezek közül a kisebb számmal jelzettet kell erősen megtartanod. Ezután húzd el a nagyobb számmal jelzett ujjat, amikor az alsó hangnak meg kell szólalni. Mindezt azért így, mert a lant így fog szépen szólni. Egy kis kör egy pengetést jelent.²⁹

A leírásból kiderül, hogy ez a díszítés olyan felső váltóhangról induló appoggiaturaként értelmezhető, amelyik az értékét a főhangból veszi el. A Borrono által említett szép hangzás a balkéz ügyességén múlik, ami az összes ilyen jellegű díszítésre igaz. Martin Agricola is említi ezt a díszítést *mordanten* néven a *Musica Instrumentalis Deutsch* (1528) című zeneelméleti művében, mint olyan díszítéseket, ami a német lantzenében is használatos volt a XVI. század elejétől. Sajnos Agricola nem adja meg kis könyvében a pontos kivitelezés leírását, azonban Waissel *Lautenbuch*-jában (1592) már olvashatunk erről egy hosszabb leírást:

A mordent, amit Moderanten-nek is neveznek, a balkézzel játszandó. Az egész és a fél-ütések idejében használható, valamint akkor, amikor egy ütésen belül négy hangot játszunk. A futamokban (coloraturákban), ahol nyolc vagy tizenhat hang jut egy ütésre, a sebesség miatt nem használatos. Azt is jó megjegyezni, hogy bár a mordent nem használatos a coloraturákban, ez alól kivétel lehet az utolsó előtti hang. Máshol a mordent egyáltalán nem használatos a coloraturáknál, mivel

²⁸ Tehát a főhangot és a díszítő hangot a balkéz megfelelő ujaival egyszerre lefogni.

²⁹ Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto...* (Vence, 1548), angolból fordítva: Poulton, „Graces of Play” 108-109. A lantkönyv eredeti kiadásban sem mindig megjelenő díszítéseket a Rudolph Wyssenbach által 1550-ben *Tabulatura uff die Lutten* címmel Zürichben megjelentetett, a lantkönyv német tabulatúrába átirított kiadásában találhatjuk meg.

*coloraturáknak tisztán és pontosan kell szólniuk, mordentek nélkül, különben nem lesznek megnyerőek. Mindemellett a mordent nagyon megszépíti a lantjátékot... Az ujj, amelyik a mordentet játssza kétszer-háromszor mozog fel és le, éppen mintha remegne... Erre nem lehet pontos leírást adni, de sok gyakorlat és az idő meghozza eredményét.*³⁰

Waissel zárómondatát megtaláljuk számos más reneszánsz lantkönyvben is Wyssenbachtól (1550) Besardig (1603). Ez azt jelzi, hogy milyen erős az improvizált díszítések előadói gyakorlatának írásos dokumentáció nélküli, inkább személyes átadású gyakorlata. Ez némiképp magyarázhatja a korszak lantra vonatkozó instrukciós munkáiban a díszítésekre vonatkozó írásos emlékek kevés számát is.

A Spanyolországból származó XVI. századi források számos leírást tartalmaznak a vihuelán és más hangszereken játszott korabeli díszítésekről és előadói gyakorlatokról. Luis Venegas de Henestrosa művében az itáliai és spanyol szerzőktől származó, orgonára, lantra és vihuelára írt darabokat tartalmazó *Libro de Cifra Nueva*-ban (1557) használt *quiebro* kifejezés két díszítésfajta utal. Az itt leírt díszítések valamilyen vibrátóra, illetve a tremolo egy fajtájára utalnak.

*A quiebro játékánál remegtesd az ujjad a kívánt húron és fekvésben, vagy tartsd ott és a másik ujjadat remegtesd/mozgasd gyorsan egy vagy két fekvéssel feljebb.*³¹

Thomas de Sancta Maria a hangszeres játéktechnikákat, előadási és improvizációs gyakorlatot is felvázoló *Libro llamano Arte de tãner fantasia asi para tecla como para vihuela...*(1565) című munkájában több díszítést is

³⁰ Matthaeus Waissel, *Lautenbuch...* (Frankfurt, 1592), modern kiadás: Douglas Alton Smith, „The Instruction in Matthaeus Waissel's Lautenbuch”, *Journal of the Lute Society of America* 8 (1975), 69.

