

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

***J. S. BACH LANTMŰVEINEK
INTERPRETÁCIÓS PROBLEMATIKÁJA
GITÁRON***

TOKOS ZOLTÁN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2003

Tartalom

J. S. BACH LANTMŰVEINEK INTERPRETÁCIÓS PROBLEMATIKÁJA GITÁRON	1
A dolgozat ismertetése.....	8
A Description of the Thesis.....	12
I. A hangzás, amit J. S. Bach kereshetett	20
A kor, amibe születünk	20
A lant, a lantok családja.....	29
A lant, amelyet Bach ismerhetett.....	49
II. J. S. Bach kapcsolata a lanttal, lantosokkal.....	51
Milyen következtetéseket vonhatunk le J. S. Bachnak a lanttal, lantosokkal való kapcsolatából	51
A lantcsembalóról.....	64
III. J. S. Bach lantművei	74
Általános tudnivalók.....	74
A lantművek és a gitáron való interpretációs sajátosságai	83
Konklúzió	119
Függelékek.....	126
1. sz. függelék: Zongoraművek Részlet K. Geiringer: Johann Sebastian Bach c. művéből 198-199. oldal.....	127
2. sz. függelék Gitármuzsika (Fittler Katalin lemezkritikája; Parlando 1994).....	129
3. sz. függelék Lantirodalom (Bokor Ilona hangverseny-ismertetője; Igazság, 1972)	131
4. sz. függelék Tokos Zoltán a kolozsvári Ars Antiqua együttesel (fénykép)	133
5. sz. függelék Kompozíció gitárra (Terényi Ede írása; Utunk, 1977).....	134
6. sz. függelék Barokk gitár, modern gitár (Karasszon Dezső írása; Debreceni Napló, 1989).....	136
7. sz. függelék Meghívó az MTA Tudósklubjában rendezett hangversenyemre (1991)	139
8. sz. függelék Tokos Z. Dr. Újfalussy József professzorral, a Zeneakadémia akkori rektorával; MTA Tudósklub, 1991 (fénykép).....	140
9. sz. függelék A Bach-lantművek problémái (részlet Malina János lemezisismertetőjéből).....	141
10. sz. függelék John Williams-szel a mesterkurzusán, 1984 (fénykép)	143
11. sz. függelék John Williams bevezetője a "The Guitar: A Guide for Students and Teachers" c. könyvéhez (fordítás spanyol nyelvről)	144
12. sz. függelék Reneszánszkori lantok a Hangszerek Enciklopédiájából (ábrák).....	146
13. sz. függelék Vihuela a XVI. és XVII. századból (fénykép)	148
14. sz. függelék Barokk lantok a Hangszerek Enciklopédiájából (ábrák)	149
15. sz. függelék Ramón Andrés: Pindarostól J. S. Bachig c. hangszerszótárból (fordítás spanyol nyelvről).....	151

16. sz. függelék K. Geiringer: Johann Sebastian Bach c. művéből a lantkompozíciókról.....	153
17. sz. függelék Hans-Joachim Schulze bevezetője a lipcsei tabulatúrák facsimile kiadásához (fordítás német nyelvről).....	155
18. sz. függelék A Sárközy-féle lantcsembaló (részlet Malina János lemezismertetőjéből).....	161
19. sz. függelék A korabeli lantcsembaló (Részlet Malina János ismertetőjéből)	163
20. sz. függelék Lantcsembaló – részlet Sárközy Gergely lemezborítójáról (fénykép)	166
21. sz. függelék Andrés Segovia (Tóth Aladár zenekritikája, 1937)	167
22. sz. függelék BACH: COMPLETE LUTE MUSIC JOHN WILLIAMS, Guitar (James Burnett lemez- ismertetője; fordítás angol nyelvről).....	170
23. sz. függelék Tokos Z. Szendrey-Karper Lászlóval és Costas Cotsiolis-szal, 1977 (fénykép).....	175
24. sz. függelék Paul Galbraith gitárja és orpharion (fényképek)	176
25. sz. függelék Lautensuite in G-moll nach J. S. Bachs Autograph (facsimile)	177
26. sz. függelék BWV 995-ös g-moll lantszvitből a Prelude – tabulatúra (facsimile)	178
27. sz. függelék Díszítéstáblázat a Klavierbüchlein für W. F. Bach c. kottából (facsimile).....	180
28. sz. függelék BWV 999-es c-moll prelúdium, J. P. Kellner másolata (facsimile).....	181
29. sz. függelék BWV 1000-es g-moll fuga – Weyrauch tabulatúrája (facsimile)	183
30. sz. függelék BWV 1006a, E-dúr prelude (facsimile)	186
31. sz. függelék Theorba és barokk gitár – lemezborító (fénykép).....	187
32. sz. függelék Lantművek (W. Kolneder Bach lexikonjából)	188
33. sz. függelék (Grove Monográfiák: A Bach-család kötetének Csembaló- és lantzene címszavában)	190
Bibliográfia.....	191

Kottamellékletek:

1. Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 10. “Lautenwerke”, hrsg. von Thomas Kohlhase, Bärenreiter Verlag, Kassel 1976.
2. Sárközy Gergely: J. S. Bach lantművek, Z 8309
3. J. S. Bach: Lantszvit BWV 997 – Tokos Zoltán, Z 13184
4. Johann Sebastian Bach, Fuga BWV 1000 (“Fuga del Signore Bach) Edizione critica e adattamento per chitarra (in La minore) di Alfonso Borghese, dall’originale in Sol minore per liuto. (Edizione Suvini-Zerboni, Milano, S 7718 Z, 1975.)

* * *

CD mellékletek:

(* jelzett felvételek kizárólag a [www.parlando](http://www.parlando.hu) olvasói részére)

(** megegyezik a disszertáció cd mellékletével)

- | | | |
|---------------|--|--------|
| 1. sz. példa: | John Dowland (1563-1626): <i>Lachrimae antiquae</i>
Julian Bream – lant (RCA, RD 89977)
<u>Dowland: Lute Music - England - Lachrimae</u>
<u>Antiquae Pavan</u>
Dowland: Lute Music - England - Lachrimae Antiquae Pavan
Julian Bream Julian Bream Plays Dowland And Bach
© 1956 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin | 5:47* |
| 2. sz. példa: | Alonso Mudarra (kb.1508-1580): <i>Fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico</i>
Carlos Rivera – vihuela (Junta de Andalucia DS 0113) | 2:28 |
| 3. sz. példa: | Robert de Visée (kb.1650-kb.1732):
<i>Allemande</i> | 3:10 |
| 4. sz. példa: | Robert de Visée (kb.1650-kb.1732): <i>Courante</i> | 1:40 |
| 5. sz. példa: | Robert de Visée (kb.1650-kb.1732): <i>Menuet</i> | 0:50 |
| 6. sz. példa | Robert de Visée (kb.1650-kb.1732): <i>Gigue</i> | 1:22 |
| 7. sz. példa | Robert de Visée (kb.1650-kb.1732): <i>Chaconne</i>

José Miguel Moreno – theorba
(Pièces de Theorbe /en re/ – Glossa, GCD 921004) | 8:33 |
| | <u>Julian Bream - Robert de Visée / Suite D Minor</u>
Julian Bream- Baroque Guitar Robert de Visée Suite D Minor
Prelude; Allemande; Courante; Sarabande; Gavotte; Menuets I & II
Bourree; Gigue | 11:40* |

8. sz. példa:	Sylvius Leopold Weiss (1686-1750): <i>Passagaille</i>	7:32
9. sz. példa:	<i>Fantasie</i> José Miguel Moreno – barokk lant (Ars Melancholiae – Glossa, GCD 920102) <u>Sylvius Leopold Weiss (1686-1750): "Passacaglia"</u> Keith Shaffer-gitár (2011)	2:27 5:07
	<u>Sylvius Leopold Weiss (1686-1750): Fantasie d-Moll</u> Sylvius Leopold Weiss (1686-1750): Fantasie d-Moll (Original key: c-Moll) transcribed from the lute tablature and arranged for guitar by Karl Scheit played by Huy Liem Nguyen guitar: Hanika Natural Doubletop Strings: Hannabach Goldin Score: universal edition, UE 14429	2:25
10. sz. példa:	J. S. Bach (1685-1750): <i>Prelude (BWV 995)</i> Konrad Junghänel – barokk lant (J.S.Bach – Obras para laúd I. Edición 250 aniversario BMG Classics, deutsche harmonia mundi,RBA, DL.: M-32805-00) <u>Jason Vieaux: Bach BWV 995 Prelude</u> Jason Vieaux performs the Prelude from Bach's Lute Suite, BWV 995. Recorded live in concert on March 9, 2008.	5:31 5:55*
11. sz. példa:	J. S. Bach: <i>Fúga a c-moll szvitből (BWV 997)</i> Sárközy Gergely – lantcsembaló (Hungaroton, SLPX 12461) <u>Bach — Prelude BWV 997 Played On Lute-Harpsichord (Gergely Sárközy)</u>	10:54 14:56**
12. sz. példa	J. S. Bach: <i>Prelúdium from Lute Suite No.4. in E major BWV 1006/a</i> John Williams – gitár (Sony Classical, SK 53359) <u>BWV - 1006 - Prelude from lute suite 4 - John Williams</u>	4:25 4:25**
13. sz. példa:	J. S. Bach: <i>Präludium c-moll (BWV 999)</i> Narciso Yepes – 10 húrú gitár (Deutsche Grammophon, 2538 236) <u>J.S. Bach: Prelude In C Minor, BWV 999 (Arr. For Guitar By Narciso Yepes)</u>	2:08 2:08
14. sz. példa:	J. S. Bach: <i>Adagio</i>	3:27
15. sz. példa:	J. S. Bach: <i>Fúga</i> Paul Galbraith – 8 húrú gitár (The Complete Sonatas and Partitas, 1998 Delos Int. Inc. Hollywood, DELOS, DE 3232) <u>Paul Galbraith - Adagio, Fugue, from Sonata no. 2 BWV 1001 by Bach</u> J. S. Bach: <i>Concerto No. 6. (BWV 1051) - Allegro moderato</i>	4:56 9:41 6:06

Amsterdam Guitar Trio
(RCA, RL 70903)

Brandenburg Concerto Nr. 6 in B flat Major BWV 5:39
1051: Allegro

Amsterdam Guitar Trio - Bach: Concerto No.5 in D, 5:16
BWV 1050 3. Allegro

* * *

CD-ROM: A teljes dolgozat elektronikus formában

KÖSZÖNET

Először **Földes Imre** Tanár Úrnak szeretném megköszönni, hogy főiskolás éveim alatt kinyitotta számomra a zenetörténet horizontját, és zenetudományi kutatómunkára biztatott. Akkor nem felvételiztem a zenetudományi szakra, ahogy szeretne volna, mert egyrészt nem éreztem magam kellőképpen felkészültnek, másrészt nagyon szeretem a hangszeremet, és mostoha sorsa ellenére annak szerettem volna szentelni az életemet.

Devich Sándor Tanár Úrnak a gitár iránti rendkívüli érdeklődését és a Bach-művek interpretációjához adott nagyon hasznos tanácsait köszönöm a gitárosok nevében is.

Hollai Keresztély kollegám hosszú évek óta járul hozzá a debreceni főiskolai gitár tanszak munkájához hallatlan lexikális tudásával, a régi-zenének a hangszeren való minél hitelesebb megszólaltatása érdekében.

Sztankovics Béla gitárművész barátom sok órán keresztül hallgatta munkám alakulását, szenvedélyes buzdításával és néhány adat pontosításával segített.

Végül, de nem utolsósorban **Rubin Márta** kollegámnak köszönöm meg áldozatos munkáját, kritikus figyelmét és lelkesítő együttműködését, amellyel dolgozatom végső formába öntésében segédkezett.

A dolgozat ismertetése

A dolgozat címe: *Johann Sebastian Bach lantműveinek interpretációs problematikája gitáron.*

Mondanivalómat a *Bevezető* után három nagy fejezetben fejtettem ki részletesen.

A *Bevezető*ből kiderül, hogy már 1970 óta foglalkozom folyamatosan a lanttal, annak ellenére, hogy később gitáros lettem, sőt mondhatnám kortárs zenei, modern zenei előadó. A kolozsvári (Cluj, Románia) évek alatt aktívan közreműködtem lantosként a helyi Filharmonikus Zenekar “Ars Antiqua” kamaraegyüttesében. J. S. Bach lantművei mindig is napirenden voltak eddigi pályafutásom egészében (koncertjeim műsorszámaként, tanítási anyagként, kottakiadás céljából). Azért választottam ezt a témát dolgozatomhoz, mert reméltem, hogy a kidolgozás céljából végzett kutatások során végre sokkal több konkrét információ, adat birtokába juthatok. Munkám során azonban kiderült, hogy rengeteg nyitott kérdéssel állunk szemben, és ezekre talán soha senki sem tud biztos választ adni. A fő kérdés, hogy a hegedűs, billentyűs, orgonista Bachot mégis miért érdekelte ez a hangszer, a lant (hiszen nem volt aktív lantjátékos) – amely épp abban az időben lett feledésre ítélve, amikor a legszebben szólt!

Az a véleményem, hogy pontosan ebben a rendkívüli, szép hangzásban kell keresnünk a választ; azaz Bach a pengetett hang mágikus varázsától lehetett elbűvölve – attól a hangzástól, amit a kor zenészei egyszerűen csak “*effetto bellissimo*”-nak neveztek – a theorba sajátos, gyönyörű, mélyen zengő húrokkal dúsított hangzásától.

Az első fejezet címe ezért is

A hangzás, amit Bach kereshetett.

Ennek a fejezetnek három alcíme van:

1. *A kor, amibe születünk*
2. *A lant, a lantok családja*
3. *A lant, amelyet Bach ismerhetett*

Az első részben gyakorlatilag arról van szó, hogy minden kornak megvan a maga sajátos ízlése, divatja, így a barokk korhoz tulajdonképpen nemcsak a csembaló csilingelő hangzása, de a lant lágy, édes hangja is hozzátartozott. Az más kérdés, hogy a csembaló, praktikussága miatt egyre inkább kiszorította a lantot, amely ezért Bach korában már ritka hangszernek számított!

A második alcím részletesen tárgyalja a lant, a lantok családjának történetét, azok sajátos hangszertechnikai problematikájának megoldása következtében kialakult interpretációs sajátosságait. A hangszer kezelési specifikumai miatt a zenei artikulációban egy sor változás, torzulás következik be az írott szöveghez képest. Ezek a lanttól átvett interpretációs sajátosságok meghatározták a többi korabeli hangszer (billentyűsök, vonósok) fejlődése során kialakult előadásbeli felfogásokat, nézeteket (dupla pontozás és inegál hangok használata), amit ma “historikus” előadásmódnak nevezünk.

A második fejezet címe

J. S. Bach kapcsolata a lanttal, a lantosokkal.

Ezt két alcímre osztottam:

1. *Milyen következtetéseket vonhatunk le J. S. Bachnak a lanttal, lantosokkal való kapcsolatáról*
2. *A lantcsembalóról*

Ebben a fejezetben tulajdonképpen arra a kérdésre kapunk választ, hogy Bachot, aki maga nem is volt lantjátékos, mégis miért érdekelte a hangszer hangzása olyannyira, hogy aktívan közreműködjék a lantcsembaló tökéletesítésében. Ez különben az utókor “újjáéledt” lantosai számára megoldatlan dilemmát jelent; arról az irodalomról ugyanis, melyet mi *lantművekként* ismerünk, kiderül, hogy java része inkább billentyűs hangszerre jellemző zenei szöveget tartalmaz – éppen e hangszer, a lantcsembaló miatt, amely sem lant nem volt, sem igazi csembaló. Ezeket a műveket viszont nem tekinthetjük önálló billentyűs irodalomnak sem, mivel hangzásukban a lantot akarták utánozni. Ezért aztán e művek interpretációbeli problematikája egyben a pengetős hangszerek problematikája is.

Ezért volt szükséges részletesen ismertetni a pengetős hangszerek történeti áttekintését, valamint tanulmányozni azokat a billentyűs hangszereket, amelyeket azért találtak fel, hogy valamely húros hangszer (lant, hárfa, citera) hangját a lehető legtökéletesebben utánozhassák.

Jelen esetben egy olyan lantirodalomról beszélhetünk (a szokástól eltérő módon, amikor ugyanis aktív lantjátékosok komponáltak a saját hangszerükre), amelyet zömében “lantosítani” szükséges, mert e nélkül játszhatatlanok. Még a mindössze két autográf, konkrét lantkompozíciót is át kell írni lantra (!), a többi öt darabról nem is beszélve (összesen hét műről van szó).

A darabok általános ismertetését a harmadik fejezetben találjuk, amelynek címe

J. S. Bach lantművei.

E harmadik és egyben utolsó fejezet három alcímre oszlik:

1. Általános tudnivalók

2. A lantművek és a gitáron való interpretációs sajátosságaik

3. Konklúzió

Ebben a fejezetben az általános tudnivalókon kívül (írásmód, technika, források, interpretációs nézetek, felfogások) részletesen ismertettem a darabokat. Különös figyelmet szenteltem a különböző vélemények (K. Geiringer, W. Kolneder, M. Boyd, K. Ragossnig, Grove Monográfiák: A Bach-család) összehasonlításának, amiből kiderül, hogy még olyan véleménnyel is találkozunk, amely kétségesnek tekinti, hogy egynémely kompozíció szerzője maga J. S. Bach lett volna!

James Burnett véleményét osztom, aki a művek gitáron való megszólaltatását a lanthoz képest sokkal praktikusabbnak, kivitelezhetőbbnek tartja. Andres Segovia (1893-1987) gitárművész életének egyetlen Magyarországi koncertjén (1937!) elhangzott Bach-művek interpretációja nagy zenekritikusukat, Tóth Aladárt a legelismerőbb nyilatkozatra készítette, a csembalóval szemben a gitárt részesítve előnyben ennek éneklő karaktere miatt; sőt még azt is kijelentette, hogy D. Scarlatti rendkívül színes csembalomuzsikájának inspirálója egész biztosan a gitár lehetett, mivel e szerző Spanyolországban élte le az életét!

A csembaló és a gitár, utóbbira nézve előnyös összehasonlítása nem új dolog, mivel a nagy Claude Debussy is “eszpresszív csembaló”-nak nevezte a gitárt.

Tény, hogy ezek a darabok a gitárnak a lanttól kapott legértékesebb polifon örökségét képezik, és ugyanúgy részei a hangszer irodalmának, mint a többi gitáros zeneszerző (F. Sor, M. Giuliani, stb.) művei. Mi több, minden ország hivatalos tanrendjeinek “standard” követelményében találjuk őket, a nemzetközi versenyek kötelező darabjait képezik! Ha valamilyen “akadémikus” oknál fogva Magyarországon egy olyan hivatalos álláspont alakulna ki, amely nem tekintené autentikusnak a Bach-lantműveknek gitáron való megszólaltatását, abból a “megfontolásból”, hogy a lantműveket ne játsszák a gitárosok, hanem csak a lantosok, akkor ezzel a véleménnyel, döntéssel országunk nemcsak Európában, de az egész világon magára maradna. Főleg miután kiderült, hogy ezeket a darabokat tulajdonképpen a lanton is csak átdolgozott, átírt formában lehet megszólaltatni!

A *Konklúzió*ban ezt is kifejtem, azaz hogy a lant (theorba) és a gitár (a korabeli, barokk gitár) történelmi megjelenésüktől kezdve testvérhangszerek voltak, gondjaik és örömeik

is közösek, így ezek a Bach-művek mindkét hangszer jogos örökségét képezik. Ezért nagy felelősség hárul a két hangszer jeles képviselőire, hogy minél jobban megismerjék ezt az örökséget – minden részletével és problematikájával együtt –, és a nyert tapasztalatokat átadják a következő generációknak!

A dolgozatot gazdagon illusztráltam fényképekkel, facsimilékkel, kottapéldákkal, valamint hasznos mellékletekkel, függelékekkel. Ezenkívül mellékeltem hozzá egy CD összeállítást a dolgozatban tárgyalt szerzők és művek különböző felvételeiből.

Tokos Zoltán

A Description of the Thesis

Title of thesis: *Interpretative Problems in the Lute Pieces of Johann Sebastian Bach on the Guitar*

As for the form, following the *Introduction* my thoughts are elaborated in three main chapters.

From the *Introduction* it becomes clear, that although later on I became a guitarist, and even a modern, contemporary musician at that, I have been continuously working with the lute since 1970. Living in Kolozsvár (Cluj, Rumania), I actively participated in the work of the “Ars Antiqua” chamber orchestra of the local Philharmonics. The lute pieces of *J. S. Bach* (1685-1750) have always been in the foreground of my interest for several reasons (as parts of my concert repertoire or as educational pieces or for publication). The reason why I chose this topic for my thesis is the hope that while searching for clues, a lot of valuable information and data will be gained.

However, during the actual work process it has become increasingly evident that what we face here is many an open question, some of which may never be fully answered. One of the main questions that one keeps on asking is why the violin, organ and clavier player Bach, himself never actually a lute player, got interested in the lute, a musical instrument condemned to silence just at that time when it sang its music the most beautifully.

In my opinion, the answer to this question lies in this: in the magical sound of the plucked string, a sound, which was at the time simply called “*effetto bellissimo*”, referring to the unique, deep, vibrating sound of the strings of the theorba.

Therefore, the first chapter is titled:

The Sound that Bach Most Probably Looked for

The chapter has three subchapters:

1. *The Age We Are Born into*
2. *The Lute, Family of the Lutes*
3. *The Lute Bach May Have Known*

The first chapter mostly deals with the fact that every historical age or era has its own distinct taste and fashion. As far as the baroque era is concerned, its style cannot be characterised by the jingling of the harpsichord alone; the sweet-soft sound of the lute also has to be taken in the overall image. It is true, even if the more practical harpsichord gradually overwhelmed the lute, and even if in Bach’s own time the lute was considered to be a rare instrument.

The second subchapter elaborately deals with the lute and with the family of lutes, together with the distinct interpretative features that had arisen as a result of the handling of the very unique technical problems of the instrument. The unique playing technique caused certain alterations and distortions in the performance compared with the original printed music. These interpretative features, adopted from the lute, determined the

attitude of the performers of the other instruments (keyboard and string instruments) of the time as well. The several techniques (unequal notes, double dotting) that this attitude and fashion produced have survived up till the present days in what we generally term as the “historical” interpretation of music.

The title of the second chapter is:

J. S. Bach's Connection with the Lute and with Lute Players.

I divided this chapter into two subchapters:

1. *The assumptions we can make about Bach's connection with the lute and with lute players.*
2. *About the lute-harpsichord*

In this chapter we find an answer to why Bach, though not an active lute player, was so interested in the lute's sound that he actually took part in the perfection of the lute-harpsichord. This causes a serious dilemma of the “reborn” lute players of later historical ages, because the musical texture in the majority of lute pieces appears to have been primarily written for keyboard instruments, especially bearing in mind the lute-harpsichord, which was neither a lute nor a real harpsichord. We cannot consider these pieces to be parts of the keyboard music literature either, because the tone of the pieces tends to imitate the lute. Exactly for this reason, the problems of these pieces also become the problems of string instruments as well. That is why it was so important to talk about the history of the string instruments, and moreover to examine elaborately those keyboard instruments that had been produced in order to imitate perfectly the sound of certain string instruments (lute, harp, zither).

Thus, in our case we can see a lute literature – unlike to pieces written by active players for their own instruments – that needs to be “re-luted”, as it were, otherwise would remain quite unperformable. Even the existing two original autographs need transcribing for the lute, not to mention the other five pieces (there were seven of them altogether).

The general description of the pieces, and further information about them, can be found in the third chapter, entitled:

About the Lute Pieces of J. S. Bach

The third, and also last chapter has three subchapters:

1. *General Information*
2. *The Pieces and Their Interpretative Features on the Guitar*
3. *Conclusion*

In this chapter besides the general information (notation, techniques, interpretative views and attitudes) the lute pieces have been described in detail. I have especially paid close attention to the comparison of different opinions of authors (K. Geiringer, W. Kolneder, M. Boyd, K. Ragossnig, Grove Monographs – the Bach Family), some of which even express doubts about some of the pieces whether they are genuine Bach compositions.

I, personally, share James Burnett's opinion, who finds it more practical to perform these pieces on the guitar than on the lute. Andres Segovia (1893-1987) had put the interpretation of some lute pieces by Bach on the program of his one and only concert in

Hungary (1937!). Aladár Tóth, our well-known music critic, could only praise the guitar's sound in contrast with that of the harpsichord, because of the singsong character of the former. Moreover, he stated his theory, according to which D. Scarlatti's extremely colourful harpsichord music must have been inspired by the guitar as the composer had lived his entire life in Spain! It is not an totally new notion to prefer the guitar to the harpsichord because of its singing character, if we remember the great Claude Debussy, who called the guitar an "expressive harpsichord". It is a fact that these pieces represent the most valuable polyphonic heritage of the lute, and they are equally parts of the instrument's literature just like any other great composer's pieces (F. Sor, M. Giuliani) written directly for the guitar. What is more, these pieces are "standards" in every country's syllabus and also constitute a major part of the repertoire of guitar competitions.

However, if for some "academic" reason the performing of these lute works on the guitar should be found non-authentic in Hungary, claiming that only lute players could perform them and not guitarists, then with this decision Hungary would remain alone, not only in Europe but in the whole world as well. Especially so, as it has become quite obvious that these lute pieces can only be performed on the lute after transcription.

In the *Conclusion* I touch this problem again, namely that the theorba and the guitar have been brother and sister since their first appearance, thus sharing the same joys and the same sorrows. This is the reason why these Bach pieces form a common heritage of the two instruments. Also, exactly for the same reason, both instrument's foremost performers must feel a common responsibility to get to the heart of the matter including all the details and problems, and then pass on the experiences thus gained to the future generations!

The thesis has been richly illustrated with photographs, facsimiles, sheet music, several notes and appendices. An additional CD, containing the recordings of the composers discussed above, has also been attached.

Zoltán Tokos

BEVEZETÉS

Amikor elhatároztam, hogy J. S. Bach lantműveivel alaposabban szeretnék foglalkozni (annak ellenére, hogy ezek a művek a több mint 25 éves tanári pályafutásom alatt mindig is napirenden voltak, részben a tanítás anyagaként, részben a saját koncertjeim műsorszámaiként), abban reménykedtem, hogy az alapos kutatás révén ezúttal valamiféle konkrét, valami nagyon biztos információ birtokába jutok, ami megkönnyíti majd a további évek munkáját.

Be kell vallanom őszintén, hogy életem eddigi legnehezebb vállalkozását tapasztalhattam meg, de mégis megérte, mert úgy gondolom, hogy ha nem is lehet a rengeteg nyitott kérdésre abszolút konkrét választ adni, legalább bebizonyosodott a számomra az eddigi gyakorlat jogossága – mint az egyik járható út. Ezeknek a műveknek a mai koncertgítár (mint hangszer) adta lehetőségével és a mai gitárművészet magas előadásbeli technikai szintjével biztosíthatók mindazok a paraméterek, amik szükségesek a Bach- művek (sőt egyéb, eredetileg hegedűre, csellóra stb. írt kompozíciók) művészi rangú, élményszerű interpretációjához.

Itt most nem az a kérdés, hogy csembalót használjunk-e vagy a mai koncertzongorát Bach billentyűs zenéjének előadásakor. Itt a kérdést úgy lehetne feltenni, hogy egyáltalán milyen hangszerre képzelte el J. S. Bach ezeket a darabokat, amiket mi, az utókor “lantművek”-ként ismerünk. Ezt azért merjük ennyire bátran kérdezni, mert egyrészt tudjuk, hogy maga J. S. Bach mindenfajta billentyűs zenéjét (kivéve az orgonamuzsikát) *clavier musik*-ként nevezi meg (lásd 1. sz. függelék), másrészt hogyan beszélhetnénk egyértelműen lantra írott művekről, ha azokat az eljátszhatóság kedvéért gyakorlatilag át kell írni lantra.

A mai értelemben vett *klavier*-t (zongorát) még nem ismerhette Bach. A *fortepiano*-t, ami akkor már létezett, nemigen kedvelte.¹ A W. Kolneder féle *Bach lexikon*ból az is kiderül, hogy annak ellenére, hogy Bach ismerte a hangszert és játszott rajta, ilyen

¹ “Bach ezt a hangszert Gottfried Silbermann orgonaépítő révén ismerte meg. Silbermann 1725 óta ismerte Cristofori találmányát, és 1732 óta foglalkozott fortepiano-építéssel. 1736-ban fejlesztette, majd 1742-től tovább fokozta ilyen irányú tevékenységét. Bach és Silbermann találkozásáról Agricola tudósít: “Gottfr. Silbermann úr először két ilyen hangszert készített. Az egyiket látta a boldogult Joh. Sebastian Bach karnagy úr, és játszott is rajta. Dicsérte, sőt csodálta a hangszer hangját, azonban kifogásolta, hogy a magas fekvésben gyengén szól, és hogy nehéz rajta játszani. Ezt Silbermann úr, aki munkájával szemben semmi kifogást nem tudott elviselni, igen rossznéven vette. Ezért nagyon sokáig haragudott Bach úrra.” (részlet W. Kolneder, *Bach lexikon*jából), 128-129.

hangszere nem volt, és nem is hagyott nyomot műveiben (l.: Ernst, F.: *Bach und das Pianoforte [Bach és a fortepiano]*, Bjb 1961).

Én személy szerint nem mernék a “nem autentikusság” vádjával támadni olyan fantasztikus, élményszerű előadást, mint pl. Schiff András csodálatos Bach játéka vagy Glenn Gould zseniális Bach interpretációja, csak azért, mert történetesen nem csembalóval adták elő a darabot, hanem zongorán. Ebből a szempontból nézve két paralel zenei világ – interpretációbeli különbséget tartalmazó zenei irányzat – alakult ki.

Az egyik az ún. “historikus” stílus,² interpretáció, amely megpróbál mindenben az eredetihez hű maradni (ezt a magas szintű régi-zene kutatásnak köszönhetjük). A másik a “hagyományos”, a manapság megszokott hangszereken, a régi hangszereknek mára kifejlődött, mondhatnám modern változatán (zongora, gitár) való előadás.

(A gitáros számára a különbség csakis a hangzó apparátusban létezhet [lant, lantcsembaló, gitár], mivel az igényes előadónak mindig is figyelembe kell vennie az “urtext” anyagát. Bármely módosítást a kor zenéjének, valamint e különböző hangszerek történetének kellő ismeretében tud csak elvégezni annak érdekében, hogy bár gitáron szólaltatja meg e műveket, mégis mindig ott van szem előtt a kor legfontosabb pengetős hangszere, mint ideális hangzás: a barokk lant [theorba] – valamint a kor billentyűs hangszere, a csembaló, amelynek egyértelmű jelenléte, domináló jellege a lantra is visszahat.)

A helyzet nem volt mindig ennyire egyértelmű, mert a billentyűs és pengetős hangszerek a történelem folyamán, átalakulásuk által, gyakorlatilag nem őrizték meg a különböző hangszerek fennmaradásának folyamatosságát, tulajdonképpen egy időre eltűntek a történelem süllyesztőjében.³

² “A historikus stílus a 20. sz. húszas-harmincas éveiben az A. Dolmetsch, J. Mertin, A. Wenzinger nevéhez kapcsolódó új előadási irányzat nyomán kezdett kialakulni, az 1960-as években elterjedni, s ma számos jelentős előadói személyiség és előadó-együttes járul hozzá a maga újabb és újabb eredményeivel egy újabb Bach-kép, illetve “új régi-zene kép” kialakításához. A historikus irányzat két legfontosabb jellemzője a kottaolvasás és a hangzó apparátus megközelítésének új módja.” (W. Kolneder, *Bach Lexikon* “Bach interpretáció ma” 54-55-56. oldal), 55.

³ A csembaló a 18. sz. második felében fokozatosan eltűnt a zeneéletből. 1888 óta (Erard, Pleyel) újra építik. A barokk zenében nélkülözhetetlen, mert amint H. Boell olyan szépen kifejezte, e zenének “a csembaló ezüstös hangjában kell tündökölnie”. (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 95.

Wanda Landowska munkássága révén a csembaló új életre kel; ő az első, aki a *Máté Passió* continuo basszusát csembalón játszotta (1919-ben, egy Pleyel hangszere), mivel előtte zongorán játszották.

A lantok is különböző múzeumokban és magángyűjteményekben őrzött, játszásra alkalmatlan eredeti hangszerek kópiái révén terjedtek el. Ez leginkább az 50-es évekbeli újabb fordulat során következett be – valóságos forradalomról beszélhetünk, amit az “Early Movement” képezett –, amikor egy sor muzikológus, kutató, zenetudós az eredeti húros hangszerek autentikus használatát, újrafelfedezését hirdette, amely egy “új zenei” interpretációs nyelvezetet hozott létre. Így ez visszahatott az átiratokra (többek között a gitár átiratokra is), mivel a közönség már nem favorizálta annyira őket. Elsőbbséget élvezett az a szemlélet, hogy a lant darabot lanton, a vihuela darabot vihuelán autentikus előadni. (Az ezt megelőző korszak előtt a nagy

1999 decemberében sikerült meghívunk hangversenyre és előadásra a Debreceni Egyetem Konzervatóriumába (ahol tanítok) egy spanyolországi specialistát, Jesus Sanchez vihuela- és barokkgitár művészt. Az ő szavai fejezik ki talán a legjobban, hogy mit jelent manapság – azaz egy abszolút igényes, a legkisebb részletekre is figyelő zenei világban – régi-zenével foglalkozni: “Ha meg akarod tanulni H. Villa-Lobos vagy J. Rodrigo valamelyik gitárkompozícióját, megveszed az üzletben a kottát, hazamész és megtanulod. Ha ezt a régi (reneszánsz, barokk) szerzőkkel óhajtod, akkor bevonulsz kutatás céljából a világ valamelyik nagy könyvtárába, szóval munkád során legalább 50%-ig kutató tudósnak is kell lenned ahhoz, hogy e műveket valóban autentikusan tudd előadni, autentikus hangszeren (kópián), mivel a legtöbb eredeti anyag kézirat formában található. Még a 70-es évektől tömegesen megjelenő “urtext”-et vagy “facsimilé”-t tartalmazó publikációk is elenyészően kevesek ahhoz a kincshez képest, ami azoknak a koroknak a pengetős hangszerirodalmából fennmaradt.”

Engem a zenésztársaim egyfajta kortárs-zenei specialistának ismertek el, mivel több éven át főleg mai zenét (szólót és kamarát) játszottam. Gitároztam A. Schönberg, A. Webern zenekari darabjaiban; G. Petrassi, P. Boulez, I. Stravinsky, Kocsis Z., Kurtág Gy., Hollós M., Kalmár L., Láng I., Dukay B., Székely K. stb. kamaraműveiben. Játszottam B. Britten, L. Brouwer,⁴ G. Petrassi, A. Ginastera, H. W. Henze, W. Walton, C. Țăranu, Durkó Zs., Hollós M., Kalmár L., Székely K. stb. szólóműveit.

Ugyanilyen intenzíven állítottam össze koncertműsorokat a nagy spanyol zeneszerzők műveiből: E. Granados, I. Albéniz, M. de Falla, J. Turina, F. M. Torrón, J. Rodrigo, stb.⁵ (lásd 2. sz. függelék).

Az 1986-os szombathelyi Bartók Szemináriumon volt egy fél szóelőestem (a másik részben művész-kollégám, Gyöngyössi Zoltán fuvolaművész lépett fel). Műsoromon B.

spanyol gitárművész, Andres Segovia rávette a hallgatóságát, hogy antik zenét hallgasson. Az ő népszerűsítő misszióját e téren L. Milán, A. Mudarra, R. de Visée, G. Sanz, J. S. Bach stb. művek elterjesztésében manapság könnyen elfelejtik.)

A lantcsembalóból tudomásunk szerint egyetlen eredeti példány sem maradt fenn.

⁴ “A kubai Leo Brouwer *Parabola* című gitárdarabja Tokos Zoltán lebilincselő előadásában a hangszer merőben új lehetőségeire, eszközök és gazdag kifejezés összefüggésére, a végsőig csiszolt formában hívta fel nyomatékosan a figyelmet.” Breuer János, “Zenei krónika (ISCM)” *Népszabadság* 1986. IV. 17.

⁵ “Kiemelkedő teljesítményt nyújtott a Spanyolországban élő gitárművész, Tokos Zoltán, aki az elmúlt években, évtizedekben «beleásta» magát a spanyol irodalomba, s most olyan elmélyülten, hitelesen és szuggesztíven játszotta de Falla, Albéniz és Rodrigo alkotásait, amire csak nagyon kevesen képesek” Retkes Attila, “Ibériai anziksz (Spanyol romantikus est)” *Magyar Hírlap* 1996. III. 13.

“Lényegesen pozitívabb kép alakult ki Joaquín Rodrigo gitárversenye, a híres *Aranjuez concerto* előadása során. A szólista a középgenerációhoz tartozó, kiváló – és hangszerének sajátosságai miatt méltatlanul kevésbé ismert – gitárművész, Tokos Zoltán perfekt technikával, plasztikusan játszott, a zenekar pedig visszafogottan, mértéktartóan, stílusosan kísért.” Retkes Attila, “Zöld ligetek, kietlen sztyeppék. Magyar Állami Hangverszenekar” *Magyar Hírlap* 1995. VIII. 1.

Britten, G. Petrassi, Durkó Zs. és L. Brouwer kompozícióit játszottam. Jóleső érzés volt, hogy a koncert után gratulált többek között Eötvös Péter karmester, valamint a Bach ráadás miatt (Sarabande BWV997) Perényi Miklós.

A gitáros repertoárjában sokszor olyan zeneszerzők is szerepelnek, akiknek neve a többi zenész előtt abszolút ismeretlen.⁶

Nagy öröm volt 1991-1992-ben a NAXOS részére felvenni 3 CD-re L. Boccherini összes gitárkvintettjét, így egyfajta “régi-zene” kutatást élőben tapasztalhattam meg.⁷

A lanttal már kolozsvári diákéveim alatt találkoztam (lásd a 3. sz. függelék). A kolozsvári “Ars Antiqua” régi-zene együttes (lásd 4. sz. függelék) – kamarazenekar – úgy oldotta meg a continuo kíséret problematikáját (legtöbbször a csembaló hiánya miatt), hogy csináltattak egy lantot, és azon én játszottam a continuo-t (egy csellószólam segítségével). Ez az 1970-től 1973-ig tartó időszak volt. (1973-tól Magyarországra kerültem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Budapesti Tanárképző Intézetébe, ahol Szendrey-Karper László növendéke lettem. Többek között erről és az ezt követő korszakról bővebbet Terényi Ede és Karasszon Dezső cikkében olvashatunk az 5. és 6. sz. függelékben.)

Azon tény következtében, hogy aktív részese lehettem egy zenekarnak, és hogy olyan fantasztikus repertoárban játszhattam, mint pl. Monteverdi, Geminiani, Heineken, Händel, Telemann, Vivaldi, Bach és a román Anton Pann műveiben, ezt a korszakot mindmáig az egyik legfantasztikusabb zenei élményeim közé tartozónak mondhatom. Ezt később, mint gitáros nagyon hiányoltam, mivel a lantos inkább társasági muzsikus, a gitáros viszont élete során inkább a magányos zenészek közé tartozik (kivételt képeznek a jazz, pop, rock, flamenco stb. műfajok).

1986-ban az Editio Musica Budapest kiadásában megjelent gondozásomban a BWV 997-es lantszvit (Z 13184). 1980 óta már létezett egy összkiadás, amit Sárközy Gergely állított össze (Z 8301): EMB: J. S. Bach *Lantművek* címmel. Az én átiratomat mégis megjelentette a kiadó, mivel a Sárközy kottában d-mollba volt átírva a darab, ami a gitáron való játszhatóság szempontjából nehézségeket okoz. Az én átdolgozásom figyelembe vette a gitáron való játszhatóság kritériumait, ezért a-mollba írtam át az eredetileg c-moll szvitet, amit úgy is el lehet játszani, hogy a III. fekvésben egy

⁶ “Tokos Zoltán virtuóz technikája Ida Presti *Danse RYTHMIQUE*-jének előadásában hatásosan érvényesült.” Sz. Farkas Márta, “Zenei jegyzetek” *Magyar Nemzet* 1983. VIII. 28.

⁷ Boccherini Guitarr Quintets (NAXOS) (8.550551, 8.550552, 8.550731) Zoltán Tokos, Danubius Quartet “The playing throughout is never less than first-class on either CD.” Michael Jameson, *Gramophone* 1992. IX. 30.

segédeszközt, egy ún. “capodaster”-t (spanyolul “cejilla”, azaz szemöldök) helyezünk fel, a “capo” segítségével mesterségesen lerövidítjük a húrokat, így minden ujjunk szabadon mozoghat. A darabot ezzel a megoldással az eredeti hangnemben tudjuk játszani ugyanazzal az ujjrenddel, mintha a-mollban játszanánk a “capo” nélkül.

Egy másik mérföldkő, amikor 1991-ben a Magyar Tudományos Akadémián a Tudósklub rendezvénye keretén belüli hangversenyemen előadtam J. S. Bachnak mind a négy lantszvitjét teljes egészében. Az est és a sorozat házigazdája a Zeneakadémia akkori rektora, Dr. Újfalussy József volt. (Lásd 7. és 8. sz. függelék.) Ez annak volt köszönhető, hogy a 80-as évek közepén hazalátogató világsztár zongoraművész, Schiff András a Zeneakadémián két estén előadta a *Wohltemperiertes Klavier* I. és II. kötetét, ami óriási hatással volt rám (és a közönségre egyaránt) – olyannyira, hogy elhatároztam, mihelyt lehetőség nyílik rá, előadom a négy teljes szvitet egy koncerten.

Ezen előzmények után gondoltam azt, hogy a doktori értekezésem, a dolgozatom tematikájául J. S. Bach lantkompozícióinak a gitáron való interpretációs problematikáját, sajátosságait fogom választani, nyilván az előadóművész és a zenepedagógus szempontjából. A sok nyitott kérdés, a nagyon sok eltérő vélemény számomra azt mutatja, hogy a Bach-kutatásban még mindig komoly lehetőség van a zenetörténészek, a zenekutatók számára, hogy ezt a viszonylag elhanyagolt témát a maga integritásában valóban feltárják. Az sem lenne rossz, ha mindezekről az eredményekről egy összefogó szakkönyvből tudhatna a leendő lantos, gitáros információt szerezni, hiszen ezeket a műveket a világ összes zenei intézményeiben tanítják (nem lehet gitárvizsgát elképzelni J. S. Bach művei nélkül), és a nemzetközi gitárversenyeken is mindig a kötelező darabok között szerepelnek.

Az információk, amik egyáltalán rendelkezésünkre állnak, nem erősítik meg, hogy ezek a művek valóban kizárólag lantra íródtak volna, de a lantcsembalóra elképzelt feltételezések verziója sem látszik biztosnak, nem állja meg a helyét teljes egészében. Időnként ugyanis e darabokban vannak olyan helyek, amelyek nem hangszerszerűek (nem lant- illetve billentyűszerű a zenei szöveg), illetve amelyek éppen billentyűs hangszeren egyáltalán nem is játszhatók (lásd a 9. sz. függelék).

Akkor talán nincs is más hátra, mint elképzelni egy mondhatnám fantazmagórikus hangszert – amit a praktikusság kedvéért nevezzünk el lantnak, ahogyan J. S. Bach is tette –, egy ideális hangzást, azaz a megoldást, amit a pengetett hang mágikus szépségében, bűvöletében, varázslatában kell keresnünk, mint esztétikai értéket. Lehet, hogy ez lenne J. S. Bach egyetlen indíttatása e művek megírására?

I.

A hangzás, amit J. S. Bach kereshetett

A kor, amibe születünk

Minden egyén beleszületik egy adott korba, amely meghatározott szokásokkal, divattal, stílussal, életformával, ízléssel stb. rendelkezik. Ugyanakkor élete folyamán egy sor olyan cselekvést végez – mint individuum és mint tömeg –, amelyek során ezek az adott, determinált, csakis a korára jellemző tulajdonságok lassan-lassan (fokozatosan) vagy hirtelen (pl. háború esetén) átalakulnak, és így újabb generációk, újabb korok váltják fel egymást a történelem színpadának a reflektorfényében. Olyan ez, mint egy örökké tartó mozgás, egy állandó spirál, amely a kis formákban (emberiség, civilizáció) a nagy, a végtelen struktúrák, kozmikus struktúrák örök spirálját tartalmazza, hirdetvén ezzel a Mikrokozmosz és a Makrokozmosz egységes egészét.⁸

Ha alkotó zseniről van szó, akkor munkásságának hatása a kortársaira és a következő korok generációira még nagyobb.

Tudjuk, hogy Johann Sebastian BACH (1685-1750) Palestrinához (1525/26-1594), az előző korok nagy összefoglalójához hasonlóan nem egy forradalmian újító, hanem egy nagy korszakot átfogó, tisztázó, összefoglaló, lezáró alkotó volt. Zsenialitásánál (aminek ő talán nem is volt annyira tudatában) csak embersége tűnik még nagyobbnak. Mi, gitárosok nagyon tiszteljük és szeretjük, mivel irodalmunk legértékesebb zenéjét neki köszönhetjük. Ez még akkor is igaznak bizonyul, hogyha történetesen azoknak a daraboknak egy részét, amiket mi a mai koncertgitáron játszunk, J. S. Bach lantra írta, pontosabban fogalmazva: lantra képzelte el. Ennek a hangszernek a hangjától, azaz a közvetlen, ujjal pengetett hang mágikus varázsától volt olyannyira elbűvölve, hogy később egyszerűsített a dolgán (mivel nem volt aktív lantjátékos), és egy billentyűzettel ellátott “lantot”, ún. lantcsembalót alkalmazott, amelynek használatakor Bach egyik

⁸ Megjegyzés: Fizikai értelemben mi valójában a kettő között vagyunk, mivel a nagyon parányi és a gigászi méretű struktúrák fizikai törvényei nagyon hasonlóak. A mi dimenzióink talán legérdekesebb privilégiuma a megfigyelés, hogy mindkét struktúrát – melynek egyrészt alkotóelemeiből vagyunk, másrészt alkotóelemként a része vagyunk – egyben megfigyelhetjük, tanulmányozhatjuk, analizálhatjuk, egyfajta ki-és betekintésként.

tanítványa, Agricola szerint “még a professzionális lantosokat is meg lehetett vele tévesztetni”.⁹ A későbbiekben ezzel a témával részletesen fogok foglalkozni.

John Williams (sz. 1942-) ausztrál-angol gitárvirtuóz, akitől 1984-es córdobai mesterkurzusán tanultam (lásd a 10. sz. függelék), nagyon jól kifejti a gitár problematikáját, és többek között megjegyzi, hogy miben rejlik az ereje: “Maga a pengetett hang tartalmaz egy elbűvölő, zenén kívüli varázslatot” (lásd a 11. sz. függelék).

A gitárnak, mint koncerthangszernek az egyetemes elismertetéséért vívott harcban kétségkívül a spanyol Andrés Segoviáé (1893-1987) a legnagyobb érdem. Ő volt az első művész, aki nagysikerű koncertjeivel a hosszú évek alatt a világ legjelentősebb koncerttermeiben bizonyította a mai koncertgitár által nyújtott lehetőségeket, azokat maximálisan kiaknázza és mindezt a legmagasabb művészi szinten. Az ő nevéhez fűződik a hangszer végleges rehabilitációja a komoly zenekultúra számára. I. Stravinsky (1882-1971) mondta egyszer a gitárról, hogy “Segovia gitárja halkan szól, de messzire visz”.¹⁰

J. Rodrigo (1901-1999) spanyol zeneszerző számára a sorsdöntő kiindulópont, hogy megírja a később olyannyira népszerűvé vált Aranjuezi gitárversenyt (1939), Cl. Debussy (1862-1918) meghatározása volt a gitárral kapcsolatban, mely szerint az egy “expresszív csembaló”.¹¹

Egyik írásában Rodrigo azt írja: “Már több évvel ezelőtt mondtam, hogy a spanyol, amikor zenét ír, egy olyan hangszerre gondol, amelynek zongora formája van, hárfaszárnya és gitárlelke. És így alakult ki egy olyan irodalom, amely több ízben nem is a gitárra íródott, de hangzásában emlékeztet rá.”¹²

Még pontosabban fogalmaz, amikor kijelenti: “A spanyol zeneszerző, amikor zenét ír, akkor egy fantazmagórikus hangszerről álmodik, amelynek gitárlelke van, koncertzongora formája és hárfaszárnya.”¹³

⁹ Az idézet Hammerschlag János, “Ha J. S. Bach naplót írt volna...” c. könyvének 119. oldalán található.

¹⁰ Az idézet Robert Vidálnak az 1991-es Córdobai Nemzetközi Gitárfesztiválon tartott előadásából való (La Guitarra en la Historia [III.], III. Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra, Colección Bordon, Córdoba, 1992). Robert Vidal a Radio France által évtizedek óta évente megrendezett rendkívül rangos – előadói, valamint zeneszerzői kategóriával rendelkező – nemzetközi Párizsi Gitárverseny szervezője, rendezője és művészeti vezetője.

¹¹ “Debussy egy kérdésre válaszolván azt írja, hogy a gitár egy expresszív csembaló (“clavecín expresivo”). Azt hiszem, ez a legjobb, amit a hangszerünkről mondtak. „Ez a frázis volt a kiindulópont és az ígéret is egyben, hogy megvalósíthassam a Regino számára megígért koncertet.” (A gitárversenyt Regino Sainz de la Maza mutatta be 1940-ben, Barcelonában.) “Escritos de J. Rodrigo” 180.

¹² Az idézet a “La Guitarra” c. cikkből, az “Escritos de J. Rodrigo” c. könyv 288. oldaláról való.

¹³ Az idézet Victoria Kamhi de Rodrigo, “De Mano de J. Rodrigo” c. könyvének 391. oldaláról való.

Még egy cikkben ír erről, s ez a maga eredeti spanyol szövegében olyan gyönyörűsége, hogy bármely fordítása is csak halvány mása lehet:

“Circula por la música española, diluída en sus venas y comunicándoles su hondo latir, la rara influencia de un extraño instrumento, instrumento fantasmagórico, gigantesco y multiforme, que idealiza la caliente fantasía de un Albéniz, un Granados, un Falla, un Turina. Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra.” “A spanyol zenében kering – vénájában feloldódván és mély szívdobbanását hirdetvén – egy különös hatású, furcsa hangszer, egy fantazmagórikus, hatalmas, sokformájú hangszer, amely egy Albéniz, egy Granados, egy Falla, egy Turina élénk, fantáziadús világához méltó. Ennek a hangszernek hárfaszárnya lenne, zongorateste és gitárlelke.”¹⁴

“Ez a lélek legelőször a nagy mesterünk, Manuel de Falla Homenaje a Debussy című művében kristályosodik ki” folytatja közvetlenül Rodrigo.¹⁵

Látjuk, hogy egy adott kor jellegzetessége (mint például Spanyolországban a gitár fantasztikus kifejezőerejének jelenléte a mindennapok eseményeiben is) mennyire rányomja sajátosságát, ebben az esetben hangzásvilágát, a megírandó zeneművekre.

I. Albéniz (1860-1909) és E. Granados (1867-1916) zongorakompozícióinak gitárátiratban való megszólalásakor szinte az az érzésünk, hogy eredeti gitárdarabokról

¹⁴ Fordítás spanyol nyelvből. Az idézet a “Concierto de Aranjuez” c. cikkből, az “Escritos de J. Rodrigo” c. könyv 179. oldaláról való.

¹⁵ **Tárrega** kiemelkedő növendékei között találhatjuk **Emilio Pujol**-t, **Miguel Llobet**-et. Mindkettő a XX. század első harmadának eminens, kiemelkedő figurája. 1900-tól **Miguel Llobet** egy pár éven keresztül Párizsban él, tevékenykedik. Ekkortájt a francia fővárosban gyűltek össze az impresszionista zenészek, többek között **Claude Debussy**, akivel igen szoros, közeli barátságot köt. **Claude Debussy** a gitárról azt mondta, hogy “az egy csemláló, de egy expresszív csemláló”. Megérezte, ráértett a hangszer titkaira (amit a gitár nyújthat), és megkéri **Llobet**-et, hogy adjon számára instrukciókat, indikációkat, hogy a hangszerre darabot írhasson. **Llobet**-nak óriási kisebbségi komplexusa volt “Franciaország Claude-jával” szemben, és nem érezte elég bátornak magát, hogy ezt megtegye – nem érezte autoritásnak magát, hogy úgymond leckét adjon a nagy Debussy-nek. Így sajnos **Debussy** úgy halt meg, hogy nem írt a hangszerre semmit, holott szándéka volt. Halála után **Henri Prunières** – aki a híres **Revue Musicale** (Zenei Újság) igazgatója volt – felkéri Debussy összes növendékét és barátját, hogy írjanak megemlékezéseket az eltűnt, eltávozott zenész tiszteletére. Ezek közül kiemelkedik **Manuel de Falla**, aki nemcsak egy gyönyörű cikket írt, hanem egy rendkívüli mesterművet is komponált, amit direkt gitárra írt – a darab címe “**Homenaje**” – **Debussy sírjára**. Ez a mű egy lassú “habanera” mozgására épül. A darab egész hosszában sötét hangok jönnek elő, ezek a fájdalom, a gyász hangjai; a barátja lelkiállapotát idézi fel, ami így összességében **de Falla** könnyeit szimbolizálja, jelenti. **Falla** tudott arról, hogy **Debussy** mennyire értékelte, becsülte a gitárt. Darabjában még Debussy-nek a *Granadai este* című művéből is kölcsönöz egy frázist. Megfigyelhetjük, hogy a gitár expresszivitása, kifejezési gazdagsága, amit Debussy annyira csodált, milyen jól illik ehhez az impresszionizmushoz (értve ezalatt, hogy az eredeti Debussy szövegidézet mennyire jól passzol az eredeti de Falla szöveghez). A darab úgy fejeződik be, hogy a végtelenben tűnik el, mintegy a lelkiállapotot tükrözvén.

Részlet R. Vidalnak az 1991-es Córdoba-i Nemzetközi Gitárfesztiválon tartott előadásából.

Megjegyzés: Sajnálatos, hogy Debussy-nek nem sikerült gitárdarabot írnia, mivel véleményem szerint ezzel precedenst, modellt teremtett volna, és elképzelhető, hogy M. Ravel, I. Stravinsky és sok más zeneszerző is írt volna gitárdarabot. Nem kellett volna várnunk a XX. század második feléig, amikor már valóban élvonalbeli szerzők nem csak színként használták kamaraegyüttesekben, de szólószerepet is bízott rá: Britten, Henze, Petrassi, Tippett, Walton, Ginastera.

van szó, annyira természetes minden vonatkozásban a gitáron való hangzás. M. de Falla (1876-1946) nagyzenekari darabjaiban sokszor úgy érezzük, mintha egy óriási gitárt hallanánk. Az, hogy az Albéniz és Granados darabok zongorára születtek és nem gitárra, szintén a kor adott szituációjával magyarázható: azzal, hogy a zongora volt a XIX. század polgári világának általánosan elfogadott hangszere. (Albéniz Liszt Ferenc [1811-1886] tanítványa volt, és mestere bátorítására kezdte meg írni sajátos nyelvezetű, spanyol nemzeti, romantikus műveit.)

W. Shakespeare (1564-1616) Angliájában az úriemberek és úrhölgyek még lantoztak (a nemesek szórakozása volt a lantjáték nagyon sokáig, ez szorosan összefüggött a neveltetésükkel) – ez volt a népszerű hangszer. A következő évszázadoknak a pengetős hangszerek iránt tanúsított viszonylagos érdektelensége után a XX. században viszont a gitár fantasztikus népszerűségéről beszélhetünk. Különösképpen a II. világháború után, amikor az elektromos gitár alkalmazásával kiküszöbölhetővé vált a hangszer halksága, és így szinte egyik napról a másikra a bolhából elefánt lett.

Az elektromos gitárnak a jazz muzsikában való alkalmazása (Django Reinhardt, Joe Pass, Les Paul, Wes Montgomery) után már el sem lehetett képzelni olyan együttest, amely ne szinte kizárólag csak gitárokból (szóló-, akkord-, basszusgitár valamint dob) álljon. Ez a Cliff Richard, The Shadows, Elvis Presley korszak. Végül a Beatles – most már a történelmi visszatekintés lehetőségével is kijelentve – forradalmasította az egész zenei társadalmat: messzemenő, a zenei nyelvezeten túli változást okozott a fiatalok életszemléletében is.

Nem elhanyagolható tényező a jazz világában az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején formát öltő brazil “bossa nova” népszerűsége és elterjedése (Antonio Carlos Jobim, Baden Powell, Charlie Byrd), mivel ehhez a zenéhez a nylon húros, ujjakkal pengetett, ún. “hideg” gitárt (nem elektromos, kinézésre teljesen a klasszikus gitárra emlékeztető, de könnyebb építésű, puhább hangú hangszert) használták. Megszokottá és divatossá vált a bossa novát játszó jazz kamaraegyüttesek gitárosainak fellépéseiken frissítő betétszámként egy-egy H. Villa Lobos (1887-1959) vagy más, főleg dél-amerikai zeneszerző klasszikus gitárra írt szólódarabját is megszólaltatni.

A hetvenes években a nagy klasszikus gitárművészeknek (Andrés Segovia, Julian Bream, John Williams) a világ legrangosabb koncerttermeiben megrendezett, hatalmas sikerű hangversenykörútjaikon kívül kétségtelenül óriási szerep jutott Paco de Lucia-nak, a világhírű virtuóz flamenco gitárművésznek a nylonhúros gitár, az ujjakkal való gitározás népszerűsítésében – sőt a gitár iránti rajongás soha addig nem tapasztalt mértékű

megnyilatkozásában a közönség, a zenekedvelők táborának részéről. Előtte is voltak nagy flamenco gitárművészek (Carlos Montoya, Niño Ricardo, Sabicas), de Paco de Lucia az első, aki a történelmi Andalúzia marginális, kisémmizett embereinek (arabok, zsidók, cigányok) évszázadok óta felgyülemlett, rengeteg, mély fájdalommal és érzelemmel töltött tradicionális zenéjét, a flamencót a hetvenes években jazzes elemekkel fuzionálja (első ilyen jellegű darabjának az „Entre dos aguas” [Két víz közt] címet adta). Kis csapatával (Paco de Lucia Septett) ezt a zenét az emberek milliói elé viszi, esténként különböző, sportcsarnok méretű termekben több ezer embernek előadva. (Ezeket a koncerteket Paco de Lucia két-három hagyományos flamenco darab eljátszásával kezdi [Siguriya, Rondeña, Granaina, Tarrantos, Farruca, Soleá], és ennek hangulata különösen varázslatos, mivel öt-hat vagy annál is több ezres közönségét – kierősítve ugyan, de – egyetlen szál gitárral bővíti el! A többi „palo flamenco”-hoz már a kiségyüttes segítségét használja [Alegrías, Bulerías, Guajira, Tanguillo, Columbiana, Malagueña, Rumba, stb..].)

A jazz, rock, flamenco, beat és pop zenében használt elektromos és akusztikus gitárra is pozitív változást hozott, mivel nagyon sokan akartak gitárt tanulni, ezért a különböző zeneiskoláknak, konzervatóriumoknak egyszerre nagyon sok növendéke lett. Itthon, Magyarországon is a gyerekek ugyan a hivatalos tananyagot tanulták, de csak akkor érezték igazán, hogy valóban tudnak gitározni, ha valamely – Illés vagy Omega – együttes dalát le tudták játszani, el tudták énekelni saját gitárakkord-kíséretükkel. Erre a korra általában az volt a jellemző, hogy a gitár volt a legnépszerűbb hangszer, és talán ezen játszottak a legkezdetlegesebben: gyakran egy-két hang gépies ismételtetése vagy egyszerű ütemes zengetése – minden felismerhető motívum nélkül – is elégséges volt ahhoz, hogy valaki egy-egy kis társaság nélkülözhetetlen tagjává váljon.

A barokk korban ugyanaz a folyamat kezdődött el, mint manapság a popzenében,¹⁶ miszerint a csembaló és általában a billentyűs hangszer sokkal praktikusabbnak bizonyult a lantnál (az akkori barokk lant kezeléséhez képest, amely 13 vagy 14 dupla húrozattal rendelkezett). A végeredmény az lett, hogy a lantot többé már nem alkalmazták sem szólójátékra, sem continuo-játékra. A gitár, fejlődése során, gyakorlatilag ezt a hálátlan szerepet örökölte a lanttól, azaz a zenetörténet periferiáján maradt. A klasszikus, majd a romantikus kor nagy szimfonikus zenekarának hangzásában nem kap szerepet, és a kamarazenében betöltött szerepe is elenyésző. Hiába szerette például Fr. Schubert (1797-

¹⁶ A gitárok teret vesztenek a fiatal generáció körében a billentyűs, illetve a billentyűzettel ellátott szintetizátor hangeffektusai által dúsított diszkózene túl kedvező fogadtatása miatt.

1828) a gitárt – szép lágy, édes, behízelt hangja miatt –, azon az egy kvartetten¹⁷ kívül nem bízott rá nagyobb feladatot, az általa komponált “Lied”-ek is zongorakísérettel íródtak,¹⁸ ezáltal a többi zeneszerző számára egy “standard” modellt is létrehozva (német nyelvű dal zongorakísérettel).

Hector Berlioztól (1803-1869) – aki szinte csak gitározni tudott – származik az a híres mondás, hogy “a gitár egy kis zenekar”, a kor kihívása miatt mégis a mamut nagyságú szimfonikus zenekart részesítette előnyben, és nem írt darabot gitárra.

F. Chopin (1810-1849) is szerethette hangzását, erre utal következő kijelentése: “Semmi sem csodálatosabb egy gitárnál – talán csak két gitár.” Elképzelhető lenne, hogy pianói, pianissimói, halk hangjai végtelen variációinak sorát, hangzása intimitásának inspirációjaként a gitár csendes, halk, bensőséges hangjában kereshette?¹⁹

Ha a romantikából kevés példát hozhatunk fel a gitár alkalmazására, ahogy kutatásunkban megyünk visszafelé az időben, sajnos a klasszikus, az első bécsi iskola (Haydn [1732-1809], Mozart [1756-1791], Beethoven [1770-1827]) korából viszont szinte semmit sem találunk. Ennek okai:

- egyrészt a kor slágerhangszere a fortepiano, majd a bécsi mechanikájú kalapáczsorgora;
- másrészt mert a kamarazene főleg hegedű-zongora, vonósnégyes, valamint a vonósok plusz zongora, illetve csak fúvósok vagy fúvós plusz zongora felállásban van jelen (illetve a vonósnégyes például éppen ebben az időben születik)
- és végül ne feledjük, hogy a kor gitárja még a barokk korból visszamaradt 5 dupla húrozású hangszer,²⁰ amit L. Boccherini (1743-1805) a Fr. Goya (1746-1829) korának Spanyolországában használt azóta híressé vált gitárkvintettjeiben (G.445, G.446, G.447, G.448, G.449, G.450, G.451, G.453).

¹⁷ Franz Schubert: Quartett für Gitarre, Flöte, Viola und Violoncello Nach dem Notturmo Op. 21. von Wenzel Matiegka.

¹⁸ Csak mellesleg megjegyzendő, hogy napjainkban van olyan hangfelvétel, amelyen gitárkísérettel (Konrad Ragossnig osztrák gitárművész átírásában és előadásában) hangzik fel egynéhány dal, és ez igen jól szól.

¹⁹ Chopin-nek párizsi tartózkodásakor a szalonokban lehetett alkalma finom gitármuzsikát hallani, mivel a spanyol származású gitárvirtuózok kedvenc városa volt Párizs, többen is éltek és dolgoztak ott (F. Sor [1778-1839], D. Aguado [1784-1849]).

²⁰ “Egy német – Baumann – egyszerűsíti a rendszert, és a XVIII. századot a gitár már 6 szóló húrral zárja le egy nagyobb zenetörténeti szünet után. A hangszer ilyenfokú módosulása (és egyben gazdagítása) után most már valóban a hangszer nagy személyiségeit, művészeit fogja kiszolgálni. Szinte úgy tűnik, hogy amikor a XIX. század beköszönt, a zene világa a gitár édes, behízelt hangjával ébred.”
Részlet R. Vidal előadásából az 1991-es Córdobai Nemzetközi Gitárfesztiválon.

W. A. Mozart talán nem zárkózott volna el előle, ha megfelelő előadó, megrendelő kéréssel kereste volna meg, hisz egyéb, az átlagos zenehallgató számára furcsa hangszerre, *glassharmonikára* például írt.

