

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Doktori Iskola

Girán Péter

**A flamenco hatása a XX. századi spanyol
klasszikus gitárzenére**

DLA-értekezés

Témavezető

Prof. Dr. Vas Bence

2024

Tartalomjegyzék

Előszó.....	4
Bevezető.....	7
1. A flamenco stílusjegyei.....	9
1.1. A flamenco rövid története.....	9
1.2. A flamenco meghatározó zenei jegyei.....	11
1.3. Flamenco gitártechnikai eszközök.....	17
Gitártartás.....	17
Rasgueado.....	20
Golpe.....	20
Hüvelykujj használat.....	21
Picado.....	22
Tremolo.....	23
Ligado.....	23
2. Flamenco gitártechnikai eszközök adaptációja klasszikus gitárra.....	24
2.1. Hangszerépítésbeli különbségek.....	24
2.2. Gitártartás és kézpozíció.....	27
2.3. Rasgueado.....	30
2.4. Hüvelykujj technika.....	39
2.5. Kevésbé adaptálható eszközök.....	45
Golpe.....	45
Picado.....	47
Tremolo.....	48
Ligado.....	48
3. Flamenco jegyek a 20. századi gitáriródlalom kiemelt műveiben.....	49
3.1. Andrés Segovia hatása a klasszikus és a flamenco gitár kapcsolatára.....	49
3.2. A flamenco tetten érhető jegyei a gitárrepertoárban.....	51
3.3. A 19–20. századforduló fontosabb szerzői.....	53
3.4. Joaquín Turina.....	54
3.5. Federico Moreno Torroba.....	59
3.6. Regino Sainz de la Maza.....	62

3.7. Joaquín Rodrigo.....	66
Konklúzió.....	75
Szakmai önéletrajz.....	77
Felhasznált irodalom.....	82
Függelék.....	85
A disszertációban használt gitáros kifejezések jelentései.....	85
A flamenco jegyeket tartalmazó, jelentős klasszikus gitárművek listája.....	86
A disszertációban feltüntetett ábrák jegyzéke.....	88

Előszó

A pengetős hangszerek az ókor óta jelen vannak a zenei életben. Számos ilyen hangszer létezik, melyek megszólaltatási módjai alapvetően megegyeznek, de az emberiség történelme alatt különböző formákat és szerepeket vettek fel kortól, származási helytől és használatuk céljától függően. Ezek közül mára több egyáltalán nem alkalmazott, némelyből csak múzeumokban fellelhető néhány megmaradt példány, vagy csak ritkán találkozni velük előadóművészek kezében. Ilyenek például a kithara, líra, vihuela, theorba vagy a reneszánsz, illetve barokk gitár. A ma is használatos pengetős hangszerek közül kétségtelenül a gitár az, mely a legnagyobb népszerűségnek örvend. Az egymás mellett élő, különféle zenei műfajok szinte mindegyikében megállja helyét, sőt, néhol majdhogynem kikerülhetetlen – ilyenek például a jazz, country, blues, pop, vagy az európai és latin-amerikai népzene különböző irányzatai. Bár eltérő műfajokról van szó, melyek értelemszerűen más-más zenei és technikai elveket követnek, mégis felfedezhető az egymásra gyakorolt hatásuk. Mivel ezek egészét vizsgálni több kötetes munka lenne, jelen dolgozatomban e hálózat egy kis szeletét szeretném kiemelni, még hozzá a klasszikus gitározás és a flamenco kapcsolatát, az elmúlt nagyjából 120–150 évre fókuszálva. E kiemelés oka a flamenco hatása a 20. századi klasszikus gitárrepertoárra – több spanyol zeneszerző munkásságában felfedezhetők a flamenco jellegzetes zenei jegyei és hangszertechnikai eszközei.

A gitár kifejezést hallva sokan asszociálnak Spanyolországra, vagy a *spanyol gitár* kifejezésre. Bár eredetét tekintve a hangszer őse, a vihuela ténylegesen az országhoz köthető, a barokk, illetve a bécsi klasszika alatt a repertoár gazdagodása és az újítások nagy része sokkal inkább az olasz–osztrák–német–francia vonalnak köszönhető. Mégis a 19–20. században Spanyolországhoz köthető események kezdték el a hangszer szélesebb körben ismertté tenni. Az említett időszakban munkálkodó spanyol származású Isaac Albéniz, Enrique Granados és Manuel de Falla komponáltak először olyan zenét, mely az ország

zenéjét európai szintre emelte. Ők voltak az egyik első szereplői a spanyol nemzeti romantikának, melyben a zeneszerzők kompozíciós stílusára nagy hatással volt a folklór. A spanyol népzenei hagyományok közül pedig kiemelkedik a flamenco, melyben rendkívül fontos szerepet tölt be a gitár.

Bár az imént említett szerzők közül ténylegesen klasszikus gitárra csak Manuel de Falla írt, zenéjük mégis a gitáros repertoár alapkövévé vált különböző átiratok révén. Ennek oka, hogy olyan hangzásvilágot komponáltak meg, mely úgy hat, mintha eredetileg is gitárra született volna. Őket követően számos komponista – többen közülük olyanok, akik szintén nem művelték a gitárjátékot – tett hozzá a repertoárhoz olyan jelentős műveket, mint a Joaquín Rodrigo által komponált *Concierto de Aranjuez*, mely a leghíresebb és legjátszottabb gitárverseny. E műveken egyértelműen érezhetők a flamenco stílusjegyei.

Bár a flamenco és a klasszikus gitározás gyökerei közösek, mára az alapelvek egészen különváltak, így az egyik oldal művelői csupán minimális esetben fognak hozzá a másik tanulmányozásához. Meggyőződésem, hogy az említett repertoár legautentikusabb előadásmódjához a flamenco zenei jegyeinek és technikai eszközeinek ismerete és gyakorlása meghatározó. Tizenöt éve kezdtem el először a műfajjal foglalkozni, azóta szívügyemmé vált művelése. Mivel egy olyan népi kultúráról van szó, mely legfőképp nem írott források alapján terjed, ezért magyar, de még sokszor angol nyelven is kevés megbízható írás található róla. Így kutatásom egyik részében a fellelhető irodalom használatának segítségével szeretnék pontosabb képet alkotni a témáról, emellett pedig a téma gyakorlati jellegét tekintve saját tapasztalatokra, mesterkurzusokra, valamint spanyolországi tanulmányutakra kívánok támaszkodni.

Dolgozatom célja, hogy az olvasó számára olyan információval szolgáljon, amely segítséget nyújthat a flamenco által ihletett művek megértésében, előadásában. Az írás több, mint egy évtized tanulásból, kutatásból és gyakorlatból származó ismeret összegzése és egybevetése a húsz évnyi klasszikus gitáros tudásommal. A dolgozat kifejti a flamenco és a klasszikus gitár, ezek jellegzetes technikai eszközei, valamint a két zenei stílus közötti főbb hasonlóságokat és

különbségeket, valamint fókuszba helyezi a flamenco technikák klasszikus gitáron történő alkalmazását.

A téma gyakorlati mivoltát tekintve fontosnak tartom, hogy saját következtetéseimet, javaslataimat alapos, szerteágazó kutatás előzze meg. Mivel a flamenco népművészeti jelenség, ezért a különböző szokások, zenei jellemzők és a hangszeres gyakorlat régióként eltérnek egymástól. Ezért lehetetlen olyan írást találni, amely nagy részletességgel kifejti a flamenco kultúrájának összes jellemvonását. Ezen felül a klasszikus zene és a flamenco kapcsolatával, illetve a klasszikus és a flamenco gitárral egyszerre foglalkozó irodalom hiánya is túlnyomórészt gyakorlati irányba tereli a kutatást.

A flamenco történetére, zenei jellegzetességeire vonatkozóan volt lehetőségem több írást elolvasni, és ezekből kellő mennyiségű alapvető információt leszűrni. A gitáros sajátosságokra vonatkozóan is megtalálható számos könyv, mint például flamenco gitáriskolák, gyűjtemények – ilyenek *Manuel Granados*, *Paco Peña*, *Juan Serrano*, *Juan Martín*, *Gerhard Graf-Martinez* könyvei, írásai. Ezek legtöbbje egy rövid technikai magyarázat, illetve néhány gyakorlat után egyszerűbb darabok, műrészletek megtanulására helyezi a hangsúlyt, és nem a stílus alapvető zenei gondolkodásmódjának megértésére. Így ezek elolvasása, tanulmányozása után saját tapasztalatokkal gyarapítottam flamenco tudásomat – azóta is aktívan közreműködöm a magyarországi flamenco közösségekben, koncertekre és előadásokra járok. Az elmúlt években olyan hazai és külföldről érkező művészek mesterkurzusain, táborain vettem részt, mint Illés János, Marc Ruiz Portella, Melisa Picón Rivero, María „La Manzanilla”, Samuelito, Adam del Monte és Leandro Bianchi, valamint spanyolországi tanulmányutakon jártam.

Bevezető

A dolgozat három nagy fejezetre, illetve további alfejezetekre oszlik. A flamenco irányából közelít, és építi fel a megértéshez szükséges információkat. Az első fejezetben röviden ismertetem a flamenco történetét, illetve kitérek a gitár a kultúrában betöltött szerepére, jelentőségére. Bemutatom a különböző kultúrák összetételalkozásából megformálódó zenei stílus meghatározó jegyeit, külön részletezve a zenei és a hangszertechnikai sajátosságokat is. Taglalom a használt harmóniákat, az énekek csoportosítási elveit és a lüktetés, illetve ritmika fontosságát. Olyan speciális technikai eszközökről beszélek, melyek a klasszikus gitárosok előtt bár nem ismeretlenek, mégis alkalmazásuk a repertoár kívánalmainak megfelelően eltérő vagy háttérbe szorult.

A második fejezetben a korábban felsorolt flamenco technikai eszközökre teszek olyan adaptációs javaslatokat, melyeket a klasszikus gitáros technika csupán minimális módosítással megenged. Hangsúlyt fektetek elsősorban a két, gyökeresen különböző gitártartásból eredő különbség áthidalására, majd felkínálok több alternatívát a speciális technikák klasszikus gitáron történő megvalósítására. A 2.2. és 2.3. alfejezetekbe saját gyakorlatokat is helyezek, melyek a taglalt technikák fejlesztésére szolgálnak. Az érthetőség érdekében a különböző pozícióváltásokhoz, kevésbé egyértelmű technikai megoldásokhoz magyarázó ábrákat is mellékelek.

A harmadik fejezetben foglalkozom Andrés Segovia szerepével a flamenco és a klasszikus gitár egymástól való elválásában. Kiemelek néhány olyan kompozíciót, amelyek a 20–21. században meghatározó részévé váltak a klasszikus gitárrepertoárnak, és az említett jegyekkel egyértelműen bírnak. Ezeket a flamenco zenei és technikai attribútumainak tükrében elemzem. E jegyekkel külön foglalkozom, ahol lehetséges pontosan feltérképezve eredetüket. Valamint megoldási javaslatokat kínálok úgy a technikai, mint az előadásmódbeli kérdésekre a művek autentikusabb előadásmódjának érdekében. Az elemzett

kompozíciók sorrendje a zeneszerzők születési éve alapján került felállításra, nem törekszik a művek rangsorolására.

A dolgozatot egy rövid konklúzióval zárom. Ezt az irodalomjegyzék, majd a függelék követi, melyben megtalálhatóak az írás során alkalmazott klasszikus és flamenco gitáros szakkifejezések és jelentéseik, valamint egy lista látható a jelentős 20. századi spanyol klasszikus gitárművekről és a bennük felfedezhető flamenco stílusjegyekről. A függelék végén a dolgozatban bemutatott ábrák, képek és kottapéldák jegyzéke található.

1. A flamenco stílusjegyei

1.1. A flamenco rövid története

A flamenco az Andalúziában élő, különböző népcsoportok kultúrájának keveredéséből létrejött művészeti ág, melyet a tánc, ének, gitár és ritmuskíséret összhangja tesz teljessé. Kialakulását nem köthetjük konkrét évszámhoz – az Andalúziában együtt élő arabok, zsidók, mók, ¹ a 15. században bevándorolt cigányok és az andalúziai spanyolok kultúrájának egyvelegéből fejlődött ki, és újul meg folyamatosan a jelenben is. Az 1770-es évekből fennmaradt források alapján – melyek olyan összejövetelekről, ünnepekről írnak, ahol cigányok táncoltak és énekeltek – kijelenthetjük, hogy ekkoriban már beszélhetünk flamencoról, vagy a flamenco előfutáraiként említhető hagyományokról.

A flamenco első szereplője az ének (*cante*) volt. Hasonlóan a magyar népzenei kultúrához, az emberek a népdalok, énekek révén tudtak kapcsolódni egymáshoz, érzéseket feldolgozni, vagy önmagukat és egymást szórakoztatni. A flamenco énekek legrégebbi formái, mint a *siguiriyas* és *soleá* – gyűjtőnéven *cante jondo*, mely mély éneket jelent – olyan témákról szólnak, melyek közös pontként tudtak szolgálni az együtt élő kultúrák számára – ilyenek a fájdalom, kétségbeesés, halál, szerelem. Eleinte kíséret nélkül énekeltek, majd idővel ritmuskísérettel látták el a ritmikus énekeket. Ennek legegyszerűbb és mindenki számára elérhető módja a taps (*palmas*), valamint a fa felületeken történő, ujjakkal való kopogás (*nudillos*) volt. Ezek után kezdtek az elhangzó énekekre táncolni, eleinte mezítláb. A jellegzetes hangos, virtuóz cipőkopogás, ami a flamenco tánc egyik fő karakterét adja (*zapateado*) csak később került használatba. A flamenco kultúrájába a gitár csatlakozott a legkésőbb (az eddig felsoroltak közül ez az egyetlen, melyhez speciális eszköz szükséges, és nem elég csupán az emberi test). A gitár a 19. században kezdte gazdagítani a flamenco kultúrát. Eleinte szinte kizárólag

¹ Katolikus keresztény hitre áttért, andalúziában élő muszlimok.

harmóniai kíséretként alkalmazták az énekhang alá, az idő előrehaladtával azonban egyre több teret kapott a szólisztikus játék. Ez mára olyan méreteket öltött, hogy a flamenco szó hallatán a legtöbb embernek talán nem is az ének jut eszébe először (mely az egész műfaj alapja), hanem a sajátos hangzású, virtuóz gitárzene. Szóló flamenco gitáros előadások legalább ugyanolyan gyakorisággal szerepelnek fesztiválokon, koncerttermekben, színházakban, mint a tradicionális együttesekkel történő előadások. Az elmúlt néhány évtizedben sok, különféle vendéghangszerrel kiegészült együttesel találkozhattunk (fuvola, hegedű, szájharmonika, basszusgitár), valamint a különböző zenei stílusokkal, irányzatokkal létrejött fúziók száma is megnőtt. Némelyek kizárólag e fúziókra alapozzák művészetüket – mint a flamencot és popzenét összefésülő Gipsy Kings –, de vannak olyan kiváló, klasszikus flamencot művelő előadók is, akik csupán ritkán fordulnak egyéb irányzatok felé.