³¹ Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557) angolból fordítva Poulton, „Graces of Play” tanulmányából, 109.

részletesen leír. A *redoble*, amelyiket a helyes hangszerjáték nyolc elemei között említ, egyfajta ismétlést jelent, amennyiben a szomszédos hangokat ismételteti gyorsan a játékos körbeírva a főhangot. A *trilla* ehhez hasonló, de abban csak a felső vagy az alsó váltóhang szólal meg, és hiányzik a *redoble*-ra jellemző, a másik váltóhangot is bejáró fordulat. A díszítés hosszúságát a díszített hang hossza határozza meg. A *redoble* hosszabb hangoknál alkalmazható, bár ott sem túl hosszán, mert: „*elcsúnyítja a zenét*”, a trilla pedig a kisebb értékeknél, de ott is csak akkor, amikor „*kényelmesen belefér*”.³²

Az ilyesfajta díszítések és azok különböző szintű leírásai a XVI. század során nem ritkák a kontinens többi részéről származó forrásokban sem. Angliából azonban a XVII. század előttről nem maradt fenn ilyen instrukciós forrás, bár a korabeli kéziratos kottákban gyakran megtalálhatóak azok a jelek, amik díszítésekre utalnak. Poulton szerint azonban a források nagy száma ellenére a pontos kivitelezés gyakran problémás lehet, mert a jelzéseket illetően nem alakult ki egy jellemző standardizáció sem a kéziratos, sem pedig a nyomtatott forrásokban.³³ Ezért az esetek többségében csak a zenei és/vagy ujjrendi kontextusból következtethetünk a díszítés kivitelezésének pontos módjára. A díszítések korabeli jeleinek értelmezéséhez mégis találunk egy, a ritkasága miatt értékes példát Margaret Board lantkönyvében, ami az 1620-as évekből származik. A lantkönyv 32. lapján található jelmagyarázat hat különböző díszítési jelet nevez meg. A jelek legvalószínűbb magyarázata Robert Spencer szerint:³⁴

jel	név	Kivitelezés (Spencer)
-----	-----	-----------------------

³² Diana Poulton: How to play with Good Style by Thomas de Sancta Maria, *Lute Society Journal* 12 (1970) 26-27

³³ Poulton, „Graces of Play” 112.

³⁴ Robert Spencer: The Scribes, their Lutes, Fingering and Graces, *The Board Lute Book*, facsimile kiadás, (Leeds, England: Boethius Press, 1976)

)	<i>pull back</i>	A főhang felső váltóhangjáról induló apoggiatura, jobb kéz csak az első hangot pengeti, a második hang balkéz-kötéssel szólal meg
(<i>fall forward</i>	A főhang alsó váltóhangjáról induló apoggiatura
x	<i>To beat down the finger with a shake</i>	Az alsó váltóhangról induló, a főhangot a balkéz megfelelő ujjának többszöri húrre ejtésével megszólaló díszítés, a <i>tremolo</i> egy formája
.	<i>3 prickes to be struck upward with one finger</i>	Egyedül a jobb kéz mutatóujjával végigpengetett akkord a magasabbtól a mélyebben szóló húrok felé húzva
#	<i>for a long shake</i>	A főhangról induló, alsó vagy felső váltóhangot használó <i>tremolo</i>
(<i>for a slide</i>	Két vagy több hang kötése balkézrel, csak az első hangot pengeti a jobb kéz. Ez annyiban különbözik a <i>pull back</i> és a <i>fall forward</i> -tól, hogy több hang szólal meg egyetlen pengetés után

Richard James Nolde szerint ez az egyetlen fennmaradt ilyen jellegű forrás az angol kéziratos lantkották között. A Board-kéziratban még négy különböző kéz által bejegyzett további darabokat találunk, amikben szintén felbukkannak díszítésre utaló más jelek, ám azok a kéziratban nincsenek megnevezve.³⁵ Spencer úgy értelmezte, minden díszítést a főhang ütésére kell játszani, nem előtte. A megnevezések nélkül megjelenő díszítéseket a következőképpen

³⁵ Richard James Nolde, „English Renaissance Lute Practice as Reflected in Robert Dowland's *Varietie of Lute-Lesson*” (Master Thesis, Houston, 1984), 235.

identifikálja:

jel	név	kivitelezés
.	<i>relish</i> vagy <i>shake</i>	A felső váltóhang súlyra történő többszöri megszólaltatása balkéz kötéssel, jobb kéz csak a legelső hangot pengeti, egyfajta <i>tremolo</i>
+	<i>fall</i>	Az alsó váltóhangról, súlyon induló, balkézrel történő kötés a szekunddal magasabbi főhangra
. . .	<i>single relish</i>	A főhangról induló, majd balkéz-kötéssel alsó váltóhangot megszólaltató és a főhangra visszatérő díszítés, egyfajta <i>mordent</i>
. ••• ••	<i>whip</i>	A főhangról induló, azt felülről, majd alulról körbejáró díszítés balkéz kötéssel
•• ••	<i>whole-fall</i>	A főhang alatti tercről induló, a skála hangjait a balkéz ujjainak ráütésével a főhangig megszólaltató díszítés, a jobb kéz csak az első hangot pengeti
∪	<i>backfall</i>	Megegyezik a korábban említett <i>pull back</i> díszítéssel