L. van Beethoven már megérthette a romantikus kor gitárjának születését és fejlődését. A. Diabelli (1781-1858) zongora- és gitárkomponistával – aki egyben zeneműkiadást is folytatott (ő kezdte kiadni Fr. Schubert darabjait) – való kapcsolata sem gitárdarabokra ihlette, hanem a híres *Diabelli variációk* c. zongoramű megírását eredményezte.²¹

Az 1889-es párizsi Világkiállítás az európai ember figyelmét ráirányította a számára addig kevésbé ismert egzotikus kultúrákra, főleg a déli kultúrákra. A zeneszerzők a gitárt – általában a mandolinnal együtt, a már eddig is használt hárfa mellé –, mint egyfajta sajátos színt, beveszik a zenekari darabjaikba, kamarazenéjükbe.²² Ez annak is köszönhető, hogy a XIX. század közepe táján megépül az a gitár (Antonio Torres Jurado almeriai gitárkészítő műhelyében), amely az elődeihez képest sokkal tökéletesebb, és amely azóta is a “standard” modell, prototípus szerepét tölti be.

A XX. század második felében a zeneszerzők listája csak tovább bővült²³ (Stravinsky, Petrassi, Boulez, Henze, Britten, Takemitsu, Penderecki, Stockhausen, stb.).

Bekövetkezik végre az a fordulat, amikor élvonalbeli magyar zeneszerző fontos szerepet szán a gitárnak. Ezzel a magyar zenekultúrának egy olyan adósságát pótolja, amelyet a külföldi gitáros szakirodalom mindig is hiányossággként említett: habár Magyarországnak óriási zenei szerepe van a világban (elsősorban Liszt, Bartók, Kodály munkássága miatt), kortárs zeneszerzői nem sokat tettek e hangszerért, amely pedig nyugaton a XX. század második felében már nagyon fontos volt a kortárs zenében. Ezt a rossz “image”-t Kurtág György javította ki végérvényesen, amikor megírta például *Grabstein für Stephan* című kompozícióját.

Úgy tűnik, a XX. században megtört a jég, és a gitár alkalmazását már nem lehetett megkerülni az ún. “komoly zenében” sem.

*

²¹ L. van Beethoven: *Dreiunddreissig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli, Opus 120.* (1819-1823).

²² G. Mahler (1860-1911) VII. *Szimfónia* (1908) negyedik tétele (Nachtmusik)

A. Webern (1883-1945) *Sechs Stücke Op. 6.* (1910) nagyzenekarra

A. Schönberg (1874-1951) *Öt zenekari darab Op. 16.*, valamint

Szerenád Op. 24. (1923) – klarinét, basszusklarinét, mandolin, gitár, hegedű, brácsa, gordonka – és a IV. tételben bariton énekhang szólaltatja meg Petrarca Nr.217. szonettjét.

²³ Legjelentősebbek: I. Stravinsky (1882-1971): *Four Songs – Négy dal* (ének, fuvola, hárfa, gitár; 1953-1954)

P. Boulez (1925-): *Éclats; Le marteau sans maître* c. műveiben a szokásos hangszerek mellett a mandolinnal együtt a gitár is fontos szerepet kap.

Ha a képzőművészeti alkotások között kutatunk, szembetűnik, hogy a lant és a lantoz hasonló pengetős hangszerek ábrázolásai már sokkal korábban megjelennek (értékelhetően a XIV. század elejétől),²⁴ mint az első írott dokumentumok, tabulatúrák (olasz vonatkozású a legrégebb tabulatúra, a négykötetes *Livri* [1507-1511]. Az első kötet [1507] Spinacino műveit tartalmazza.).

A hangszer több mint kétszáz évig (XVI. század elejétől a XVIII. század közepéig) uralta és meghatározta az írott európai zenekultúra arculatát. Fejlődése során egy sor elemet kölcsönzött az ugyancsak ekkortájt kialakuló billentyűs hangszerek játékmódjának, majd ezen utóbbi hangszerek szédületes fejlődésük következtében elért tulajdonságaik miatt (praktikusságuk, hangpotenciáljuk, ambitusuk, egyszerűen a szélesebb eszköztár birtoklása miatt) a lantokat fokozatosan háttérbe szorítják. Ez a hangszer később teljesen eltűnik a történelem süllyesztőjében, mígnem a XX. században a régi-zene autentikus megszólaltatása érdekében tett kísérletek sikerrel jártak, és ez egyben a lant (a lantok családja) számára is a dicső visszatérést jelentette.

²⁴ A legtöbb lantot, lantokat ábrázoló kép főleg életkép, zsánerkép. A hatalmas anyagból csak néhány példát sorolok fel a lantnak a festészetben történő ábrázolására:

1. Simone Martini (kb. 1284-1374), *Szent Márton* (freskó 1312-1317)
2. Cosimo Tura (1430-1495), *Trónoló Madonna a gyermekkel* (oltárkép 1474 körül)
3. Francesco del Cossa (kb. 1435-1477), *Vénusz diadala* (1470)
4. Pietro della Francesca (1410/1416-1492), *A születés* (1470)
5. Hans Memling (1435/1440-1494), *A zenélő angyalok* (1480)
6. Melozzo da Forlì, *Angyal* (freskó 1480 körül)
7. H. Memling, *Angyalok* (oltárkép 1490 körül)
8. Hieronymus Bosch (1453-1516), *A pokol* (1500)
9. Giorgione (1477/1478-1510), *Mezei hangverseny* (1508-1509)
10. Albrecht Dürer (1471-1528) fametszetén a festő a rövidülés törvényeit tanulmányozza fonál és keret segítségével a perspektíváról és az arányokról szóló, 1525-ben kiadott tankönyvében. Egy lant van a munkapadon!
11. Cerele de Jan Cornelius Vermeyen (kb. 1500-1551), *A lányok bőkezű vendéglátása* (1540 körül)
12. Parrasio Micheli (kb. 1516-1578), *Vénusz lantozik Ámor társaságában* (1550 után)
13. Id. Pieter Bruegel (1525/1530-1569), *A halál diadala* (1562-1563)
14. Michelangelo Caravaggio (1573-1610), *A győztes Ámor* (1598-1599), *Lantjátékos*
15. Carlo Saraceni (1579-1620), *Szent Cecília az Angyallal* (kb. 1610)
16. Id. Jan Breughel (1568-1625) és Peter Paul Rubens (1577-1640), *Hallás* (1617-1618)
17. Frans Halls (1579/1585-1666), *Két fiatal zenész* (kb. 1625)
18. Hendrick Terbrugghen (1588-1629), *Duó* (1628)
19. Orazio Gentileschi (1563-1637/1647), *Lanton játszó lány*
20. Sebastian Vraucx (1573-1647), *Ünnep egy olasz palota kertjében* (1630-1640)
21. Jan Miense Molenaer (kb. 1610-1688), *Dame Monde* (1633)
22. Abraham Bosse (1602-1676), *A hallás*
23. Evaristo Baschenis (1617-1677), *Csendélet*
24. Cornelius de Heem (1631-1695), *Csendélet*
25. Jean Baptiste Chardin (1699-1779), *A zene attribútumai* (1765)
26. Nicolas Tournier, *A hangverseny*
27. Pietro Longhi, *Családi hangverseny*
28. Sir Peter Lely (1618-1680), *A Lake család*
29. Arthur Devis (XVIII. XIX. sz.) *A Rookes család* (1763 körül).

Mintegy tündércsók hatására ébredt fel hosszú, kényszerű csipkerózsika-álmából, reméljük, most már mindörökre, mindnyájunk gyönyörködtetésére, hangjának behízeltő, édesen zengő mivoltának fület, lelket melengető élvezetére.

A lant, a lantok családja²⁵

Általános tudnivalók:

A legrégebbi dokumentum, az 1507-ben megjelent Francesco Spinacino lanttabulatúrája (a négy “livri” [1507-1511]-ből az első könyv) a lant számára egy hosszú, dicsőséges kor előhírnökének bizonyult. Spanyolországban helyette a vihuela és annak irodalma fejlődött ki, mivel a spanyol inkvizíció minden arab kultúrára emlékeztetőt betiltatott, és bizony a lant, valamint annak formája, eredete tagadhatatlanul arab: “al’ud”, ami annyit jelent, hogy “fa, faág”²⁶ – de ez a hangszer gyakorlatilag ugyanazt a funkciót töltötte be (a polifon, azaz többszólamú zene diadalra juttatását), mint a vele egyidejűleg Európaszerte elterjedt lant.

A vihuelának gitárra emlékeztető formája és hat dupla húrja volt, mint a korabeli reneszánsz lantnak, sőt a hangolása is megegyezett a lantéval.²⁷ Fontos tudnunk, hogy ezzel egyidejűleg a gitár is jelen volt már, mint négy dupla húrú hangszer.²⁸ A vihuelára emlékeztető formából lett később a barokk gitár, míg a lant a korai reneszánsztól a késő barokk korig a legfontosabb hangszer volt. Sajátosságai révén, valamint az igen színvonalas, egy személyben zeneszerző és lantjátékos virtuózoknak köszönhetően a XVI. század tökéletes hangszerének tartották. Egyeduralmának megtörése csak a XVII. század kezdetén, az orgona, csembaló és a vonós hangszerek fokozatos térhódítása révén következik be.

²⁵ Lute (angol), Laute (német), liuto, lauto, leuto (olasz), laúd (spanyol), luth (francia), alaud (portugál).

²⁶ A “faág” a tulajdonképpeni fogólapot jelenti, amivel ez a jellegzetesen domború hátú, félkörte formájú pengetős hangszer rendelkezett. Az arabok eredetileg pengetővel szólaltatták meg hangszerüket, amely sokkal kisebb volt a később megjelent reneszánsz lantnál. A XIII. századtól kezdődően Spanyolország déli részén egymással párhuzamosan létezik két húros, pengetős hangszer: a *guitarra latina* és a *guitarra morisca*. Az egyiket ujjal pengették, a másikat pengetővel; az egyik még mindig az antik lírára emlékeztet, a másik a tulajdonképpeni arab lant, amely szintén egy sor hangszertörténeti fejlődés során jut el eddig a pontig. Ez utóbbi húrjainak száma négy; ezek szimpla húrok, de rövidesen megduplázódnak, kivéve a legvékonyabb, első húr, amely az ún. “canto”, azaz dallamhúr. A többi ezután húrkórusnak nevezik. A hangszer mérete is nő. A XIV. században az ötödik basszus kórust adják hozzá, a XV. század vége felé a hatodik basszus kórust. Tehát a húrok közül az első szimpla, a többi öt párban található (húrkórus) – ezeket vagy oktávban vagy unisonóban hangolták fel. Ez tulajdonképpen már a reneszánsz korának a lantja. (Lásd az 12. sz. függelék: Reneszánszkori lantok).

²⁷ A basszuslantnak és a tenorlantnak két-két alaphangolása volt (amelyben a húrok közti intervallumok azonosak voltak). A különbség csak az alaphangolás hangmagasságában volt. Ugyanezek a kritériumok voltak érvényesek a vihuelára is. Részletesebb ismertetést lásd a “Hangolás” címszó alatt. (Lásd a 13. sz. függelék: Vihuela).

²⁸ Az első dokumentumokat a négykórusú gitárról, különböző hangolásairól, tabulatúrájáról a következő forrásokban találhatjuk:

A. Alonso Mudarra (kb.1508-1580), “Trés libros de música en cifra para vihuela” (Sevilla, 1546) (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, reimpresion, Barcelona, 1984)
B. Miguel de Fuenllana (1500-kb.1579), “Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra” (Sevilla, 1554); Minkoff reprint, Genève, 1981.

A spanyolok a vihuela rövid uralkodása után (írott irodalma nem egészen 50 évnyi anyag)²⁹ mindinkább a gitár felé fordulnak (barokk gitár). Később, a XVII. század második felétől az olaszok is ezt az irányt követik. Franciaországban és Angliában a lant a XVII. század végéig élt tovább. Németországban még kb. 1750-ig volt népszerű, legjelentősebb képviselője Sylvius Leopold Weiss (1686-1750) volt, Johann Sebastian Bach kortársa.

Forrásanyag:

Az eredeti szövegeket, kéziratokat nagyon sokáig csak a világ legnagyobb könyvtárainak kiváltságos látogatói tanulmányozhatták, böngészhették, mivel nem volt belőlük nyomtatott kiadás. Érdemben és jelentőségét tekintve a helyzet az 1970-es évektől kezdve változott, amikor nagy tudású kutatók odaadó munkájának köszönhetően napvilágot láttak a reneszánsz lant, a vihuela és a barokk kor lantjainak urtext, tabulatúrás kiadásai.³⁰ Körülbelül ugyanebből az időből (a XX. század utolsó évtizedeiből) származik a legtöbb újabb publikáció a hangszer történetéről és irodalmáról.³¹ Napvilágot lát egy sor antológia, amely a modern kottairás alkalmazása révén már a gitárosok széles táborához

²⁹ A vihuelisták összesen hét publikációjából az első Luis Milán, "El Maestro" (Valencia, 1536), az utolsó Esteban Daza, "Libro de música en cifras para Vihuela, intitulado Parnaso" (Valladolid, 1576). A hét vihuela-komponistán kívül (L. Milán, A. Mudarra, M. de Fuenllana, E. de Valderrabano, L. de Narváez, D. Pisador, E. Daza) még három fontos publikáció jelent meg:

A. Luys Venegas de Henestrosa, "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" (Alcalá, 1557),
B. Tomás de Santa María, "Libro llamado Arte de tañer Fantasía assí para Tecla como para Vihuela" (Valladolid, 1565),
C. Antonio de Cabezon (1510-1566), "Obras de música para tecla, harpa y vihuela" (Madrid, 1578).

³⁰ Egyes fontosabb publikációk:

1. Valentini Bakfark (1506-1576), "Opera Omnia" Bakfark lantműveinek kritikai összkiadása, közreadók Homolya István és Benkő Dániel: I. A lyoni lantkönyv (1553) Z.7032
II. A krakkói lantkönyv (1565) Z.7926
III. kisebb művek Z.12034

Zeneműkiadó 1976-1982 (előzőleg 1935-ben adta közre Gombosi Ottó [1902-1955] Bakfark Monográfiáját),

2. John Dowland (1563-1625) lantzenéjének gyűjteményes kiadása: "The Collected Lute Music of John Dowland" (Diana Poulton, Faber Music Ltd., 1974-1978),

3. Francesco da Milano (1497-kb. 1543) összkiadás (egy időben kettő is megjelent a 70-es évek elején: Arthur Ness, Cambridge, Harvard University Press, 1970, és Ruggero Chiesa, Ed. Suvini-Zerboni, 1971),

4. Luis Milan (1500-kb. 1561), "El Maestro" összkiadás (Ruggero Chiesa, Ed. Suvini-Zerboni, 1978),

5. Miguel de Fuenllana műveinek kiadása, "Orphenica Lyra" (Charles Jacobs, Oxford University Press, 1975),

6. Alonso Mudarra, "Tres libros de Música en cifras para vihuela" (1546) Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler (Editions Chanterelle, Monaco, 1980).

³¹ Egnéhány szakkönyv címe:

1. Giuseppe Radole, "Liuto, chitarra e vihuela. Storia e letteratura" (Ed. Suvini-Zerboni, 1979),

2. "Guitar and Vihuela, An Annotated Bibliography" (Pendragon Press, New York, 1985),

3. Diana Poulton, "John Dowland" (Faber and Faber Ltd., 1972),

4. Homolya István, "Bakfark" (Zeneműkiadó, 1982).

is eljut, olyanokhoz, akik nem jártasak (úgy, mint a lantosok) a különféle tabulatúrák megfejtésében, olvasásában.³²

A reneszánsz lant:

A XVI. század vezető hangszere. Ha viszonyítani akarnánk a kor két, önálló polifon játékra használt hangszere, az orgona- és a lantzene között, a vezető szerep minden vonatkozásban a lantmuzsikáé!

Hangolása:

A tenorlanté kétféle lehetett:



1.kórus	2.kórus	3.kórus	4.kórus	5.kórus	6.kórus
canto	inferior	medio	tenor	bordon	basszus

vagy:



(azaz:

g ¹	d ¹ -d ¹	a ¹ -a ¹	f-f ¹	c-c ¹	G-g – illetve:
a ¹	e ¹ -e ¹	h-h	g-g ¹	d-d ¹	A-a)

A basszuslanté is kétféle lehetett:

d ¹	a-a	e-e	c-c ¹	G-g	D-d illetve
e ¹	h-h	fisz-fisz	d-d ¹	A-a	E-e

³² Néhány publikáció:

1. Alonso Mudarra, "Tres libros de música en cifra para vihuela" (Sevilla 1546) (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, transcripción y estudio por Emilio Pujol [reimpression], Barcelona, 1984),
2. "Hispanae Citharae Ars Viva" Antologia de música selecta para guitarra transcrita de la tabulatura antigua por Emilio Pujol (Gitarren-Archiv 176, B. Schott's Söhne, Mainz, 1956),
3. "Antologia di Musica Antica" vol. I., vol. II. (Ruggero Chiesa, Ed. Suvini-Zerboni, 1969),
4. "Musik der Renaissance nach Lautentabulaturen für Gitarre" eingerichtet von Konrad Ragossnig (Schott GA-442, 1977),
5. "Lauten Musik aus der Renaissance" vol. I., vol. II. "nach Tabulaturen herausgegeben von Adalbert Quadl" (VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, Universal Edition Wien, 1968-1975 – DVFM 32003, UE 14481, DVFM 32022),
6. Sylvius Leopold Weiss, "Intavolatura di liuto" vol. I., vol. II. "Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa, dall'original del British Museum" (Ed. Suvini-Zerboni, 1967).

(A reneszánsz lantnak az általában használt, leggyakoribb hangolása a G alapú hangolás volt. Ha a gitáros a reneszánsz irodalmat az eredeti fogásrendszerben – a tabulatúrának megfelelő fogásokkal – szeretné megoldani, akkor az E alapú hangolást alkalmazza [a harmadik gitárhúrt *g*-ről *fisz*re hangolja át, mivel a gitár eredeti hangolása: *e*¹, *h*, *g*, *d*, *A*, *E*]. Sőt, ha a III. fekvésben egy segédeszközt, az ún. “capodaster”-t [spanyolul: cejilla] alkalmazza, akkor még az eredeti általános alaphangolást, a G alapú hangolást is megvalósíthatja – így fogásrendszerében az eredeti tabulatúra fogásaival teljesen azonos fogásokkal tudja megszólaltatni a kívánt zeneművet.)

A vihuela hangolása teljesen megegyezik a reneszánsz lantéval – azzal a különbséggel, hogy itt az első húr is duplázva van, és mindig minden egyes húrkórus unisonóban van hangolva.

A basszuskórusok oktávozott húrozása azért jött létre már a legelején, mivel a szimpla basszusok hangzását tompának vélték. (Gondoljuk csak el, hogy a bélhúrokat a vastagabb, ugyancsak bélből készült érintők, kötések [“bundok”] mellett, az érintők közvetlen közelében nyomták le az ujjukkal aszerint, hogy magasabb vagy mélyebb hangokat képeztek rajtuk [intonáció].) Úgy akartak javítani a hangzáson, hogy a basszushúrokhoz hozzáadott, egy oktávval magasabbra hangolt második húrokkal megerősítették a magas felhangokat, így azok fényességet és tisztaságot nyertek. A lantosok szinte kivétel nélkül ezt a típusú húrfelrakást használták.

Ez a rendszer viszont egy újabb gondot okozott: a dallam időnként összemosódhatott a kísérettel, mivel egy helyett egyszerre két különböző hang szólalt meg. Láttuk, hogy a vihuela szerencsésebb megoldást alkalmazott azáltal, hogy húrjai duplázásakor a basszuskórusokat is unisonora hangolta. Ugyancsak erre a megoldásra jutott John Dowland a “Varieties of Lute lessons”-ban, amit 1610-ben írt, a szintén lantos Robert (kb.1591-kb.1641) tett közzé.³³

Ha figyelembe vesszük a reneszánsz lant, a vihuela és a mai gitár alaphangolása közti csekély, gyakorlatilag áthidalható különbséget (leszámítva a dupla húrozást), valamint azt, hogy e két régi hangszer zeneszerző-előadói szemében a megtestesült tökéletesség volt, amit a kor vokális polifóniája is utánózni igyekezett (mely ambíciót a kor humanista beállítottsága is erősített), akkor megállapíthatjuk, hogy e két hangszerre írt kompozíciók

³³ J. Dowland munkájában megjegyzi, hogy a basszusoknak (basszuskórusoknak) egy és ugyanazon vastagságú húrokból kell állniuk, még akkor is, hogyha Anglián kívül ezt a szisztémát nem használják. Egy vastag és egy vékony húrt együtt, oktáv különbséggel egymás mellé helyezni a zene törvényei ellen való ténynek tekintette, mert bár amikor akkordot játszunk, mindegy, nem zavar – de ha dallamban jelentkezik ez a megoldás, akkor már gond lesz vele.

gitáron is minden további nehézség nélkül előadhatók, mivel mentesek a túlzott interpretációs maníroktól – amit már a barokk lant esetében nem állíthatunk.

(Lásd: a CD-melléklet 1. számú példáját: John Dowland: *Lachrimae antiquae* – Julian Bream, lant [5'47"].)

Húrok, hangolási és pengetési technikák:

A korabeli lantos, vihuelás bélhúrokat használt, a modern előadó választhat a bélhúr és az ellenállóbb nylonhúr között. A gitárosok ma, a II. világháború óta (a Du Pont® cég találmányának, a nylonnak a jóvoltából) már kizárólag csak nylonhúrt használnak, mivel körömmel játszanak.

Az igazi lant- és vihuela-technika teljesen körömmentes játékot igényel. A XVI. századtól napjainkig a balkéz technikája semmit sem (vagy alig) változott, a jobb kéz gitárpengetése viszont teljesen eltér a lant vagy a vihuela pengetésétől, és nemcsak abban, hogy körömmel vagy köröm nélkül történik a húr megpengetése. A gitárnál az ujjak a húrokkal párhuzamosan helyezkednek el, a hüvelykujj a többiekkel egyvonalban, azokhoz képest mindig előbbre van. A lantnál és a vihuelánál az ujjak nem párhuzamosak a húrral, és ferdén pengetnek a dupla húrozás miatt (ezért sem lehet körömmel pengetni, mert az beakadna). A hüvelykujj a mutató- és a középső ujj mögé kerül (ezt a helyzetet nevezik a lantosok, vihuelások “figuettá”-nak, az F-formájú ujjfelrakás miatt), így a váltott pengetést általában hüvelyk-mutató, hüvelyk-középső ujjal valósítják meg (“p-i”-pengetés), az egyik lefelé irányul, a másik befelé, a tenyér felé történik. Ily módon az artikuláció, a pengetés automatikusan tagolva van. A gitáron is szokták használni régi zene előadásánál (azzal a különbséggel, hogy az ujjak a húrral szemben helyezkednek el) – ezt nevezzük lantpengetésnek.

Gyűrűsujjukat a lantosok alig használták a pengetés során. A hüvelykujj és a középső ujj erős ujjként szerepel, a mutató gyenge ujjnak minősült. Ez azért fontos, mert a lantosoknál a hüvelykujjal való váltott pengetés érdekes artikulációt eredményezett. Míg a gitárosoknál a váltott pengetés a váltott ujjakkal (általában mutató, közép) egyenletes, egyforma értékű hangok elérését célozza meg, addig a lantnál aszerint, hogy erős ujj után gyenge jön vagy erős, enyhe torzítást: hangnyújtást idézett elő a jobb artikuláció, a jobb megértés érdekében. Ezért nagyon gyakran

a ♪♪♪♪ ritmus ekképp hangzik: ♪.♪♪♪ (hüvelyk, mutató, hüvelyk, közép)

– gyakorlatilag ez a tény tekinthető a későbbi inegál játékmód kiindulási pontjának (ezt majd a billentyűsök is utánozni fogják).

(Lásd a CD-melléklet 2. számú példáját: Alonso Mudarra: *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*³⁴ – Juan Carlos Rivera, vihuela [2’18”].)

A bélhúr okozta a korabeli lant (vihuela) játékos számára a legtöbb gondot, mivel rendkívül érzékeny volt a klímaváltozásra, így a hangszeresnek állandóan hangolnia kellett. (A lantosokról az a vélemény terjedt el, hogy többet hangolnak, mint játszanak. Ezt később J. W. Goethe [1749-1832] is megerősíti, amikor arról ír, hogy édesapja, szokása szerint, egy üveg bor mellett leült, hogy lantozni fog, és míg kortyolgatta a borát, közben hangolta a hangszerét, nem nagyon játszott. És ez így ment körülbelül egy órán át, míg el nem fogyott a bor.) Nyilván az is sokat nyomott a latban, hogy a bélhúr új volt vagy régi, hiszen frissességétől függött a húr feszessége – egyszóval a tiszta intonáció alapkövetelménye volt. Húrokat cserélni, legalábbis kellő gyakorisággal (persze ha elpattant, elszakadt, rákényszerültek), igencsak költséges volt, így aztán a húrcsere azon keveseknek volt a privilégiuma, akik egyrészt maguk nemesemberek voltak, vagy akik olyan szinten tudtak hangszerükön játszani, hogy a nemesek, fejedelmek, gazdag udvartartások szolgálatában helyezkedhettek el. (Az akkori Angliában például egy reneszánsz lant teljes áthúrozásának költsége egy ló árát jelentette.) Így aztán érthető, hogy igazából nem beszélhetünk egy determinált tonalitásról a stabil hangolási szisztéma hiánya, a bélhúrok sérülékeny volta miatt. A hangolási gyakorlat során a hangszeresek igyekeztek nem túlfeszíteni az első húrt (a legvékonyabbat, a legmagasabb hangút), és miután ennek ilyenforma hangolása megtörtént, a többi az adott intervallumok követési

³⁴ “Hogyha **Alonso Mudarra** nem komponált volna más darabot, mint a X. Fantáziáját – már kizárólag ezzel kiérdemelné csodálatunkat. Ennek a darabnak egy hosszabb címet ad, ami a darab felfogásának koncepciójáról árulkodik, azaz: **Fantasia**, amely a Ludovico stílusában játszott hárfa megszólaltatás-módját utánozza, idézi fel (*Fantasia que contrahace el arpa en la manera de Ludovico*).

Ludovico egy vak hárfajátékos, aki Fernando el Católico (a katolikus Fernando) szolgálatában állt. Igazi virtuóz, Ludovico képes volt minden egyes húrt oly cselesen színeztetni (“kromatizálni”), hogy nemcsak a természetes hangok szóltak meg, hanem a módosított hangok is. Ebben a Fantáziában Alonso Mudarra nemcsak hangzásában, zengésében utánozza a hárfát, hanem bevezet bizonyos, egynémely módosított (alterált) hangot is. Befejezván a kompozícióját úgy gondolja, hogy a majdani előadók esetleg azt gondolják, hogy valami elírás, hiba történthetett, ezért egy utószóban közli “Vigyázat, ez egy nehéz darab mindaddig, míg meg nem értjük. A darab második részében hamis hangokat tartalmazó részek is vannak, de ha jól játszod, egyáltalán nem fognak rosszul szólni.”

“En la segunda parte contiene notas falsas, pero que bien tocadas, no suenan mal de todo...”

Itt fontos megjegyeznünk, hogy ezzel a Fantáziával felfedezzük a zenei disszonancia első jeleinek megjelenését. Ugyanúgy felfedezendő a jazz zenére oly jellemző, tipikus szinkópa megjelenése is, tehát ez egy rendkívül ritmikus darab. Annyi jelzöt lehet rá mondani, amit ma kortárs darabokhoz, zenéhez fűzünk.” (részlet Robert Vidal előadásából az 1991-es Córdobai Nemzetközi Fesztiválon, fordítás spanyol nyelvből).

rendje szerint hangolták fel. Konkrét hangmagasság helyett tehát egy bizonyos húrnak adott érintőjénél képzett hangról beszélhetünk. (Ezt a hangolási módszert – az első húr feszességét alapul vevő kiindulási pontot – a flamenco gitárosok a mai napig is így használják.)

Általában a különböző korabeli kiadványokban a hangolásról azt ajánlják a szerzők, hogy alkalmazkodjunk az adott zenei anyaghoz. Luis de Narvaez (kb.1500-kb. 1550) *Los seis libros del Delfín, de música de cifra para tañer vihuela* (1538) című munkájában például minden darab kezdete elé leírja a megfelelő hangolást.

Nagyon fontos korabeli gyakorlat volt, hogy amikor kottasorba írt énekhangról és tabulatúrával (azaz fogásrendszerben) lejegyzett kíséretéről van szó, akkor az énekesnek mindig a tabulatúrával lejegyzett lanthoz kell alkalmazkodnia, és nem fordítva. A hangszeres adja meg az alaphangot, amihez az énekesnek intonálnia kell. Hogy a valódi hangmagasságtól (amit az énekes adna meg) ne térjenek el túlzottan, a lantosok különféle áthangolásokat, elhangolásokat eszközöltek. (Adrian Le Roy [kb.1520-1598] például az 1554-1555-ben írt énekeinek kíséretéhez nem kevesebb, mint hat különböző elhangolást használt!)

Egy biztos, hogy a húrok összetétele (duplahúrok, bélből) behatárolta ugyan az alkalmazott pengetési technikát (a húrokra ferde irányban), valamint a hangolást is korlátozta, de ugyanakkor a hangszer hangzásának egy sajátos színt kölcsönzött, amely édes, behízelt, puha, lágy hangokkal dédelgette nemes hallgatóságát.

Ennek a hangzásnak köszönhetően a XVI. században, a vokális polifónia abszolút zenei királysága idején, egyre több polifon darabot írnak át szóló énekhangra, lantkísérettel,³⁵ mely kezdeményezés végül John Dowland lantkíséretes áriáinak megírásában csúcsosodik ki,³⁶ mintegy a Purcell-i tavasz előhírnökeként.

Írásmód, társadalmi háttér, műfajok, szerzők:

Az előzőekben láttuk, hogy a húrok anyaga, összetétele (dupla bélhúrok), jellegzetes-sajátságos alkalmazása mennyire meghatározta a hangolás technikáját (oktáv vagy unisono módján duplázott húrok) valamint a pengetés technikáját a reneszánsz lant s a

³⁵ B. Castiglione-nak 1528-ban az a véleménye “hogy lantkísérettel énekelni nemesb és kedvesebb, mint másfajta éneklés. Egy egyedüli személy jobban hallható, mivel sokkal jobban kiválik a hangzásból, a hallásnak nem kell elfoglaltnak lennie, hogy más, egyéb melodikus vonalat kelljen hallania”.

³⁶ J. Dowland: *Első könyv (Dalok és Áriák)* 1596-97
Második könyv (Dalok és Áriák) 1600
Harmadik könyv (Dalok és Áriák) 1603.

vihuela esetében. Ez a kölcsönhatás kihatott a hangzás egészére – egyrészt esztétikai értéként, másrészt egy adott, konkrét tonalitás meghatározásának nem könnyű feladatára. A kölcsönhatások láncreakciója csak tovább fokozódik, ha például a lantosok, vihuelisták jellegzetes írásmódját, a tabulatúrát³⁷ állítjuk megfigyelésünk, elemzésünk középpontjába. A zeneszerzők csaknem kivétel nélkül (kivételek: Henestrosa, Santa María, Cabezón) aktív lant- és vihuela játékosok voltak, egyes esetekben hangszerük valódi virtuóz képviselői (pl. Bakfark, Dowland), de nem elsősorban a kor fontos zeneszerzőiként tartják őket számon, mivel az önálló hangszeres formák zeneköltőit háttérbe szorítják a XVI. század vokálpolyfóniájának nagyra becsült, a reneszánsz zeneművészet legnagyobb képviselőiként ünnepelt alkotói: Josquin des Prés (kb. 1440-1521), Clement Janequin (kb. 1485-1551), Adrian Willaert (kb. 1490-1562), Jacob Arcadelt (kb. 1504-1568), Philippe Verdelot (?-kb. 1552), Giovanni Pierluigi da Palestrina (kb. 1525/26-1594), Orlando di Lasso (1532-1594). Ezeknek a szerzőknek a műveiből (motetták, frottolák, madrigálok, polifon chansonok) lantátíratok (intavolációk³⁸) készítése jelentette a legnagyobb lantosok, vihuelisták (Francesco da Milano [1497-kb. 1543], Bakfark Bálint [1506-1576], Albert de Rippe [kb. 1500-kb. 1552], Luis de Narváez [kb. 1500-kb. 1550]) központi orientációját, mintegy kapaszkodást a magasabb társadalmi szint felé egy nagyobb elismertség, megbecsülés

³⁷ Tabulatúra: a menzurális zenének egyfajta speciális lejegyzési módja, amely a XV.-XVI. század fordulóján fejlődött ki a billentyűs és a pengetős hangszere írott zene rögzítésére. Két típusa van: az orgonatabulatúra valamint a lanttabulatúra. A lanttabulatúra lényege, hogy nem a hangokat jelöli, hanem a fogásokat. Vonalrendszere is teljesen más, mint a kottairás vonalrendszere, mivel nem a hangmagasságot jelenti, hanem a hangszer húrjait jelzi. Többfajta tabulatúrás szisztémát ismerünk: aszerint, hogy számokat vagy betűket – írott kicsi- vagy nagybetűt – használtak, olaszt, franciát illetve németet. Később, a XVII. században a continuo basszus jön divatba, és így 1640 körül az egyszerű kíséretnek tabulatúrás lejegyzése eltűnik, mivel a tabulatúrák nyomása költségesnek bizonyult a “számozott basszus”-éhoz képest, és a lantosok is elég ügyesen megtanulták a continuo basszus használatát. Csak a nagy mesterek nem hagyják el a tabulatúra használatát, továbbra is kizárólag ezen a jól bevált módon jegyzik le műveiket. A tabulatúrás gyakorlatot (illetve annak egyik-másik változatát) manapság az eredeti anyagnak lantosok, vihuelisták, gitárosok által történő olvasásán, tanulmányozásán kívül a műkedvelő, kottát olvasni nem tudó gitárosok és a flamenco gitárosok használják.

³⁸ Intavoláció: annyit jelent, mint vokális kompozíciók pengetős hangszeres átírata. Ennek a gyakorlatnak kettős tartalma van: a.) hangszeres letét, valamint b.) új lejegyzési mód, új megszólaltatási mód, mivel a kottakép tabulatúrára lesz átírva. Fontos megjegyezni, hogy a XVI. században az átíratkészítés egyáltalán nem jelentett másodlagos funkciót, mivel az ötlet eredetisége nem volt lényeges esztétikai kritérium. A valódi művészi értéket a kidolgozás, kivitelezés minősége adta meg. Daraboknak egyik hangszerről a másikra való átírásának még egyáltalán nem volt gyakorlata. A lantosok, vihuelások kizárólag tabulatúrát használtak. Azok a művek, amelyek orgonán, billentyűs hangszeren, hárfán és vihuelán egyaránt előadhatók voltak (Henestrosa, Santa María, Cabezón kompozíciói) azzal a céllal íródtak, hogy e négy hangszer közül bármelyik képes legyen megfejteti a sajátos – hangot, hangmagasságot, hangértéket, stb. – rögzítő szerzői jelzésrendszert. Külön kiemelendő az ún. “musica ficta”. Sokszor a vokális notáció nem jelölte a módosításokat, azokat az előadóra bízták. A korabeli intavolációk segítségével manapság könnyen megállapítható, hogy a kérdéses hang valójában természetes vagy módosított – mivel a lanttabulatúrás írásmód mindig konkrét fogást jelölt. (Természetesen akadálnak bizonyul, ha az adott vokális műből nem maradt fenn vagy nem készült lantátírat.).

érdekében. Ez olyannyira fontos volt egyes szerzők (lantosok) esetében, hogy pl. Bakfark alig írt tánczenét (összesen kettő művet). Ezt az irányzatot Dowland megtöri, nem követi, és ez már így is marad a zenéjében. Fantáziákon kívül bőven akad művei közt táncjáték is (Pavane-ok, Galliard-ok, Almain-ok, Jig-ek), és az intavolációk helyett saját maga írt vokális műveket, áriákat lantkísérettel.

Következtetésem végeredménye, hogy talán nem minden lantos ismerte az igazi kottairást, hiszen az aktív lantjátékhoz elégséges volt a tabulatúra olvasásának képessége. A rendes kotta írása, olvasása valóban csak a legjobbaknak sikerülhetett. Ugyanakkor ez az intavolációk készítésének elengedhetetlen feltétele volt. Viszont egyes művek tabulatúrás kiadásából a többi lantos is könnyen megtanulhatta ezeket a darabokat!

Fejedelmek, királyok harcoltak a lantosok kegyeiért, hogy az ő szolgálatukban álljanak, és ez fordítva is igaz volt, a lantosok is vetélkedtek, hogy a leghíresebb fejedelmek szegődtessek őket szolgálatukba. Nézzük Bakfark Bálint példáját: Szapolyai János udvarában nevelkedett, II. Zsigmond Ágost lengyel király hívta meg szolgálatába. Rendkívül jó barátságban volt a königsbergi Albert herceggel. Miksa császár is alkalmazta, majd János Zsigmond gyulafehérvári udvarában találjuk, mielőtt onnan Padovába megy, és haláláig a szó mai értelmében “szabadúszó” művészként élt. Élete során általában a többi lantoshoz hasonlóan rengeteget utazott, és sok nemesi udvartartást bővölt el játékával.³⁹

A lant tehát nemes hangszerként volt elkönyvelve. A forrásokban említett dokumentumokban viszont a gitárt Mudarra, Fuenllana “vihuela plebeya”-nak titulálja, amin nem játszottak többszólamú zenét, csak dallamot (punteada) és akkordokat (rasgueada). Ez a hangszer tehát már a kezdetek óta kevésbé komoly és nemes hangszernek számított, mint a lant és a normál vihuela. A lant is lehetett néha bohém, de azt valahogy megbocsáthatónak könyvelhették el, hiszen nem kisebb génusz tesz említést róla, mint W. Shakespeare (1564-1616).⁴⁰

³⁹ A másik nagy lantosról, J. Dowland-ról Szabolcsi Bence “A zene története” című könyvének (Zeneműkiadó, 1974) 194. oldalán ekképpen ír: “Dowland, Európa első angol zenészbándora, a koppenhágai és londoni királyi lantos, ez a muzsikusz Van Dyck, néhány elégikus hangú, előkelően fátyolos és halk művében, a “Könnyek”-ben s a “Zarándok vigaszá”-ban kibontja hangszerének s a hangszerrel kísért műdalnak, az ayre-nak gazdag lehetőségeit.”.

⁴⁰ “Szelíden mosolyog a háború,
Nem lovagol páncélos paripán,
Hogy félénk ellenség szívét ijessze,
Ehelyett fürge lábakkal szökell
A hölgy-szobákban léha lantzenére.”

Részlet Shakespeare, “III. Richard” c. drámájának kezdő monológjából (I. szín, Gloster) – Vass István fordítása.

Amennyire általánosan elfogadott, alapvető formának tekintették a szonátaformát később, az első bécsi iskola (Haydn, Mozart, Beethoven) idején, ugyanannyira alapvető formatípusa a XVI. századnak a motetta. Az intavolációkon kívül léteztek még a táncmuzsika (amely majd egyre fontosabb szerepet kap) és a szabad hangszeres formák (prelúdiumok, preambelek, “tastar de corde”-ok, “tiento”-k, ricercare-ok, fantáziák, postludiumok). Ezen kívül talán a legérdekesebbek az ibériai szerzők úttörő jellegű “Diferencias”-ai, azaz a későbbi *téma variációkkal* első megjelenési formái; de emellett ugyancsak a vihuelisták alkalmazzák azokat a tipikus basszusmeneteket, harmóniai fordulatokat, amelyek a későbbi Passacagliára és Chaconne-ra lesznek jellemzőek! A vokális művek hosszú hangjainak futamokkal, díszítőelemekkel való kitöltése valamint az egyre virtuózabb táncmuzsika és a szabad fantáziák egyes részeinek rendkívül virtuóz megoldása egyenesen a barokk felé mutat. Különösen igaznak bizonyul ez az állítás, ha ezt a zenét összehasonlítjuk az egyidejű Erzsébet korabeli, Dowland-kortárs virginálszerzők, William Byrd (1543-1623), John Bull (kb. 1562-1628) ugyancsak virtuóz zenéjének nyelvezetével.⁴¹

Az eddig említett szerzőkön kívül a reneszánsz lantra komponáló fontos zeneszerzők közül megemlítendő még: Hans Judenkünig (kb.1445-kb.1526), Ambrosio Dalza (1450 után-1508 után), Vincenzo Capirola (kb.1500-?), Vincenzo Galilei (kb.1520-1591), Simone Molinaro (kb.1565-1615), Jean-Baptiste Besard (kb.1567-kb.1625), Johann Hieronymus Kapsberger (kb.1575-1650).

A billentyűsök egyre nagyobb térhódítása egy változtatás-sorozatot, átalakulást kényszerít a lantosokra, azzal a céllal, hogy a lantok hangterjedelmükben és volumenükben felvehessék a versenyt a billentyűs hangszerekkel. Megszületnek az új kor, a barokk kor lantjai, amelyek minden részletükben sokkal nagyobbak. Ezek a hangszerek nemcsak nagyobbak, hosszabbak, hanem öblösebbek is, fogólapjuk is hosszabb, sőt mivel a húrok száma is több mint duplájára nő, újabb húrrögzítő, hangoló kulcsszekrényt kellett elhelyezni rajtuk. A húrok fele zengő húr volt, így a lant hangszépségének varázsa is fokozottan érvényesült. Sajnos a játszhatóság, a kezelhetőség

⁴¹ Egy sor kísérlet bizonyítja azt a tényt, hogy a lant zeneszerzői a reneszánsz zenei nyelvezet már csaknem kutatói szintű élvonalába tartoztak. Giacomo Gorzanis (kb. 1525-kb. 1575) például írt többek között egy 24 passamezzót és saltarellót tartalmazó könyvet (“Libro de intavolatura di liuto”, 1567), és ezeket a kromatikus skála tizenkét fokának egy-egy hangnemében írta, emelkedő sorrendben. 12 párban a “passa e mezzo antico” basszusát használja, és “B molle”-ként vannak írva, vagyis a skálában kis terccel; a másik 12 párban a “passa e mezzo moderno” basszusát használja, egy nagyterces skálát, amit “B quadro”-ként ír le.

problémái is megduplázódnak, triplázódnak, ami végül a hangszer teljes elhagyásához, elfeledéséhez vezet.

A barokk kor lantjai:⁴²

A XVI. század Itáliájában indul el a lant evolúciós folyamata, melynek következtében egy olyan lantot, lanttípust építenek, amely még megőrzi a reneszánsz lant G alapú hangolását, de méreteiben és a húrok számában is egy sor jelentős változáson megy át. Ez egy hosszú nyakkal és fogólappal bíró lant, amelynek üres, azaz zengő basszus húrjai is vannak. Ezeket a szabad húrokat *bordonok*nak nevezték, és arra szolgáltak, hogy a lantos a mély regiszterben bővülő hangzást érjen el általuk anélkül, hogy az addig megszokott, jól bevált – kizárólag csak a fogólap területén képzett hangok megszólaltatásánál alkalmazható – hangszerkezelési technikáját feladná. Ezeket a szabadon zengő húrokat egy kiegészítő fejen található, külön kulcsrekeszben rögzítették.

Ennek a hangszernek – amely azért született, hogy a lant mély regiszterét bővítse – az elnevezése eléggé kétértelmű, bizonytalan, mivel a dokumentált szövegek nagy részében *chitarrone*, *tiorba*, *liuto attiorbato* (amelyet M. Praetorius *testudo theorbata*nak, azaz fejtes theorbának nevez) megnevezésekkel valamint *arciliuto* (*arceliuto*) néven jelenik meg, korszaktól és országtól függően (*Erzlaute* – német, *archilute* – angol, *archilaúd* – spanyol).

A XVII. század utolsó évtizedeitől a hangszer már kb. 130 cm hosszú, és 13 vagy 14 kórusú húrja van (mindegyik húr dupla, az elsőt kivéve). A hangszerek külalakjára túlzott ornamentika, a díszítőelemek burjánzása a jellemző. Egyértelműen az uralkodó osztály hangszere. Egy olyan társadalmi („elit”) réteg találja meg benne identitását, amely ért a zenéhez, és ezen a gáláns zenén keresztül saját kifinomultságát véli felfedezni. (A pengetős hangszerek a XVI. század utolsó harmadáig uralkodtak, utána hanyatlásnak indultak, és a XVIII. század közepétől a billentyűs hangszerek teljesen „felszippantották” őket.)

⁴² Az 1740-es évek végén, amikor a barokk kor lassan a vége felé jár, egy francia nemes úr a következőket jegyzi fel a naplójába: „Ezekben az időkben a zene nem más, mint egy nagy zaj, mindig nagyszámú hangszerekkel és énekhanggal, amelyek állandóan egyszerre szólnak – olyan, mint egy plebejus csoport fecsegése. Majdnem minden nemes hangszer feledésbe merült, és már nincs, aki egy viola bársonyos vagy egy lant melankolikus hangjával izgalomba tudna hozni, el tudna bűvölni. A régi zene túlságosan jó a mostani rossz ízlésnek, és a rossz értékítéletű tömeg mindig lebecsüli, de én azt mondom, hogy soha egyetlen korszak vagy nemzet sem tudja majd túlszárnyalni. Nem tudni, hogy mindez hova vezet...” (fordítás spanyol nyelvből) Részlet a *Sylvius Leopold Weiss: Ars melancholiae* – José Miguel Moreno, *Glossa*, GCD 920102. CD ismertető szövegéből.

Ezekre az újabb lantokra kezdetben a “continuo basszus” szerepet bízta, ám később egész jelentős szolisztikus irodalmat is írtak rá. Mindenesetre bevett gyakorlat volt, hogy a kíséretben a billentyűs hangszert és a viola da gambát arciliuto helyettesítette. A. Corelli (1653-1714), G. Torelli (1658-1708) például műveikben (szonátaikban, trióikban) – korukra jellemző módon – a lantot continuo basszusként használták.⁴³ G. F. Händel (1685-1759) arciliuto-t használ *Clori, Tirsi e Fileno* című kantatájában és az 1733-ban írt *Athalia* című oratóriumában.

Az arciliuto-k családjának egyik jeles képviselője a *chitarrone* (lásd a 14. sz. függelék), amely egy olasz pengetett húros hangszer. Teste hasonlít a lantéhoz, habár ez egy kicsit nagyobb. A hangszer zengő része arányosan kicsi az egésznek a hosszához képest, ami kb. 200 cm (ebből a test kb. 38-42 cm lehetett). Az arciliuto-k közül ez az egyetlen, amelynek a fogólapja nem hajlik hátra a fejénél, hanem tovább folytatódik, és a végén kulcsrekesszel rendelkező fejjel végződik, amelyre a bordonokat helyezték fel. Ezek a bordonok diatonikusan voltak hangolva. Az első kulcsfejen hat húrkórus van. A basszusok (hat vagy nyolc darab) szimplák, tekercseltek. Az első húrt egy oktávval mélyebb húr helyettesítette.

1623-ban, Bolognában kiváló lantokat gyártottak, ezeket a franciák nagy becsben tartották, és a helyszínre utaztak, hogy megszerezhessék. Bármekkora árat kérhettek értük, megadták, hogy azután magukkal vihessék őket Franciaországba. Bolognában a szokásosnál jóval nagyobb méretű lantot is készítettek, hogy a kisebb lantokkal együtt játszva különleges hangzást érjenek el. Ez volt a chitarrone. Mivel hangolása a vékony húrok irányában olyan magasnak bizonyult, hogy az első húrt olyan magasra, feszesre nem lehetett húzni, ezért eresztették ezt a húrt egy oktávval lejjebb – ez aztán különleges, csodálatos hangzást eredményezett, amit *effetto bellissimo*-nak neveztek.

Amikor az éneklés művészete fejlődésnek indult, úgy tűnt, hogy ezek a nagy lantok édes hangjuk, lágy (dolce) hangzásuk miatt tökéletesen alkalmasak voltak az énekhang kíséretére. A kíséret miatt egyébként később a második húrt is egy oktávval mélyebbre engedték. Három, rozettával ellátott hangrés is volt rajta, sokszor szíjjal, pánttal, kötéllel is ellátták, hogy jobban lehessen tartani.

Egyértelműen kísérőhangszer volt, continuo basszus funkciót látott el. C. Malvezzi (1547-1597), L. Marenzio (kb.1553-1594), E. de' Cavalieri (kb.1550-1602), G. de Bardi (kb.1534-1615), G. Caccini (kb.1550-1618), J. Peri (1561-1633) műveikben kísérő

⁴³ Torelli: *Capricci musicali per camera a violino o viola ovvero arciliuto*.

hangszerként használták. C. Monteverdi (1567-1643) az *Orfeusz* (1607) II. jelenetében, amikor a hős a “Vi ricordo”-t énekli, a kíséretben más hangszerekkel együtt egyszerre három chitarronét is megszólaltat. A III. jelenetben a “possente spirito”-ban faorgona és chitarrone szerepel.

Monteverdi munkatársa a mantovai herceg szolgálatában, a remek hegedűs S. Rossi (kb.1570-kb.1630) (aki 1600-ban, Velencében megjelent *Il primo libro de madrigali* című munkájába is beveszi a hangszert) 1613-ban kiadott gyűjteményében (*Variae sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente per sonar 2 viole da braccia ed un chitarrone*) szintén használja a hangszert.

Poszthumusz, 1641-ben publikálják -Velencében (Magni műhelyében) G. B. Fontana (meghalt 1631-ben) gyűjteményét: *Sonate a 1-3 per il violino o cornetto, fagotto, chitarrone, violoncino o altro simile strumento*.

A firenzei S. Bonini (1582-1663) 1607-ben nyomtatja ki saját művét: *Madrigali e canzonette spirituali a una voce sola, sopra il chitarrone o' spinetta*. Pár évvel később G. Ghizzolo (meghalt 1625) Siro di Correggio herceg zenei igazgatója három publikációjában használja a hangszert: *Madrigali et arie a 1 e 2 v. per sonare e cantare nel chitarrone* (1601, 1610, 1613). 1623-ban, Bolognában Alessandro Piccini (1556-kb.1623) megjelenteti az *Intavolatura di liuto et di chitarrone (Il primo libro di tabulatura di chitarrone di ricercari, madrigali, canzoni napolitane et saltarelli)* című kiadványt, amely P. Virchi (1552-1610) műveit tartalmazza, *Ricercari*-t. Francesco Corrado (született a XVI. sz. utolsó harmadában) 1616-ban megjelent *Le stravaganze d'amore*-ban különböző tabulatúrák találhatók chitarronéra. Domenico Belli (született kb.1585) a szerzője az *Aria a una o due voci per sonarsi con il chitarrone* című gyűjteménynek (1616-1622). Később, 1635-ben a velencei Vicenti nyomtatta ki Francesco Negri (született 1609) művét, amelyben szintén találkozunk a hangszerrel: *Arie musicali da cantarsi nel clavicembalo, chitarrone o altro simile strumento a 1 e 2 v. con alcune cantate in stile recitativo*.

Az ambivalencia a *tiorba* és *chitarrone* meghatározásokban állandó volt. Ezért Pietro Pace (1559-1622) már a következő címen adja ki művét 1613-ban: *Madrigali per cantare sopra il chitarrone o Tiorba a 1 voce*.

Az új monodikus stílus Németországba érkezik Heinrich Schütz-el (1585-1672), de igazi képviselője, aki ezt az új zenét, a *nuova musica*-t bevezeti, az Johann Nauwach (kb. 1595-1630), aki olaszországi tanulmányai után hazatérve, 1623-ban a következő

gyűjteményt publikálta: *Libro primo di Arie passeggiate a una voce per cantar e sonar nel chitarrone ed altri simili strumenti*.

Nauwach 1627-ben kiad egy második gyűjteményt: *Erster Theil teutcher Villanellen mit 1, 2 u. 3 Stimmen auf di Tiorba, Laute, Clavicymbel und andere instrumenten*. Tény, hogy ezt a hangszert már *theorbának* nevezték, mivel Olaszországon kívül egy sor változáson esett át. Nauwach egyik honfitársa, a lantos Johannes Hieronymus Kapsberger (kb.1575-kb.1650), akit úgy hívtak, hogy “il tedesco della tiorba” (“a theorbás német”), különböző tabulatúrákat tett közzé. Az elsőt 1604-ben: *Libro primo d'intavolatura di chitarrone*, az utolsót 1640-ben: *Libro quarto d'intavolatura di chitarrone*. Előzőleg több tabulatúra is megjelent erre a hangszerre *Villanellen* című könyvében (1610-1619), és szintén ő a szerzője az *Arie passeggiate con l'intavolatura del chitarrone*-nek (1612-1623).

A fogott hangok és a zengő húrok legjobb elnevezése François Championtól származik. Ő 1730-ban elegánsan “petit jeu”-nek (kis játék) nevezi azokat a húrokat, amelyeket a fogólapra nyomnak, és “grand jeu”-nek (nagy játék) a többit. Fejlődött a sodrott húrok gyártása, nem volt viszont egységes hangolás! A XVII. század francia lantja 11 húrkorust tartalmazott. A XVII. sz. Itáliájában a “petit jeu” hangolása nem változott, de Franciaországban igen: az újabb basszushúrok hozzáadásával az egész hangszer hangolása megváltozott. Több hangolással kísérleteztek. Egyes hangolásokra elég jelentős művek születtek a század első felében, pl. René Mézangeau (meghalt kb. 1638). A hangolás végül normalizálódott – megnyugodott az ún. francia hangolásban –, habár a darabok tonalitásától függően különböző húrokat megfeszíthettek vagy meglazíthattak, nem csak a basszusban, hanem a “petit jeu”-ben is. Ezek a hangolások, hangolási formák Olaszország kivételével egész Európában elterjedtek, és így egy francia, angol vagy német zeneszerzőnél a különböző hangolási formák nemcsak egy adott hangközelosztásra szorítkoztak, hanem kifejezett zenei stílusok megszületésénél kaptak fontos szerepet.

A hangolás, amelyből kiindultunk, a *g* alapú hangolás:



A köztes megoldás:



Ahová érkeztünk – a francia, azaz a d-moll hangolás:



A basszusokhoz több megoldás is volt. Láttuk, hogy a vihuelások a hat húrt unisonóban hangolták; A. Le Roy megjegyzi, hogy ugyanígy jártak el az olasz lantos F. Dentice és növendékei is. Az első olasz és német hangolási útmutatások a XVI. századból azt írják, hogy a kórusok egy vastag és egy vékony húrból állanak, de mint látjuk, ugyanakkor, egy időszakon belül más tradíciók is voltak (unisono).

A magas oktávnak meghatározott szerepe volt, a mély basszus minőségét befolyásolta: javította azok hangszínét és hangerejét. A tökéletesebb sodrott húrok gyártásával ez a gyakorlat már nem lett volna szükséges, de a mély kórusokban mégis megmaradt a lant egész története során. Ezeket a magas oktávval kettőzött basszusokat dallamvezetésre ritkán használták.

A lantnak continuo hangszerként való használatához az első utalásokat, tanácsokat Agostino Agazzari (1578-1640) 1607-es kiadású munkája tartalmazza: *Del sonare sopra il basso con tutti stromenti e uso loro nel conserto*. Ebben írja: “amikor a lantot, hárfát, chitarronét és theorbát, mint continuo hangszeret használjuk egy vagy két énekhang kíséretként, akkor minden egyes pillanatban egy határozott, szolid és folyamatos összhangnak kell létrejönnie, lágyan, puhán és bensőségesen játszva – hangereje pedig a szólamok számától és minőségétől függ, és a helytől, ahol a hangszerce csoport játszik. Ha ellenkező módon használjuk, obligát hangszerekként, akkor a dallamot meg kell szépíteniük, díszíteniük kell különböző ellenpontokkal és az ötletek gazdag változataival.”⁴⁴

Egyes könyvekben a dallammal együtt a basszust is közlik tabulatúrában, hogy a hangszeres le tudja játszani – például Johannes Kapsberger munkájában: *Intavolatura di lauto* (1611 és 1623).

⁴⁴ Ramón Andrés, *Pindarostól J. S. Bachig (Hangszerszótár)* nyomán.

François Campion (kb.1686-1748) 1716-os *Traité d'accompagnement* c. műve egyike a sok könyvnek, amelyek néhány általános szabályt ajánlanak a basszus megvalósítására úgy chitarronén, mint gitáron. A *rasgueado* (nála “batteries”) használatát ajánlja úgy a gitárosoknak, mint a theorbásoknak és chitarronésoknak. A két hangszer amúgyis rokon vonásokat hordozott, nemcsak hangolásukban, hanem funkciójukban is. (A chitarronénak és a theorbának a hatodiktól a másodikig terjedő húrjainak hangolása teljesen megegyezik a gitár öt kórusáéval.) Bevett szokás szerint a theorbás egyben gitáros is volt, és ismernie kellett ezeknek a rasgueadóknak a játszásmódját: “Miután a hüvelykujj megpengette a legmélyebb hangot, a jobb kéz többi ujjának tovább kell folytatnia az arpeggiót felfelé és lefelé irányban is, ezáltal megsokszorozván az akkordot.”⁴⁵

F. Campion megjegyzi előző műve 1730-as kiegészítésében, az *Addition au traité*-ben, hogy nem kell aggódni a szeptim ugrások miatt, amelyek oly gyakran előfordultak a gitáron vagy chitarronén játszott kíséret során; megemlíti, hogy a csembalisták kíséretjáték közben gyakran felcserélték az oktávot (fel vagy leugrásnál) – a lényeg az, hogy hallható legyen az oktáv, de hogy milyen regiszterben, az lényegtelen.

A theorba (lásd 14. sz. függelék) az a pengetett húros hangszer az *arciliutók* családjából, amelynek hosszú nyakkal ellátott fogólapja és dupla kulcsrekesze volt. Michael Praetorius (1619-ben) megkülönböztet egy theorbát, amit *Paduanische Theorba*-nak nevez. A másikat *Lang Romanische Theorba*-nak, *chitarron*-nak nevezi. (Ez az általunk chitarrone-nak ismert hangszernek felel meg, amelynek basszusai a 150 cm hosszúságot is meghaladták. A dupla kulcsrekesz ugyanazon fából készült, a második kulcsrekesz – nem más, mint az előző folytatása – a lantoktól abban különbözik, hogy nem törik hátra, nincs hátrafelé hajlítva. A. Piccini *Intavolatura di liuto et di chitarrone* című, 1623-ban közölt munkájában megjegyzi, hogy a hangszer első két húrja egy oktávval mélyebben volt hangolva. Ennek oka a magas hangolásban keresendő, mivel azt az első húr nem bírta volna ki, ezért egy vastagabb húrral helyettesítették, amit viszont oktávval mélyebbre hangoltak – amelynek következtében egy “effetto bellissimo”, gyönyörűséges hangzáseffektus jött létre. Amikor azonban énekesek kíséretét kellett ellátnia, túl mélynek bizonyult a hangszer, így az énekhanghoz alkalmazkodván vékonyabb húrokkal kellett ellátni, ekkor már a második húr sem bírta a feszítést, ezért egy oktávval mélyebbre hangolták.)

⁴⁵ Lásd előző lábjegyzet.

Franciaországban az a szokás alakult ki, hogy a theorbát a chitarronéval ellentétes módon hangolták, szimpla húrozással, bél- és sodrott húrok használatával egyaránt.⁴⁶ Még ha a hangolása variálható volt is, M. Praetorius a következőképpen írja le, a megszokott 14 húrjával:



Ez nem bizonyult túl praktikusnak, ezért a XVIII. század folyamán Franciaországban egy stilizáltabb theorbát használtak, ami nagyon hasonlított a Praetorius által leírt római példányhoz, s amelynek hossza 170 cm volt. Kialakul egy közös hangolás:



Még ennek a századnak az elejéről származik egy olyan új modell, amelynek kulcsrekesze csonka marad az elején, azért, hogy a második kulcsrekesz (a basszusok hordozója) markáns “S” betű formát ölthessen. A hangszer rövidebb volt és korpulensebb. A doboz, azaz a rezonáló test a lantra emlékeztetően facsíkókból állt, amelyek különböző színű fákból készültek, hogy váltakozásuk nagyobb vizuális hatást érjen el. Ami ebben a különleges hangszerben feltűnő volt és minden egyes hangszerpéldányára jellemző, az az alapos kézimunka.⁴⁷

Tomás Vicente Tosca 1727-ben egy olyan tiorba-ról beszél, amelynek 15 húrja van. A kontinensen ez a hangszer a mediterrán országnál sokkal jelentősebb fejlődésen megy át. Fontos volt a hangszer szerepe az énekkíséretben, és általában a kíséretben. Az első állomás a *Madrigali per cantare sopra il Chitarrone o Tiorba a 1 voce* (1613), szerzője Pietro Pace (1559-1622). A hangszer elég korán társul kis hangszercsoportokhoz, hogy a continuo basszus szerepét ellássa – ebben a feladatkörben gyakran helyettesítette a billentyűs hangszert. Johannes Mattheson 1713-ban írja, hogy még az ő idejében is akadtak olyanok, akik a billentyűs hangszernél szívesebben alkalmazták a theorbát a kíséret ellátásához, hangjának hajlékonysága és zengése miatt.

⁴⁶ Ezekről Marin Marsenne tesz említést 1636-ban, és olyan késői korszakban is találunk ilyen témájú lejegyzést, mint pl. 1705-ben Sébastien de Brossard *Dictionnaire de Musique*-jében.

⁴⁷ R. Spencer (1976) és E. Pohlmann (1968, 1982) tanulmányaikban írnak erről a hangszerről.

1722-ben Jean Philippe Rameau (1683-1764) *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels* című munkájában megjegyzi, hogy *Règles nécessaires pour bien accompagner* című fejezete érvényes mindkét hangszerre: “le son du Clavecin ou du Theorbe”. Nem kétséges, hogy ekkortájt a lant már hanyatlófélben volt, terjeszkedése csökkent.

Edvard Titon du Tillet (1677-1762) 1732-es *Le Parnase français* című művének a lantjátékosokkal foglalkozó fejezetében (*joueurs de luth*) megemlíti, hogy a hangszer már az ő idejében kihalófélben volt, és nem hiszi, hogy az akkori Párizsban többet talált volna három-négy tiszteletreméltó öregnél, akik játszanak ezen a hangszeren. (“...je ne crois pas qu’on trouve dans Paris plus de trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent de cet instrument”) Egyet ismert közülük, M. Falco-t (“doyen des Secrétaires de Messieurs du Conseil”, azaz a tanácsstagok nagy öregjét), aki játékával betekintést engedett a hangszer hangminőségének, hangszíneinek és gazdag árnyalatainak sokarcúságába. (“il me joua cinq ou six pièces du luth, me regardant toujours d’un air tendre, et répandant de temps en temps quelques larmes sur son luth ... , je ne pus m’empêcher de mêler quelques larmes aux siennes.”)

Az azt megelőző században egyes szerzők szólóműveket írtak a célból, hogy megjelenhessen az első *Intavolatura di liuto attiorbato e di tiorba* című mű Melli kiadásában, Velencében, 1620-ban. Később ez a nagy lant a continuo játékra alkalmas többi hangszerrel szembeni alternatív hangszerré válik, mint például Paolo Qugliani (kb.1555-1628) 1623-as *La sfera armoniosa*, vagy Girolamo Frescobaldi (1583-1643) Firenzében kiadott *Due libri d’arie musicali per cantarsi nel gravicembalo e tiorbe* című művében. Ugyanide sorolható még Maurizio Cazzatti (kb.1620-1677) 1662-es műve, a *Correnti e balletti per spinetta, leuto o tiorba, e violino e violone*.

A hangszer szerepet kap azokban a kis zenekarokban, amelyeket színházi zene előadására szerveztek. Antonio Vivaldi (1678-1741) négy theorbát használ *Juditha triumphans* című oratóriumában.