A flamenco történetének hajnalán szubkultúraként létezett a szegények és elnyomottak körében. Sokáig ezért csupán családi keretek között művelték, összejöveteleken, esküvőkön, keresztelőkön énekeltek, és a tudás apáról fiúra szállt. Manapság is léteznek olyan családok, mint a *Los Farrucos*, melyek ezen tradíciókat követve „flamenco dinasztiákká” váltak. Olykor az egész család fellép egy-egy előadáson – ilyenkor a tíz-tizenöt színpadon lévő előadó között az öt éves gyermek ugyanúgy megmutatkozik, mint a nyolcvan éves ember. A 19. század második feléig a flamenco egyáltalán nem létezett színpadi keretek között, művelői nem hivatásos zenészek és táncosok voltak, nem pénzkereseti lehetőségként tekintettek a műfajra. A *café cantante* korszak (1847–1920) hozott változást, ahol olyan kávéházak, kocsmák jöttek létre, ahol az emberek belépő ellenében flamenco előadásokat nézhettek meg. „Az addig szerény körülmények között élő andalúz cigányok így új megélhetési lehetőséget kapnak a kezükbe, az új szintér megjelenése és a flamencozene köztudatba robbanása pedig a gitár fejlődésére is serkentőleg hat.”² Ezeket a létesítményeket ma *tablaónak* hívjuk.

² CSÁKI, ANDRÁS (2013): *Andrés Segovia művészete 21. századi szemmel*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.

Ekkortájt került alkalmazásra először a flamenco fogalom is, és kezdtek el megszilárdulni a flamenco különböző formái és szabályai. (A flamenco kifejezést először George Henry Borrow használja 1843-ban.³) A 19–20. századforduló környékén kezdett kettéválni a stílus két irányba – egyik a népi (*gitano*), másik a klasszikus flamenco. Az előbbi művelői számára – a tradíciókat követve – a hangsúly továbbra is az improvizáción, az előadók közötti kommunikáción és a szenvedélyes érzelm kifejezésen volt, célja nem a színpadi játék volt. Az utóbbi irányzat képviselői inkább a technikai tökéletességre és kifinomultságra, akár megkoreografált előadásmódra és színpadi jelenlétre törekedtek. A klasszikus flamenco néhány előadója (akik már hivatásos zenészek voltak), mint például Niño Ricardo, Carlos Montoya vagy Sabicas sokat tettek a hangszer játéktechnikájának fejlesztéséért, és a flamenco gitár mint szólóhangszer színpadon való jelenlétének elfogadottságáért. Az általuk elindított folyamatot folytatta később a tíz éve elhunyt Paco de Lucía, akit sokan a valaha élt legnagyobb flamenco gitárosnak tartanak, valamint napjaink leghíresebb gitárosai, mint például Manolo Sanlúcar, Vicente Amigo, Tomatito, Diego del Morao vagy Antonio Rey.

1.2. A flamenco meghatározó zenei jegyei

Mivel a flamenco népi műfaj, a szokások az egyetemes európai műzene különböző irányzataitól, korszakaitól független módon alakultak ki. Mivel Andalúzia csak egyike Spanyolország 19 autonóm közösségének – melyek népszokásai és népzenei különböző elvek mentén épülnek fel –, ezért a flamencot sokkal inkább etnozenének, mint népzénének nevezhetjük. Viszont a spanyol nemzeti zene kívülről történő megítélésében a legnagyobb szerepet mégis e stílus játssza.

A gregorián zenét követően az európai műzenei irányzatok szinte kizárólag a dúr és moll hangsorokat alkalmazták, az egyéb modulusok legtöbbször mára teljesen

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/csaki_andras/disszertacio.pdf

Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2024. 01. 20. 9. o.

³ BORROW, GEORGE HENRY (1843): *The Gypsies in Spain*. London, John Murray. 42. o.

kikopott a használatból (líd, mixolíd, hipodór stb.). A népzenei kultúrákban viszont fellelhető néhány, a dúr-moll párostól eltérő hangsor használata. A görög és francia népzeneben dór, az ír, illetve norvég népzeneben mixolíd, a spanyol és néhány balkáni ország népzenejében fríg sorokkal találkozhatunk – a magyar népzeneben is számos dór és mixolíd népdal létezik. A flamencoban összesen három módus fordul elő – dúr, moll és fríg –, melyek közül a fríg sor bizonyos módon átalakított változata adja a műfaj legkarakterisztikusabb jellemvonását. Felipe Pedrell (1841–1922) katalán származású zeneszerző és zenetörténész *Cancionero Musical Popular Español* című írásában erre vonatkozóan azt írja, hogy a spanyol népdalok egyik legjellemzőbb csoportja a fríg dallamokat tartalmazó, mely tovább bontható három alfajra.

Az egyik a bővített szekundlépést gyakorta alkalmazó dallamok csoportja – amely az arab zene egyik meghatározó jellemvonása –, mely leginkább andalúziában fordul elő, de ritkán megtalálható az arabok által érintetlen területeken is. Másik csoportot képeznek azon dallamok, melyekben a terc természetes módon és emelve is szerepel, valamint teraszosan ereszkedő, végül alaphangra záró dallamvonalat mutatnak. Ez az andalúz népzene talán legjellegzetesebb jegye. A harmadik alfaj azon dallamok csoportja, ahol a szekund hasonlóképpen természetes, illetve emelt formában is megjelenik. Ez a modern elemek az imént említett „andalúz szerkezetre” történő ráhatásával keletkezett.⁴ A második csoport alapján a flamencoban alkalmazott, átalakított fríg sorra, kiegészítve a vezetőhang használatának lehetőségével az „andalúz skála”, illetve a „flamenco skála” kifejezések kerültek a köztudatba (1. ábra). A műfajban használt nagyjából 50 különböző *palo*⁵ nagy része e hangsort használja – ilyenek a fandangos, tientos, tarantos vagy tangos –, de léteznek a dúr, illetve moll sorokat

⁴ LAS HERAS DE MENDEZ, CELIA (1988): *The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries*, szakdolgozat, San José State University, Faculty of the Department of Music.
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/5/?utm_source=scholarworks.sjsu.edu%2Fetd_theses%2F5&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2021. 09. 10. 28–31. o.

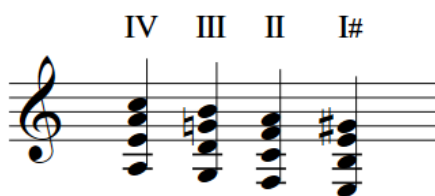
⁵ Ének-, illetve tánc típus, ld. 77. o.

használó műfajok is (alegrías, farrucas), illetve olyanok is, melyek több modusban is előfordulhatnak (bulerías).



1. ábra – Andalúz skála vagy Flamenco skála c alaphangra

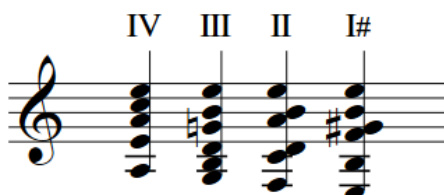
A nyugati műzene alapvetéseivel megegyezően a flamenco zenében is meghatározóak a feszültségek és oldások. Az említett flamenco skála és a dúr–moll modusok különbségei a hangsorok fokaihoz rendelt funkciókban rejlenek. A dúrban és mollban rendszeresen használt V–I kapcsolat, vagy a gyakori T–sD–D–T fordulatok (I–IV–V–I) a flamenco hangsor esetén egészen más értelmet nyernek. A legmarkánsabb eltérés a fő domináns funkció helye, ugyanis az V. fok helyett az a II. fokra kerül. Ebből kifolyólag az említett I–IV–V–I fordulat is némiképp értelmét veszíti a flamencoban. A II. fokú domináns akkord gyakran a VII. fokra épített akkorddal helyettesített. Az említett fordulatot felváltja az ún. „andalúz kadencia”, mely a leggyakrabban alkalmazott harmóniai kapcsolat, akkordmenete IV–III–II–I#. A kéttercűség jelenléte az I. fokra épített emelt tercű hármashangzatnál, valamint a tercet természetes módon alkalmazó III. foknál érhető tetten (2. ábra).



2. ábra – Andalúz kadencia c-frígben

A flamenco hangzásának különlegességét ezen felül a gitár sajátosságaiból eredő harmóniadúsítás adja. Sok hármashangzat, illetve négyeshangzat a harmóniába nem illő, üres húrok használatából adódó hanggal dúsul. E jövevényhangok alkalmazása zeneelméleti szempontból teljesen logikátlan, pusztán a hangzás

dúsításából és az egyszerű játéktechnikai kivitelezhetőségből fakad. A 2. ábrán látható IV–II–II–I# akkordmenet gitárszerűsítésének flamencoban leggyakrabban alkalmazott változatánál jól látható a kiegészítő hangok használatának logikátlansága (3. ábra). A kétvonalas e hang e-frígben az I. fok, míg a-frígben az V. fok alaphangja, üres húr lévén mégis végigkíséri a harmóniamenetet.

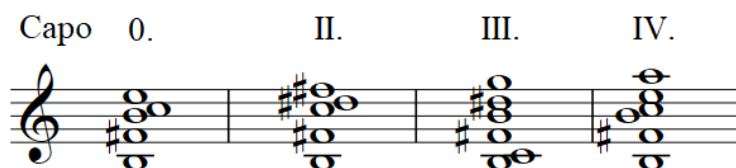


3. ábra – Andalúz kadencia, gitáron könnyen játszható módon kiegészítve, e-frígben

Emellett rendkívül sajátos hangzást eredményez a rendszeresen használt I. fokra épülő nónakkord, ahogy azt a 3. ábra utolsó akkordja mutatja. Mivel flamenco hangsor esetén az alaphanghoz képest kis nóna távolságról beszélünk, ezért a dúr hangnemek nónakkordjainak kedves, vidám, fényes karakterével ellentétben egy sötét, komor hangulatú hangzást eredményez.

A *cejilla* – közismertebb nevén capodaster vagy capo – által biztosított lehetőségeknek köszönhetően a gitár könnyen transzponáló hangszer. Ez a flamencoban egy nélkülözhetetlen tulajdonság, ugyanis énekkíséret esetén az előadónak nem szükséges az énekes hangfekvéséhez igazodva különböző hangnemekben megtanulni az akkordmenetek mintázatait. Ez a hangszerszerűség érdekeit is szolgálja, ugyanis lehetőség nyílik a gitáron legkönnyebben kivitelezhető, legdúsabban hangzó hangnemek alkalmazására és transzponálására. Ezek az alaphangnemek az e-, a-, h-, és fisz-fríg; e- és a-moll; illetve E- A- és C-dúr. Azonos hangnembe transzponálás esetén a különböző üres húrok általi jövevényhangok eredményeképp mindegyik változat más-más hangzást eredményez. H-fríg esetén, noha azonos hangnemről beszélünk, más szint ad egy h-fríg alappozíció, mint az a-fríg pozíció nagy szekunddal feljebb, a gisz-fríg pozíció kis tercel feljebb vagy a fisz-fríg tiszta kvarttal feljebb transzponált változata (4. ábra). Ebből fakadóan a flamenco gitár hangzásának más

hangszereken történő utánzása ha nem is lehetetlen, de teljes mértékben hangszerszerűtlen.



4. ábra – h, a, gisz és físz-fríg alappozíciók h-frígbe transzponálva

Fontos megemlíteni, hogy a flamenco zenében az egy éneken vagy táncon belüli modulációk csak minimális számban fordulnak elő. A klasszikus értelemben vett legegyszerűbb, domináns irányú modulációkkal egyáltalán nem találkozhatunk, az előforduló váltások inkább modusváltások, mint modulációk. Néhány stílus bizonyos pontjain lehetősége nyílik az előadónak (elsősorban az énekessel) például frígből azonos alapú dúrba modulálni, de az alaphangot megváltoztatni soha. Egy bulerías végén gyakori, hogy a mű végéhez közeledve, a hangulat fokozásának céljából az énekes az addigi fríg sorban énekelt versszakok után szinte bármi jelzés nélkül azonos alapú dúrba moduláljon. Ezek okai legfőképp a műfaj improvizatív mivoltából fakadnak, ugyanis az egyik előadó általi hirtelen modulációkat lekövetni csaknem lehetetlen. Egy hasonló hangnemváltást követően az új hangnemben a gitár potenciálisan képtelen az üres húrok használatára, elveszítve így hangszerszerűségét, dús hangzását.

A flamenco énekek több koncepció alapján is csoportokra bonthatók. Az egyik elv az énekek dramaturgiája, súlyossága mentén osztja három részre őket – *cante jondo* (melyet az 1.1. fejezetben már említettem), *cante chico* és *cante intermedio*. A *cante chico* („kis ének”) – mely a *cante jondo* ellentéte – a könnyedebb, vidámabb témákat feldolgozó csoport, ilyenek pl. a bulerías, alegrías vagy tangos. A *cante intermedio* a legnagyobb csoport, mely az összes olyan műfajt tartalmazza, mely nem eleme a két másik csoportnak.

A másik, előadás szempontjából fontosabb kategorizálás a ritmika alapján jött létre. Ennek első csoportja a szabad, lüktetés nélküli énekeket foglalja magába.