Az Angliából származó nyomtatott lantkönyvekben megfigyelhető, hogy díszítő jelként csak a # jelzéssel találkozhatunk, ami – miként a fentebb tárgyalt kéziratos gyűjteményekben láthattunk – nem tükrözi a kortársak által használt díszítések változatos módjait. Érdekes módon a XVI. század második felétől a szigetországban is megjelenő instrukciós részeket tartalmazó nyomtatott lantkönyvek (Adrian Le Roy: *Briefe and Easye Instrution to Learne the Tableture* 1568 és 1574, William Barley: *New Book of Tabliture* 1596) nem foglalkoznak külön a díszítésekkel, bár Barley *New Book of Tabliture*-jében

gyakran megjelenik a # jel. Thomas Robinson volt az első angol szerző, aki 1603-ban kiadott *The Schoole of Musicke* című művében részletesebben foglalkozik a díszítésekkel.³⁶ Robinson a *fall* és a *relish* használatát illusztrálja könyvében különböző akkordfogások részeként. Leírásában hangsúlyozza, hogy a díszítéseknek a hangok ékítésén túl a lecsengő hangok kitartásában van fontos szerepe, mert minél hosszabb hang jut egy pengetésre, annál fontosabb azt valamilyen díszítéssel segíteni, hogy kitarthasson a kívánt hosszúságig. A díszítésekre külön jelet nem használ, egyenként magyarázza el a különféle lehetőségeket az akkordfogások újrendjeinek hangszerteknikai törvényszerűségei szerint. A díszítések túlnyomó többsége az akkordok tercét érinti oly módon, hogy azokat a terc alsó váltóhangjairól éri el a balkéz megfelelő ujjának a húrra ejtése által (*fall*), ami tulajdonképpen egyfajta appogiaturát jelent az akkorddal egyszerre indítva. Az appoggiatura hosszúságára nézve nem tesz utalást, ezt láthatólag a játékos saját megítélésére bízta.

Robinson pedagógiája azt célozza meg, hogy a növendék jelzések nélkül is felismerje a díszítések lehetőségének helyeit, azokat önállóan tudja alkalmazni. A mai olvasó számára, aki hozzászokhatott ahhoz, hogy a modern zenepedagógia igyekszik kimerítő részletességgel és apró lépések logikus egymásra építésével átadni az információkat, meglehetősen vázlatosnak tűnhet Robinson megközelítése. Ő azonban még viszonylag részletezőnek számít kortársaihoz képest. A *Varietie of Lute-Lessons*ben (1610) John Dowland egyáltalán nem említi a kérdéskört, és Besard nagy jelentőségű művében, *Thesaurus harmonicus* (1603), is csak egy általános jellegű információkat találunk.

És most néhány szabály a tetszetős díszítésekről, már ha egyáltalán ezeket el lehetne pontosan magyarázni szavakkal. A legjobb ugyanis a kiváló

³⁶ Thomas Robinson, *The School of Music* (London, 1603), facsimile kiadás: Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; Norwood, New Jersey: Walter J. Johnson, 1975)

*játékosokat meghallgatni, és az ő gyakorlatukat utánozni, de vigyázva, hogy túlzott alkalmazásuk ne hogy meggátolja a Hangok tiszta megszólalását... ne használd ezeket a díszítéseket a futamokban, és más helyeken is csak akkor, ha azt jól meggondoltad.*³⁷

A díszítések játékának egyediségét, illetve azok leírásának „lehetetlenségét” több korabeli forrás is hangsúlyozza. A díszítések játéktechnikai kivitelezése általában nem különösebben nehéz, a leírhatatlanság inkább azok ízléses és kifejező alkalmazására vonatkozik. Besard traktátusának egyetlen kottapéldájában, de a teljes *Varietie of Lute-Lessons*ban sem találunk díszítési jeleket. A kortárs díszítések korabeli alaposabb dokumentációjának hiánya azért is különösen sajnálatos, mert biztosra vehetjük, hogy a *Varietie*-ben szereplő darabok korabeli előadása során is alkalmazták a korábban már tárgyalt díszítéseket. A jelzések hiánya talán abból eredeztethető, hogy a zenei köznyelvnek annyira része volt a díszítés gyakorlata, hogy nem tartották fontosnak leírni azt.

