

Tabulatúra olvasás

Alapismeretek a zeneművészeti felsőoktatásban tanuló klasszikus gitárosok számára

Szerző:
Óváry Zoltán tanársegéd
Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar

Bevezető

Joggal gondolhatja egy klasszikus gitáros, hogy a **tabulatúra** olvasása és az abból való játék nem feltétlenül nélkülözhetetlen ismeret számára. Valóban van „élet” tabulatúra nélkül, hiszen azon a művek egy részét, melyeket így jegyeztek le, ma már modern kottába átírva be tudjuk szerezni és abból megtanulni, eljátszani azokat. Feltételezhetnénk, hogy csak annak van szüksége tabulatúrával kapcsolatos ismeretekre, aki autentikus **historikus zenéléssel** szeretne foglalkozni, korhű hangszere(ke)n játszik, vagy éppen ilyen irányultságú kutatómunkát végez. Azonban a reneszánsz és barokk pengetős zene teljes körű megismeréséhez, az stílushű játékhoz és főként minőségi átiratok készítéséhez mindenképpen hozzátartozik az akkori komponálás és a lejegyzés módjának átfogó ismerete. A régi, elsősorban 16. századi pengetős zene nem csupán az esztétikum, hanem a gitárosok identitástudata miatt is fontos. Ugyan a barokk stílus szólóhangszeres sokszínűségében is szerepet kapott a pengetős muzsika, azonban korábban, a reneszánszban olyan fontos szerepet töltött be, hogy alapjaiban határozta meg az európai hangszeres kultúra fejlődését.

A tabulatúra, azaz fogáskotta a 16. és 17. századi hangszeres zene legjellemzőbb és legkedveltebb (legdivatosabb) lejegyzési módja volt. Motiválhatja a klasszikus gitárost a tabulatúrák rendszerének megismerésére, esetleg átiratok készítésére, hogy csupán a huszadik század második felében történtek erőfeszítések arra, hogy az ezeröttszáz és ezerhatszáz évek pengetős zenéjét, nagy számban fellelhető alkotásait felkutassák és rendszerezzék. Mindazonáltal, hogy azok a zeneművek, melyek túléltek az idők viszontagságait már meglelhetők könyvtárakban, korabeli forrásokban, mégis relatíve kevés került át ezekből (minden pengetős által közérthető) modern átiratba. Ide vág Eugen Schmitt azon gondolata is, miszerint a gitárosok jobban tennék, ha a máshonnan átvett darabok fáradtságos „átírogatása” helyett először saját repertoárjukból merítenének.

Jelen tananyag nem tudományos, vagy történeti újdonságokat kíván az olvasó elé tárni. Írásom elsősorban a zenei felsőoktatásban klasszikus gitárt tanuló hallgatóknak készült. Célja, hogy segítséget

nyújtson azoknak, akik tanulmányaik során már foglalkoztak ugyan régi zenével, van rálátásuk a korszakra és annak zenei anyagára, de szeretnének tovább gazdagodni a korabeli notáció megértésével és az ehhez kapcsolódó stílári és materiális ismeretekkel.

1. A tabulatúra fogalma és története

A tabulatúra, azaz fogáskotta definíciója szinte minden idevágó szakirodalomban hasonló. Maga a szó táblázatot jelent és olyan lejegyzésre utal, melynél az **abszolút hangmagasság** és a kottaalapú notáció helyett betűkkel és számokkal „utalnak” arra, hogy a hangszeren hol (hogyan) kell az adott hangot megszólaltatni. Nem kizárólag pengetős tabulatúrák léteztek. A legrégebbi ilyen lejegyzés orgonára készült, de tudunk fűvös, sőt vokális és tánc (!) tabulatúrákról is.

Valószínűsíthető, hogy a gitárosok számára a tabulatúra kifejezés a **historikus kottairás** behatóbb megismerése nélkül is ismerősen cseng. A könnyűzene -gitáros szempontból- a mai napig ezt a lejegyzést favorizálja. Az interneten számtalan popsláger „gitárkottája”, vagy ahogyan többnyire hívják, *TAB*-ja található meg. Ezek lényegüket és struktúrájukat tekintve hasonlítanak ugyan a régi korok - lényegesen összetettebb - tabulatúráira, azonban zenei „tudatlanságot és műveletlenséget” feltételeznek, ezért – a közvetlen zenei instrukciókat megkerülve - hiányos információkat közölnek, és általában csak az adott zeneszám felvételének hallgatásával együtt válnak teljes értékű információvá.

A reneszánsz kezdetén olyan lejegyzési módra volt szükség, amely teljes mértékben megfelel a hangszeresek elvárásainak és a művek pontos rögzítését teszi lehetővé. A 16. századra tehető az az időszak, amikor a szólóhangszeres zene önállósodni kezdett. Korábban, a 15. század lúdtollal pengető lantosai dalokat kísértek szólamduplázással, vagy kísérodallam rögtönzésével, lejegyezve azonban legfeljebb az énekszólam volt. Előfordult, hogy ha egy színpadi művön belül hangszeres közjáték jött, a szerzők csupán azt tüntették fel, hogy „szabad kezet” adnak a játékosnak. A **középkori zenészek** még úgy gondolták, hogy nem kell, és nem is lehet mindent leírni. A hangszer fejlődésével, az új műfajok – különösen az **intavoláció** – megszületésével, a zene „megkomolyodásával” egyre inkább jelentkezett az igény ezen alkotások maradandóvá tételére. Miután a reneszánsz idejében a zene mindig az emberi hangot kívánta modellezni, ezért az akkori kottairás is az „énekszerűséget”, az egyszólamúságot támogatta. Mivel a pengetős hangszeresek képesek voltak egyszerre több hangot is megszólaltatni, így szükséges volt egy újfajta rendszert létrehozni. Az intavoláció erőteljes térhódítását támasztja alá Howard Kadis megállapítása, hogy bár a tabulatúráírás és a hangszerjáték fokozatosan fejlődött, a zenedarabok továbbra sem tudtak elszakadni a vokális művek struktúrájától. Ezen korszak darabjainak szerkezet-vizsgálatakor kirajzolódott számára az a tendencia, hogy a hangszeres zene karakterei csak a kora-barokkban kezdtek változni.

A pengetős tabulatúrák – az orgonáéhoz hasonlóan – nemzeti sajátosságuk alapján váltak külön. A három meghatározó típus a francia, az olasz és a német tabulatúra volt. Ezen belül az egyes komponistáknak voltak kisebb változtatásai, de mindegyikük esetében az eredet egyértelműen felismerhető. A reneszánszban külön említést érdemel Don Luis Milan, aki egyedi – és mint később kiderült – korát megelőző fogáskotta rendszert használt. A három alap lejegyzés a barokkban kiegészült az akkordok lejegyzését szolgáló betűjelekkel (alfabeto), a kevert tabulatúrával és a darabok számozott basszussal történő lejegyzésével. A tabulatúra a 18. században a lant fokozatos háttérbe szorulásával és a **spanyol gitár** (illetve a zenetudomány és a kottairás hangszeres zenére ható) fejlődésével szinte teljesen eltűnt.