Franciaországban, ahol a XVII. század elejétől használták, az első híradás nem jelenik meg hamarabb, mint e század második felében a *Pathodia sacra et profana* (Paris, 1647) zenész költőjétől, Constantin Huygens-től (1596-1687). Valamivel több, mint egy évtizeddel később látott napvilágot Nicolas Fleury-nek (született kb.1630), az orléans-i herceg szolgálatában állt énekesnek és theorbistának a műve: *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue*. Kis idő elteltével, 1669-ben Angelo Michele Bartolotti (kb.1615-kb.1681), Párizsban letelepedett híres olasz gitáros és

theorbás adja ki *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue* című munkáját. Egyike az utolsó figyelemreméltó hozzájárulásoknak, amelyek ebben az országban a XVII. század folyamán jelentek meg, Étienne Denis Delair (1660-1750) nevéhez fűződik, címe: *Traité d'accompagnement pour la Théorbe et le clavessin* (1690). Mindezen publikációkat megkoronázza a nemes Jean Étienne Vaudry (1678-1742) 1699-ben megjelent *Pièces de luth et de théorbe* című munkája, megelőzve az ismert, 1716-ban megjelent *Livre de pièces de théorbe et de luth en partition, dessus et la basse chiffree* című kiadványt, melynek szerzője az a Robert de Visée (kb.1650-kb.1725), aki azon kívül, hogy illusztris gitárművész, egyben virtuóz theorbás is volt.⁴⁸ Franciaországban különös megbecsülésben részesült a théorba és maga a gitár is.⁴⁹

Az eddig felsorolt gyűjteményekkel egy időben, 1669-ben jelenik meg két fontos gyűjtemény Bolognában, Giuseppe Pittoni (kb.1630-1677) művei : *Intavolatura di tiorba nella quale si contengono dodici sonate da camera* és *Intavolatura de tiorba nella quale si contengono dodici sonate da chiesa*.

Egy évvel a fentemlített műveknek a megjelenése előtt Németországban adj aki *Conzerten für 2 angeliken und 1 theorbe* című művét Valentin Strobel (1611-1664) lantos, amikor ebben az országban a hangszer jelentős megbecsülésnek örvendett. Ez J. H. Kapsberger nagy hatású munkájának volt köszönhető. Őt hívták Itáliában “Girolamo, Tedesco della Tiorba”-nak rendkívüli játékosai képességei elismeréseként.

Angliában is hatalmas népszerűségnek örvendett a hangszer. Itt Thomas Mace (szül. kb.1615) kiad néhány tabulatúrát a *Music's Monument*-ben 1676-ban – egy olyan korszakban, amikor II. Károly király szolgálatában John Jenkins (1592-1678) violista volt alkalmazásban theorbásként. (Mace egyébként egy 12 kórusú theorbáról beszél.)

⁴⁸ “**Francesco Corbetta** a francia királyi udvarból az angol királyi udvarba költözik. Maga helyébe XIV. Lajosnak **Robert de Visée**-t ajánlja, akit Corbetta legjobb növendékének tartott. Robert de Visée **Lully** nagy csodálója, aki szintén játszott pengetős hangszereken – teorbán – utolsó éveiben például kizárólag csak e hangszereknek szentelte életét. **Robert de Visée** Mademoiselle de Nantes, a király szerelemgyerekének (lányának) a tanáraként marad a királyi udvartartásban, ugyanakkor a palotában lakó többi arisztokratát is tanítja. **Robert de Visée** műveiben erősen érezhető az a miliő, azok a körülmények (hangulat, életstílus), amik őt nap, mint nap körülvezték. 1684-ben egy könyvet publikál, amit a királynak ajánl, ezek egyben első műveit is tartalmazzák. Ez egy fontos mű a francia barokknál, mint tudjuk **Johann Sebastian BACH** is nagyra értékelte a francia barokk zenét.

Robert de Visée a XVII. század végéig a legfontosabb gitárszemélyiség, noha tudjuk, hogy ő maga kb. 1720-ig élt.”

A részlet R. Vidal 1991-es, a Córdoba Nemzetközi fesztiválon tartott előadásából való.

⁴⁹ “A Versailles-i palotában található a híres Tükörterem (szalon), mellette két híres szalon, a Háborúterem és a Béketerem. Mielőtt a Tükörszalonba bemennénk, ha a Béketeremből kijövünk, egy márványból faragott gitárral találkozunk, amit a király kérésére készítettek. Ez az a hely, terem, ahol Őfelsége kamarazenészeit hallgatta, és ő maga is gitározott. Kétségkívül ez az egyik legnagyobb bizonyítéka XIV. Lajos gitárszeretetének.”

A részlet R. Vidal 1991-es Córdoba előadásából való.

A XVII. századi felszálló tendencia ellentétéként a következő század hanyatlást hozott. Ekkor már alig írtak rá szólóműveket, csupán egyetlen feladatban, a kísérőfunkcióban maradt meg – a hangszer eltűnéséig.⁵⁰

⁵⁰ A lantról, a lantok családjáról sok hasznos tudnivalót olvashatunk a következő, gazdagon illusztrált könyvből: **John Henry van der Meer, *Hangszerek*** (*pengetős hangszerek* címszó alatt az 55-62., valamint a 117-124. oldalakon), Zeneműkiadó, 1988.

A lant, amelyet Bach ismerhetett

Amikor Bach lantműveinek kapcsán a lantról beszélünk, akkor tulajdonképpen kizárólag a barokk lantra gondolunk. Előzőleg láttuk, hogy a barokk kor lantjai egész családot alkottak, a Bach-lantművek szempontjából érdeklődésünk mégis mindössze két hangszerre korlátozódik: a theorbára és a theorbállantra. Ez utóbbi tulajdonképpen sajátos keveréke egy egyszerű lantnak és a barokk hangszereknek (theorba, chitarrone), egy közös elemeket tartalmazó, de egyedi “öszvér” hangszer, mivel rendelkezik egyfelől a lant hátratrőrt nyakával, másfelől a theorba hosszú basszushúrjaival is (lásd 14. sz. függelék).

A pengetős hangszerek rendkívüli népszerűségének köszönhetően már a barokk kor legelején érdemben találkozunk velük (pontosabban a chitarronéval) az opera születésekor (Monteverdi, Caccini, Cavalieri, Peri).⁵¹

Azt is láttuk, hogy a theorba és a chitarrone tulajdonképpen majdnem azonos hangszerek; a speciális első és második húrmegoldás következtében egy rendkívül érdekes, szép hangzás jött létre, amit “effetto bellissimo”-nak neveztek. (Lásd a CD melléklet 3-7. példáit ennek a szépséges hatásnak a bemutatására – Robert de Visée [kb.1650-kb.1732] 3. *Allemande* [3’01”], 4. *Courante* [1’40”], 5. *Menuet* [0’50”], 6. *Gigue* [1’22”], 7. *Chaconne* [8’33”]; José Miguel Moreno – theorba, *Pièces de Theorbe /en re/*; Glossa, GCD 921004.)

A theorba hangolását láttuk az előbbi alcímben; a S. L. Weiss által használt barokk lant tulajdonképpen szintén d-moll alaphangolású. Mivel ő volt korának legnagyobb lantosa s egyben Bach kortársa, gondolom, a Weiss által használt hangszer mérvadó lehet, hogy ha lanton játszanánk (mert nem theorbára írt művekről van szó), akkor joggal feltételezhetjük, hogy ennek a típusú hangszernek kellene megfelelnünk. Weiss 13 hürkórust használt a lantján, amelynek hangolása a következő volt:⁵²

⁵¹ “Olvassuk a kor spanyol regényeiben, hogyan zeng úton-útfélen a gitárral kísért románc; hiszen a Cervantes-novellák egyik főhőse a minden hájjal megkent sevillai gitáros, aki pompás kísérettel énekli a divatos dalokat, a seguidillát s a vad zarabandát, mert “a legjobb hang is sokat veszít, ha nem kíséri gitár vagy orgona, hárfá vagy klavikord”. Olvassuk D’Aulnoy asszony spanyol útirajzában, hogyan csendül fel Madrid és Toledo utcáin esténként négy-ötszáz gitáros szerenád – s képzeljük el francia emlékiratok nyomán, hogyan kínálkozik londoni előszobákban és fodrásműhelyekben egy-egy pár jólhangolt lant és viola a várakozó közönségnek, hogy elűzhesse unalmát. Ez az a kor, amelyben az opera Európa legfőbb életformája, divatműhelye, erkölcsfinomítója és társadalmi szószéke; amelyben az ünnepelt énekes és énekesnő, a kasztrált és a primadonna valóban lábainál érzi a fejedelmeket s a közvéleményt.” (Szabolcsi Bence, *A zene története*, Zeneműkiadó, 1974), 210-211.

⁵² Forrás: Sylvius Leopold Weiss, *Intavolatura di Liuto /Trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa dall’originale del British Museum* (Edizione Suvini-Zerboni, Milano 1967, S 8217 Z).



Az erre a barokk lantra (theorbalant, theorbállant) írt zene lejegyzését tabulatúrával oldották meg, az ún. francia tabulatúrát használták (számok helyett írott kisbetűk jelölték az üres húrokat, valamint az érintőket az egyes húrokon).

A hangszerekkel kapcsolatosan még csak annyit fontos megemlíteni, hogy a theorba két fajtáját, típusát ismerjük – az egyiket kísérezhez használták és kísérő theorbának nevezték, mivel mélyebbre hangolták (ezzel játszották a continuo basszust); a másikat egyértelműen szólójátékra szánták, ezt *teorba de pièces*-nek nevezték, és – a barokk lanttal megegyezően – *d*-ben hangolták, magasabban, mint a kísérő theorbát. Erre a második típusra írta R. de Visée a szólóműveit. A barokk gitárnak 5 húrkórusa van, a barokk lantnak 11⁵³ és a theorbának 14. Ezek lehetnek szimpla húrok vagy duplázott húrok. Látjuk, hogy Weiss 13, Moreno 11 húrkórusról beszél, de K. Ragossnig időnként 10 és 14 húrkórusú lantot ajánl a Bach-lantművekhez. Ebből is kiderül, hogy nincs egységes képünk arról, hogy hány húrú lanton (barokk lanton) kellene előadni a műveket valójában!

Számunkra viszont az a tény a legfontosabb, hogy J. S. Bachot a művek megírásakor nem is annyira a konkrét hangszer megjelölése, kiválasztása, egyértelműsége vezérelte, hanem a lant (theorba, barokk lant) által megszólaltatott hang szépsége általában. Ez a mágikus hangzás, a pengetett hang varázsa nemcsak arra ihlette a mestert, hogy néhány (sajnos igen kisszámú) önálló művet alkosson erre a hangszerre, hanem hogy aktív részese legyen kora egyik legfurcsább hangszere kikísérletezésének, fejlesztésének: a lantcsembaló tökéletesítésének – hiszen a lanttal kapcsolatos érdeklődése a hangzás, a plasztikus hangzás irányába mutat, amelyet Bach a lantcsembalón szeretett volna elérni, mivel nem volt aktív lantjátékos.

Ha a lant Bach korában és környezetében már nem is volt annyira elterjedt hangszer, mint az előző korokban, a lant hangzására azért még igényt tartott a kor barokk zenéje; ezt igazolja a normál csembalón is megvalósítható “lantos” hangszíneffektus – a barokkhoz ugyanis nemcsak a csembaló csilingelése tartozott hozzá, de a lant, a lantok puha, lágy, édes hangzása is.

⁵³ José Miguel Moreno ismertető szövege szerint (Robert de Visée, *Pièces de Theorbe* CD, Glossa, GCD 920104).

II.

J. S. Bach kapcsolata a lanttal, lantosokkal

Milyen következtetéseket vonhatunk le J. S. Bachnak a lanttal, lantosokkal való kapcsolatából

Mindenekelőtt gitárosként, pengetős hangszeres művészként fontosnak és öröndetesnek tartom, hogy a zene eme óriásának, J. S. Bachnak lanttal kapcsolatos műveiről beszélhetünk, a sok nyitott kérdés ellenére. Szándékosan használtam a lanttal “kapcsolatos” szót, mert azt hiszem, ez a legpontosabb kifejezés mindazon művek megjelölésére, melyeket mi J. S. Bach “lantművei”-ként ismerünk.⁵⁴

Ha az előző kor elismert, nagyra becsült zeneszerzői a vokális szerzők voltak (Josquin, Palestrina, Lassus), az “a cappella” nagydicű alkotói (akik nem írtak hangszeres műveket) – annak ellenére, hogy a lant (és annak irodalma, hangszervirtuózai, akik egy személyben a hangszer zeneköltői is voltak) legalább annyira népszerű és elterjedt volt egész Európában –, akkor még inkább öröndhetünk annak a ténynek, hogy az azt követő kor, a barokk kor (és egyben a zeneirodalom) legnagyobb géniuszának, J. S. Bachnak a figyelmét felkeltette a közvetlenül az ujjal megpengetett hang mágikus varázsa, szépsége, és nem lehet teljes életművéről a pengetett hangszerrel (lanttal) kapcsolatos irodalma nélkül beszélni. Ez akkor is igaznak bizonyul, ha ez az irodalom a darabok számát tekintve elenyészőnek tűnik a bachi *oeuvre* óceánjában. Ha Bach egyáltalán semmilyen darabot sem írt volna a lanttal kapcsolatosan, akkor az örök veszteség lett volna a pengetős irodalom történelmének egészét tekintve; hiszen a lant éppen akkor lesz a feledés könyörtelen sorsára ítélve, amikor megszólaltatója a legtöbb lehetőséget biztosította a számára, amikor a legszebben szólt. Az ezeknek a daraboknak méltó megszólalásához szükséges gitártípusra és az annak technikájában járatos előadókra Bach halálától (1750) számítva még legalább 150 évet kellett várni. Ugyanakkor ennek a modern hangszernek (Debussy-t idézve “eszpresszív csembalónak”) – amelynek saját, önálló, igazán értékes irodalma csak a XX. század második felétől születik – legértékesebb zenei öröksége annak a polifon hangszeres zenei kultúrának az összessége, amit a lant (vihuela és a lantok családja) és annak irodalma hagyott rá. Ezen belül J. S.

⁵⁴ A munkám során használt források közül az általam legkorszerűbbnek, legrealisabbnak ítélt nézet, irányzat, Ramón Andrés munkája szintén ezt a meghatározást használja (lásd 15. sz. függelék).

Bach "lantművei" Himalája nagyságú kincset jelentenek a gitárosoknak. E művek hozzáférhetősége nélkül (értsük úgy, hogy ha alkalmatlanok, játszhatatlanok lennének) a gitár teljesen, abszolút mértékben a zenetörténet perifériájára lenne kárhozthatva; konkrétan: ha egy gitáros manapság (a hangszer adottságai miatt) egy Bach-mű átíratát játszaná (aminthogy játszik is, többnyire a hegedűszonátákból vagy csellószvitekből), el lehetne mondani valahogy ilyenformán, hogy: "Mindez szép, mindez jó, de *Bach nem gondolt rátok*" (pengetősökre). Hála Istennek, a valóság teljesen más képet mutat!

(Csak kuriózumként szeretném Vitus [Veit] Bach [1550 körül] nevét megemlíteni [vallási okokból kivándorolt Magyarországra, később visszatért Weimarba], aki, mint molnár és pék, legnagyobb örömét, gyönyörűségét a citerájában lelte. A Bach-család első kézzelfogható zenei dokumentuma ugyancsak erről, tehát egy pengetős hangszerről szól.⁵⁵)

Az egyszerű dolog nyilván az lenne, ha J. S. Bach aktív lantjátékos is lett volna⁵⁶, mert akkor a lantosok sajátos fogásrendszer-szisztémája szerint, tabulatúrába jegyezte volna le műveit, ahogyan az összes lant-, vihuela-, arciliuto-, chitarrone-, theorba-, theorbállantszerző, akik (főleg) szólóműveket írtak ezekre a pengetős hangszerekre. Láttuk, hogy az ének lantkíséretes megjelenésével az egyszerű kíséret nyomtatását (annak költséges volta miatt) elhagyták, helyettesítik a continuo játékban használt számozott basszussal, amit a lantosok is kénytelenek voltak megtanulni. Ehhez mint láttuk segítséget kaptak többek között olyan nagy mestertől is, mint Rameau. Említettem már azt a rengeteg anyagot is, ami a continuojáték helyes használatáról megjelent, és amelyet a lantosok alaposan elsajátítottak, így egyenrangú hangszereként láthatták el ők is ezt a feladatkört. Általánosan elfogadott gyakorlat volt, hogy praktikussági okokból a csembalót használták continuo játékra, de ha nagyon szép hangzást akartak elérni, akkor pengetős hangszerrel együtt alkalmazták vagy csak pengetőhangszeres continuót használtak (chitarrone, theorba, theorbállant, arciliuto – Monteverdi, Vivaldi, Corelli, Händel).

Általában nem volt jellemző, hogy a lantosok jártasak lettek volna billentyűs hangszerek virtuóz kezelésében, hiszen ekkor már a lantnak is és a billentyűs hangszereknek is kialakult a maguk sajátos, a hangszer jellegzetességeiből adódó

⁵⁵ J. S. Bach a "genealógiá"-ban így ír Vitus-ról: "Legnagyobb örömét egy *Cythering*ben lelte, amit a malomba is magával vitt, s őrlés közben játszott rajta. (Bizonytalán takarosán összecsengtek! S emellett a tactust is magába imprimálni megtanulhatta.) S mondhatni ez volt a Musicának kezdete utódainál..." (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 46.

⁵⁶ "A lantművek pontos vizsgálata alapján H. Radkénak az a nézete, hogy »Bach nem volt lantjátékos, és nem [ő] írta tabulatúrába a lipcsei lantszerzeményeket«." (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209. Lásd a teljes szöveget a 32. sz. függelékben.

hangszerteknikai és zenei nyelvezete, ami a kompozíciókban is megmutatkozik. Ez már nem a Henestrosák, Santa Mariák, Cabezónok kora, amikor (ahogyan azt az I. fejezet 22-es lábjegyzetében láttuk) ugyanaz a zenei anyag orgonán, billentyűs hangszereken, hárfán és vihuelán egyaránt játszható volt.

J. S. Bach minden valószínűség szerint először a tanítás során találkozhatott igazán, érdemben közvetlenül a lanttal, lantosokkal, főleg élete lipcsei korszakában. Azt megelőzően legfeljebb az olasz és francia hatás révén, de főleg Vivaldi-tanulmányai (ő használt lantot a műveiben) által elsajátított *zenei gondolkodása* kialakulása folyamán (1708-1711) kerülhetett a lanttal kapcsolatos személyes információk (írott anyag) birtokába. Nem hiszem, hogy a fiatal Bach különösebb érdeklődést tanúsíthatott volna a lant iránt, hiszen figyelmét lekötötte az orgonálás (Arnstadt 1703, Mühlhausen 1707, Weimar 1708), a hegedülés (Weimar 1703) és a kamarazenészi állás (Weimar 1708) kötelezettségei. S ha ez nem lett volna elég, ott voltak még utazásai is, melyeket tudásszomjától hajtva, már-már fanatikusnak mondható elszántsággal, elképesztő körülmények között tett meg Lüneburgból Hamburgba (1700 és 1702 között többször is), hogy meghallgassa a Katalin-templom híres orgonistáját, Johann Adam Reinkent; majd Arnstadtból Lübeckbe (1705-ben) Dietrich Buxtehude-hoz, a Mária-templom orgonistájához, hogy hallhassa és tanulhasson tőle.

Noha már nagyon korán, még Mühlhausenben (és talán már Arnstadtban) is voltak tanítványai, de lényegében a weimari időktől kezdve keresték meg őt komoly elhivatottságú muzsikusok. Így például Johann Tobias Krebs (1690-1762), aki 1711-1717 között tanult Bachtól; de ennél jóval fontosabb adatunk, hogy fia, Johann Ludwig Krebs (1713-1780) tanulmányairól – aki 1726-1755 között Lipcsében a Tamás-iskola növendéke és Bach magántanítványa volt (“Bach karmester úr egyik legügyesebb tanulója”) – írott bizonyítvány maradt fenn.⁵⁷

A tanítványokra (akiknek száma Bach élete során csaknem száz volt), pontosabban azokra, akiknek fontos szerep jutott Bachnak a lanttal való kapcsolatában, még visszatérünk. Kronológiailag viszont a Weimar utáni és Lipcse előtti következő fontos

⁵⁷ “...belőle olyan subjectum neveltetett, ki magát nálunk kitüntette, különösképp *in Musicis*, amennyiben ő a clavieron, violon s lanton, s nem kevésbé a kompositióban magát oly habilissá tette...” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209.

Megjegyzés: A kivétel erősíti a szabályt, amennyiben ez a derék muzsikus, komponista valóban ennyi hangszer kezelésében volt járatos. Ne feledjük el viszont, hogy a lanton a continuo basszus helyes használatát tanulhatta a korabeli gyakorlatnak megfelelő módon, hiszen azt rendesen ki kellett dolgozni.

esemény – és egyben Bach lanttal való kapcsolatának igazi kiindulási, figyelemfelkeltő motivációs pontja – a kötheni állás betöltése volt.

Mi az, ami erre az állításra sarkall bennünket?

I.

Bach 1717-ben Leopold herceg szolgálatába állt Köthenben, mint udvari karmester. A herceg (Bach saját beszámolója szerint) szerette és értette a zenét. Nézzük át röviden a tényeket. Kezdetben (apja 1704-ben bekövetkezett haláláig) a hercegnek nem volt zenekara. 1707-ben szerződttetett három muzsikust. 1708-ban berlini tanulmányai idején megismerkedett A. R. Strickerrel. A herceg ezután 1710-1713 közötti római tanulmányútja során Heinrichennél tanult, és képzett basszistaként tért haza. Játzott még hegedűn, viola da gambán és csembalón. Amikor a berlini udvari zenekar felbomlott 1713-ban, Strickert a herceg alkalmazta.

Ezzel kapcsolatban számomra az egyik legértékesebb adat a következő: a herceg szolgálatában Bach megérkezése előtt három évig lantos is működött, így a herceg hozzá lehetett szokva e hangszer lágy, puha, édes, bensőséges hangjához.⁵⁸ Látjuk, hogy a herceg nem lantozott, és Bachnak sem volt ezt megelőzően semmiféle konkrét motivációja, hogy ezzel a hangszerrel különösebben foglalkozzon. Ha viszont logikusan gondolkodom, nehéz elképzelni, hogy egy ilyen kifinomult ízlésű zenerajongó, mint amilyen a herceg volt, egyik napról a másikra hiányérzet nélkül le tud mondani e mindenki által varázslatosnak tartott hangszer, a lant hangzásának elbűvölő hatásáról. Láttuk, hogy az uralkodó osztály mennyire ragaszkodott ehhez a hangszerhez, hogy versengtek egy-egy jó lantos megszerzéséért, szerződttetéséért. Láttuk, hogy a herceg Strickerrel kapcsolatosan következetes és ragaszkodó volt: 1708-as berlini megismerkedésük után nagy valószínűséggel barátságban voltak, mivel 1713-ban a herceg, hazatérésének és a berlini zenekar felbomlásának egybeesése következtében, őt kéri meg a karmesteri állás betöltésére. (Ez idő tájt Bach Weimarban dolgozott.)

A kötheni hercegi kottatárban egész biztosan találhatott Bach egy pár – a lantjátékos által otthagyott – kottát, lanttabulatúrát. Sőt, esetleg hangszert is.⁵⁹ Azt is tudjuk, hogy

⁵⁸ “1714 júliusától Leopold karmesterként alkalmazta Strickert, feleségét pedig szopránénekesként és lantjátékosként; 1716-ra 18 muzsikusa volt. 1717 augusztusában Stricker és felesége alighanem lemondtak állásukról, s ezzel lehetővé tették a herceg számára Bach kinevezését.” (Grove monográfiák, *A Bach-család*), 81.

⁵⁹ “A kötheni »hangszertárban« két lant és egy teorba volt található, amelyeket bizonyosan Bach ösztönzésére szereztek be.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209.

Megjegyzés: A hangszerek bizonyítottan találhatók voltak; talán a herceg vásárolta őket, talán az előző “munkavállaló” szerezte be vagy Bach ösztönzésére vásárolták őket – mindenestre a távozó lantjátékos zenészfelenség mint látjuk, nem tűnt el “nyomtalanul”, íme utóhatásának bizonyítéka. Közben ne

Bach mennyire szerette munkaadóját, és hogy ha rajta múlt volna, akkor talán élete egész további részét ott élte volna le, a herceg szolgálatában.⁶⁰

II.

Kamaraműveinek legnagyobb része kötheni karmesterségének periódusából származik. A számunkra legfontosabbak a hegedűre írt szólószonáták és partiták⁶¹ BWV 1001-1006 és a cselló szólószvit⁶² BWV 1007-1012 (Schmieder szerint 1720 körül). Ezek egyértelműen, vitathatatlanul hegedűre illetve csellóra (gambára) írt darabok. A legkomplettebb autográf a hegedűdarabokból maradt ránk. A csellóművekből 3 másolat maradt, legtöbben az Anna Magdalénáét (Bach második feleségét, aki műveinek jelentős részét másolta) használják. Ezek a darabok azért fontosak, mert egy részüket Bach saját maga látta el kiegészítő basszus szólamokkal, a billentyűsökre jellemző kétsoros írásmóddal lejegyezve, így ezek az átdolgozások a viták középpontjában találják magukat, hogy melyek lehetnek az eredetileg is lantra egyaránt elképzelt művek, és hogy valójában mely verziók születhettek meg előbb (a képzeletben és a valóságban). Máris nehéz dönten, hiszen a BWV 1006/a-t a 8. sz. lábjegyzetben W. Kolneder billentyűs műnek titulálja, K. Geiringer a 16. számú függelék lábjegyzetében azt írja, hogy a feldolgozás természete kétségesse teszi, hogy Bach lantra gondolta volna, s megemlíti, hogy Neumann (német zeneszerző, aki 1950-től nyugdíjba vonulásáig az általa alapított lipcsei Bach Archívum vezetője volt) hárfát ajánl.

A darabok (a Bach által készített átdolgozások) hangszer-megállapítása szempontjából a nem tabulatúrával, hanem kétsoros, rendes kottaírással történt lejegyzés nem mérvadó,

feledkezzünk meg a lantosok sajátos írásmódjáról, a tabulatúráról se, ami bármely más, a rendes kottaírást használó hangszeres számára kevésbé volt érthető, és ez Bach-hal is így lehetett. Mindenesetre a figyelemfelkeltés erejéig változott a helyzet egy olyan zenész esetében, aki eddig csak a billentyűs hangszerekkel, az orgonával és a vonósokkal, valamint az énekhanggal foglalkozott.

⁶⁰ A ránk maradt kevés levél egyikében, amelyek a magánéletére vonatkozó adatokat tartalmaznak, Bach megemlíti, hogy felkereste egykori osztálytársát, Erdmant.

Részlet a levélből: "Ifjúságomtól kezdve jól ismeri sorsomat, s tudomása van arról a változásról is, amely engem karmesterként Köthenbe vezérelt. Ott egy kegyes és a zenét egyaránt szerető és értő herceg volt az uram, akinél úgy véltem, egész életemet leélhetem" (Hammerschlag János, *Ha J. S. Bach naplót írt volna*), 91.

Megjegyzés: Tudjuk, hogy a hercegnek megházasodása után alábbhagy a zene iránti érdeklődése, és Bach kénytelen más állás után érdeklődni.

⁶¹ "Agricola tudósításából: Szerzőjük gyakran játszotta őket maga is a klavichordon, és akkordokat fűzött hozzájuk, ha szükségesnek találta. Ő is felismerte bennük a hangzó harmónia szükségességét, amit e művekben nem teljesen sikerült megvalósítania. Valószínű, hogy az általában "kétes hitelességű" feldolgozások, mint az a-moll szonátáé BWV 103 átdolgozva (billentyűs hangszerre) mint BWV 964, az E-dúr partita (szintén billentyűs hangszerre) mint BWV 1006/a, egyes tételek, mint (a C-dúr szonáta Adagioja), BWV 968 vagy (a g-moll szonáta fűgája lantra, BWV 1000), Bach helyeslésére találtak, ha ugyan nem ő adta őket elő, mint például a 3. Partita prelúdiumának kétmanuális átdolgozását." (W. Kolneder, *Bach lexikon*) 288.

⁶² Az 5. Szvitet bizonyára maga Bach dolgozta át lantra (BWV 995) (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 290.

nem jelenti egyértelműen azt, hogy ezek nem lantra íródtak, hiszen ha Vivaldi példáját követte, nem is jegyezhetette le másként. Azok a zeneszerzők, akik nem voltak aktív lantjátékosok, de valamely formában használták a lantot, csakis a rendes kottairással rögzíthették műveiket.⁶³ Ha nincs semmiféle konkrét utalás (lantra), akkor csak a feltételezések birodalmának labirintusában járunk, és az egyedüli “iránytű” az, hogy Bach szándéka, elképzelése mennyire valósítható meg az elkerülhetetlen adaptációk, a lantra való átírás során, hiszen például az általánosan elterjedt D hangolású theorbán (Theorba in Re) és theorbállanton az E tonalitású művek nem használatosak, kerülendőek voltak (E-dúr partita átdolgozása BWV 1006/a). Nem is beszélve például a későbbi, lipcsei korból fennmaradt Esz-dúrban lejegyzett Prelúdium, fuga és allegro (BWV 998)-ról. Ez a tonalitás (hacsak nem valami öncélú kísérlet céljából) a lantos számára a játszhatóság, fogásrendszer szempontjából gyakorlatilag nem létezett, teljesen át kellett volna írniuk D-re, ezért ebből tudomásunk szerint nem is maradt semmiféle, korabeli lantosok által készített tabulatúras verzió.

A barokk pengetős hangszerkezelés rendkívül kényes, sajátos technikájának magas szintű elsajátítása olyan előadóművészeknél, virtuózoknál jelentkezett (mint például S. L. Weiss vagy a franciáknál R. de Visée), akik ezeket a hangszerteknikai vívmányokat – mint a kizárólag lantra (értsd: theorba, theorbállant) jellemző “specifikumokat” (ami lehetett díszítés, sajátosan lantos akkordfelbontás, arpeggio-modellek hihetetlenül gazdag, variatív használata) – kompozícióikban érvényesíteni tudták, az alkotott zeneművek zenei nyelvezetének fent említett jellegzetességekkel dúsított formájában. Ha meghallgatjuk például R. de Visée egyik kompozícióját (CD melléklet 7. sz. példa – R. de Visée: “Chaconne” [8’33”], José Miguel Moreno – theorba [en Re]; Glossa, GCD 921004), és összehasonlítjuk J. S. Bachnak a lantra (értsd: barokk lant, azaz theorba vagy theorbállant) írt (saját átdolgozásában, a mai kutatások eredményeként a szerzőnek lanton is elképzelt) darabjainak egyikével (pontosabban azzal a darabbal, amit én a kötheni korszak idejéből származónak említettem fontos adatként – és ez egyben a lanton játszott Bach művek közül játszhatóság szempontjából a legproblémamentesebb mű: a g-moll szvit prelúdiuma BWV 995, amely az 5. csellószvit BWV 1011 átdolgozása; lásd a CD melléklet 10. sz. példáját – J. S. Bach: “Prelude” BWV 995 [5’31”], Konrad Junghänel – barokk lant; BMG Classics, deutsche harmonia mundi, RBA, D.L.: M-32805 –00), akkor valóban hallható, hogy a Bach-i “lantmű” struktúrája nem tartalmaz kizárólag a lantra

⁶³ Például A. Vivaldi. “Concerto con 2 violini, leuto e basso continuo” (Biblioteca Nazionale di Torino N° 22, 307 du cat. Rudge).

jellemző specifikumokat. Ha a korabeli lantos egynéhány darabjából tabulatúrát készített, abban nyilván jelentős változásokat kellett eszközölni, főleg olyan vonatkozásban, hogy csak rengeteg zengő húrral tudta a basszushangokat maradéktalanul megszólaltatni. Ez azt eredményezte, hogy csak túlzottan nagy összecsengés (összezúgás) árán tudta ezt megvalósítani, ami az idézett felvételen is megfigyelhető; emiatt az a benyomásunk, hogy a basszus szólások túl mélyen szólnak, és nem igazán lehet mindig követni a szólamvezetés folyamatát. A zengő húrok túlzott használata azért is volt szükséges, mert a zenei anyag csak a mély húrok hozzáadásával volt teljes egészében megszólaltatható, emellett a zenei szöveg polifóniája ily módon sokkal tömörebb a csak lantjátékos zeneszerzők, mint például a kortárs S. L. Weiss műveihez képest (CD melléklet 8. sz. példa – S. L. Weiss: “Passagaille” [7’32”], José Miguel Moreno – barokk lant; Glossa, GCD 920102). Weiss műveinek dallama sokkal egyszerűbb, szerkezetük sem annyira tömör, ezt még a fugato technikájában is észrevehetjük (CD melléklet 9. sz. példája – S. L. Weiss: “Fantasie” [2’27”], José Miguel Moreno – barokk lant; Glossa, GCD 920102).

(Hasonlataink nagyon emlékeztetnek a reneszánsz Bakfark iszonyatosan tömör, vaskos polifon nyelvezete és a többi nagy kortárs [Fr. Da Milano, A. de Rippe] vagy a későbbi lantszerző, J. Dowland sokkal homogénebb, egyszerűbb, dallamosabb zenéje, nyelvezete közötti összehasonlításra.)

Mint láttuk, fontosnak tartom Bachnak a kötheni korszakában alkotott szóló hegedű- és csellóműveit, mivel a lantra írt, lantra elképzelt kevés kompozíciójának “megálmodása”, megalkotása szempontjából – a leírás, lejegyzés időpontjától függetlenül – valójában ez a korszak tekinthető kiindulópontnak az ezekből a művekből készült saját átdolgozásai miatt.⁶⁴

III.

⁶⁴ K. Geiringer a lipcsei évek termésének tartja, W. Kolneder említése szerint többen is korábbinak vélik például a BWV 995-ös g-moll szvit lantváltozatát.

“A jelek szerint Bach ezen a téren először a lipcsei évek alatt fejtett ki tevékenységet. Lantművei közül a legnagyobb benyomást a g-moll (BWV 995) teszi, amely a komponista saját kézírásával egy “Monsieur Schouster”-nek szóló dedikációval maradt fenn. Semmi közelebbit nem tudunk arról, hogy ki volt ez a Schouster úr. A lantmű Bach ötödik gordonkaszvitjének (BWV 1011) átdolgozása. Az adaptációt a futamok időnkénti magváltoztatásával és egy új basszusvonal hozzátételével oly ügyesen oldotta meg, hogy önálló kompozíciónak látszik, és alig marad el a kimagasló modell mögött. Nem vitás, a pengetős hangszerre írt ötletesen átírt stilizált táncok nagyon jól illenek a lanthoz.” (K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*), 236.

“BWV 995 g-moll szvit (Suite pour la Luth à Monsieur Schouster) az 5., c-moll cselló-szólószvit (BWV 1011) nyomán. Egyesek a lantváltozatot tartják régebbinek.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209. Megjegyzés: Az eredeti cselló(gamba)mű 1720 körül, azaz Köthenben íródott.

A Grove Monográfia szerint: “a g-moll szvit (BWV 995; a csellóra írott BWV 1011 átirata) az 1727-31 közötti évekből származik; dedikációja bizonyos “Monsieur Schouster”-nek szól.” (Grove Monográfiák – *A Bach-család*), 155. Lásd a teljes szöveget a 33. sz. függelékben.

A következő fontos év egyben a kötheni korszakot lezáró időszaknak – konkrétan a lantnak az alkalmazásáról beszélve – megkülönböztetett jelentőséggel bíró tényezője a hangszernek a *János passió*ban (BWV 245) való alkalmazása.⁶⁵ Ezt Bach azért írta, csiszolgatta, mert a Köthenben megváltozott helyzet miatt újabb állás után kellett érdeklődjön, és mivel nem akart újból kudarcot vallani (mint amikor 1720-ban visszalépett a hamburgi orgonista állás pályázatától), biztosra akart menni, valami nagyon nagyszabású művel megnyerni a lipcseiek kegyeit a Tamás-templom kántori tisztségének elnyerése érdekében (1722-23).

Bach a János-passió második változatában a 31. számot viselő áriában (*Betrachte meine Seele*) írt elő lantot. A gond csak akkor jelentkezett, amikor nem találtak megfelelő lantost annak a mindössze 18 ütemnek az előadására – így Bach kénytelen volt az eredeti utasítás fölé azt írni, hogy “Orgel oder Cembalo”.⁶⁶

Ne felejtjük el, hogy ez a kor a lant szempontjából már egy lemenő ágában lévő, lassan feledésbe menő hangszer utolsó évtizedei (kb. 25 év). Bach kortárs zenekritikusa, Johann Mattheson (1681-1764) nem a leghízelgőbb módon nyilatkozik a hangszerről és játékosairól.⁶⁷

⁶⁵ “Acta lipsiensium academica MDCCXXIII. (Lipcsei akadémiai akták)

Folyó hó (május) 30-án vagyis a Szentháromság vasárnapja utáni első vasárnapon adta elő nagy sikerrel első szerzeményét az új kántor és a collegium igazgatója, Johann Sebastian Bach úr, aki a kötheni fejedelmi udvarból jött hozzánk.”

“Ugyanez év nagypéntekén mutatta be első ízben Bach a János-passiót. Ezt a művét már készen hozta magával Köthenből, hogy bármilyen eshetőségre készen, mindig rendelkezésére álljon.”

“Végleges alakját azonban csak jóval később, kétszeri átdolgozás után nyerte el a János-passió.” (Hammerschlag János, *Ha J.S. Bach naplót írt volna...*), 74-75-76.

⁶⁶ “Bach mindig meghatározott alkalomra és a viszonyokhoz alkalmazkodva komponált.”

“A basso continuo-t is mindig a körülmények szerint realizálta, gondoljunk csak a János-passió lantszólamára.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 323.

⁶⁷ Johannes Mattheson megjegyzése 1713-ból:

“Az édes (édes hangú) lantoknak természetesen még mindig több hódolójuk van, mint amint azt megérdemelnék, és a művelőik (játékosaik) olyan szerencsétlenek, hogy amikor képesek lejátszani – bár rosszul – valamely Allemande-ot bécsi vagy párizsi stílusban, ezek után már nem is érdekli őket az igazi zenei ismeret, megelégszenek bárgyúságukkal, tudatlanságukkal.

A hangszer hangja annyira gyenge, amely csak sejtet, és mindig többet ígér, mint amit ad [...] A lantnak a kamarazenében betöltött szerepére vonatkozólag, amint számozott basszust játszik, mondhatnánk, hogy kiváló, nagyszerű – ha azt egyáltalán lehetne hallani.”

Ugyanez a szerző, J. S. Bach barátja a Lauten Memorial-ban (1727-ből) öt okot, öt tényezőt sorol fel ez ellen a húros hangszer ellen, az előbbi idézeténél még keményebb tónusban:

“Először, mert a hangszer nem bizonyul hasznosnak a templomokban, az operákban sem és a nagyobb létszámú kamaracsoportokban sem.

Másodszor, mivel nincs meg az a lehetősége, hogy olyan telt akkordokat játsszon, mint a billentyűs hangszer.

Harmadszor, mivel sok húrral rendelkezik, és ezek igen érzékenyek az időjárás változására.

Negyedszor, mivel minden egyes tonalitáshoz különféleképpen kell felhangolni.

Ötödször, mivel kezelése (megjegyzés: gondolok itt a hangszerkezelésre) rendkívüli ügyességet kíván meg, sokkalta nehezebb méltó módon játszani rajta, mint egy billentyűs hangszeren.”

(fordítás spanyol nyelvből).

Nagyon sok hasznos adatot kapunk Hans-Joachim Schulze bevezetőjéből a lipcsei tabulatúrák 1975-ös facsimile kiadásához (17. sz. függelék). Többek között megtudhatjuk, hogy a *Márk passió* és a *Máté passió* fontos helyein szólaltatta meg Bach a lantot, amit a *Máté passió* esetében később más hangszerekkel helyettesített. Többször is H. J. Schulze bevezetőjét kell segítségül hívni, különösképpen a tabulatúrák készítése kapcsán felmerült Johann Christian Weyrauch személyével kapcsolatosan.

A lipcsei korszak (1723-1750) már kétségkívül sokkal konkrétabb adatokkal szolgál: például a *Gyászódáról*, J. C. Weyrauchról, S. L. Weissről valamint a lantcsembalóról. Bach az 1727-es *Trauerode*-ban (BWV 198) két lantot írt elő. “1727. október 17-én adták elő Bach *Trauerode*-ját (Gyászóda), amelyet Frigyes Ágost választófejedelem hitvesének, Christine Eberhardine-nak a halálára írt, az elhunyt tiszteletére Lipcse városa által rendezett gyászünnepe alkalmával. Sicul lipcsei alkalmi krónikája, “A könnyező Lipcse” megjegyzi, hogy a művet Bach úr “olasz módra” komponálta “clave di cembalo”-val (clavicembalo), amelyen saját maga játszott, orgonával, viola da gambákkal, lantokkal, hegedűkkel, egyenes és harántfuvolákkal stb. Ez a szokatlan hangszerelés egészen sajátosságosan finom, tompa gyertyafényt áraszt erre a szívbemarkoló kompozícióra. Finom megérzéssel jegyezte meg Wasielewski erre a művészi eljárásra: *Johann Sebastian Bachnak egyik tulajdonsága éppen az, hogy ritka művészi megérzéssel tudta felhasználni mindazokat az ő korában még létező hangszereket, amelyek bármi módon is alkalmasaknak bizonyultak arra, hogy sajátosságos hangzásbeli hatásokat érjenek el velük.*”⁶⁸ Megjegyzés: Soha nem derült ki, hogy kik lantoztak, feltehetőleg a tanítványai közül kerülhettek ki az alkalmi lantosok.

E téma elején említettem, hogy a tanítványokra még visszatérek. A számunkra legfontosabb Bach-tanítvány – és egyben a legfontosabb kapocs – az a lipcsei jogász és amatőr zenész, a mester nagy imádója, aki lantozni is tudott, akinek az ún. *lipcsei tabulatúrák* egy részét (a háromból kettőt) köszönhetjük: Johann Christian Weyrauch.⁶⁹ Egyáltalán nem osztom azoknak a véleményét, akik S. L. Weiss és J. S. Bach nagy barátságáról tesznek említést, ugyanis ebben az esetben mi a magyarázata annak, hogy J. S. Bach művei nem az ő gondos, profi tabulatúrás lejegyzésében maradtak fenn az utókor számára?! Láttuk, hogy Bach mennyire megkedvelte a hangszer hangzását, de úgy látszik, annak konkrét játékosai nem különösebben érdekelték, hisz rengeteg dolga, elfoglaltsága

(Ramón Andres, *Diccionario de Instrumentos Musicales. De Píndaro a J. S. Bach, Prólogo de John Eliot Gardiner*), 237.

⁶⁸ (Hammerschlag János, *Ha J. S. Bach naplót írt volna...*), 82-83.

⁶⁹ Lásd részletesen a 17. sz. függelék, H. J. Schulze bevezetőjét a lipcsei tabulatúrák facsimile kiadásához.

akadt. Az időközben megalkotott kísérleti hangszer, a lantcsembaló lehetőségeinek javításán bezzeg annál inkább fáradozott! Ennek eredményeiről a lantcsembaló tárgyalása során fogok részletesen beszámolni.

Ha Bach részéről érthető is, hogy nincsen szó semmiféle fanatikus utazgatásokról (ahogy fiatalkorában Hamburgba vagy Lübeckbe) azért, hogy lantosokkal találkozzon, de azt végképp nem értem az eddigi források konkrét utalásai alapján szerzett információink birtokában, hogy S. L. Weiss látogatása a Bach-családnál miért maradt abszolút nyomtalan a lantművek Weiss által történt tabulatúrás átírására!

Vegyük sorjába a tényeket:

Tudjuk, hogy a Bach-családnál mindig is sokan megfordultak, sokan vendégeskedtek, egyszerűen sokan jöttek s mentek. Egyik ilyen alkalommal, pontosabban 1739 nyarán W. Friedemann Bach szabadsága alatt hazalátogatott Drezdából, és magával hozta Sylvius Leopold Weiss és Johann Kropffgans híres lantművészeket. Az így természetesen kialakult zenélgetésről Johann Elias Bach azt írja mostohatestvérenek augusztus 17-én: “mostanában valami egészen finom muzsikálás volt nálunk”.⁷⁰

A Grove Monográfia-idézet semmi bizonyítékot nem ad arra nézve, hogy Weiss játszotta-e Bach darabját vagy sem. Az “alighanem” és a “valószínűleg” meghatározás inkább a fikció területe, nem a valóságé! A látogatás nyilván megtörtént, és Weiss inkább W. Friedemann Bach, a “hallei Bach”-ként ismert legidősebb Bach-fiú (1710-1784) barátja lehetett a valóságban, hiszen 1733-ban Friedemann Bachnak alkalma nyílt a drezdai Sophienkirche orgonistaállásának a megpályázására, mely pályázat megnyerésében apja hírneve nyilván csak segítette.⁷¹ A Bach-fiú drezdai tartózkodása egybeesik S. L. Weiss drezdai munkásságával, aki egyébként élete során különböző udvaroknál tevékenykedett (Kassel, Drezda, München, Prága, Bécs, stb.).

Ki is volt valójában Sylvius Leopold Weiss? Apja Johann Jacob Weiss volt, kitűnő lantos és theorbajátékos, egyben Sylvius tanára is. Sylvius Leopold előkelő udvaroknál

⁷⁰ “1739. aug. 17-én írja Johann Elias Bach egy rokonnak: “...ebben az időben valami különlegesen finom zenei csemegében volt részünk: drezdai unokatestvérem [tudniillik W. Friedemann], aki több mint négy hétig maradt itt, a két híres lantossal, Weiss és Kropffgans urakkal együtt, néhányszor nálunk játszott...” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 198.

“A kifejezetten gáláns jellegű utolsó lantműveket Bach alighanem S. L. Weiss és J. Kropffgans drezdai lantosoknak írta, akik mindenestre valószínűleg játszották a darabokat. Weiss és Kropffgans legalább egyszer, 1739-ben bizonyítottan játszott Bach házában.” (Grove Monográfiák: *A Bach-család*), 155.

⁷¹ Friedemann drezdai állásáról, barátairól a következőket tudhatjuk meg:

“Friedemann új állása csupán részmunkaidős volt, szerény fizetéssel, így maradt ideje, hogy mással is foglalkozzék: komponálással, továbbá matematika-tanulmányokkal, látogassa a csillogó drezdai udvar opera- és balettelőadásait, s olyan zenészekkel barátkozzék, mint Hebenstreit, **Sylvius Weiss**, J. G. Goldberg (tanítványa), J. A. Hasse, Faustina Bordoni Hasse és P. G. Buffardin.” (Grove Monográfiák: *A Bach-család*), 246.

tevékenykedett, csupa fény, pompa és fényűzően pazarló körülmények közepette, ami élesen különbözött a Bachok otthonának és a Tamás-iskolának puritán szellemétől.

Ő a kor igazi nagy lantosa, valóban nagyon sok jót lehet róla mondani – de az én megítélésemben egy óriási, jóvátehetetlen hiányossága az, hogy elmulasztotta Bach műveit a mesternek a kor pengetős hangszerével kapcsolatos korrekciójával, a Bachhal közösen megvitatott formában és megoldásokkal rögzíteni az utókor számára, hogy így maradhattak volna fenn a zeneirodalomban. Sajnos ez nem történt meg!

(Nagyon sokat töprengek ennek okain. Az egyik az lehet, hogy a miliő, amelyben élt, érdektelenné tette számára Bach egyszerű világát. A másik ok már bonyolultabb lehet. A másik lantos, akitől a tabulatúrák egy része fennmaradt (J. C. Weyrauch) zongorázni is tudott, tehát jól ismerte a rendes kottaírást is. Láttuk, hogy a lantosoknak tulajdonképpen nem volt elengedhetetlenül szükséges és fontos a rendes kotta írása-olvasása. Ezzel nem akarom megkockáztatni annak a feltételezését, hogy Weiss nem ismerte volna az igazi kottát, de talán nem volt túl ügyes annak olvasásában, írásában – vagyis nehézkesen, lassan végezhetett annak műveletét. Ilyen hiányossággal pedig esetleg kínos lehetett a nagy Bachtól megkérdeznie, van-e lantdarabja. Eddig a fikció. A realitás alapját, amiből ez a feltevés óhatatlanul felmerült bennem, a következő információ szolgálja: “Műveit 1 kivétellel a British Museum-ban és a drezdai könyvtárban őrzik kézirat formájában – szviteket, egyedi darabokat, versenyműveket lantra és fuvolára, valamint lantra és egyéb hangszerekre –, s ezek kizárólag csak tabulatúrában vannak lejegyezve.”⁷² Ezek szerint, ha a többi hangszer szólamát is csak lanttabulatúrában írta le, akkor ez lenne a bizonyíték. Ennek a megállapítására viszont személyesen kellene az említett könyvtárakban ezeknek a koncertóknak a kéziratát tanulmányozni.)

Más adatokból tudjuk, hogy egy diákokból álló Collegium Musicumnak a Zimmermann-féle lipcsei kávéházban, a Bach és barátai által tartott koncertjein időnként Weiss is játszott, főleg saját szerzeményeit,⁷³ valamint az együttesben continuót játszott, ami szintén megvalósítható volt a rendes kotta ismerete nélkül. (Emlékezzünk vissza a

⁷² Fordítás angol nyelvből a következő kiadvány bevezetőjéből: Sylvius Leopold Weiss, *Intavolatura di Liuto, trascrizione in notazione moderna di Ruggero Chiesa*.

⁷³ A hangversenyeket télen a Zimmermann-féle kávéházban, nyáron pedig a Zimmermann-féle kertben rendezték, tartották meg.

“Bach számos zenész ismerőse sűrűn fellépett az együttesrel, köztük kollegái a drezdai udvari zenekarból (bizonyított J. A. Hasse, Georg Benda, S. L. Weiss, C. H. Graun és J. D. Zelenka látogatása).

(C. Ph. E. Bach megjegyzése, miszerint “ritkán akadt [Lipcén] átutazó muzsikuss, aki nem ismerkedett meg édesapámmal, és nem játszott neki).” (Grove Monográfiák: *A Bach-család*), 103.

lantosok által megvalósított continuo basszus használatára.) Summa summarum: számomra felfoghatatlan a “Weiss-jelenség” Bach lantművei kapcsán.⁷⁴

Kortársai messzemenően magasztalják.⁷⁵ Zenéjének jellemző kvalitásai a kiváló ízlés, elegáns szépség, érzékiség, melankólia, költészet. Ugyanúgy kimutathatók zenéjében olasz és francia hatások, mint a nagy kortársnál, Bachnál. A hangzás kiegyensúlyozottságát anélkül éri el, hogy túlfeszítené a hangszer technikai lehetőségeit. Sajátos effektusai karakterisztikus skáláiban mutatkoznak meg, melyeket a különböző húrok összecsengésével ér el. Trillái viszont mindig egy húron játszandók. Szvitjeinek táncait általában egy prelúd előzte meg, amely nála – sajátosan, eredeti módon – teljesen szabad volt, majdnem mindig tempóutasítás és ütemvonal nélkül. Sokszor találkozunk kontrasztáló részekkel (például egy sokakkordos részt gyors “passaggiók” – skálák követnek). Szvitjeiben a táncjátékok sorrendje a következő: Allemande, Courante, Bourrée, (Gavotte,) Sarabande, Menuet és Gigue. Ezek mind monotematikusak és kétrészesek. Esetenként más táncal (Passacaille) helyettesíti valamelyik táncot, vagy olyan utasításokkal látja el művét címként, mint pl. Allegro, Presto. Léteznek még kitalált című kompozíciói, mint *La Badinage*, *Le Sans Soucie* – vagy az egész szvitnek ad egy címet, mint pl. *L’Infidèle* vagy *Le fameux corsaire*. Egyedi darabjai fűgákból és fantáziákból állnak. Összesen majdnem 600 megírt darabjával (melyek zömében csaknem 100 szvitbe vannak csoportosítva) hangszere történetének legtermékenyebb zeneszerzőjének tekinthető.

Ezek után érthető, milyen óriási az a veszteség, hogy J. S. Bachnak a kor legfontosabb pengetős hangszerével kapcsolatos irodalma nem maradt fenn a kor legfontosabb pengetős hangszerezésének átdolgozásában, mert az – jelenlegi ismereteink szerint – nem készült el.

Bárcsak egy zenetudósnak egyszer olyan hihetetlen, csodálatos szerencséje lenne, hogy ennek ellenkezőjét fedezné fel: megtalálná a Bach-daraboknak Weiss által készített tabulatúrák verzióit!

Mielőtt a lantcsembalóról és feltehetőleg erre a hangszerre írt, de eredetileg a lant hangzására elképzelt, tehát a lanttal kapcsolatos művekről írnék, nem lenne teljes a kép

⁷⁴ Weiss életrajzi információi a *Das Erbe Deutscher Musik*-ban, Hans Neeman munkájában találhatók. Neeman maga is átírt 6 szvitet, amit a drezdai könyvtár őriz.

⁷⁵ Ernst Gottlieb Baron, aki szintén lantos volt, munkájában *Untersuchung des Instruments der Leuten* (Nuremberg, 1727) a következőket írja Weissről: “Weiss az első, aki bebizonyította, hogy a lanton többet lehet megvalósítani, mint amit hittünk.” (az idézet José Miguel Morenonak az *Ars Melancholiae* című CD-lemezhez írott ismertetőjének szövegéből származik, Glossa, GCD 920102).

Bachnak a lanttal való kapcsolatáról, ha nem említenénk meg, hogy a halálakor felvett hagyatéki leltár hangszerei között csembalók, brácsák, gordonkák, viola da gamba és spinét mellett

2 lant-clavicembalo és

1 lant

is található.⁷⁶

⁷⁶ Ezeket az adatokat a következő dokumentumban találtam: “Mizler Neu eröffnete Musikalische Bibliothekja (újonnan megnyílt zenei könyvtár) számára – C. Ph. Emanuel Bachtól és Agricolától megrendelte Johann Sebastian Bach hagyatéki leltárát, amit maga is kiegészített (ld. *Dokumenten zum Nachwirken* [*Dokumentumok Bach utóéletéhez*], 80-89.). Már 1751-ben elkészült, de csak 1754-ben, a 4. Kötet I. részében nyomtatták ki.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 237.

A lantcsembalóról

Igencsak gondban van az a gitáros, lantos érdeklődő, aki alaposabb információt szeretne kapni erről a hangszerről, mivel nem minden komolynak kinéző hangszertörténeti könyv, zenei szótár tartalmaz értékes adatokat (tesz egyáltalán említést, példákkal megerősítve) erről a ritka, kuriózumszámba menő hangszerről. Egyik legértékesebb forrásunk John Henry van der Meer, *Hangszerek az ókortól napjainkig* című könyve, amely ekképpen ír róla:

“Német földön feltűnően sok kísérlet arra utal, hogy a “tisza” csembalóhang nem kielégítő. Ez magyarázza a 16-17. századi csembalók orgonaszerű diszpozícióját, a még haránt- és oktávspinéteken is jelentkező kétmanuálos, a hamburgiaknál hárommanuálos megoldást, valamint szintén Hamburgban a 16’ és 2’ regiszterek alkalmazását. A csembalóhang “denaturálására” irányuló kísérletek közül még kettőt ismertetünk.

Walther (1732) közli, hogy Johann Christopher Fleischer Hamburgban 16’ **Theorbenflügel** épített, két sor bél- és egy sor fémhúrral, továbbá **Lautenclavessint**, két 8’ bélhúrsorral. Johann Nikolaus Bach (1669-1753) jenai orgonista, Johann Sebastian távoli rokona két- és hárommanuálos, ugyanannyi ugrósoros “Lautenwerk”-et épített, C–c³ hangterjedelemmel; hogy a hangszert a két kulcsszekrényes lanthoz (theorbához) közelítse, C₁–c³ hangterjedelmű változatokat is készített. Johann Georg Gleichmann (1685-1770) Hildburghausenban, Coburgban és Ilmenauban “Lautenclavier”-okat, Zacharias Hildebrandt (1688-1757) pedig Johann Sebastian Bach javaslatára “Lauten clavicymbel”-t épített. Mindezek a hangszerek azzal a céllal készültek, hogy a csembaló hangját a lantéhoz tegyék hasonlónak.”⁷⁷

Ebből az információból egyenesen következik, hogy a lantcsembaló is egy evolúciós folyamaton ment át, és a kezdeti kísérletezési fázis célja valóban a csembalóval állt kapcsolatban, e hangszer hangjának minőségi változása végett. Idővel aztán ez a fejlesztési kísérlet eltolódott a lant, a theorba irányába, azzal a céllal, hogy a hangszer hangja minél inkább hasonlítson a pengetős hangszerek hangjához.

Volt olyan kedves zenész kollégám, aki egyszer ezt a hangszert (a lantcsembalót) “gépesített lant”-nak nevezte (Hollai Keresztély, a debreceni konzervatórium elmélettanára). Ezek a hangszerek (mivel több hasonló jellegű hangszer létezett) tulajdonképpen annak a kornak a “szintetizátoros” megoldásai voltak (manapság már

⁷⁷ A részlet a Zeneműkiadónál 1988-ban megjelent könyv 181. oldaláról való.

nagyon egyszerű, mindennapos lehetőség a XXI. század zenészenek a computer-technika segítségével a legkülönbébb hangszerek sajátos, egyéni hangját az elektronika segítségével visszaadni, utánozni). A billentyűzetet úgy kell tekintenünk, mint egy adott, praktikus lehetőséget, amellyel olyan zenész is képes volt zenei mondanivalóját például “gamba”, “lant”, “hárfa” vagy “citera” hangján megszólaltatni, aki egyébként nem volt aktív játékos ezeknek a hangszereknek, de egy adott helyzetben, valamilyen fontos motiváció miatt mégis szükségét érezte, hogy e “cseles” megoldáshoz folyamodjon!

A lantot (a barokkban mindig theorballantot értünk ez alatt a megnevezés alatt) és a theorbát (azt az iszonyatosan hosszúnyakú hangszert a rengeteg zengő húrjával, amit csak a legügyesebbek kezelhettek méltó módon – Mattheson véleménye szerint) utánzó hangszereken kívül a barokkban még a következő hangszerek léteztek:

A clavier-gamba

azzal a céllal épült, hogy a csembaló hangja a viola da gamba együtteshez közelítsen. (Lásd a vonós-billentyűs hangszerek előállítására vonatkozó kísérletekről szóló cikkeket a már említett *Hangszerek az ókortól napjainkig* című John Henry van der Meer-könyvből.)

Mivel minket most elsősorban a pengetős húros hangszerek utánzására tett kísérletek érdekelnek részletesebben, nézzük máris a következő hangszert, ez pedig:

Az arpicordio, arpicordo, arpycordio,

amelyet már a XVI. sz. elejétől használtak, de nem azonosították a billentyűs hangszerekkel (pl. a klavichorddal). Úgy kezelték, mint egy speciális hangszert, melynek karakterét nem tudták meghatározni. Duplázott bélhúrokkal látták el, és vertikális billentyűs hangszerként kezelték. Adriano Banchieri (a régi hangszereket ismertető spanyol szótárban – *Pindarostól Bachig* – megjelent feljegyzés alapján) 1609-ben azt mondta, hogy az arpicordionak formája és megszólaltatási adottságai a hárfához hasonlítanak, beleértve a hangolását, ami a “clavi-harpe”-ra emlékeztet, melyről viszont Marin Mersenne tesz említést 1636-ban, és amelynek eredetét olasznak véli. Pietro Cerone 1613-as véleménye szerint alkalomadtán az espineta-val tekinthető azonosnak, s eszerint inkább otthoni hangszer volt, és gyakorta játszottak rajta nők.

Ezzel a hangszerrel egyidőben születik meg az ún. *arpychordum*-mechanizmus, amelyet Michael Praetorius 1618-19-ben úgy jellemez, hogy egyes virginálok rendelkeztek olyan szerkezettel, ami kellemessé, bájoszá tette a hangot, és ez így egy hárfa hangjához vált hasonlatossá.

A claviciterio (latinul *clavicytherium*, németül *klaviziterium*, franciául *clavecin vertical*) olyan hangszer, amely a billentyűs és pengetett húros hangszer sajátosságait egyesíti magában. Akusztikus doboza a billentyűs hangszerek “szárnyformájához” hasonló felépítésű, és vertikálisan helyezkedik el. Első modelljei a XV. század végéről származnak (az egyik legrégebbi példány a londoni Royal College of Music-ban található; körülbelül 1740-ből, Németország déli részéről származik).

A hangszer neve először 1511-ben van bejegyezve (Sebastian Virdung munkájában, ugyancsak a *Pindarostól Bachig* szótár szerint). Egy évszázaddal később, 1619-ben Michael Praetorius egy, a Virdung által említett modellnél jelentősen fejlettebb claviciteráról beszél, és az ő leírásában, a *Theatrum instrumentorum*-ban (1620) sokkal nyúlánkabbnak jelenik meg.

E hangszer leglényegesebb előnye a tér-, a helyspórolás volt, mivel könnyen elfért a fal mellett, ezért főleg a házimuzsikálásban használták. A XVI. sz. vége felé a legtöbb példány duplahúrozású volt.

Amikor J. S. Bach lantzenéjéről, lantműveiről, a lanttal kapcsolatos kompozícióiról beszélünk, ezt nem tehetjük a pengetős hangszerek történetének, a billentyűs hangszerek azokkal kapcsolatos fejlesztési kísérleteinek átfogó ismertetése nélkül, hiszen minden részlet a legteljesebb mértékben összefügg! A művek interpretációs problematikája egyben a pengetős hangszerek problematikája is. A billentyűs hangszerek identitása viszont ugyanekkor háttérbe szorul, mert elsőrendű céljuk, hogy a lant hangját a lehető legtokéletesebben sikerüljön visszaadniuk, reprodukálniuk.

Bach önálló billentyűs irodalmának továbbra is azt a zenét lehet tekinteni, amit csembalóra, klavichordra vagy spinétre írt – vagyis csakis ezeken a hangszereken szólaltatott meg. Emlékezzünk csak vissza K. Geiringer meghatározására (az 1. sz. függelékben) a *clavier*-irodalom, azaz a Bach idejében bármilyen billentyűs hangszer megjelölésére szolgáló elnevezés kapcsán!

A csembalisták csak kiegészítő, repertoárfrissítő anyagként használják Bach azon műveit, amelyeket a feltételezések szerint a lantot utánzó csembalón, a lantcsembalón játszhatott a szerző⁷⁸ – aki egyébként lantra gondolta el ezeket a műveket, de a zenei

⁷⁸ “A rádió és a hanglezár révén a barokk és klasszikus repertoárt az elkoptatás veszélye fenyegeti. Ezzel kívánnak szembeszegülni egyrészt a rekonstrukciók, másrészt az átdolgozások. Így Gustav Leonhardt hegedűszviteket, csellószviteket, lantszviteket csembalón, Frans Brüggen csellószviteket barokk furulyán játszott lemeze.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 33.

szöveg technikai megoldását a lantosok számára túl nehéznek találta⁷⁹, ezért ehhez a köztes megoldáshoz folyamodott.⁸⁰ A lantosok büszkéek arra, hogy J. S. Bach megtisztelte őket zenéjével, de a hozzáférhetőség céljából nekik is át kell írniuk a darabokat, “lantosítani” szükséges őket az adaptációk során. Egyszóval ez lantirodalom – a szándék szerint –, amit csak átiratban lehet lanton megvalósítani!

Akárhogyan is nézem, óhatatlanul eszembe jut a J. Rodrigo által felidézett “fantazmagórikus” hangszerfogalom – az a bizonyos, amelynek nagy zongora formája van, hárfaszárnya és gitárlelke. A lant, a theorba gyönyörű hangzásával (“effetto bellissimo”) ugyanazt érte el, mint amit sokkal később a gitár: a pengetett hang mágikus varázsa elbűvölte nemes hallgatóságát – és egyben korának legnagyobb zeneszerzőjét is, aki egy “fantazmagórikus” hangszer adta lehetőséggel megszólaltathatta a lant lelkét.

Ez a barokk “fantazmagórikus” hangszer a lantcsembaló volt. Az a tény, hogy a hangszer tényleg létezett fizikai valójában, még nem zárja ki fantazmagórikus jellegét, hiszen a hangszer-különlegesség igazából nem volt sem csembaló, sem lant – lantcsembaló volt! A Rodrigo megfogalmazta fantazmagórikus hangszer fizikailag nem létezett, csak az állandó szellemi jelenléte, amely a spanyol zene hangzásában (Granados, Albéniz, de Falla, Torroba, Turina) öltött testet. Ilyen értelemben egy transzcendentális szituációval állunk szemben.

A lantnak a XVI. századi egyértelmű hangszeres egyeduralma és a XVII. század gáláns világának hangzó nyelvezetében betöltött szerepe tovább is árnyékként kísér, mint nagyon friss emlék, és egy olyan kor zenei világára is hatni tudott, ahol már a billentyűs és a vonós hangszerek lettek a zene urai. Valamilyen mágikus vonzalom okán a barokk kor legnagyobb alkotójának a figyelmét is felkeltette – és ez nem korlátozódott csupán figyelemfelkeltésre, melynek nyomán zeneművek viszont nem születnek (amilyen esetekkel a gitár története sajnos tele van).