A francia-németalföldi Nicolas/Nicolaes Vallet 1615-ben Amsterdamban jelentette meg *Secretum Musarum* című gyűjteményét. Ugyanezt 1618-ban is megjelentette *Le secret des Muses: Paradisus Musicus Testudinis...* címmel, amihez már egy bevezetőt is kapcsolt és ebben két díszítésfajtát ír le kottapéldákkal.³⁸ Az első, amelyiket egy ' jelez egyértelműen egy appoggiatura jellegű, a főhang felső váltóhangjáról induló díszítésfajta. Ezzel a díszítésfajtaival az angol forrásokban *pull back* néven fentebb már találkozhattunk. Vallet +-tel jelez egy másik fajta díszítést, ami rövid trilla, tulajdonképpen az elsőnek egy olyan hosszabb változata, ami szintén a felső váltóhangon kezdődik, de gyors tempóban kétszer-háromszor meg kell

³⁷ Jean-Baptiste Besard, „Necessarie Obsevationes Belonging to the Lvte, and Lvte Playing”, *Varietie of Lute-Lessons*, ed. Robert Dowland (London, 1610) 12.

³⁸ Nicolas Vallet, „Petit Discours”, *Paradisum Musicus Testudinis* (Amsterdam, 1618), facsimile ed. *Le Secret des Muses*, (Paris, 1970)

ismételni. Ezt a trillát különösen a nyújtott ritmusok első tagjának díszítésére használja. Több példát is megad zárlati kontextusban, bár a trilla összes hangja nincs kiírva a tabulatúrában. A trillák a basszustól számított tercet vagy a kvintet díszítik. Vallet 1620-ban adott ki *Pièté Royale, c'est a dire: Les 150 Pseaumes de David, accomod. pour jouer sur le luth* címmel egy zsoltárgyűjteményt lantra. Ebben a munkájában említ vibrátót is, amit # jelez. Diana Poulton kimutatta, hogy ez a jel leggyakrabban a frázisok legmagasabb hangjánál jelenik meg, de helyenként belső szólamoknál is felbukkan.³⁹

A vibrátó leírását Piccinini *Intavolatura di Liuto, Libro Primo* címfeliratú lantkönyvének (1623) előszavában is megtalálhatjuk, bár a lantkönyv tabulatúráiban erre már nem található külön jelzés. Piccinini a vibrátót a tremolo egy fajtájaként írja le.

A harmadik trillát ritkán használjuk, mert a balkéz különleges helyzetét kívánja. Például: tedd a kisujjdat a harmadik húr ötödik fekvésébe és ezzel egyszerre pengesd meg a húrt, majd jól leszorítva a húrt rázd meg a kezedet erősen. Rögvest hallani fogod, hogy a hang hullámozni kezd.

Két másik tremolo-fajtát is leír.

Az első a hosszú trilla, ami akkor használandó, ha hosszú a hang értéke. Ezt úgy játszod, a balkezed megfelelő ujjával érzékenyen és gyorsan pengeted meg többször is a húrt. Ha üres húron játszod ezt a díszítést, akkor trillázz első fekvésben. Ha az első fekvést díszíted, akkor a trillázz a másodikban, ha a másodikat, akkor a harmadikban és így tovább. A trilla szóljon addig, amíg a hang értéke tart.

A másik fajta trilla gyors és akármelyik fekvésben játszható. Ez nagyon hatásos. Így játszandó: Rakd a balkéz kisujját az első húr harmadik fekvésébe, ezzel egyszerre a középső ujjadat pedig a második fekvésbe.

³⁹ Poulton, "Graces of Play", 110.

Gyorsan pengesd a húrt, miközben emeld fel kissé a húrról és határozottan tedd vissza ugyanoda. Ha az első fekvésben játszod, akkor a balkezed egyetlen ujja is elég hozzá.⁴⁰

Piccinini a zárlati trilla egy különleges módját is leírja, amennyiben a trilla hangjait a jobb kéz egyetlen ujjával pengeti meg.

A zárlati gruppo-t nagyon nehéz gyorsan és a megfelelő egyenletességgel kijátszani... kitaláltam, hogy ha a jobb kéz mutató ujján levő köröm végével pengetem ezt gyorsan fel és le, ez remekül fog szólni a hang minőségéből és gyorsaságából fakadóan. Ezt olyan könnyedén tudom játszani, hogy együtt a gruppo-val még egy mozgó szólamot is hozzá tudok játszani a hüvelykujjal.⁴¹

Ez a technika nagyon hasonlít a *dedillo* pengetéshez, amit a spanyol vihuela-játékosok használtak a XVI. század közepén.