2. A reneszánsz legjelentősebb pengetős hangszereinek bemutatása

Lant

A témánk (tantárgyunk) szempontjából érdekes időszak a lant történetében az, amikor a 16. században elérkezett a hangszerek önállósulásának korszaka. Ekkor már sok művet komponáltak egy meghatározott hangszerre, vagy hangszereggyűttesre. Ebben az időben a lant talán a legnagyobb tiszteletnek örvendő hangszernek számított. Olaszország ekkor élen járt a lantzene fejlődésében (fejlesztésében), és a lantosok kompozíciói úttörő szerepet játszottak a zenei formák kialakulásában. A korábban négy, majd öt kórusos lant ekkor nyerte el végleges, általunk reneszánsz lantként ismert hatkórusos formáját. Hangolása g-d'd'-aa-f'f-c'c-Gg.



1. fotó: Lant
A tulajdonos, Béke Csaba engedélyével

A lanton játszó muzsikusok és az erre a hangszerre komponálók száma nagyon magas, így írásom kerete aligha teszi lehetővé akár csak név szerinti felsorolásukat. A legjobb és legrészletesebb ilyen jellegű, magyar nyelven megtalálható összefoglaló Kónya István Lantkönyvében található. Akikkel a leggyakrabban találkozhatunk előadói és tanári munkánk során: Francesco da Milano (Olaszország), Pierre Attaignant (Franciaország), Pierre Phalése (és Ifj. Pierre Phalése) (Németalföld), Hans Judenkünig, Hans Newsidler, Jean-Baptiste Besard, Georg Leopold Furhmann (német nyelvterület), Bakfark Bálint (Magyarország), John Dowland, Thomas Robinson (Anglia)

<https://youtu.be/YAeezyjqLww>

1. sz. videó

A vihuela

Bár a reneszánszban Európa-szerte nagyon népszerű volt a lant, Spanyolországban mégis a vihuela lett közkedvelt.



2. fotó: Vihuela

Eredetéről olvashatók mondák, miszerint a Nílus partján sétáló Merkúr egy üres teknősbékapáncélra négy húrt erősített fel, majd Orpheusz hozzátett még kettőt, így megszületett a Vihuela. Ami azonban történelmi tény, hogy Spanyolország 1492-ben keresztény királyság lett, és az addig a vihuelával párhuzamosan használt lantot a mórokkal (arabokkal) együtt „kiűzték” az országból. Tinctoris meghatározása szerint az a különbség a két hangszer között, hogy a vihuela „kisebb testű és lapos hátú”. A gitár közvetlen elődjének inkább a vihuela tekinthető, bár a 15.16. században számos hasonló formájú, a mai gitárral szinte megegyező nevű hangszert ismertek. A vihuelának három típusa alakult ki a

16. századra: az ujjal pengetett vihuela da mano, a pengetővel megszólaltatott vihuela de péndola 5 és a vonóval használatos vihuela d'arco. Hangolásuk szinte megegyezett a lantéval (a'a'-e'e'-hh-gg-dd-AA, vagy g d a f c G), így az akkori művek mindkét hangszeren játszhatók voltak. A vihuelát magas szinten művelők és az erre a hangszerre komponált művek száma is lényegesen alacsonyabb, mint a lant esetében. Ennek ellenére ez a spanyol örökség legalább annyira értékes, mint az Európa bármely más részéről származó pengetős zene.

Felsorolás jelleggel álljon itt azon muzsikusok neve, akiket ha egy darab szerzőjeként látunk, biztosra vehetjük, hogy Vihuela művel van dolgunk: Estevan Daça, Miguel de Fuenllana, Luys Venegas de Henestrosa, Don Luis Milan, Alonso de Mudarra, Luis de Narváez, Diego Pisador, Enríquez de Valderrabano.

<https://youtu.be/duHMeCndpjo>

2. sz. videó

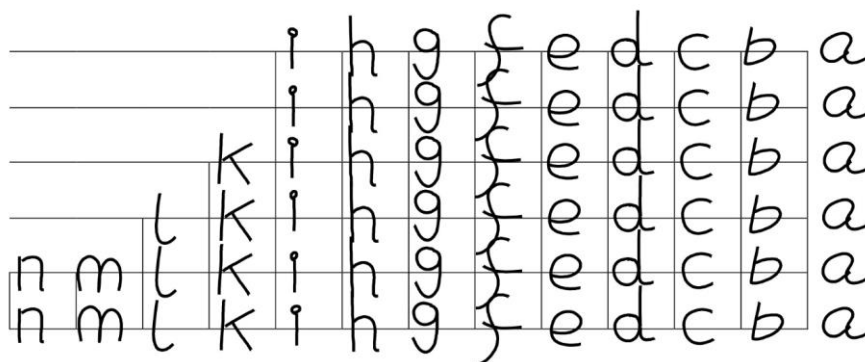
A reneszánsz hangszereit egy olyan pluralizmus jellemezte, mely évszázadok távlatából nehezzé teszi a pengetős hangszerek pontos meghatározhatóságát. Ami bizonyos, hogy Európában leginkább a lant volt népszerű, míg Spanyolország a vihuéla zene „kincsesszigeteként” tündökölt. Azonban tudomásunk van többféle, a mai gitárhoz formáját tekintve nagyon hasonló zeneeszköz létezéséről, melyekről ugyan maradtak fenn források, de a képi ábrázolások és a megnevezések nem egyértelműek. Olyan négy kórusos 15. századi hangszereket ismerünk, melyek elnevezései nemzetektől függően többfélék lehetnek: *chitarra*, *gitarra*, *guitarra*, *guitarra latina*, *guitarra morisca*, *guitarra saracenia*, *guiterne*, *gittern*, *citole*. A 16. században már megjelent az ötödik húr is. Ebből az időszakból származnak új megnevezések is, például a *guitar*, *guinterne*, vagy a *gitarra espanola*.

3. A francia tabulatúra jelrendszere és olvasása

A tabulatúrák bemutatásának, megismerésének, megtanulásának sorrendjét érdemes az alapján felállítani, hogy melyik mennyire közérthető, illetve várhatóan melyikkel találkozhatunk legtöbbször. A historikus lejegyzés alapjainak elsajátítása feltehetően a francia tabulatúrán keresztül a legkézenfekvőbb, legérthetőbb.

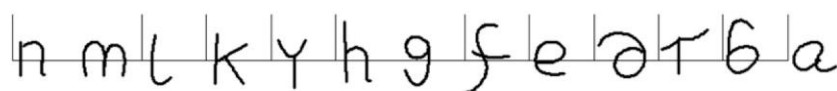
A francia tabulatúra betűket használ. „a” betűvel jelöli az üres húrokat és a többi betűvel az érintőben fogott hangokat oly módon, hogy a „b” az első érintő, „c” a második, „d” a harmadik stb. Ahogy a hangszerek fokozatosan fejlődtek úgy lettek a tizenhatodik században négyből öt, majd hat húrpárral, azaz kórusal rendelkezők. A kórusok gyarapodása itt azonban nem állt meg. Folyamatosan újabb

bourdon húrokkal gyarapodtak. Ezek esetében egyszerűen vesszőket raktak az *a* betű elé, annyit, ahányadik basszushúrpart jelzi a hatodik kórusához képest ('*a*', ''*a*', '''*a*', *stb*).



1. ábra

Az érthetőség kedvéért az 1. ábrán a ma használatos betűfajtákkal szemléltetünk. A korabeli jelölésekben azonban eszközöltek néhány változtatást. A 2. ábrán szintén egy szembefordított fogólap egy húrját láthatjuk speciális módosításokkal.