Ezen énekeket az asszimetrikus frazeálás és sorhosszúságok jellemzik, és az improvizáció és díszítések hatalmas tárházának adnak alkalmat a kibontakozásra. A másik a kötött ritmikájú dalok, táncok csoportja. Leggyakrabban hármas, négyes, hatos, illetve tizenkettes osztással találkozunk. Ez utóbbi az egyik legjellegzetesebb flamenco lüktetés: olyan hemiolás szerkezet, ahol a kettes, illetve hármas osztás folyamatosan váltakozik egymással.⁶ Ahogy a ritmus- és a gitárkíséret hozzákapcsolódott az énekléshez, a ritmika és lüktetés fontosabbá vált, a különböző ritmikus táncok és énekek szerkezete megszilárdult, és egyre több ritmikai variáció alakult ki.

A flamenco következő meghatározó zenei vezérelve a szigorú, sokszor igen bonyolult lüktetés és ritmika alkalmazása. A *compás* az együttes játék legfőbb vezérelve, ez köti össze az éneket, a ritmust, a táncot és a gitárt, valamint ez határozza meg az improvizáció ritmikai kereteit. A legegyszerűbb ritmikai kíséret, a *palmas* (taps) szerepe alapvetően a lüktetés stabilizálása, de ezen felül előfordulhat szinkopálás, többféle, improvizatív ritmikus variáció, illetve poliritmika.⁷ Az elsődleges feladata minden esetben az adott lüktetés fő súlyainak jelölése, a dúsítás és improvizáció csak ez után történhet. A flamenco gitár ének- és tánckíséret közben hasonló szerepet tölt be. Stabil compás esetén az előadónak lehetősége nyílik a ritmikai improvizációra, melyjel dúsítja a hangzást. A tempóbeli ingadozások, agogikák használata a flamenco zenében nem fordul elő, kivéve gyorsulás céljából ritkán beépített elemek esetében (*subida*), melyet a tánc vezérel. A klasszikus zenében gyakorta alkalmazott zárlati lassítások helyett műfajonként eltérő, zárlatokra vonatkozó ritmikai szabályok vannak, melyeket az előadóknak ismerniük és követniük kell.

⁶ LAS HERAS DE MENDEZ (1988): 35–36. o.

⁷ Uo. 44. o.

1.3. Flamenco gitártechnikai eszközök

E fejezetben bemutatom azokat a speciális technikai eszközöket, amelyek a flamenco gitározás alapjait képezik. Ezen elemek a klasszikus gitárosok számára ugyan nem ismeretlenek, de csak ritkán vagy eltérő módon alkalmazzák őket – néhány eszközt egyáltalán nem használnak. Először a gitártartásról beszélek, majd külön részletezem az említett technikai eszközök szerepét és kiemelem fontosságukat (rasgueado, golpe, hüvelykujj használat, picado, tremolo, ligado). Nem taglalom őket teljes részletességgel, mivel a fő szempont a klasszikus gitárra történő adaptációjuk, melyet a második nagy fejezetben fejtek ki.

A flamenco gitár elsődleges kísérő szerepéből fakadóan az alapvető technikák is ennek megfelelően alakultak ki. Az akkordjátékra fordított hangsúlyból kifolyólag a bal kéz munkája eleinte igen egyszerű volt, néhány akkord lefogásával biztosítható volt egy egyszerű, de teljes mértékben helytálló kíséret. A ritmikai sokszínűség viszont megkívánja a jobb kéz kifinomultságát, magas szintű virtuozitását. Így a taglalt flamenco technikák túlnyomórészt a jobb kézre összpontosítanak. A bal kezet érintő kérdésekben úgy gondolom, hogy szükségtelen mélyre menni, mivel a klasszikus gitározáshoz szükséges balkéz munka jóval több precíziót, kifinomultságot igényel.

Gitártartás

A tradicionális flamenco gitártartás a felhasznált technikai eszköztárhoz idomulva több szempontból is eltér a klasszikustól. A hangszer eredeti célja a tánc-, illetve énekkíséret, a tartás az ezekhez használt technikai eszközök legkedvezőbb megvalósítása érdekében alakult ki. A legrégebb óta alkalmazott pozícióban a gitár a jobb combon támaszkodik, a nyak pedig átlósan, a játékos szemszögéből nézve jobbról balra emelkedik (5. ábra bal oldala). A hangszer testét a jobb felkar

nyomása stabilizálja.⁸ E tartás praktikus a kísérő technikák kivitelezésére (rasgueado, alapvető hüvelykujj mozdulatok), viszont limitálja a bal kéz mozgását. Bizonyos szólistikus eszközök használata esetén, mint a skálák, futamok, arpeggiók játéka, szükséges a megvalósításukhoz legalkalmasabb jobbkéz pozíciót alkalmazni. Ezek a legnagyobb hatás érdekében eltérő pozíciókat kívánnak meg – teljesen más a csukló behajlításának szöge és az alkar helyzete a káván egy hüvelykujjal játszott menetnél, egy rasgueadónál vagy egy gyors futamnál. Az ezekhez szükséges jobbkéz tartások közötti váltás során a jobb kar nyomása rövid időre megszűnik. Ennek híján a gitárnyak pozícióban tartásához szükséges a bal kéz alátámasztása, amely viszont korlátozza annak mozgását. Ennek kiküszöbölésére alakult ki egy másik alternatíva, melyben az előadó a jobb lábával a balt keresztezve ül. A hangszer itt is a jobb combon támaszkodik, viszont a stabil pozícióhoz nincs szükség a jobb kar nyomására. A nyak így nem emelkedik, hanem vízszintes helyzetben van (5. ábra jobb oldala).



5. ábra – Flamenco alappozíciók

Manapság igen ritka olyan flamencogitárossal találkozni, aki kizárólag éneket, illetve táncot kísér és nem játszik szólistaként, így a legtradícionálisabb, elsőként említett hangszer tartás kevésbé alkalmazott. Léteznek természetesen egyéb, előadói fizikai adottságokból fakadó egyedi tartások, viszont mivel a két láb

⁸ KEYSER, CHARLES H. (1998): *Toque Flamenco: The Flamenco Guitar*. Academy of Flamenco Guitar, Kalifornia, Santa Barbara.

keresztezésével kialakított pozíció a legelterjedtebb, így ezt veszem alapul dolgozatomban.

A flamenco tartás beállításánál a fő szempont, hogy lehetőséget biztosítsunk a jobb kéz számára többféle pozíció alkalmazására, a közöttük történő váltások gyors kivitelezésére. A jobb kéz szabadságának fontossága a sokszínű és bonyolult ritmikában rejlik. A kiindulási pozíciónál, melyben olyan technikák tudnak megvalósulni, mint az alapvető *i-m-a* ujjas tirando, arpeggiók és rasgueadók, a pengetés szöge akkor ideális, ha az a húrokra majdnem teljesen merőlegesen történik. (6. ábra).



6. ábra – Alap flamenco kéztartás

Több klasszikus technika alkalmazása e pozícióban elég szokatlan, néhol kényelmetlen, a klasszikus gitáron elvárt hangminőség elérhetetlen. Viszont azok az eszközök, melyekre a flamenco épül, jóval könnyedebben valamint hatásosabban szóltathatók meg. A jobb kéz sokszínűségével ellentétben viszont a bal kéz precíz beállítása korántsem olyan fontos, mint a klasszikus gitáron. Előfordul, hogy kíséret közben a gitáros alig néhány akkordot használ csak (néhány tánc legegyszerűbb kísérete két vagy három akkorddal is megoldható). Manapság a műfajok közötti rugalmasabb átjárásnak köszönhetően egyre gyakoribb a jazzből kölcsönzött harmóniak alkalmazása, melyekhez az alapvető fogásmintáktól el kell térni, így a bal kéz munkája is egyre több figyelmet igényel.

Rasgueado

Az autentikus flamenco hangzás egyik legfontosabb és legmeghatározóbb hangszerteknikai alapköve a rasgueado. Ének- valamint tánc kíséreténél a gitáros leggyakrabban a rasgueado technikát alkalmazza, így képes a táncosok erőteljes cipőkopogása mellett is érvényesülni, és ritmikus akkord kíséretet biztosítani. Bár sokféle rasgueado technika létezik, melyeknek alkalmazását sok esetben az adott tánc stílusa határozza meg, alapvetően két csoportra bonthatók. Az egyik csoport a stabil kézpozíció mellett *x-a-m-i* ujjakat, a másik a csukló segítségével a hüvelykujjat is alkalmazó rasgueado. A legfontosabb mindkét csoportnál a pengetési mozdulatok sebessége. Minél gyorsabban érkeznek az ujjak a húrokra, annál precízebb, ritmikusabb hangzást eredményeznek, mivel annál inkább egyszerre szólalnak meg az akkordok hangjai. Ehhez az ujjakkal pöckölést imitáló mozdulatot kell végezni. Paco Peña flamencogitáros így ír *Toques Flamencos* című könyvében: „...mindegyik ütés nagyon gyorsan játszandó, az akkordok különálló hangjai nem szabad, hogy egymás után hallatszódjanak. Amikor oda-vissza pengetnek az ujjak (általában a mutatóujj), a kézzel amennyire csak lehetséges, tartani kell az alappozíciót; a hüvelykujj, amikor lehetséges, egy használaton kívüli basszushúron pihen. Amikor a hüvelykujj játszik, az egész kéz csuklóból mozog.”⁹ A sebesség megszerzésére szolgáló praktikákat, illetve a különböző ritmusokra alkalmazható ujjrendeket a második nagy fejezetben részletezem.

Golpe

A fedlapon történő kopogás szintúgy jellegzetes eleme a flamenconak, elsősorban ritmikai szerepe van. „...A kéz meg kell, hogy tartsa az alappozíciót, amennyire csak lehetséges. A gompét például fontos ütések súlyozására használhatjuk.”¹⁰

⁹ PEÑA, PACO (2003): *Toques Flamencos (Music from the Student Repertoire)*, London, Music Sales Limited. 4. o. Saját fordítás.

¹⁰ PEÑA (2003): 7. o. Saját fordítás.

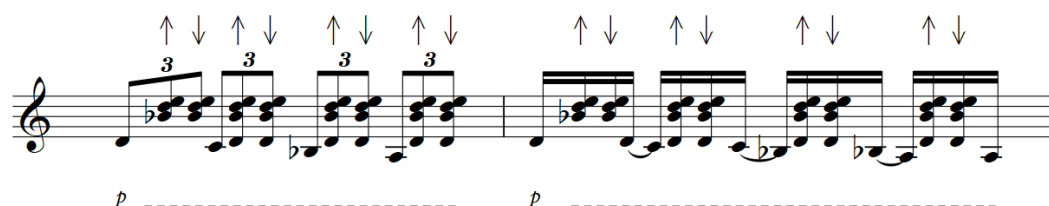
Használatára nincsenek egzakt szabályok, az előadó helyezhet golpét szinte akárhova, amennyiben a jól elhelyezett ütések révén a lüktetés stabilitása megvan. A golpe egyik formája a gyűrűsujj körmével történő ütés a fedlapra a húrok alatt akár külön, akár mutatóujjal pengetett rasgueadoval egybekötve. Gyakran társul hüvelykujjas pengetéshez is. Fontos megjegyezni, hogy a flamenco gitárok *golpeadorral*, azaz koptatólappal vannak ellátva, mely védi a fedlapot az üteektől. Másik fajtájánál a rasgueadoval együtt, a mozdulatot feljebből indítva, a húrok felett üt rá a játékos a fedlapra ugyanazzal az ujjával, amellyel penget (*i* vagy *m* ujjal), nagy súlyt adva így az akkordnak. Egyéb technikákkal egyidejűleg (*picado*, *arpeggio*, *tremolo*) a kézpozícióból kifolyólag a golpe nem használt technika.

Hüvelykujj használat

A hüvelykujj szerepe az összes, gitárt alkalmazó műfajban kétségkívül a flamencóban a legmeghatározóbb. Ennek oka szintén a tánckísérethez szükséges hangerőben rejlik. A rasgueado mellett a hüvelykujj alkalmazásával érhető el a legnagyobb hangerő, az ujj erősségéből adódóan. A flamenco gitárosok alapvetően minden *p* ujjas pengetést *apoyando* játszanak, a klasszikus gitáron leggyakrabban használt *tirando*val ellentétben. Gyakori az egyszólamú dallamjáték, többször néhány hangból álló akkordok beépítésével harmóniai támogatás céljából. Ezeket az előadó szintén a *p* ujjával, több hűrt átpengetve játszik. A klasszikus gitáron gyakori *p-i-m-a* ujjakkal együtt pengetett akkordok ritkán fordulnak elő flamencóban, helyettük a rasgueado vagy a hüvelykujjal átpengetett technika használt. Gyorsabb meneteknél sokszor előfordul, hogy egy-egy *ligado*¹¹ beépítésével könnyíti meg az előadó a játékot. Előfordul a megszokott pengetési mozdulattal ellentétes *p* ujjas felfelé pengetés is – ez klasszikus gitáron extrém átiratokat leszámítva nem alkalmazott. Ennek egy egyedi formája az *alzapúa*. A gitáros a hüvelykujjal játszott dallamot akkordokkal látja el szisztematikusan úgy,

¹¹ Technikai kötés, ld. 77. o.

hogy a *p* ujj mozgása ismétlődő mintázatokat követ. A technika nehézsége abból fakad, hogy a *p* ujj három különböző mozgástípust kell, hogy végezzen, gyors tempóban. Ezek mindegyikéhez különböző intenzitású mozdulat szükséges. Az adott tánc vagy mű kívánalmainak megfelelően létezik hármas, illetve négyes osztású alzapúa technika is (7. ábra). Utóbbinál szükséges egy ligado beépítése minden négyes hangcsoport közé a folyamatosság érdekében. A technika nehézségéből és a megvalósításához szükséges feszültségből fakadóan néhány ütemnél hosszabb ideig nagyon ritkán alkalmazott.



7. ábra – Alzapúa technika

A hüvelykujjas pengetéseknél több kéztartás is alkalmazható, ez előadónként változó. Néhányan a rasgueadoknál is alkalmazott alappozíciót használják, míg mások a csukló emelésével variálnak. Fontos megjegyezni azonban, hogy minél magasabb a csukló, a hüvelykujj annál inkább szembe kell, hogy forduljon a húrokkal. Ez majdnem teljesen merőleges szögig megethető. Így az alkar gitárral való érintkezési pontja közelebb kerül a könyökhöz, és az *i-m-a* ujjakkal nehezebbé válik kiegészítő hangokat, akkordokat tenni a *p* ujjas pengetések mellé.