Piccinini a díszítések alkalmazásáról általános szabályát így írja le:

Minden olyan helyen, ahol hosszú vagy rövid szünet van: díszíts. Itt emilyent ott amolyant, minden húron és fekvésben attól függően, hogy mi a kényelmes. Ahol a hangok értéke legalább nyolcad, és van rá idő, a díszítések mindig jó hatást tesznek. Mivel végtelen számú olyan helyet találhatsz a darabokban, ahol díszíthetsz, és nem várhatod el, hogy ezeket mind jelölje a tabulatúra, legyen elég ez a tanács: soha ne légy fárasztó és unalmas a túl sok díszítéssel. Játssz elegánsan és vigyázz arra, hogy ne untasd a közönséget.⁴²

Vallet és Piccinini kiadványainak publikálása közötti viszonylag rövid időszak ellenére stílusukban határozott különbségeket lehet felfedezni. Bár mindkettőjük

⁴⁰ Alessandro Piccinini, *Intavolatura di Liuto e di Chitaronne, Libro Primo* (Bologna, 1623), angol ford: Stanley Buetens, „The Instruction of Alessandro Piccinini” *Journal of the Lute Society of America* 2 (1969): 13.

⁴¹ *Ibid.*, 10.

⁴² *Ibid.*, 13.

kiadványa a későreneszánsz és korabarrokk stílus egyfajta keverékét mutatja, reneszánsz kontextusban Piccinini instrukcióiból több is értelmezhetetlen. Például a kötőivekkel összekötött hangok, bár megjelennek reneszánsz tabulatúrákban is, és ezeket a *pull back* és a *fall* esetében leírt technikával kell megszólaltatni, Piccinini esetében ezek nem egyeztethetőek össze a reneszánsz stílussal. Ezeket a hosszabb-rövidebb skálákat a reneszánsz források mindig határozottan úgy kérik, hogy minden hangjuk külön ki legyen a jobb kéz ujjával pengetve. Piccinini esetében a kötőív alatti hangok megszólaltatása azonban már csak a balkéz feladata lesz. A hüvelykujjnál kért *apoyando* pengetés-technika is újdonságnak számít. Ez az a modern klasszikus gitárosok által is gyakran használt technika, amikor a pengetés után a hüvelykujj az alatta levő húrra érkezik meg. Bár a jobb kéz körmének használatára reneszánsz forrásban is találunk utalást, például a spanyol Miguel Fuenllana 1554-ben megjelent *Orphenica Lyra* című vihuela-kötetében, a reneszánsz lantosok többsége köröm nélkül pengette meg hangszerét. Piccinini, aki egyébként körömmel pengetett, a jobb kéz helyzetének a húrlábhöz viszonyított távolságának gyakori változtatására is felhívja a figyelmet a hangerő és hangszín kontrasztjainak szélsőségesebb lehetőségeinek kihasználása céljából.⁴³

A XVII. század második harmadától megjelenő instrukciós munkák egyre határozottabban képviselik azt a Franciaországból elterjedő új stílusú lantjátékot, amit jellemezően *style brisé*-ként írnak le a kortárs traktátusokban. Ezekben az írásokban – hasonlóan Piccinini munkájához – keverednek az új díszítési gyakorlat elemei a reneszánsz időszakból ismert gyakorlattal.⁴⁴ A lant alapvető hangszeres adottságainak változatlansága miatt azonban több olyan díszítéssel is

⁴³ Ez a játéktechnikát Segovia is gyakran használta

⁴⁴ Martin Marsenne: *Harmonie Universelle: The Book on Instruments*, ford. Roger Chapman (The Hague: Martinus Nijhoff, 1957); Thomas Mace, *Music's Monument* (London, 1676) facs. Párizs: Editions du Center National de la Recherche Scientifique, 1966) 376 *The Burwell Lute Tutor* (1660-1672). facs. Robert Spencer. (Leeds: Boethius Press, 1974

találkozhatunk, amelyek gyakorlati kivitelezés tekintetében megegyeznek a reneszánsz elemekkel, csak új nevet kapnak.

A XVI. század második felétől a XVII. első negyedéig tartó időszakból származó reneszánsz lantdarabok előadása során a következő díszítési módok ajánlhatók, figyelembe véve a korabeli instrukciós munkákban található leírásokat.