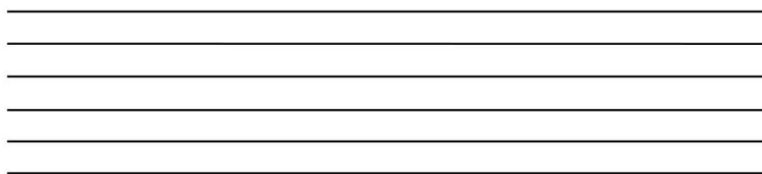


2. ábra

Első látásra zavarónak tűnhetnek, mégis könnyítik az olvasást azok az apró változtatások a szimbólumokban, melyeket minden bizonnyal a gyakorlati tapasztalatok, az olvasásban, leolvasásban leledző problémák generáltak. Észrevehető, hogy a második érintőt jelölő „c” betű helyett egy kissé torz „r” betű szerű jel látható. Erre azért volt szükség, hogy ne lehessen összetéveszteni az „e” betűvel. Hasonló megfontolásból van a „d” betű szára is visszakunkorítva, ugyanis az pedig az „a” betűvel téveszthető össze. Gyakran előfordult az is, hogy az „i” betű helyett „y”-t írtak. Végignézve a betűsort lehet, hogy csak többszöri megnézésre tűnik fel, hogy nincs „j” betű. Ezt nem használták abban az időben.

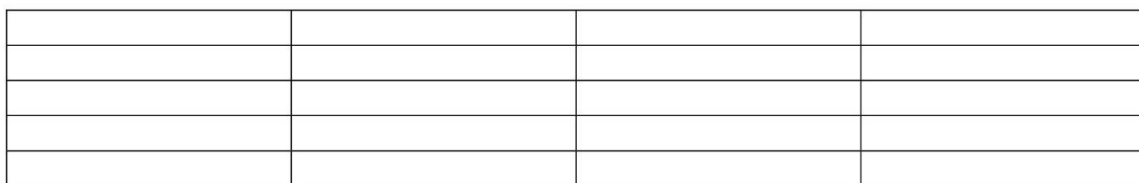
A tabulatúra jelrendszerének megismerésekor igyekszünk alaposan és részletesen haladni, ugyanis azok számára, akik már évek (esetleg évtizedek) óta kottából játszanak, át kell „állítani” az agyukat erre a számukra újfajta lejegyzésre. Az olvasáshoz mindenképp szükséges az adott pengetős hangszer (hangolásának) ismerete.

A francia tabulatúra alapját azok az egymás alá húzott vonalak képezik, amelyek a kórusokat, húrokat jelképezik (3. ábra).



3. ábra

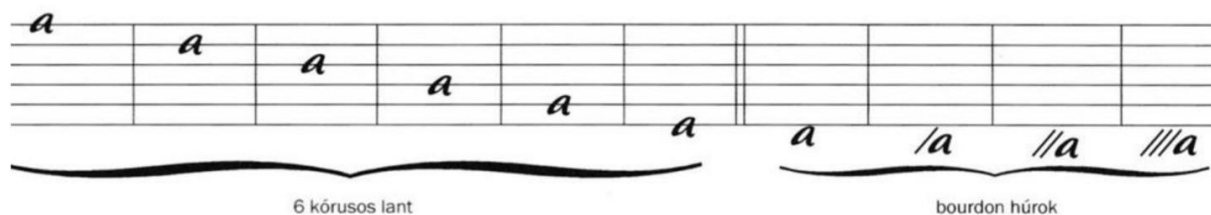
A hat vonal felismerése és megértése feltehetően nem okoz problémát, azonban a tabulatúrával ismerkedők számára mindenképpen hasznos lehet szemmel „elidőzni” ezen az egyszerű ábrán. A lejegyzés ezen eleme nagyon hasonlít a modern kottára, a plusz egy vonalat első látásra szinte észre sem vesszük. A tabulatúra olvasásánál az újkori lejegyzés már ösztön-szerű beidegződését kell félretennünk, „kiölnünk” magunkból. Ezt tovább nehezíti, hogy a hat kórus jelképeként szereplő hat vonalon, ugyanúgy ütemvonalakat találunk, mint azt a hangjegyekkel történő lejegyzéskor megszokhattuk (4. ábra).



4. ábra

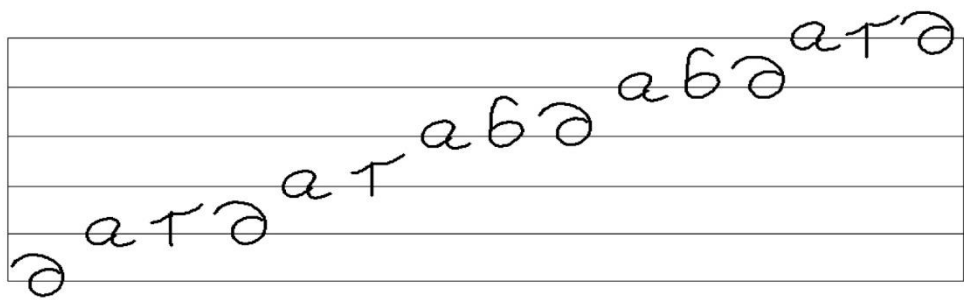
Ez a csupasz vonalrendszer szemlélteti, hogy – ahogyan maga a *tabula* szó is utal rá - valóban egy táblázattal van dolgunk.

A francia tabulatúra esetében a legmagasabban lévő vonal a legfelső (legmagasabban zengő), mai értelemben 1-es húrt, vagy húrpárt jelzi.



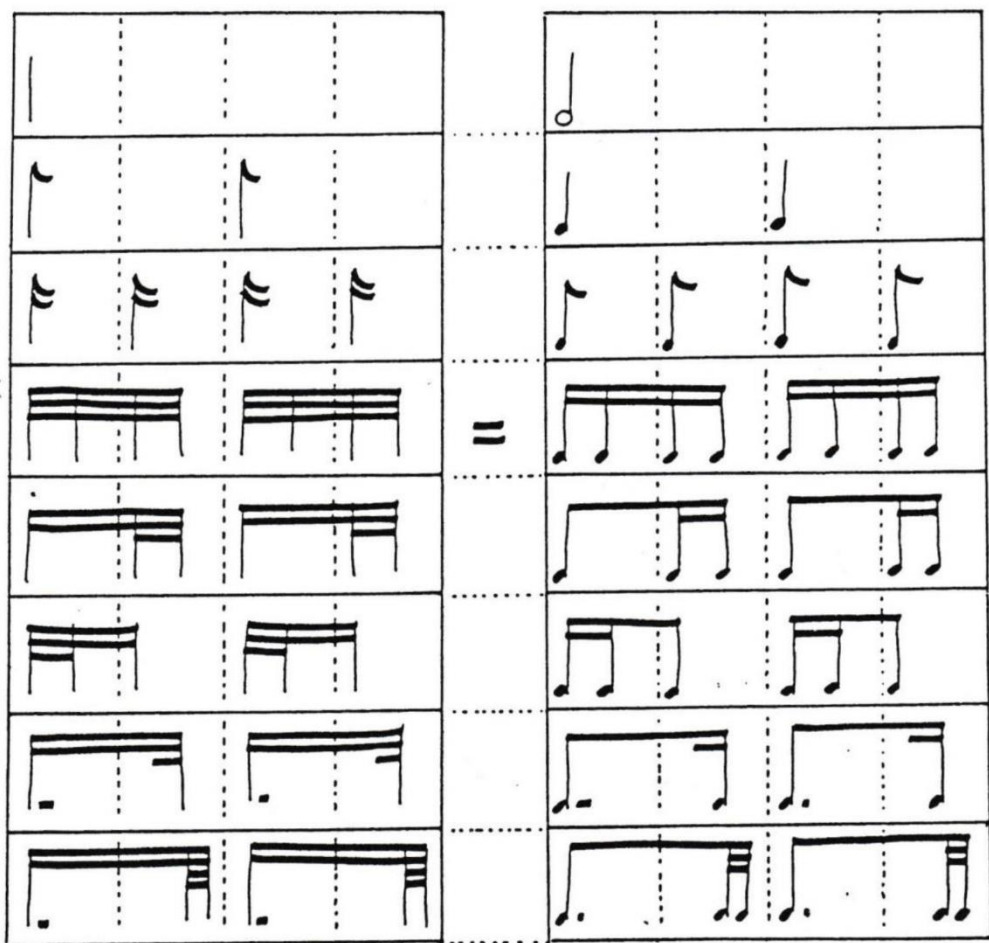
5. ábra (forrás: Kónya 2014.)