Picado

A picado a futamjáték technikája. Az előadó picado esetén a klasszikus gitáron történő futamozáshoz hasonlóan váltott pengetést alkalmaz (általában *i-m* ujjakkal). Az előadónak rasgueadojáték vagy hüvelykujjas játék után kézpozíciót kell váltania, mivel a jobb kar máshogy kell, hogy érintkezzen a gitár testével. A jobb kéz akkor van ideális pozícióban, ha az alkar és a káva érintkezési pontja közelebb kerül a csuklóhoz. A picado előkészített pengetést igényel és kizárólag

apoyando pengetéssel jön létre. A pengetés iránya teljes mértékben a következő húr, nem szükséges a mozdulatot egyáltalán a gitár teste felé irányítani. Ezekből kifolyólag az így játszott futamok minden hangja jól elkülönül egymástól, ritmikus, precíz, akár perkusszívnak is nevezhető játékot képes eredményezni.

Tremolo

A flamenco tremolo és a klasszikus gitáron használt tremolo hasonló egymáshoz. Az alapelvek megegyezők, miszerint a hüvelykujjal játszott basszushangokat a többi ujjal játszott hangok gyors sorozata követi. Viszont a flamenco tremolo a klasszikusban használt *p-a-m-i* mintázatot kiegészíti egy hanggal a hüvelykujj pengetése után, így az ujjrend *p-i-a-m-i* lesz. Nem mindenhol alkalmazható, leginkább bizonyos műfajokhoz kötött (taranta, granaína, farruca), de ezeknek majdhogynem kötelező eleme.

Ligado

A ligado az olasz *legato* kifejezés spanyol megfelelője, mely nem azonos a zenei értelemben vett legatoval. A flamenco gitárok építési jellegzetességeinek köszönhetően (melyet a második nagy fejezetben kifejtek) a klasszikus gitárhoz képest a kötések sokkal kisebb energiabefektetéssel valósíthatók meg. Alkalmazásukra nincsenek konkrét szabályok. Szolgálhatnak gyorsabb menetek könnyítésére, de léteznek olyan futamok is, amelyek szinte csak ligadóval, a jobb kéz pengetéseinek csak minimális segítségével játszhatóak. Alkalmazásuk egyik fő oka, hogy az ilyen módon kivitelezett menetek puhábban, finomabban hangzanak, mint a picado.

2. Flamenco gitártechnikai eszközök adaptációja klasszikus gitárra

2.1. Hangszerépítésbeli különbségek

Mielőtt részletezem az előző fejezetben felsorolt speciális technikai elemek klasszikus gitárra történő adaptációinak lehetőségeit és nehézségeit, fontosnak tartom megemlíteni a két stílusban használt hangszerek egymástól való elkülönülését, a köztük lévő különbségek ugyanis alapvetően meghatározzák a rajtuk játszható zene hangkarakterisztikáját. A 19. század második feléig a klasszikus és a flamenco gitárok között nem volt különbség, az előadók egyazon hangszert használták mindkét műfajban. A klasszikus gitár egyre növekvő térhódításának és a flamenco színpadra kerülésének (café cantante korszak) köszönhetően a közönség igényei megváltoztak. „A közönség hangosabb és karakteresebb hangú gitárt szeretne, amelynek a 19. század eleji – leginkább a lágyság és éneklő dallamok megszólaltatására alkalmas – gitár nem tud teljes mértékben eleget tenni.”¹² A 19. század második felében Antonio de Torres Jurado spanyol gitárkészítő mester forradalmi innovációjának köszönhetően – amely saját és több másik hangszerkészítő újításainak összegzése – a gitárok mérete nagyjából húsz százalékkal megnőtt, a bordázat struktúrája megváltozott, a hang karakteresebb és erősebb lett. „Ez a változás a mai napig a gitár fejlődéstörténetének csúcspontja, és a Torres-modell a mai készítőik számára is alapvető kiindulási pontként szolgál.”¹³ Ezt követően kezdett el a klasszikus és a flamenco gitárok építése különbözni egymástól, a két műfaj eltérő kívánalmainak függvényében.

Antonio de Torres az újításait követően mindkét gitártípus építésével kísérletezett. Gitárjainak többsége a jóval megfizethetőbb fenyő- és ciprusfából készült. A nem túl gazdag körülmények között élő helyiek csak ezeket a

¹² CSÁKI (2013): 9. o.

¹³ Uo. 10. o.

hangszereket engedhették meg maguknak, melyek idővel a flamenco játékra dedikált gitárokká váltak. A jóval drágább dél-amerikai vagy keleti fákból készült hangszereket a tehetősebbek, illetve a hivatásos gitárosok használták inkább.¹⁴ „...Felismerte, hogy az egyik művészet földi, a másik pedig éteri, és olyan anyagokkal és építési technikákkal kísérletezett, melyek kihangsúlyozzák a különbséget. Így Torres nemcsak a modern spanyol gitár megalkotója, de egyben az első gitárépítő, aki sikeresen különbséget tett a flamenco és a klasszikus gitárépítési technikák között.”¹⁵

A két hangszer a nem szakavatott vizsgáló számára alig különbözik egymástól. Az egyetlen szemmel látható eltérés a két gitár színbeli különbsége – a tradicionális *flamenca blanca* („fehér flamenca”) hátlapja olyan könnyű, világos fákból készül, mint a fenyő, ciprus, vagy jávor, innen ered a „fehér” kifejezés. Ezzel szemben a klasszikus gitárok hátlapjához használt cédrus, mahagóni vagy rózsafa sötétebb színárnyalatot eredményeznek. A különböző típusú faanyagok felhasználásával különféle hangkarakterek jönnek létre. A flamenco gitárokhoz használt ciprus- vagy jávorfa nemcsak könnyebb mint a rózsafa, de a belőlük készült hátlap (valamint a fenyő fedlap is) jelentősen vékonyabbra van kialakítva. A belső bordázat is könnyebb építésű, mint a klasszikus gitároknál. Eredményképp a flamencogitárok hangja perkusszívbabb, fényesebb, a megpengetés pillanatában intenzívebb, mint a klasszikus gitároké, viszont kevésbé kitartott, hamarabb elhal. Mindez a flamenco lüktető, ritmikus, tüzes karakterét támogatja. Egy később kifejlesztett gitártípus a *flamenca negra* („fekete flamenca”), mely átmenet a flamenco és a klasszikus gitárok között. Az utóbbi építésénél alkalmazott nehezebb fák használatát ötvözik a fedlap, hátlap és oldallapok vékonyságával. Így a hangszer hangkitartása megnő, tónusa megváltozik, hangja éneklőbbé válik,

¹⁴ CIULEI, SILVIU OCTAVIAN (2013): *Flamenco Guitar Techniques in the Music of Joaquín Rodrigo*. Szakdolgozat, Florida State University Libraries, <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183685/datastream/PDF/view> Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2021. 05. 27. 8–9. o.

¹⁵ POHREN, DONN E. (2005): *The Art of Flamenco*. Bold Strummer Ltd. 328–329. o. Szabad fordítás.

viszont valamennyit veszít a perkusszivitásából, fényességéből.¹⁶ A *negra* kifejlődésének oka a 20. században egyre növekvő szólisták száma, akik a flamenco gitárt koncerttermekben, színházakban használták, és a tradicionális *blancák* nem tudták kielégíteni az említett hangbeli tulajdonságokkal szemben támasztott növekvő igényeiket.

Egy másik meghatározó különbség, hogy a flamenco gitároknál a gitárnyaktól számított húrtávolság is kisebb, így a rezgő húr hamarabb hozzáér a gitárnyakhoz illetve a bundokhoz, ezáltal nemkívánatos zajt, csattanást okoz. A kis nyak-húr távolságú gitárokat „könnyű járásuként” aposztrofálják. A klasszikus gitároknál ez a húrtávolság nagyobb, így az igényes hangképzésre törekvő klasszikus előadók számára ez a dinamikai spektrum szélesítésével jár. Ennek ellenére a flamenco gitárok hangja intenzívebb. Ez abból ered, hogy a flamenco gitárosok játékában az említett zörejek egyáltalán nem számítanak elkerülendőnek, sőt, a hangszer hangkarakterisztikájának meghatározó elemei.

Összefoglalva a flamenco gitárok hangja perkusszívbabb, fényesebb, „zörgősebb” és intenzívebb, viszont hiányzik belőle a klasszikus gitáron elengedhetetlen hangszínbeli diverzitás, teltség, illetve tiszta hangokkal képezhető dinamikai tartomány. Mivel hangszerünk fizikai paramétereit előadás közben nem tudjuk megváltoztatni, ezért a flamencóhoz közel álló hangkép megközelítésére csak játéktechnikai lehetőségeink vannak a klasszikus gitáron. Általános javaslatom, hogy a nagyobb intenzitást igénylő, tüzesebb karakterű művészeteknél helyezzük át a figyelmet a minden esetben fókuszban lévő tökéletes hangképzésről a mű karakterének megvalósítására, és ne féljünk attól, ha olykor zörgő, akár egészen nyers hangot képzünk. A flamenco gitárhang megközelítésének egyik módja a tudatosan képzett, élesebb hang, melyet a kéz bizonyos mértékű szembefordításával érhetünk el (8. ábra). A cél természetesen nem a képzetlen, akár csúnya hangra való törekvés, hanem az intenzitás növelése, melynek egyik eszköze lehet a nyersebb hangképzés. Ez idegen lehet sok klasszikus gitáros számára, természetesen a szembefordítás, illetve a hang élességének mértéke az

¹⁶ CIULEI (2013): 11–12. o.

előadó egyéni preferenciájának függvénye. A konkrét technikákkal kapcsolatos javaslataim a következő fejezetekben olvashatók.



8. ábra – Flamenco hangzásra törekvő hangképzéshez javasolt tartás

2.2. Gitártartás és kézpozíció

Az ideális gitárjátéktechnika kiindulási pontja – a többi hangszerhez hasonlóan – a megfelelő hangszertartás. Fontos a helyes jobb- és balkéz tartás beállítása, a pengetés irányának meghatározása, a feszültségmentességre való törekvés, majd a későbbiekben a minőségi hangképzés kialakítása. Az első fejezetben részletezett flamenco hangszertartáshoz hasonlóan léteznek bevett praktikák az ideális klasszikus gitártartással kapcsolatban is.. Hubert Käppel (1951–) német gitárművész könyve alapján „A tartás személyre szabott, egyedi, kis változtatásokkal, melyet minden játékos magának kell, hogy meghatározzon.”¹⁷ Scott Tennant (1962–) is hasonlóképpen közelíti meg a témát *Pumping Nylon* című könyvében. Tennant nem ad konkrét instrukciókat a helyes ülésre és kéztartásra, csupán felhívja a figyelmet néhány elkerülendő dologra, illetve néhány

¹⁷ KÄPPEL, HUBERT (2016): *The bible of classical guitar technique*. AMA Verlag, Anglia. 20. o. Saját fordítás.

alapvetésre.¹⁸ Mindkét könyv a relaxált, feszültségmentes pozícióra fókuszál, melyre leginkább szükségünk van a hangszerjáték során. Tennant szerint gitározáskor a kezeknek dinamikus nyugalomban kell lenniük. Szükséges egy alapvető tónus, hogy bármikor azonnal tudjunk pengetni, de ezt követően minden többletfeszültséget azonnal el kell távolítani.¹⁹

Gitártartás tekintetében Kappel négy kontaktpontot határoz meg, ahol a hangszer érintkezik a testtel – jobb alkar, mellkas, bal comb, és a jobb comb belső oldala. Tennant ugyanezen elveket követve az utolsó három pontot említve *háromszög* módszernek nevezi ezt, melyet a jobb alkar segítségével tudunk megtartani. A bal kéz technikájának összetettségéből kifolyólag érdemes a nyak magasságát megemelni, melyre több módszer is létezik (lábtartó, ErgoPlay, Guitarlift). Mivel a repertoár több olyan pengetési technika alkalmazását teszi elengedhetetlenné, melyek között gyakran szükséges váltani, ezért a kéztartást célszerű úgy beállítani, hogy egy pozícióban képes legyen az előadó ezeket kivitelezni. A nyak emelésével együtt ez azt eredményezi, hogy a jobb kéz minimális változáson esik át a különböző technikák használatakor, valamint a húrok folyamatos közelsége miatt biztonságérzetet ad az ujjaknak.²⁰ E pozícióban szinte minden technika megvalósítható, a hangképzésre folytonos figyelem fordítható, viszont néhány technikai eszköz kivitelezésekor problémákba ütközhetünk. Néhány speciális technikánál, mint a mesterséges üveghangoknál vagy gorpéknel kénytelenek vagyunk megbontani ezt a biztonságos pozíciót, máskülönben ezen effektek teljességgel megvalósíthatatlanná válnak. Néhány technikánál viszont nem feltétlenül szükséges eltérni az alapvető jobbkéz tartástól, mivel ezek így is kivitelezhetők. A legnagyobb intenzitás eléréséhez viszont szükséges változtatni. Az alapvető klasszikus gitáros jobbkéz pozícióban rasgueadók esetén a csukló behajlítási szögéből kifolyólag az ujjak mozgástere a húrok megpengetése előtt nem elegendő. Hüvelykujjal játszott menetek esetében a karsúly alkalmazására nem nyílik lehetőség. A legtöbb előadó inkább a

¹⁸ TENNANT, SCOTT (1995): *Pumping Nylon*. Alfred Music, Kalifornia. 6. o.