<i>tremoli</i>	Ez a típusú díszítés azokból a figurációkból áll, amelyek a díszítendő főhang felső és/vagy alsó váltóhangját használja. Alsó és felső mordentek, trillák. A <i>tremoli</i> legtöbb esetben a főhangon indul, és oda érkezik, bár több forrás szerint a felső váltóhangon is kezdődhet. A hosszú <i>tremoli</i> zárlati helyeken a <i>gruppo</i> nevű hasonló figurációval is helyettesíthető. A <i>gruppo</i> a tonika hangját és a vezetőhangot váltakoztatja az elején és a végén gyakran kiegészítve további figurációs hangokkal. A tonika hangján kezdődik és tulajdonképpen a vezetőhang díszítéseként értelmezhető. Brown szerint a XVI. században írt darabok esetében a <i>tremoli</i> -k és <i>gruppo</i> -k használata ellen a legkonzervatívabb reneszánsz ízlésnek sem lehet kifogása. ⁴⁵
<i>fall</i>	A főhang alatti egy vagy több váltóhangból áll. Ez a figuráció az alsó váltóhangról a főhangra lépő késleltetés, <i>appoggiatura</i> . A <i>whole-fall</i> , ami a főhang alatti tercről lép a főhangra a XVI. század utolsó évtizedétől írt darabok esetén használandó.
<i>pull</i>	Ez a díszítés a főhang feletti egy vagy több hangból áll, a felső váltóhangról a főhangra lépő késleltetés, <i>appoggiatura</i> .
<i>kevert</i>	A fent leírt díszítések egymást követő alkalmazása abban az esetben,

⁴⁵ Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music, Early Music Series, vol.1.* (London: Oxford University Press, 1976) 11.

<i>díszítések</i>	ha nem válik szükségessé a csatlakozási pontként álló hang átugrása
-------------------	---

Minden díszítést az ütésre kell játszani, nem pedig elé. Stanley Buetens szerint a díszítéseknek követnie kell a frázisok dallamainak körvonalát, lehetőleg lépő, nem pedig ugró hangokkal, valamint kerülni kell az olyan új hangok használatát, amelyek kívül esnek a közvetlen zenei irányokon.⁴⁶ A fenti díszítések a lanton könnyedén megszólaltathatóak, valószínűsíthető, hogy a virtuóz korabeli lantjátékosok ezektől összetettebbeket is alkalmaztak. A modern gitáron játszott lantdaraboknál is könnyed megoldásokra kell törekedni.

A kiírt díszítéseket – *diminúciókat* – tartalmazó lantdarabokra a korszak majdnem minden lantkönyvében bőven találhatunk példákat, ami azt sugallja, hogy ezek hozzáadása általános elvárás lehetett akkoriban, improvizációik során a képzett játékosok nagy kreativitással tölthették ki a szólamok nagyobb hangközű dallami ugrásait, az instrukciós művekben leírt néhány hangos alapsémákat nagy ívekké alakítva. Ezek a különböző hosszúságú dallamívek képviselik a reneszánsz díszítési technika másik fontos csoportját, a harmóniákat és nagyobb ritmusértékű dallamhangokat kitöltő futamokat *division*, *diminution*, *passagi*, *Coloraturen*, vagy *glossas* néven. Ellentétben a fentebb tárgyalt néhány hangos *tremoli* vagy *appoggitura* jellegű díszítésekkel – amelyek funkciója egy-egy hang elszigeteltebb jellegű ékítése – a *diminúciók* gyakran egész periódusokon átívelő figurációkat jelentenek, ismétlések esetén akár alaposan meg is változtatva a variált szakaszok struktúráját.

Reneszánsz lantirodalomban leggyakrabban a vokális darabok intavolációiban, a tánczenében, vagy az azok ritmusait használó darabokban találhatunk ilyeneket. Az intavolációkban nemcsak a vokális modellt díszítheti a diminúció, hanem a lant hangszertechnikai adottságainak megfelelően gyakran át is alakítja a vokális

⁴⁶ Stanley Buetens, *Method for the Renaissance Lute*, (Manhattan Beach, California: Instrumenta Antiqua Publication, 1969), 46 384

mintákat. Ennek legjellegzetesebb példája az énekszólamok hosszú hangjait kitöltő azon futamok, amik gyakran nem is tartalmazzák a vokális modell eredeti hangjait. A díszítésekkel foglalkozó XVI. századi – nem lantos – irodalom hosszasan foglalkozik a diminúciók játékának technikájával és azok improvizációs játékának közvetlen gyakorlatával. Ezekben a forrásokban gyakran szerepelnek olyan melodikus figurákat tartalmazó táblázatok, amik szemléltetik a diminúciók alapsémáit és azok változatos lehetőségeit. Pedagógiai szempontból a tanulás során a növendéktől ezek fejből való megtanulását és könnyed eljátszásának képességét várták el olyan módon, hogy azokat a különböző hangnemekben írt dallamok minden elképzelhető hangközi variációi esetén alkalmazni tudják.