Az egyes fogott hangok esetében pedig értelemszerűen a korábban említett betűk szerepelnek a megfelelő vonalon (6. ábra).



6. ábra: Dúr skála hat kórusos hangszeren

A ritmusoknál a lejegyzés hasonló ahhoz, amit gyermekkorunkban az ének és szolfézsönyvünk „tapsolós” feladatainál láthattunk. A különbség a mai gitárdarabok és az akkoriak között, hogy a tabulatúra korában nem idegenkedtek az apróbb ritmusértékektől. Feltehetően úgy vélték, ez jobban illik a pengetős hangszerek rövid ideig tartó csengéséhez. A mai notációban ezeket az értékeket inkább a duplájával jegyezzük le a könnyebb olvashatóság kedvéért (7. ábra).



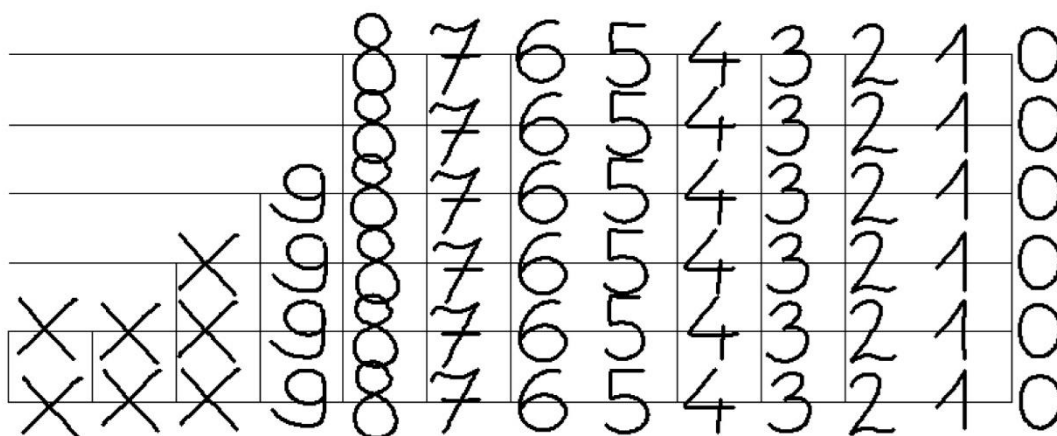
7. ábra
(forrás: Lundgren 1979.)

4. Az olasz tabulatúra jelrendszere

Ennek a lejegyzésmódnak a bemutatásánál már nem törekszem olyan részletességre, mint a francia esetében, mivel az alaptermatika, az alapkoncepció hasonló. Sokkal inkább a különbségek bemutatása a célom. A fellelhető lant iskolák általában a francia tabulatúrára épülnek, azonban mindig kitérnek az olasz lejegyzésre is.

Az olasz tabulatúra leginkább Kelet-Európára és – értelemszerűen – a névadó Olaszországra volt jellemző. Népszerűsége a 16-17. század fordulóján volt a csúcson. Ugyan a legtöbb (főleg lantra írt) mű francia tabulatúrában leírva megtalálható, nagyon sok, csak olasz módon lejegyzett alkotás maradt fent. Ennek a tabulatúrának a rendszere hasonló bonyolultságú (vagy éppen egyszerűségű?), mint a franciáé. Akár az olasszal kezdődhetett volna a tabulatúrák bemutatása, kizárólag a mai kottairás és a korabeli lejegyzés „térbeli” elhelyezkedésének hasonlósága és a francia módban lejegyzett darabok sokasága miatt választottam ezt a sorrendet. Aki vihuélával kíván foglalkozni, annak ajánlottabb az olasz változattal megismerkedni, mivel erre a hangszerre ebben a rendszerben jegyezték le a darabokat.

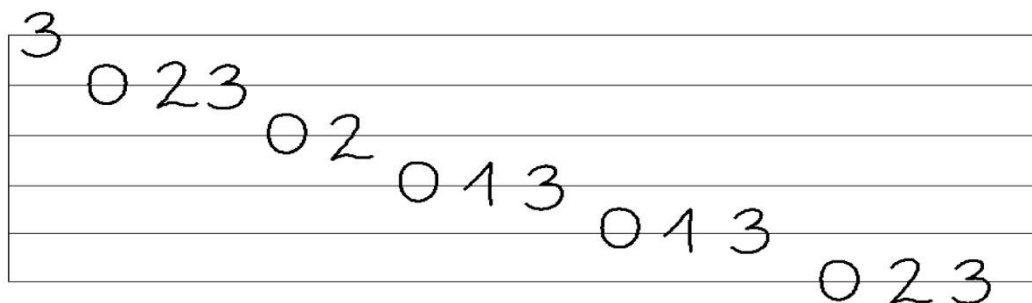
Az olasz tabulatúra a franciáéhoz hasonlóan vonalakat használ a kórusok jelzéseiként, azonban itt éppen a francia lejegyzés „tükörképével” találkozunk. A legmagasabb vonal a legmélyebb húrt jelöli. A betűk helyett számokat látunk. Ezek jelölik az érintőket, melyeket lefog a játékos. Az üres húrt „0”-val, majd az érintőket értelem szerűen 1-2-3-4-5 stb. számokkal jelölik. Mivel a tizedik érintőnél „elfogynak” az egyjegyű számok, ide más megoldást találtak. A tizedik érintőt „X”-el, a tizenegyediket egy olyan „X”-el, amin egy pont, a tizenkettediket olyan „X”-el, amin két pont van (8. ábra).



8. ábra

Az olasz tabulatúra koncepciója méginkább elrugaszkodott a hangjegyekkel történő lejegyzéstől. A notáció mindig is azt preferálta, hogy az alacsonytól a magas hang felé emelkedve, a hangjegyek a vonalrendszerben is (a térben, illetve a síkban) egyre magasabbra kerüljenek. Az olasz tabulatúra szerinti elgondolás a gitárhúrok térbeli elhelyezkedését követi. A (gitár vagy lantszerű) pengetős hangszerek

többségén (kivételt képeznek egyes dél-amerikai, illetve a barokkban használt, a jobb kéz hüvelyk ujjára eső szoprán húros hangszerek) mély a húrok a térben felfelé esnek (9.ábra). A ritmusok esetében a jelölések megegyeznek a franciáéval.