A zeneművek hangszermegjelölésénél a hét darab közül kizárólag csak kettőé származik J. S. Bachtól; abból is az egyiknek csak egy részére vonatkozólag! Ezek a konkrét lantra való utalások Bach autográf kottáiból valók. A többenél Weyrauch

⁷⁹ “Az elküldött zongoradarabok Bachtól és a lantművek Weyrauchtól” [megjegyzés: itt a Bach-művek tabulatúrába történő, Weyrauch által készített átdolgozásáról van szó] “éppen olyan nehezek, mint amilyen szépek. Ha tízszer eljátszom őket, még akkor is olyan, mint ha kezdő volnék, ezek mérhetetlenül nehezek.” (részlet H. J. Schulze bevezetőjéből a lipcsei tabulatúrák facsimile kiadásához) 17. sz. függelék.

⁸⁰ “A lantművek pontos vizsgálata alapján H. Radkénak az a nézete, “hogy Bach nem volt lantjátékos, és nem [ő] írta tabulatúrába a lipcsei lantszerzeményeket”. Azonban különösen érdekelte a hangszer hangzása, mint ezt egy az ő utasításai alapján épített lantcsembaló tanúsítja.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*) 209.

tabulatúrájára hivatkozunk lantműként (két darab), a többi darabnál viszont – Bach által mindössze egy tételnek “lantra vagy csembalóra” való megjelölése – kapcsán gondoljuk azt, hogy a lantcsembalóról lenne szó. Ez a hangszer nyilvánvalóan létezett és volt neve is, de esetünkben a nevére semmiféle utalást nem találunk.

Ezért mertem megkockáztatni, hogy a lantcsembalót a “fantazmagórikus” jelzővel lássam el. Hiszen ha egy hangszer ténylegesen létezett, hol van az önálló irodalma? Ha csak azért létezett, hogy a lantot utánozza, akkor egy sajátos zenei hangzás és technikai nyelvezet születhetett meg általa, ami óriási követelményt állít a mindenkori lantosok (és gitárosok) elé, hogy pengetős hangszereiken Bach zenei mondanivalóját megvalósítsák.

Minden elismerésem és tiszteletem Sárközy Gergelynek azon fáradozásáért, melynek eredményeképpen sikerült ezt a hangszert, a lantcsembalót újjáéleszteni, megépíttetni és megszólaltatni rajta azokat a Bach-műveket, amelyeket a szerző jelenlegi ismereteink szerint nagy valószínűséggel ezen a hangszeren játszhatott. (Lásd: 18. sz. függelék. A CD melléklet 11. sz. példája: J. S. Bach: “Fúga a c-moll szvitből BWV 997” [10’54”], Sárközy Gergely – lantcsembaló; Hungaroton, SLPX 12461) A mű meghallgatása során rádöbbenünk, hogy mennyire billentyűs zene; nem véletlen, hogy Weyrauch tabulatúrájából ez a tétel hiányzik!

A lantművek konkrét hangszerutalásai a következők⁸¹:

BWV 995, g-moll szvit

- 1.) Az autográf külső címe: “Pièces pour la (sic!) Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach”, belső címe: “Suite pour la Luth par J. S. Bach” (tenor- és basszuskulcs).
- 2.) Anonim, kézzel írt lanttabulatúra: “Pièces pour le (sic!) luth par S.^{re} J. S. Bach”.

BWV 997 c-moll szvit

Kézzel írt lanttabulatúra, amit Johann Christian Weyrauch készített: “Partita al Liuto Composta dal Sig.^{re} Bach” (a Fúga és a Double nélkül). Nincs autográf. Számos korabeli levonatból a két legfontosabb a) Johann Friedrich Agricola (1720-1774) és b) Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) lejegyzéseiben G és F kulcsos clavier-változatok.

BWV 998 Prelúdium, fúga és allegro

Autográf a C. Ph. E. Bach-hagyatékából: “Prélude pour la Luth ó Cembal” (a Fúga és Allegro nélkül) diszkant- és basszuskulcs.

⁸¹ Bach művei jegyzékének (Bach-Werke-Verzeichnis – BWV) a szerzője Wolfgang Schmieder. E szerint a jegyzék szerint a lantművek a következő számok alatt találhatók: BWV 995 – BWV 1000, valamint a BWV 1006/a.

BWV 1000 g-moll fúga

Kézzel írt lanttabulatúra, amit Johann Christian Weyrauch készített: “Fuga del Signore Bach”. Nincs belőle autográf, CSAK ez az egyetlen tabulatúra!

Ezek azok a közvetlen, hangszerrel kapcsolatos utalások, amelyeket Bach vagy Weyrauch (valamint egy anonim, ismeretlen) írt. A többi műnél nincs eredeti Bach-jelzés.

Bach csak a BWV 995 g-moll szvit teljes egészét (egy bizonyos Monsieur Schousternek dedikálva) és a BWV 998 Prelúdiumot látta el “a lantra” (pour la Luth) jelzéssel.

A kézzel írott tabulatúrák (a “lipcsei tabulatúrák könyv”)

BWV 995 g-moll szvit – teljes (anonim)

BWV 997 c-moll szvit – hiányos: a Fúga és a Double nélkül (J. Chr. Weyrauch)

BWV 1000 g-moll fúga (J. Chr. Weyrauch) – nincs belőle autográf!

A további művek esetében a következő a helyzet:

BWV 996 e-moll szvit

Nincs belőle autográf!

Ami fennmaradt, Johann Gottfried Walther (1684-1748) és Heinrich Nicolaus Gerber (1702-1778) másolatai, címükben azonosak: “Preludio con la suite” diszkant- és basszuskulcsban.

A Walther-verzióhoz (ami egy gyűjteményben van a gyűjteménykötet egyik darabjaként) Johann Tobias Krebs-től (1690-1762) – Johann Ludwig Krebs (1713-1780) édesapjától, aki Bach és Walther növendéke volt – származik egy “zusatz” (kiegészítés) “aufs Lauten Wercke” (az eddigi hivatalos álláspont szerint).

BWV 999 c-moll Prelúdium

Nincs belőle autográf! Johann Peter Kellner (1705-1772) korabeli másolata. “pour la luth de Johann Sebastian Bach” diszkant- és basszuskulcsban.

BWV 1006a E-dúr szvit

Autográf. Semmiféle hangszerjelölés nincs. (A hegedűnél egy oktávval mélyebben van leírva, 2 soros kulcsban. Az eredeti kotta Japánban van, a Musashino College of Music-ban, Tokióban. Konrad Ragossnig részletesen ismerteti a Musashino Akadémiának e mű megvételéhez fűződő történetét.⁸² Másrészt megemlíti, hogy Wilh.

⁸² Röviden: Egy borítékban volt hozzacsatolva, ez állt benne: “Suite pour la clavecin / Composé par Jean Sebast. Bach / Original”, az irat jobb sarkában pedig ez volt olvasható: “Herrn Otto Scherzer zum Audenken / München, d.24.Dec.59 von / Franz Hauser.” (K. Ragossnik, *Handbuch der Gitarre und Laute*, Schott, ED 6732), 49-50.

Rust, a bach-i életrajz jó ismerője egy 1861. ápr. 12-i levelében a csembaló mellett a lantot említi, mint lehetséges hangszert a mű előadására.⁸³

Hans Dagobert Bruger a *Kompositionen für Leute*-ban megemlíti (59. oldal), hogy létezik a szvitnek egy másolata (“copiée d’après l’original”), és ez a Berliini Múzeumban található (Mus.ms.P317). Valamint találtak ugyanott egy érdekes másolatot violin- és basszuskulcsban (Mus.ms.P641), amelynek belső címlapján ez olvasható: “Suite / für Laute 6 E-dur / von J. S. Bach / =violin – solo – Sonate Pet. III., VI.”.)

A művek, amelyek inkább lantszerűek, lanton előadhatók:

- 1) a BWV 995 g-moll szvit (teljesen),
- 2) a BWV 997 c-moll szvit tabulatúrák verziója (a Fúga és a Double nélkül)
- 3) a BWV 998 Esz-dúr Prelúdium, fúga és allegro (csak a Prelúdium)
- 4) a BWV 999 c-moll prelúdium
- 5) a BWV 1000 g-moll fúga

A művek, amelyek billentyűs hangszereken jobban kijönnek:

- 1) a BWV 996 e-moll szvit (teljesen)
- 2) a BWV 997 c-moll szvit (teljesen)
- 3) a BWV 998 Esz-dúr Prelúdium, fúga és allegro (teljesen)

A billentyűs hangszer lehet csembaló, lantcsembaló – vagy esetleg a mai modern zongora.

A mű, amelyről nekünk kell döntenünk a hangszerválasztást illetően:

A BWV 1006a E-dúr szvit.

Hangszerjelölés szempontjából a BWV 996-os szvit lehetne a legvitatottabb J. T. Krebs utalása miatt, miszerint “auf Lauten Wercke”. A legújabb kutatások a következőket állítják:⁸⁴ A Gerber kézírata rendezettebb, a Waltheré nehezen kibogozható, hiányos. A kompozíciót Bach kötheni periódusából datálják, pontosabban 1722 körülnek. A Walther-féle kézirat címlapjára 1800 körül kerül egy jelölés: “Lautenwerke”.

⁸³A levelet a Julius Jos. Maier Konzervatóriumnak írta, ma a müncheni városi könyvtárban található.

⁸⁴Johann Sebastian Bach: *Lute Suites, Suite in E minor, BWV 996, Edited for Classical Guitar by Rosalyn Tureck, Fingering by Sharon Isbin*, 1984 G. Schirmer, Inc. New York, London, Ed. 3418, Reg. 48511c. A kotta tartalmazza a 2 facsimilét: Passaggio, Sarabande (Walther kézírata), valamint a teljes Gerber-kéziratot. A Gerber-kézirat a brüsszeli Bibliothèque Royale Albert I-ben található. A Walther-kézirat a berlini Deutsche Staatsbibliothek-ben.

Megjegyzés: Heinrich Nicolaus Gerber Bach egyik tanítványa volt (Lipcsében 1725-1727 között), valamint másolója!⁸⁵

Ha elfogadjuk a Gerber-verziót, akkor semmiféle “Lautenwerke” utalás nincs, és a darab minden valószínűség szerint a kötheni periódusból származik. Ha hiszünk a Konrad Ragossnig által közölt adatokban⁸⁶ (a Gerber-féle kéziratot pl. nem is említi), akkor Walther 1715 körül Weimarban készítette kéziratát. De folytathatjuk a találgatást, mert H. J. Schulze szerint ez lenne “valószínűleg” Bach első lantműve, amit J. G. Walther, Bach barátja és távoli rokona írt le (“minden valószínűség szerint” 1715-ben); a Grove Monográfiák szerint is ez lenne a legkorábbi lantdarabja, a weimari időszak közepéből; W. Kolneder szerint pedig kétes a hitelessége, és szerinte a lejegyzett formában lantra nem alkalmas, átírást igényel; K. Geiringer is kétségbe vonja a darab hitelességét. Egyesek még azt is megkockáztatják, hogy tagadják ennek a műnek “bachi” eredetét.

Számunkra nagyon fontos lenne, ha biztosan tudnánk, hogy Köthenből (ami logikus lenne, hiszen ott kapott először lanttal kapcsolatos jelentősebb impulzust) vagy Weimarból származik ez a darab, hisz ettől függ, hogy Bach lanttal való kapcsolatának az indíttatását, a kezdetét mikorra datáljuk.

A 15. sz. függelékben látjuk, hogy az adatok szerint a lantcsembaló (Lautenklavier, Lautenklavicimbel, Lautenwerck, lute harpsichord) feltalálójaként Jakob Adlung a *Musica mechanica organoendi* c. 1726-os, 1768-ban, posthumus kiadott publikációjában **Johann Christoph Fleischert** nevezi meg 1718-ból. Ha ez igaz, akkor hogyan írhatott volna Bach darabot 1715-ben pont erre a hangszerre? (Ha Bachtól van a darab, akkor egy olyan hiteles másolónak, mint Gerber jobban hiszek, és elképzelhető, hogy – a BWV 1006a-hoz hasonlóan – ennek a fiataalkori, akár weimari darabnak, nem volt konkrét hangszermegjelölése. A zenei szövegből viszont (főleg az utolsó tétel Gigue-ből) arra következtettek, hogy ez bizony billentyűs hangszeres zene, még ha az eredetét Köthenben jegyezheték is le, amiből Gerber másolatot készíthetett később Lipcsében. Ha viszont Köthenben keletkezett, akkor akár ezen az új hangszeren is játszhatta Bach, mint billentyűs lantzenét – akkor is, ha nincs erre nézve Bachtól semmiféle utalás. Tudjuk, hogy mennyire szerette a herceget, és elképzelhető, hogy úgy érezte, illene a számára valamiképpen gyorsan “lantzenét” produkálni – és ezt 1718 után elvileg már megtehetette.

⁸⁵ “Gerbernek köszönhetjük a következő művek másolatait: kétszólamú invenciók, szimfóniák (háromszólamú invenciók), francia szvitek, négy angol szvit, a-moll szvit (BWV 818), c-moll partita (BWV 830), WTC.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*) 140.

Ez a mű egy “für das Clavier und Orgel” gyűjteményben található, melyet Gerber készített!

⁸⁶ Konrad Ragossnig, *Handbuch der Gitarre und Laute*, Schott, Ed. 6732; 47.

Ez már realisabb feltételezés, és egyben magyarázat is arra nézve, hogy miért tűnik ez a mű úgymond kevésbé kidolgozottnak, mint pl. a lipcei darabok.⁸⁷

A Bach-család valamennyi tagja elsősorban hangszerjátékos volt (főleg billentyűs hangszeresek), de aktívan kivették részüket a hangszerépítésből is. Bach egyik ilyen családtagja unokafivére, Johann Nikolaus Bach (1669-1753) – neve fontos a lantcsembalóval kapcsolatosan.⁸⁸

A legfontosabb információt Sárközy Gergely lemezének ismertetőszövegében találjuk, amit Malina János írt. “A korabeli lantcsembaló” c. cikkében (lásd 19. sz. függelék) nyomon követhetjük a hangszer fejlődését, amikor is Bach ösztönzésére olyan két- vagy hárommanuális hangszert építtetett unokafivérével, amelynek a húrjait más-más helyen, más-más ponton pengette meg a pengetővel, ami sokkal realisabb lanthangzást hozhatott létre (ez a gitárosok által használt 3 különböző helyen megpengetett hangszínnek felel meg: *sul tasto*, *ord.* [rendes, közönséges, normális], *sul ponticello*). 1740-ben Lipcsében Zacharias Hildebrandt épít számára lantcsembalót az ő elképzelései alapján.⁸⁹ Ha igaznak is bizonyulna, hogy esetleg már Weimarban találkozott a rokona által készített lantcsembalóval, az egy nagyon korai hangszer lehetett, ha egyáltalán igaz, hogy 1715-ben, három évvel a hivatalos (1718) Fleischer-modell előtt már létezhetett ilyen hangszer! Látjuk, hogy Bach szorgoskodik a hangszer fejlődésével kapcsolatban, az viszont nem biztos, hogy már a weimari időkben intenzívebben érdeklődik a lanttal kapcsolatos művek iránt, hiszen ilyenek alkotásához a realis impulzust Köthen adhatta meg neki.

⁸⁷ “Kétséges az e-moll szvit (BWV 996) valamint a c-moll partita (BWV 997) hitelessége is, mert ezek nem illenek össze sem a lipcei, sem a kötheni évek egyéb műveivel.” (K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*) 237.

⁸⁸ W. Kolneder szerint “jó orgona és csembalóépítő, egy lantzongora feltalálója.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 445.

“Elgondolkodtató, hogy már 1715 májusában, BACH 9 éves weimari tartózkodása alatt az udvartartáshoz került egy lantcsembaló, amit Bach unokafivére, Johann Nikolaus Bach (1669-1753) készített Jénában.” (H-J Schulze bevezetője a lipcei tabulatúrák facsimile kiadásához).

Megjegyzés: Valóban elgondolkodtató adat – a hivatalos 1718-as Fleischer-találmány nem lenne az első? Az igazira mindenesetre még úgyis várni kellett, erre a következő információból hozhatok példát:

“Johann Sebastianban, előadói tehetsége mellett, határozottan erős volt a hangszerek minősége és működése iránti érdeklődés; jelentékeny orgona-szakértő volt, ösztönözte a viola pomposa és a Lautenklavier (lantcsembaló) fejlődését, továbbá konstruktív bírálatot mondott a Silbermann korai fortepianójáról.” (Grove Monográfiák: *A Bach-család*) 38.

⁸⁹ “elégé stílizált lantszerűségről volt szó, s hogy a hangszínek sokfélesége fontosabb volt a megtévesztően “hiteles” lanthangzásnál.” (részlet Malina Jánosnak Sárközy G. *Lantcsembaló* c. lemezéhez írt ismertetőjéből)

Agricola tudósításából: “emlékeztetünk, hogy körülbelül az 1740-es évben Lipcsében, Johann Sebastian Bach úr által felvázolt és Zacharias Hildebrandt úr által kidolgozott lantcsembalót (Lautenclavicymbel) láthattunk és hallhattunk, ezzel majdhogynem még hivatásos lantosokat is be lehetett csapni.” (*Musica mechanica organoendi* II. Berlin 1768/139) (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 156.

A J. Rodrigo “fantazmagórikus” hangszerével összehasonlítva ez egy reális, létező hangszer volt, de tíznél kevesebb készült el belőle, melyekből mára már egy se maradt meg, sőt korabeli ábrázolását sem ismerjük. Létezésének egyedüli megmaradt bizonyítékai egy XVI. század elején készült elnagyolt metszet (lásd a 20. sz. ábrát) és J. S. Bach lantművei (“lantművei”).

III.

J. S. Bach lantművei

Általános tudnivalók

Hector Berlioz (1803-1869), aki a gitár ismerője és nagy csodálója volt (állítólag az egyetlen hangszer, amelyen játszani tudott), a *Grand traité d'instrumentation moderne*, Op.10. (Paris 1844, a.a.O.) című értekezésében a következőket írja: “A gitarra jól írni majdhogynem lehetetlen, hogyha a zeneszerző a hangszernek nem aktív játékos a egyben.” (Megjegyzésem: ez a lantra is igaz.)

Tehát a Bach lantművek esetében az alapprobléma az, hogy a szerző maga nem volt lantjátékos. Billentyűs és húros hangszeres irodalma egyértelmű, mivel ezeket a hangszereket rendkívül jól ismerte, kezelte, mindennapi zenei tevékenysége során is használta.

A pengetős hangszerek irodalmát kizárólag a hangszer aktív játékosai komponálták: Bakfark, Dowland, R. de Visée, S. L. Weiss, F. Sor, M. Giuliani, F. Tárrega, stb. Ez a jól bevált hagyomány a XX. században változik, amikor egyes zeneszerzők – Britten, Dodgson, Henze, Tedesco, Rodrigo, Tippett, Walton, stb. –, akik egyáltalán nem tudtak gitározni, jelentősnek mondható irodalommal gazdagították a hangszert. Ennek megírását a kor gitárvirtuózai inspirálták – Segovia, Bream, Williams, Romero –, akik egyben különböző tanácsaikkal, véleményükkel segítettek is az adott mű végleges rögzítésében, az esetleg játszhatatlan részek hangszerszerűbb megoldásában. Ehhez hasonló gyümölcsöző együttműködés J. S. Bach és S. L. Weiss között elméletileg adott lett volna, a gyakorlatban azonban nem kerülhetett rá sor – ennek legfőbb bizonyítéka a szerző lantművei kapcsán felmerült számtalan bizonytalansági tényező.

A lantművek első összkiadása Johann Sebastian Bach: Kompositionen für die Laute, hrsg. Von Hans Dagobert Bruger, Mösseler Verlag, Wolfenbüttel – 1925. Ennek a kiadásnak egy sor hiányossága, pontatlansága van. A legnagyobb “furcsaság”, hogy pl. a BWV 998-as *Prelúdium, fuga és allegrót* (eredetileg Esz-dúr) tételenként különféle

hangnemekben közli (E-dúr, D-dúr, C-dúr).⁹⁰ Azóta számos kiadás látott napvilágot, ezeknek az adatait a bibliográfiában közlöm.

Általános előadásbeli szempontokra térve, teljesen egyetértek Ivan Galamiannak *A hegedűjáték és tanítás alapjai*⁹¹ című metodikai könyvében közölt nézeteivel, a technikáról és annak értelmezéséről, az interpretációról valamint a gyakorlásról. (Módszertani órákon célszerű kamatoztatni Galamian ötleteit a gitáros hallgatóknak is. Az abszolút és relatív értékek szerinti mérlegelés során az abszolút értékeket az elengedhetetlenül fontos technikai biztonság, az előadott mű feltétlen és tökéletes ismerete képviselik; a relatív értékek viszont az előadás értelmezésére vonatkoznak.)⁹²

Az interpretációt a legmeghatározóbban a kottakép értelmezése alakítja, annak az adott korra, jelen esetben a barokk korra jellemző sajátosságai miatt. J. S. Bachra a francia (Couperin) és az olasz (Vivaldi) zene iránti rajongás hatásai jellemzőek. F. Couperin a következőket írja az előadásmódról: “Amilyen nagy a távolság a nyelvtantól a beszédig, ugyanolyan végtelen a lejegyzés és a jó előadásmód között... Mivel máshogyan írunk, mint ahogy előadunk.”⁹³ Ezért Bach zenéjének helyes interpretációjához a kulcsot tulajdonképpen magának a kottának a helyes olvasásában, értelmezésében kell keresnünk. Nézzük az egyes elemeket:

⁹⁰ Képzeltetjük, mekkora botrány tört ki egy, a nyolcvanas évek elején, Franciaországban megrendezett nemzetközi gitárversenyen, ahol ez a darab volt a kötelező darabok egyike. A zsűriből vagy a szervező bizottságból valaki ezt a kiadást jelölte meg, biztosan azzal a szándékkal, hogy minél hitelesebb, “tudományosabb” legyen a megadott forrás – csak azt nem ellenőrizték, hogy a szóban forgó darab 3 tétele más-más hangnemben van leírva. Akkor már rengeteg kiadás volt forgalomban, amelyekben egyértelműen D-dúrba volt gitárra átírva mind a három tétel. Szegény versenyzők pedig azt gondolták, azért kérik tőlük ezt a kiadást, hogy így mindegyiküknek valamiképpen újra kelljen tanulnia a darabot.

⁹¹ Ivan Galamian, *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. Zeneműkiadó 1978 (Tátrai Vilmos előszavával).

⁹² “A relatív értékek viszont az előadás értelmezésére vonatkoznak. Az értelmezésben, amint azt a szó maga is sugallja, erős a szubjektív elem, az előadó személyes felfogása arról, miként hangozzék a zene. Minthogy ezt a szubjektív elemet alapvetően befolyásolja az ízlés, a stílus és a divat (ami előadónként, helyenként és koronként változó), az értelmezést változó értékűként határozhatjuk meg.

Példa erre Bach zenéje. Még ha pontosan tudnók is (mint ahogy nem tudjuk), hogy Bach miként kívánta muzsikája megszólaltatását, akkor is nyitva maradna a kérdés, műveit a maga korának megfelelő történeti stílusban játsszuk-e, vagy olyan stílust kövessünk, amely a mai elgondolásokhoz, eszközökhöz és környezethez illik. Ez rendkívül vitatható kérdés, és nincs rá végleges válasz. Példaként megemlíthetném a vitát a spiccato alkalmazásáról Bach műveiben. Az egyik iskola elítéli alkalmazását, mert ez a fajta vonásnem valószínűleg ismeretlen volt abban az időben. A másik iskola azzal érvel, hogy ha Bach ismerte volna, bizonyára egyetértett volna használatával. A vita eldönthetetlen. Hasonló nézeteltérések dúltak a Bach-értelmezés más aspektusait illetően, pl. a crescendo és decrescendo (amire a puristák görbe szemmel néztek) használatáról, a rubato, vibrato stb. alkalmazásáról.

Jó példa ez arra, hogy ugyanannak a zenedarabnak az egyéni értelmezése milyen széles határok között mozoghat, és hogy minden, aminek köze van az értelmezéshez, szükségszerűen a relatív, változó értékekhez tartozik.” (Ivan Galamian, *A hegedűjáték és tanítás alapjai*, Zeneműkiadó 1978), 12.

⁹³ “Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la tablature et la façon de bien-jouer... C’est que nous écrivons différemment de ce que nous exécutons.” François Couperin ezt 1717-ben írta *L’art De toucher Le Clavecin* c. művében a francia barokk zene előadásmódjával kapcsolatban (Jose Miguel Moreno: *Pièces de Theorbe, Robert de Visée* GCD – 920104 lemezének ismertető szövegéből).

- több szólam (pl. már akár 2 szólam is) lejegyzése esetében a felső (fő) szólam folyamata, szép íve a mérvadó, az alsó (kísérő) szólamban a hangokat rövidebben kell játszani, mint ahogyan azt leírják;
- a darab harmónia-oszlopai, gerince tartják össze az egész “építkezést” (a dallamok, futamok, arpeggiók erre az “oszlopra” támaszkodnak);
- a kötőívek mindig artikulációt jelentenek, nem pedig technikai kötést (vonásnemet);
- a szárazás közti gerendák összefüggése túlmutat az ütemvonal adta korlátokon;
- a sok hang gyors egymásutánjában léteznek fontosabb és kevésbé fontos hangok. A fontos hangok általában egybeesnek a “gerinccel”, az “oszloppal” (a súllyal), a kevésbé fontos, azaz a mondanivaló szempontjából kevésbé fontos hangokat viszont csak könnyedén valósítuk meg. (Ha plasztikusan akarnánk elképzelni, akkor a fontos hangot nagyobbnak, szinte óriásinak írnánk, míg a kevésbé fontosakat sokkal kisebb méretű hangjegyek jelölnék, mint ahogyan például a trillákat szoktuk ábrázolni. Ennek az elképzelésnek a gyakorlatban való használata megkönnyítené a gitáron nehezen játszható motorikus, ritmikus, ismétlődő mozgást tartalmazó tételek kidolgozását, begyakorlását.) Bach zenéjében a “retorika” állandóan hangsúlyozott formában van jelen, ezért a helyes artikuláció, szövegmondás érdekében fontos skandáló képleteket (daktilus, stb.) alkalmazni. Én például a magam részére szövegeket találok ki bizonyos részek tisztább értelmezése érdekében.⁹⁴ A másik fontos segítség a művek interpretációjához, ha magától Bachtól “kérünk tanácsot”, azaz, ha az eddigi adatok közvetlen bachi utasításait vesszük figyelembe!
- Zenéjének egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy (a különböző dokumentumok szerint) jól énekelhető szólamokat követelt meg.⁹⁵

⁹⁴ E témához fontos irodalom: Nikolaus Harnoncourt, *A beszédszerű zene – utak egy új zeneértés felé* (Editio Musica Budapest, 1988) és Nikolaus Harnoncourt, *Zene, mint párbeszéd* (Európa Könyvkiadó Budapest, 2002).

⁹⁵ “Az Invenciók eredeti címe így hangzik: *Igazi útmutatás, mellyel a zongorajáték barátait, de főleg a tanulmánygyókat, könnyen érthető módon megtaníttja, hogyan lehet nemcsak a tiszta kétszólamú játékokban, hanem a további haladás folyamán három önálló (obligát) szólammal is helyesen és jól eljárni, s ugyanakkor nemcsak jó ötleteket nyerni, hanem azokat jól ki is dolgozni, legfőképpen azonban szép éneklő előadasmódra szert tenni, s egyúttal komoly ízelítőt kapni a zeneszerzés tudományából.* Szerzette Johann Sebastian Bach, az anhalt-kötheni herceg karmestere. Anno Christi 1723.”

(Hammerschlag János, *Ha J. S. Bach naplót vezetett volna...*), 64.

“Általában nemcsak a legnagyobb harmóniai tisztaságra ügyelt, hanem az egyes szólamok természetes összefüggésére és folyékony énekelhetőségére is” (W. Kolneder, *Bach lexikon, Generálbasszus* címszavának 138-140. oldalán Forkel írásából az 59. oldalt idézi), 138.

Megjegyzés: Glenn Gould édesanyja is erre irányította fia figyelmét, ezért olyan plasztikus Gould Bach-interpretációja.

- Maga Bach a kiegyensúlyozott hangzásról, annak kialakításáról is érzékletesen ír.⁹⁶
- A szólamok összefüggésével kapcsolatban is kapunk tőle jelentős segítséget a mindkét hangszernél, a lantnál és a gitárnál is szükséges átíráshoz, átdolgozáshoz.⁹⁷
- A hangok összezengetésére vagy rövidségére nézve is találunk fontos eligazítást.⁹⁸
- A gitáron alkalmazott technikának az alapgondolatát úgy fogalmazhatnánk meg, mint “maximális eredmény minimális erőfeszítéssel”. Ez az Abel Carlevaro Gitáriskola alapvető szabálya.⁹⁹ A Carlevaro féle elméleti gitáros szakirodalom egyben F. Tárrega, E. Pujol, A. Segovia hangszerteknikákról alkotott nézeteit eddig a legtisztábban, leglogikusabban összegző gitáros szakmunka. (Ha nem is közvetlenül, de lényegében J. Bream, J. Williams is ezt a fajta technikát alkalmazza.) Alapgondolatában (“lex minimi”) ugyanezt alkalmazta maga J. S. Bach is.¹⁰⁰
- A díszítések megvalósításánál szintén a szerző segítségét használjuk.¹⁰¹

“Gould másik rendkívüli tehetsége abban rejlett, hogy a három szólamot képes volt egymástól tökéletesen függetlenül érzékeltetni.” (Otto Friedrich, *Glenn Gould – változatok egy életre* című könyv alapján, Európa Könyvkiadó, 2002), 73-74.

⁹⁶ “A generálbasszus a zene legtökéletesebb alapja, amelyet mindkét kézzel játszanak, oly módon, hogy a bal kéz az előírt hangokat játssza, a jobb pedig konszonanciákat és disszonanciákat fog hozzá, úgy, hogy jól hangzó harmónia keletkezzék Isten dicsőségére és a lélek megfelelő felvidítésára, és mint minden zenének, úgy a generálbasszusnak is csak Isten dicsőítése és a lélek felüdülése lehet az indoka. Ha valaki megfelelkezik erről, nem keletkezik valódi zene, de sátáni hangzavar és kornyikálás. Így határozta meg J. S. Bach *Kurtzer Unterricht von den so genannten General Bass* (Az úgynevezett generálbasszusról szóló rövid tanítás) című írásában a generálbasszust.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 138.

⁹⁷ “A munkamódszerrel kapcsolatban ismét Forkelt idézzük: Állandóan figyelmet kellett fordítani mind (sic!) egyes szólamokra önmagukban, mind az összefüggésre, a velük összekötött és együtt futó szólamokra. Egyetlen szólamnak, még egy középszólamnak sem volt szabad megszakadnia, mielőtt teljesen el nem mondta mindazt, amit el kellett mondania. Minden hangnak kapcsolódnia kellett az előzőhöz; ha feltűnt egy, amelyen nem lehetett észrevenni, honnan jön, vagy hová tart, azt mint gyanúsát, késedelem nélkül elvetették. Éppen az ilyen fokú, minden egyes szólam kezelésében érvényesülő szigor az, ami a bachi harmóniát többrétegű dallammá teszi. A szólamok rendetlen össze-vissza dobálása, úgy, hogy egy hang, amely a tenorba tartozik, egyszer csak az altban jelenik meg, vagy fordítva, továbbá az, hogy egyes harmóniákhoz több hang ok nélkül csatlakozik, úgy szólal meg, mintha az égből pottyant volna le, s a szólamok száma egyszeriben hirtelen megszorodik, a következő helyen meg egyesek ismét eltűnnek, és semmi kapcsolatuk sincs az egészszel, röviden mindaz, amit Seb. Bach állítólag a kotyvasztásnak (pacsmagolásnak, a hangok és szólamok szertelen összevegyítésének) nevezett – nem található meg sem nála, sem egyetlen tanítványánál. A szólamokat szinte élő személyeknek tekintette, akik mint egy társaság tagjai, egymással társalognak.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 296.

⁹⁸ “Forkel a következőket írja (29-30. oldal): ... 3. Az egyik billentyűről a másikra való átmenetnél ezáltal a csúsztatás által az első hangra gyakorolt erőt vagy a nyomás mértékét a legnagyobb gyorsasággal a következő ujra vihetjük át, úgy, hogy a két hangot se el ne szakítsuk egymástól, se ne csengjenek egymásba.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 306.

⁹⁹ Abel Carlevaro, *Escuela de la Guitarra, Exposición de la teoría instrumental*, Barry Editorial, Com. Ind., S.R.L. Buenos Aires, 1979.

¹⁰⁰ “Állítólag Seb. Bach játék közben az ujjait olyan könnyen és kicsit mozgatta, hogy szinte észre sem lehetett venni... Még kevésbé vettek részt játékában testének más részei, amint az sok olyan játékosnál megfigyelhető, akinek keze nem szokott elég könnyedséghez...” (Forkel írása nyomán (31-32. oldal) W. Kolneder, *Bach lexikon*), 306.

¹⁰¹ “Bach szükségesnek látta, hogy W. Friedemann *Klavier*-könyvecskéjében (>könyvecske) az első gyakorlatok elé odaillessze a legfontosabb díszítések kis táblázatát:

A lant, akárcsak a gitár, de mondhatnánk, a hegedű és cselló is, egyszóval a fogólappal rendelkező hangszerek bonyolultságuk miatt képtelenek hirtelen más hangnembe transzponálni a játszott darabot. A hangnem megválasztását a hangszeren megvalósítható legoptimálisabb megoldás determinálja! A zongora, illetve általában véve a billentyűs hangszer sokkal tágabb lehetőségekkel bír.¹⁰² A fogólappal rendelkező hangszerek előadói attól még jó zenészek lehetnek, ha történetesen a g-moll fűgát csak g-mollban tudják játszani.

*

J. S. Bach lantműveinek, egyáltalán Bach zenéjének gitáron való előadása tulajdonképpen inkább a hangszeres művész képességeitől függ, mint a hangszer adottságaitól. Tóth Aladár erről a következőképpen fejt ki nézeteit: “Segovia a hangszer ilyen gazdag lehetőségeinek fölényes birtokában jogosan terjeszti ki a gitár uralmát más hangszerre írt kompozíciókra is. A régi lantirodalom feltámasztásával különben is csak a gitár régi adósságát rója le a rokonhangszerekkel szemben. És ha Bach d-moll hegedűszonátája híres Chaconne-jának gitárátírása nem csendült fel meggyőzően Segovia előadásában, ezt inkább a zenésznek, mint hangszerének rovására írhatjuk. Bach grandiózus remekműve nem a gitárnak, hanem magának Segoviának zenei korlátait haladja meg. A nagy, elementáris pátosz távol áll ugyanis Segovia muzsikus egyéniségétől, mely elsősorban a grácia, a finom latinos formaművészet, a szellemes képzelet birodalmában mozog otthonosan.”¹⁰³

Tóth Aladárt, nagy zenekritikusunkat Andres Segovia teljesen lenyűgözte 1937-es hangversenyével, amely egyben a majdnem száz évet megélt mester egyetlen magyarországi fellépése volt! Az idézett kritikában rengeteg hasznos információt kapunk

Különböző jelek magyarázata ahhoz, hogy hogyan kell bizonyos díszítéseket csinosan játszani.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 249.

Megjegyzés. A Kolneder könyv 250-251. oldala tartalmazza a bachi ékesítések és jelek teljes jegyzékét!

¹⁰² Kodály Zoltán – Schumannra hivatkozva – *Ki a jó zenész?* Című előadásában 1953-ban ezt írja:

“Játszd szorgalmasan jó mesterek fűgáit, mindenekelőtt Bachét. A Wohltemperiertes Clavier mindennapi kenyered legyen. Akkor bizonynal derék muzsikus válik belőled. Backhaust itt nagyon megbámulták, mikor kiderült, hogy a *Wohltemperiertes Clavier* bármely darabját bármely hangnemben el tudja játszani. Pedig ahhoz nem kell egyéb, mint megszokni a relatív gondolkodást. Aki kezdő korától megtanulja kis darabjait más hangnemben is eljátszani, nem lesz neki nehéz, ha a *Wohltemperiertes Clavier*hoz ér. Ez a jó zenész igazi próbája. Mikor Beethoven sok kérésre megengedte, hogy a kis Liszt meglátogassa, a Bach-fűga után azt kérdezte, el tudná-e játszani más hangnemben? Liszt tudta, s csak akkor engedett föl a nagy mester kezdeti ridegsége” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 195.

¹⁰³ Tóth Aladár *Válogatott zenekritikái (1934-1939) – Andres Segovia – 1937 c. cikke* (Zeneműkiadó, 1968), 361.

többek közt a hangszer magyarországi társadalmi háttéréről – hogy kik mentek el egyáltalán Segovia koncertjére (21. sz. függelék).

A gitár lehetőségeiről, adottságairól ekképpen ír: “Akik a gitárt csak mint éneket kísérő hangszert ismerik, nem is sejtik, hogyan tud ez a pengetős hangszer maga is énekelni! Még hozzá: énekelni a szicíliai édes dallamosság nagy mesterének, Scarlattinak szája íze szerint! Azután a hangszíneknek, árnyalatoknak ez a hihetetlen változatossága! Nem csoda, hogy az ifjabb Scarlatti, a cembalo legszellemesebb virtuóza, Spanyolországban a gitárzene hatása alatt olyannyira friss elemekkel gazdagíthatta instrumentumát. Valóban: mennyivel élőbb, finomabb, lelkesebb ez az ujjakkal pengetett hangszer a billentyűgépezetes húros hangszereknél, mennyivel melegebb életszínekbe öltözik Segovia gitárján egy-egy Bach-táncjáték, mint a merev cembalón!”¹⁰⁴

Valamiképpen Bachot is ez ragadhatta meg, a hang plaszticitása a lanton (a csembaló merevségével szemben), ami abból adódik, hogy a húrokat közvetlenül az ujjakkal pengetik meg, ezáltal a hangszer “élőbb”, “finomabb”, “lelkesebb” lesz. Láttuk, hogy Debussy a gitárt “eszpresszív csembaló”-nak nevezte. Ezért elképzelhető, hogy a Bach lantművek megszólaltatásához tulajdonképpen jellegében sokkal közelebb áll a gitár, mint a lantcsembaló! A gitár egyébként is alkalmas a darabok megszólaltatására (lásd James Burnett írását – 22. sz. függelék).

Az interpretáció során felmerülő akadályokat tulajdonképpen egy-egy tétel nehézsége okozza. Ma már egy nagyon jó, alapos technikai bázis áll a jól képzett gitáros rendelkezésére, amelyet kellően fegyelmezett munkával alkalmazni tud ezen nehéz tételek kidolgozásának a folyamatában. Ennek ellenére a billentyűs hangszer a gyakorlatban ugyanúgy “veri” a gitárt is, mint annak idején a lantot. Costas Cotsiolis, világhírű görög gitárvirtuóz (akitől az 1978/79-es tanévben tanultam Athénben – lásd a 23. sz. függelék), amikor 2002-ben a Debreceni Egyetem Konzervatóriuma által szervezett és rendezett I. Országos Főiskolai Gitárverseny zsűrijének elnökeként tevékenykedett, és egyben mesterkurzust is tartott, nagy vitát váltott ki a gitárosok Bach játékaival kapcsolatos nézeteivel. Azt mondta, hogy egy pengetős hangszer – jelen esetben a gitár – nem tudja felvenni a versenyt egy billentyűs hangszer praktikusságával, nagyobb hatásával! Ő ezért azt javasolja, hogy tanuljuk csak ezeket a Bach-műveket a tanulmányi évek alatt, hogy képzettségünk minél sokoldalúbbá váljon, de véleménye szerint utána nincs sok értelme koncerten játszani őket, hiszen a gitárnak mára már óriási, színvonalas

¹⁰⁴ Lásd a 14. sz. lábjegyzéket.

saját repertoárja van! Ez engem kicsit emlékeztet arra a korszakra, amikor a XIX. század elején a Bach-életmű legismertebb darabjait, a *Wohltemperiertes Clavier* prelúdiumait és fűgáit szinte csak etűdszerűen használták, Liszt Ferencet is beleértve! Akkoriban a komolyabb kihívást például egy-egy orgonamű zongorán való megszólaltatása jelentette, ahogy ma a gitárosok számára egy-egy billentyűs kompozíció megszólaltatása gitárátíratban (mint például J. S. Bach: *Partita No. 6., e-moll BWV 830 aus "Clavier übung I. Teil, I. Part"* Transkription für Gitarre: Hubert Käppel, exaudio 39845, valamint J. S. Bach: *Goldberg Variations BWV 998, transcribed for solo guitar by József Eötvös, 1998 Chanterelle Verlag*).

Cotsiolis nagyon jól játszott Bachot, de nyilván más az ő helyzete koncertező művészként, mert például a nemzetközi kritika őt tartja Leo Brouwer művei legjobb előadójának; vele veszik lemezre az összes Brouwer versenyművet; koncerteken, fesztiválokon ő mutatja be a legújabb Brouwer szerzeményeket. (Megkerestem őt például a tavalyi, 2002-es Córdobai Fesztiválon, ahol többek között Brouwer *Szonátáját* is játszotta a szerző előtt; előző évben ugyanott a szerző vezényletével a Paganini emlékére írt gitár-hegedű kettősversenyben hallottam – ő ezért koncertenként legalább 5.000 Eurót kap!) Tehát hogy Cotsiolis nem játszik Bachot koncerten, az nem azért van, mert nem tudná eljátszani, hanem azért, mert ő így döntött!

Elhatározásának eredetét Szvjatoszlav Richternek egyik athéni koncertje jelentette, amikor Richter a BWV 998-as *Prelúdium, fűga és allegro* című darabot játszotta, amit a gitárosok lantdarab-átíratként játszanak. Cotsiolis ezt a hangversenyt hallván határozta el, hogy Bachot többet nem játszik koncerten, mivel a pengetős hangszer a billentyűs hangszerrel nem tudja igazságosan felvenni a versenyt. (A zenetörténet is ezt a folyamatot igazolja a lant teljes eltűnésével, a gitár periferikus szerepkörével, ahogy a bécsi klasszika és a romantika alapjában véve billentyűs hangszeres gondolkodása hegemoniát nyert.)

Cotsiolis a kurzuson résztvevőknek még egy nagyon szemléletes példával szolgált igazának megerősítésére. Azt mondta, hogy válasszunk ki egyet a világ 3 legjobb gitárművésze közül, az egy évig dolgozzon egy bizonyos Bach-darabon; majd mielőtt letelik az év, keressünk meg egy tehetséges, fiatal akadémista zongorista hallgatót, akinek mindössze egy hónapja lesz arra, hogy elsajátítsa azt a darabot, amit az "elit" gitáros gyakorol már közel egy éve. Amikor aztán a koncerten mindkettő eljátszsa ugyanazt a művet, a zongorán előadott darab kétségkívül hatásosabb lesz, mint a gitár interpretáció.

Talán ez a "magára maradás" készítette a gitárosokat arra, hogy különféle kísérleteket végezzenek – pl. Narciso Yepes spanyol gitárművész 10 húrú gitárt használt élete

második felében. (CD melléklet 13. sz. példája – J. S. Bach: *Präludium c-moll BWV 999* [2’08’] – Narciso Yepes, 10 húrú gitár; Deutsche Gramophon, 2538 236)

Újabban az angol Paul Galbraith tett érdekes kísérletet a gitár megreformálására. Ő egy kisebbfajta fadobogóra helyezi a hangszert. Ennek a dobogónak két szimmetrikus *f*-nyílása van. A gitárt úgy helyezi rá, mintha kisebb cselló lenne, még a fémlába is megvan, azzal támaszkodik a dobogón. A fogólap úgy van megformálva, hogy ebből a helyzetből, ezzel a tartással lehessen rajta játszani – azaz nem a hagyományos, szabályos formájú fogólappal találkozunk, hanem egy olyan modellel, amelyre az érintőket ferdén rakták be, az érintők közti távolság keskenyebb a magas húroknál, és szélesedik a mélyebb húrok irányában. (Lásd 24. függelék.) Tulajdonképpen William Barley-nak a *New Book of Tablature for the Orpharion* című 1596-ban megjelent munkájában találkozhatunk először ilyen típusú fogólappal, mely az Orpharion jellegzetes sajátossága volt. Paul Galbraith hangszere 8 húrú gitár, amelyet a híres gitárépítő mester, David Rubio készített a művész számára. (CD melléklet 14. és 15. sz. példája – J. S. Bach: *Adagio* [3’27’], *Fuga* [4’56’] – Paul Galbraith, 8 húrú gitár; The Complete Sonatas and Partitas; Delos, DE 3232, 1998 Delos Inc. Int. Hollywood)

Kétségtől Andress Segovia volt az a művész, akinek elsőként sikerült meggyőznie a világ zeneértő közönségét, hogy a gitár nemcsak egy “szalonhangszer”, nem egy a csevegéshez színes háttérrel szolgáltató hangszer. Előtte is voltak nagy, virtuóz adottságokkal rendelkező gitárművészek,¹⁰⁵ de Segovia az első, aki a világ legfontosabb, legnagyobb, legrangosabb zenepalotáiban, szentélyeiben szólaltatta meg gitárját, és egyben Bach muzsikáját is a gitáron.

Nem Segovia készítette az első gitárlemezt, de az ő lemezei lettek a legkeresettebbek, az ő felvételei alapozták meg a hangszer elismertségét világszerte. Már a legelső lemezén is játszik Bachot. Ezen a felvételen Sor *Thème variée* (Op. 9.) és J. S. Bach *Gavotte*-ja hallható.¹⁰⁶ A Gramophone című angol szaklap 1927. augusztusi számában kommentálták a gitár hangzását, amitől el voltak ragadtatva – ugyanakkor viszont Sor kompozícióját gyermeki csacsogásnak nevezték, Segovia Bach-interpretációját pedig érdekesnek, de “majdnem semmi Bachot” nem tartalmazónak minősítették.

¹⁰⁵ Julian Arcas egyik ilyen “szalon” típusú koncertjéről a következőket írják: “nem hiszem, hogy túlzásba esünk, ha azt állítjuk, hogy Arcas kezében a gitár egy miniatűr zenekar.” (Brighton Chronicle, 1862, okt. 29).

¹⁰⁶ HMV (His Master’s Voice) D 1255, amint azt Graham Wade-nek *Az ember és zenéje* című, Andres Segoviaról szóló írásából megtudjuk.

A harmincas években változott a helyzet. A HMV D 1536-os felvétele kapcsán a kritikus igen elismerően nyilatkozott Bach *d-moll Prelude*jéről, *Allemande*-járól és *Fúgá*járól. Kifejezetten élvezettel ecsetelte, hogy nagy adag addigi “purista” felfogásától kellett megszabadulnia, hogy ennyire bírt gyönyörködni ebben a csodálatos előadásban.

Akárhogyan is nézzük, mindig arra a következtetésre jutunk, hogy a pengetős hangszeren megszólaltatott zenemű elsősorban a hangzás sajátos szépségével vonja magára a figyelmet. Ez az, ami megindítja a hallgatót, ez a finom, mondhatnám bensőséges, intim jellegű hangzás. Nemhiába adta a napokban elhunyt mester, Goffredo Petrassi egyik gitárkompozíciójának a *Suoni notturni*, azaz *Az éjszaka hangjai* címet¹⁰⁷. Az éjszakában minden halkabb hangot, suttogást felnagyítva hallunk, így a gitár hangját is. Az éjszaka hangja a szerző szerint tulajdonképpen a gitár hangja, ezt támasztják alá a mediterrán országok szokásai is, ahol az est elérkeztével a gitárt is megszólaltatják. Gitárkoncerteken is, pl. Szendrey-Karper László egyetlen reflektorfényt használt a Zeneakadémia Nagytermében, Julian Bream szerződéseiben mindössze két világítótest használatába egyezett bele. A sötétség, a gyér megvilágítás kedvez a gitárnak, a koncerthallgatóság jobban odafigyel a hangjára, minden finomságát meghallják.

És végezetül még egy hozzáfűzés: Ha “nincs csodálatosabb egy gitárnál – talán csak kettő”, ahogy Chopin mondta, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy a gitárosok (akik amúgyis állandóan kísérleteznek) akár trióban, azaz három gitár együtthangzásával is igyekeznek Bach zenéjét megszólaltatni. (Lásd a CD melléklet 16. sz. példáját – J. S. Bach: *Concerto No. 6. / BWV 1051 / Allegro moderato* [6’06”] – Brandenburgische Konzerte, Amsterdam Guitar Trio; RCA – RL 70903)

¹⁰⁷ Roma, 1959, Ricordi 129860.

A lantművek és a gitáron való interpretációs sajátosságaik

J. S. Bach lantműveit W. Schmieder katalógusában a BWV 995-BWV 1000 és a BWV 1006a jelzések alatt találhatjuk meg. Munkám során a következő kiadást használtam alapul vett forrásként: *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 10. "Lautenwerke", hrsg. von Thomas Kohlhase, Bärenreiter Verlag, Kassel 1976.* (mellékelem a teljes anyagot tartalmazó kottát) – noha tudom, hogy igazából nem áll rendelkezésünkre tökéletes anyag, ami teljes urtext módon visszaadná azt, hogy Bach mit írt le, és főleg azt, hogyan írta le valójában. Létezik egy olasz kiadás (J. S. Bach: *Opere complete per liuto* Paolo Cherici gondozásában, az Edizioni Suvini-Zerboni, Milano kiadásában – 1980, S.8402 Z), ami ennél bővebben, teljesebben publikálja a különböző verziókat. Az első említett kiadás hibája például, hogy mindent a violinkulcs és basszuskulcs kettős kulcsrendszerében közöl, holott Bach nem mindig ezt használta (amint a másolók sem), sokszor a felső szólamot mélyebben jegyezte le. A másik kiadás pedig egysoros violinkulcsban adja ki – a lantos, pontosabban a gitáros számára átdolgozott formában – a darabok többségét. Az első nem tartalmazza azt a kevés utalást, amelyeket a facsimilén látunk Bach írásával, a másik – egy és más darabból az elején, a bevezetőben – kisméretű facsimile fotókat közöl. Olyan helyzet is akadt, amikor például az eredeti kotta tulajdonosai nem járultak hozzá a facsimile elkészítéséhez és kiadásához (az Ueno Gakuen College of Tokyo nem engedélyezte a BWV 998-as Prelúdium, fuga és allegro facsimile kiadását). Tudjuk, hogy eredeti autográf csak a Prelúdium (a C. Ph. E. Bach-hagyatékából), sokan a fúgát és az allegrót úgy ítélik meg, hogy azokat nem is Bach írta.¹⁰⁸

Azért lenne fontos ezen darabok abszolút identikus megjelentetése – függetlenül attól, hogy Bach saját maga jegyezte le, vagy csak egy másoló kézírata maradt fenn –, hiszen ha ezeket a darabokat a lantos vagy gitáros játszani szeretné, mindkettőnek átiratot szükséges készítenie. Ezért jobb lenne, ha az előadó eldönthetné, hogy a valóban az eredeti dokumentumoknak megfelelő, száz százalékgig azonos információkat adó mai

¹⁰⁸ Erről James Burnett, J. Williams-nek a *Bach: Complete Lute Music* lemezismertetőjében (lásd 22. sz. függelék) a következőket írja:

“Végezetül pedig néhány szó a *Prelúdium, fuga és allegróról*, amely mindig vitákra ad lehetőséget. Vajon a fúgát Bach írta, vagy csak más szerző művének az adaptációjáról van szó? Az eredetisége kétségsbe vonható. Valóban fennmaradt egy lantra és zongorára írt *prelúdium*-kézirat Carl Philip Emanueltól, Bach második és leghetesebb fiától – de a *fúgáról* és az *allegróról* nem találunk ilyet. Bármilyen is legyen az igazság, a gitárosok között mindmáig ez az egyik legnépszerűbb darab. Azonban a minden figyelmet megérdemlő lényegi művek, a maguk egységességében és gazdag variációikkal, maguk a szvitek.” (fordítás angolból).

kiadványok alapján milyen változtatásokat szükséges eszközölnie, hogy számára a mű minél hozzáférhetőbb legyen – anélkül, hogy az eredeti szöveget túlságosan megváltoztatná. Ezt csak úgy érhetné el, ha valóban rendelkezésére állna egy, az eredeti szöveggel minden vonatkozásában azonos kiadvány. Ezek a darabok nem ciklikus művek, nem gyűjteményes formában találhatók (nem úgy, mint a hegedű szólószonáták, -partiták, a Wohltemperiertes Clavier, stb.). Ezek egyedi kompozíciók – összesen 7 mű. Ebből a hét műből négy szvit, és három különálló darab.

*

Az első BWV jelzésű darab a **BWV 995**. Ez az a mű, J. S. Bach saját maga dolgozott át (tenor- és basszuskulcsba) és jelölt meg **lantra** (lásd 25. sz. ábrát). Sőt a címlapon még dedikálta is egy bizonyos Schouster úrnak, aki a feltételezések szerint a drezdai udvar zenésze lehetett. Bach lantra írt két autográfja közül ez a komplett, mivel a teljes szvitet tartalmazza. A mű alaposabb megismerése céljából nem ártana egy anonim lantos által tabulatúrára lejegyezve tanulmányozni azt, amely a *Lipcsei Tabulatúrák* kötet 3 darabjának a legteljesebbje, legkomplettebbje (lásd a 26. sz. függelékét). A másik kettő hiányos, illetve a g-moll fuga csak egymaga szerepel, nincsenek hozzáillő további tételek, mint az alapul szolgáló hegedűszonátában.

A BWV 995-ös g-moll lantszvit a csellóra írt g-moll szvit (BWV 1011) átirata. (A Grove Monográfiákban az 1727-31 közötti évekből származónak vélik, W. Kolneder *Bach lexikonja* szerint viszont egyesek a lantváltozatot tartják régebbinek [a csellószvitek 1720 körül keletkeztek Köthenben], K. Geiringer nem ad pontos időpontot, de a lipcsei évek alatt kifejtett tevékenység termésének könyveli el; K. Ragossnig kézikönyvében a tabulatúrát 1750 körülre datálja.)

Tételek:

- Prélude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Gavotte I, Gavotte II en Rondeau
- Gigue

Konrad Ragossnig (*Handbuch der Gitarre und Laute*) 14 húrú lantot ajánl.

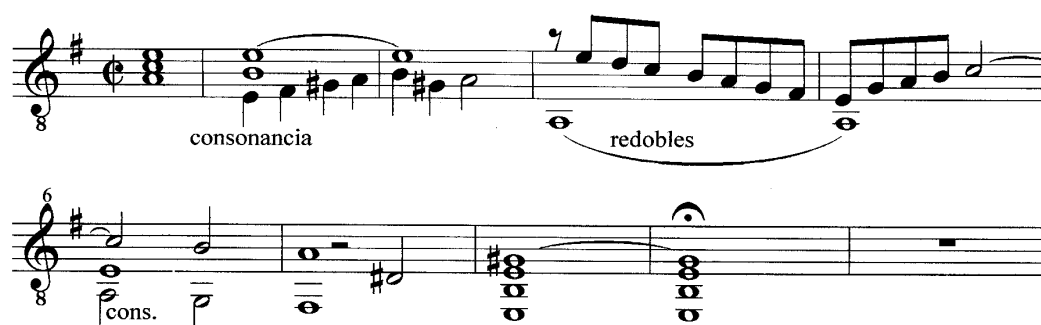
A gitárosok a-mollban játsszák ezt a darabot, így hangszerszerű, ez vált be a több évtizedes gyakorlatban. Én a 80-as években kísérleteztem egy olyan megoldással, hogy 2

gitárt (José Ramirez – Madrid: madridi építésű gitárokat) vittem a koncertek színhelyére, és az egyiket mélyebbre hangoltam, így ha 1 teljes hanggal mélyebbre hangoltam a hangszert, akkor az a-mollban kigyakorolt és bevált fogásrendszer a mélyebb hangolású (egy hanggal lejjebb hangolt) hangszeren eredeti hangnemben szólt a darab, g-mollban. A dolog másik oldala, hogy mivel a húrok így nincsenek túlfeszítve, valóban nagyon lágy, puha, bársonyos, igazi “lanthangzást” nyertem ezzel a megoldással. Másik előnye, hogy a c-moll prelúdium (BWV 999), amit mi gitárosok csak d-mollban tudunk maradéktalanul megoldani, szintén egy hanggal lejjebb, azaz az eredeti c-mollban csendülhetett fel. Persze ehhez a “cselhez” két gitárral kell rendelkezni, hogy a koncerten az egyiket elhangolva, a másikat a normális, megszokott hangmagasságra hangolva (e, h, g, d, A, E) használhassuk.

Rögtön az első tétel, a Prélude kapcsán – amely a francia nyitánynak, az *Ouverture*-nek megfelelően indul-építkezik, azzal a különbséggel, hogy nincs a gyors, fugatós rész után lassú visszatérés – óhatatlanul egy pengetős vonatkozású példát idéznék a nyugati zeneirodalom önálló hangszeres zenéjének kialakulása folyamatából, mely során az ibériai félsziget vihuelistáit úttörőkként kezelhetjük.

Részlet Luys Milán 1536-ban közreadott *El Maestro* című művéből, mely egyben a pengetős irodalom első publikációja:

Fantasia de consonancias y redobles
Luys Milan 1536



“Las consonancias despacio y los redobles apriesa”

(A consonancia-kat lassan és a redoble-ket sietősen, gyorsan – fordítás spanyolból. A részlet a következő kiadványból való: Emilio Pujol, *Hispanae Citharae ARS VIVA* – Schott GA 176)

Ezt a tipikus – akkord után skála (futam), majd újból akkord – modellt szinte “tégalaként”, építőelemként használták a nyugati zene történetében. A legmagasabb szintet ebben Bach zenekari szvitjeinek (BWV 1066-BWV 1069) nyitányai, francia ouverture-jei képviselik a nagy Couperin és Lully szellemét idézván¹⁰⁹ – melyek egyben a bachi oeuvre legelegánsabb, legpompásabb, leggálánsabb részét képezik. A gitárosnak nincs semmi más dolga, mint ezeknek a zenekari szvitnek a nyitányait, azok hangulatát valamilyen módon visszaadni megpróbálni.

A **Prélude** egységes, a fugatónak nincs külön indulása. Az olyan szvitnek, ahol konkrétan lezárt első tétel után jön a fuga, azok már nem “attacca” jellegűek, mivel ez a megoldás (az egymást követő tételek folyamatos előadása) csak a nyitányjelleg sajátossága a nagyon pontozott (akár még duplán is pontozva előadott), ritmikus első tétel után.

A **Fugato** mintegy oldása az első tétel nagy feszültségének, ezért könnyednek kell lennie; Bach “très vite” (nagyon gyorsan) utasítást ad. Könnyed dallamvezetés, continuo szerű kíséret és a fúgatéma kiemelése jellemző a műnek erre a részére. Ugyanakkor a figyelemfelkeltés eszközeként egyes zárlatok előtt a dallamívekben hemiolákat használ (pl. 106-108. ütemek). Az írásmódról se feledkezzünk meg, hiszen a barokkban nem mindig úgy játszották az egyes elemeket, ahogyan le voltak írva. Következő példánkban például az egyszólamú indítás valójában többszólamú zenét takar.



(részlet a BWV 995-ös lantszvitből)

A 216-217. és a 218-219. ütemek dallamív által felvezetett akkordjait jó szélesen, akár “arpeggiált” akkordfelbontással (úgy, mint a barokk gitáron is játszó theorbások) ajánlatos játszani, így a kadencia valóban tagolt, elegáns, pompás rávezetéssel szólal meg. Az utolsó akkordot lehet díszítve is játszani. A lantvariáns mollban zárul – ez eltérés: a

¹⁰⁹ “Sebastian egész életén át lankadatlan érdeklődése az olasz és francia zene iránt” (részlet Ph. Em. Bach önéletrajzából – Grove Monográfiák, *Bach-család*), 258.

csellisták verziója dúr végződésű –, és ezen kívül van még 2 hangközkülönbség is a 218. ütemben.



(részlet a BWV 995-ös lantszvitből)

Ugyanez a rész csellón így szól:



(részlet az V. csellószvitből [BWV 1011], Lea Pocket Scores, 1950, New York, from the *Bach-Gesellschaft Edition*)

A francia stílusban, erős pontozott ritmussal írott **Allemande** ismétlés utáni másodszori megszólalásait díszítésekkel gazdagíthatjuk, de vigyázzunk, hogy a tempó feszsége mindvégig megmaradjon.

A **Courante** ismétlését szintén díszítve ajánlom, ezáltal még gálásabb, parádésabb, még “franciásabb” lesz. Segítségül Bach saját ajánlásaihoz folyamodhatunk.¹¹⁰

¹¹⁰ Példa az invencióknál: “*Bach maga írta le őket tanítás közben, és mindig a tanítvány fejlődésének pillanatnyi fokát vette figyelembe.* (Forkel) Néha utólag díszítésekkel ékesítették a kottát, így az 1. invencióban:



.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*) 180.

Itt most az egyszerűség kedvéért a gitárverzió kottájából idézek (Sárközy Gergely: *J.S. Bach Lantművek*, Z 8309 – a Sárközy kiadás teljes kottáját mellékltem):

COURANTE



Ismétléskor pedig (ajánlás):



Ez egy lehetséges variáció az ismétlésre. De mindig csak a második lejátszáshoz gondolnék szerényebb és bátrabb ékesítéseket – először a legegyszerűbb, puritán módon célszerű eljátszani. Az lenne a kívánatos, ha olyan természetesen szólna, mint a theorbán egy R. de Visée-darab!

A *Courante* 19. ütemében jelzett trillát a következőképpen valósítsuk meg:



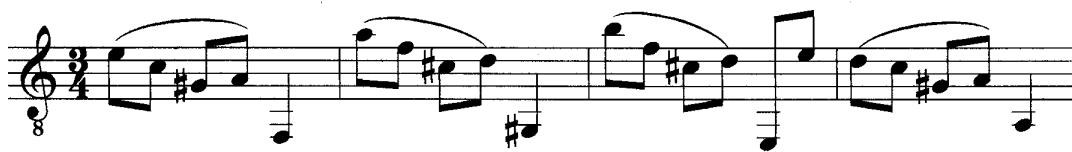
Ugyanez a megoldás szükséges a 21. ütem trillájához is, a díszítések megvalósításának autentikus, Bach által közölt listája szerint.¹¹¹

A *Sarabande* tétel játszásakor a tiszta harmóniák, hármashangzatok együttcsengésére figyeljünk, és különös fontosságot tulajdonítsunk az ütem második egységének, ahol a disszonancia-konzonancia konfliktusa zajlik, amely óriási drámai töltést ad az egész darabnak. Ezt csak tetőzi az ütem harmadik részében megszólaltatott mély basszushang kozmikus magánya.¹¹²

¹¹¹ Lásd a 3. példát a díszítések táblázatában a Wilhelm Friedemann Bach számára készült *Klavierbüchlein*-ből (lásd 27. sz. függelék).

¹¹² “Nickelmann írta 1755 körül: *A Sarabande jellege arra kötelezi a szerzőt, hogy a különböző együtthangzások olyan kapcsolatát hozza létre, amely a kedélyre felemelőleg hat, csodálatra készíteti, és benne tiszteletet ébreszt.*” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 270.

SARABANDE



(Sárközy Gergely, *J. S. Bach Lantművek*, Z 8309)

A *Gavotte I és Gavotte II en Rondeau* játszása során (mindig A, B, A formában – ismétlések nélkül – térünk vissza az első gavotte-ra) mi gitárosok különös élvezetet találunk abban, hogy a Gavotte II en Rondeau technikai megoldásaként összezsengejtjük a felső szólam dallamívét, ami helytelen. Ehelyett inkább kötések, hajlítások segítségével, vagy nagyon konkrét pengetéssel oldjuk meg a dallam folyamatosságát. További fontos feladat a basszus szólam jól kivehető plaszticitását megvalósítani, hisz ez is egy “gitáros betegség”, hogy megfelelkezünk arról, hogy ez a basszus szólam is egy dallam. Sokszor nem hallható világosan és értelmesen a gitárosok által játszott alsó szólam, holott Bach igencsak nagy jelentőséget tulajdonított minden egyes szólam folyékony énekelhetőségének.¹¹³

A *Gigue* ritmusképletét: ♩ | ♩. ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ | ♩ , annak feszességét a gitáros jól megtudja oldani, mert a gitáron könnyebb a húrokat tompítani a sok zengő húrral rendelkező lanttal szemben. A tétel 57. ütemében található trillát az előbbi Courante-hoz hasonlóan oldjuk meg Bachnak a díszítésekre vonatkozó táblázata alapján. Az 59. ütem *tr* jelzése igazából csak egy gyors, rövid díszítésre ad időt, lehetőséget.