Az egyik legkorábról fennmaradt gyűjtemény például Silvestro Ganassi 1535-ben Velencében kiadott *Fontegara* című műve. A kötet tulajdonképpen egy furulyaiskola, a benne található hosszasan felsorakoztatott diminúciós példatár jellemző példája a reneszánsz zenepedagógia általunk tárgyalt területére. A kottapéldák az egyre tágabb hangközök összekötési lehetőségeit mutatják be bőséges gyakorlati példákkal. A példákban az ütemek hangsúlyos helyein álló hosszú értékű hangok jelentik a mintát, amit egyre hosszabb és virtuózabb futamok kötnek össze. A reneszánsz lantirodalomát vizsgálva a többszólamú játékokra képes lant esetében ez a megközelítés tovább színesedik azzal az általánosan tapasztalható technikával és gyakorlattal, hogy a díszítő figurációk nem feltétlen maradnak meg ugyanazon szólam díszítésénél, hanem – főleg a XVI. század második harmadától – szabadon mozognak a szólamok között. Ez azt jelenti, hogy két hosszabb ritmusértékű, az ütem súlyos részein álló akkordok összekötése esetében az egyik szólamból induló figuráció a következő harmóniát már más szólam akkordhangjánál éri el. Ez tulajdonképpen megegyezik a Ganassinál található, egyetlen szólamot díszítő gyakorlattal, csak itt a diminúcióval összekötött két hang lehet akár több oktáv távolságra is egymástól. Az ilyen jellegű – szólamukból kilépő – diminúciók az akkordikus

gondolkozás jelei, itt érhetjük tetten a vokális és hangszeres zenei gondolkodás szétválását. A gyors díszítő futamok gyakran megnehezítik, vagy játéktechnikailag lehetlenné is teszik az összes addigi szólam megjelenítését. A XVI. század utolsó harmadától egyre gyakrabban találkozhatunk olyan szóló lantdarabokkal, amelyekre a nem ritkán több ütemen, vagy perióduson is átívelő diminúciós szakaszok jellemzőek. Ezekben a darabokban a virtuóz diminúciós figuraláncok mellett gyakran csak egyetlen, hosszú értékekben mozgó ellenszólam marad meg, biztosítva azt, hogy a darab – a technikai lehetőségek szerint – többszólamú maradjon.

A diminúciós figuraláncokat alaposabban megvizsgálva könnyen felfedezhetjük azokat az alapsémákat, amelyeket a hosszabb diminúciós ívek alapelemeinek tekinthetünk. Ezekből már viszonylag kevés motívum megtanulásával és szerencsés alkalmazásával is stílusosan alkothatjuk meg saját díszítéseinket is, amelyek személyessé tehetik a reneszánsz lantdarabok játékát. Olyan elemekkel gazdagítjuk előadásunkat, amelyek bár látható módon nem szerepelnek az eredeti kottában, de mégis szerves részét képezheti a korabeli gyakorlatnak.

BEFEJEZÉS

A XX. század során a klasszikus gitárosok előtt egyre nyilvánvalóbbá válhatott, hogy a különböző fajtájú lantokra, vihuelára és reneszánsz vagy barokk gitárra írt művek milyen hatalmas potenciált jelentenek a repertoárjuk értékes darabjaival való további bővítéséhez. Az is bebizonyosodott, hogy ezek zenék (főképpen az itáliai és angol reneszánsz lantmuzsika, valamint a spanyol vihuela-zene) gyakran a korszakuk legigényesebb hangszeres zenéit jelentik, méltó kihívást támasztva a mai előadókkal szemben is. Bár a korszak díszítési gyakorlatához fellelhetőek korabeli, eredeti források, bizonyos elemek a kor pedagógiai gyakorlatát jellemző szóbeli hagyományozódása miatt nem rajzolhatóak fel minden kétséget kizáróan. A kottákban látható hangokon kívül

fontos és általánosan használt elemek voltak a gyakran nem is jelzett díszítések, a kiírt díszítő futamokra pedig egy kiforrott, de nem végleges megoldásként kell tekintenünk, bár megváltoztatásuk és stílusos átírásuk nem nélkülözhet egy elmélyültebb stílusismeretet és a kottaképtől elszakadni tudó, kreatív improvizációs attitűdöt. Jóllehet az utóbbi évtizedekben a gitáros repertoár részévé vált a reneszánsz lantzene, a valóban autentikus megközelítéshez szükséges metodikai háttér, a díszítések ismertetése, nagyon hiányos a klasszikus gitárosok magyar szakpedagógiájában. Így viszont nehezen alakulhat ki egy hiteles kép bennük a XVII. század közepe előtti pengetős zene mélyebb rétegéről, jóllehet nem csak a mai lantosok, hanem a klasszikus gitárosok is e kultúra örökösei.