9. ábra: Dúr skála lejegyzése az olasz tabulatúra szerint

A talán legkönnyebben olvasható tabulatúra Luis Milan nevéhez fűződik. Az általa kitalált fogáskottához kétféleképpen közelíthetünk. Egyfelől magyarázhatjuk, definiálhatjuk úgy, hogy az olasz tabulatúra tükörcképét használta, azaz az ő kottairásában a legmagasabb húr került a legfelső vonalra. De másfelől úgy is értelmezhetjük, hogy Milan esetében egy olyan lejegyzéssel találkozunk, mely mind az olasz, mind a francia tabulatúrából a „jót” örökölte. Valószínűsíthetően rájött arra, hogy a betűknél könnyebben értelmezhető számok, továbbá arra is, hogy könnyíti az olvasást az, ha a magasabb húrok kerülnek a felső vonalakra. Valószínűsíthető, hogy a könnyűzenét játszó TAB-okat olvasó gitárosok nem tudják, hogy az általuk ismert jelrendszer alapját egy reneszánsz vihuélita dolgozta ki.

5. Német tabulatúra jelrendszere és sajátos lejegyzése

A német tabulatúra vélhetően soha nem tartozott a legkedveltebb lejegyzési módok közé. Erről szinte minden, a historikus pengetős zenével foglalkozó szakirodalom említést tesz, vagy utal rá. A népszerűtlensége a fogott hangok leolvasásának bonyolultságából adódik. A korábbi tabulatúrákban láthattuk, hogy mind az üres húrpárok, mind a bal kézzel lefogott hangok lejegyzésében egyfajta sematizmus látható. Némi gyakorlással a francia vagy olasz tabulatúrára könnyen ráérezhet a játékos, az olvasás hamar automatizmussá válhat.

Ez a fajta lejegyzés eredetileg Conrad Paumann (eredetileg öt kórusos) újítása volt a 15. században, manapság mégis inkább Hans Newsidler nevéhez kötjük azt, aki tökéletesítette a rendszert. Bonyolultságát nem pusztán szubjektív vélemények, következtetések bizonyítják, hanem az is, hogy már használatának „fénykorában” is döntöttek úgy a komponisták, hogy a műveiket átírják németből olasz vagy francia tabulatúrába. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ezt a rendszert és ennek

használatát ne lehetne megtanulni, azonban megfejtése és az olvasási rutin kialakítása mindenképpen időigényesebb feladat.

Az üres húrokat az olasz tabulatúrához hasonlóan itt is számokkal jelölték ugyan, de az érintők és kórusok találkozásait (azaz a fogás helyét) mutató betűk csupán az alfabetikus sorrendet követik és minden egyes helynek más a jelzése. Az üres húrok számozása az olaszsal megegyező sorrendben (tehát alulról felfelé) történik. Mivel a hatodik húr vagy húrpár csak később „csatlakozott” a többihez, ezért a jelzések újragondolása helyett kiegészítésként ott nagy betűket alkalmaztak. A fogott hangok az első kórus első érintőjében „a” betűvel kezdődtek, de a „b” már a második húr első érintőjébe esett, a „c” a harmadik húr első érintőjébe stb. Pusztán belegondolni is elég ahhoz, hogy harmadik, vagy negyedik fekvésben ez már milyen káoszt okozhat a játékos fejében (10. ábra).

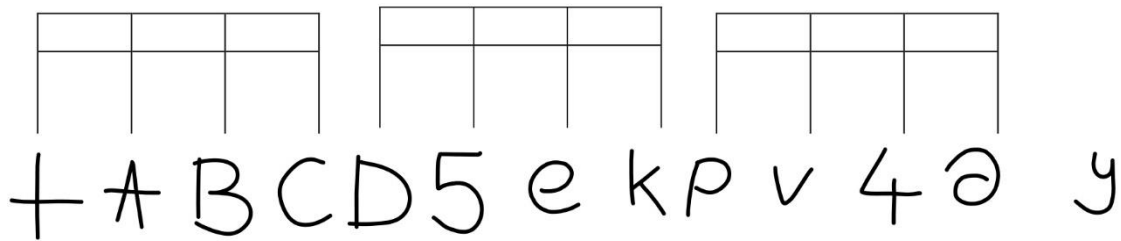
H	G	F	E	D	C	B	A	
p	k	o	9	v	p	k	e	5
o	s	o	3	t	o	y	a	4
r	h	c	z	s	n	h	c	3
m	g	b	y	r	m	g	b	2
l	f	a	x	q	l	f	a	1

10. ábra: A német tabulatúra jelölései a fogólapon (szemből nézve)

Ismerve a hangszerek fogólapját hamar kiszámolható, hogy amennyiben minden húr/kórus érintőjéhez egy betűt rendelünk, akkor azok hamar „elfogynak”. Látható továbbá, hogy nem csupán – ahogy azt a többi rendszernél láthattuk – az „i” betű, hanem az „u” és a „w” is hiányzik, mivel a korabeli ábécében ezek a betűk még nem szerepeltek. Kipótolva ezt a hiányt, a maradék két fogáshelyet az „et” és „con” névvel illették. Az ötödik érintő után újrakezdődik az ábécé betűivel történő jelölés, de itt már vízszintes vonalakat látunk a betűk fölött. Amikor a hatodik húr is megjelent, új jelölésekre is szükség volt. Newlieder ötletei alapján a hatodik húrpár egy áthúzott I betű szerű jelölést kapott, az érintők pedig az eddigiektől eltérő (méretű és) betűtípusú szimbólumokat.

Mindazonáltal Diana Poulton véleménye szerint a német tabulatúra koránt sem olyan ijesztő, mint ahogyan azt sok lantozni tanuló diák gondolja, és hibás elképzeléseik, prekoncepcióik vannak ezzel a rendszerrel kapcsolatban. Véleményét nem indokolja részletesen, azonban valószínűsíthető, hogy ezen teóriáját arra alapozza, hogy a német tabulatúrát csak olvasni és átlátni nehéz, leírni nem. Nincs szükség arra, hogy vonalakat húzzunk, a betűk pedig félreérthetetlen és egzakt rendszert alkotnak. Nem zavarják

össze a játékos az irányok, mondhatni, csak egy dimenzióban kell gondolkodnia, mivel minden jel, csak egy fix hangot szimbolizál. Fogalmazhatunk úgy, hogy ez a lejegyzés egyszerűsége az lehet, hogy csupán betűkből és a fölé írt ritmusokból áll (11. ábra).



11. ábra: A legmélyebb húrról indított egy oktávós kromatikus skála német tabulatúra szerinti

6. A pengetős hangszerek fejlődése a barokk korban

A 17. század elejétől kezdve további lanttípusokat fejlesztettek ki, mivel új zenei igényeknek kellett megfelelni. Az elsősorban harmóniákban történő gondolkodás miatt fontosabb szerepet kaptak a basszusok, így több bourdon húrral ellátott hangszereket kezdtek használni. A lantok különböző irányokban fejlődtek tovább. A leginkább **innovatív** terület Itália volt. Itt kezdték el használni az úgynevezett theorbált (azaz *hattyúnyakú* lantot).



3. fotó: Theorba

Ebben az esetben a reneszánsz lantot bővítették további kulcsszekrényekkel helyet adva ezzel az egyre nagyobb számú és egyre hosszabb húroknak. A másik fejlődési irány az úgynevezett arciliuto építése volt, mely már eleve nagyobb testtel, a megnövekedett húrszámokhoz és hosszúsághoz készült.



4. fotó: Arciliuto
A tulajdonos, Jerry Willard engedélyével

<https://youtu.be/qeUcGD4rRRc>

3. sz. videó

Hasonló felépítésű hangszer volt a chitarrone, mely szabad fordításban „nagy gitárt” jelent ugyan, azonban a lantokkal mutatott rokonságot és hasonlóságot. Németországban a d-moll hangolású lant jött divatba.