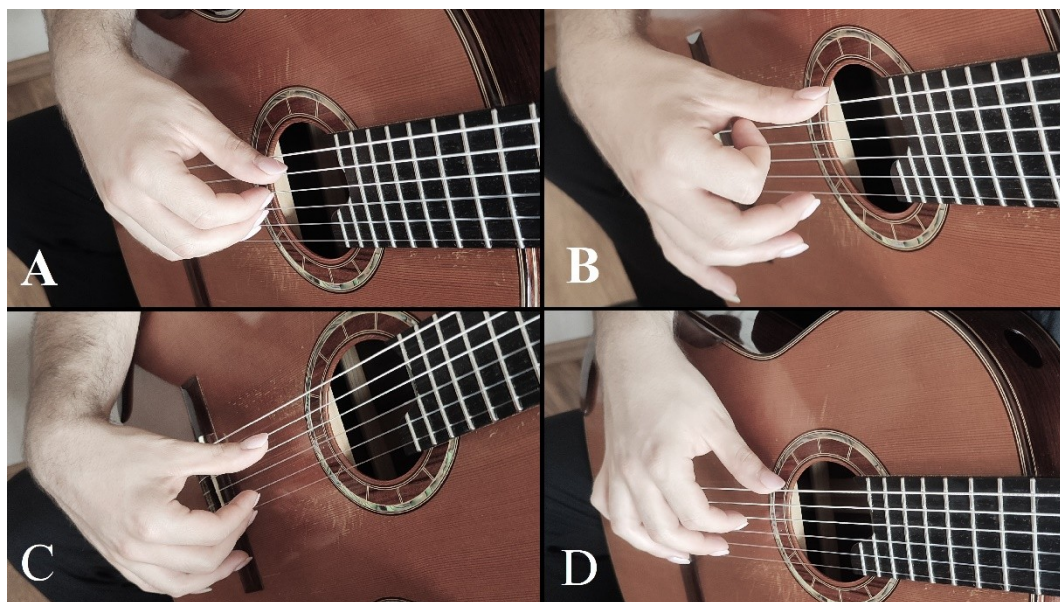
¹⁹ Uo. 6. o.

²⁰ KÄPPEL (2016): 35. o.

biztonságot választja ilyen helyzetekben, tehát az alappozíció megtartását szorgalmazza a hatás helyett.

A klasszikus gitártartás tehát egy olyan pozíció, ahol a legtöbb pengetési technika kontrolláltan, egy kéztartásban, nagy biztonságérzettel megvalósítható. Néhány eszköz legnagyobb hatású kivitelezésének érdekében viszont szükséges lehet eltérni ettől, amely a jobb kéz stabilitásának elvesztését, bizonytalanságát eredményezheti. A két egymástól igen eltérő tartást teljes mértékben egyesíteni lehetetlen, így kénytelenek vagyunk az egyik irányba billenteni a mérleget. A disszertációban vizsgált repertoár közelebb áll a klasszikus zenéhez, melyet néhány helyen szükséges flamenco elemekkel dúsítani, így a klasszikus gitártartás az ideális választás. Ha olyan eszközöket szeretnénk alkalmazni, mint a rasgueado vagy nagyobb intenzitású hüvelykujj mozdulatokat végrehajtani, az ezek flamenco gitáron előforduló verzióihoz alapul vett kéztartások megközelítése szükséges. Viszont mivel a különböző tartásokból fakadóan a pengető kéz gitártesttel való kontaktpontjai különböznek, ezért a vizsgált technikákhoz szükséges pozíciókat nem célszerű teljes egészében a flamenco tartásból átemelni, ugyanis ez olyan mértékű pozícióváltást eredményezhet, amely túlzottan nagy kimozdulást kíván meg, vagy egyszerűen nincs elegendő idő a mű előadása közben.

Az ezekre javasolt, pozícionálással kapcsolatos megoldásaim a 9. ábrán láthatóak. Megvalósítási módjukat és a figyelmet igénylő részleteket egyesével taglalom a következő alfejezetekben.



9. ábra – A) alaptartás, B) rasgueado, C) hüvelykujj, D) picado

2.3. Rasgueado

A rasgueadók alkalmazása a flamenco felemelkedését követően a 20. századi spanyol gitárdarabokban rendszeressé vált. E mozdulatsor a flamenco gitárosok számára az alaptechnika része, illetve a hangszer egyik legtermészetesebb megszólaltatási módszere, a klasszikus gitárosok többsége viszont nem gyakorolja a rasgueadókat. Ebből kifolyólag a művekben előforduló részleteket a legnagyobb igyekezet ellenére sokszor ritmustalanul vagy erőtlően szólaltatják meg, vagy helyettesítő technikák segítségével kerülnek meg a problémát. „Egy megfelelő rasgueadót nagyon nehéz kivitelezni, ezért a klasszikus gitárosoknak hozzá kell szokniuk a rasgueadókhoz, és gyakorolniuk kell őket, ugyanúgy mint a flamenco gitárosoknak.”²¹ Kétségtelen, hogy a rasgueadót tartalmazó művek autentikus előadásmódjához szükséges a technika gyakorlása, azonban nem csak e művek megszólaltatásában nyújt segítséget. Ez a mozdulatsor az alkar feszítőizmait – azon izomcsoportot, mely az ujjak tenyérből kifelé mozgatásáért felelős – jóval intenzívebben veszi igénybe és fejleszti, mint az alapvető pengetési mozdulatok.

²¹ CIULEI (2013): 20. o. Saját fordítás.

Sok előadó szerint a gyors és precíz skálázás fő függvénye az ujjak kifelé mozgásának sebessége, nem a pengető mozdulat maga. Így a rasgueadók gyakorlása az egyik oka, hogy a legtöbb flamenco gitáros miért képes olyan megdöbbentő sebességekkel skálázni.²²

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy egy klasszikus műben lekottázott rasgueado mit takar a legtöbb esetben. Természetesen törekedni kell a leírt hangmennyiség eljátszására, de mivel „a rasgueado sokkal inkább perkusszív elem, mint pengetés,²³ így nem probléma, ha egy lekottázott hat hangos akkordnál nem pengetjük meg az összes húrt mindegyik mozdulattal – ilyen a 10. ábrán látható Turina gitárszonáta utolsó három üteme.

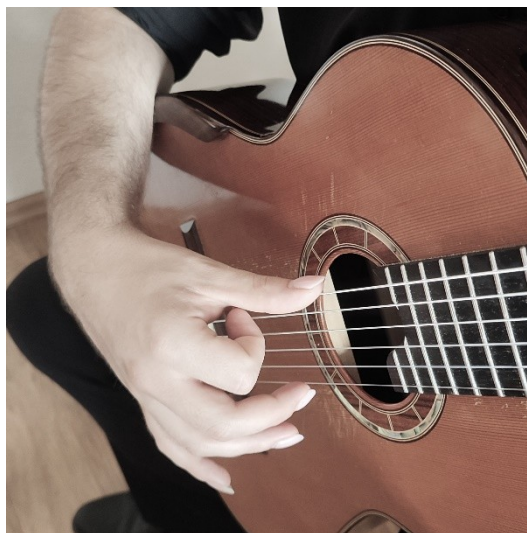


10. ábra – Turina: *Sonata III.* utolsó három üteme

Amire sokkal inkább érdemes fókuszálni, az a dallam egyértelmű kiemelése az akkordokból, a ritmikusság, feszesség, és az akkordok kellő tömegének biztosítása – az említett hat hangos akkordoknál célszerű legalább négy húrt átpengetni. Így a rasgueadók gyakorlásánál is erre érdemes helyezni a hangsúlyt. Ebből kifolyólag első lépésként meg kell találni azt a kézpozíciót, ahol a rasgueado a legkönnyebben és legnagyobb hatással kivitelezhető. Ehhez a klasszikus alaptartáshoz képest a jobb csuklót enyhén feljebb kell emelni, mivel így az ujjak mozgástere megnő, a mozdulatok számára adott a megfelelő irány, és elérjük az összes húrt. Ehhez szükséges lehet az alkar minimális elmozdítása, lejjebb csúsztatása a káván (11. ábra).

²² TENNANT (2013): 44. o.

²³ TENNANT (2013): 44. o. Saját fordítás.

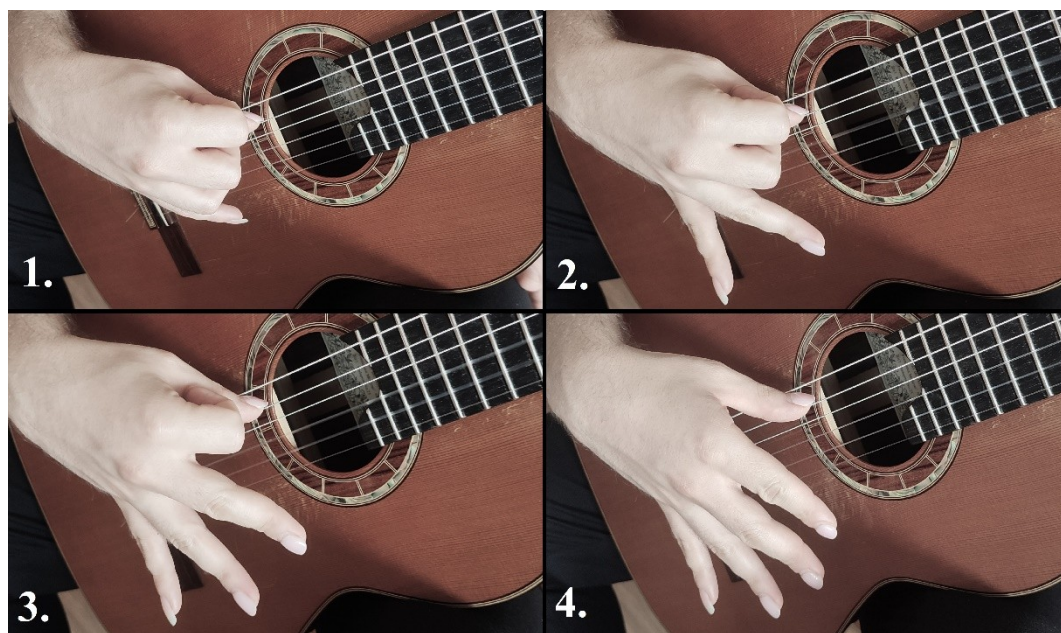


11. ábra – Rasgueadohoz javasolt pozíció

Az alapokat képező, pöckölő mozdulattal érdemes kezdeni, ugyanis minden rasgueado mozgás ezen az elven működik. A kéz először a húrok felett a levegőben van, és a rasgueadót célszerű a középső húrokra irányítani (d-g-h), így a későbbiekben kis kéztartás-módosítással könnyen megszólaltatható az első, illetve az ötödik húr is. A folyamathoz először a *p* ujj utolsó ujjpercét enyhén be kell hajlítani, majd az *a*, *m* vagy *i* ujjakat nekitámasztani, nyomást gyakorolni rá – így a választott ujj, de enyhén az egész kézfej is feszültség alá kerül. Ezt követően engedni kell az ujjat a pöckölést végrehajtani, és minden többletfeszültséget tudatosan el kell távolítani a kézről. Fontos, hogy az alkar és a kézfej a lehető legkevesebbet mozogjon közben (lehetőleg semennyit), és a mozdulatok ujjtöbbről történjenek. Eleinte nem érdemes a nagy hangerőre koncentrálni, mivel az könnyen eredményezhet a szükségesnél nagyobb feszültséget a kézfejben és az ujjakban. Fontosabb a helyes kéztartásra figyelni, hiszen a csukló megemeléséből következően az ujjak beesési szöge is változik, és nem csak a húrok felületét képesek súrolni. Ilyen módon „mélyebbre” tudunk pengetni, így a nagyobb hangerő lehetőségeit alapvetően a helyes csuklópozícióban érdemes keresni. Ugyan a klasszikus gitárrepertoárban nem találkozni olyan művel, ahol a kisujj

használatára szükség lenne, mégis hasznos lehet a rasgueadokat ezzel az ujjal is gyakorolni, a kéz legátfogóbb fejlesztésének érdekében.

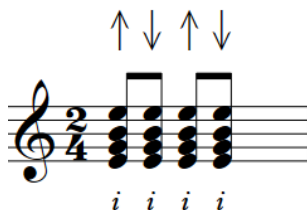
Ha az alapvető egyujjas pöckölő mozdulat kezd természetessé válni, következő lépésként érdemes összefűzni az *a*, *m* és *i* ujjakkal külön gyakorolt pengetést egy folyamatos mozdulattá. Az ujjakat együtt érdemes nekitámasztani a hüvelykujjnak úgy, hogy a *p* ujj tövéhez a mutatóujj legyen a legközelebb. A mozdulatsort az *a* ujjal kezdjük – nyomást gyakorolunk a hüvelykujjra, végrehajtjuk a pöckölést, majd eltávolítjuk a feszültséget –, közben az *m* és *i* ujjak továbbra is a hüvelykujjon maradnak. Ilyen módon folytatjuk a mozdulatot az *m* és *i* ujjal is – a teljes gyakorlat ujjrendje *a-m-i*. Fontos, hogy lehetőség szerint mindig csak az éppen pöckölésre készülő ujjunk legyen feszültség alatt. A többi ujj a lehető leglazább állapotban legyen amíg sorra nem kerül. Amennyiben a kisujjat is szeretnénk használni, azt beilleszthetjük a mozdulatsor legelejére, így az ujjrend *x-a-m-i* lesz (12. ábra).



12. ábra – *x-a-m-i* rasgueado részfolyamatai

A sorozat gyakorlásával egyre kevesebb időt szükséges eltölteni a részfolyamatok kivitelezésével, és a rasgueado egyre gyorsabbá válik anélkül, hogy

ritmikusságából veszítene. A rutin megszerzésével kipróbálhatjuk azt is, hogy a hüvelykujjat letámasztjuk az egyik basszushúrra, és innen indítjuk a mozdulatsort. Ez egyrészt ad egy pozícióbeli biztonságot a jobb kéz számára, másrészt nagyobb kontrollt ad a játékosnak a rasgueadóval megszólaltatott akkord basszusára vonatkozóan, mivel így dempfelhetők a nemkívánatos basszushúrok. Ha szeretnénk folyamatos rasgueadót produkálni, az *i* ujjunkkal egy felfelé irányuló pengetést is be kell iktatnunk az imént részletezett sorozat végére. A mozdulat hasonló egy egyszerű apoyando pengetéshez, azzal a különbséggel, hogy több húr át kell pengetnünk vele. A korábbiakban bemutatott rasgueadóhoz alkalmazott pozíciót használva a mutatóujj pöckölése után olyan módon pengessünk *i* ujjunkkal, mintha be akarnánk húzni azt a tenyerünkbe. Az utolsó ujjpercet ne feszítsük be túlzottan, akár teljesen ellazíthatjuk, különben könnyen kap a szükségesnél nagyobb súlyt a mozdulat. Ez a részfolyamat külön gyakorlást is érdemel (13. ábra).