BIBLIOGRÁFIA

ALCÁZAR, Miguel ed.: *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, (1989)

ANDERSON, Matthew Michael: *An Analysis and Performance Edition of Mario Castelnuovo-Tedesco's Rondo for Guitar, opus 129*, Athens, Georgia, (2011)

Wolfgang Boetticher: *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jhs.* München, 1978. RISM B. VII.

BROWN, Howard Mayer: *Instrumental Music Printed Before 1600, A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, (1965)

Brown: *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford 1976

Howard Mayer Brown: *Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century Intabulations of Josquin's Motets*. In: E. Lowinsky – Bonnie Blackburn közt.: *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*. London, 1976.

BRUGER, Hans ed.: *Pierre Attaignant (1529), zwei- und dreistimmige Solostücke für die Laute*, (1927)

-----: *Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten*, (1923)

-----: *Deutsche Meister des ein- und zwiestimmigen Lautensatzes*, (1928)

- CASEY, William: *Printed English Lute Instruction Books, 1568-1610*, diss. University of Michigan, (1960)
- CHILESOTTI, Oscar, ed: *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*, (1891)
- GILARDINO, Angelo: Segovia's life before he left Spain for the first time (1920), *Classical Guitar*, 2007. június 3.
- HARASZTI, Émile [Emil]: Un Grand Luthiste du XVI^e siècle: Valentin Bakfark, *Revue de Musicologie*, X, (1929)
- KIRÁLY, Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. század közepétől a XVII. század közepéig*, Balassi Kiadó, Budapest, (1995)
- KOCZIRZ, Adolph: Die Gitarrenkompositionen in Miguel Fuenllana's Orphenica lyra (1554), *Archiv. für Musikwissenschaft*, IV, (1922)
- LUMSDEN, David: *English Lute Music, 1540-1620, An Introduction*, Royal Musical Association, LXXXIII, (1956-1957)
- POULTON, Diana – LAM, Basil: *John Dowland his Live and Works*, London, Faber & Faber, (1972)
- POULTON, Diana – LAM, Basil ed.: *The Collected Lute Music of John Dowland*, London, **Faber** Music Ltd, (1974)
- POVEDA, Alberto Lopez: Andrés Segovia, Sintesis biográfica, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1986, N 63.)
- REESE, Gustave: *Music int the Renaissance*, W.W. Norton, New York (1954)
- Andreas Schlegel, *Die Laute in Europa*. Menziken 2006. Kibővített és átdolgozott II. kiadás Joachim Lüdtke és mások részvételével 2011.
- Douglas Alton Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. 2002
- SCHRADE, Leo: *Luís Milan: Libro de Musica de vihuela de mano Intitulado El maestro, 1536*, a Deutsche Musikgesellschaft kiadásában (1927, Reprint Hildesheim 1976)
- Sources manuscrites en tablature, Luth et theorbe (c. 1500 – c. 1800)*, ed. Christian Meyer avec la collaboration de Tim Crawford, François-Pierre Goy, Peter Király et Monique Rollin ed. Vol. I. *Confoederatio Helvetica, France*, Vol. II. *Bundesrepublik Deutschland*, Vol. III/1. *Österreich*, Vol. III/2. *Republik Tcheque, Hongrie, Lituanie, Pologne, Federation de Russie, Slovaquie, Ukraine*, Baden-Baden – Bouxwiller, 1991, 1994, 1997, 1999. (Collection d'etudes musicologiques. Vol. 82, 87, 90, 93)

- TAPPERT, Wilhelm: Die Lautenbücher des Hans Gerle, *Monatshefte für Musikgeschichte*, XVIII, (1886)
- TREND, John B.: *Luis Milan and the Vihuelistas*, Hispanic Notes and Monographs, 11, Oxford University Press, (1925)
- TYLER, James – SPARKS, Paul: *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*, Oxford: Oxford University Press, (2002)
- Tyler, James: *The Early Guitar*. London, 1980
- WADE, Graham: *Traditions of the Classical Guitar*, Calder, London (1980)
- WADE, Graham: *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications Inc., Pacific, Missouri (2001)
- WARLOCK, Peter ed: *The Lute Music of John Dowland*, a lantdarabok zongoraátiratai, (1927)
- WARD, John: *The Vihuela da mano and Its Music (1536-1576)*, diss New York University, (1953)