A mű J. S. Bach III. lantszvitjeként ismert.

*

A csellószvitnek magának Bachnak az átdolgozásában készült lantváltozatával egyben egy jelzésnek is felfogható segítséget kapott a pengetős hangszeresek családja, főleg a gitárosok tábora, akik az eredeti szerzői átdolgozás sikerén felbuzdulva átírták gitárra Bach valamennyi csellószvitjét! Mi gitárosok mindig is szívesen játszottuk a Bach-szvittekből e vonós hangszer gitárátiratait, sőt könnyebben megvalósíthatónak találtuk, mint az elméletileg lantra írt, de gyakorlatilag billentyűs jellegű zeneként létező lantművek zömét. A gitár continuo szerű szólam-kiegészítései a mű barokk szerkezetén,

¹¹³ Forkel írja, hogy Bach “általában nemcsak a legnagyobb harmóniai tisztaságra ügyelt, hanem az egyes szólamok természetes összefüggésére és folyékony énekelhetőségére is.” (Kolneder, *Bach lexikon*), 138.

nyelvezetén nyilván csak javítani tudnak (főleg a hangszer sajátos díszítéseivel, hangszíngazdagságával), viszont egyes tételek mélységét képtelenség olyan Casals-i drámaisággal megszólaltatni, mint pl. a BWV 1011-es szvit Sarabande-ját. Ne felejtjük el, hogy Andres Segovia a XX. század első évtizedeiben aratott sikereinek zömét a koncertműsoraiban előforduló Bach-kompozíciók, pontosan a cselló és hegedű szólóművek tételei, az ezekből készült Segovia átiratok révén aratta, hiszen az első, Bach lantműveit tartalmazó kiadványa 1925-ben látott napvilágot (J. S. Bach: *Kompositionen für die Laute* hrsg. Von Hans Dagobert Brüger).

Csak még egy utolsó megjegyzés erről a szerzői átdolgozásról (BWV 995). A mű Schouster úrnak van dedikálva. Kérdelem én, hol van ilyenkor S. L. Weiss úr? Vagy ha már egyszer Bach dedikálta egy művét valakinek, akkor miért nem áll egy Weiss számára megírt és dedikált lantkompozíció a rendelkezésünkre, amikor pedig több helyen (pl. Kolneder Bach lexikona, Grove Monográfiák) olvashatunk utalásokat Weiss és Bach barátságára illetve együttműködésére! Jó lett volna, ha ebből az úgymond barátságból az utókor pengetős hangszeresei is profitálhattak volna, ha első kézből kaptunk volna információt Bachnak a pengetős hangszer iránti érdeklődésének gyümölcseiből, az annak eredményeképpen született műveiből. Weiss is ugyanolyan tabulatúrák lejegyzést használt (a francia tabulatúrát), mint a lipcsei tabulatúrák készítői (Anonym, Weyrauch), így ugyanazok a lejegyzési lehetőségek a számára is adottak lehettek volna.

*

A következő darab a **BWV 996-os jegyzésű I. lantszvit**. Amint a darab sorszámából is következtethetünk, a kutatók kronológiailag ezt tekintik az első lanttal kapcsolatos Bach-műnek (keletkezése 1707-1717). Ha azt mondjuk, hogy az előbbi szvit valóban magával a lanttal kapcsolatos, ez utóbbiról viszont nem állíthatjuk, hogy egyértelműen lantkompozíció lenne, inkább billentyűs hangszerkezelést sejtet! Mindenesetre korai eredetét abból sejthetjük, hogy nyelvezete rokon a szerzőnek a mühlhauseni tartózkodása idején készült *toccatái*éval, amelyeket 1707 és 1708 között írt. A hasonlóságokra a *Praeludio* (*Passaggio/Presto*) erős kontrapunktikus szövegéből és a *passaggio* improvizatív jellegéből következtetünk.

Az előző fejezetben bővebben írtam a Walther- és Gerber-féle másolatokról. Minden tudományos feltételezés egyetért abban, hogy ez valóban billentyűs zene, és kapcsolatba hozható a lantcsembalóval is. A darab történetének fiktív forgatókönyve röviden: ez egy nagyon korai darab, amelyből Walther Weimarban másolatot készíthetett, de ugyanekkor Köthenben is találkozunk e darabbal a későbbi lipcsei Gerber-másolat alapjaként, amely

végül egy billentyűs hangszeres kottagyűjteménybe került. Ha valóban Bach írta volna, akkor ez a feltételezés talán elképzelhető lenne – sokan viszont kétségbe vonják a darab hitelességét (pl. K. Geiringer).

Ha a gyakorlatiasság szempontjából kérdeznénk lantosokat, egyértelműen azt állítanák, hogy Bach valóban nem a lantot célozta meg e művével! Már a hangneme (e-moll) is gondot okoz a lanton, szövege túlságosan „hangszer fölötti” zenei nyelvezet, mivel a játszhatóság határait feszegeti a nagy ugrások, fekvésváltások miatt. Eltekintve a darab lantcsembalón is történő előadásától, amelyet az újabb kísérletek eredményeinek köszönhetünk (lásd Sárközy Gergely ilyenirányú tevékenységét), e mű játszhatóságát figyelembe véve a gitár sokkal alkalmasabb testvérhangszerénél, a lantnál. Ehhez már a kiindulópont is automatikusan adott: a gitár E alapú hangolása (e, h, d, g, A, E).

A mű tételei:

Praeludio (Passaggio – Presto)

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée

Gigue

K. Ragossnig művében (*Handbuch der gitarre und Laute*) 13 húrú lantot ajánl.

Nem tekintem elengedhetetlenül fontosnak az első tételben előforduló Disz és D hangok miatt az E-húrnak D-re való elhangolását (*scordatúrát*), hiszen a tétel befejezése után a többi tétel játszhatósága céljából úgyis feltétlenül vissza kellene hangolni. A tétel amúgy is rövid, és a hangolás az azt követő tételek folyamatosságában törést okozna, ami zavaró a darab egységességére nézve. Nyilván más helyzet áll elő hanglemezfelvétel készítésénél, ahol a tételek összeillesztésénél ez az „apróság” kiküszöbölhető.

Ez a **Passaggio** 3. ütemének utolsó 7 tizenhatodát érinti, valamint a Presto egyetlen ütemének egyetlen hangját a tétel 34. ütemében. Részben egyetértek a Sárközy G. által kiadott gyűjtemény (Z 8309) erre vonatkozó megoldásával: az említett, a húron nem található hangok közül az elsőt egy oktávval magasabban helyezi el, viszont a másikinál az egyenletes nyolcad értékek *d*, *d*, *c* hangja alá az alsó szólam tizenhatod mozgásának utolsó hangjaként az A-t jelöli meg (az eredeti D-re lép). Én inkább az előző, a *c* hang alatti Fisz tizenhatodot ismételném meg a játszhatóság kedvéért, annál is inkább, mivel ez a szólam G-re lép. A legtöbb gitáratírat egyszerűen megfelelkezik az alsó szólam

tizenhatod mozgásának logikájából következő szükségszerű folyamatról, és egy pillanatra leállítja ezt a motorikus mozgást azzal, hogy az ütem utolsó nyolcada magában marad, nem következik utána az alsó szólam tizenhatod hangja. (A hangkettőzéses megoldás logikus, hiszen ez csak egy ritmikus figuráció, amelynek inkább az állandósága fontos, ezért nem szakadhat meg, viszont a felső szólam dallamának a minél természetesebb, jól kivehető megszólalását biztosítani kell.)

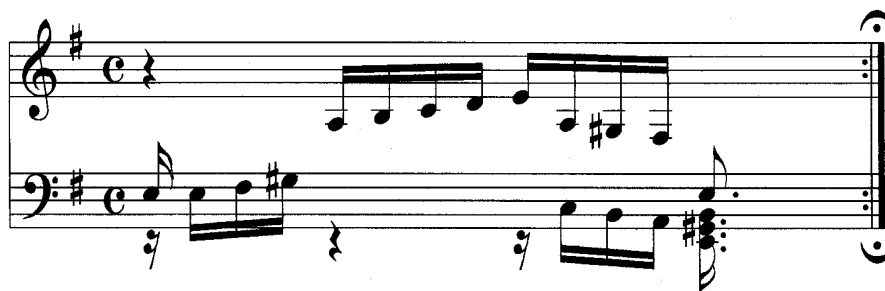
A szabad megfogalmazású, de inkább gyors karakterű, improvizatív *Passaggio* utolsó három hangja (A, H, E) deklamáló, lezáró jellegű. Utána egy, a francia *ouverture*-re emlékeztető rész következik, amely azért nem jellegzetes *ouverture*, mert a nagyon erős, dupla pontozású akkordok oszlopait fantáziaszerű, szabad futamos részekkel köti össze. Az akkordok mindig pontosan jönnek, és visszabillentenek a darab feszes, indulattal teli, ritmikus vérkeringésébe. Emlékezzünk vissza, Weiss-szel kapcsolatban említettem, hogy lantjátékára jellemző volt a különböző futamoknak több húron kissé összecsengő megoldása. A “historikus” hangzás és a “lantosítás” megvalósításakor a gitáron is figyelembe vehető megoldás lehetne a Weiss-i példa alkalmazása.

A **Presto** mindvégig megőrzi a felütéssel induló fugatós szerkezet logikájának következtében szükséges frazeálás folyamatosságát.

Szerintem a mű mégiscsak Bachra vall, a korai cellei hatások érződnek ugyanis a következő tételek, az **Allemande** és a **Courante** erősen pontozott jellegében, karakterében.

Mint az előbbi szvit kapcsán is említettem, a tánc tételek első játszásánál a minél simább, egyszerűbb előadást ajánlom, viszont másodszorra ezeknek a táncoknak a díszítését szükségszerűnek tartom, és ott is el tudok képzelni ékesítéseket, ahol eredetileg nem volt a szerzőnek ilyen jellegű utasítása.

Ajánlat az Allemande utolsó ütemének megoldására. Először nézzük az eredetit:



(Ezt lehetetlen megoldani gitáron, ugyanis 4 hangot kellene lefogni 3 húron!)

Most lássuk az ajánlatot – az első játszásra:



majd a befejezésre:



(Érvelésem: először a magas *e*-ről visszalépünk fél hangot *disz*-re, másodszor pedig a tétel befejezéseként *E*-t játszunk, amely egyben a következő tétel kezdőhangja is.)

Részlet Sárközy Gergely ide vonatkozó megoldásából:



(Sárközy G., *J. S. Bach Lantművek*, Z 8309)

A nagyon szabad, szinte improvizatív jellegű, díszítésekkel gazdagon dúsított **Sarabande** tanulmányozásánál szintén nagy segítséget nyújt a korabeli díszítéstáblázat, amit Bach készített Wilhelm Friedemann fiának.

A szvit **Bourrée** tétele a gitárosok között az egyik legismertebb mű, a zeneiskolák kedvelt tananyaga (az Allemande-dal együtt). Ezt még a nem “vájtfülű” zenehallgatók népes tábora is megismerhette a beat-zene történetének legendás korszakában, a 70-es évek elején a Jethro Tull (Jan Andersen és csapata) előadásában, a gitárosuk feldolgozásában.

A legnehezebb tétel kétségkívül a **Gigue**, amely minden gitáros számára komoly kihívást jelent. A tizenkét nyolcados Gigue folyamatos aprómozgása lüktetésként jelenik meg, ahol a negyed hangérték utáni nyolcad értékű hang váltakozása a pontozásnak megfelelő szaggatott, tagolt ritmikát eredményez.

A tétel és egyben a darab záróakkordját az Allemande megoldásához hasonlóan lehet megszólaltatni.

*

A darab előadásmódjával kapcsolatos a következő történet is.

1978-ban, az NDK-ban évente megrendezett Weimari Nyári Mesterkurzuson *Rudolf Nell* professzor kamarakurzusának aktív hallgatója lehettem, miután játékomat meghallgatva elfogadott növendékének a többi hangszeres hallgatója közé. (A gitár nem szerepelt a Weimari Nyári Mesterkurzusok hivatalosan elfogadott hangszerei között.)

Kizárólag ezzel a lantszvittel dolgoztunk (mivel engem a lanttal kapcsolatos darabok és előadásuk már akkoriban is igen erősen foglalkoztatott), és a professzor úr nagyon sok hasznos tanácsot adott: a Bourrée-t például úgy kérte, olyan pregnánsan, mintha fagott játszáná – a Gigue tételt viszont nagyon-nagyon gyorsan kérte: a csembalójáték stílusában kellett visszaadnom a tétel karakterét, jellegét.

A dolog az érdemi részen túl is tanulságos fordulatot vett. Az ottani, helyi német gitárosok ugyanis “fülest” kaptak, hogy egy gitáros aktív hallgatóként van elfogadva, és ahelyett, hogy az én óráimat látogatva profitáltak volna abból, amit Nell professzor úr a darabbal kapcsolatban nekem mondott, inkább gyorsan “megfűrték” az én aktív hallgatói státusomat, és a mesterkurzus hátralevő ideje alatt hallgathattam, hogy mások milyen szépen hegedülnek, zongoráznak, csellóznak. Saját bőrömmön tapasztalhattam meg a gitár társadalmi elismertségi szintjének szomorú valóságát, amelyet a történelem során a hangszer játékosai maguk is nagyban előidéztek...

*

A **BWV 997-es** jegyzésű mű eredete, valamint annak hangszermegjelölése körül zajos viták folynak. Bármennyire is örülnek a lantosok Bach lantműveinek, ezzel a darabbal, pontosabban a mű kottájával kapcsolatosan felhívják a figyelmet arra, hogy maga a partitúra (a mű zenei szövegének felépítését nézve) bizonyítékként szolgál arra, hogy nem a lant volt e mű megszólaltatására elképzelt hangszer.

Ezt azért teszik, hogy védekezzenek a kritikusokkal szemben, hogyha ezt a darabot valamilyen okból kifolyólag mégis játszaniuk kell. Az előző (BWV 996-os) szvithez hasonlítva ennek zenei szövege még sűrűbb, szinte lehetetlen tisztán lejátszaniuk, a balkéz pozíciói nagyon alkalmatlanok, a kívánt szöveg nehezen megközelíthető, akkordjai a lant számára kibogozhatatlanok, zavarosak, kényelmetlenek! Erről részletes információ olvasható az Oxford University Press, *Master Musicians* 1990-es kiadású kiadványában (Malcolm Boyd, *Master Musicians: Bach*. Second Edition, originally published in English in 1990, Oxford University Press).

Egy pillanatra álljunk meg, és lássuk, hogy a többi forrás mit ír e darabról. W Kolneder megjegyzései az előző szvitről és erről: “BWV 996 e-moll szvit, hattételes, hitelessége kétes. Lantszerű átírást igényel, lejegyzett formájában játszhatatlan. BWV 997 c-moll

szvit, biztosan lantra komponált és később klavierra átírt mű.” Grove: “A c-moll szvitet (BWV 997) Bach bizonyosan 1741 előtt írta; eredeti lant-kompozíció, amely az 1741-es évekre tehető, a BWV 998-as Esz-dúr prelúdium, fuga és allegróhoz hasonlóan virtuóz stílusú.” Geiringer: “Kétséges az e-moll szvit (BWV 996) valamint a c-moll partita (BWV 997) hitelessége is, mert ezek nem illenek össze sem a lipcsei, sem a kötheni évek egyéb műveivel.”¹¹⁴ (Sárközy Gergely lantcsembaló-lemeze ismertetőszövegének készítője, Malina János Kolneder, Grove, Geiringer ellentmondó állításaihoz képest sokkal pontosabb megközelítést ad e darabhoz, célzásai sokkal valószínűbbeknek tűnnek.¹¹⁵)

1737 és 1741 között Lipcsében több másolat is napvilágot lát (az Oxford University Press forrása alapján). Több ilyen másolatot Bach növendékei készítenek G- és F-kulcsban, ezeknek hangterjedelme 4 oktávot és egy kvintet fog át, ami arra enged következtetni, hogy nem lantra, hanem billentyűs hangszerre írott művel állunk szemben; viszont sem a zenei szöveg írásmódja, sem az itt alkalmazott hangterjedelem nem jellemző, nem megszokott Bach billentyűs műveiben! Az a feltételezés is felmerült, hogy ez talán hegedűdarab csembalóbasszussal leírva – de akkor igencsak meghökkentő az a megoldás, hogy a felső szólamot egy oktávval mélyebben jegyezték le. Tulajdonképpen nem elképzelhetetlen, hogy csembalókíséretes dallamhangszer-verzió áll a dolgok eredete mögött! Manapság például ez a darab “Partita” néven nagyon népszerű a

¹¹⁴ (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209.

(Grove Monográfiák: *A Bach-család*), 155.

(K. Geiringer, *J. S. Bach*), 237.

¹¹⁵ “A c-moll szvit, a bachi lant-oeuvre eme kétségkívül legnagyobb szabású, legkiforrottabb darabja egészen különleges tételsorrendet követ, s önmagukban is jelentős és terjedelmes tételeinek inkább klasszikusan kiegyensúlyozott karakterkülönbsége, mintsem hangvételük hasonlósága biztosítja az egységét.

A kompozíció keletkezésének idejéről biztosan csak azt tudjuk, hogy 1741 előttre kell tennünk; könnyen lehet azonban, hogy éppen 1740 táján, a Hildebrandt-féle lantcsembaló elkészültének idején keletkezett, s az is elképzelhető, hogy Bach kifejezetten az új hangszerre írta a darabot. (De az alább említendő intavolációtól eltekintve semmilyen hangszermegjelölés nem áll rendelkezésünkre.)

A c-moll szvit az életmű egyik legrejtélyesebb darabja. Az első rejtély, hogy az ötétel közül az első négyet a források csaknem mindegyikében úgy jegyezték le, hogy a felső (violinkulcsban írt) kottasor nyilvánvalóan egy oktávval lejjebb értendő a leírtnál. A másik rejtély: miképp lehetséges, hogy az első tétel Asz1-esz” hangterjedelme a *Double*-ban C-f”(!)-re módosul? Mit keres egy ciklusban egy tökéletesen eltérő fekvésű és hangterjedelmű tétel? S a harmadik: mivel magyarázható, hogy a mű egyetlen ismert (*Johann Christian Weyrauch* lantjátékosától származó) intavolációja – az egyetlen, de többféleképp értelmezhető támpont – nem tartalmazza a *Fúgát* és a *Double*-t? Az öttételessé való bővítés esetleg nem is Bach munkája? (A két elhagyott tétel mindenesetre – radikális változtatások nélkül – nem játszható le lanton.) Vagy éppen ellentétes irányban, úgy helyes okoskodnunk, hogy feltételezzük: a szvit teljes egészében Bachtól származik, s akkor a csak részleges intavolálhatóság a legjobb bizonyítéka annak, hogy a darab nem lantszerű (tehát, kézenfekvő módon: billentyűs) hangszerre íródott? Akkor viszont hogyan akadátnak benne billentyűs hangszeren játszhatatlan helyek? Hiszen Bach virtuóz csembalójátékos volt! Az előadó helyzete már-már abszurd, hiszen nem talál olyan hangszert, amelyen a mű minden változtatás nélkül lejátszható lenne. Sárközy Gergely két hangszeren – a lanton és a lantcsembalón is – elvégezte a szükséges “aprómunkát”, s ennek során a “minél kevesebb változtatás” elve alapján a lantcsembaló került számottevő előnybe.”

fuvolisták körében, akik csembaló- (vagy zongora-) kísérettel játsszák, mint lantszvit-átdolgozást! Mindenesetre Sárközy G. kipróbálta lanton is és csembalón is, és Malina János véleménye is az, hogy az előadó (1 személy) helyzete “abszurd”, hiszen nem talál olyan hangszert, amelyen a mű minden változtatás nélkül lejátszható lenne! (Akkor nem is annyira alaptalan a csembalókíséretes dallamhangszer verzió feltételezése.)

Christian Weyrauch másolata, tabulatúrába való leírása a következő címet viseli: *Partita al Liuto. Composta dal Sig.re Bach* (Lipcse 1730-40 között; Musikbibliothek der Stadt Leipzig). Lehet, hogy a sok gondot, találgatást éppen ennek a tabulatúrának köszönhetjük, hiszen Weyrauch már-már fanatikusan ragaszkodott Bachhoz, nem úgy mint Weiss úr! Az is elképzelhető, hogy ő egy billentyűs kottából (hiszen zongorázni is tudott) írta át talán lantra (ebben az esetben eredetileg nem lett volna lantkompozíció!), de csak azt a részt, amit meg bírt valósítani, a tabulatúrája ugyanis nem tartalmazza a teljes művet (a Fugáját sem, és a záró Gigue-tétel Double-ját sem). Nála a kétszólamú Prélude *Fantasia* lesz. (A körülmények részletesebb ismertetése olvasható H. J. Schulze bevezető szövegében a Lipcsei Tabulatúrákhoz – lásd 17. sz. függelék.)

Legfontosabb korabeli másolatok: Johann Friedrich Agricólától (1720-1774) – G- és F-kulcsban; valamint egy clavier változat Johann Philipp Kirnbergertől (1721-1783).

Gondban vagyunk, ha a *partita* szót használjuk *szvit* helyett, akkor ugyanis hogy kerül ide egy fuga? A lantos használhatta ezt a jelölést, hiszen az ő általa átírt mű nem tartalmazta a fugát, csak részeket (partis). Mindenesetre egy nagyon ritka esettel állunk szemben, hiszen e szvitnek nincs Allemande-ja, se Courante-ja! Én személy szerint Bach művének tartom, számomra erre vonatkozó bizonyíték a Sarabande tétel,¹¹⁶ amely rendkívüli hasonlóságot mutat a *Máté passió* (BWV 244) “Wir setzen uns” kezdetű nagy záró kórusával.

A *c-moll szvit* tételei:

Prélude

Fuga

Sarabande

Gigue / Double

Konrad Ragossnig kézikönyvében 13 húrú lantot ajánl. (*Handbuch der gitarre und Laute*)

¹¹⁶ Az 1986-os szombathelyi Bartók Szemináriumon XX. századi szólóművekből összeállított koncertműsorom után ráadásként ezt játszottam.

Sárközy Gergely kiadásában (Z 8309 – gitárra) d-mollba van átírva, az én átdolgozásom (J. S. Bach: *Lantszvit*, BWV 997, Z 13.184) a-mollban van. A darab ebben a hangnemben jól játszható; bár a Fuga és a Double tételek valóban nem könnyűek, de a mai gitáros előadóművész – a Ginastera, Durkó, Britten, Henze, stb. darabok nehézségeihez szokva – nem tartja lehetetlennek a darab játszását. Ha a-mollban játsszuk, akkor ugyanezekkel a gyakorolt fogásokkal megszólaltathatjuk a művet az eredeti c-mollban is, ha a már említett segédeszközt, a “capodaster”-t a III. fekvésben helyezzük fel. A lantosoknál nyilván a sok zengő basszushúr alkalmazása okozott gondot. A gitárhangzással kapcsolatban egyszer Devich Sándor tanár úr, a meghívásunkra Debrecenben a gitárosoknak tartott mesterkurzusán rendkívül jó ráérzéssel fogalmazta meg (amikor egy Telemann műnek 4 gitáros előadását hallotta), hogy valamiféle “csőbhangzás”, “csőhangzás” érzete támadt. Ez nyilván azért lehet így, mert a nagyszerű Bartók vonósnégyesben való több évtizedes munkája során hallása a messze élő magas hangok csengése (hegedű), a középszólam bársonyossága (brácsa) és a zengően határozott basszus (cselló) természetes differenciáltságához szokott! A gitár, bár rendkívül színesen szól, ehhez hasonló hangterjedelmet nyilván nem tud produkálni. A theorbállant és a theorba tudott, de ha annak racionális használatát (az adott lehetőségnek a kompozícióban való ügyes felhasználásával, amivel a lantosok, pl. R. de Visée, S. L. Weiss, valóban élni tudtak) túlon túl meghaladták, az már a darab játszhatatlanságához vezethetett! Tulajdonképpen épp ez az alapnehézség a billentyűs szerkezetű Bach művek lanton való eljátszásakor. A gitárosnak valahogy megbocsátható, hogy ha le is játssza az összes hangot, azt “sűrítve” teszi, és létrejön a “csőhatás”. A lantos viszont ezt nem engedheti meg magának, hisz mindenki tudja, látja, hogy neki egy sor zengő basszushúr áll a rendelkezésére.¹¹⁷ A gitárátírat nyer játszhatóságában, viszont veszít abban az identitásban, ami e csodálatos hangszerek (theorbállant, theorba) hangjának oly jellegzetes sajátossága volt. Egyedüli mentségünk, hogy a Bach-lantművek játszhatósága a lantosoknak különös gondot okoz! James Burnett véleményével nem értek egyet (22. sz. függelék), mivel szerinte a reneszánsz lantra írott szerzemények a lanton szólnak jobban, és a barokk lantra írottak gitáron. Én úgy fogalmazom meg, hogy a reneszánsz lantra írott művek (valamint a vihuelára írottak is) egyaránt élvezhetők lanton, vihuelán és gitáron.

¹¹⁷ Olyan ez, mint pl. a flamenco egyik legfontosabb kijelentése – azaz hogy a flamenco gyakorlásának a minél nagyobb földrajzi kiterjedésével veszít a mélységéből, mivel az valóban Córdoba, Sevilla (a Guadalquivir folyó partján) és egy szűk sáv a Levante mentén, a Földközi tenger déli és keleti partján kialakult kultúra, az *andalúz kultúra* abszolút egyedi sajátossága. Ezt lemásolhatják pl. az USA-ban, Japánban bármilyen ügyesen, az nem lesz “az”.

A barokk lantra (theorbállant, theorba) írott művek viszont mindenképpen az eredeti hangszeren szólnak jól, hiszen alkotóik azon is képzeltek el, azon is szólaltatták meg, és a darabok kompozíciós felépítése is tartalmazza azokat a specifikumokat, amelyek csak arra a hangszerre voltak jellemzők, nem is beszélve a sok zengő húrról.

Kivételt képeznek a Bach lantművek, amelyek gitáron sokkal jobban előadhatók, mivel szövegük inkább billentyűs felépítésű, így Debussy szavaival élve igazából egy “eszpresszív csembalón” lesznek előadva, amely ráadásul egyben még testvérhangszere is a lantnak!

Sárközy Gergely gitárátdolgozása hangszerválasztása miatt kevésbé “csőhatású”, de nehezen játszható.

Az én a-moll átdolgozásom minden “csőhatás” ellenére jól játszható verzió. (Az átirat kottapéldáját mellékelem.)

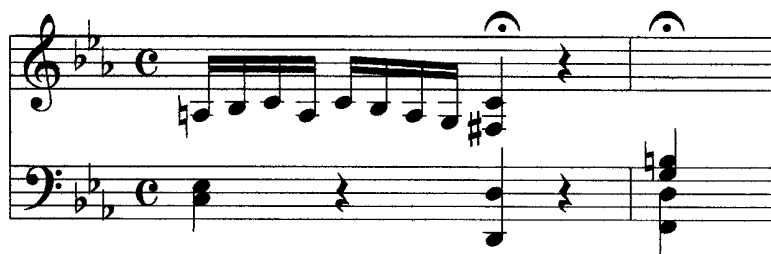
A darab első tételével, a **Prélude**-del kapcsolatosan igazat adok Weyrauchnak: helyesebb címet talált a “Fantasia” megjelöléssel. Ha ugyanis az egészet egységes tempóban játszottam, nagyon unalmasnak találtam, úgyhogy végül arra a következtetésre jutottam, hogy az első 3 ütemet pregnánsan, de nem lassan kellene játszani, a negyedik ütem dallamívének aláhullásával kissé elő kellene készíteni az ütem utolsó két nyolcad hangjának deklamáló, lezáró jellegét valamint oldását a következő ütem első időegységére. Ezután viszont a bachi kórusjelenetek hosszú melizmáihoz hasonlóan liánszerű dallam jobban hangzik, ha lassúbb, mint az indítás. Ha viszont ehhez a tempóhoz igazítanánk a kezdést, akkor az veszítene energiájából, egyszóval unalmas lenne. Hasonlóképpen járnék el a darab kezdetének megfelelő rész újraindulásakor (kezdés a-mollban, utána e-mollban indul újra – az én átiratomban).

Fontos még a polifónia minél plasztikusabb bemutatása érdekében a 26-27-28. ütemek második részében az előadáskor a felső szólam hangjait meghosszabbítással, kizengetéssel kiemelni, amelynek hatására nagyon enyhe kis ritmikai “csemege”: szinkópa lesz hallható. Ugyanezt javaslom a 37-38-39. ütemekhez is.

A 40. ütemben (természetesen semmiféle dinamika nincs kiírva) én egy párbeszédet, dialógust ajánlok (**f**, **p**), az orgonamanuálok váltogatásához hasonló hangzáskülönbség elérésére. Ez a “játszadozás” tart mindaddig, amíg a 45. ütemben el nem kezdjük szép lassan, egységes dinamikával, a darab befejezését megformálni. A 49. ütem második két, súlyos magas hangja után már minden csak aláhull.

Itt fontos megemlíteni, hogy ahhoz, hogy a zárás előtti két koronás akkordot eredeti felrakásban tudják megszólaltatni, sokan az 50. ütem utolsó három tizenhatodától kezdve mindent egy oktávval magasabban játszanak! Én ezt furcsának tartom, hiszen a 50. ütem után Bach szándéka szemlátomást ennek ellenkezője volt.

53. ütem



(Bach, Neue Ausgabe)

53. ütem



(J. S. Bach: Lantcsvit BWV 997. – Tokos, Z 13.184 – a kiadvány mellékelve)

Ez az én “szükségmegoldásom”, hogy az előtte (az 50. ütemben) lévő dallamívet ne tegyem egy oktávval magasabbra.

A mű **Fúga** tétele igencsak nagy kihívást jelent mindenki számára. Formailag ritka (Da Capo-s) fuga, még a BWV 998-as fuga felépítése hasonlít rá. Úgy látszik, ez a pengetőhangszeres, pengetősre képzelt fugatípus még formailag is ritka, nem jellemző a többi hangszerre írt Bach-fúgákra. Terjedelmében monumentális. Tempóját illetően megoszlanak az elképzelések. Sárközy G. lantcsembalós előadása túl lassú a gitárnak, viszont a fuvola-csembaló átdolgozás gyorsasága a gitáron csak kapkodás lenne. Én a két szélsőség közötti tempót ajánlom. Annyira kell a tétel 6/8-os lejtését érzékeltetni, amennyire azt a különböző (kötőívvel jelzett) összecsengések finomsága, sajátossága, könnyedsége megköveteli! Jó ujjrenddel minden egyes ilyen jelzett összecsengést meg lehet valósítani.



(Részlet J. S. Bach *Lantszvitjéből*, BWV 997 – Tokos – Z 13.184)

A **Sarabande**-nál már utaltam a *Máté passió* zárókórusához való hasonlóságra. A hatodik húrt D-re kell leengednünk. Ez itt helyénvaló, mert eddig már több mint 10 percet játszottunk. A tétel egy kis sziget szerepét tölti be, ahol energiát gyűjtünk a későbbi Gigue és Double előadásához szükséges frissesség biztosításához.

Fontos a 9-10. és 11-12. ütemek tagolásának a betartása (a *Bach Neue Ausgabe*, valamint a kiadásom tartalmazza őket). Ehhez hasonló résszel találkozunk a 25. és 27. ütemekben is. A záróakkord megszólaltatásához ajánlom, hogy inkább előlegezzük az akkord első három hangját (kis kottafejjel leírva), mivel az akkord lefogása nem könnyű, bizony előfordulhat, hogy az ujjak kinyújtása miatt egyik-másik húrt meghúzzuk, miáltal a záróakkord hamis lesz.

A Sarabande után szükséges a visszahangolás!

A **Gigue**-n segít, ha a felütést súlyosnak játsszuk. Tulajdonképpen végig jellemző a tételre a feszes tempó, ezért célszerű a 35. ütem tizenhatod-mozgásához alkalmazkodni, azok feszességének megfelelően kezdeni a tételt, mivel karaktere nem bír el lassításokat-gyorsításokat. Tempókülönbséget csak a **Gigue–Double** váltakozásában képzelek el. Ez a nagyon motorikus, csupa egyenletes tizenhatod mozgású tétel a vivo karaktert juttatja eszembe. Nem annyira a gyorsasága lenne itt a fontos (hiszen az már kapkodás lenne a gitáron, ha a nagyon gyors Gigue tempójához képest nem változtatnánk meg), hanem a nagyon precíz, egyenletes, sőt mondhatnám: méltóságteljes, nagy ívű “gurgulázások”-nak élénk, plasztikus (a Durkó Zsolt *Gömbök* című művére emlékeztető geometriai formák pulzálásának apró hangjaiból összeálló) zenei megrajzolása.

A következőkben nézzünk meg egyes konkrét megoldásokat:



(A *Bach Neue Ausgabe* szerint.)

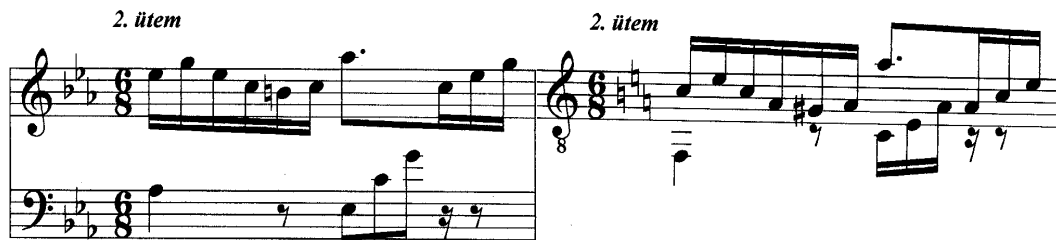
A két zárlatot gitáron ekképp oldottam meg:



(Részlet J. S. Bach *Lantszvitjéből* BWV 997 – Tokos – Z 13.184)

A két zárlatot a gitárosok zöme legtöbbször mindenféle hangközugrással oldja meg.

Egy másik kritikus hely:



(*Bach Neue Ausgabe*)

(saját részlet)

Ezt is mindenféle ugrásokkal oldják meg a gitárkották többségében, például a *c* basszus után a szólam leugrik: két üres húrt pengetnek (*E, A*) !

Fontos megemlítenem, hogy vannak gitárosok, akik az utolsó tételt (*Gigue–Double*) úgy játsszák – szerintem helytelenül –, hogy a *Gigue* ismétléseiként használják a *Double* részeit. A helyes az lenne, ha a *Gigue* teljes egészének elhangzása után szólalna csak meg a *Double*, ráadásul a tempójuk sem teljesen azonos, a *Double*-é (amint már jeleztem) a *Gigue*-énál valamivel lassabb lehet, hogy ne legyen az egésznek semmiféle kapkodás-jellege.

A BWV 997-es szvit a II. lantszvitként ismert.

Bach halála után fia, Carl Philipp Emanuel Bach a hagyaték részeként még 1804-ig őrizte a mai BWV 998-as mű egy részének, a később Esz-dúr prelúdium, fuga és allegroként ismert mű kottáját, ami végül egy könyvtárban kötött ki. Ez egy késői mű (1740-1745 közötti), címe: *Prélude pour la Luth, à Cembal, par J. S. Bach*. Láttuk, hogy kizárólag két mű esetében származik magától Bachtól konkrét lantra való utalás: a BWV 995-ös teljes szvitre és ennek a BWV 998-asnak csak a prélude tételére. Nem tudni, hogy a fuga és az allegro hogyan került a Prélude mellé. Akadnak, akik azt állítják, hogy Bachnak egy befejezetlen szvitjével állunk szemben, és hogy az Allegro egy Courante-nak megfelelő szerkezetet mutat. A kottát viszont (állítólag a teljes mű autográf kottáját) a már korábban említett japán tulajdonosok nem engedik lefényképezni, lehetetlen a facsimiléjéhez hozzájutni. A különböző források gyakran nem segítenek érdemben, elolvasásuk után a leendő játékosnak csak a bizonytalanságát erősítik meg a darab eredetével kapcsolatban.¹¹⁸

Emlékezzünk vissza James Burnett frappáns válaszára a kételyekkel kapcsolatosan: ez a mű továbbra is a gitárjátékosok legkedveltebb Bach-műve! (22. sz. függelék) Ezt személyesen is megerősíthetem, hiszen 1981 októberében az angliai Leeds Castle-ban (VIII. Henrik volt kastélya) megrendezett nemzetközi Andres Segovia Gitárverseny (amelyen versenyzőként én is részt vettem) egyik kötelező darabja Bach BWV 998-as *Prelúdium, fuga és allegro*-ja volt, amelyet mindenkinek a nagy Mester előtt kellett eljátszania.¹¹⁹

A művet gitáron D-dúrban játsszuk, a hatodik húrt D-re engedjük le, mind a három tétel egységesen D-dúrban játszandó. (Gondoljunk csak vissza az első kiadásra (Hans Dagobert Brugger, 1925), amelyben az első tételt E-dúrban, a másodikat D-dúrban, a harmadikat C-dúrban találjuk!) Elé képzelhető még az I. fekvésben a segédeszköz (*capodaster*) alkalmazása is, és akkor Esz-dúrban is könnyen játszható a D-dúrban begyakorolt fogásokkal. A D-dúr zengő üres húrjai sokkal szebben szólnak. A *capodaster*

¹¹⁸ “BWV 998 Esz-dúr prelúdium, fuga és allegro. Hitelességét kétségbe vonják.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209.

“Bach megjelölte, hogy akár lanton, akár csembalón előadható a meglehetősen rövidre fogott Esz-dúr szonáta (BWV 998), ami egy prelúdiumból, toccata-szerű fűgából és fürge befejező allegroból áll. A nagyrészt kétszólamú első és utolsó tétel jól hangzik pengetős hangszeren. A fuga azonban elég komoly nehézségeket támaszt, és alkalmasabbnak látszik billentyűs hangszerre. A tétel hitelességét jogosan vitatták. – Vö. J. Schreyer: Beiträge zur Bach-kritik, II. Leipzig, 1913. 35. És KK. old. –” (K. Geiringer, *J. S. Bach*), 236-237.

“A lant és csembalózene között elmosódik a határ, amint azt a BWV 998 autográfjának “pour la Luth à Cembal” (lantra vagy csembalóra) felirata bizonyítja.” (Grove Monográfiák, *A Bach-család*), 155.

¹¹⁹ Nem nyertem díjat, viszont J. Rodrigo: *Invocation et Danse* című darabjának interpretációjával bekerültem a versenyről készült egyórás filmbe, amit a BBC televízió közvetített.

használata vékonyítja a hangzást, egyetlen előnye az, hogy alkalmazásával alacsonyabb húrállás és rövidebb menzúra jön létre, ezáltal a Fuga és az Allegro játzsása sokkal könnyebb lehet.

A darab diszkant- és basszuskulcsban van lejegyezve. A kézirat az Ueno Gakuen College, Tokyo birtokában van.

Konrad Ragossnig kézikönyvében (*Handbuch der Gitarre und Laute*) 14 húrú lantot ajánl.

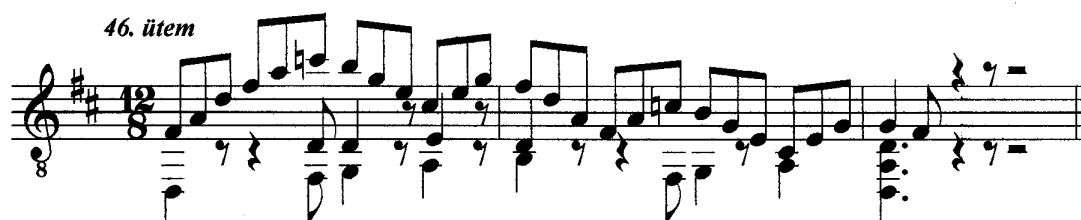
Ha a Fúgáról és az Allegróról nem is tudunk sok újat mondani, a **Prélude** kapcsán viszont egy sajátos “lantosítás” alkalmazásáról beszélhetünk. Arról lenne szó, hogy a Prélude első ütemeiben előforduló mély basszushangokat (orgonapontot, pedált) megerősítenénk egy negyedik, egy oktávval magasabb hangon megszólaló (*d*) húrral. Ez tökéletesen megfelel a lant mély regisztereiben használatos zengőhúrjainak duplázott, oktávhangolásának. Eddig is lehetett volna használni ezt a megoldást a mély basszusoknál, de a zenei szöveg folyamatossága nem tette lehetővé. Itt szinte “tálcán” kínálkozik a lehetőség. Ezzel a megoldással nagyon méltóságteljes, majdhogynem fenséges indítást tudunk megvalósítani. (Ebben az időben nincs külön bőgőszólam, a bőgő a cselló szólamát játssza, amely így egy oktávval mélyebben szól. Ugyanez vonatkozik az orgonára is: a 16lábos regiszter – amit leggyakrabban a pedálban használnak az orgonisták – egy oktávval mélyebben szól, mint a leírt hang, de ezt az orgonisták rendszerint egy 8lábassal együtt használják, így egy, az oktávval együtt megszólaló basszus lesz hallható, amely a zenekari cselló-bőgő viszonyra emlékeztet. Bach korában még 32lábos (10 méter hosszú) regiszter is volt. A barokk korban az előző korhoz képest az összhangzás fontosabb szerepet kap. A barokk zene a basszusra, a generálbasszusra épít; az alapnak erősnek kell lennie, erősen kell szólania.) Ha ráadásul még teljes figyelmünket összpontosítva, következetesen kihozzuk a tiszta harmóniákat, akkor az előforduló akkordhangok összecsengésével egy valóban nagyon ünnepélyes, csodálatosan szép nyitótételt kapunk.

PRÉLUDE

x = összecsengetni

(saját átírat – részlet)

A 42. ütemben ugyanígy járjunk el, valamint fontos, hogy a darab utolsó ütemében (a 46. ütemtől a záróakkord késleltetéséig) az összes hangot szólaltassuk meg (a *Bach Neue Ausgabe* kiadásából). Megéri, mert csodaszép záró részt nyerünk vele. Ez azért fontos, mert a gitárosok általában kihagyják ezeket a hangokat (még Segovia kottája is), hogy könnyebb legyen a darab, a hangzásnak e nemes, fenséges jellegét viszont csakis így adhatjuk vissza.



(saját átírat – részlet)

A darab frazeálását tekintve (a záró rész kivételével) az egyes dallamívek felütés szerű indítása a jellemző.

A **Fúga**, a BWV 997-es c-moll szvithez hasonlóan, Da Capo formában, azaz egy, Bach által a fúgák esetében ritkán használt formában jelentkezik. Begyakorlásánál a helyes ujjrend megszerkesztése és a kis részletek alapos kidolgozása elengedhetetlenül fontos követelmény.

A legnehezebb kétségekívül az **Allegro** tétel, nem is annyira magában, inkább azért, mert egy monumentális, tömör hangzású fúga után könnyednek, fürgének, frissnek szükséges lennie mintegy a fúga feszültségét oldandó. A gitárosok a darabot nehézségére való tekintettel és tökéletes technikai megvalósításának már-már szinte képtelen, mondhatni “hősies” vállalkozás volta miatt elnevezték “Prelúdium, fúga és fiaskó”-nak. (Összehasonlításként: a BWV 997-es c-moll szvit fúgája után pihenésként ott van Sarabande, az ugyancsak nehéz Double tétel előtt pedig a Gigue.)

Az Allegro esetében vagy mindent kipengetünk, vagy ha kötést használunk, akkor annak logikáját a zenei anyag felépítésével közös nevezőre kell hozni. Nincs borzasztóbb annál, mint amikor gitárostól Bach-művet olyan előadásban hallunk, amelyben csakis a játszhatóságot veszik figyelembe, ezért össze-vissza használnak mindenféle megoldást: amelyik rész úgy könnyebb, azt üres húrral, összezsengegetve oldják meg, ha pedig kötve játsszák, akkor pedig nem veszik figyelembe a zenei tematikával szükségszerűen azonos

jellegű hangszerttechnikai megoldást. Sőt, a kötések sokszor aszimmetrikus helyen alkalmazzák, így ezzel feleslegesen akcentuált hangok sokaságát szolgáltatók meg.

Sárközy Gergely átdolgozásával (Z 8309) összehasonlítva én egy apró változtatást ajánlanék a 44. ütem utolsó 3 tizenhatodának és a következő ütem első hangjának egy oktávval magasabban történő megszólaltatása érdekében. Ez a rész (ez a négy hang) ugyanis még kétszer előfordul, és akkor valóban a mély regiszternek kell szólnia – de itt, amikor először hangzik el ez az ereszkedő motívum, szerencsésebb az “oktáv” megoldás, mivel ily módon a két szólam folyamatosabban illeszkedik össze. Valóban szerencsésebb, ha inkább akkor szélesedik ki az ambitus, amikor a zenei szöveg hangsúlyozottabb, nyomatékosabb tagoltsága miatt az ereszkedő motívum másodszori elhangzásával ez a rész jobban igényli a szólamok ilyen irányú elválasztását. Nem lenne teljes a kép, ha nem említeném meg, hogy olyan interpretációs felfogás is gyakori, amelyben a Fuga záróakkordja helyett rögtön az Allegro tétel következik “attacca” jelleggel. Én a Fuga határozott befejezését fontosnak tartom, ezért az utolsó D hangot kétszer szolgáltatom meg (kis lassítással szélesebbre veszem a kadenciát). Az Allegrót a Fuga után azonnal, de külön indítom, és nem túl gyors tempóban.

*

A **BWV 999-es** jegyzésű **c-moll prelúdium** feltehetőleg Köthenben íródott (1720 körül), és zenei formája nagyon emlékeztet a *Wohltemperiertes Clavier* I. kötetének C-dúr prelúdiumához (amely egyébként szintén nagyon jól játszható gitáron). Írásmódját tekintve mindkettőben fellelhető a lantjátékra olyannyira jellemző arpeggio, az ún. *brisé* használata. Nincs belőle autográf! Johann Peter **Kellner** thüringiai kántor, Bach és Händel barátja másolta át diszkant- és basszuskulcsban egy didaktikai célú füzetbe (lásd 28. sz. függelék), amelyet – a Wilhelm Friedemann Bach számára írt *Clavier-Büchlein* prelűdjeivel együtt – a XIX. század közepe táján **Griepenkerl** adott ki egy kezdők számára szerkesztett gyűjteményben. Korának leghíresebb zongorapedagógusa, Carl **Czerny** is bevette *12 prelúdium kezdők számára* (*Zwölf Kleinen Präludien für Klavier*, 1843) című gyűjteményébe. A Kellner kéziratán ez olvasható: *Prelüde in c-moll “pour la Lute di Johann Sebastian Bach”* (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin).

Konrad Ragossnig kézikönyve (*Handbuch der Gitarre und Laute*) 10 húrú lantot ajánl.

A különböző források a következőket írják a darabról:

Geiringer: “Az általánosan ismert **c-moll prelúdium** (BWV 999) kis méreteivel úgy hat, mintha természetesen sarjadt volna ki a lant adta lehetőségekből. Noha a parányi kompozíció forrásául szolgáló régi kézirat tisztán kivehető a “pour la lute” megjelölés,

F. K. Griepenkerl kezdte a billentyűs hangszerre írt zene tanításához is felhasználni. Mint az általa összegyűjtött “12 kis prelúdium” című sorozat harmadik számát, kezdő zongoristák nemzedékei gyakorolták.”

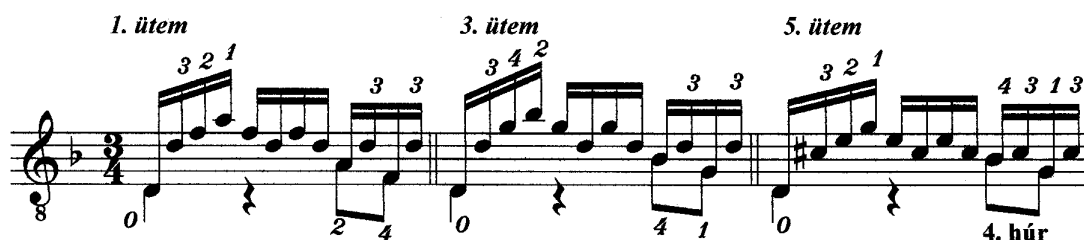
Kolneder: “BWV 999 c-moll prelúdium, egy klavier mű átírata.”

Grove Monográfiák: “A c-moll prelúdium (BWV 999) a Wohltemperiertes (sic!) Clavier darabjaival rokon, így a kötheni vagy az első lipcsei években keletkezhetett.”¹²⁰

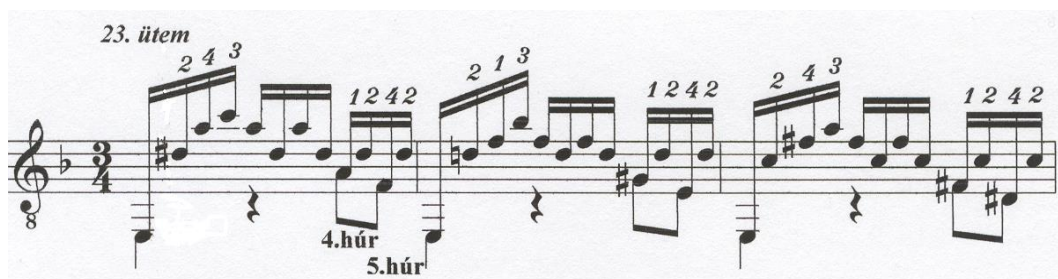
Mi gitárosok d-mollban játszunk a darabot. Én, mint az előbbiek során említettem, kísérleteztem a BWV 995-ös szvit kapcsán azzal, hogy a gitáromat egy teljes hanggal lejjebb hangoljam – így nemcsak a szóban forgó szvit szólalhatott meg g-mollban, hanem a BWV 999-es Prelúdium is c-mollban. Egyébként se feledkezzünk meg arról, hogy a korabeli hangolásban az A hang nem volt annyira magas, mint ma: 415 Hz volt a mai 442 Hz-es “standard”-hoz képest. Ha nem akarjuk a gitár húrjait a mai hangoláshoz alkalmazkodva túlságosan megfeszíteni, akkor a hangzás sokkal zengőbb, lágyabb, a lantművek előadása szempontjából sokkal előnyösebb lesz. (José Miguel Moreno lantművész a R. de Visée műveit megszólaltató lemezfelvételen 390 Hz-es hangolást használ!)

Mivel ez a darab nem túlzottan nehéz, az ügyesebb zeneiskolai növendékek megszokott repertoárjához tartozik, és ugyanolyan népszerű, mint a BWV 996-os szvit Bourrée-ja vagy Allemande-ja. Ezek a darabok világszerte szerepelnek a zeneiskolák tantervében. Ugyanakkor viszont az előadóművészeknek célszerűbb a zeneiskolai szintű, egyszerűbb ujjrend helyett olyan megoldáshoz folyamodni, amely jobban visszaadja az egyes ütemeken belüli hangzás folyamatosságát (arpeggio, ereszkedő basszus és középszólam osztinátó).

A következő konkrét ujjrendváltoztatásokat ajánlom:



¹²⁰ K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*, 236.
W. Kolneder, *Bach lexikon*, 209.
Grove Monográfiák: *A Bach-család*, 155.



A 31-32-33-34. ütemekben ne használjunk technikai kötést, a *h* és *d* hang megszólaltatását inkább úgy oldjuk meg, hogy a 31-32-33. ütemekben a *d* hangot a harmadik húron fogjuk le (utána üres *h* és alapfekvés következik). A 34. ütemben pedig egyszerűen csak üres *h*-t játszunk az *a* hang után és a *d* hang előtt, valamint mindhárom hangot egyformán kipengetjük. Ezzel a megoldással szinte hárfaszerű, folyamatos arpeggiót kapunk.

*

A **BWV 1000-es** jegyzés alatt találjuk Bach közismert g-moll hegedűfugájának (BWV 1001) lantverzióját. A legnagyobb gond, hogy ebből az átdolgozásból nem maradt fenn semmiféle kottás lejegyzés, sem Bachtól, sem a korabeli másolóktól. Ebből a műből kizárólag Johann Christian Weyrauch tabulatúrája maradt fenn (lásd 29. sz. függelék). A dolog úgy néz ki, hogy létezik számunkra egy tökéletes autográf – hegedűre, valamint egy tabulatúras változata – lantra, amelyben helyenként olyan szövegi változtatásokkal is találkozunk, amelyek kétségesse tehetik, hogy ezek a változtatások valóban Bachtól származnának, inkább Weyrauch lantjátékosai képességének korlátait véljük benne felfedezni. (Erre később részletesen kitérek.) Annak ellenére, hogy a polifon nyelvezet jobban fekszik a lanton, mint a hegedűn, a mai napig nincs bizonyíték arra, hogy a Fuga lantverziója Bachtól származik, vagy egyértelműen Weyrauch átdolgozása lantra! (Lásd H. J. Schulze bevezető szövegét a lipcei tabulatúrák kapcsán a 17. sz. függelékben.) Csak azt tudjuk, hogy ebből a fűgából van egy orgonaváltozat is (BWV 539), ami talán arra enged következtetni, hogy létezhetett egy Bach által készített átdolgozás lantra vagy inkább billentyűs hangszerre, amiből Weyrauch a tabulatúráját készítette, és amiben némi változtatásokat eszközölt (a változtatások a hegedűverzióval való összehasonlítás kapcsán tűnnek ki).¹²¹

¹²¹ “Előzőleg szerette a hegedűtechnika sajátosságait billentyűs hangszerre írt kompozícióiban felhasználni; most a folyamatot megfordította, és a billentyűs technika alaptípusait ültette át hegedűzenéjébe.” Megjegyzés: Ennek a zenei gondolkodásnak a megvalósításához számomra maximálisan **Shlomo Mintz** interpretációja áll a legközelebb (Bach *Sonatas, Partitas* – Shlomo Mintz, Deutsche Gramophone 445-526-2). “Ennélfogva nem meglepő, hogy hegedű szólószonátainak és partitáinak több tételét írta át később billentyűs hangszerekre, és az eredetiben “hallgatólágyosan” benne rejlő kontrapunktikus írásmódot természetesen könnyen változtatta át valódi polifóniává. Az első g-moll szonáta fűgájából orgonamű lett

Weyrauch másik átirata (BWV 997), ha hiányos is, mégsem annyira problémás, mert két másolat is van belőle rendes kottában lejegyezve (J. F. Agricola és J. Ph. Kirnberger), ezért könnyebb a tabulatúras változatot a másolatokkal összevetni (eredeti abból sincs!).

Jelen esetben nehéz a játékos dolga. Én például eddig nem tudtam, hogy a lantverzió inkább Weyrauch munkájának vélhető, és abban a tudatban védtem minden apró részletével együtt, hogy maga Bach írta le így! A gyanús csak az volt, hogy a vonós tanszak vizsgáin, ha a gitáros történetesen ezt a művet játszotta (a lantverziót), a hegedűtanárok mindig rákérdeztek, hogy ezt vagy azt miért úgy csináljuk – mi meg (eddig) védjük a... Weyrauch átdolgozását, mert azt hittük, hogy Bach által leírt eredeti változtatásokról van szó! Most már nyilván összevetjük ezeket a változtatásokat a hegedű autográf kézirattal. Csak azokat a basszus dúsításokat hagyjuk meg, amiket talán Bach is jóváhagyna, viszont a dallamban és a ritmusban a hegedűkottához kell alkalmazkodni, és a kérdéses részeket ki kell javítani a Weyrauch átdolgozásban!

A különböző források ekképp írnak a műről:

Grove Monográfiák: “A többi lantmű mind Lipcséből származik. Első közülük a g-moll fuga (BWV 1000), a BWV 1001 hegedűfugájának továbbfejlesztése, amely Bach barátjának, a lipcsei jogász és lantjátékos Christian Weyrauchnak tabulatúra-másolatában maradt ránk.”

Kolneder: “BWV 1000 g-moll fuga, a g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001) 2. tétele alapján.”

Geiringer: “A különálló g-moll fuga (BWV 1000) az első hegedűszonáta (BWV 1001) fugájának feldolgozása. A lant alkalmasabb az eredetiben rejlő polifónia kifejezésére, de az átiratban a hegedűkompozíció fénye valamelyest veszít csillogásából. Később Bach még tovább ment a modell adaptálásában, és orgonafugává dolgozta fel (BWV 539. L. 183. old.).”¹²²

A darabnak a korára jellemző francia tabulatúrában lejegyzett változata kapcsán ismét felhívom a figyelmet a különböző forrásokban említett “Bach–S.L.Weiss-barátság”

(BWV 539, l. 183. Old.), és az a-moll szonátát teljes egészében, a harmadik, C-dúr szonátának pedig első tételét csembalóra vagy klavichordra dolgozta fel (BWV 964 és 968). A harmadik partita “Preludio”-ját a szerző orgonára adaptálta és zenekari kísérettel látta el. Ebben a formában használta fel a 120/a, és 29. sz. kantáták bevezetőjéül.”

“A g-moll szonáta fugájának van egy lantváltozata is (BWV 1000), az E-dúr partita pedig hárfa-átiratban szintén megvan (BWV 1006/a).”

(K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*), 234.

¹²² Grove Monográfiák: *A Bach-család*, 155.

W. Kolneder, *Bach lexikon*, 209.

K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*, 237.

elfogadhatatlan voltára. Érthetetlennek tartom, hogyan közölhetnek nem teljesen biztos adatok alapján ilyen kijelentéseket, amikor pedig számomra magától értetődő, hogy amennyiben ez a barátság valóban létezett volna, akkor mi ma nem a Weyrauch amatőr tabulatúráival kínlódunk, hanem Bach lantműveit a kor legnagyobb lantosának profi tabulatúrák lejegyzéséből tanulmányozhatnánk. Soha, sehol, egy szóval sincs konkrétan említve, hogy Weiss játszotta volna Bach darabjait! Egyetlen dedikáció sincs Bachtól az ő nevére, holott például a g-moll szvit (BWV 995) a “Schouster úrnak” szóló dedikációval van ellátva. Vigyázzunk, nehogy túl nagy jelentőséget tulajdonítsunk annak a *lehetőségnek*, hogy Weiss játszhatott Bachnak. Fia, C. Ph. Emanuel szerint nem volt olyan muzsikusként, aki Lipcsében járva ne fordult volna meg a Bach-házban és ne játszott volna az apjának! Ha Weiss-szel valóban barátok lettek volna, akkor Bach feltehetőleg sokkal több lantművet írt volna – a barátjának, Weissnek!

A Weyrauch féle tabulatúrán ez olvasható: “Fuga del Signore Bach” – csak ennyi, nincs hangszermegjelölés!!! Ez óvatosságra int bennünket, mielőtt egyértelmű lantkompozícióról beszélünk! A BWV katalóguskészítés során W. Schmieder is azokba az adatokba kapaszkodhatott, amelyek alapján a lantművek kategóriájába sorolhatott olyan átdolgozásokat, amelyek nem voltak egyértelműen billentyűs vagy egyéb (pl. hárfa) megjelöléssel ellátva. Jelen esetben: a műből nincs kézirat, de van egy lanttabulatúra – akkor az a továbbiakban lantkompozícióként fog szerepelni! (A többi esetben is ez történhetett: bármely darab, amely valamilyen módon tartalmazta a “lant” szót – másolás, átdolgozás vagy lanttabulatúra esetén –, az automatikusan J. S. Bach Lantművei-ként került a műjegyzékbe. A gond csak akkor jelentkezik, ha nagyon alaposan kutatjuk a művek igazi eredetét, és szembetalálkozunk a különböző források teljesen eltérő véleményeivel, megállapításaival.)¹²³

A Boyd féle forrás a Weyrauch által készített tabulatúrát 1725 körülnek állapítja meg, Konrad Ragossnig eddig is idézett kézikönyve (*Handbuch der Gitarre und Laute*) 1730 körülnek.

Erről a fűgáról (a számtalan kiadás közül) létezik egy nagyon alapos kiadás, amely összeveti a hegedű- és az orgonaverzióval is, a címe: *Johann Sebastian Bach, Fuga BWV 1000 (“Fuga del Signore Bach”) Edizione critica e adattamento per chitarra (in La*

¹²³ Csak kuriózumként említem meg Malcolm Boyd Bach-könyvéből a következőt: “Egyes muzikológusok felvetették annak a valószínűségét, hogy Johann Caspar Fischer egyik Prelúdiumát tekinthetjük a g-moll fűga inspirációjaként, akinek *Ariadne Musica* című gyűjteménye (1702) jóval megelőzte időben a Wohltemperiertes Claviert.” (Fordítás spanyolból. Malcolm Boyd, *Bach* – Oxford University Press, RBA), 51.

minore) di Alfonso Borghese, dall'originale in Sol minore per liuto.¹²⁴ A publikáció a "L'arte della chitarra" sorozatban jelent meg – Ediziono Suvini-Zerboni, Milano, S 7718 Z (1975) – az átiratot és a kritikai ismertetést mellékelem. 1975 óta nyilvánvalóan sokkal többet tudunk a művek keletkezéséről, így lehetséges, hogy egy ilyen alapos, gondosan elkészített kiadásban például még nem fordul elő Weyrauch neve.¹²⁵

A. Borghese 1726-1735 közöttire gondolja a mű keletkezését. Ugyanő a lipcsei kéziratnak a hegedűtől való eltéréseit egyszerűen magától értetődő hibáknak könyveli el. Munkájában alapos összehasonlítást végez. Egy pár adat ebből az összehasonlításból:

A lantverzió (g-moll) 96 ütemet tartalmaz, a hegedűváltozat (g-moll) 94 ütemet és az orgonavariáns (d-moll) 96-ot.

A lant és a hegedű közötti különbség a darab elején van. Az első két ütem egyforma, a harmadik ütem változik: a lantverzióban olyan anyag van, ami a hegedűben nincs, és a hegedűével azonos résszel a lantváltozatban legközelebb csak a negyedik ütem második felében találkozunk (lásd A. Borghese kottamellékletének első példáját, Ex 1. A VI. oldalon). Tehát a lantverzió másfél ütemnyi résszel bővül a mély regiszterben történő témabelépés miatt (ami a hegedű számára lehetetlen), és a hetedik ütemben hasonlóképpen egy ütemmel hosszabb.

A. Borghese a továbbiakban ismerteti a tabulatúras lejegyzés sajátosságait, ugyanis a tabulatúra szövege nem tartalmazza ugyanazokat a ritmikai értékeket (szünetjeleket), mint az írott kotta például a hegedű esetében, ezért a megszólaltatás a lanton inkább a karakterek szembeállításának kedvez – a megpengetett hang tisztaságával kihozni az ellenszólam melodikus hajlékonyságát, megduplázva a hangok értékének hosszát, anélkül, hogy a téma kiemelését elhanyagolnánk. A hegedűn ezzel szemben sokkal igényesebb megoldásra van szükség, hogy a polifónia maradéktalanul megvalósuljon. Az orgonaváltozatnak kedvez a téma és ellentéma bemutatása, mivel az orgona képes a hosszú hangok kitartására.

¹²⁴ Ezt a művet fénymásolatban a dolgozathoz mellékelem.

¹²⁵ "Nem tudunk róla, hogy létezne bármilyen kézirat ebből a 3 szólamú fűgából – Bachtól, a barokk lantra. (BWV 1000 – eredeti hangnem g-moll.) 1840-ben Carl Ferdinand Becker "die g-moll Lautenfuge von Johann Sebastian Bach"-ról ír a saját szerkesztésű *Hausmusik im 16., bis 18. Jahrhundert*-ben. Jelzi, hogy ő maga három kézirat birtokosa, amelyek tartalmazzák Bach lantra írt egyes műveit. Ezeknek a kéziratoknak a francia tabulatúrába való lejegyzője ismeretlen. A kéziratok a Lipcsei Városi Könyvtár tulajdonát képezik. (Musikbibliothek der Stadt Leipzig). Tény, hogy a jelen kiadáshoz használt kézirat facsimiléje 1761-ből datálódik, és azt a címet viseli, hogy *Fuga del Signore Bach*. Lehetséges, hogy a tabulatúrát egy korabeli ismeretlen lantos (vagy másoló) készítette, aki feltehetően a ma már nem létező, eredeti Bach kéziratból dolgozhatott." (fordítás angolból, A. Borghese előszavából a *J. S. Bach, Fuga BWV 1000, S 7718 Z* kiadványhoz)

Megjegyzés: Ma már tudjuk, hogy Weyrauchról van szó.