A lant népszerűsége ellenére a 18. században fokozatosan háttérbe szorult. Valószínűsíthető, hogy nem tudott megfelelően fejlődni, nem volt – ahogyan Adrovicz fogalmaz könyvében - „*mindent túlélő hangszer*”. Formája miatt akusztikailag fejleszthetetlen volt, továbbá a hangszer fokozatos „bonyolítása” saját vesztét okozta.

Kezdetben Franciaországban, később Európa más területein is egyre népszerűbbé vált a barokk gitár.



5. fotó: Barokk gitár
A tulajdonos, Jerry Willard engedélyével

A kezdetben négy húrpárral rendelkező és az idők folyamán változó hangolású (**Temple Nuevo** vagy **Temple Viejos**) hangszer később egy ötödikk kórusal egészült ki, növekedtek a hangszer méretei és kiszélesedtek a játékos lehetőségei. Amíg a lantkészítők a billentyűs hangszerek hatalmas hangterjedelmét próbálta utánozni újabb és újabb húrokat vagy húrpárokat aggatva a hangszerre és így fejlődni, addig a barokk gitár inkább kis hangterjedelmű, de sajátos játékmódú zeneeszköz kívánt maradni. A polifon és dallam-kíséret játék mellett azok a darabok, melyek az akkordok oda-vissza történő ritmikus megszólaltatásával szólnak meg üde színfoltot jelentettek és jelentenek ma is az egyetemes barokk zenei repertoárban. A barokk gitár hangolása és az említett játékmód egyedisége miatt a modern gitáron csak nehezen adhatók vissza ezek a művek.

A hangszer filozófiája sem hasonlít sem a lantéhoz, sem a mai gitáréhoz. Nem törekedtek sem a készítők, sem a játékosok arra, hogy mély basszusokat lehessen rajta pengetni, inkább – ahogyan arra James Tyler is utal könyvében – „tenor” hangszer volt. Túl azon, hogy építésében is lényegesen eltért a ma használatos gitároktól, az érintők száma is kevesebb volt a mai gitároknál. Többféle mérettel kísérleteztek mind a test nagyságát, mind a húrhosszúságot illetően. Volt 74 centiméteres, de próbálkoztak kisebb 58 cm-es távolsággal is.

Játéktechnikája bizonyos értelemben hasonló volt a lantéhoz, vagy a vihuéláéhoz, azonban az úgynevezett **battente technika** (lásd fogalomtár) új hangzást varázsolt a pengetős zenébe. Érdemes megjegyezni, hogy az akkordok ilyen jellegű megszólaltatását hajlamosak a gitárosok összemenni a spanyol **rasgueado**-val (lásd fogalomtár), mely inkább a flamenco zene jellemzője. Míg utóbbi egy – leginkább a keményebb húrozásból adódó – erőteljes effektus, addig az előbbi egy ennél lágyabb ritmusjáték, illetve a hangzás díszítésére szolgál.

<https://youtu.be/kDHbR-fEMB8>

4. sz. videó

7. Az „alfabeto” jelölései és olvasásának technikája

A barokk gitár és annak új játékstílusa szükségessé tette, hogy a kottairás is tovább fejlődjön. Elsőre azt gondolhatjuk, hogy ez már bizonyosan az ötvonalas, modern lejegyzés lesz. Azonban mi is ez az új játéktechnika, amihez alkalmazkodni kellett? Pörgő, ritmikus akkordjáték, ahol rengeteg hang szólal meg rövid idő alatt a legkülönbözőbb ritmusokban. Ennek átlátható lejegyzéséhez aligha lettek volna alkalmasak akár a korábban tárgyalt tabulatúrák bármelyike, akár az ötvonalas kotta hangjegyei(nek sokasága).

1580 után kezdett egy újfajta lejegyzés divatba jönni, mely alkalmas volt arra, hogy teljes akkordokat jelöljenek benne anélkül, hogy minden egyes hangjegyet külön le kelljen írni. A rendszer leegyszerűsíti az akkordok leolvasását, mivel minden egyes harmóniához vagy fogáshoz az ábécé egy betűjét párosítják. Értelemszerűen ezért lett a neve alfabeto. Manapság is találkozhatunk a könnyűzenében ehhez hasonló jelölésekkel, azonban az akkordok mostani elnevezése (jele) nem felel meg az akkoriaknak. A modern akkordtáblázatokban a harmóniák betűjelei utalnak a hangzat jellegére, alaphangjára, vagy négyeshangzatok esetén a benne szereplő hangközök elhelyezkedésére, sorrendjére. Az alfabeto esetében ezek a betűk csak egyszerű jelképek (12. ábra).

The image displays three rows of guitar chord diagrams. Each diagram consists of a six-string guitar neck with numbers 0-4 indicating fingerings. Below each diagram is a treble clef staff with a chord symbol and a Hungarian name. The first row contains chords for letters +, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M. The second row contains N, O, P, Q, R, S, T, V, X, Y, Z. The third row contains [et] &, [con] 9, and R.

12. ábra: Akkordjelölések alfabeto-val, olasz tabulatúrával és hangjegyekkel (példa)

Forrás: Tyler 2011.

Érdeemes megjegyezni, hogy az alfabeto-val kottázott akkordok jelölésére többféle változat is létezett. A kiadványok elején sokszor maga a szerző is mellékelte egy táblázatot, melyben bemutatja az általa meghatározott betű és akkordsorrendet. Nem volt ritka az sem, hogy a betűk fölött számokkal jelezték azt, hogy milyen megfordításban kell az adott harmóniát megszólaltatni.

Maga a rendszer, mint lejegyzés valóban egyszerű, azonban a kezdő alfabeto olvasónak inkább lehet zavaró a betűk új jelentéstartalma (hasonlóan a német tabulatúra már megtapasztalt kettősségéhez). Az elsajátításhoz mindenképp érdemes átültetni az akkori akkord elnevezéseket, illetve betűjeleket a mostaniba.

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M
é-moll	G-dúr	C-dúr	D-dúr	á-moll	d-moll	É-dúr	F-dúr	B-dúr	Á-dúr	b-moll	c-moll	Esz-dúr

N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	&	9	R̂
Asz-dúr	g-moll	f-moll	Fisz-dúr	H-dúr	É-dúr	Á-dúr	fisz-moll	h-moll	d-dúr	C-dúr	Desz-dúr	é-moll	f-moll

13. ábra: Az alfabeto akkordjai a ma ismert elnevezéssel

A tanulást könnyíti, ha nem „A-tól Z-ig” próbáljuk bemagolni a fogásokat, hanem egymásba kapcsolható -először rövidebb, később hosszabb- harmónia meneteket alakítunk ki és játszunk el, így szokotva szemünket és fülünket az újdonsághoz.

A kevert tabulatúra

Az alfabeto ugyan áthidalta azt a fajta zsúfoltságot, amit az akkordok hangjegyekkel, vagy a tabulatúra jeleivel történő lejegyzése okozott volna a kottaképben, azonban az összetett zene megkívánta a harmóniákkal szimbiózisban lévő dallamjátékot is. Értelemszerűen meg kellett oldani ezek együttes, de még elfogadható, átlátható leírását. Az alfabeto és a normál tabulatúra lehetőséget adott a két lejegyzés a darabon belüli együttes használatra, melyet az 1630-as évek után kezdtek használni. Ezzel nem csak jól értelmezhetővé és világossá vált a lefogások pontos helye, de további előnye volt, hogy a kissé „homályos” ritmikai utasításokat egyértelműbbé tette. Világosan elvált a dallam és a kíséret. A játékos számára az alfabeto jelölte az akkordot, melyet tartani kellett és a tabulatúra jelölések pedig a mozgó szólamra vonatkoztak.