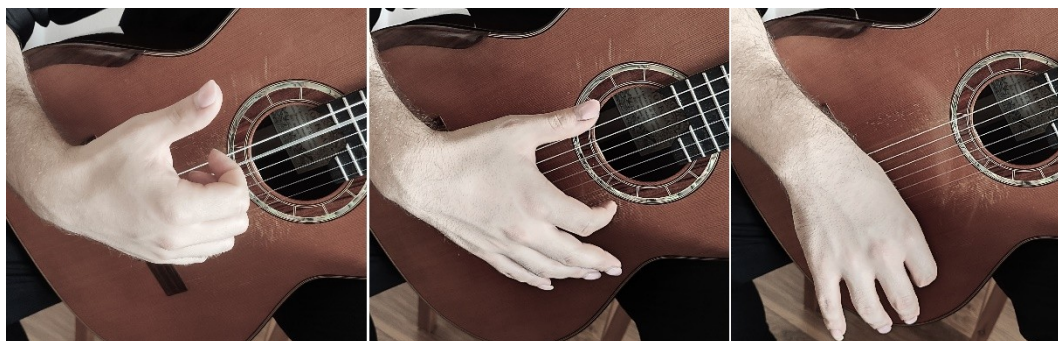
13. ábra – *i* ujjas folyamatos rasgueado

Amennyiben az *a-m-i* mintázatból szeretnénk folyamatos rasgueadót formálni, a három pengetés után alkalmazandó az *i* ujj felfelé mozdulata, az imént említettek alapján. A folyamatosság viszont megkívánja, hogy akár az *i* ujj kifelé pöckölésével, akár a felfelé pengetéssel együtt az *x*, *a* és *m* ujjakat visszairányítsuk a kiinduló pozícióba (a hüvelykujjra támasztva). Ennek kiválasztása egyéni preferencia, de érdemes megismerkedni mindkét verzióval.

Az eddigiekben a rasgueadók két típusának egyikét, az 1.3. fejezetben is említett stabil kézpozíciót igénylő, *x-a-m-i* ujjakat használó rasgueadot ismertettem. Amennyiben öt vagy hat hangos akkordokról vagy fortissimo játékról van szó, szükséges lehet a csuklót és *p* ujjat használó rasgueadók alkalmazása. A

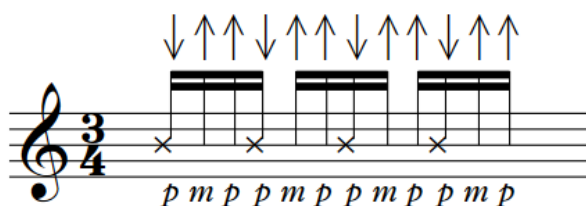
lendületre, pöckölés érzetét keltő mozdulatokra vonatkozó koncepció megegyező, viszont a kézfej stabilitására vonatkozó elvektől ebben az esetben el kell tekinteni. A csukló forgatása kulcsfontosságú szerepet nyer, ugyanis a hüvelykujj mozdulatai így kapnak kellő lendületet. Egyik ikonikus példa az *abanico* technika, mely nevét a legyező használatára hasonlító mozgásról kapta. A gitáros itt két ujját használja (*m-p*, ritka esetben *i-p* vagy *a-p*), a rasgueado az ujjak pöckölő mozdulatai és a csukló forgásának közös munkájával valósítható meg. A sorozat három mozdulatból áll, mely triolás mintázatot eredményez.

Kiindulásképp kezünket a húrok fölött tartjuk nyugalmi helyzetben. Első mozdulatként a csukló segítségével a *p* ujjal ujjtöből indítva felfelé pengetünk. Többi ujjunkkal követjük azt, melyek így a következő mozdulathoz szükséges készenléti pozícióba helyezkednek. A második mozdulat az *m* (esetleg *i*, *a*) ujj lefelé pengetése a már ismert pöckölő mozdulat alapján, annyi nehézséggel, hogy a választott ujjnak nem áll lehetőségében a hüvelykujjra támaszkodni. Végül a *p* ujj az első mozzanathoz hasonlóan ujjtöből és csuklóból lefelé penget (14. ábra). Ideális esetben a mozdulatsor befejezése után a kéz rögtön készen áll a sorozat ismétlésére, a csukló fordításának és a hüvelykujj helyzetének köszönhetően. Gyakorlásnál hasznos lehet eltúlozni a mozdulatok mértékét. Gyorsítás hatására a kéz automatikusan törekedni fog a kisebb mozgásra, viszont kellően alapos lassú, nagy mozgású gyakorlás esetén az irányok helyesek maradnak.



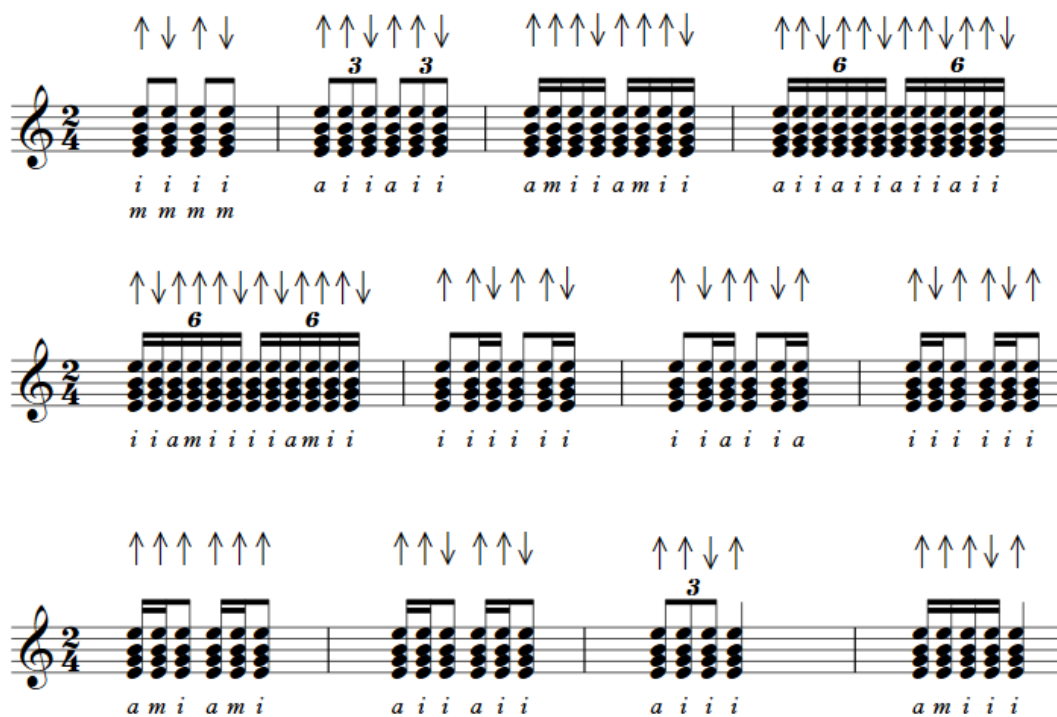
14. ábra – Az *abanico* technika részfolyamatai

Hangsúlyozandó, hogy a különböző rasgueado mintázatokkal csak meghatározott ritmuskombinációkat, csoportokat tudunk kivitelezni úgy, hogy a motívumok meghatározó pontjaira mindig azonos ujjal érkezzünk. Egy tizenhatodokból álló, folyamatos rasgueadot nem érdemes így az imént vizsgált *abanico* sémával megvalósítani, mivel minden négyes csoport eleje a mintázat más pontjára esik – vagy fordított gondolatmenet alapján a rasgueado mintázat kezdő ütéseire a négyes ritmuscsoportok más-más pontjai érkeznek (15. ábra).



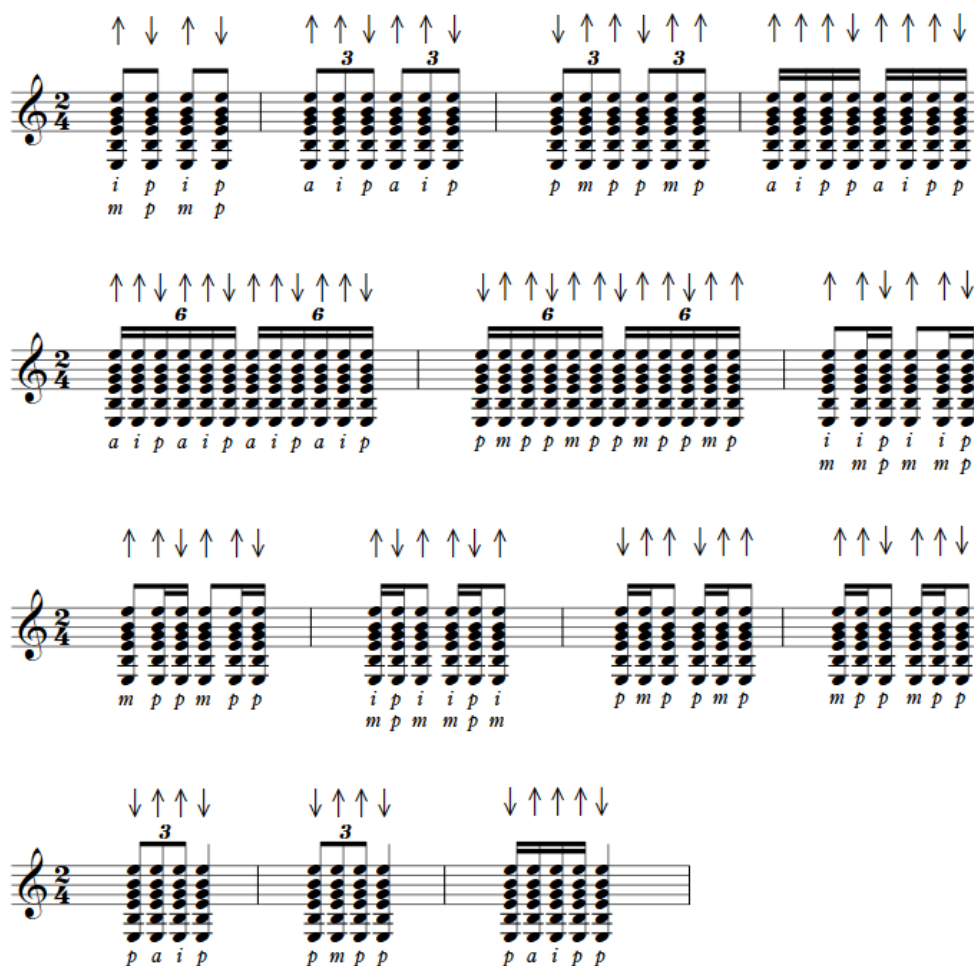
15. ábra – Folyamatos tizenhatod rasgueado helytelen kivitelezése, *abanico* sémával

Ebből következik, hogy az eljátszani kívánt ritmusokhoz szükséges kitalálni a megfelelő rasgueado ujjrendet. Ilyen téren a lehetőségek tárháza majdhogynem végtelen, nem csupán egyetlen jó megoldás létezik. Rasgueado ujjrendezésnél fontos támpont a súlyos akkordok elhelyezkedése, ez lehet az alapvető vezérelv – a lefelé irányuló pengetések súlyossága miatt célszerű ilyen módon érkezni a hangsúlyos helyekre. Praktikus lehet először ezeket megtalálni és figyelmet fordítani rá, hogy lefelé pengetéssel valósítsuk meg őket, majd visszafelé gondolkozva találjuk ki az egész ritmuscsoport ujjrendjét. Kellő rutinnal természetesen ez az alapelv felülírható, a leírtak csupán javaslatok. A következőkben néhány, a klasszikus repertoárban gyakran előforduló rasgueado mintázatra szeretnék javaslatokat adni (16–17. ábra).



16. ábra – *a-m-i* ujjakat használó rasgueado mintázatok

Az ábrákon látható nyilak a mozdulatok irányát jelölik – a felfelé mutatók lefelé irányuló pengetést (a hangokat a mélyebbtől a magasabb felé), a lefelé mutatók felfelé irányuló pengetést (magasabbtól a mélyebb felé) jelölnek. Konkrét műrészletekkel a harmadik fejezetben foglalkozom, az ábrákon látható mintázatok alapján.



17. ábra – *p* ujjat és csuklót használó rasgueado mintázatok

Összegezve a rasgueadóval kapcsolatos szempontokat, a következőkre érdemes figyelmet fordítani:

1. A mozdulatsor fejlesztő hatásai a technikára
2. Precízió, ritmikusság, lendület
3. A pöckölő mozdulat fontossága és megvalósítása
4. A felfelé pengetés és folyamatos rasgueadók kivitelezése
5. A *p* ujj és a csukló szerepe a rasgueadókban
6. Különböző ujjrendek megtervezésének lehetséges módszere
7. Ritmusmintázatok, lehetséges megoldásaik

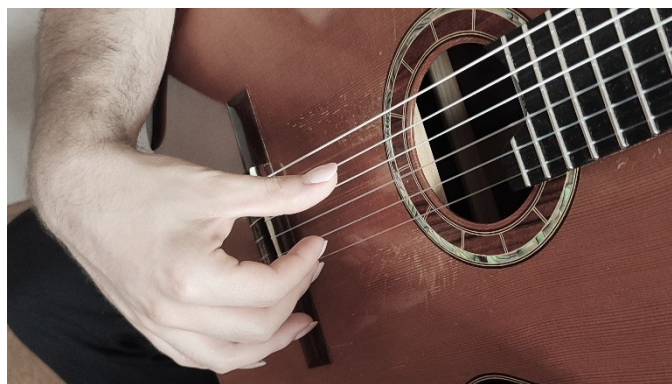
2.4. Hüvelykujj technika

A rasgueadók mellett a klasszikus gitártechnika sokat meríthet a hüvelykujj flamencóban való használatának sokszínűségéből, robbanékonyságából és virtuozitásából. A klasszikus gitáros gyakorlatban a *p* ujj egészen más szerepet tölt be – legfőképp a harmóniakat megalapozó basszusok játékára hivatott, esetenként motívumokat, rövid dallamokat játszunk vele, vagy egy-egy tört akkordot pengetünk vele. Használatának nem túl szerteágazó mivoltából fakadóan viszont nincs olyan kiemelkedő szerepe, mint a flamencóban, ezáltal nem is képes megközelíteni a flamenco gitárosok hüvelykujjtechnikájának kidolgozottságát. Tapasztalataim alapján az előadók egy része amikor lehet, kerüli a *p* ujj használatát, és sokszor pont ebből fakadóan nem is fejleszti annak technikáját. Meggyőződésem, hogy a flamenco gitárosok hüvelykujj technikáinak adaptációja, finomítása a rasgueadókhoz hasonlatosan sem csak az elmúlt századból kiragadott művek előadását tudja hitelesebbé tenni, hanem globálisan képes sokszínűsíteni a technikai eszköztárunkat, amely indirekt módon hatással van zenei eszköztárunkra is.