Fontos hiba a lantverzió 42. ütemének hatodik nyolcada: a másik két változattal összehasonlítva egy terccel lejjebb van írva. (Erre értettem én Weyrauch lantjátékosi korlátait, magas fekvésről lévén szó ugyanis, inkább ezt a megoldást választotta, mintsem hogy az eredetiben feltehetőleg terccel feljebb írott részt maradéktalanul megoldja! Lásd A. Borghese kottamellékletének negyedik példáját – Ex.4., VII. oldal.)

Ugyanilyen “furcsaság” a lantverzió 54. üteme. A másik két változattal összehasonlítva szembeötlő ennek variációja a témaismétlésnél. (Lásd A. Borghese kottamellékletének ötödik példáját – Ex. 5., VIII. oldal.)

Egyértelmű hibát lelhetünk fel a lantverzió 95. ütemében: a ritmus hibás, rossz, nem fér bele a 4/4-es ütembeosztásba. (Ezt azóta megfejtették – állítólag kottasérülés volt az oka, rosszul ragasztották össze, és ebből adódott a baj.) Borghese azt ajánlja, hogy célszerű a másik két verziót tanulmányozni erre a részre vonatkozólag (is).

Mi gitárosok a-mollban játszunk ezt a lantváltozatot, amely eredetileg g-mollban van. Én elsős főiskolás voltam már Budapesten, Szendrey-Karper László osztályában, amikor a művet először játszottam – a hegedűváltozatot, g-mollban, egypár basszushanggal kiegészítve, melyeket Szendrey számára Zathureczky Ede írt hozzá. Mivel első nyári vakációmot otthon, Kolozsvárott töltöttem, elvittem a friss darabot Ruha István hegedűművésznek (aki azóta már jó barátom), és ő nagyon hasznos dolgokat mondott – a gitárosok által használt kötésekkel például túlzóaknak ítélte, hogy hiába van kötőív írva, mondjuk a 34. és 35. ütem két tizenhatodára, mennyivel jobb azt kipengetni, határozottan megszólaltatni, mondta Ruha 1974 nyarán. Most már tudjuk, hogy a kötőív-jelölés zenei értelmezést tartalmaz. Ahogy a hegedűn sem jelent vonásívet (nincs Bach vonásnem), éppúgy a gitáron sem jelent technikai hajlítást, kötést, hanem két hang összetartozását a zene mondandója értelmében. A lantverzióról akkor még nem tudtam, a kották zöme csak később lesz kiadva. Létezett ugyan Hans Dagobert Bruger kiadása¹²⁶ (amelyhez csak sokkal később jutottam hozzá), de ennek a kottának nem egyetlen “furcsasága”, hogy a darabot e-mollban közli (!).

Mint már annyiszor, most is folyamodhatunk egy ügyes cselhez, ha az a-moll fogásrendszerben gyakoroltuk ki a darabot, és nem akarunk rajta változtatni – újból egy hanggal lejjebb hangoljuk gitárunkat, és máris g-mollban szólhat a g-moll fúga.

Konrad Ragossnig kézikönyve (*Handbuch der Gitarre und Laute*) 13 húrú lantot ajánl.

¹²⁶ H. D. Bruger: *J. S. Bach: Kompositionen für die Laute* – Mösseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich, 1925.

A darab további előadásához magának a kottaolvasásnak az általánosan megszokott, bevett, rutinos megközelítését kell revideálnunk, a Bach zenéjéhez való kulcs ugyanis maga a sajátos kottaolvasás.

Miben jelentkezik ez a gyakorlatban? Többszólamú zene megszólaltatása esetében a felső szólamot hosszú hangokkal, szép ívben kell játszani, míg az alsó szólamban a hangokat vehetjük rövidebbre, mint ahogyan azt leírják. (Ez természetesen fordítva is igaz, amikor a dallam a basszusban van, és a felső szólam kvázi kísérő szólam.) Ilyen részekkel találkozunk a g-moll fuga lantverziója 23. ütemének utolsó négy nyolcadában, valamint a 24. ütemben is. Tipikusan ilyen helyek a 32-33-34-35-36-37. ütemek. A 37. ütem második felében és az azt követő 38. ütem első felében ez az éneklő szólam a basszusban jelentkezik. Utána, a 38. ütem második felétől ismét a felső szólam énekel, de a 39. ütemben kis arpeggiós töréssel plasztikusabbá tehetjük a belső szólamok mozgását. A 40. ütemben a hegedű osztinató basszusos megoldását ajánlom. A 63. ütem negyedik, nyolcad értékű basszushangjának a hegedűváltozat ereszkedő basszusával kellene megegyeznie (*a* hanggal). A 79. ütem megoldása is kevésbé dallamos, a hegedűváltozat megfelelő részével összehasonlítva. Ne feledkezzünk meg a 81. ütem figyelemfelkeltő hemiolájáról se. A trillát a zárlat magabiztosabb megvalósítása érdekében mindig inkább dupla húron oldjuk meg, ezáltal sokkal plasztikusabban tudjuk rávezetni a végső akkordra, amelyet kis töréssel, csembalószerű rövid, oda-vissza irányú arpeggióval oldjunk meg.

*

A **BWV 1006/a** jegyzéssel ellátott **E-dúr szvit** az utolsó lantmű Bach lantmű-jegyzékének a sorában. Ez a besorolás még akkor is igaz, ha tudjuk, hogy J. S. Bach ehhez az átdolgozásához semmiféle hangszert nem jelölt meg, valamint a kor lantjának d-moll alaphangolása szinte lehetetlenné teszi a mű E-dúrban való megszólaltatását. F-dúrban talán jobban elképzelhető lenne, de legjobban persze a D-dúr lenne alkalmas az előadására.

A különböző források a következőképpen nyilatkoznak:

Kolneder: “BWV 1006/a E-dúr szvit, héttételes, az azonos hangnemű hegedű szólószonáta (BWV 1006) alapján.”

Grove Monográfiák: “Az autográf formájában fennmaradt, az 1730-as évek második feléből való E-dúr szvit (BWV 1006a, a BWV 1006 hegedűpartita nyomán) a BWV 1000-hez és 995-höz viszonyítva modelljének sokkal szerényebb átírata.”

Geiringer: “A harmadik partita “Preludio”-ját a szerző orgonára adaptálta, és zenekari kísérettel látta el. Ebben a formában használta fel a 120 a. és 29. sz. kantáták bevezetőjéül. A g-moll szonáta fűgájának van egy lantváltozata is (BWV 1000), az E-dúr partita pedig hárfa-átíratban szintén megvan (BWV 1006a).”

“Bach saját kézírásával maradt fenn az E-dúr partita egy hegedűszóló-átírata (BWV 1006a), amit olykor Bach lantkompozíciói között sorolnak fel. A zeneszerző nem jelölte meg, hogy a művet milyen hangszeren kell játszani. Igen alkalmasnak látszik pengetős hangszere, de a feldolgozás természete mégis kétségesé teszi, hogy Bach lantra gondolt volna. Neumann (B] 1931. 86.old.) hárfát ajánl.”

Kolneder: “Végül meg kell említeni a számos átírást, például hegedűversenyeket írt át csembalóversennyé, vagy egyes tételek átvételét más művekbe, melyek között alighanem a legmeglepőbb példa az *E-dúr* hegedű *szólószvit* Preludiuma, melyből két kantáta-előjáték is készült, és egy (talán nem hiteles) billentyűs hangszeres átírat is.”

Boyd: “A tényből, hogy nincs a kézíraton – amely 1737 és 1740 közöttire tehető – a célzott hangszer megjelölve, újból Bachnak a Lautenklavier-re való választását érthetjük. Annál inkább, mivel a múlt században gondosan őrizték a kéziratot, amelynek borítóján a következő volt olvasható: *Suite pour le Clavecin composée par Jean Sebast. Bach. Originale*. Aki ezt írta, tévedhetett, hiszen abból indult ki, hogy a mű kétkulcsosan van lejegyezve, viszont nem G- és F-kulcsokban, hanem az első vonalon lévő C- és F-kulcsban (lásd 30. sz. függelék), ami megerősíti a Lautenklavier, mint címzett hangszer lehetőségét.”¹²⁷

Egyetértek Geiringernek azzal a megállapításával, hogy ha kétséges is, hogy a zeneszerző a lantra gondolt volna az átdolgozás kapcsán, a darab igen alkalmasnak látszik pengetős hangszeren való előadásra. A gitár mindenféleképpen megfelelő ennek a IV. lantszvitnek (E-dúr partitának) a megszólaltatására. Elég meghallgatnunk az első tétel, a Prelude előadását John Williams gitárművész előadásában, hogy meggyőződhessünk ezen állítás igazáról. (CD melléklet 12. sz. példája: J. S. Bach: *Prelude (From Lute Suite No. 4. In E major) BWV 1006a – 4’25”* – John Williams – gitár, Sony Classical, SK 53359)

¹²⁷ W. Kolneder, *Bach lexikon*, 209.

Grove Monográfiák: *A Bach-család*, 155.

K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*, 234.

K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach*, 237.

W. Kolneder, *Bach lexikon*, 32.

Fordítás spanyolból: M. Boyd, *Bach*, Oxford University Press, 1990. RBA, 52.

Azért tartom fontosnak, hogy ismerjük meg a darab eredetének minden részletét, mert akkor a gitárra történő átírás során szükséges aprómunkákat is sokkal könnyebben, jobban fogjuk elvégezni – hiszen nem gátol minket a gondolat, hogy a darabot a szerző kizárólag lantra dolgozta át. Bátrabban változtathatunk egy-egy helynek a gitáron való jobb megoldása, jobb megszólaltathatósága érdekében, ha tudjuk, hogy tulajdonképpen nem valódi lantművel állunk szemben.

Konrad Ragossnig kézikönyvében, a *Handbuch der Gitarre und Laute*-ben 14 húrú lantot ajánl. Itt jegyzendő meg, hogy mindenféle ellenkező nézetekkel szemben K. Ragossnig megpróbálta a lehető legjobb megoldásokat ajánlani a daraboknak lanton való eljátszhatóságához (azokét is, amelyek lantra íródtak, és azokét is, amelyek nem egyértelműen lantművek).

Sokszor találkozunk az elhangolás, azaz a *scordatura* használatával.¹²⁸ H. D. Bruger a művek elején is különböző hangolású zengőhúrokat ajánl.¹²⁹ Vannak gitárosok, akik ezt a művet a harmadik húrnak *Fisz*-re hangolásával akarják megoldani, azaz “lanthangolás” scordatúrával. Sárközy Gergely kiadásában (Z 8309) is ez az ötlet szerepel. Megjegyzem, hogy ha esetleg valakinek ez a könnyebb, akkor játssza így, de azt, hogy ilyen scordatúrával játsszák, semmiféle tudományos megfontolás nem indokolja, a gitáron a *g*-húr *fisz*-re hangolása ugyanis a reneszánsz lant- és a vihuela-irodalom előadása szempontjából fontos, azért, hogy a darabok megszólaltatását ugyanazokkal az eredeti fogásrendszerekkel oldjuk meg, melyeket a tabulatúrában a szerzők rögzítettek! Jelen Bach-mű esetében semmiféle eredeti tabulatúras fogásrendszer nem létezik, a “lanthangolás” pedig tág fogalom, hiszen a theorba és a barokk lant (theorbállant) alaphangolása *d*-moll, teljesen más, mint a reneszánsz lantoké, vihuelaké. Saját véleményem, hogy az eredeti gitárhangolás a legjobb megoldás e műveknek gitáron való megszólaltatásakor, nincs szükség semmiféle scordatúrára, az csak bonyolítja a dolgot. Itt igazolódik az állításom, miszerint a Bach-lantművek interpretációs problematikája egyben a pengetett hangszerek problematikája is, mivel minden összefügg!

A mű tételei:

Prelude

Loure

¹²⁸ “A. Burguete rámutatott, hogy a BWV 995, 999 és 1000 művekhez a 9. húrpárt *esz*-re, a BWV 997 és 998-hoz a 9. húrpárt *esz*-re, a 13-at *asz*-ra kell hangolni.” (W. Kolneder, *Bach lexikon*), 209.

¹²⁹ *Johann Sebastian Bach: Kompositionen für die Laute*, hrsg. Von Hans Dagobert Bruger, Mösseler Verlag, Wolfenbüttel (Nachdruck der Ausgabe von 1925).

Gavotte en Rondeau

Menuet I et II

Bourrée

Gigue

A **Prelude** tétel ugyanúgy, mint a BWV 996-os Gigue-je, a BWV 997-es Gigue Double-ja, a BWV 998-as Allegrója, a bachi lantirodalom gitáron való interpretációja szempontjából a legnehezebb tételek közé tartozik. A sort ugyanennek a szvitnek az utolsó tétele, a Gigue zárja.

Általában véve minden olyan zenei szöveg, amely a motorikus mozgást alkalmazza (egyenletes, gyors, ritmikus löktetésű, zömében egyforma értékű rövid hangértékek csoportjainak ismétlése formájában), a gitáros részéről komoly felkészültséget, kellő képességet, rendkívül fegyelmezett, kitartó munkát, aprólékos kidolgozást igényel. Nehéz feladat ez, de nem lehetetlen.¹³⁰

A Prelude tételt nem szabad túl gyorsan játszani. A hegedűpartita (Partita III. BWV 1006) Preludio-ját a hegedűsök általában nagyon gyorsan, lendületesen, erőteljesen játsszák. A gitáron (lanton) ez lehetetlen. Aki ugyanolyan gyorsan kezdi a darabot, mint a hegedűsök, annak nagyon csúnyán le kell lassítania a 29. ütemtől, hogy játszható maradjon! Inkább ajánlok méltóságteljes, nagyon egyenletes löktetésű, ünnepélyes hangulatú megformálást. Alapjában véve az orgonának zenekari kísérettel ellátott verziója áll közelebb – tempóban, hangulatban – a gitáron való ideális megszólaltatáshoz.

A motívumok tagolása során óhatatlanul közös nevezőre kell hozni a technikai kötések használatát a zenei szöveg motivikájával, nehogy csúnya, oda nem illő, aszimmetrikus akcentusok sora zavarja meg a darab egészére jellemző egyenletes löktetést. Ez a löktetés csak egy pillanatra áll le, amikor a tempó kiszélesedik a nagyon gáláns, pompás – megkockáztatom a kimondását: “Händeles” – zárlatnál a 133. ütem második felétől a 136. ütemig. A trillát itt is dupla húrra (két húr) ajánlom.

Visszatérve a technikai kötések használatával kapcsolatos megállapításomra, fontos megemlítenem, hogy használatuk mellőzhetetlen, általuk lesz a zenei szöveg

¹³⁰ Ez a fajta zenei szöveg nemcsak a barokk művek jellemzője, számos kortárs darabban is előfordul – igaz, nem ilyen folyamatos módon, hanem kisebb-nagyobb csoportok tagolásában. A barokk zenében egyértelműen folyamatos jellegű, a kortárs zenében nem.

folyamatosabb! Ha minden egyes hangot kipengetnénk, attól a darab “pattogóssá” válna, és inkább hasonlítana egy flamenco-szerű etűdhöz, mint egy Bach-műhöz.

Egy fontos helyet szeretnék még konkrétan megemlíteni: a 63. ütemtől a 79. ütemben levő újbóli témaindításig, amelyet kétféleképpen lehet értelmezni, játszani – az elsőt a kottaképnek megfelelő módon, a másodikat a gitáron való játszhatóság logikája szerint. Én eddig mindkét variánst kipróbáltam és használtam; az elsőt nagyon védtem a “lant-eredet” miatt. Most már azt mondom, hogy ha a második természetesebb a gitáron, akkor azt kell játszani (J. Williams felvételén pl. a második verzió hallható).

Első verzió (megegyezik az autográfval):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '63. ütem' and the bottom staff is labeled '67. ütem'. Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation consists of eighth notes and quarter notes, with a forte dynamic marking 'f' at the beginning of each staff. The word 'stb.' appears at the end of each staff.

(Részletek Sárközy Gergely kiadásából – Z 8309, 51. oldal)

Második verzió (a “gitárosított” változat az osztinátót egy oktávval lejjebb hozza):

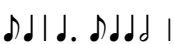
The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '63. ütem' and the bottom staff is labeled '67. ütem'. Both staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation consists of eighth notes and quarter notes, with a forte dynamic marking 'f' at the beginning of each staff. The word 'stb.' appears at the end of each staff.

(ahogyan J. Williams játssza a CD-n)

A *Loure* tétel játszásánál általánosan elkövetett hiba a gitárosok között, hogy nem 6/4-ben játsszák, hanem tisztán hallható a 3/4-es lejtés lüktetése! Ez azért történhet így, mert rendkívüli érzékenységgel, finomsággal kellene megpengetni a “kritikus” hangokat, azokat, amelyek eldönthetik, hogy az ütem milyen módon tagolódjék. Én először itt is a

lehető legegyszerűbben, de főleg a hegedűváltozat díszítéseit alkalmazva játszom, és csak a második elhangzaskor díszítem bővebben, felhasználva ennek az átdolgozásnak (BWV 1006/a) a díszítéses jelöléseit.

A Loure a késő barokk korban egy lassú francia gigue-et jelentett, amelyre jellemző volt a *maestoso* karakter és az erős hangsúlyozás (F. Couperin *pesament*-nak hívta ezt a hangsúlyt). Ezen kívül felütés, pontozott ritmus, szinkópa és hemiola a jellemzői.

Ritmusképlete: 6/4 

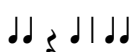
Bachnál, Telemann-nál előfordul a zenekari szvitekben és a billentyűs irodalomban is. Szövege időnként erősen kontrapunktikus jellegű is lehet. Kétségtelenül egy nagyon gálans karakterű tétel.

A Debreceni Egyetem Konzervatóriumának gitár tanszaki felvételi anyagának eddig évről-évre kötelező darabja – a bécsi Zeneakadémián is kötelező felvételi anyag.

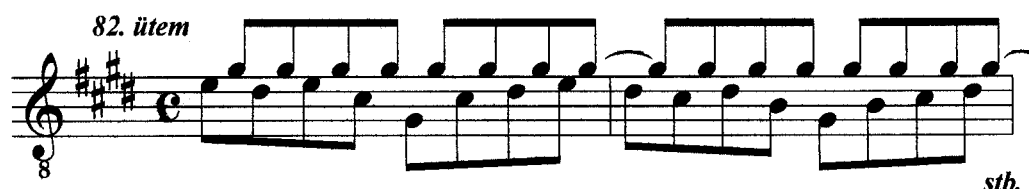
A következő négy tétel igencsak rászolgál a Geiringer által használt “galantériák” megnevezésre.

A **Gavotte en Rondeau** elegáns megfogalmazásához inkább a hegedűváltozat indítását ajánlom, úgy az első ütem díszítésében, mint a zárlat (6. és 8. ütem) késleltetések nélküli megszólaltatásában.

Van egy kérdéses hely, ami miatt a darabot hárfára elképzelt műként könyvelhették el: a tétel 82. ütemétől négy taktuson keresztül trilla (!) van jelölve a felső szólam egyetlen, hosszan tartott hangjára. Ezt a lantcsembaló és a hárfa meg tudja oldani, a lant és a gitár nem. Két megoldás van erre a helyre. Az első: használjuk a hegedűvariánst, esetleg kis ritmikai változtatással:

Az eredeti  helyett: 

A második: a felső szólam trilláját ismétlődő, osztinató jelleggel oldjuk meg.



Számomra a legegánsabb, nagyon franciás jellegű rész (szinte a Versailles-i palotában érezzük magunkat) a 36. ütemtől a 40. ütem záróakkordjáig terjedő rész (a BWV 1006a-ban). A tétel jó lehetőséget kínál a gitárosnak az epizódok különböző

dinamikai- és hangszín-gazdagságának sokrétű bemutatására, a deklamáló (második epizód) és a lírai (harmadik epizód) karakterek megformálására.

A **Menuet I.** első megszólalásakor nem használnám az előke jellegű díszítést, mert így módon a darab pregnánsága kevésbé érvényesülne – inkább egyszerűen kellene megoldani a hegedüverzsióhoz hasonlóan. A díszítést csak a második elhangzásnál, az ismétlések után ajánlatos használni.

A **Menuet II.** abban különbözik az előzőnek egyfajta “tipegő” jellegétől, hogy valamiféle hintázást, “ingamozgást” érzékelünk, és a zene pillanatnyi megállásainál lehetőségünk nyílik nagyon szép zengő hangok magvalósítására. A visszatérésnél a Menuet I-et ismétlések nélkül, az egyszerű, díszítésmentes formában játsszuk.

A nagyon feszes **Bourrée**-t majdhogynem attacca jelleggel követi a **Gigue**, amely szintén a bachi lantirodalom gitáron legnehezebben megszólaltatható tételei közé tartozik. A nagyon pregnánsan kipengetett, “pattogós”, “ugrós” rész (pl. a 2. ütem) váltakozik a lassú frazeálású, kötésekkel megvalósított “liánszerű” dallamívvel (3. és 4. ütem). Ennek a liánszerű játszadozásnak a hatása csak tovább fokozódik a visszhang-effektus (**f – p**) alkalmazásával (5. és 6. ütem), majd a “pattogós” és a “fűzér”-hangok kiegyenlített váltakozása után a 11. ütemtől egy nagyon hosszú (2 ütemnyi, az alsó szólam continuo jellegű nyolcad-mozgásával együtt haladó) dallamív által felvezetve a 13. ütem kétszólamú, erősen markáns, “pattogós” deklamációja következik. Majd a “pattogós” és az arpeggiós részek (13. és 14. ütembeli) váltakozása után a 15. ütemtől induló 7+5+5 hangos végkifejlet a dominánsan akkorddal zárja az első részt. A második részben ugyanezeknek az elemeknek a megfelelőivel találkozunk. A tételben az előadó legfontosabb tennivalója, hogy kitartó, következetes gyakorlással kimunkálja a látszólag apró, de karakterben színessé tehető váltakozásokat, hogy unalmas skálázgatás helyett sziporkázóan izgalmas tűzijátékot produkálhasson.

Ismétléskor hatásos, ha az utolsó (záró) akkordot nem egyszerre pendítjük meg (mint először), hanem kis szélesítés után felbontott, arpeggiált formában, súllyal indítva – ellenkező esetben nem lehet észrevenni, hogy véget ért egy nagyszabású mű.

Konklúzió

Az első dolog, ami az olvasónak szembetűnhet, hogy a zenetörténet folyamán a pengetős hangszerekkel kapcsolatosan soha semmi sem volt egyszerű, egyértelmű – hiszen ha az ellenkezője lenne igaz, akkor ma például J. S. Bach egyértelmű lantműveiről beszélnénk –, sőt inkább az a jellemzőjük, hogy velük bármikor bármi megtörténhetett, megtörténhet.

Miután a királyok kedvelt hangszere, a lant eltűnik a zenetörténet folyamatában, és utódhangszere, a gitár, a magas zenekultúra perifériájára szorul, a XX. században feléledő óriási népszerűsége révén a modern kor vívmányának, az elektronikának a jóvoltából a *Rolling Stones* “nyelvöltögető” emblémájával felesel vissza – és méreteinek hatását most már nem a hagyományos módon érzékelteti, nem a hangszer “corpus”-ának formájával, nagyságával, nem húrjainak számával, hosszával, hanem a magas decibellekkel és a pop- és rockzenei bevételeknek az elanyagiasodott világ üzleti sikereiként elkönyvelt dollármillióival.

Ha a gitár, története során, a zene perifériájára szorult, ez a periféria hatványozottan jelentkezik, ha a földrajzi tényezőket is figyelembe vesszük. A gitár eredete vitathatatlanul spanyol, a hangszer alapjában véve mediterrán jellegű, és egyértelműen a nyugati kultúra zenei eszköze (spanyolok, franciák, olaszok, angolok és kismértékben németek használják).

Magyarországon kevésbé volt elterjedve és megbecsülve. A hangszer szempontjából a kelet-európai országok a (zenei) perifériának a (földrajzi) perifériáját jelentették. Ez a pengetős hangszerek történetének már a legelején is így volt, mivel Bakfark is csupán az utazásai gyümölcseként megismert nyugati (olasz, francia) zene frissen megjelent terméseit ültette át a lantra. Annak következtében, hogy munkásságát inkább a lengyel királyi udvar értékelte, és hogy legfontosabb munkáit (*A lyoni lantkönyv*, 1553 és *A krakkói lantkönyv*, 1565) nem magyar földön jelentethette meg, a külföldi szakirodalom¹³¹ a mi Bakfarkunkat a “lengyel lantiskola jeles képviselője”-ként (sic!) említi.

Egy pillanatig érdemes elgondolkodni azon, hogy a magyar zenekultúra első, valóban európai nagyságrendű zenei személyisége Bakfark Bálint volt, egy lantos, egy pengetőhangszeres művész-komponista. Ennek ellenére hiába néznénk végig a rangos zenei intézmények listáját, hátha találkozunk egy róla elnevezett komolyabb

¹³¹ Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e letteratura*, Edizione Suvini-Zerboni, Milano 1979.

zeneintézménnyel, mert ilyen nem létezik. Ennek a nagyon egyszerű magyarázata talán az lehet, hogy zenekultúránk gerincét Liszt, Bartók, Kodály munkássága alkotja (nyilván nagyon helyesen), és így valahogy már nemigen fér a képbe a pengetőhangszerek iránti különösebb figyelem. Csakis ezzel magyarázható, hogy hiába rendelkezünk Bakfark szellemi örökségével, még 2003 márciusában sem lehet Magyarországon hivatalosan lantot tanulni, lanttanári vagy lantművészi diplomát szerezni – holott a lant mai népszerűségéről a francia működtetésű “Mezzo” (előtte “Muzzyck”) televíziós csatorna közvetítései jóvoltából nap, mint nap meggyőződhetünk! Szinte nem múlik el nap anélkül, hogy a régi-zenei előadások során ne látna a néző számos lantost a különböző kamaraegyüttesekben, még olyan műveknél is (continuo játékos szerepkörben), ahol eredetileg a lant használata nem volt megjelölve – például J. S. Bach *Kávékantátájában* (BWV 211) a Ton Koopman által irányított kamaraegyüttesben.¹³²

A magyar zenei élet másik “mostohagyereke” a gitár. Hiába népszerű, hiába képezik a magyar zeneiskolák legnépesebb hangszerosztályait a gitározni tanuló növendékek, a “magas zenekultúra” részéről ennek ellenére állandó jelleggel valamiféle sorompószerű távolságtartást érzékelhetünk. Magyarországra nem jellemző, hogy benne lenne a nagy nemzetközi gitáros élet vérkeringésében. Gondoljuk csak el, hogy Andres Segovia például mindössze csak egyszer (1937-ben) játszott Magyarországon, holott csaknem száz évet ért meg (1893-1987)! A ma világszerte legnagyobbra értékelt gitárművészek nagy örege, Julian Bream soha nem járt Magyarországon!

Az is szomorú képet fest az általános helyzetről, ahogy Bream a gitár szempontjából periferikusnak tartott kelet-európai, pontosabban 1981-es bukaresti koncertútjának nem a legkellemesebb élményeiről ír a könyvében¹³³ – hogy hogyan fogadták a gitárt és a nyugati zenét általában, pontosabban Hans Werner Henze-nek *The Royal Winter Music* című, Shakespeare karaktereire írt szonátáját. Pedig ha belegondolunk, egy rendkívül rangos rendezvényre volt meghívva 1981 októberében: a szerző születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett rendkívüli George Enescu Fesztiválra. (No persze, az

¹³² Kezembem tartom a londoni *Royal College of Music, examination requirements* 1980/81-es (már akkor!) kiadását. Az 58-59. oldalakon a *Section XVIII. Guitar Performing* követelményei vannak felsorolva, a 60. oldalon a *Section XIX. Guitar Teaching*. A 61-62. oldalakon a *Section XX. Lute Performing*, a 63. oldalon a *Section XXI. Lute Teaching* szerepel. (The Royal College of Music, Prince Consort Road, South Kensington, London SW7 2BS – ARCM Examination Requirements for Associateship) A Royal Academy of Music-nak a *Licentiate Examination* 1980-82-es (!) kiadványában a *Guitar Teachers' Examination* követelményei a 60-61-62. oldalakon, a *Guitar Performers' Examination* követelményei a 74-75. oldalakon találhatók. (Royal Academy of Music, Marylebone Road, London NW1 5HT).

¹³³ *Julian Bream, A Life on the Road* by Tony Palmer – Macdonald and Co (Publishers) Ltd. London, Sydney, 1982. Erről a könyv 10. fejezetében: *Members of the Savage Club* ír, 170-181.

azért még Ceaușescu Romániájában, annak mindenre kiható körülményei között került megrendezésre, másképp nem adta volna idevágó fejezetének “A barbár klub tagjai” címet! A “vasfüggöny” évei alatt a nyugati zenészeknek csak kis csoportja – főleg széles körben koncertező karmesterek, zongora- és hegedűművészek – volt tisztában a kelet-európai körülményekkel. A nyugati gitárművészekre nyilván nem volt jellemző a kelet-európai hangversenyezés, ezért lehetett Bream számára sokkoló a romániai helyzet – London, Párizs, New York, Tokió után a bukaresti valóság.)

A másik óriási gitáros, John Williams úgy járt Magyarországon, hogy jóformán senki sem tudott róla: 1990. május 21-25 között az Olasz Kultúra Intézetében készített lemezfelvételt a Liszt Ferenc Kamarazenekarral (Rolla János vezetésével) – a Vivaldi Concertókat vette fel a Sony cég számára.¹³⁴ Milyen nagyszerű lehetőséget szalasztottak el a koncertszervezők, amikor nem ragadták meg ittlétét egy hangversenyfelkérésre – garantáltan hatalmas tömegeket vonzott volna!

Amíg Szendrey-Karper László élt, legalább biztosan számíthattunk évente egyszer egy klasszikus gitár szólóestjére a Zeneakadémia Nagytermében. A Kisteremben időnként (két-három évente egyszer) kubai gitárosok fordultak meg, és nekem is rendszeresen volt itt gitármatiném. A legnagyobb gitáros esemény az 1973-tól kétevente rendszeresen megrendezett Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztivál volt (lásd a 23. sz. függelék) a teljes itthoni gitártársadalom részvételével és az akkor meghívható külföldi vendégek közreműködésével, ami óriási lendületet adott a hazai szakmának az információk élményszerű habzsolásával – e nélkül a nemzetközi kitekintés nélkül nem is tudom elképzelni, hogyan fejlődünk volna! Ennek szervezése, művészeti vezetése kétségtávol Szendrey-Karper László fáradhatatlan munkáját dicsérte. Egész életében arra törekedett, hogy a gitárt elismertesse Magyarországon, és a művészképzést, azaz a hivatalosan lehetséges legmagasabb szintű képzést a Zeneakadémián a gitár számára is elindítsa. Évtizedes próbálkozásai kudarccal jártak, 1991-ben a művész elhunyt. Csak iszonyú nagy nehézségek árán indítottak a gitárosok számára egyetemi szintű képzést, azaz művészképzést a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2002-ben.

A számukban igen szerény gitárkoncertek a különböző klubokba, társaskörökbe, a “futottak még” kategóriába sorolható, előadásra alkalmas helyiségekbe szorultak. Ma már évente csak az egyébként Németországban élő jazzgitárosnak, Snétberger Ferencnek van zeneakadémiai nagytermi koncertje. Ha ma például külföldre szeretnénk küldeni egy

¹³⁴ John Williams plays Vivaldi Concertos. Benjamin Verdery, Norbert Blum, Franz Liszt Chamber Orchestra, János Rolla leader – Sony Classical 1991, SK 46556.

kortárs magyar gitárműveket tartalmazó CD antológiát, igencsak bajban lennénk, mert ilyen sincs! A fiatal generáció két jeles magyar képviselője, a Katona fivérek (Katona duó) is külföldön élnek; őket igen jó, nyugati, profi menedzselésük révén jól ismeri a gitáros világ – de német művészekként futtatják őket! Azt hiszem, ezek után nem alaptalanul használtam a “mostohagyerek” kifejezést. Gondolom, Magyarország végleges európai integrációjával a gitárosok helyzete is pozitívabb képet fog majd mutatni.

*

A dolgozat kapcsán rengeteg megválaszolatlan kérdéssel találkozunk. A fő kérdés, hogy a hegedűs, billentyűs, orgonista Bachot mégis miért érdekelte ez a pengetős hangszer, a lant (hiszen ő maga nem volt lantjátékos), amely éppen abban az időben ítéltetik feledésre, amikor a legszebben szól. Az a véleményem, hogy pontosan ebben a rendkívülien szép hangzásban kell keresnünk a választ, azaz Bachot a pengetett hang mágikus varázsa bűvölhette el – az a hangzás, amit egyszerűen “effetto bellissimo”-nak neveztek a kor zenészei –, a theorba sajátosan gyönyörű, mélyen zengő húrokkal dúsított hangzása. Minden kornak megvan a sajátos ízlése, divatja, így a barokk korhoz tulajdonképpen nemcsak a csembaló csilingelő hangzása, de a lant lágy, édes hangja is hozzátartozott. Az más kérdés, hogy a csembaló (praktikussága miatt) egyre inkább kiszorította a lantot, és Bach korában a lant tulajdonképpen már ritka hangszernek számított. Habár Bach nem volt lantjátékos, a hangszer hangzása különösképpen érdekelte, ezért aktívan közreműködött a lantcsembaló tökéletesítésében. Ez az utókor “újjáélesztett” lantosai számára egyben egy megoldhatatlan dilemmát jelent, ugyanis az irodalomról, amit mi J. S. Bach *Lantművekként* ismerünk, kiderült, hogy javarészt inkább billentyűs hangszerre jellemző zenei szöveget tartalmaz – éppen e miatt a hangszer, a lantcsembaló miatt, amely se nem lant, se nem igazi csembaló. Ezeket a műveket viszont nem tekinthetjük önálló billentyűs irodalomnak sem, mivel hangzásukban a lantot akarták utánózni! A BWV jegyzékben történt osztályozásuk alapján is igaz a megállapítás, hiszen a kérdésesebb, problematikusabb művek is (BWV 996, 997, 998, 1006a) mindennek ellenére mégiscsak a lantművek fejezetében találhatók, és nem a billentyűs irodalom címszó alatt. Tehát ezek a művek nem tartoznak a billentyűs irodalom önálló művei közé!

Mivel J. S. Bach lantműveinek interpretációs problematikája egyben a pengetett hangszerek problematikája is, ezért volt szükséges részletesen, történeti áttekintésben is ismertetni a pengetős hangszereket, valamint tanulmányozni azokat a billentyűs hangszereket is, amelyeket azért kísérleteztek ki és alkottak meg, hogy a lehető

legtökéletesebben tudják utánózni valamely húros hangszer – a lant, a hárfa, a citera – hangját.

Jelen esetben egy olyan lantirodalomról beszélhetünk, amelyet zömében “lantosítani” szükséges, mert e nélkül a művek játszhatatlanok. Még azt a mindössze két autográf Bach-művet is, amelyet konkrétan lantműként jelölt a szerző, át kell írni lantra – a további öt darabról nem is beszélve!

Különös figyelmet szenteltem a különféle vélemények (K. Geiringer, W. Kolneder, M. Boyd, Grove Monográfiák, K. Ragossnig) összehasonlításának, amelynek során kiderült, hogy még olyan vélemény is akad, amely egynémely kompozíció esetében egyenesen azt vonja kétségbe, hogy szerzőjük maga J. S. Bach lett volna!

Amikor meg mertem kockáztatni S. L. Weissről azt a megállapítást, hogy talán nem volt túlzottan ügyes a rendes kottaírás használatában, egyáltalán nem pejoratív értelemben tettem! Kizárólag gyakorlati megfontolások vezettek, hiszen mi más magyarázat lehetne arra, hogy nem foglalkozott Bach lantkompozícióival érdemben, és így egy zenetörténeti mulasztás terhével tért örök nyugovóra!? A lantosoknak ott volt a saját írásmódjuk, a tabulatúra és a számozott basszus – egyáltalán nem volt életbevágóan fontos a kotta írásának, olvasásának a gyakorlata. Ki merne például a nagy flamenco gitárvirtuóz, Paco de Lucía zseniális képességeiről, tehetségéről bármi rosszat is mondani – mégsem ismeri a kottát! Amikor a komolyzene területén is próbálkozott, például J. Rodrigo *Aranjuezi Concert*-jét játszotta hangversenyeken, lemezen, videofelvételen, akkor annak betanulásához egy klasszikus gitárost szerződtetett, aki többször előjátszotta neki a különböző részeket, amelyeket így Paco de Lucía fokozatosan megtanult. Ez a gyakorlat egyáltalán nem szokatlan a gitárosok között. Andres Segovia például így tanulta meg Miguel Llobet repertoárjának néhány darabját egy szállodaszobában! (Amikor Segovia arra kérte Llobet-et, hogy a koncerten játszott darab kottáját kölcsönöznél számára, a válasz az volt, hogy “nincs belőle írott kotta, de szívesen megtanítom, ha eljön holnap”. Segoviának három napjába került ily módon a kívánt darabokat Llobet-től megtanulni.)¹³⁵

*

James Burnett véleményét osztom, aki a művek gitáron való megszólaltatását sokkal praktikusabbnak, azokat a gitáron játszhatóbbaknak tartja (lásd 22. sz. függelék).

¹³⁵ Segovia, *Önéletrajz, 1893-1920-as évek* (angolra fordította W. F. O'Brian, McMillan Publishing Co. Inc. New York, 1976), 106.

Andres Segovia gitárművész egyetlen magyarországi, 1937-es hangversenyén az elhangzott Bach-művek interpretációjáról nagy zenekritikusunk, Tóth Aladár csak a legelismertebb módon nyilatkozott. Elragadtatással ír a hangszer éneklő karakteréről, a színekben gazdag előadásmód lehetőségéről, ami nyilván nem új dolog, mivel Debussy is “eszpresszív csembaló”-nak nevezte a gitárt.

Vitathatatlan tény az, hogy ezek a darabok a gitárnak a lanttól kapott legértékesebb polifon örökségét képezik, és ugyanúgy részei a hangszer irodalmának, mint a többi gitáros zeneszerző (F. Sor, M. Giuliani, stb.) művei. Mi több, ezek a művek minden országban a hivatalos tanrendek “standard” követelményei között találhatók, valamint a nemzetközi versenyek kötelező anyagába tartoznak.

A gitárosnak kötelessége megismerni hangszere történelmi elődjait, hiszen minél jobban megismeri, annál világosabbá válik számára, hogy ez a rákényszerített kisebbségi komplexus, a zenetörténeti margináció a késő barokkig egyáltalán nem volt jellemző a pengetős hangszerekre! Nyugodt öntudattal jelenthetjük ki, hogy a pengetős hangszerek írott irodalma lassan az 500. évfordulójához ér (Spinacino 1507-es Tabulatúrája)! Ugyanakkor a pengetős hangszerek fejlődésük során, zenei mondanivalójuk kifejezése érdekében, egy sor hangszertechnikai sajátosság, nehézség megoldásaként olyan interpretációs artikulációt használtak (dupla pontozás, inegál játék), amit a billentyűs és húros hangszerek szintén átvesznek a saját fejlődésük során, így azok ma a “historikus” irányzatú előadásmód alapjait képezik.

Ha a beat-, pop-, rock-kultúrát is figyelembe vesszük, akkor máris nyilvánvaló lesz, hogy a pengetős hangszerek mindig is óriási népszerűségnek örvendtek és örvendenek. John Williams könyvbevezetőjében (lásd 11. sz. függelék) kifejti, hogy a gitár ereje pontosan ebben az óriási népszerűségben rejlik, és mindig is “hídszerepet” fog betölteni a “magasabb” zenekultúra és a “népi” (flamenco, country, jazz, beat, pop, rock) kultúra között.

Népszerűsége mellett a gitár a kellően felkészült, avatott gitárművész kezében egy nagyon komoly, igényesen polifon hangszer.

Nem alakulhat ki olyan felfogás, miszerint J. S. Bach lantműveit ne játsszák a gitárosok, csak a lantosok – főleg miután kiderült, hogy tulajdonképpen a lanton is csak átdolgozott, átírt formában lehet őket megszólaltatni! Az a paradox helyzet állt elő, hogy **egy pengetős irodalmat át kell írni ahhoz, hogy a pengetős hangszer (lant és/vagy gitár) képes legyen ennek az irodalomnak a megszólaltatására!** Ha a gitárt a

kivégzőosztag sorfala elé állítanánk, az a lanton nem segítene, továbbra is ugyanúgy csak “lantosított” átírat formájában képes megbirkózni J. S. Bach lantműveivel!

A lant (theorba) és a gitár (barokk gitár) testvérhangszerek voltak történelmi megjelenésük óta,¹³⁶ így gondjaik és örömeik is közösek, ezért ezek a Bach-művek mindkét hangszer jogos örökségét képezik. Ezért nagy felelősség hárul mindkét hangszer jeles képviselőire, hogy ezt az örökséget minden részletében megismerjék, valamint ezt a tapasztalatot, információt, tudást a következő generációknak továbbadják!

¹³⁶ Erre nézve a legjobb illusztráció a párizsi Musée de Louvre-ban található, *Réunion de Musiciens* című festmény, François Puget (1651-1707) műve. A néző figyelme a kép középpontjában Lully-re irányul, aki theorbán játszik, előtte pedig az asztalon egy barokk gitár fekszik! Aki gitározott, az egyben lantozott is. Ez a kép (amelynek részletét Cd-borítón láthatjuk a 31. sz. függelékben) nagyon jól érzékelteti a két pengetős hangszer testvér voltát.

Függelékek

1. sz. függelék:

Zongoraművek

Részlet K. Geiringer: Johann Sebastian Bach c. művéből 198-199. oldal

Bachnak élete során igen kevés műve került csak kiadásra, és ezek közül a legnagyobb helyet billentyűs hangszerekre írt kompozíciói foglalták el. Láthatóan sokra tartotta őket, és úgy érezte, a közönséget elsősorban ezek vonzzák majd. Az utánajövő generációk valóban “clavier” komponista minőségében ismerték legjobban.

A “clavier” fogalom (a latin *clavis*, kulcs szóból ered) Bach idejében bármilyen billentyűs hangszer megjelölésére szolgált. Bach *Klavierübung* című köteteinek első, második és negyedik része húros, billentyűs hangszerekre való műveket tartalmaz, míg a harmadik része orgonára írt alkotásokat. Hasonlóképpen az orgonaműveknek például gyakran ez volt az előírása: “két clavierra és egy pedálra”. De a fogalmat szűkebb értelemben is használták. Gyakran a “clavier” (magyarosan klavir) szó mindössze annyit jelent, hogy a barokk muzsikuskok által ismert billentyűs, húros hangszerek három fő típusa közül az egyik. A három főtípus a következő volt:¹³⁷

- (1) csembaló (franciául *clavecin*), egy vagy két manuállal felszerelt, a regiszterek különböző húzógombjaival és több sorozat húrral, tollból vagy kemény bőrdarabkából készült pengetővel;
- (2) spinét vagy virginál, egy manuállal, rendszerint húzógombok nélkül és szimpla húrozattal, amit szintén toll- vagy bőrdarab penget;
- (3) klavichord, csak egy billentyűzettel, regisztergombok nélkül és egy húrgarnitúrával, amit rézérintők szólaltatnak meg.

A zongora – nemzetközi nevén pianoforte –, noha már létezett a század közepe előtt és Bach ismerte is, nem tartozott az általa használt hangszerek közé.¹³⁸

Szórványosan, mint a Goldberg-variációk vagy az Olasz koncert esetében, Bach megjelölte, hogy csembalón kell játszani. Ám rendszerint nem jelezte, melyik hangszert részesítené előnyben, és minden egyes kompozíciót külön kell elemeznünk, ha ki akarjuk deríteni, vajon Bach a pattogó hangú, színét és erejét hirtelen változtatni tudó csembalóra

¹³⁷ A hangszerek szerkezetét ismerteti C. Sachs: *The History of Musical Instruments* (New York, 1940.) 330. és kk., továbbá K. Geiringer: *Musical Instruments* (London, 1943.) 124. és kk., 167. és kk.

¹³⁸ F. Ernst *A BJ*-ben, 1961, 61. és kk.

szánta-e, vagy spinétre gondolt ragyogó, de merev hangjával, vagy netán az igen hajlékony, lágy tónusú klavichordra. Szünetek híján lévő darabok például nem adnak lehetőséget a csembalistának a regisztergombok változtatására, ami Bach idejében mindig kézzel történt. Viszont olyan darabokat, amelyek éles dinamikus változásokat kívántak – a kivált a versenymű-formában észlelhető, úgynevezett “terasz dinamikát”, erős ellentéteivel a szóló és a tutti között – csakis a csembaló kettős klaviatúráján lehetett megszólaltatni. Ugyanakkor az éneklő jellegű dallamvonalakat az előbb felsorolt hangszerek közül a legjobban a klavichordon tudta kihangsúlyozni a muzsikusz.

Így aztán feltételezhetjük, hogy az erőteljes, tüzes “Angol szviteknél” Bach csembalóra gondolt, míg a finom és intim “Francia szvitekhez” a klavichordot választotta volna. Valószínű, hogy ehhez hasonlóan klavichordot használt az “Invenciók” és “Sinfoniák” (két- és háromszólamú invenciók) esetében is, hiszen az előszóban kijelentette: a mű fő célja az előadóknak az éneklő játékmódban való képzése.

A tizennyolcadik század második felében a “clavier” jelentése fokozatosan leszűkült a klavichordra. A *Das wohltemperierte Klavier* épp ennek folytán kapott téves címet angol fordításban. Az angolszász országokban ugyanis ez a neve: “A jól temperált klavichord” és ebben a megjelölésben hallgatólagosan benne rejlik, hogy Bach csupán erre az egy hangszerre szánta művét, márpedig ténylegesen ő maga nem utalt arra, hogy ennek adja az elsőbbséget.¹³⁹

Mivel nincs határozott bizonyosságunk sem erre, sem arra, abból kell kiindulnunk, hogy Bach életében a “clavier” szón bármiféle billentyűs hangszert érthettek, de főként a húrokkal felszerelteket. Ebben a csembalót, spinétet és klavichordot felölelő szűkebb jelentésében fogjuk használni e kifejezést ennek a fejezetnek során.¹⁴⁰

¹³⁹ Nem kell szó szerint venni Forkel megállapítását, hogy Bach klavichordon szeretett legjobban játszani. Forkel sok információt kapott Emanuel Bachtól, a klavichord-játék legkiválóbb képviselőjétől. Elégé valószínű, hogy a hamburgi komponista olyan tulajdonsággal is felruházta édesapját, ami alapvetően a sajátja volt. Ugyanily kevésbé meggyőző Hans Brandts-Buys kísérlete (*Het wohltemperirte Clavir*, Arnhem, 1944), hogy bebizonyítsa, Bach híres 48 prelúdiuma és fúgája mindegyikét orgonára írta. Jóllehet egyes darabok szinte kínálkoznak arra, hogy ezen a hangszeren adják elő őket, a muzikológusnak túlságosan is általánosító kijelentése nem győz meg.

¹⁴⁰ Bach csembalómuzsikájáról igen sok munka szól. Ezek közül kiemelhetjük a következőket: M. Seiffert: *Geschichte der Klavermusik*, Leipzig, 1899. (3. kiadása a C. F. Weitzmann: *Geschichte des Klavierspiels* című műnek); W. Apel: *Masters of the Keyboard*, Cambridge, Mass. 1947; N. Dufourcq: *Le Clavecin*, Paris, 1949; H. Keller: *Die Klavierwerke B.s*, Leipzig, 1950; C. Auerbach: *Die deutsche Klavichordkunst des 18. Jahrhunderts*, Kasel, 1953; E. Bodky: *The Interpretation of B.'s Keyboard Works*, Cambridge, Mass. 1960; J. Gillespie: *Five Centuries of Keyboard Music*, Belmont, Cal., 1965. A további irodalomra az egyes kompozíciókkal kapcsolatban hivatkozunk.

2. sz. függelék

Gitármuzsika

(Fittler Katalin lemezkritikája; Parlando 1994)

Vakítóan fehér falú épület előtt, pálmafa alatt, tipikusan mediterrán légkört sugalló környezetben gitározik a kazetta borítóján Tokos Zoltán. A kép, látványként sajátos légkört áraszt – csakúgy, mint a felvétel, melyen hat komponista nyolc darabját ismerhetjük meg. A borító külön kiemeli Rodrigo gitárversenyét – ez az egyetlen zenekarkíséretes kompozíció az összeállításban, a többi darabban szólistaként gyönyörködhetünk Tokos Zoltán játékában. Nem véletlen, hogy a kolozsvári születésű gitáros életútja, pályája – többéves debreceni tanárkodás után – Spanyolországba vezet: játékát hallgatva aligha sejtenénk, hogy nem ottani “bennszülött” tolmácsolásában halljuk a vérpezsdítő muzsikát.

Vannak nemzetek, amelyeknek zenéje – elsősorban *népzenéje* – olyannyira jellegzetes, hogy a külföldi könnyen és hamar azonosít néhány alapvető karaktert egy-egy táj muzsikájával. (Gondoljunk csak a számos külföldi komponistát inspiráló “magyar táncok”-ra, vagy a “csárdás”-ra!) Zeneileg nehéz lenne lehatárolni, mi az, ami “spanyolossá” teszi a muzsikát – mindenesetre, még a kortárs spanyol szerzők is szívesen alkalmazznak műveikben olyan fordulatokat, amellyel első hallásra elárulják nemzeti hovatartozásukat.

Ugyanakkor viszont, a spanyol, vagy a spanyolosnak érzett, azzal közeli rokonnak hallható kortárs kubai gitár-zene magán viseli a műzenei formavilág és szerkesztésmód tipikus vonásait is. Hallgatjuk az andalító melódiákat, míg egyre-másra figyelünk fel a meglepő harmónia-kapcsolatokra a kíséretben, máskor a ritmikus hangvétellű muzsika metrikus leleményei jelentenek komoly intellektuális örömet a műveket analitikusan hallgatónak.

Egyfajta jellegzetes hangzásvilág – azon belül pedig *számtalan* árnyalat, hangvétel és tételtípus; ez a kettősség érvényesül Tokos Zoltán felvételén.

További elgondolkodnivalót ad a gitárművész technikailag káprázatos játéka; ezt hangszeres hozzáértés nélkül is kontrollálhatjuk. Ugyanis csak a hangszervirtuózok képesek létrehozni pezsdítő-virtuóz hangzást oly módon, hogy erőlködésnek, igyekezetnek nyoma sem hallatszik. Vagyis: amikor a bonyolult-összetett játszanivalót is problémamentesen, magától értetődően tudják megszólaltatni.

Tokos Zoltán gitárja: mesél. Történeteket – hol elbeszélőt, hol izgalmasat, máskor izgatott-szenvedélyeset vagy éppen hűvös-tartózkodót – hallunk, amelyeknek karaktere a címek ismerete nélkül is nyilvánvaló (a bölcsődal vagy a keringő “kitalálható”, máskor a magyarra le nem fordított címek amúgysem adnak eligazítást). A zenei-technikai perfekció másik egyértelmű bizonyága: *leköti* a hallgató figyelmét, úgy első, mint sokadik hallgatásra. Ráadásul olyan hangulatos, hogy értékes “szórakoztató” zenének is kiválóan alkalmas; kevés megfelelőbb kazettát tudok elképzelni mediterrán utazások alkalmával, kísérőzeneként.

A gitár: népszerű hangszer napjainkban Magyarországon. Bár Tokos Zoltán repertoárját kevesen tudják hasonló színvonalon megszólaltatni, az általa játszott darabok iránt feltehetően érdeklődnek majd hangszerének játékosai. Így kár, hogy a kotta-anyaggal kapcsolatosan nem ad semmiféle információt a kazetta kísérőszövege.

És egy apró megjegyzés: Rodrigo gitárversenyében Tokos Zoltán partnere a Botvay Károly vezetésével működő Budapesti Vonósok kamara-együttes. Amikor fúvósok is fontos szerepet játszanak egy versenyműben, nem lenne felesleges pontosítani az információt (akár nevük kiírásával, akár utalással arra, hogy “kiegészített” együttest hallunk).

(MK 31568)

3. sz. függelék

Lantirodalom

(Bokor Ilona hangverseny-ismertetője; Igazság, 1972)

A lant a barokk idők legnépszerűbb hangszere, a reneszánsz öröksége. A XIII-XIV. században a házi- és társasmuzsikálásnak egyaránt nélkülözhetetlen hangszere; a világi ének kísérője, zenekar és kórus házi helyettesítője, s számára épp oly seregestől készülnek lantátíratok, mint ma a zongorakivonatok.

A lantjáték, lantátíratok s az önálló lantzene, valamint a lantkészítés fénykora a 16. Század. A XVII. Század zongorazenéje sokban csak függvénye a lantmuzsikának; innen veszi át csaknem egész ornamentikáját, a franciáknál programfestő sajátságait is. A hangszer lassanként háttérbe szorítják a billentyűs hangszerek (részben a hegedű is), de csak a XVIII. Század derekán tűnik le a zenei praxis színteréről. Az első világháború után a német ifjúsági mozgalom újból divatbáhozott "lant"-ja a gitár volt.

Mint a legtöbb országban, nálunk is a XVI. Század volt a lantjáték virágkora. A magyar zene- és irodalom történetében a lant lényegesen elűt a nyugati lantmuzsika történelmi szerepétől és jelentőségétől. Olasz-, Spanyol-, Francia- és Németországban a XVI-XVII. század lantművészei és lantzenéje egy új hangszeres kultúra felvirágzását hozták. Nálunk a lant szerepköre elsősorban lanttal kísért éneket jelentett. Erdélyben nagy hagyománya van a lantirodalomnak. Itt született a XVI. Század világszerte egy legismertebb lantművésze és zeneszerzője, Bakfark Bálint. Számos táncíratot és dallamot szerzett lantra.

A lantirodalom a XVI. században ér delelőjére. Ekkor jelennek meg a legelső instruktív kiadványok és példatárak. Chansonokat, madrigálokat és motettákat egyaránt átírnak lantra és gazdag instrumentális ornamentálással ékesítenek. Felvirágzik a stilizált táncdarabok irodalma is, amelyek többnyire virtuóz előadót igényelnek – a szvitirodalom s az újabb variációs technika közvetlen előkészítői.

A műzenei táncok – akár stilizáltak, akár aktuálisak – valaha elsősorban lanton szólaltak meg. A lanttáncok sorozata a szvit egyik legfőbb alapja. De mi is a szvit? Tánczene. Mire műzenei tényezővé alakul, már többnyire azért eszményítik, mivel elvesztette tulajdonképpeni reális célját és abszolút zenévé "avult". Ekkor lesz kedvverítő eszközzé a műzene, művészi táncok, javarészt asztali muzsikára használt stílusa.

A szvit társadalmi szerepe kb. olyan, mint jóval később az ún. könnyű zenéé; persze figyelembe véve, hogy a barokk idején minden műzenének alapos a letétmódja! Azt is tudni kell, hogy kb. 1680 óta a templomi és kamaraszónáta modora (templomi és világi) áthat egymásba és a stilizált táncok feldolgozásmódja sokszor a lehető legkomolyabb módszerrel (imitációkkal, fugákkal) történik. Ez azt jelenti, hogy a késő barokk szvitje színvonal-emelkedése révén felsőrendűvé is válhatik, emancipálódhat a többségi ízlés alól. Az ízlés mindinkább a homofon áttetszőség felé fordul és ez az, ami 1750 után elavulttá teszi a szvitet. A menüett fennmarad belőle, mivel élő tánc.

A fejlődés elején a variációs szvit uralkodik, a régi táncpárok nyomában. A variálás művészete általában mélyen bevésődik a barokk technikába. Kialakult a szinte sablonná váló négytétéles típus: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, később számos közbeszúrt tánc élénkíti a szvitet tetszés szerint. Ilyen a gavotte, passepied, menüett, bourrée, olykor még dal (air) is járul hozzá, valamint chaconne vagy passacaglia, tehát variált alaptémás forma.

Nálunk régen nem játszottak lantzenét, annál öröndetesebb, hogy **november 29-én este az Egyetemi Ház kistermében Tokos Zoltán** előadásában barokk szvitet és szvit tételeket hallgathatnak a zenekedvelők.

1972 *Igazság*

Bokor Ilona

4. sz. függelék

Tokos Zoltán a kolozsvári Ars Antiqua együttesel (fénykép)



5. sz. függelék

Kompozíció gitárra

(Terényi Ede írása; Utunk, 1977)

Nemrégiben szokatlan megrendelést kaptam: Tokos Zoltán kért fel: írjak számára gitárdarabot.

Tokos Zoltánt konzervatóriumi hallgató korából ismerem. Akkoriban a zenetanári szakra járt, de mindenki tudta róla, hogy minden másnál jobban érdekli a gitárjáték. Nekem is sokan említették: Tokos Zoltán rendkívüli tehetség, meg kell hallgatnod, hogyan játszik, mert máris művésze hangszerének. Valahogyan elmaradt az a meghallgatás. Utána hosszú évek következtek, és csak annyit tudtunk róla, hogy hangszer tudását tökéletesíti a budapesti Tanárképző Főiskolán Szendrey-Karper László vezetésével. A kiváló, ismert művész-tanár és tehetséges tanítványa együttműködésének eredményét hallhattuk nemrégiben a kolozsvár-napocai Rádióstúdió gitár-estjén: Tokos Zoltán személyében *valódi művész* mutatkozott be igényes, kritikus hangversenylátogató közönségünknek. Az elismerés egyöntetű volt: a szépszámú hallgatóság megérezte, hogy kivételes, egyedülálló művészi teljesítmény részese volt.

Tokos Zoltán felkérése döbbsentett rá, hogy alig tudok valamit a gitárról. Néhány általánosságon kívül alig ismerem a hangszer technikáját. Egy-két gitárdarab partitúrája is megfordult a kezemben. Ennyi pedig édes kevés ahhoz, hogy gitárdarab írására vállalkozzam. Első gondolatom volt kölcsönkérni egy gitárt. Kissé nagy, esetlen testű hangszer – állapítottam meg, amikor először kezembe vettem. Kényelmetlen, meg kellett egy kicsit féloldalasan görnyednem ahhoz, hogy bal kézzel “lefogjak” néhány hangot és jobb kézzel megpendítsem a húrokat. Hibás testtartás! Ilyen kényelmetlenül nem lehet sokáig görnyedni. Mintha a jobblábat egy kicsit magasabbra kellene emelni... – jó volna egy kicsi szék, egy parányi székecske, nem a megszokott méretű. A gitárosok is használnak valami ilyesmit – jutott hirtelen eszembe –... láttam is. Ha pedig nincs kéznél a kisegítő eszköz, úgy a gitáros a bokában behajlított bal lábára helyezi a jobbat és így emeli fel térdével a hangszerét a kívánt, kényelmes magasságba. Furcsa, kissé komikus testtartás, de nem kell játék közben hétrét görnyedni. (Vajon hányan vették észre a gitárhangversenyen, hogy ilyen *semmiséggel* kezdődik a gitárjáték?)

Aki a zenét igazán szereti, annak egyetlen megpendített húr zengése valósággal hanguniverzum. Mennyi mindent lehet belehallani abba az egy hangba. A hang – egyéniség. Egyéniségét a megpendítés mikéntjétől kapja. A gitár számára az ujjak “gépezetén” kívül nincs más megszólaltatási lehetőség. Mindent ÖT UJJAL kell elvégezni. Ez az öt ujj végzi azt a munkát, amire a cseballónál (zongoránál) egy egész

bonyolult mechanizmus szolgál (hasonlatunk nem véletlen: a gitár végtelenül kifinomult technikájú, zörejmentes cseballó).

Kölcsönként hangszerem meghozta számomra azt a hangzás-szomjúságot, ami nélkül gitárkompozíció írásához hozzá sem foghatnék. Hangképek, gitárszerű akkord- és hangismétlések, díszítő figurák bukkantak elő emlékezetemből. Újszerű kottaképek merültek fel képzeletemben, sajátos átmenetek a lanttabulatúra és a mai hangjegyírás között. A megpendített húrok színe ott vibrált a fülemben. Tudtam: az új élmény fogva tart. Egy sajátos hangzásvilággal lettem gazdagabb.

... Aztán egy szép napon eljött hozzám a hangszer fanatikusa, bűvésze, rabszolgája és órákon keresztül játszott nekem. Britten-variációk (Dowland-témára), Petrassi modern gitárhangzásai, Bach-partita ismert futamai csendültek fel csodaszép, új, japán készítményű hangszerén. Néztam finom vonalú ujjainak nyugodt mozgását. Hallgattam a hangszínek pompás váltakozását. Feszülten figyeltem (mint hangversenyén az egész közönség) leheletfinom halk hangjaira, fortéinak sohasem durva, mégis telt, életes zengésére, virtuóz technikájának imponáló biztosságára. És felfigyeltem szavaira is. Sokat tud hangszeréről (öszerinte keveset). Kis tanulmányra valót mondott el a pengető ujjaknak a húrokhoz viszonyított beállításáról és a különböző kéz- és ujjtartások eredményezte hangszín-változatokról, a modern gitárdarabokban alkalmazott hangzáseffektusokról, a zaj- és hangkombinációkról és mindezt rögtön illusztrálta is. A gitár mikroszkopikus világát tette láthatóvá számomra.

Most kell befejeznem felvázolt gitárkompozícióimat – gondoltam. Vágyból és lendületből most írhatnám meg úgy, ahogyan szeretném, ahogyan méltó a hangszerhez és művészéhez.

Időközben meghallgattam játékát a hangversenyen is. A szünetben mesélte: “Néhány nappal előbb más húrokat tettem a gitárra, mert nagyobb hangra volt szükségem egy gitárverseny előadásához. Azokkal a húrokkal mintha a hangszer lelke is odalett volna. Ma olyan húrokat tettem fel, hogy érzem, megint megszólal a hangszer lelke.”

Sokat tudok a gitárról, és egy nem mindennapi művésznek, Tokos Zoltánnak köszönhetem, *de* valami még hiányzik: zenébe, kompozíciómba kell álmodnom a hangszer lelkét.

TERÉNYI EDE

UTUNK, Kolozsvár-Napoca, 1977. augusztus 5.

6. sz. függelék

Barokk gitár, modern gitár
(Karasszon Dezső írása; Debreceni Napló, 1989)

Zene

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola hangversenytermében március 20-án (hétfőn) este fél nyolckor rendezik meg Tokos Zoltán gitárestjét. Műsor első részében barokk szerzők: Gaspar Sanz, Johann Sebastian Bach, második részében 20. Századi mesterek: Manuel M. Poncé, Vicente Asencio és Alberto Ginastera művei fognak elhangzani.

A koncertjére készülő művészt eddigi életpályája és a hangverseny műsora felől kérdeztük.

Barokk gitár, modern gitár

TOKOS Z.: Kolozsváron születtem, és ott jártam első iskoláimat is. Ezek nem szakosított, hanem általános tantervű iskolák voltak, ahol zenéből is csak ugyanazt tanulhattam, mint bárki más, de azért egy gitárra már viszonylag korán sikerült szert tennem, és ezen próbálgattam a magam szakállára a korabeli slágereket, a moziban látott filmek zenéjét, amit éppen hallottam. Második gimnazista lehettem, amikor az első komolyabb kotta a kezembe került, és amikor először hallottam Andrés Segovia egy gitárfelvételét. Ezek az élmények lázas aktivitást váltottak ki belőlem, úgyszólván mindent át akartam írni gitárra, ami csak a kezembe került, rengeteget gyakoroltam, és még középiskolás diákként írtam a bukaresti televízió magyar adása szerkesztőségének, hogy ha úgy gondolják, csináljanak velem egy műsort. Meg is hívtak próbajátékra, és – ha szabad ezt a fellengzős kifejezést használnom – tizenennyolc éves koromban ekkor, ezzel a félórás tv-programmal debütáltam. Ezt követően merült aztán fel, hogy mivel Romániában semmiféle gitároktatás nincs, se alap-, se közép-, se felsőfokon, ki kellene jutnom valahová, ahol intenzív tanulmányokat folytathatok. A kolozsvári főiskola rektorából és tanáraiból alakult bizottság előtt kellett egy koncertnyi anyagot eljátszanom, hogy ez a bizottság annak rendje-módja szerint igazolja az igényem jogosságát: így kerültem 1973-ban a Budapesti Zeneakadémiára, Szendrey-Karper László osztályába.

Váratlan és jelentős további fordulata volt az életemnek, hogy két év múlva, amikor a debreceni főiskola gitár tanszakának a megalakításáról volt szó, akkor Szendrey-Karper többek között engem is megkérdezett: volna-e kedvem itt tanítani. Rögtön éreztem, mekkora lehetőség rejlik ebben: egy új tanszék arculatát kialakítani, működésének medret szabni. Ezért maradtam itt. Egyébként a későbbiekben, már diplomás gitárművészként, fél évre Athénba is sikerült eljutnom, ahol a valóban európai látóköri, nagyszerű Costas Cotsiolis volt a mesterem.