8. Tanácsok átíratok készítéséhez

Ha egy tabulatúrában lejegyzett darabot szeretnénk átültetni modern kottába, akkor leginkább a ritmika megfejtése lehet a legproblémásabb. A fogáskottára jellemző, nem minden szempontból kielégítő ritmusjelek csak a felső, vagy éppen a mozgó (változó) szólam történéseire utalnak. A kitartott basszusok, illetve akkordhangok hosszúságára a játékos (vagy az átírat készítője) csak következtetni tud az aktuális zenei-harmóniai környezet alapján, melynél stílusismeretere és tapasztalatára támaszkodik. Általánosan elfogadott szabály, hogy a tartott hangok addig maradnak (olyan hosszúra írjuk), ameddig azt a játékos tartani tudja a fogásban.

Mivel előfordul, hogy a lantműveket két-soros lejegyzésben, (basszus-violin kulcsban kottázva) is megtaláljuk, gondolhatjuk azt, hogy esetleg magunk is átírhatjuk így egy tabulatúrából való adoptáció esetében. Azonban tanácsos mindig a normál gitárkottába átírni azt, hiszen a lant más hangolású volt és ez indokolta az effajta lejegyzést.

Tanácsok az előadáshoz

A darabok előadásánál a megfelelő tempó megtalálása mindig kényes kérdés. Különösen tanulók, a historikus zenében kevésbé jártasok hajlamosak bizonytalankodni e tekintetben. A vihuela

tabulatúrákban találunk tempóra, karakterre vonatkozó utasításokat, bár koránt sem olyan bőségesen, mint manapság.

A már megjelent, gitárra átírt reneszánsz és barokk darabok kiadványai alapján elmondható, hogy megoszlanak a vélemények arról, hogy hogyan hangoljuk a gitárt, illetve használjunk-e **Capo**-t. Leggyakrabban azt láthatjuk, hogy a lant darabok esetében a 3. húrt fél hanggal leengedjük, és Capo-t helyezünk a 3. érintőbe, a vihuéla daraboknál pedig csak az imént említett lehangolást hajtjuk végre. Kadis szerint kizárólag az adoptáló elképzelésain, ízlésén múlik, hogy melyik lehetőséget választja. A lehangolás mindenképpen ajánlott, de a Capo felhelyezése csak az eredeti hangnemhez hoz közelebb, az autentikus megszólaláshoz kevésbé a kifényesedett hangú üres húrok miatt.

A művek előadásában érdekes kérdés, hogy mennyire próbáljuk meg a korabeli hangszerjáték technikákat átültetni. A reneszánsz és különösen a barokk pengetős zene talán a modern gitárnál is összetettebb technikai „arzenállal” rendelkezik. Amennyiben egy lantra írott mű feldolgozását, illetve eljátszását tervezzük akkor a figueta pengetéssel érdemes megismernedni. Ez a hüvelyk és mutató ujj váltott pengetését jelenti oly módon, hogy a hüvelykujj a mutatóujj mögé, a tenyér felé penget. Ezen pengetés azonban csak lanton kivitelezhető, a gitáron nem érdemes próbálkozni vele. A technika érdekessége, hogy nem a mai váltott pengetés alternatívájáról vagy elődjéről van szó. A figueta a korábbi pengetővel (lúdtollal) történő megszólaltatás ujjakkal történő imitációja. További ok a figueta mai gitáron történő mellőzéséhez a két hangszer húrozási struktúrájában található különbsége. A lant kórusai, a mainál sokkal lazább duplahúrok elősegítették ezt a pengetést, a mai, feszesebb szimplák viszont nem. Amennyiben a lantdarab esetében szeretnénk a figueta-t használni, úgy javasolt annak „gitár-kompatibilisebb” spanyol változatát használni, melynél a hüvelykujj a mutató elé penget. A vihuéla művek esetében értelemszerűen ez utóbbi technika javasolt, mivel azt éppen a vihuélisták fejlesztették ki.

Barokk lantra írott művekben bátrabban használhatjuk mai pengetési technikánkat. Ebben az időszakban már valószínűsíthető, hogy a figueta-t egyre gyakrabban vette át a ma is használatos váltott ujjas és akkord pengetés. Ahogyan már korábban szó volt róla, a kezdetben öt, majd hat, illetve nyolc kórus mellé újabb és újabb basszushúrok kerültek, mely már olyan távolságot jelentett a jobb kéz számára, hogy a játékosnak a hüvelykujja messze került a többitől.

Ma már szinte teljesen ismeretlen a klasszikus gitárosok számára az úgynevezett „dedillo” pengetés, mely a reneszánszban gyakran előfordult. Ez a figueta-hoz hasonlóan a pengető használatát imitálja. A mutató ujj gyors le-fel mozgását jelenti a húrokon úgy, hogy az új belső, majd külső felel ér a húrhoz létrehozva ezzel egy nagyon gyors repetíciót. A gitár ugyan alkalmas lenne arra, hogy ezt a technikát alkalmazzuk, azonban a két egymás után következő hang teljesen más hangszínnel szól, mivel az ujjunk

egyik oldala puha, a másik a köröm miatt kemény. A dedillo-nak immár a váltott ujjas pengetés vagy a figueta-k valamelyike tökéletesen megfelelő alternatívája.

9. Összegzés, avagy tabulatúra pro és kontra

Felmerülhet bennünk a kérdés, hogy amennyiben ez a lejegyzés a maga korában minden igényt kielégített, és majdnem két évszázadon keresztül tartotta magát, akkor miért nem ezt használjuk, miért nem ez alapján tanulunk, játszunk a mai napig is. A némileg ironikus válasz az lehet, hogy egyáltalán nem elégített ki minden igényt...

Ami mindenképpen elvitathatatlan, hogy a tabulatúra egzakt lejegyzés, ahol nem kell azon gondolkodnunk, hogy az adott hangot hol fogjuk le. Mivel a komolyabb pengetős hangszerek sajátossága, hogy egy hang többféleképpen, több helyen is játszható, így a hangjegyekkel írt darabokban a beírt ujjrend segít a fogáshelyek minél gyorsabb megtalálásában. Azonban a gitár már lényegesen nagyobb hangterjedelmű. A régi hangszereken többnyire egy oktáv plusz egy terc volt húron belül játszható. Ennyi lefogási hely jelölését még kényelmesen meg lehetett oldani számokkal és betűkkel. A modern gitáron már oktáv plusz szeksztt is szerepel egy húron belül, amely már olyan jelölés-béli káoszt okozna, hogy az inkább hátráltatná az olvasást, mintsem segítené azt.

Az, ami már a maga korában is létező probléma volt, hogy a ritmus lejegyzése hiányos volt. Mindazonáltal valószínűsíthető, hogy a játékos tapasztalatának, gyakorlatának és - magától értetődő - stílusismeretének köszönhetően probléma nélkül oldotta meg a hangok idejének kitartását. Másrésről viszont, ha a lejegyzett ritmusértékek és a megszólaló zene tempójának és karakterének kapcsolata felől közelítünk, azt láthatjuk, hogy a tabulatúra apróbb, sokszor tizenhatod, vagy harmincketted értékeket preferáló lejegyzésmódja sokkal közelebb állt a pengetős zene csak nagyon rövid ideig zengő hangjaihoz, gyors arpeggioihoz, pergő futamaihoz. A mai - főként reneszánsz zenével kapcsolatos - pedagógiai és előadói gyakorlat azon alapszik, hogy az *alla breve* metrumot vesszük alapul. Érdekes következtetést vonhatunk le ezáltal. A tabulatúra a korabeli kotta „fogyatékoságait” volt hivatott kiküszöbölni, ezért azáltal, hogy immár újra hangjegyeket használunk, mintha az akkori problémákat is sikerült volna visszahozni, sőt, tetézni is azokat...