Az elmúlt század spanyol repertoárjának egy része megkívánja a *p* ujj kiterjedt használatát. Több esetben találkozhatunk basszusszólamban vezetett dallami motívumokkal vagy akár skálákkal, futamokkal, melyek néhol szerzői utasításokkal is el vannak látva (ezekről bővebben, konkrétan a harmadik fejezetben beszélek). Amennyiben szeretnénk ezeket a flamenco által ihletett műveket, részleteket hitelesen előadni, több okból kifolyólag is érdemes megismerkednünk a hüvelykujj pengetésre alkalmazott flamenco kéztartással. Az első ok a klasszikus technika intenzitásbeli korlátoltsága. Az alap kéztartás csak mérsékelten engedi meg a *p* ujj apoyando használatát, melynek alkalmazása már jelentősen képes dúsítani a hangzást. A második ok a sebesség kérdése – a klasszikus technikában használt, ujjtöből indított pengetési metódus kizárólagos alkalmazása korlátozhatja a gyors játékot. A harmadik ok pedig, hogy a stabil kéztartás akadályozza a karsúly alkalmazását, mely segíti az említett problémák

megoldását. A flamenco kéztartásban – mivel annak egyik alappozíciója hüvelykujj-centrikus – ezek mind problémamentesen kivitelezhetők.

A két kéztartás közötti legfontosabb különbség a tenyérben a hüvelykujjat mozgató izomcsoport húrokhoz viszonyított elhelyezkedése, és ebből kifolyólag az ujj ellazított állapotának térbeli helyzete. A klasszikus tartásban ez a nyugalmi pozíció az ujjakat a húrokra helyezve érhető el. A *p* ujj minimális nyomást gyakorol az általa támasztott húrra, az említett izomcsoport a húrokkal egy magasságban vagy fölöttük helyezkedik el. Ezzel szemben a flamenco hüvelykujjas játékra fókuszáló pozíciójában a kéz és a *p* ujj kicsivel a húrok szintje alatt képes feszültségmentesnek maradni, és a hüvelykujj húrra tétele enyhe feszültséggel jár. Ilyen módon lehetőség nyílik a karsúly használatára, mely segítségével egyrészt nagyobb hangerőt, intenzitást tudunk kisebb energiabefektetéssel produkálni. Másrészt a sebességet is emelhetjük, ugyanis a pengető mozdulat végrehajtásában segítséget nyújt a csukló. Ha a hüvelykujjat a megpengetni kívánt húrra tesszük és kissé felemeljük azt az ujjat mozgató izomcsoport és a csukló kifelé fordításának segítségével, akkor a feszültséget kiengedve az ujj ráesik a húrra, így további pengető mozdulat nélkül is egy egészséges hangerejű hangot kapunk. Az apoyando pengetés kivitelezése, valamint több húr átpengetése is jóval könnyebben megvalósítható ilyen pozícióban (18. ábra).



18. ábra – Flamencóból adaptált, *p* ujjra fókuszáló tartás

E kéztartás megközelítése a klasszikus gitáron a teljes gitártartás átalakítása nélkül úgy valósítható meg, hogy az alkart elcsúsztatjuk olyan irányba, hogy az alkar és a káva közti érintkezési pont közelebb kerüljön a könyékhajlathoz. Ezáltal a kézfej behajlításának szöge megnő, valamint a hüvelykujj szöge majdnem merőleges lesz a húrokra. Ezt a problémát úgy tudjuk ellensúlyozni, hogy a csuklót engedjük kissé jobbra dőlni, a láb felé. Ha kiengedjük a jobb karunkból a feszültséget, és csak arra figyelünk, hogy az *i-m-a* ujjaink húrokkal való érintkezési pontjai a klasszikus gitáros alap kéztartáshoz képest ne változzanak, ez természetes folyamattá válik. Akkor ideális a pozíció, ha a hüvelykujj bal oldala érintkezik a húrokkal és pengetésnél nem érintkezik a többi ujjal, valamint a kisujj begömbítve könnyedén hozzá tud érni a húrlábhoz. Fontos figyelembe venni azonban, hogy minél inkább elfordul a kézfej, annál nehezebb az *i-m-a* ujjak használata. Így célszerű ezt a pozíciót olyan esetekben alkalmazni, amikor a basszusmenet fölött ritkán szükséges egyéb hangokat játszani.

Az említett pozíció megtalálása után a következő megoldandó probléma a gyors pozícióváltás kivitelezése. A klasszikus gitárosok egy kézpozícióhoz ragaszkodó tartásából kifolyólag természetes, ha váltás során bizonytalanságot, a húrérzet elvesztését tapasztalja a játékos. Gyakorlással és kellő figyelem ráfordításával a szokatlan érzést teljesen megszüntethetjük. Ha megtalálunk egy kényelmes, biztonságos pozíciót, ahol a *p* ujjat az említett módon tudjuk használni, akkor a pozícióváltást már két stabil helyzet között kell kiviteleznünk, és nem egy idegen, szokatlan pozíciót keresünk. A karsúly használatának módszere is kérdéses lehet, ugyanis az alapvető klasszikus tartásban ez alig alkalmazott jelenség. Az elsődlegesen használt klasszikus pengetési mozdulatok sorrendjét – miszerint a *p* ujjunkkal először lefelé és enyhén a gitártest felé irányuló mozdulatot végzünk, majd körkörös mozdulattal visszavezetjük a húrra, ellazítva azt és felkészítve az újbóli pengetésre – a karsúly alkalmazásának érdekében szükséges felcserélni. Az említett kéztartást alkalmazva a *p* ujjat pengetés előtt emeljük fel, majd az elengedést követően – a kívánt hangerő eléréséhez kellő intenzitású – pengetési mozdulattal kiegészítve szólaltatjuk meg a hangot. Ez esetben a pengetést célszerű

apoyando módon kivitelezni, így a hüvelykujj a mozdulatsort követően a megpengetett húr alatti húron lazul el. A pengetés megismétléséhez az ujjat innen szükséges megemelni. Jóllehet az imént kifejtett módszer kitűnően alkalmazható egy szólam kizárólagos játéka esetén, gyakran előfordul, hogy a basszusmenet néhány hangos felső kísérszólammal van ellátva. Ilyen esetben a csukló átpozicionálását csak olyan mértékben érdemes elvégezni, hogy az *i-m-a* ujjak képesek legyenek elfogadható módon pengetni.

A következőkben saját gyakorlatokat mutatok, melyek a karsúly használatára, illetve a kéz lazítására fókuszálnak. Ezeket az említett, módosított karpozícióval szükséges játszani. A basszushúrokon *p* ujjal hangcsoportokat játszunk olyan módon, hogy egy hosszú, hangsúlyos hang után rövid, halk értékeket játszunk, crescendoval rávezetve azokat az ismételt hosszú hangra, végül ellazítjuk a jobb kezét. Eközben az *i-m* ujjak a *h-e* húrokon támaszkodnak, az *a* ujj pedig a levegőben van. A klasszikus gitáros tartás utánzása végett lerakhatjuk mindhárom ujjat, bár jelen helyzetben az *a-ujj* kissé korlátozza a kézfej mozgásterét. A gyakorlat legfontosabb eleme az, hogy a rövid hangokat tirando és minimális karsúly, a súlyos hangokat pedig apoyando és nagyobb karsúly segítségével pengessük. Az esetleges felgyülemlett feszültségek oldása végett az első hang hosszúsága egyénileg változtatható. A gyakorlatot célszerű két hanggal kezdeni, majd rövid értékekkel fokozatosan bővíteni, akár öt hangig. Mindhárom basszushúron gyakorolható, példaképp az A húron mutatom be (19. ábra).



19. ábra – *p* ujj gyakorlatok egy húron

Az egy húron történő játék utáni következő lépcsőfok a húrváltások gyakorlása. Az említett példát alapul véve és átalakítva sokrétű, mindhárom basszushúrt érintő gyakorlatot állíthatunk össze. Elsőként a lefelé történő húrváltást taglalom. Az egy húros gyakorlathoz képest annyi az eltérés, hogy az ütem elején játszott hangsúlyos hangot másik húron kell játszani. Jelen esetben ha az utolsó gyors értéket apoyando pengetjük az A-húron, akkor nem szükséges további előkészítés a súlyra, mivel hüvelykujjunk eleve a d-húron lesz. Ez a különbség viszont szükségszerűen jobbkéz pozícióváltást eredményez, hogy a pengetés érzete változatlan maradjon. Az utolsó gyors érték megszólaltatásakor az alkar és a kézfej elindul lefelé, amely kicsivel nagyobb karsúly alkalmazásával automatikussá válik. Ezt követően a d hang megpengetésekor természetes módon nagyobb karsúlyt alkalmazunk, mivel a pozícióváltás még nem fejeződött be, így a kar még mozgásban van. Ez a gyakorlat is gyakorolható mindhárom basszushúron, a következő kombinációkkal: E-A, A-d, E-d. Utóbbit célszerű akkor elkezdni, amikor az a szomszédos húrok közötti váltás már nem okoz problémát (20. ábra).



20. ábra – P-ujj gyakorlatok több húron – lefelé történő húrváltás

A húrváltásos gyakorlat másik variánsa a felfelé történő mozgást fejleszti. A felsorolt gyakorlatok közül ez az igényli a legtöbb kontrollt, mivel a felütés után a hüvelykujjnak két húrnyi távolságot kell megtennie felfelé. A *p* ujj mozgásában itt is csak a hosszú hang előkészítésénél van változás. Fontos, hogy a húrváltáshoz szükséges nagyobb mozdulatot ne csak ujjtöből indítsuk, hanem a kézfej segítségével. A kéz a hüvelykujjal együtt történő felfelé mozgás során olyan

pozícióba kerül, ahol a karsúly alkalmazása az A-húr pengetésénél ismét természetes. Az apoyandónak köszönhetően a mozdulatsor végére a kézfej és az ujjak visszajutnak a kiinduló pozícióba (21. ábra).



21. ábra – P-ujj gyakorlatok több húron - felfelé történő húr váltás

A gyakorlatok mindegyike átalakítható olyan módon, hogy a basszusokhoz hozzáadott kíséret gyakorlására alkalmas legyen. Ehhez először a hosszú értékek fölé szükséges hozzáadni egy, két vagy három hangból álló akkordokat, melyeket az *i-m-a* ujjak játszanak. A hosszú értékekhez hozzáadott hangok gyakorlása után érdemes a gyors mozdulatok egyikét is kiegészíteni, a legátfogóbb gyakorlás érdekében.

Összegezve a *p* ujj használatával kapcsolatos szempontokat, a következőkre érdemes figyelmet fordítani:

1. Kar- és kézpozíció megváltoztatása, melynek mértéke az előadótól függ
2. Karsúly használata – a csukló segítsége a pengetési mozdulatokban
3. A karsúly alkalmazásából következő apoyando pengetés használata
4. A pozíció változtatása a basszusmenethez hozzáadott akkordok függvényében
5. Gyakorlatok

2.5. Kevésbé adaptálható eszközök

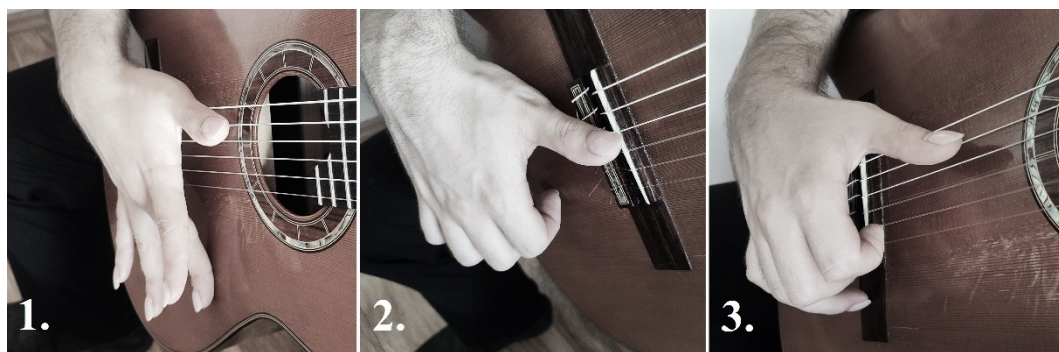
Golpe

Bizonyos flamenco technikai eszközök bár alapelemei a műfajnak, a klasszikus repertoárban csak elvétve találkozhatunk velük. Olyan eszközökről van szó, melyeket ritka előfordulásuk révén nem feltétlenül kell az eredeti megfelelőikhez közelíteni az autentikus megszólaltatás érdekében, de ismeretük képes gazdagítani eszköztárunkat. 20. századi, illetve kortárs (nem csak spanyol) zenében gyakran találkozhatunk perkusszív elemekkel. Ezek esetenként a különböző könnyűzenei irányzatokból erednek (Roland Dyens: *Libra sonatina – Fuoco*), néhol a képi megjelenítés eszközeiként szolgálnak (Nikita Koshkin: *The prince's toys szvit*), néhol pedig a flamencóból eredeztethetők (Joaquín Turina: *Sevillana*). Az első két esetben sokszor bonyolult ritmikákat, technikákat szükséges alkalmazni a megvalósításukhoz, melyeket a szerzők, kiadók részletesen megfogalmazva beleírnak a kottába. Így az előadó által érthető és követhető a technikai megvalósításuk. A flamenco által ihletett műveknél a perkusszív elemek használata nem túl gyakori, és a kottában csak a rájuk utaló *golpe* kifejezés vagy a hangjegyeket helyettesítő *x* található, magyarázat nélkül. Ez megfigyelhető Joaquín Turina: *Sevillana*, *Hommage á Tarrega* és *Sonata* című műveiben. Ezek technikai megvalósítása teljes mértékben az előadóra van bízva. Ennek egyik potenciális oka, hogy bizonyos szerzők nem gitáros mivoltukból kifolyólag nem tudtak technikai segítséget nyújtani az előadónak. Másik lehetséges oka, hogy a technika flamencóban való alkalmazásának gyakoriságából kifolyólag a zeneszerzők szükségtelennek érezték a magyarázatot. Tapasztalataim alapján a legtöbb előadó nem szentel külön figyelmet a golpe minőségének, és mivel a technika ritkán szerepel a repertoárban – néhol egy művön belül is csak egyszer, pl. Turina *Szonátájának* I. tételének záróakkordján –, ezért nem is ejt akkora csorbát az autentikus előadásmódon. Saját gyakorlatomban viszont úgy érzem, hogy a golpe pontos megtervezésére, minőségére és kivitelezésére irányuló

figyelem hiánya olyan, mintha elsiklanék egy zenei gesztus vagy technikai probléma felett.