– A gitárosok egészen különleges miliőjú, sajátos “céhet” alkotnak a muzikusok társadalmán belül. Vajon mi ennek az oka? Van-e valamiféle speciális gitáros közelítésmód, gitáros muzikalitás?

TOKOS Z.: Feltétlenül, és ez elsősorban valószínűleg a repertoárunkkal függ össze. A gitár a lantból alakult ki, és sokáig a lant fiatalabb testvérhangszerének számított. Mostani formája a múlt század vége felé állt elő, sőt a műanyag húrok bevezetésével igen lényeges változás érte még a mi századunk ötvenes éveiben is. Kimondottan modern hangszerről van tehát szó, amelynek a fejlődése szinte-szinte a mába nyúlik.

A történelmi gitár bélhúrokkal felszerelt, halk hangú hangszer volt, és ezért került hátrányba a kamarazenében a zongorával, a szimfonikus zenekarban a hárfával szemben. Volt azonban a hangjának egyfajta ellenállhatatlan varázsa, egyfajta intimitása, amely életben tartotta. Ez tükröződik Chopin híres mondatában is: “nincs szebb egy gitárnál – legfeljebb két gitár”. Mégis tény, hogy a hangszer csak a 20. század nagy zeneszerzőinek, például Schoenbergnek, Stravinskynak, Brittennek vagy éppen a magyar Durkó Zsoltnak a partitúráiban jut igazán méltó szerephez. Ha mi, gitárosok, régebbi zenét játszunk, az az esetek nagy százalékában átirat. Hogy mást ne mondjak, Bach Chaconne-ja gitáron is félelmetes vállalkozás...

– És ezzel már el is érkeztünk március 20-i koncerted programjához. Azt hiszem, a Bach-Chaconne mellett elhangzó másik barokk mű, Gaspar Sanz Spanyol szvitje mellé igazán elkel az ismertetés.

TOKOS Z.: Sanz 17. Századi spanyol gitáros volt, aki a korabeli dokumentumok szerint egészen rendkívüli hangszervirtuóz és improvizátor kellett hogy legyen. Sajnos, ez tükröződik a műveiben is: azért mondom, hogy sajnos, mert valójában nem is művek, hanem inkább csak improvizációs vázlatok, pár soros témaötletek maradtak fenn tőle. Mint a barokk mesterek általában, Sanz is számított az előadóművészek zeneszerzői szinten produktív, improvizatív közreműködésére (ez a feladat a mai zenei gyakorlatban természetesen megoszlik az előadó és a kotta közreadója között). A spanyol szvitben Sanz

improvizációs nyersanyagoknak szánt zenei gondolatai vannak tételnyi felületté fejlesztve, és a barokk szvitépítés elvei szerint ciklusba fűzve.

– *A koncert második felében 20. századi mestereket fogsz megszólaltatni. Ezek közül melyiket ajánlanád leginkább olvasóink figyelmébe?*

TOKOS Z.: Talán Alberto Ginastera argentin zeneszerzőt és gitárszonátáját. A darab négytételű (Esordio, Scherzo, Canto, Finale), és a modern gitáreffektusoknak, a hangszer legkülönbözőbb hangszín-lehetőségeinek valóságos enciklopédiája. A hagyományos, ujjbeggyel, illetőleg körömmel történő pengetésen kívül itt a hangszertest különböző pontjainak a dőngetésétől, kopogtatásától elkezdve, a húrok dörzsölésén, tenyeres vagy behajlított ujjas megütésén keresztül az úgynevezett talpas (azaz a fogólapra csattanó) pizzicatóig valóban minden megtalálható. Mindent egybevetve, a darab nemcsak “modern”, hanem jól érthető, mindjárt első hallásra élvezhető is (ami párosításnak, azt hiszem, elég ritka), és nagyon remélem, hogy tetszeni fog a hallgatóságnak.

Karasszon Dezső

Debreceni Napló, 1989

7. sz. függelék

Meghívó az MTA Tudósklubjában rendezett hangversenyemre (1991)



A MAGYAR TUDOMANYOS AKADÉMIA TUDÓSKLUB

KLUB TANÁCSA MEGHIVJA

Önt és közvetlen hozzátartozóit

1991. január 28-án, hétfőn este fél 8 órakor

TOKOS ZOLTÁN GITÁRESTJÉRE

J.S. Bach lantszvitjei:

Suite Nr. 1. /BWV 996/

Suite Nr. 4. /BWV 1006/a/

Suite Nr. 2. /BWV 997/

Suite Nr. 3. /BWV 995/

Belépés csak meghívóval!
A meghívó személyre szól, át nem ruházható!

A klubban hideg büfé áll a vendégek rendelkezésére.

8. sz. függelék

Tokos Z. Dr. Újfalusy József professzorral, a Zeneakadémia akkori rektorával; MTA Tudósklub, 1991 (fénykép)



Tokos Zoltán Dr. Újfalusy József professzorral,
a Zeneakadémia akkori rektorával
MTA Tudósklub hangverseny
1991. január 28.

9. sz. függelék

A Bach-lantművek problémái (részlet Malina János lemezismertetőjéből)

Felvételünk szerves folytatása Sárközy Gergely előző Bach-lemezének, amelyen *lanton* játszott. Bach hét, általában és sommásan (szóló) lantdarabként számontartott műve (a “lantdarab” kifejezést a továbbiakban is általában e tágabb értelmében használjuk) az életmű egyik legtöbb kérdést felvető része. Legproblematicusabb vonásuk éppen – a szűkebb értelemben vett – lantdarab-jellegük. Ugyanis mindössze egy akad közöttük (a BWV 995-ös g-moll szvit, a BWV 1011-es c-moll gordonka-szvit Bachtól eredő átírata), amelyet *saját kezű* utalás *egyértelműen* lantdarabnak minősít; egy továbbit a szerzői kézirat lantra vagy csembalóra írottként jelöl meg. (Ez azonban lényegében lantra fogalmazott darabot jelent. A billentyűs alternatíva éppen Bach bizonytalanságára utalhat, hogy vajon lejátszható-e lanton? Míg ugyanis számos lantdarab egyetlen hang változtatás nélkül játszható billentyűs hangszeren is, lanton – a hangszer sajátos és jelentős technikai korlátai miatt – csak olyan zene játszható, amelyet a hangszer adottságainak szem előtt tartásával komponáltak. A kettős hangszer-megjelölés ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a többi darab esetében sem kell feltétlenül a “vagy-vagy” kérdéshez ragaszkodnunk.)

A többi darab esetében igen bonyolult a helyzet. Először is, ha lantdarabról beszélünk, tulajdonképpen mindig “lantra vagy lantcsembalóra írott darab”-ra kell gondolnunk. A lantszerű hang létrehozására képes korabeli billentyűs hangszer, a lantcsembalót ugyanis Bach jól ismerte, sőt kedvelte. Másrészt első pillantásra nehéz megkülönböztetni egymástól a kézzel pengetett és a billentyűs hangszerre írott zenét: mindkettőt két kottasorban jegyezték, s a legfelső szólam – a csembalóval ellentétben – mindkét hangszer esetében nagyjából altregiszterben mozgott. A lantcsembaló alkalmazása tehát lényegében mindenütt elfogadható. (Bár ez sem egészen egyértelmű, mert olyan állások is előfordulnak a Bach-lantművekben, amelyek éppen billentyűs hangszeren nem játszhatók.)

Ha a lantot és a lantcsembalót (a karakterazonosság miatt) egy kalap alá vesszük is, még mindig számos bizonytalansági tényezővel kell szembenéznünk, ha nem áll rendelkezésünkre szerzői hangszermegjelölés, vagy különösen, ha még autográf sem. A darab hangterjedelme sem perdöntő a “lantszerű” vagy “csembalószerű” hangszer kérdésének szempontjából, hiszen lemásolója, használója transzponálhatta. Ugyanez

érvényes a nem Bach kezétől származó hangszermegjelölésekre. Egy lantjátékos kezétől származó tabulatúras lejegyzés már inkább döntő érv lehetne – itt a kérdés viszont az: mennyiben tér el a tabulatúra a közönséges kottaírással lejegyzett változattól, s hol a határ kisebb korrekciók és a lantátirat között? S másfelől, miután művei arról árulkodnak, hogy Bach maga nem volt gyakorlott lantjátékos, a lantdarab-jelleg *ellen* sem végső érv az, ha a kompozíció egy-két helye változtatás nélkül nem intavolálható: az “aprómunka” ugyanis mindenképpen a lantjátékos dolga...

Malina János – Sárközy Gergely, “Bach Lute-harpsichord” lemezismertető
Hungaroton SLPX12461

10. sz. függelék

John Williams-szel a mesterkurzusán, 1984 (fénykép)



John Williams-szel
a mesterkurzusán
1984-ben, Córdobában

11. sz. függelék

John Williams bevezetője a “The Guitar: A Guide for Students and Teachers” c. könyvéhez (fordítás spanyol nyelvről)

Évekkel ezelőtt egy igen megbecsült angol zeneszerző, akinek az irányelvei – véleménye a gitárról – tökéletesen tradicionálisak, arra készítetett, hogy újból elgondolkozzak, megálljak egy gitár üres húrjainak a mágikus hangzása felett – történetesen, amikor véletlenszerűen hirtelen egy fiatalembert hallottam egy állomás peronján a gitárját pengetni. Mekkora igaza volt annak a zeneszerzőnek, és milyen ironikus, hogy ugyanez a tapasztalat, ami ott a pályaudvaron ért, nagyon is jól szolgált akkor, hogy a gitárnak, mint zenei hangszernek a problémáját kidomborítsa: Hangzásában elbűvölő zenén túli (“extramuzikális”) varázslat van, amellyel aztán olyan nagyon könnyen leplezhető egy zenemű közepes volta!

Az “antik időkben” a XVI. sz.-tól egészen a XVIII. sz. első éveikig a gitárnak és a vihuelának inkább a lantra emlékeztető zenei stílusai és technikái voltak, a hathúros gitár csak a XIX. sz. elejétől létezik. Az egy teljesen új típusú gitár volt. Boccherini és Paganini, ez a két zeneszerző, pl. kihasználta a cselló és a hegedű technikáját. Ugyanezt csinálták Fernando Sor, Mauro Giuliani és mások a gitárral. A hangszer zenéjét majdnem kizárólag egyetlen gitárra írták – ennek okát egyrészt a hangszer hangjának halkságában, gyengeségében kell keresni, másrészt abban, hogy ezeknek az előadóknak (zeneszerzőknek) nagyobb része nem tudott komponálni más hangszerre (legalábbis nem azon a szinten, nem olyan tudással, nem olyan mesterien, mint nagy zeneszerző kortársaik). Még magának Giulianinak is Diabellihez és Moscheles-hez kellett fordulnia ahhoz, hogy vonós vagy zongorás művet írjon...

Ez lehet az egyik ok, amiért a gitár nem sokkal járult hozzá a XIX. sz. zenei fejlődéséhez; a másik ok az, hogy a kor nagy zeneszerzői nem játszottak rajta, nem értették a hangolását sem és a sajátos, extravagáns (rendkívül nehéz) játszástechnikáját. Azonkívül gyenge és karakterisztikus hangja nem volt megfelelő a kibontakozó romantikus, nacionalista és impresszionista kifejezésekhez.

Ez volt az alaphelyzet egészen addig, amíg el nem érkeztünk a XX. sz. közepéig, amikor is egyes kiemelkedő zeneszerzők írtak fontos darabokat (talán annak köszönhetően, hogy

egy eklektikus korban több szabadság van). Ezeket a darabokat a szerzők a kor híres előadói számára írták. Nem kétséges: a gitár nem vesz részt, nem szerepel a “komoly” zene zenei evolúciójában vagy másképpen fogalmazva az utolsó 500 év európai klasszikus zenéjében, ennek következtében az ebből adódó tapasztalathiány az oka annak, hogy a gitárosokról (előadókról, tanárokról és tanulókról) olyan értékelés alakult ki, hogy alacsonyabb rendűek a többi hangszerekhez mérve, amikor pl. lapról való játszásról, hallásgyakorlatról, frazeálásról és együttjátszásról van szó! Ez az elszigeteltség részben táplált egy még koncentráltabb összpontosítást egy még nehezebb zenére – amit szóló hangszerre írtak –, egészen addig a pontig, amikor úgy néz ki, hogy a klasszikus gitárnak mintha sajátos ritmikai és frazeálási törvényei lennének, mintha ilyen törvényekkel bírna. A gitár elfogadása, befogadása – amit a főbb zenekonzervatóriumok tettek világszerte – még világosabban mutatták meg ezeket a problémákat azoknak, akik a gitározással foglalkoznak.

Pozitív értékelésként könyvelhetjük el, hogy mára már megszabadultunk ebből az állapotból. Nem csak egy olyan időben, amikor eszközök birtokában vagyunk, hogy orvosolni tudjuk a helyzetet, segíteni, javítani rajta – hanem egy olyan korban, amikor a gitár saját maga tudja segíteni, sőt irányítani az európai klasszikus zenét egy olyan radikálisan új értékelésben, melynek során kapcsolatba hozható egyéb zenei kultúrákkal és olyan népi, populáris tradíciókkal, amelyekkel mindig is volt kapcsolata. Ritkán ismerték el a jazz-t, mint ennek a legnyilvánvalóbb, legszembetűnőbb és legfontosabb példáját, de ugyanakkor más egyéb zenékre úgyszintén érvényes ez a megállapítás.

A gitár mindig is népszerű hangszer volt, és ebben áll legfőbb ereje. Szerepe a “híd” (találkozópon) szerepe lehet a népi hagyomány és a klasszikus között, és viszont.

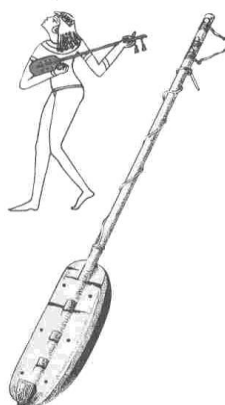
John Williams: “The Guitar: A Guide for Students and Teachers”
(Oxford University Press, Walton Street, Oxford OX 2 GDP) részlet
(fordítás spanyol nyelvből)

12. sz. függelék

Reneszánszkori lantok a Hangszerek Enciklopédiájából (ábrák)

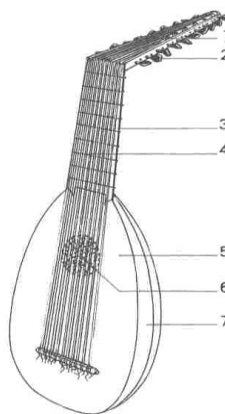
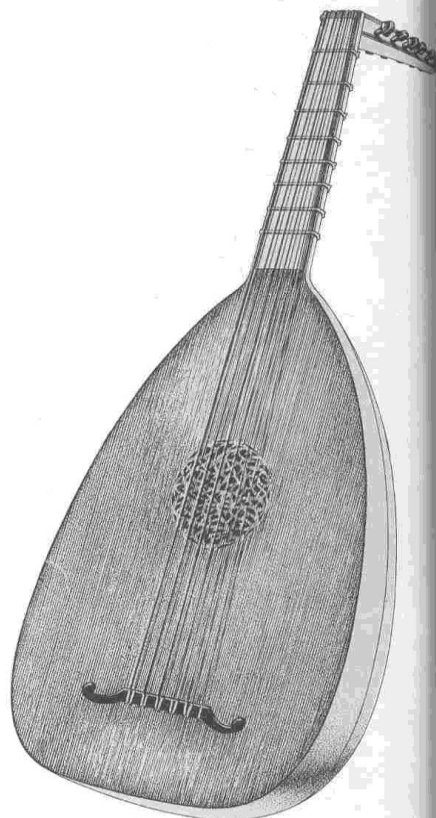
Reneszánszkori lantok

A lant volt az európai reneszánsz korának egyik legkedveltebb hangszere. Bár a már Kr. e. 2000 táján Mezopotámiában, valamint Kr. e. 1500 körül Egyiptomban ismert hangszert mintázta, csak a Kr. u. 10. században jelent meg Európában. A 15. századi Európában mint együttesjátékra alkalmas, illetve kísérőhangszer lett népszerű, és a következő 200 évben az is maradt Európa nagyobb részén.



Balra • Ögyiptomi hosszú-nyakú hangszer. Ennek a lantszerű hangszernek hengeres nyaka volt, mely egy nyíláson keresztül a domborúhátú, állatbőrrel fedett hangtestbe vezetett. A három bélhúrt a vászonbűtyök köré feszesen tekert zsinórokkal lehetett hangolni.

Jobbra • Lant a 16. század elejéről. Ennek a hangszernek egy szimpla húra volt, mégpedig a legmagasabb (*chanterelle*=énekfő), és öt pár dupla húra. A húrpárok egyforma magasságra voltak hangolva, és nagyon erősen zengtek, ha együtt pengették őket. A nyak megtört kulcsszekrényben végződik, és hat érintője van.



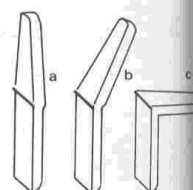
Fent • 16. századi lanttabulátúra. Ebben a lejegyzési rendszerben minden vízszintes vonal egy húrra vonatkozik; a legfelső vonal felel meg a legmélyebb húrnak. A számok azt jelzik, hogy a húr melyik érintőjét kell lefogni, a vonalak fölötti kottafejek pedig a ritmusképletet adják meg.

Balra • A reneszánszkori lant részei. A legtöbb korabeli lantnak voltak érintői, de nem mindnek.

- 1 Kulcsszekrény
- 2 Kulcs
- 3 Nyak
- 4 Érintő
- 5 Hangtest
- 6 Hangrés
- 7 Borda

Jobbra • Kulcsszekrény. A legtöbb reneszánszkori lantnál a kulcsszekrény vagy egyenes (a), vagy kis szögben meghajlik (b). Az igazi lantoknak megtört kulcsszekrény van (c).

Lent • Zenészek egy 11. századi féldomborműről



Reneszánszkori lantok 1.

Hangszerek Enciklopédiája

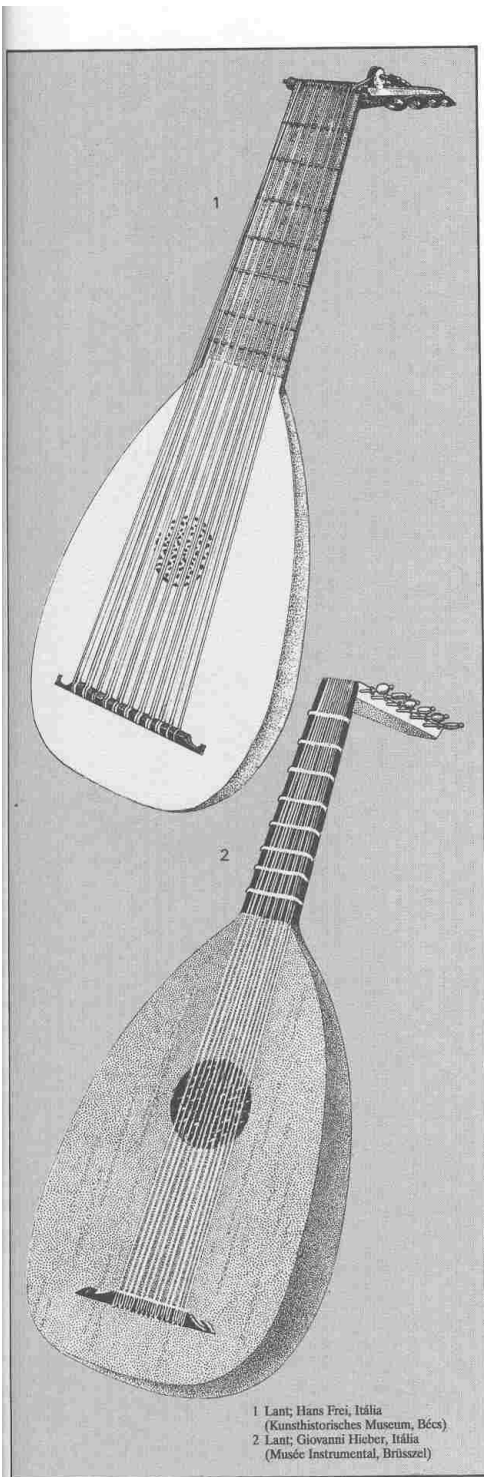
Öt világrész másfélezer hangszere

Musical Instruments of the World – An Illustrated Encyclopedia

With more than 4000 original drawings

(Orbis Verlag München 1988 – Musikinstrumente der Welt)

nyomán Gemini Kiadó (ISBN 963 8168 18 8)

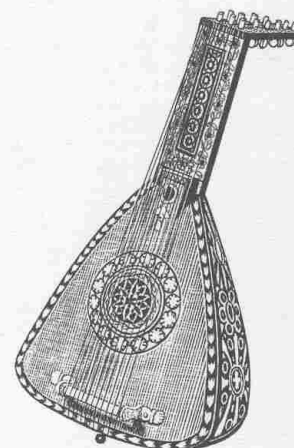


Balra • Itáliai lantok. A szélesnyakú lantnak (1), mely a 16. századból származik, 20 húrja van. A 17. század elejéről való lantnak (2) pedig 13 húrja. A lantokat történelmük során mindig változó számú húrral és érintővel készítették.

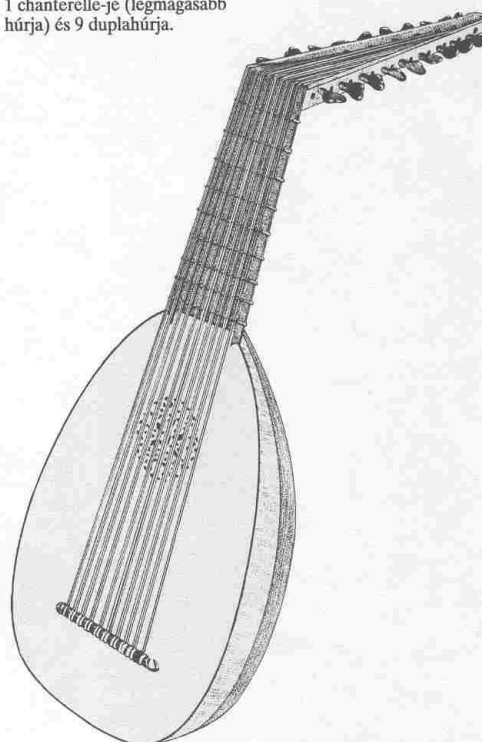
Jobbra • 17. századi lantjátékos



Jobbra • Szopránlant a 16. századból (Castello Sforzesco, Milánó). A standardlantok különböző nagyságú változatai a 16. században kezdtek megjelenni. Ennek a kis lantnak 12 húrja van, a háta és nyaka pedig ébenfával, elefántcsonttal és gyöngyházzal van kirakva.



Lent • Reneszánszkori lant Dolmetsch általi rekonstrukciója. 19 húrja van, mégpedig 1 chanterelle-je (legmagasabb húrja) és 9 duplahúrja.



Reneszánszkori lantok 2.

13. sz. függelék

Vihuela a XVI. és XVII. századból (fénykép)



13. Vihuela, siglo XVI. Musée Jacquemart-André. París.
Foto C. González.

Vihuela, 16th century.
Musée Jacquemart-André, París.
Photo, C. González.



14. Vihuela, siglo XVII.
Iglesia de la Compañía de Jesús. Quito (Ecuador).
Foto E. Bermúdez.

Vihuela, 17th century.
Iglesia de la Compañía de Jesús, Quito (Ecuador).
Photo, E. Bermudez.

Vihuela a XVI. és a XVII. századból

Az ábra a következő kiállítási prospektusból való:
La Guitarra Española, The Spanish Guitar (42. oldal)

The Metropolitan Museum of Arts, New York

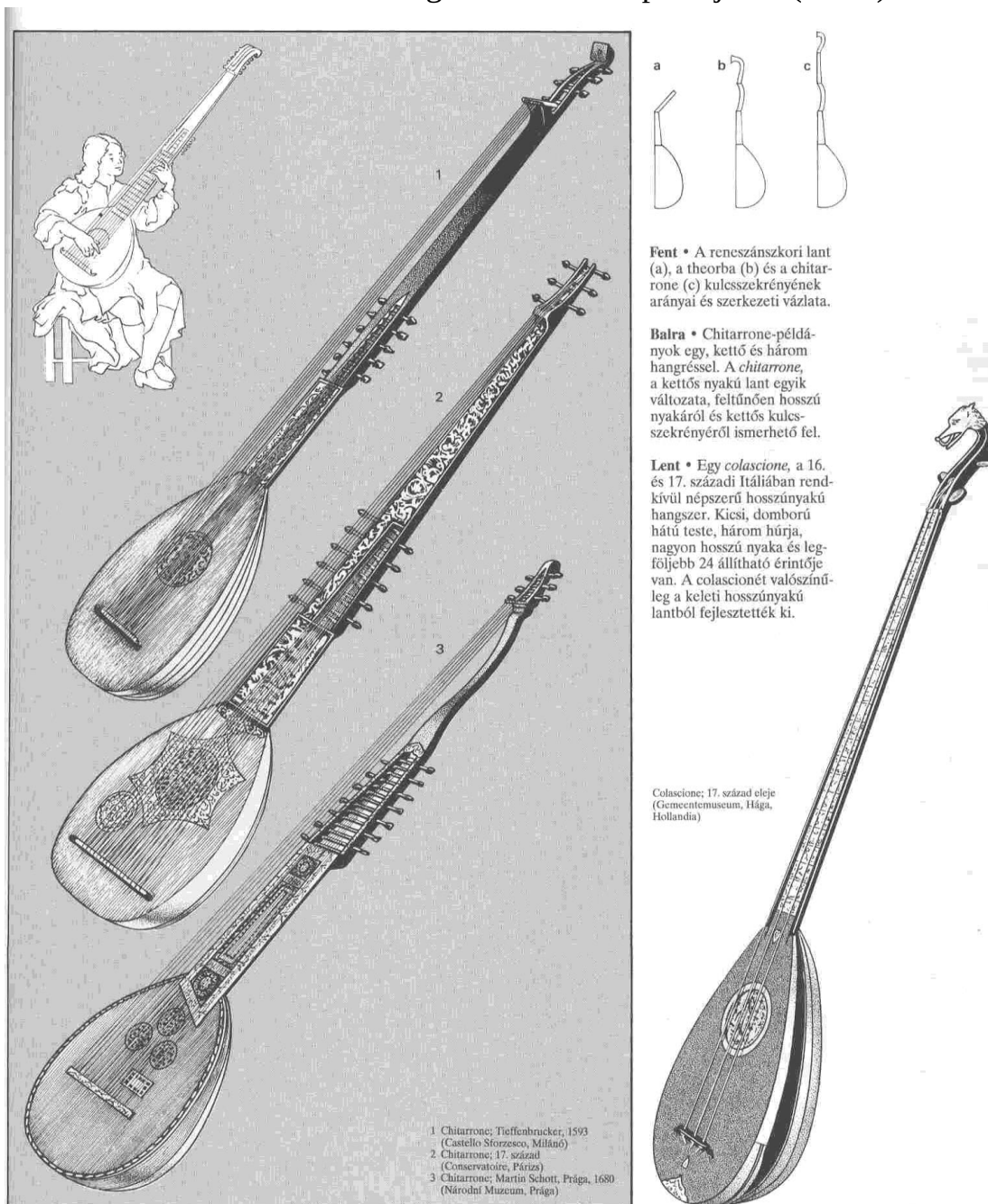
Museo Municipal Madrid

1991-1992

Opera tres – Ediciones musicales, S. L. 1993 – Madrid

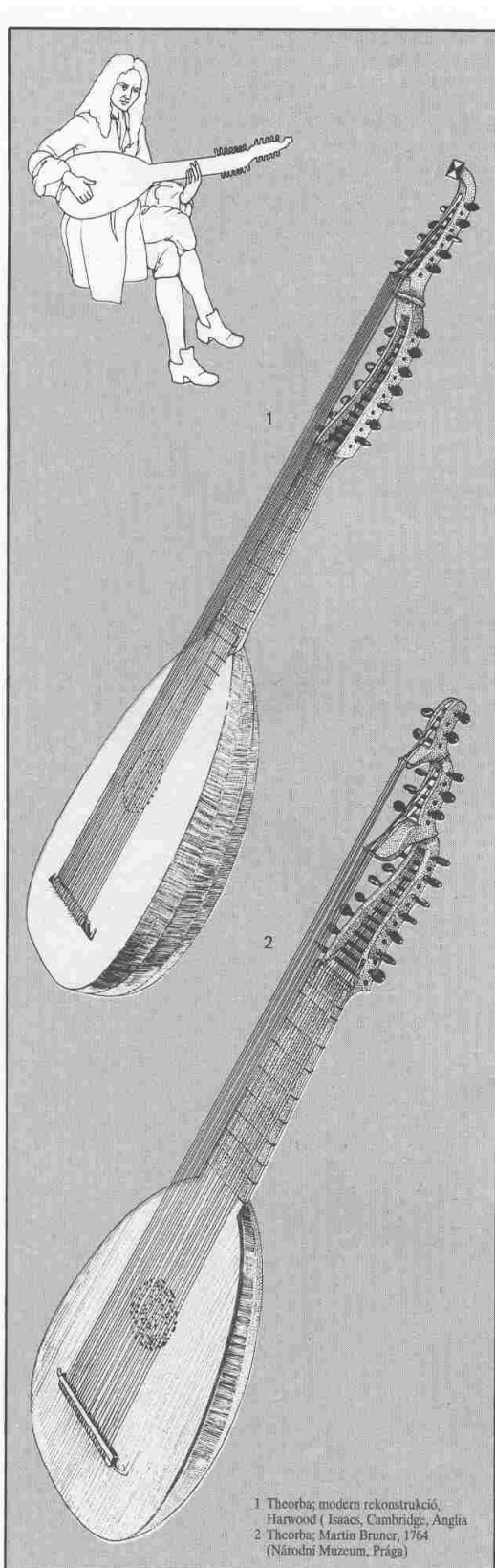
14. sz. függelék

Barokk lantok a Hangszerek Enciklopédiájából (ábrák)



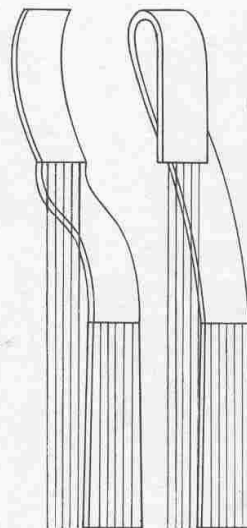
Barokk lantok 1.

Hangszerek Enciklopédiája,
Öt világrész másfélezer hangszere
Musical Instruments of the World – An Illustrated Encyclopedia
with more than 4000 original drawings
(Orbis Verlag München 1988 –
Musikinstrumente der Welt)



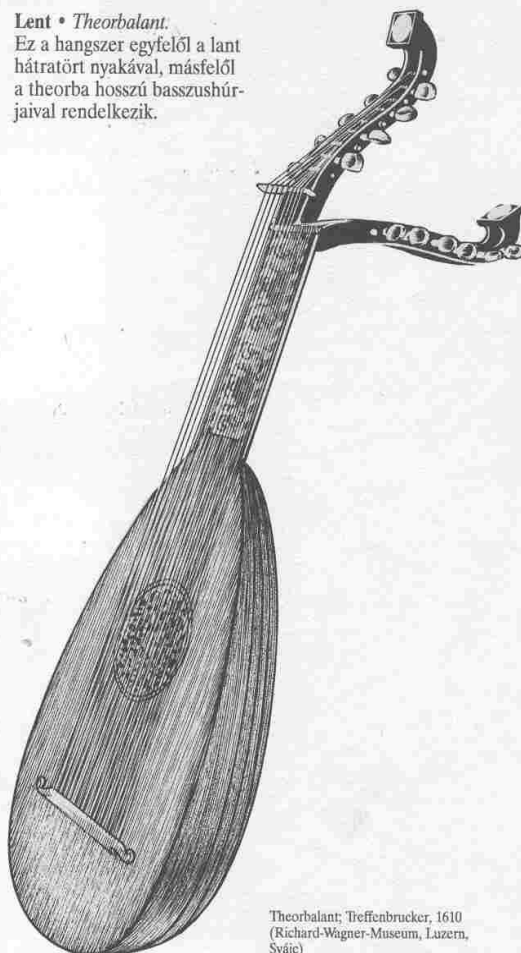
1 Theorba; modern rekonstrukció,
Harwood (Isaacs, Cambridge, Anglia)
2 Theorba; Martin Bruner, 1764
(Národní Muzeum, Prága)

Jobbra • Két különböző theorbakulcsszekrény vázlatos rajza. *Theorbának* azokat a kettősnyakú- vagy basszuslantokat nevezték, melyeket a 16. században fejlesztettek ki. A kettősnyakú lantokat a lefogatlan, egy pótkulcsszekrényhez csatlakozó basszushúrjaikról lehet fölismerni.



Balra • Egy 16. századi (1) és egy 17. századi *theorba* (2) modern rekonstrukciója. Mindegyiknek 14 fogott és 10 lefogatlan húrja van. A theorbákat különböző számú húrral készítették. Egy külön kulcsszekrény beépítésével a kettős nyakú lantok készítõje elkerülte azt, hogy egyetlen, túlságosan hosszú kulcsszekrényt kelljen építenie, melyre a hangszer basszushúrjait is rá lehetett volna telepíteni. A theorba mintegy 200 évig egész Európában különleges népszerűséget élvezett.

Lent • *Theorbalant*. Ez a hangszer egyfelől a lant hátratórt nyakával, másfelől a theorba hosszú basszushúrjaival rendelkezik.



Theorbalant; Treffenbrucker, 1610
(Richard-Wagner-Museum, Luzern, Svájc)

15. sz. függelék

Ramón Andrés: Pindarostól J. S. Bachig c. hangszerszótárból
(fordítás spanyol nyelvről)

Németország az az ország, amely a lant utolsó virágzását élte meg a XVIII. század első felében, amikor a többi országban már elavultnak és a barokk zene második korszakának új zenei stílusára alkalmatlannak titulálták.

Legnagyobb képviselője Sylvius Leopold Weiss (1686-1750). Hogy a lantzene irodalmából éppen ennek a szerzőnek a művei legyenek a legelterjedtebbek, abban nincs semmi különös. Kétségtől olyan zeneszerző, aki a népszerűséget saját értéke miatt is megérdemli, de sikerének titkát nemcsak ebben kell keresnünk, hanem a rengeteg gitáratíratban, amit fontos, jelentős gitárművészek, szólisták készítettek a műveiből évtizedeken keresztül.¹⁴¹ Vegyük figyelembe például, hogy Weiss egyetlen darabja sem volt kinyomtatva, művei kéziratban (tabulatúrában), különböző vaskos kötetekben találhatók a londoni és drezdai könyvtárakban. Hírnevének bizonyítéka, hogy napjainkban több tabulatúrája is megjelent (modern megfejtésben – kottaírásban) egy sor gyűjteményes kiadásban, olyan nagy kortárs zeneszerzők műveivel együtt, mint pl. J. S. Bach (1685-1750), aki írt egy pár művet ezzel a hangszerrel (a lanttal) kapcsolatban. Ezen művek legnagyobb problémái, hogy nem tudni biztosan, hogy kifejezetten erre a hangszerre (lantra) íródtak-e vagy lantcsembalóra (Lautenklavier, Lautenklavizimbel, Lautenwerck, lute-harpsichord), amely nem egy önálló billentyűs-, hanem egyfajta billentyűzettel ellátott hangszer volt, amelyet bélhúrokkal láttak el (az “arpicordio”-hoz hasonlóan) azzal a célzattal, hogy a lant hangját, hangzását utánozza. Regiszterében megegyezett a lanttal, és formája ovális doboz-, pontosabban szárnyforma volt, a billentyűs hangszer sajátosságainak megfelelően. Jakob Adlung (a *Musica mechanica organoendi* – 1726 – posthumusz kiadásában – 1768) közöl egy pár megjegyzést e hangszerről, amelynek feltalálását, megszerkesztését a Hamburgban működő Johann Christoph Fleischernek tulajdonítja. Első modellje 1718-ból való.

Tény és való, hogy a J. S. Bach által a lantnak szánt kompozícióknál összességükben szükségesek az adaptációk, átírások. Különböző esetekben (egyes darabokból) tabulatúrákat is őriznek; és bár tabulatúrák is maradtak fenn, ezekben az esetekben is

¹⁴¹Személyes megjegyzésem: Manuel María Ponce (1886-1948) mexikói zeneszerző, barátja, A. Segovia számára írt egy pár darabot barokk stílusban, amelyeket Segovia jó ideig S. L. Weiss műveiként adott elő. Köztudott, hogy Segovia világjáró művész volt, így ezek a darabok rendkívül népszerűek lettek. Csak nemrég fedezték fel, hogy ezen “Weiss”-darabok mögött M. Manuel Ponce áll.

bőségesen találunk változtatásokat az eredeti autográfhoz képest. Tekintsünk el attól, hogy lantra vagy más hangszerre íródtak-e ezek a darabok, végül is – nagyon kevés kivételtől eltekintve – a művek zenei szövege (nyelvezete) nem kifejezetten alkalmas erre a húros hangszerre (a lantra).

Ramón Andrés, *Diccionario de Instrumentos Musicales de Píndaro a J. S. Bach; Prólogo de John Eliot Gardiner* – 237.

(fordítás spanyolból)

16. sz. függelék

K. Geiringer: Johann Sebastian Bach c. művéből a lantkompozíciókról

Bach szólógordonkára és hegedűre írt alkotásaival rokon az a maréknyi mű, amit *lantra* komponált.¹⁸ A reneszánsz idejében ragyogó karriert befutott hangszer a XVIII. században nem játszott nagy szerepet. De Bach, úgy látszik, elég nagy érdeklődést tanúsított iránta. Érintkezésbe lépett korának vezető lantművészeivel, olyan híres virtuózokkal, mint S. L. Weiss és J. Kropfgans volt Drezdában, továbbá a hangszer történéssével, a Lipcsében tanuló E. G. Baronnal is. Bach tanítványai közül legalább kettő, J. L. Krebs és R. Straube játszott lanton és komponált is rá. Bach maga szólóhangszerként és együttesekben egyaránt használta,¹⁹ s ilyen fajtájú alkotásaiból arra következtethetünk, hogy a technikájában teljesen járatos volt, talán maga is játszott lanton.

A jelek szerint Bach ezen a téren először a lipcsei évek alatt fejtett ki tevékenységet. Lantművei közül a legnagyobb benyomást a *g-moll szvit* (BWV 995) teszi, amely a komponista saját kézírásával egy "Monsieur Schouster"-nek szóló dedikációval maradt fenn. Semmi közelebbit nem tudunk arról, hogy ki volt ez a Schouster úr. A lantmű Bach ötödik gordonkaszvitjének (BWV 1011) átdolgozása. Az adaptációt a futamok időnkénti megváltoztatásával és egy új basszusvonal hozzátételével oly ügyesen oldotta meg, hogy önálló kompozíciónak látszik, és alig marad el a kimagasló modell mögött. Nem vitás, a pengetős hangszerre ily ötletesen átírt stilizált táncok nagyon jól illenek a lanthoz.

Az általánosan ismert *c-moll prelúdium* (BWV 999) kis méreteivel úgy hat, mintha természetesen sarjadt volna ki a lant adta lehetőségekből. Noha a parányi kompozíció forrásául szolgáló régi kéziraton tisztán kivehető a "pour la lute" megjelölés, F. K. Griepenkerl kezdte a billentyűs hangszerre írt zene tanításához felhasználni. Mint az

¹⁸ L. H. Neemann a *BJ*-ben (1931. 72. és kk. old.), valamint az *Archiv für Musikforschung*-ban (1939. 167. és kk. old.); C. S. Terry: *B. 's Orchestra*, London, 1932. 141. és kk. old.; N. Carrell az angol Bach-fesztivál programfüzetében (1965.) 85.

¹⁹ Bach a Christiane Eberhardine királyné emlékére írt 1727. évi gyászzenéjében két lantot vesz igénybe. A 4. sz. recitativóban tompa hangokkal utánozzák a megkonduló lélekharangokat. A mű egyéb számaiban a basszust erősítik és kitöltő continuo hangszerként dolgoznak. A János-passió 31. sz. ariosójában két viola d'amore, egy lant és generálbasszus látja el az énekszólo kíséretét. A lant puha, gyászos hangja megfelelően juttatja kifejezésre a jelenet megrendítő melankóliáját. De Bach talán nehézségekbe ütközött, amikor alkalmas személyt keresett ennek a tizenhét ütemnek az eljátszására, úgyhogy végül is könnyebben rendelkezésére álló hangszeres zenészek mellett döntött, mert ennél a számnál a kéziratban azt írta a szólam fölé: "Organo o Cembalo".

által összegegyített "12 kis prelúdium" című sorozat harmadik számát, kezdő zongoristák nemzedékei gyakorolták.

Bach megjelölte, hogy akár lanton, akár csembalón előadható a meglehetősen rövidre fogott *Esz-dúr szonáta* (BWV 998), ami egy prelúdiumból, toccata-szerű fúgából és fürgé befejező allegróból áll. A nagyrészt kétszólamú első és utolsó tétel jól hangzik pengetős hangszeren. A fúga azonban elég komoly technikai nehézségeket támaszt, és alkalmasabbnak látszik –billentyűs hangszerre. A tétel hitelességét jogosan vitatták.²⁰

A különálló *g-moll fúga* (BWV 1000) az első hegedűszonáta (BWV 1001) fúgájának feldolgozása. A lant alkalmasabb az eredetiben rejlő polifónia kifejezésére, de az átíratban a hegedűkompozíció fénye valamelyest veszít csillogásából. Később Bach még tovább ment a modell adaptálásában és orgonafúgává dolgozta fel (BWV 539, l. 183. old.).

Lantkompozíciói alkalmat adtak Bachnak, hogy kielégítse elgondolásai folytonos újraformálására irányuló vágyát. Noha nincs sok ilyen műve és nagy alkotásaihoz képest egyik sem mondható jelentősnek, segítségünkre vannak abban, hogy megértsük egy olyan ember nyughatatlan elméjét, aki a művészi tevékenység új és új, messzire vezető útjainak megnyitására soha nem fáradt bele.

K. Geiringer, "Johann Sebastian Bach" 236-237. oldal

²⁰ Vö. J. Schreyer: *Beiträge zur Bach-Kritik*, II. Leipzig, 1913. 35. és kk. old. Kétséges az e-moll szvit (BWV 996), valamint a c-moll partita (BWV 997) hitelessége is, mert ezek nem illenek össze sem a lipcsei, sem a kötheni évek egyéb műveivel. Bach saját kézírásával maradt fenn az E-dúr partita egy hegedűszóló-átírat (BWV 1006a), amit olykor Bach lantkompozíciói között sorolnak fel. A zeneszerző nem jelölte meg, hogy a művet milyen hangszeren kell játszani. Igen alkalmasnak látszik pengetős hangszerre, de a feldolgozás természete mégis kétségessé teszi, hogy Bach lantra gondolt volna. Neumann (BJ 1931. 86. old.) hárfát ajánl.

17. sz. függelék

Hans-Joachim Schulze bevezetője a lipcsei tabulatúrák facsimile kiadásához (fordítás német nyelvről)

Johann Sebastian Bach lantra írott kompozíciói az utóbbi időben egyre inkább a kutatások, kiadók és előadók érdeklődésének középpontjába kerültek. Az, hogy ez korábban nem történt meg, nem csak annak tulajdonítható, hogy előadásuk igen magas technikai felkészültséget igényel, sokkal inkább annak, hogy évtizedeken keresztül igen sok nehézséget okozott a bizonytalanság a Bach névvel fémjelzett művek eredetét és *lantra írott voltát* illetően, amihez természetesen kapcsolódik még a nehezen megválaszolható kérdés, hogy Bach vajon tudott-e játszani ezen a hangszeren.

Hét lantműve közül három még ma is megvan Bach saját kéziratában. A **g-moll szvit** (BWV 995), ami a c-moll csellószvit (BWV 1011) 1730 körül létrejött átirata, s amelynek kiadásán ezt olvashatjuk: *“Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J.S.Bach”* (“Lantdarab Schouster úrnak J. S. Bachtól”). Az **Esz-dúr prelúdium, fuga és allegro** (BWV 998), ami 1740-ben (vagy valamivel később) született, felirata: *“Prelude pour la Luth ou Cembal par J.S.Bach”* (“Prelúdium lantra vagy csembalóra J. S. Bachtól”). Az **E-dúr szvit** (BWV 1006a), az E-dúr hegedűpartita (BWV 1006) röviddel 1740 előtt készült változata, nem rendelkezik felirattal. Ezekből következik, hogy egyik autográf sem a korban szokásos tabulatúrában lett leírva, hanem a zongoradarabok lejegyzési formájában, két vonalrendszerben a ma is használt hangjegyzéssel. (A g-moll szvit Brüsszelben, a Belga Királyi Könyvtárban [Bibliothèque Royale de la Belgique), a másik kettő japán könyvtárakban található meg.)

Feltűnő, hogy Bach csak arra a műre írta oda egyértelműen, hogy lantra készült, amelyik eredeti formájában (csellón) bármikor hozzáférhető volt. A másik kettőnél meghagyta a lehetőséget, hogy billentyűs hangszeren adják elő. Ez tulajdonképpen természetes, hiszen a lantcsembaló, amit maga Bach is megtervezett, Zacharias Hildebrandt pedig legkésőbb 1740-ben megépített, ekkor már rendelkezésére kellett, hogy álljon. Így aztán az utókorra maradt annak eldöntése, hogy a darab szerkezete és a játéktechnikai követelmények alapján milyen hangszeren lehet a művet előadni. Ezt már nem lehet arra a 17. Században jellegzetes eljárásra visszavezetni, amelyben a lantra és a billentyűs hangszerekre írott művek határát elmosni próbálják. Ebben a korszakban, amikor olyan személyiségek, mint **Silvius Leopold Weiß** (1686-1750), **Ernst Gottlieb**

Baron (1696-1761) vagy **Adam Falckenhagen** (szül. 1697) jelentették a lantművészet utolsó virágkorát, a tény, hogy nem kizárólag lantra írta a művet, a hangszer jelentőségének csökkenésére utal.

Elgondolkodtató, hogy már 1715 májusában, Bach 9 éves weimari tartózkodása alatt az udvartartáshoz került egy lantcsembaló, amit Bach unokaöccse, **Johann Nikolaus Bach** (1669-1753) készített Jénában; és hogy Bach valószínűleg első lantműve, az **e-moll szvit** (BWV 996) legrégebbi másolatán, amelyet **Johann Gottfried Walther** (1684-1748), Bach barátja és távoli rokona írt le (minden valószínűség szerint 1715-ben), egy kis megjegyzés található **Johann Tobias Krebs** (1690-1762) keze által, aki mindkettőjük növendéke volt: *“aufs Lauten Werck”* – (“lantcsembalóra”).

Hasonlóképpen meglepő a tény, hogy a lipcsei évek első évtizedének nagy vokális kompozícióiban – János passió, Trauer-Ode, Máté passió, sőt kétségtelenül a Márk passió és a Leopold anhalt-kötheni fejedelemnek készült Gyászzene is ide tartozik, amelyekből csak a szöveg maradt fenn – a lantot fontos helyeken szólaltatja meg, mégis a János és a Máté passió későbbi előadásain más hangszerekkel helyettesíti.

Nemcsak a már említett késői művek (Prelúdium, fuga és allegro; E-dúr szvit) keletkezési dátuma szól azonban emellett, hogy Bach kapcsolatban állt a lanttal, hanem egy írásos emlék Bach egy rokonától, aki az ő házában élt, és 1739 nyarán átélhette, amint *“valami egész finom zenét hallottam, amikor a drezdai unokabátyám”* (Wilhelm Friedemann Bach) *“két másik híres lantossal, Weisen és Kropffgans urakkal több alkalommal nálunk játszott.”*¹⁴² Szintén erre utal, hogy szinte állandóan lehetett lantosokkal találkozni a lipcsei városi zenészek között **Johann Caspar Gleditsch** (†1747) személyében, a Bach tanítványok között pedig **Maximilian Nagel** (1712-1748), **Johann Ludwig Krebs** (1713-1780) és **Rudolph Straube** (szül. 1717) működésének köszönhetően.

Az ismertetett összefüggéseket figyelembe véve Bach lantműveinek korabeli tabulatúra átiratai kezdettől fogva növekvő érdeklődésre tettek volna szert. Hogy ebben az itt facsimileként előttünk álló kéziratok csak lassanként részesültek, azon is múlhatott, hogy ezeknek a forrásoknak a származását és korát illetően sokáig bizonytalanság uralkodott. Bizonyos része volt a dologban az első *(bizonyítottn)* igazolható tulajdonosnak, a lipcsei orgonistának és zeneszerzőnek, Carl Ferdinand Beckernek (1804-

¹⁴² *“...etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dresden nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen und Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören lassen.”*

1877), aki a “Németországi házi muzsika a 16., 17. és 18. században” (Lipcse 1840) című kiadványában felhívja ugyan a figyelmet – első alkalommal – a tabulatúrák kéziratokra, azt azonban elhallgatja, hogy miként jutott hozzájuk.

Az újabb kutatásoknak jutott osztályrészül, hogy kinyomozzák ezeknek a forrásoknak a származását és fennmaradásának módját, hogy az olvasási módok összehasonlításából nyert ismereteken kívül is hozzájuthassanak bizonyos támpontokhoz, amelyek az értékeléshez szükségesek. Így a lipcsei Breitkopf kiadó 18-19. sz-i kézirateit annál kevésbé lehetett figyelmen kívül hagyni, mivel már régóta keresik a magyarázatát annak a szóló lantra írt 3. partitának (“III. Partita a Liuto solo. Raccolta I.”), amelyet Breitkopf a nyomtatásban meg nem jelent művek jegyzékében (*Verzeichniß Musikalischer Werke ... welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden ... Erste Ausgabe. Leipzig, in der Michaelmesse 1761.*) Bachnak nevéhez ír. A mi tabulatúráink tartalmának összehasonlítása ezzel a 3. partitával mindenesetre erőltetés nélkül nem lehetséges. Hasonló a helyzet a Breitkopf írott és nyomtatott művek jegyzékével (*Verzeichnis geschriebener ... und gedruckter Musikalien aller Gattungen welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen ... von Breitkopf & Härtel in ... Leipzig ... verkauft werden sollen*), amelyben Bachnak tulajdonítja a “Preludiumok stb. lantra” (*Preludien etc. F. Laute*) c. kiadványt anélkül, hogy további bizonyítékokkal szolgálna a kiadvány biztos azonosításához. Mindemellett más forrásoknak is lehet ellenvetésük a Breitkopf-tulajdonhoz való tartozás ellen: a g-moll szvit említett autográfja (BWV 995), amelynek az előző tulajdonosa, a belga zenetudós François-Joseph Fétis (1784-1871), az 1836-os árverezésen bizonyíthatóan részt vett, mint vásárló.

...

A kéziratok összehasonlító elemzése azt az eredményt mutatta ki, hogy a c-moll partita (BWV 997) és a g-moll fuga (BWV 1000) tabulatúrájának lejegyzője J. C. Weyrauch, lipcsei joghallgató és későbbi jegyző.

Johann Christian Weyrauch 1694. január 13-án született Knauthainban (Lipcsétől néhány kilométerre délnyugatra), Johann Weyrauch kántor-tanító fiaként. Egy rokona, talán a féltestvére Johann Adam, azonos lehet az iskolamester Adam Weyrauchhal, akit Johann Gottfried Seume saját biográfiájában részletesen bemutat. A lantozással valószínűleg korán kapcsolatba került J. C. Weyrauch; ez a feltevés a közeli Großdolziból származó, valamivel fiatalabb Adam Falckenhagen biográfiáján alapul, aki az 1710-es évek után egy knauthaini paphoz jött, ahol “*nyolc évig foglalkozott tudományokkal és zenével, különösképpen is a zongorával és az utolsó években a*

lanttal.”¹⁴³ Falckenhagen, a későbbi weissenfelsi, weimari és bayreuthi udvari zenész és lantvirtuóz (“virtuosissimo”)¹⁴⁴, Knauthainban a nagybátyjának, Johann Gottlob Erlmannak a házában élt; a pap unokaöccseként ismerhette, sőt barátja is lehetett a kántor fiának, J. C. Weyrauchnak, és egy időben kezdhettek el lantozni.

Amikor Weyrauch 1717-ben a lipcsei egyetemre került, lehetősége nyílt arra, hogy számos hazai és külföldi lantossal megismerkedjen. Közülük legfontosabb **Ernst Gottlieb Baron**, aki 1715 novemberében iratkozott be az egyetemre, és **August Wilhelm Heinrich Gleitsmann**, aki 1698-ban született Arnstadtban, később pedig Würzburgban működött udvari zenészként. Ezen kívül más lehetőségei is adódtak még a két nyilvános Collegium Musicum keretein belül, vagy az egyházzene támogatásában. Hogy Weyrauch élt-e ezekkel a lehetőségekkel, hogy támogatta-e a Tamás templom kántorát – 1722-ig **Johann Kuhnau**, 1723-tól **Johann Sebastian Bach** –, vagy más hallgatókhoz hasonlóan az új templom modern, inkább az opera stílusához közel álló zenei hagyományait részesítette előnyben, sajnos nem tudhatjuk. Mindenesetre az 1740 utáni évek dokumentumai még hol “Juris Practicus”-nak, hol “musicus”-nak nevezik Weyrauchot.

1729-30-ban bizonyíthatóak a próbálkozásai arra, hogy a zenét főfoglalkozásként űzze, vagy jobb megélhetésig egzisztenciájának alapjául válassza. 1729-ben a lipcsei új templom orgonista és zeneigazgatói állása szabaddá vált, mivel Georg Balthasar Schottot (1686-1736) Gothába hívták. A sekrestyés Stephan Heinrich Söllner feljegyzései szerint öt pályázó próbálkozhatott: “A negyedik Johann Christian Weyrauch úr volt Knauthaynból, aki ugyancsak ájtatosan játszott egyházi zenéjét lanton és más hangszereken 1729. húsvét 3. napján, április 19-én délelőtt.” A gondos templomszolgának köszönhetően még a szövege is fennmaradt a délelőtti muzsikának¹⁴⁵, de sajnos a zenéje elveszett. Így csak sejthetjük, hogy a “Ruhig ists mit Jesu leben”-ária obligát lantszólammal volt ellátva.

A sikertelen próbálkozás után újabb lehetőség adódott a következő évben, a Chemnitz-i St. Jakobi templom kántori állását pályázhatta meg, ahol a korábbi orgonista, Konrad Küfner (1694-1761) meghívást kapott szülővárosából, Nürnbergből, a Sebaldus-iskolából. Weyrauch mellékelt latin nyelvű pályázatához egy 1730. január 14-én Bach által megírt ajánlást, amelyben tanúsítja, hogy a jelentkező “nemcsak különböző

¹⁴³ “woselbst er 8 Jahre in literis und musicis, insonderheit aber auf dem Clavier, und in den letztern Jahren auf der Laute sich geübet”.

¹⁴⁴ “Virtuosissimo auf der Laute”.

¹⁴⁵ “Text / zur / Vormittags- / MUSIC / auf den / Dritten Oster-Tag / in der / Neuen Kirche / zu / Leipzig. / Anno 1729.”.

hangszereken tud játszani, hanem énekel is, sok próbát dicséretesen letett ezen a helyen, sőt kérés szerint komponálásban is megmutatta tudását.”¹⁴⁶ Tanuló-diák viszonyról, a Tamás templomi karnagy előadásainak támogatásáról – más Bach ajánlásokkal ellentétben – itt természetesen nem esik szó.

További jelentkezésekről – talán nem véletlenül – nem tudunk semmit. 1730 után egyre inkább a jogi pályának szentelte életét, a lipcsei zenei élettel azonban nem szüntette meg kapcsolatát. Egy 1732. május 30-án Danzigban megírt levél – amelyet Louise Adelgunde Victorie Kulmus írt barátjának, leendő férjének, Johann Christoph Gottschednek – miközben köszönetet mond az elküldött kottáért, egy kalap alá veszi Bachot és Weyrauchot. *“Az elküldött zongoradarabok Bachtól és a lantművek Weyrauchtól éppen olyan nehezek, mint amilyen szépek. Ha tízszer eljátszom őket, még akkor is olyan, mint ha kezdő volnék. Ettől a két nagy mestertől bármi más jobban tetszik nekem, mint a capricciók, ezek mérhetetlenül nehezek.”* Az itt említett lantdarabok sajnos nem maradtak fenn.

Különösen szorosnak tűnik Weyrauch baráti kapcsolata a lantjai miatt különösen nagyra tartott, világhírű lipcsei hangszerkészítővel, **Johann Christian Hoffmann**-nal (1683-1750), ami legkésőbb az 1730-as évek elejére tehető. Hoffmann-nak egy 1731-es hegedűcédulája meglepő módon nem az ő kézírását mutatja, hanem Weyrauchét. Egy, csak szövegében megmaradt esküvői kantáta Hoffmann második házasságkötésének alkalmára (1736.09.03.) egy bizonyos “W”-t jelöl meg szerzőjének, aki mögött valószínűleg J. C. Weyrauchot sejtethjük. 1743. április 18-án Weyrauch második gyermekének, Johann Sebastiannak a keresztelőjén “Johann Sebastian Bach úr, a Szent Tamás templom kántora, királyi udvari zeneszerző” és “Johann Christian Hoffmann, hangszer- és lantkészítő” jelennek meg keresztapaként. Hoffmann 1743. szeptember 11-i végrendeletében, amelyben az adott esetben a hagyatékában előforduló hangszereket kisorsolásra ítéli, leendő tulajdonosjelöltek között sorolja fel a két “jó barátot”, Johann Sebastian Bachot és Johann Christian Weyrauchot. Weyrauch csak 1771. április 1-én halt meg; hogy hogyan került a két Bach-tabulatúra a Breitkopf Kiadó tulajdonába, és mi lett a többi zeneművel és hangszerrel, nem derült ki.

Ezeket az egyértelmű biográfiai összefüggéseket tekintve nincs szükség további vizsgálatokra, hogy értsük, milyen értéket képviselhet a három lipcsei tabulatúra.

¹⁴⁶ “Selbiger nicht allein auf verschiedenen Instrumenten sich wohl habilitiret, sondern auch vocaliter sich hören zu lassen, viele specimina hiesiges Ortes rühmlichst abgeleget, auch in arte componendi das seinige nach verlangen zeigen dörfte”.

Feltehető, hogy legalább a Weyrauch által leírt kettő még Bach életében elkészült, akkor is, ha a vízjel és az írás kevés támpontot nyújt a dátum pontos meghatározásához. Figyelman kívül hagyva minden lehetséges ellenvetést, a fent említett 1730-as pályázat kézírását tekintve a g-moll fuga (BWV 1000) tabulatúráját inkább 1730 előttre, mint utánra tesszük, a c-moll partitáét (BWV 997) is ehhez közel – 1740-nel bezárólag. Ha a g-moll szvit (BWV 995) eddig még ismeretlen kéz által írt tabulatúrája 1750 után készült, akkor is egy gyakran használt és már nem nagyon használható példány letisztázásaként.

Mind a három tabulatúra – amennyire kivehető – jó, valószínűleg J. S. Bach tulajdonából származó dokumentumokra vezethető vissza. Az eltérések a BWV 995-nek fennmaradt, a BWV 997-nek és 1000-nek csak közvetetten kikövetkeztethető eredetijétől többnyire nem korlátozódnak a 13-kórusú lant applikatúrájára (pl.: bizonyos hangok oktávval fentebb vagy lentebb való helyezése, vagy egy akkord hangjainak felcserélése), de az ilyen eltérések nem nagy súllyal esnek latba. A mű lényege érintetlen marad. Mint a kor szinte bármely kézzel írt kottája esetében, a tabulatúrákra is jellemző bizonyos mennyiségű hiba.

Ha azonban belátjuk, hogy egy forrás értéke nem minden esetben az “Urtext”-hez való hűségtől függ, akkor nem lehet tabulatúráink értékét – mint példát Bach nem mindig lantszerű átirataira – letagadni. A BWV 997-es és 1000-es tabulatúrák koncepciója ezenkívül betekintést enged az intavolátor műhelyébe.

A tabulatúrák azért is nagyon fontosak, mert nélkülük a BWV 1000 fuga elveszett volna, és a BWV 997 partitából csak kb. egy tucatnyi kézirat maradt volna.

(Fordítás német nyelvből: Johann Sebastian Bach, Drei Lautenkompositionen in Zeitgenössischer Tabulatur [BWV 995, 997, 1000] – Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen [Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1975]).

18. sz. függelék

A Sárközy-féle lantcsembaló (részlet Malina János lemezismertetőjéből)

Sárközy Gergely is elsősorban az érzékeny megszólaltathatóságra és a hangszínkombinációk gazdag variálhatóságára törekedett hangszere megépítésekor. Lantcsembalóját egy rövid menzúrájú (a leghosszabb húr 112 cm-es), modern, egymanuális csembaló átépítésével alakította ki. Az átalakítások magukban foglalták a rezonáns lapnak a bélhúrok által megkívánt vékonyítását és két gerenda levételét; hely kialakítását a meglévő két regiszter mellett egy harmadik számára; a billentyűk könnyebb járásúvá tételét, a tompítók hatékonyságának a húrok nagyobb tömege miatt szükségessé vált megjavítását és természetesen az újrahunózást. A klaviatúra öt oktávós (F₁-f^{''}). A három regiszter: egy 16-lábás és egy 8-lábás "bél"-húros, valamint egy 4-lábás sárgaréz húros regiszter. (A bélhúrokat nylon lanthúrok helyettesítik: a –természetes bélhúrok sokkal kevésbé tartják a hangolást s a pengetők által képviselt igénybevétel hatására lépten-nyomon elpattantak volna.) A fémhúrok egészen csendesre vannak intonálva, hogy a "bél"-húrok hangzása kerüljön előtérbe. Az egyes regiszterek szabadon kombinálhatók egymással.

Olyan hangszer alakult ki tehát, amely a Hildebrandt-lantcsembalóhoz áll legközelebb; ezen kívül legjobban a Fleischer-féle teorbacsembalóra emlékeztet.

A hangszer egyes regiszterei játék közben is bekapcsolhatók; a 16-lábás térddel vagy kézzel, a 8-lábás térddel és a 4-lábás pedállal. A két bélhúros regiszter – annak következtében, hogy a fonott nyolchúr jóval vastagabb a fémhúrnál – *fokozatosan* is bekapcsolható s ez crescendo-decrescendót, folyamatos hangszínváltoztatást is lehetővé tesz. Ez a lehetőség váratlanul adódott a hangszerépítés folyamán, s nehéz lett volna nem kiaknázni. (Mindehhez természetesen a pengetők rendkívül finom beszabályozása szükséges. Ezt a "redőnyeffektust" egyébként nagyon óvatosan alkalmazza felvételünkön az előadó.)

Megjegyzendő még, hogy Sárközy a leírások nyomán a regiszterek *tompításával* (Nem tévesztendő össze az egyes hangok továbbzengését megakadályozó tompítással!) is kísérletezett, de nem talált meggyőző megoldást. Mindez, bár másfajta mechanikai megoldás révén, mint J. N. Bach két- és hárommanuális csembalója esetében, tulajdonképp éppen az őáltala kitűzött eszményhez, a pengetési erősség lantszerű

változtathatóságához visz közelebb. Ugyanakkor jelentősen megnő a lehetséges regisztrációk száma is.

A 20. században más lantcsembaló-rekonstrukciók is születtek, hanglemezfelvétel azonban, tudomásunk szerint, egyikről sem készült.

A lemezünkön szereplő *lant* egy 13 kórusos barokk lant – illetve valójában *teorbált* lant –, *Romanek Tihamér* munkája. A csembalót a *Dowd* cég készítette 1982-ben flamand minták után.