Egy példa: Egy reneszánsz művet játszunk/tanulunk normál kottából. Az átírat készítőjének teljesen érthető törekvése, hogy megkönnyítse az olvasást, ezért transzponálva írja le a darabot egy terccel lejjebb és a bevett gyakorlat szerint a tabulatúrához képest dupla ritmusértékekkel. Ebben az esetben a hangnem nem, de a fekvések és a fogások megegyeznek a korabeli hangszerével. Mivel az eredeti hangnemet szeretnénk „megidézni”, Capot használunk. És most tegyük fel magunknak a kérdést:

Valóban meg lett-e könnyítve a darab leolvasása? Bizonyos szempontból igen, mert az általunk ismert nyelvezettel és relatíve könnyen játszható harmóniákkal van dolgunk. Másfelől viszont azt válaszolhatjuk, hogy egyáltalán nem. Amellett, hogy a leírt és a megszólaló hang más, a ritmikai egységeket is rövidebbekre kell transzformálnunk magunkban. Ironikusan fogalmazva: Akkor lesz jól eljátszva a darab, ha sem a hang, sem a ritmus nem az lesz, mint amit a kottában látunk.

Az iménti érvek és ellenérvek alapján akár az is megfogalmazódhat a gitárosban, hogy akár manapság is születhetnének darabok tabulatúrába komponálva, lehetne ez az alapja a gitár játéknak. Ez azonban a hangszer teljes elszigetelődéséhez vezetne. A huszadik század gitáros szempontból talán legnagyobb vívmánya, hogy a hangszert sikerült elfogadtatni a klasszikus koncertszínpadon és neves a pengetős zenét egyáltalán nem ismerő szerzők által komponált művekkel gazdagítani a repertoárt.

Fogalomtár

Abszolút hangmagasság: Az adott korszak egyetemesen meghatározott alaphangjához viszonyított zenei hang, illetve azok rendszere. Jelentősége, hogy egységessé teszi a zene megszólaltatását, a kottairást és annak értelmezését.

Battente (battuto) technika: Jellegzetes akkord-pengetési technika, mely leginkább a barokk gitáron jött divatba. Hasonló a spanyol rasgadohoz, vagy akár a mai könnyűzenében jellemző shake-eléshez, bár ezeknél lágyabb effektus, mivel a barokk gitár húrjai sokkal lazábbak voltak a maiaknál. A battente lehetett egy akkord egyszerű végigpengetése, de akár egy összetett ritmikai képlet is.

Capo (Capodaster): Speciális gitáros kiegészítő, mely az egyes érintőkbe lefektetve leszorítja az összes húrt az adott fekvésben. Haszná, hogy egyes hangnemekben megkönnyíti a játékot.

Bourdon húr: Kiegészítő húr. Jelentheti a fogólap síkján kívül eső, csak pengethető basszushúrokat, de bourdon húrnak hívjuk az egyes kórusok alsó, oktávval mélyebben megszólaló húrját is.

Historikus kottairás: Összefoglaló néven az ötvonalas rendszer előtti zenelejegyzés formái.

Historikus zene: Jelen kontextusban azt értjük historikus zene alatt, mikor a zenemű keletkezése már annyira visszanyúlik a történelemben, hogy nem tudjuk azt közvetlenül a mai hangszerünkre átültetni és kiegészítő információk szükségesek az értelmezéshez, megtanuláshoz és előadáshoz. Ide tartozik a gitárhoz hasonló, de más felépítésű és hangolású hangszerekre írott zene, továbbá a kottairás előtti lejegyzési rendszerekben született műzenék.

Innovatív: újító, kreatív

Intavoláció: Olyan komponálási technika, melynél a már meglévő többszólamú vokális művet ültetik át szólóhangszerre, vagy hangszeres együttesre. Az „in” és a „tabula”, vagy „tavola” szavakból áll össze, azaz „beleírás (behelyezés) a fogáskottába”.

Kórus: A historikus pengetős hangszereken lévő húrpárok, melyek lehetnek prim és oktáv hangolásúak is.

Középkori zenész: A reneszánsz kor előtti zenész, énekmondó. A régi zenében azért számít külön fogalomnak a középkori zenész, mert ezen időszak muzsikájáról csak feltevéseink, következtetéseink vannak.

Pluralizmus: Eredetileg szociológiai kifejezés, mely több érték vagy nézet egyszerre létezését jelenti. Jelen esetben a zene szerteágazódásának szinonímjaként használjuk.

Rasgueado: Speciális technikával pengetett akkordmegszólaltatás. A hagyományos pengetéssel ellentétben a kar, a csukló és az ujjak külső része is szerepet kap. Erőteljes effektus, többnyire sforzando megszólalás, vagy ritmusjáték szerepe van.

Spanyol gitár: Ezzel a megnevezéssel illetik a mai értelemben vett klasszikus gitárt, mely a 19. század elején Antonio de Torres munkássága nyomán született meg.

Tabulatúra, azaz fogáskotta: A reneszánsz és a barokk pengetős (és más hangszereinek is) lejegyzési módja, mely nem abszolút, vagy relatív hangmagasságot, hanem – hanem táblázattal, betűkkel és számokkal - a hangszereken való megszólaltatás helyét jelöli.

Temple Nuevo: Új hangolás (gg', cc, ee, aa), a barokk gitár korai, négy kórusos változatának hangolási formája.

Temple Vihejos: Régi hangolás (ff', cc, ee, aa), a barokk gitár korai, négy kórusos változatának hangolási formája

Felhasznált és ajánlott irodalom

- Adrovicz, István (2015): Az ember gitárja – a mindent túlélő hangszer, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen
- Bacon, Tony (1993): Nagy Gitárkönyv, Panem és Grato Kft. Budapest
- Eötvös József (2005): Gondolatok J.S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról, PTE művészeti Kar, Pécs
- Kadis, Howard (1983): A guide to reading Renaissance lute tablature, Musica Sacra et Profana, London
- Kónya István (2014): Lantkönyv, BKL Kiadó, Szombathely
- Kónya István (2014): Reneszánszlant antológia, BKL Kiadó, Szombathely
- Kónya István (2014): Reneszánszlant metodika, BKL Kiadó, Szombathely
- Lundgren, Stefan (1979): Method for the Renaissance Lute
- Nagy, Zoltán szerk.(1997): Művészeti Kislexikon, Szalay Könyvkiadó és Kereskedőház Kft., Kisújszállás
- Poulton, Diana (Revised ed. edition 1991): Tutor For Renaissance Lute Complete Beginner To Advanced Student (Guitar)
- Pujol, Emilio (1956): Hispanae Citharae Ars Viva, Antologia de musica selecta para guitarra transcrita de la tablatura antigua por Emilio Pujol, B. Schott's Söhne, Mainz
- Sparks, Paul; Tyler, James (2002): The Guitar and its Music From the Renaissance to the Classical Era, Oxford University Press Inc., New York
- Tyler, James (2011): A Guide to Playing the Baroque Guitar
- Shmitz, Eugen (Fodor szerk. 1993) Zur Geschichte der Gitarre, Gitarrentabulaturen in Gitár Antológia, kézirat, Budapest