Malina János – Sárközy Gergely, “Bach Lute-harpsichord” lemezismertető
Hungaroton SLPX12461

19. sz. függelék

A korabeli lantcsembaló (Részlet Malina János ismertetőjéből)

Bélhúr regiszterrel felszerelt, a lant (vagy mélyebb hangolású változatai, a teorba és a chitarrone), illetve némely esetben a hárfa finom, puha hangzását imitáló, csembalószerű hangszerekről (egy három évszázadot átfogó időszakból) jó néhány utalást ismerünk, de kevés biztos ismerettel rendelkezünk. Egyetlen ilyen hangszer sem maradt fenn napjainkig, sőt korabeli ábrázolását sem ismerjük (egy 16. század eleji, elnagyolt metszettől eltekintve). Hangszerünk a 17. század elejétől a 18. század közepéig bukkan fel gyakrabban a zenei tárgyú könyvekben. Név szerint tíznél kevesebb lantcsembalókészítőt ismerünk, közülük csupán kettőnek vagy háromnak a hangszereiről áll rendelkezésre részletesebb leírás. Szerencsére a legtöbbet éppen a 18. századi német hangszerekről tudjuk. Készítőik közül hárman különösen fontosak témánk szempontjából: a hamburgi Johann Christoph Fleischer, továbbá – a Bachhal kapcsolatos személyes vonatkozásaik miatt – Johann Nicolaus Bach és Zacharias Hildebrandt.

Fleischer kétfajta hangszere közül a kisebbik két, mintegy 3 oktáv hangterjedelmű 8-lábás bélhúrregiszterrel rendelkezett; az alsó két oktávban egy 4-lábás regiszter volt hozzájuk kapcsolható, a lant oktávban hangolt basszushúrpárjainak ("kórusainak") mintájára. A hangszer rezonáns lapja alá egy lanttestszerűen ovális, kagyló alakú rezonátor volt erősítve. (Lemezünk tasakján egy ilyen felépítésű lantcsembaló korabeli tervrajzait kísérelte meg "visszaálmodni" a grafikusművész az előadó útmutatása alapján.) Másik hangszerét Fleischer "Theorbaflügel"-nek (teorbacsembaló) nevezte; ennek két bélhúr-regisztere együtt egy duplán, az alsó másfél oktávban oktáv távolságra, feljebb pedig unisonóban hangolt 16-lábás regisztert adott ki; ehhez még egy 4-lábás fémhúros regiszter járult. A 4- és 16-lábás regiszter összekapcsolása "finom és harangszerű" hangzást eredményezett. (Mint lemezünkön az e-moll szvit *Prestó*-jában). Ennek a nagyobb instrumentumnak szabályos koncertcsembaló-alakja volt.

Johann Nicolaus Bach (Johann Sebastian másod-unokatestvére), a jénai zeneszerző, orgonista és hangszerkészítő ugyancsak többfajta lantcsembalót készített. Az alaptípus nagyon hasonlított egy közönséges, egymanuálos, kisebb szárny alakú csembalóra. Csak egy (bélhúros) regisztere volt, amely azonban a hangterjedelem alsó harmadában

oktávban, a középső harmadában pedig unisonóban hangolt húrpárt szólaltatott meg, hogy a lant keltette hatást a lehető legjobban megközelítse. Fémhúrok egyáltalán nem voltak a hangszeren.

A korabeli források szerint már ennek a legegyszerűbb változatnak a hangzása is képes volt megtéveszteni akár a hivatásos lantost is – ezt olykor valóságos csodaként tartották számon. Alapvető fogyatékosága volt azonban a dinamikai fokozatok hiánya. Ezért aztán J. N. Bach olyan két- vagy hárommanuális hangszereket is készített, melyeknek a különböző billentyűzetei *ugyanazokat* a húrokat szólaltatták meg, csak éppen a húrnak más-más pontján elhelyezett pengetők révén. Ilyen módon két, illetve három dinamikai- és hangszín-fokozat vált elérhetővé. J. N. Bach ezen kívül a mélység irányában egy oktávval nagyobb hangterjedelmű teorbacsembalót is készített.

Kézenfekvő a feltételezés, hogy J. S. Bach ismerhette a rokona által készített lantcsembalókat. Annál is inkább, mivel határozott tudomásunk van arról, hogy 1740 táján a lipcei köréhez tartozó Zacharias Hildebrandt az ő elképzelései alapján épített egy lantcsembalót. Biztosra vehető, hogy ez annak a két lantcsembalónak az egyike, amelyet Bach hagyatéki leltárában említenek. (Ez a két hangszer – már csak jelentős pénzbeli értékével is – bizonyítja, hogy maga Bach játszott rajtuk.)

A Hildebrandt-féle lantcsembaló a szokásos csembalóénál kisebb menzúrájú, egyébként ahhoz nagyon hasonló hangszer volt, s két 8-lábas bélhúros regisztere mellett (melyek külön-külön inkább teorbaszerű hangzást adtak) egy 4-lábas, sárgaréz húros regiszterrel is rendelkezett, amely – a csembalókon használatos “lantregiszterhez” hasonlóan tompítva – a megtévesztésig lantszerű színt adott a hangszernek. (A fennmaradt leírásból nem egészen világos, hogy valóban a 4-lábas regiszter tompításáról van-e szó.) Ennek a lantcsembalónak a hangterjedelméről semmit sem tudunk.

A fentiekből, a számos homályos pont ellenére, egy dolog kiderül: a konstruktőrök olyan hangszer megépítésére törekedtek, amely a lehető leghatékonyabban egyesíti a legnagyobb hangerejű pengetős hangszer (a csembaló) és a legérzékenyebben, legtöbb színben megszólaltatható pengetős hangszer (a lant) erényeit. Észre kell vennünk, hogy a kitűzött cél jóval több volt az egyszerű utánzásnál. Már a fémhúrok ismételt alkalmazása

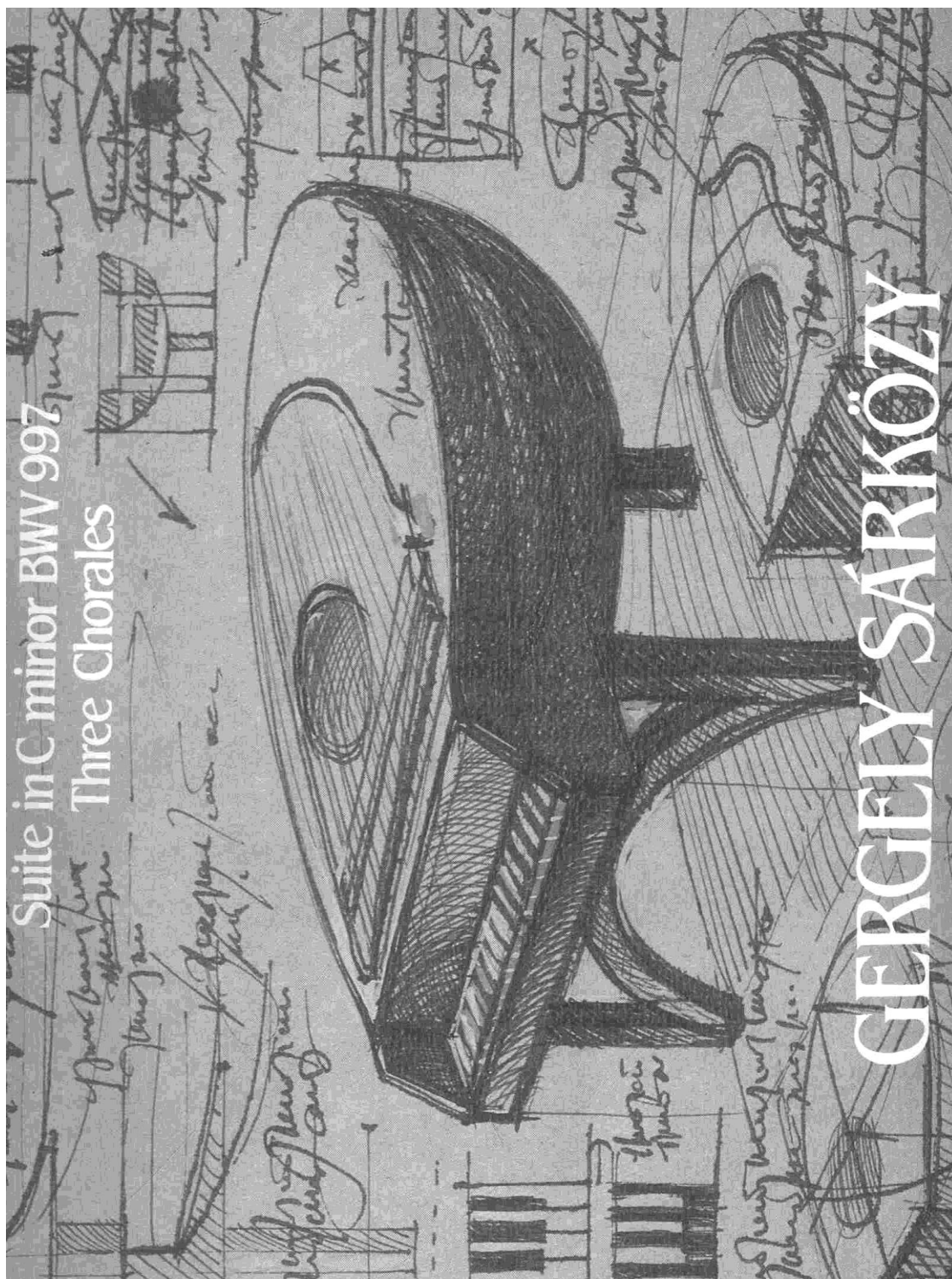
is mutatja, hogy itt eléggé stilizált lantszerűségről volt szó, s hogy a hangszínek sokfélesége fontosabb volt a megtévesztően “hiteles” lanthangzásnál.

Malina János – Sárközy Gergely, “Bach Lute-harpsichord” lemezismertető

Hungaroton SLPX12461

20. sz. függelék

Lantcsembaló – részlet Sárközy Gergely lemezborítójáról (fénykép)



Lantcsembaló
részlet
Sárközy Gergely lemezborítójáról

21. sz. függelék

Andrés Segovia (Tóth Aladár zenekritikája, 1937)

A gitár világhírű művészenek, *Andrés Segoviának* budapesti bemutatkozása nagyszámú közönséget vonzott a Zeneakadémia nagytermébe. Érdekes volt ez a hallgatóság: soraiban ott láthattuk a zeneélet bennfenteseit, akik külföldi lapokból, folyóiratokból jól ismerték a gitár “klasszikus” virtuózát, és tudták, hogy mit várjanak tőle; de nagy számban láttunk a nézőtéren olyan arcokat is, melyekkel jóformán még sohasem találkozhattunk a hangversenyteremben zeneéletünk nagyobb eseményeinél. Nos, ezúttal a közönségnek éppen ez az ismeretlen rétege jelentette a “szakértők” táborát: a gitárhangszer dilettáns művelői gyűltek ezúttal egybe, tekintélyes sereg, mely szépen hirdette a gitár népszerűségét... a nagy zenekultúrán kívül eső zenei perifériákon.

Hogy akik a gitárt pengetik, nemigen hallgatják a Bachhal, Mozarttal, Beethovennel, szóval a nagy zeneköltőkkel hódító Toscaniniket, Casalsokat, Hubermanokat: ebben nincs semmi meglepő. A gitárhangszer régen kiesett a zenei fejlődés főútvonalából – a zene, mely rajta rendszerint megszólal, csak afféle “mellékzene”. Márpedig minden hangszer végeredményben annyit ér, amennyit irodalma. És gitárra régóta nem írnak nagy remekműveket. Már Paganini sem csinálhatott gitárral kezében olyan karriert, mint Guarneriusával – pedig korának nemcsak legnagyobb hegedűvirtuóza, hanem legnagyobb gitárművésze is volt! De ne feledjük: a gitár nem esett mindig ilyen messze a magas zeneirodalomtól. Hiszen rokona volt a lantnak, tehát annak a hangszernek, mely régebben központi szerepet játszott, különösen a reneszánsz nagy zeneköltőinek oeuvre-jében!

A lant azonban meghalt és a gitár megmaradt. Igaz, ahogyan kiszorította népszerűségével előkelő rokonát, ugyanúgy fokozatosan elvesztette összeköttetését is a magas zeneirodalommal. Viszont abban az országban, ahonnan Európát meghódította, Spanyolországban, megőrizte híven kapcsolatát a Néppel. És lehet-e ennél életőbb kapocs egy hangszer számára? A nép múltakat őrző, századokra frissen visszaemlékező, de ugyanakkor egyre újjáteremtő, azaz a pillanat közvetlen ihletében egyre variáló-improvizáló zenei szelleme legigazibb melegágya minden előadóművészetnek, mely kész remekművet a pillanat ihletében kelt életre. Ahol a hangszert ilyen eleven, valódi népi előadóművészet élte, ott mindig csak egy ugrás visszatalálni a hangszer régi klasszikus irodalmához.

Bizonyára ilyen “ugráshoz” előadóművészi zseni kell. De nem véletlen, hogy a gitárnak ezek az újjáteremtő előadóművész-tehetségei éppen a gitár népi otthonában, Spanyolországban születtek meg. Itt látott napvilágot Miguel Llobet, aki a gitár klasszikus irodalmának feltámasztásával visszavezette ezt a szó alacsonyabb értelmében “népszerű” hangszert a magas zeneirodalom főútvonalára; és ugyancsak Ibériából jött most hozzánk Llobet fiatalabb művésztársa, Andrés Segovia, aki hangszerének rendkívüli gazdagságát a klasszikus és népi zene jegyében elképesztő virtuozitással tárta fel előttünk.

A gitárhangszer rendkívüli gazdagsága: ez volt első általános benyomásunk Segovia hangversenyén, melyet a nagyszerű virtuóz Alessandro Scarlatti egyik nemrég felfedezett kompozíciójával (Preambulo e Gavotta) nyitott meg. Akik a gitárt csak mint éneket kísérő hangszert ismerik, nem is sejtik, hogyan tud ez a pengetős hangszer maga is énekelni! Még hozzá: énekelni a szicíliai édes dallamosság nagy mesterének, Scarlattinak szája íze szerint! Azután a hangszíneknek, árnyalatoknak ez a hihetetlen változatossága! Nem csoda, hogy az ifjabb Scarlatti, a cembalo legszellemesebb virtuóza, Spanyolországban a gitárzene hatása alatt olyannyira friss elemekkel gazdagíthatta instrumentumát. Valóban: mennyivel előbb, finomabb, lelkesebb ez az ujjakkal pengetett hangszer a billentyűgépezetes húros hangszereknél, mennyivel melegebb életszínekbe öltözik Segovia gitárján egy-egy Bach-táncjáték, mint a merev cembalón!

Segovia a hangszer ilyen gazdag lehetőségeinek fölényes birtokában jogosan terjeszti ki a gitár uralmát más hangszerre írt kompozíciókra is. A régi lantirodalom feltámasztásával különben is csak a gitár régi adósságát rója le a rokonhangszerrel szemben. És ha Bach d-moll hegedűszonátája híres Chaconne-jának gitárátírása nem csendült fel meggyőzően Segovia előadásában, ezt inkább a zenésznek, mint hangszerének rovására írhatjuk. Bach grandiózus remekműve nem a gitárnak, hanem magának Segoviának zenei korlátjait haladja meg. A nagy, elementáris pátosz távol áll ugyanis Segovia muzsikás egyéniségétől, mely elsősorban a grácia, a finom latinos formaművészet, a szellemes képzelet birodalmában mozog otthonosan.

Segovia zeneiségének azonban bámulatos erőit jegyezhetjük fel. Ha először elkápráztatott instrumentális virtuozitása gazdagságával, utána mindjárt fel is emelt művészete kristályos formai tisztaságával. Ez a játék minden legrejtettebb szólamvonalat remekbe mintáz, minden legkisebb ritmikus alakzatnak éles, plasztikus profilt ad. Segovia művészetének ez a rendkívül előkelő anyagszerűsége valóban Casals páratlanul nemes és tiszta realizmusára emlékeztet, ahogy általában minden igazi spanyol művészen benne rejlik valami a híres velazquezi realizmusból. Segovia ezért, ha nem is

tudja teljesen betölteni a Chaconne méretű elementáris remekműveket, de nemes és előkelő keretbe foglal minden klasszikus muzsikát.

És ami a legvonzóbb: szigorú, klasszikus formaművészetét frissen áthatja a népies improvizálás-kolorálás-variálás szelleme, mely közelebb hozza őt azokhoz a klasszikus korokhoz, mikor még az előadóművész nem szolgálja, hanem munkatársa volt az alkotóművésznek. És ha ezen a téren nem is mérkőzhetik Segovia a mi nagyszerű cimbalomművészünknek, Rácz Aladárnak elementáris költőiségével, mégis ez a gitárjáték ragyogó példáját mutatja a klasszikus és népi tradíciók termékeny ölelkezésének. Csak természetes, hogy a spanyol gitárvirtuozitásnak ez az újjászületése újabb alkotásra ihleti a modern zeneszerzőket. Ebből az új irodalomból egynéhány Segoviának ajánlott sikerült kompozíciót (Turina-, Castelnuovo-Tedesco-, Torroba-szerzeményeket) hallottunk a műsor második részében, melyet a világhírű művésznek a közönség tomboló tapsaira még számtalan ráadással kellett megtoldania.

(1937. november 24.)

Tóth Aladár, *Válogatott zenekritikái (1934-1939)*, Zeneműkiadó 1968

22. sz. függelék

BACH: COMPLETE LUTE MUSIC JOHN WILLIAMS, Guitar
(James Burnett lemez-ismertetője; fordítás angol nyelvről)

1 SUITE NO. 1. IN E MINOR, BWV 996

- I – Präludium; Presto
- II – Allemande
- III – Courante
- IV – Sarabande
- V – Bourrée
- VI – Gigue

PRELUDE, FUGUE & ALLEGRO IN E FLAT MAJOR, BWV 998

2 SUITE NO. 2 IN A MINOR, BWV 997 (Orig. C Minor)

- I – Präludium; Fugue
- II – Sarabande
- III – Gigue; Double

3 SUITE NO. 3 IN A MINOR, BWV 995 (Orig. G Minor)

- I – Präludium; Presto
- II – Allemande
- III – Courante
- IV – Sarabande
- V – Gavottes I & II
- VI – Gigue

4 SUITE NO. 4 IN E MAJOR, BWV 1006A

- I – Präludium
- II – Loure
- III – Gavotte en Rondeau
- IV – Menuetts I & II
- V – Bourrée
- VI – Gigue

“LITTLE” PRELUDE & FUGUE, BWV 999/1000

Bach mindenekelőtt praktikus zenész volt. Az, hogy ezzel együtt ő volt a zenetörténelem egyik legnagyobb zsenije, ezen a tényen mit sem változtat. Bach zsenijének praktikus oldalát a korának sajátosságai és a speciális alkotó környezet tették szükségessé. Olyan korban élt, amikor a művészre nem afféle kívülállóként és különlegességgként tekintettek, mint amint ez később a romantika hatására a XIX. században általánossá vált, hanem képzett szakemberként, aki egyedi feladatot képes ellátni. Bach hivatalos megrendelésekre dolgozott, és elvárták tőle, hogy naprakészen szolgáltatssa a kívánt zeneműveket. Ha egy ilyen ember mindezzel együtt zseni is, aki mesterműveket alkot, az csak hab a tortán, örültek neki, de nem tartották őt ettől még az elit körébe tartozónak, hát még valamiféle felszentelt főpapnak.

Bach számára ez nem csupán azzal járt, hogy úgy kellett zenét írnia, mint ahogy az újságíró hozza a kéziratot, hanem azt is, hogy tökéletesen természetesnek fogja föl ezt az állapotot. Természetesen ez jelentősen befolyásolta a munkastílusát és a napi alkotói tevékenységét is. Először is, egy pillanatig sem habozott azon, hogy egy eredetileg teljesen más jellegű alkalomra írt művet adaptáljon, ha a pillanatnyi érdeke így diktálta ezt. Semmiképpen sem tarthatta az ilyen viselkedést szentségtörőnek. Számunkra megdöbbenőnek hangozhat, de Bach szemrebbenés nélkül felhasznált olyan (a mi szemünkben) szent és sérthetetlen zeneműveket, mint például a *Karácsonyi oratórium*, vagy a *h-moll mise*, olyan zenéhez, amelyeket egy helyi előkelőség látogatására, vagy egy kispolgári esküvőre írt. Gyakran még az sem egyértelmű, hogy a kérdéses zeneműnek melyik volt az elsődleges funkciója, ezért olyan nehéz Bach műveinek jó részét egyértelműen elhelyezni, mivel esetükben a pedáns és dogmatikus kijelentések talaja meglehetősen ingoványossá válik.

A korábban elmondottak különösképpen állnak Bach lantra komponált műveire, mivel jó részük más változatban is fennmaradt: a 3. *lantszvit* megegyezik a szóló csellóra írt V. *szvittel*, a 4. *lantszvit* önálló kíséret nélküli hegedűre írt *III. partitaként* született meg, míg a *Prelúdium, fuga és allegro* szinte bizonyosan zongorára íródott eredetileg. A 4. *szvit* prelúdiumát Bach egy két kantátából álló instrumentális szinfóniához használta.

Habár Bach főleg ének kíséretéhez használta a lantot – ennek híres példáját találhatjuk meg a *János-passióban* –, élénk érdeklődését a hangszer iránt mégis Sylvius Leopold Weiss-al, a híres virtuózzal való barátsága alapozta meg, aki miután sok helyen megfordult Európában, főleg Itáliában és Németországban, Drezdában telepedett le udvari lantművészként, korának köztudottan legjobban fizetett zenészévé válva ezzel. Bach életének viszonylag késői időszakában ismerkedett meg Weiss-al, valószínűleg

1736-ban, legidősebb fiának, Wilhelm Friedmann-nak a közvetítésével, aki Drezdában volt orgonista. Ekkortájt a lant már nem töltötte be azt a vezető szerepet, mint korábban, részben azért, mert a tabulatúrához való kötöttsége miatt a csembaló addigra már átvette szerepét. Azonban Weiss-nak és még egy pár más jelentős korabeli lantjátékosnak köszönhetően a hangszer a XVIII. század első felében, ha szerény mértékben is, de újra tért nyert.

A barokk énekes és hangszeres előadásmódot is a kor zeneszerzéséhez hasonló sajátosságok jellemezték. A későbbi, nagyjából Beethoven utánra tehető és még jócskán a huszadik századba is belenyúló korrall ellentétben, amikor is a leírt hangjegyek szentnek és az ettől való eltérés súlyos hibának számított, a barokk előadó véletlenül se próbálta volna meg az összes hangot pontosan a kottában leírtak szerint megszólaltatni. Léteztek minden zenész által ismert általános konvenciók, amelyek elég világosan megmutatták, hogyan kell a különféle díszítéseket, ritmikai és dallamstruktúrákat előadni. Ezen konvenciók nagyobbik része a francia “notes inégales”, azaz “egyenetlen hangok” elvére épült. Ez a módszer jóval tovább megy, mint az alapjának tekinthető “dupla pontozás”, mivel teljesen lefedi a hangok kottában leírtól eltérő ritmikai csoportosításának és hangsúlyozásának komplex problémakörét. Ez a barokk zene megszólaltatásában kulcsfontosságú technika teljesen kiveszett az európai zenéből, amikor a nyomtatott kotta egyfajta “szentírás” szerepét kezdte betölteni. Tulajdonképpen ezt vezették be tudattalanul és meghatározott elnevezés nélkül a jazz-zenészek, akik szabadon megváltoztatják a hangértéket, hogy ezáltal másféle áramlást és élettelibb karaktert adjanak egy adott melódiának. Manapság, amikor a XVII. század óta elfelejtett függetlenséget és rugalmasságot újra megkapták az előadóművészek, fontos emlékeznünk arra, hogy a zenetörténet igen hosszú szakaszában a zene előadójának szerepe éppen hogy nem volt passzívnak nevezhető, azaz nem hagyatkozott soha teljes hűséggel arra, hogy a kottában leírt hangjegyeket, hangsúlyokat és egyéb jeleket változtatás nélkül betartsa.

A német mellett erős francia és olasz hatások is érték Bach zenéjét. Különösen erősen érzékelhető a francia hatás hangszeres szvitjeiben. A versenyműveket általában olasz mintákra alapozta, különösen Vivaldiéra, akinek zenéjét alaposan tanulmányozta és sűrűn átírta, de a hangszeres szviteknél általában a francia Couperin stílusát követte. Ékes bizonyítéka ennek a lantszviteknél az 1. és a 3. *szvit prelude*-je, a 3. *szvit* táncos tételei (amelyek mind közül a “legfranciásabbak” stílusukban), valamint a 4. *szvit Loure* és *Gavotte en rondeau* tételei. Azonban ez inkább stílusbeli irányt jelez, mint abszolút

előírást; a mű minden jegyében jellegzetes Bach-zene, tele gazdag polifóniával, áramló dallamos ellenpontozással és egyéni harmóniákkal, amelyeket gyakran támaszt alá a legkifejezőbb kromatika.

Azt, hogy Bach a barokk lant melyik fajtájára írta a műveit, továbbra is homály fedi. Annyi azonban bizonyos, hogy a barokk lant igen kényes és nehézkes hangszer volt, mivel igen nehéz volt felhangolni, és a hangolást is nehezen tartotta meg. Olyannyira, hogy 1740 körül maga Bach készített vagy készíttetett egy “lantcsembaló” (Lauten-clavicymbel) nevű furcsa hibridhangszert, amely úgy keresztezte a lant és a billentyűs hangszer tulajdonságait, hogy hangszíne tökéletesen a lantéhoz hasonlatos maradt, azonban a lant hangolási- és szerteágazó modulációs nehézségei nélkül.

A zenei életben most zajló barokk újjáéledéssel egy időben sok korabeli zenei konvenciót fedeztek fel újra, és számos hangszert újra használnak vagy újra elkészítettek. Így Bach zenéjét is időnként hallhatjuk lanton, bár túl mereven nem tanácsos követni ezt, ennek oka pedig az, hogy bár a reneszánsz zene gyönyörűen szólal meg lanton, a barokk változat már gyakran előnyösebben megszólaltatható a gitáron, amely természeténél fogva közelebb áll ennek a zenének a sajátosságaihoz, és a felmerülő zenei igényeket is jobban kielégíti. Mindenesetre Bach, a kiváló gyakorló muzsikus, üdvözlőné – ahogy ezt életében is tette – azokat az előírttól eltérő fantáziadús előadói interpretációkat, amelyek zenéjének igazi hangulatát teljesebben adják vissza. Bach 1750-ben bekövetkezett halálát követően a lant idejemúlttá vált, de a zene, amelyet a hangszerre írt, nem vált azzá és soha nem is fog.

Magukról a kompozíciókról elegendő pár szót szólni. A négy szvit hangnemei: e-moll, a-moll (eredetileg c-moll), a-moll (eredetileg g-moll) és E-dúr. Nem látszik igazán alátámasztva, hogy a *Prelúdium, fuga és allegro* egybetartozó műként íródott volna, sokkal inkább valószínű, hogy az allegro később került a prelúdium és a fuga után. A hangnem általában Esz-dúr, azonban gitáron általában – így itt is – D-dúrban szólal meg. Az alapvető francia (Couperin-i) szvitforma felépítése: allemande–courante–sarabande–gigue. Ezen kívül lehetnek még “alternatív” vagy “választható” táncok benne, mint például a bourrée, a gavotte vagy a menüett. Bach az alapformát átveszi, de általában egy kibővített, szabad stílusú prelúdiumot is hozzátesz. Ezt a formát Bach azonban tovább variálja, ha ennek szükségét érzi. Így például a 2. szvit kap egy hosszú fúgát a prelúdium előtt, és kimarad belőle a courante és az allemande, míg a 4. szvit jórészt “alternatív” tételekből áll: loure, gavotte, két menüett és egy bourrée alkotják, melyeket a híres prelúdium és a lezáró gigue foglal keretbe. A 48-as számú c-moll “kis” prelúdium (itt d-

moll), amely a *Wohltemperiertes Clavier* prelúdiumaihoz hasonló arpeggio darab, és amely az Anna Magdalena füzetben zongorára átírva is szerepel, minden bizonnyal lantra íródott eredetileg. A *g-moll fuga* (itt a-moll) nem azonos a jól ismert “kis” orgona fúgával ugyanabban a hangnemben, hanem lant-tabulatúrán került elő, és megegyezik a *d-moll orgonafúgával* és az *I. hegedűszonáta* fúgatételével. Eredetileg nem lantra íródott. A 3. szvit prelúdiuma Bach saját kézírásában is fennmaradt, és az első oldal fakszimile reprodukciója a Bruger-féle Bach lantkönyvben is megtalálható, ezen alapul a lemez előadása is (bár némi, főként hangnembeli módosításokkal), de a csellóváltozat kottája csak Anna Magdalenának, Bach második feleségének a kéziratában maradt fenn. Ez persze sok következtetésre nem ad okot, mivel az egész Bach-család őhöz fordult, ha valamelyik zeneműről másolatot vagy átíratot kellett készíteni. Végezetül pedig néhány szó a *Prelúdium, fuga és allegróról*, amely mindig vitákra ad lehetőséget. Vajon a fúgát Bach írta, vagy más szerző művének az adaptációjáról van szó? Az eredetisége kétségbe vonható. Valóban fennmaradt egy lantra és zongorára írt prelúdium-kézirat Carl Philip Emmanueltól, Bach második és legtehetségesebb fiától – de a fúgáról és az allegróról nem találunk ilyet. Bármilyen is legyen az igazság, a gitárosok között mindmáig ez az egyik legnépszerűbb Bach-darab. Azonban a minden figyelmet megérdemlő, lényegi művek, a maguk egységességében és gazdag variációikkal, maguk a szvitek.

James Burnett

CBS 1975

1975 CBS and IMC

are Reg. Trademark of CBS. IMC.

CBS. 79203

International Masterworks

23. sz. függelék

Tokos Z. Szendrey-Karper Lászlóval és Costas Cotsiolis-szal, 1977
(fénykép)



Tokos Zoltán Szendrey-Karper Lászlóval
és Costas Cotsiolis-szal
az 1977-es Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztiválon

24. sz. függelék

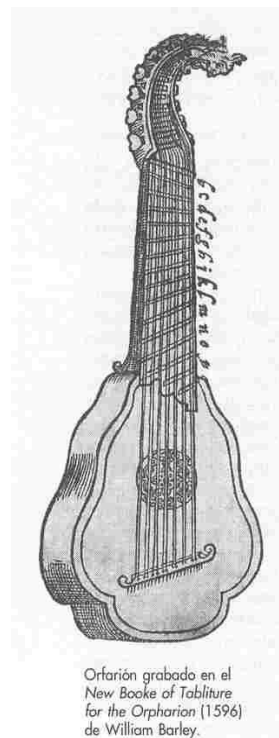
Paul Galbraith gitárja és orpharion (fényképek)



Paul Galbraith gitárújítása



8 húrú gitár
készítője – David Rubio



Orfarion grabado en el
*New Booke of Tabliture
for the Orpharion* (1596)
de William Barley.

Orpharion Ramón Andrés
hangszerszótárából (De Píndaro a J.S.Bach)

25. sz. függelék

Lautensuite in G-moll nach J. S. Bachs Autograph (facsimile)



Faksimile der ersten Seite des Praeludiums
aus der **Lautensuite in G-Moll** (Suite III)
nach Joh. Seb. Bachs Autograph*.

26. sz. függelék

BWV 995-ös g-moll lantszvitből a Prelude – tabulatúra (facsimile)





BWV 995-ös g-moll lantszvitből a Prelude
(ismeretlen lantos tabulatúrája) facsimile
2. oldal

27. sz. függelék

Díszítéstáblázat a Klavierbüchlein für W. F. Bach c. kottából
(facsimile)



Verzierungstabelle aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach

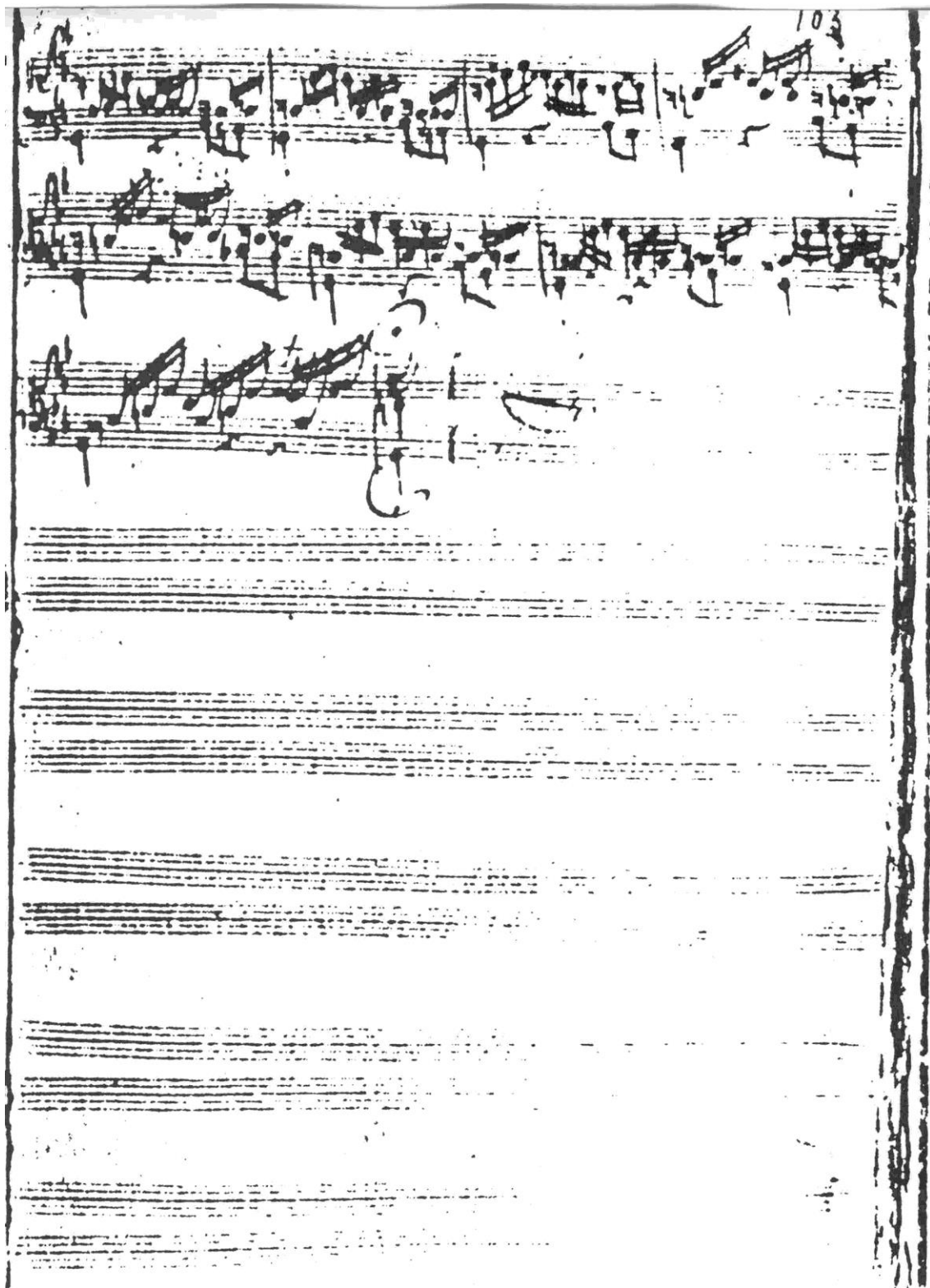
Díszítéstáblázat
a
Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach
című kottából
(facsimile)

28. sz. függelék

BWV 999-es c-moll prelúdium, J. P. Kellner másolata (facsimile)



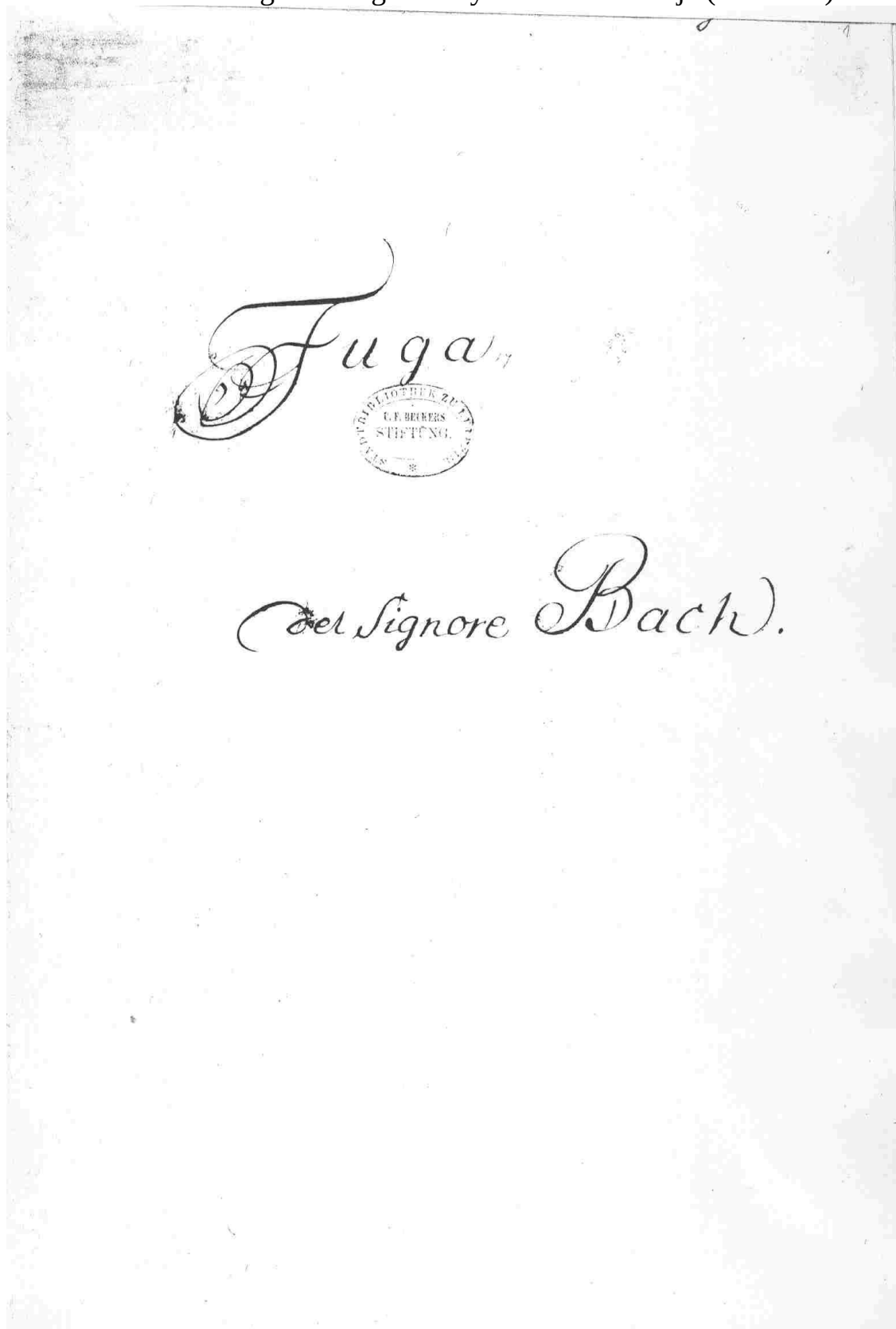
BWV 999-es c-moll prelúdium, Johann Peter Kellner másolata
facsimile 1. oldal



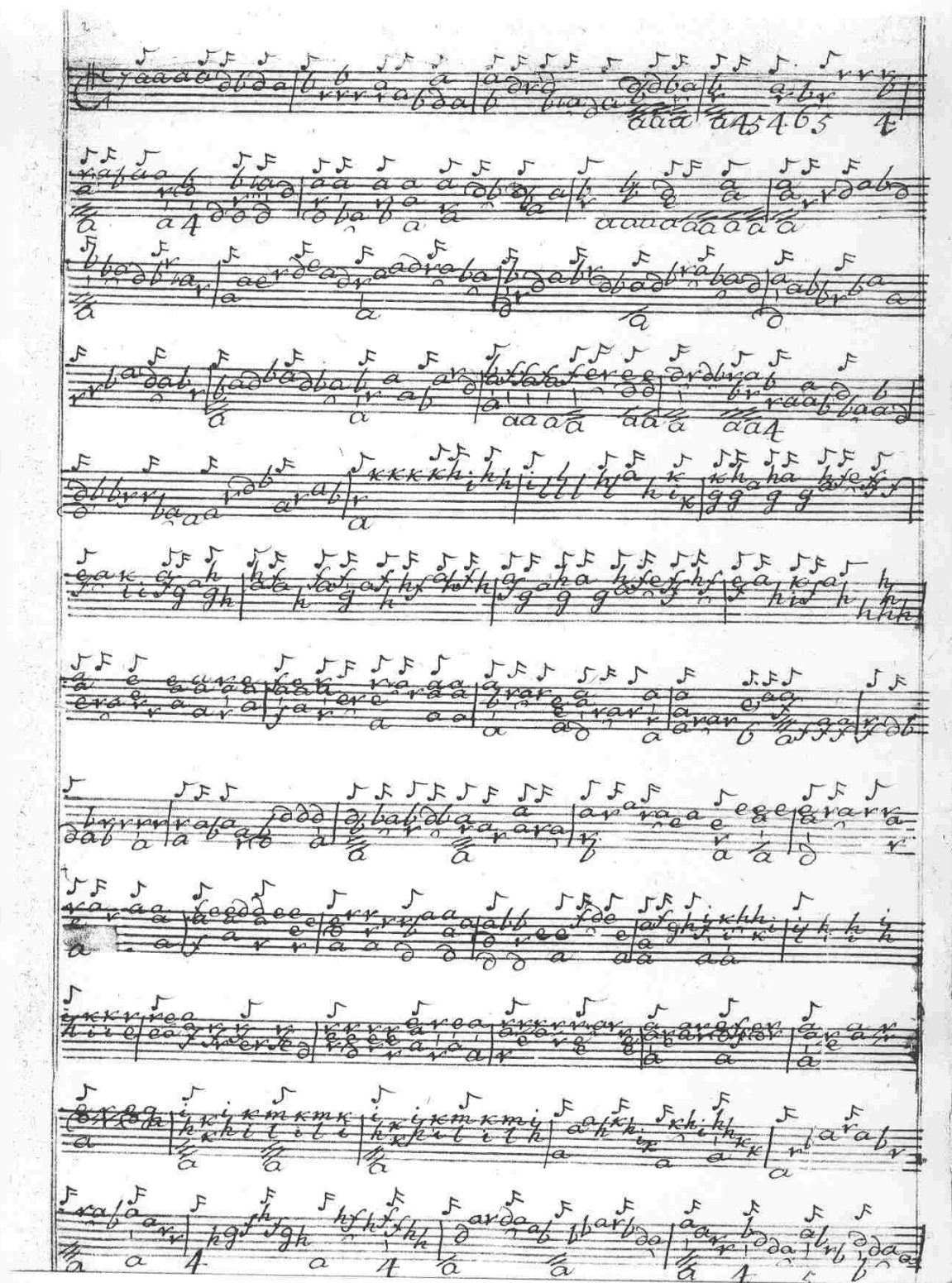
BWV 999-es c-moll prelúdium, Johann Peter Kellner másolata
facsimile 2. oldal

29. sz. függelék

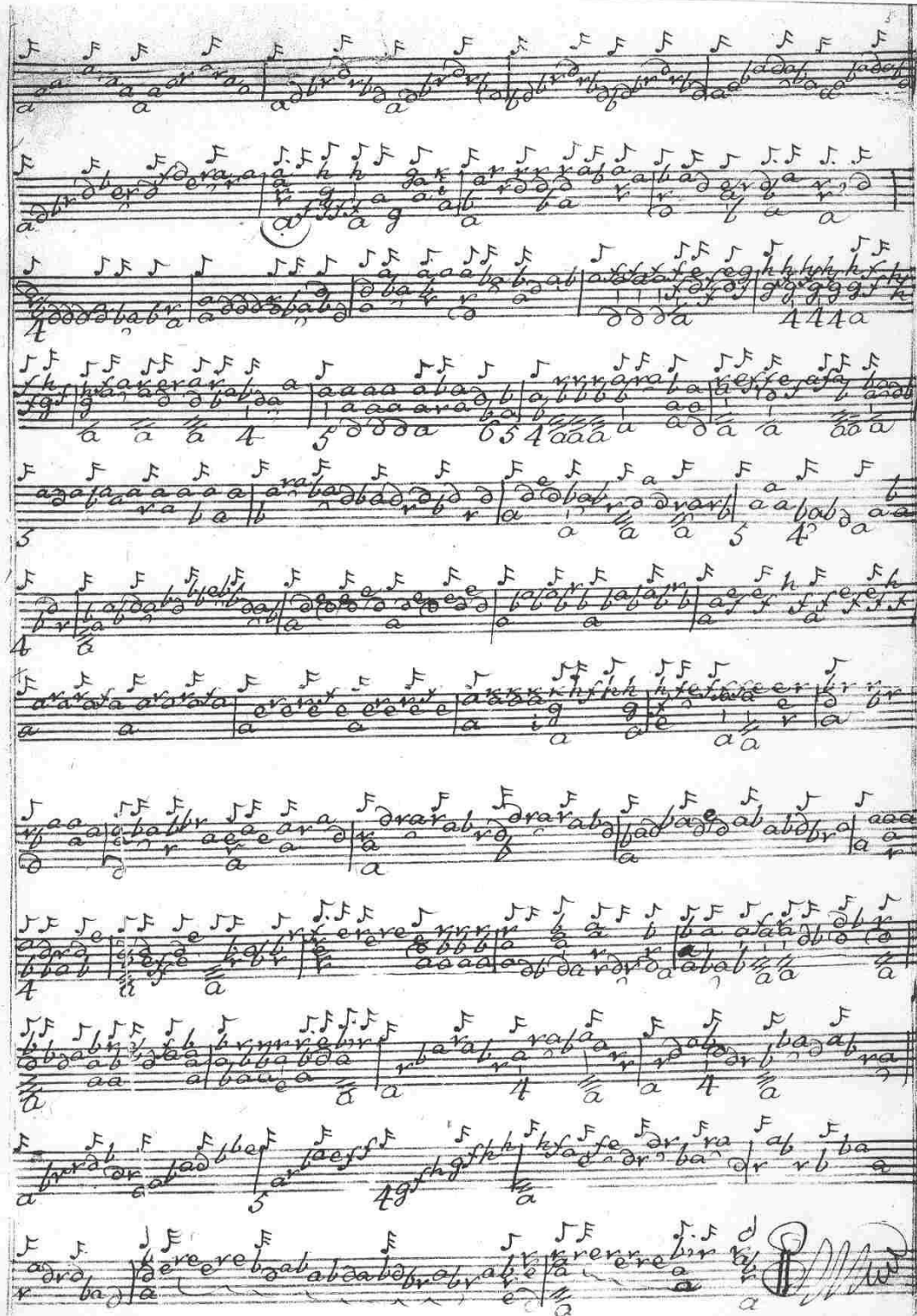
BWV 1000-es g-moll fuga – Weyrauch tabulatúrája (facsimile)



BWV 1000 g-moll fuga címlapja
(Weyrauch tabulatúrája) facsimile



BWV 1000 g-moll fuga 1. oldala



BWV 1000 g-moll fuga 2. oldal

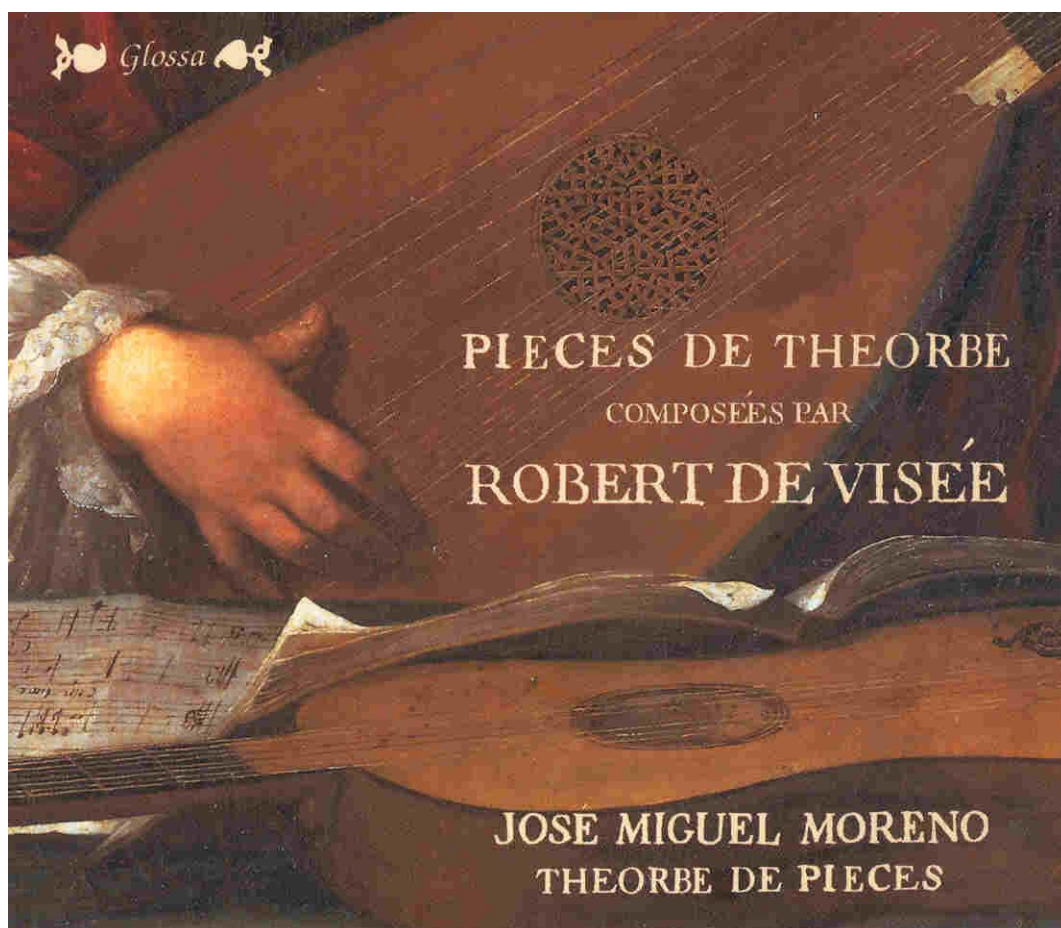
30. sz. függelék
BWV 1006a, E-dúr prelude (facsimile)



BWV 1006a E-dúr prelude, facsimile

31. sz. függelék

Theorba és barokk gitár – lemezborító (fénykép)



Theorba és barokk gitár
lemezborító

32. sz. függelék

Lantművek (W. Kolneder Bach lexikonjából)

Régóta vitatott kérdés, hogy Bach maga játszott-e ezen a hangszeren. Egy Johann Ludwig Krebs számára írott bizonyítványban ugyanis ez áll: “...*belőle olyan subjectum neveltetett, ki magát nálunk kitüntette, különösképp in Musicis, amennyiben ő a clavieron, violinon s lanton, s nem kevésbé a compositióban magát oly habilissá tette...*”

A lantművek pontos vizsgálata alapján H. Radkénak az a nézete, “hogy Bach nem volt lantjátékos, és nem [ő] írta tabulatúrába a lipcsei lantszerzeményeket”.

Azonban különösen érdekelte a hangszer hangzása, mint ezt egy, az ő utasításai alapján épített lantcsembaló tanúsítja; erre utal Silvius Leopold Weiss lantossal való barátsága is. Egyébként alkalmilag egy másik lantostól, a Lipcse közeléből származó Johann Christian Weyrauchtól is kért tanácsot. A kötheni “hangszertárban” két lant és egy teorba volt található, amelyeket bizonyosan Bach ösztönzésére szereztek be.

Összesen hét mű, illetve átirat maradt ránk:

BWV 995 *g-moll szvit (Suite pour la Luth à Monsieur Schouster)* az 5., *c-moll cselló-szólószvit (BWV 1011)* nyomán. Egyesek a lantváltozatot tartják régebbinek.

BWV 996 *e-moll szvit*, hattételes, hitelessége kétes. Lantszerű átírást igényel, lejegyzett formájában játszhatatlan.

BWV 997 *c-moll szvit*, biztosan lantra komponált és később klavierra átírt mű.

BWV 998 *Esz-dúr prelúdium, fuga és allegro*. Hitelességét kétségbe vonják.

BWV 999 *c-moll prelúdium*, egy klavier-mű átirata.

BWV 1000 *g-moll fuga*, a *g-moll hegedű-szólószonáta (BWV 1001)* 2. tétele alapján.

BWV 1006a *E-dúr szvit*, héttételes, az azonos hangnemű *hegedű-szólószonáta (BWV 1006)* alapján.

A. Burguète rámutatott, hogy a BWV 995, 999 és 1000 művekhez a 9. húrpárt esz-re, a BWV 997 és 998-hoz a 9. húrpárt esz-re, a 13-at asz-ra kell hangolni.

Bach a *János-passió* második változatában a 31. számot viselő áriában (*Betrachte meine Seele*) lantot írt elő, az 1727-es *Trauerodében (BWV 198)* két lantot.

I.: Radke, H.: *War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?* (Lantjátékos volt-e J. S. Bach?) (*Festschrift Engel*, Kassel, 1964); Schulze, H. –J.: *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?* (Ki írta át tabulatúrába J. S. Bach lantműveit?) (*Mf.*, 1966); Giesbert, Fr. J.: *Bach und die Laute* (Bach és a lant) (*Mf.*, 1972); Burguète, A.: *Die*

Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht (J. S. Bach lantművei. Játéktechnikai nézőpontú adalék a kritikai értékeléshez) (Bjb, 1977).

W. Kolneder, "Bach-lexikon" 209-210. oldal

33. sz. függelék

(Grove Monográfiák: A Bach-család kötetének Csembaló- és lantzene címszavában)

JOHANN SEBASTIAN BACH, CSEMBALÓ- ÉS LANTZENE – LANTZENE

A hét ránk maradt lantmű (feltehetőleg Bach e hangszerre írott teljes termése) legalább harminc évet fog át. Legkorábbi az e-moll szvit (BWV 996): a weimari időszak közepéről való; már meglepően kiegyensúlyozott felépítést mutat. A c-moll prelúdium (BWV 999) a Wohltemperiertes Clavier darabjaival rokon, így a kötheni vagy az első lipcsei években keletkezhetett. A többi lantmű mind Lipcséből származik. Első közülük a g-moll fuga (BWV 1000), a BWV 1001 hegedűfugájának továbbfejlesztése, amely Bach barátjának, a lipcsei jogász és lantjátékos Christian Weyrauchnak tabulatúra-másolatában maradt ránk. A g-moll szvit (BWV 995; a csellóra írott BWV 1011 átírata) az 1727-31 közötti évekből származik; dedikációja bizonyos “Monsieur Schouster”-nek szól.

Az autográf formájában fennmaradt, az 1730-as évek második feléből való E-dúr szvit (BWV 1006a, a BWV 1006 hegedűpartita nyomán) a BWV 1000-hez és 995-höz viszonyítva modelljének sokkal szerényebb átírata. A c-moll szvitet (BWV 997) Bach bizonyosan 1741 előtt írta; eredeti lant-kompozíció, amely az 1740-es évekre tehető, a BWV 998-as Esz-dúr prelúdium, fuga és allegróhoz hasonlóan virtuóz stílusú. A kifejezetten gáláns jellegű utolsó lantműveket Bach alighanem S. L. Weiss és J. Kropffgans drezdai lantosoknak írta, akik mindenesetre valószínűleg játszották a darabokat. Weiss és Kropffgans legalább egyszer, 1739-ben bizonyítottan játszott Bach házában. Bach hozzájárulása a lantzene repertoárjához – mely ekkor már messze túljutott virágkorán, de a német nyelvterületen még utolsó virágzását élte – Weiss műveivel egyetemben, a 18. századi lantzene csúcspontját képviseli. A darabok előadása 14-húros hangszer igényel, de Bach korában, legalábbis alkalmanként, játszották őket lant-csembalón is, amelynek konstruálásában Bach közreműködött. A lant- és csembalózene között elmosódik a határ, amint azt a BWV 998 autográfjának “pour la Luth à Cembal” (lantra vagy csembalóra) felirata bizonyítja.

Grove Monográfiák: A Bach-család, 154-155. oldal

Bibliográfia

1. J. S. Bach: Opere complete per liuto, versione originale, trascrizione con intavolatura a confronto e revisione di Paolo Cherici (S 8402 Z)
– Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1980.
2. J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 10. “Lautenwerke”
hrsg. Von Thomas Kohlhase – Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976.
3. Thomas Kohlhase: Kritischer Bericht Zur obengenannten Ausgabe, Kassel, 1979.
4. J. S. Bach: Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000) hrsg. Von Hans-Joachim Schulze, Leipzig, 1975.
(Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen, Mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze, Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1975)
5. J. S. Bach: Lautenwerke, Lute Works, Lantművek
Hrsg. Sárközy Gergely (Z 8309) – Editio Musica Budapest, 1980.
6. J. S. Bach: Lantszvit, Suite for Lute, Suite für Laute BWV 997
Hrsg. Tokos Zoltán (Z 13184) – Editio Musica Budapest, 1986.
7. J. S. Bach: Fuga BWV 1000
Edizione critica e adattamento per chitarra (in La minore) di Alfonso Borghese dall’originale in Sol minore per liuto. (S 7718 Z)
– Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1975.
8. J. S. Bach: Kompositionen für die Laute
Erste vollständige und kritisch durchgesehene Ausgabe Nach alten Quellenmaterial für die heutige Laute übertragen und herausgegeben von Hans Dagobert Bruger, Mösseler Verlag Wolfenbüttel und Zürich.
Unveränderter Nachdruck der 1925 in Julius Zwißlers Verlag (Inh. Georg Kallmeyer) erschienenen dritten Auflage.
9. J. S. Bach: Opere per liuto – Rovereto: Ernesto Cipriani, 1975,
Opere per liuto, 3 Bände – Rovereto: Stamperia musicale E. Cipriani, 1977.
10. J. S. Bach: Lautenmusik, bearbeitet für Gitarre von Heinz Teuchert
Ricordi 1972 – Sy 2211;
Ricordi 1973 – Sy 2212, Sy 2213;
Ricordi 1975 – Sy 2216;

Ricordi 1977 – Sy 2217;

Ricordi 1978 – Sy 2218.

11. J. S. Bach: Lautenmusik, für die Gitarre neu bearbeitet und herausgegeben von Edmund Wensiecki, mit einer kurzen Einführung in die Lautentabulatur, 5. Auflage (FH 4035) Hofheim am Taunus: Musikverlag Friedrich Hofmeister, 1973.
12. J. S. Bach: Lautenmusik, für Gitarre bearbeitet von Anton Stingl, Herausgegeben von Bruno Henze, VEB Friedrich Hofmeister, / 7. Auflage – Leipzig: Musikverlag, 1977.
13. J. S. Bach: Sämtliche Werke für Laute solo (BWV 995, 996, 997, 998, 999, 1000, 1006a) für Gitarre eingerichtet von Reinbert Evers – Edition Moeck Nr. 7030, Celle: Moeck Verlag.
14. J. S. Bach: Bach Lute Suites for Guitar, The complete works for lute solo by J. S. Bach. Newly transcribed and annotated, including historical and performance notes. Edited and Fingered by Jerry Willard / First American Edition, Ariel Publications
15. J. S. Bach: Sämtliche Werke für die Laute, hrsg. Von Karl Scheit – Wien: Universal Edition
16. J. S. Bach: Suite in E minor, Originally written for the Lute and newly transcribed for the Guitar by Julian Bream, (F 0126) by Faber Music Ltd, 1967.
17. J. S. Bach: Lute Suites, Suite in E minor, BWV 996, Edited for Classical Guitar by Rosalyn Tureck, fingering by Sharon Isbin, USA: G. Schirmer, Inc. 1984.
18. J. S. Bach: J. S. Bach: Prelude, Fugue and Allegro, Edited and fingered by Hector Quine – London: Oxford University Press, 1974.
19. J. S. Bach: Lute Suite III. “Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach” (original in G minor) Transcription by Michael Lorimer (1976)
20. J. S. Bach: Six sonatas for unaccompanied violin, six suites for unaccompanied ’cello. (BWV Nos. 1001-1006, 1007-1012) From the BACH-Gesellschaft Edition, P.O.Box 138, New York 32, N.Y.: Lea Pocket Scores, 1950.
21. Karl Geiringer: Johann Sebastian Bach – Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
22. Walter Kolneder: BACH Lexikon – Budapest: Gondolat, 1988.
23. Grove Monográfiák: A Bach-család – Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
24. Hammerschlag János: Ha J. S. Bach naplót írt volna... Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1958.

25. Szabolcsi Bence: A zene története – Orfeusz könyvek; Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
26. Homolya István: Bakfark – Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
27. Tóth Aladár Válogatott zenekritikái (1934-1939) – Zeneműkiadó, 1968.
28. Nicolaus Harnoncourt: A beszédszerű zene, Utak egy új zenélés felé
Budapest: Editio Musica, 1988.
29. Nicolaus Harnoncourt: Zene, mint párbeszéd – Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
30. Otto Friedrich: Glenn Gould, változatok egy életre
Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
31. Robert Donington: A barokk zene előadásmódja – Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
32. John Henry van der Meer: Hangszerek – Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
33. Hangszerek Enciklopédiája, Öt világrész másfélezer hangszere
Diagram Visual Information Ltd. London
34. James Burnett-nek a John Williams *Complete Lute Music* (CBS 79203) lemezének ismertető szövege.
35. José Miguel Moreno-nak a *Robert de Visée: Pièces de Theorbe* CD (Glossa, GCD 920104) ismertető szövege.
36. José Miguel Moreno-nak Sylvius Leopold Weiss műveit tartalmazó, *Ars Melancholiae* CD (Glossa, GCD 920102) ismertető szövege.
37. Malina Jánosnak Sárközy Gergely *Lantcsembaló* lemezéhez (Hungaroton, SLPX 12461) írt ismertető szövege.
38. La Guitarra Española, Opera tres, Madrid: Ediciones musicales, 1993.
39. Ramón Andrés: Diccionario de Instrumentos Musicales, de Píndaro a J. S. Bach
VOX – 1995.
40. Don Raude (ed.) Diccionario HARVARD de música – Madrid: Alianza
Diccionarios, 1997.
41. Ember Ildikó: La musique dans la peinture – Corvina kiadó, 1984.
42. Historia de la Música / Marie-Claire Beltrando Patier – Madrid: Espasa, 1996.
43. La Guitarra en la Historia (volumes 1-10), Eusebio Rioja, Junta de Andalucía,
Córdoba: Ediciones la Posada.
44. GUITAR and Vihuela, An Annotated bibliography by Meredith Alice McCutcheon,
New York: Pendragon Press, 1985.
45. Giuseppe Radole: Liuto, chitarra e vihuela, Storia e letteratura.

Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1979.

46. La Guitarra, Una guía para estudiantes y profesores
Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1993.
47. KONRAD Ragossnig: Handbuch der Gitarre und Laute, Schott, ED 6732, 1978.
48. Doru Popovici: Cîntec Iberic – București: Editura Muzicală, 1975.
49. Doru Popovici: Mizuca Elisabethana – București: Editura Muzicală a uniunii
Compozitorilor, 1972.
50. Antonio Iglesias: Escritos de Joaquín Rodrigo editorial alpuerto, s.a., 1999.
51. Tony Palmer: Julian Bream, A life on the road
London & Sydney: MacDonald & Co., 1982.
52. John Dowland by Diana Poulton – London: Faber and Faber Ltd, 1972.
53. The Collected Lute Music of John Dowland by Diana Poulton and BASIL LAM –
London: Faber Music Limited, 1974.
54. Sylvius Leopold Weiss: Intavolatura di Liuto / Trascrizione in notazione moderna
di Ruggero Chiesa, dall'originale del British Museum (S 8217 Z)
– Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1967.
55. Luis Milán, El Maestro (1536) – K 156, K 157; Budapest: Könnemann Music.
56. Luis de Narváez: Los Seis libros del Delfín de musica – Valladolid, 1538.
57. Alonso Mudarra: Tres Libros de Musica en cifras para vihuela /1546/
Complete facsimile edition with an introduction by James Tyler,
Monaco: Editions Chanterelle.
58. Miguel de Fuenllana: Libro de Musica para vihuela – Genève: Minkoff Reprint,
1981.
59. Enriquez de Valderrabano: Libro de Musica de Vihuela Intitulado Silva de Sirenas
– Genève: Minkoff Reprint, 1981.
60. Diego Pisador: Libro de Musica de Vihuela – Genève: Minkoff Reprint, 1973.
61. Los vihuelistas: Esteban DAÇA – /Rodrigo de ZAYAS/
Editorial alpuerto, s.a. colección opera omnia.
62. Antonio de Cabezón: Obros de música para tecla, harpa y vihuela – Madrid, 1578.
62. Henestrosa Luys Venegas de Henestrosa: Libro de cifra nueva para tecla, harpa y
vihuela – Alcalá, 1557.
63. Tomás de Santa María: Libro llamado Arte de tañer Fantasía assí para Tecla como
para Vihuela – Valladolid, 1565.