A flamencóban a gompék túlnyomó többsége (az 1.3. fejezetben leírtak alapján) a fedlapon, a húrok alatt történik a gyűrűsujj körmeivel. A klasszikus gitárok nagy többsége nem rendelkezik koptatólappal, így az ilyen módon történő kivitelezés kárt tehet a lakkban, vagy akár a fedlap faanyagában is. Viszont ha a technikát hasonló módon de ujjbeggyel, a köröm használata nélkül vesszük véghez, akkor az ütés erőtlen lesz. Így a hangszer védelmének és a golpe kemény, direkt hangzásának együttes érdekében az alábbi megoldásokat javaslom (22. ábra):

1. Az *m* ujjat kiegyenesítve és tónusba hozva, az alsó és középső ujjperccsont közötti résszel üssünk a húrok alatti területre vagy a hídra (22/1. ábra)
2. A *p* ujj alsó és középső ujjperccsontjai közötti résszel, a csukló forogtatásának segítségével üssünk a húrok feletti területre vagy a hídra (22/2. ábra)
3. Az *a* ujjat kissé begömböltve, az utolsó ujjpercet megtartva, a körömmel merőlegesen üssünk a láb alsó részére (22/3. ábra)



22. ábra – Javaslatok a golpe kivitelezésére klasszikus gitáron

A hídon történő ütések hangja öblösebb, mélyebb, míg a fedlapon történő gompék az ujjbegy túlzott használata esetén erőtlenül tudnak hatni. A felsorolt megoldások közül a harmadiknak van a legélesebb, legvilágosabb hangja, de ez megrongálhatja a húrlábat. Amennyiben pengetett hanggal együtt szükséges gompét játszani –

melynek előfordulása nagyon ritka –, az imént felsorolt módszerek közül az első a legkézenfekvőbb, mivel csak minimálisan szükséges kéztartásunkon változtatni.

Picado

A rasgueadók, illetve a hüvelykujjas játék mellett a *picado* az, mely a flamenco technikában külön kézpozíciót igényel (ahogy azt az 1.3. fejezetben is említettem). Jóllehet a klasszikus futamtechnika és a picado között kevés az eltérés, néhány dologra mégis érdemes figyelni. A technika által megkívánt kézpozícióból kifolyólag (amint az a 2.2. fejezetben, a 9. ábrán is látható) a pengetés szöge majdnem teljesen merőleges a húrokra, így a hang jóval élesebb, pregnánsabb, mint a klasszikus gitáron általában képzett testes, dús hangszín. Ezen felül a picado mozdulat mindig apoyando, illetve az előkészített pengetés miatt is alapvetően intenzívebb a hangkép. A jobb kéz picadóhoz szükséges elforgatása adaptálható, viszont szükségessége egyéni preferencia kérdése – a húrokra merőleges pengetéssel képzett élesebb hang segít a gyors futamok hangjainak külön észlelésében, viszont fel kell érte áldozni a gyakran elvárt hangszínt. A futamok játéka apoyando módon pedig támogatja a dinamikai sokszínűséget. Amennyiben a kéz elforgatása mellett döntünk, úgy érdemes jobb kézfejünket enyhén a húrok szintje fölé vinni, illetve a csukló és a fedlap közötti távolságot is érdemes redukálni, mivel így kisebb energiabefektetéssel tudjuk végrehajtani a mozdulatot (23. ábra).



23. ábra – Picadót imitáló technikához javasolt kéztartás

Tremolo

A flamencóban használt öt hangos tremolo a legritkábban alkalmazott flamenco technika a klasszikus repertoárban. Alig néhány művet komponáltak ezzel a technikával, egyik példa Jorge Cardoso: *Cancion* című kompozíciója, amelyet Victor Monge „Serranito” flamenco gitárosnak ajánlott. A klasszikus tremolóhoz hozzáadott egy hang jelentősen képes dúsítani a hangzást, de úgy gondolom, a folyamat gördülékenységet, gyöngyöző hangzását képes inkább ritmikus irányba változtatni. A tremolo technikát alkalmazó repertoár esetében a flamenco tremolo adaptációja szükségtelen, alkalmazását az öt hangos tremolóval komponált művek esetében, a technika eredeti formájában javaslom.

Ligado

A ligado fogalom alatt nem csupán a technika fizikai megvalósítását kell érteni, hanem az általa megvalósított zenei részleteket is. A flamenco gitárosok sokszor akár két oktáv terjedelmű meneteket is játszanak úgy, hogy a jobb kezükkel csupán néhány hangot pengetnek (ez természetesen köszönhető a hangszereik

könnyű járásának is). A klasszikus gitáros gyakorlattal ellentétben a ligado ráütéseinél nincsen szerepe annak, hogy olyan húrra ütnek-e rá, amelyet már előzetesen megpengettek. A kötések technikai megvalósítása a két műfajban azonos, bár klasszikus gitáron a nagyobb nyak-húr távolság miatt több munkát igényel a kivitelezése, kiváltképp a felső fekvésekben. Alkalmazása mindkét műfajban nagyrészt az előadó kívánalmai szerint alakítható, bár léteznek bizonyos tradíciók vagy követendő szerzői utasítások. A tremolóhoz hasonlóan a ligado adaptációja klasszikus gitárra nem szükséges, mivel egy létező, és a klasszikus repertoár kívánalmainak megfelelően alkalmazott technikáról van szó.

3. Flamenco jegyek a 20. századi gitárirodalom kiemelt műveiben

3.1. Andrés Segovia hatása a klasszikus és a flamenco gitár kapcsolatára

Az elmúlt 100–150 évben a klasszikus gitárosok flamencóhoz való hozzáállása jelentősen megváltozott. Míg a 19–20. századforduló környékén a spanyolországban élő gitárosok nagy része mindkét műfajt művelte,²⁴ manapság kevés olyan gitárművésszel találkozni, akik mindkét műfajban jártasak. Andrés Segovia (1893–1987) kétségkívül nagy szerepet játszott e változásban. A hangszer népszerűsítéséért véghezvitt missziójának köszönhetően az őt követő gitárosok a hangszer történetének egyik legfontosabb személyeként tekintenek rá. Neki köszönhetően több elismert, nem gitáros zeneszerző kezdett el komponálni a hangszerre. Számos mű íródott kifejezetten a művésznek ajánlva, melyek legtöbbször az ő közreműködésével nyerték el végleges formájukat. Ezek közül kiemelendő Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco, vagy Manuel María Ponce munkássága. Segovia zenei ízlésvilága kétségkívül hatással volt a keletkező művekre, melyek a klasszikus

²⁴ CSÁKI (2013): 9–10. o.

gitárrepertoár jelentős részét képezik. Bár gyermekként először flamencót kezdett el tanulni, karrierje során később sokszor elutasítóan nyilatkozott a műfajról. A klasszikus gitárral történő első találkozása Gabriel Ruiz de Almodóvarnak (1865–1912) köszönhető, ezzel kapcsolatban így nyilatkozott: „Sírni és nevetni szerettem volna, és legszívesebben megcsókoltam volna ennek az embernek a kezét, aki ilyen csodálatos hangokat csalogatott elő a gitárból. A zenébe vetett szenvedélyem lángjai az eget nyaldosták. Reszkettem. Az általam addig megtanult népies dallamok iránt érzett utálat hullámai keveredtek az imént hallott zene megtanulásának részegítő vágyával.”²⁵

Segovia érdemeinek pozitív hatásai mellett a flamencótól való elhatárolódása – mely későbbi élete során még erősebb lett –, és az őt követő gitárosokra gyakorolt hatása ugyanúgy szerepet játszottak a klasszikus gitározás elmúlt száz évének alakulására. Ez tetten érhető abban, hogy a 20–21. század klasszikus előadói a klasszikus és a flamenco gitározást két különböző, egymástól teljesen elkülönülő jelenséggént kezelik. Ebből következően ritkán fordítanak figyelmet a másik stílus sajátosságainak megismerésére. Természetesen akadnak olyan művészek, akik műsoraikba flamenco, vagy flamenco jellegű kompozíciókat illesztenek be (Pepe Romero, Rafael Aguirre).²⁶ A gitárosok flamencótól való elhatárolódása ellenére viszont több olyan, többnyire nem gitáros zeneszerző munkásságára lehetünk figyelmesek, akik zenéjére hatással voltak a műfaj sajátosságai. Némelyek zongoraművekbe, vokális vagy szimfonikus kompozíciókba ültették bele a gitártól elválaszthatatlan flamenco esszenciáját. Isaac Albéniz, Enrique Granados vagy Manuel de Falla zongoraműveinek nagy részéből számos gitárátírat készült. Ezeket a bennük található flamenco elemeknek köszönhetően rendkívül hitelesen lehet gitáron előadni. Őket követően több szerző kezdett a hangszerre komponálni, a flamenco jegyeinek egyértelmű használatával.

A következőkben felsorolom azon jegyeket, amelyek alapján meghatározható, hogy a vizsgált kompozíciók rendelkeznek-e flamenco

²⁵ CSÁKI (2013): 18. o.

²⁶ Uo.

gyökerekkel. Majd a 20. századi repertoárból emelek ki néhány eredeti gitárművet, melyek gyakran hallhatók koncerttermekben és felvételeken. Választásom oka, hogy úgy gondolom, e műveken keresztül mutatható be legvilágosabban a flamenco klasszikus gitárrepertoárra gyakorolt hatása. A kiválasztott műveket külön-külön elemzem, megvizsgálva a bennük fellelhető flamenco zenei hatásokat és technikai sajátosságokat. A második fejezetben leírt adaptációs lehetőségek alapján megoldási javaslatokat kínálok az autentikusabb előadásmód érdekében, átfogó képet alkotva az egyes művekről. Az ezekből leszűrt következtetések, tapasztalatok alapján úgy gondolom, hogy a jelen disszertációban nem elemzett művekben előforduló technikai, valamint előadásbeli kérdésekre az olvasó képes megtalálni a hasonlóságok alapján a számára megfelelő megoldást.

3.2. A flamenco tetten érhető jegyei a gitárrepertoárban

Celia las Heras de Mendez írása alapján a spanyol stílusjegyek műzenébe való integrálásának két fő módja van. Az egyik egyfajta ál-hispanizmus, melyet néhány olyan tipikus spanyol zenei jegy szórványos használata tesz tetten érhetővé, mint a gyors triolamozgások, bővített szekundlépések, appoggiatura szerű díszítések és tipikus ritmusmintázatok. A másik mód a spanyol zene hiteles újraalkotása, mely olyan elemek túlnyomó részének konzisztens használata révén fedezhető fel, mint bizonyos dallami, harmóniai és ritmikai fordulatok.²⁷ A 20. század spanyol gitárzenéjében mindkét módszerre találunk példát – némely szerzőnél csupán esetenként találkozunk egy-egy dallamfordulattal, díszítéssel, rövid ritmikus részlettel vagy flamenco hangsort használó harmóniával vagy menettel (Federico Moreno Torroba), míg mások műveinek akár egészét is végigkísérik a felsoroltak (Regino Sainz de la Maza és Joaquín Rodrigo).

A flamenco hatásainak egyik legmeghatározóbb jele az andalúz skála használata, és a megszokott domináns-tonika rendszer ebből fakadó átalakulása. Ennek legkönnyebben észrevehető jegyei az alaphang fölötti kis szekund vagy

²⁷ LAS HERAS DE MENDEZ (1988): 150–151. o.

nóna hangközlés, e hangok I. fokú akkordokban való alkalmazása, illetve a bővített szekundlépések használata. A másik meghatározó jegy bizonyos lüktetések, ritmikai egységek folytonos, akár egész művet végigkövető használata. Legfőbb példája az 1.2. fejezetben is említett hemiolás lüktetés. Ez olyan flamenco táncokban jelenik meg, mint a *bulerias*, *guajiras* vagy *alegrías*. E lüktetés figyelhető meg Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez* című versenyművének gyors tételeiben is. Joaquín Turina gyakran komponált a különböző ritmusmintázatok említett módon történő alkalmazásával, illetve népi énekek utánzására törekvő elemek használatával.²⁸ Azt, hogy a zeneművek alapjául flamenco énekek vagy táncok szolgálnak észrevehetjük olyan utalásokból is, mint például a művek, tételek címei. Gyakori, hogy a címadással már eleve egy flamenco énekre vagy táncra utalnak a szerzők – ilyen esetben a címek konkrétan az ének- vagy táncípust jelölik. A legtöbb esetben a kompozíciók az adott ének vagy tánc meglehetősen stilizált változatai, több esetben csupán kevéssé hasonlítanak azok eredeti variánsaira. Néhány mű viszont számottevő hasonlóságot mutat az eredeti műfajjal. Ilyenek Emilio Pujol: *Guajira* vagy Joaquín Rodrigo: *Zapateado* című kompozíciói.

A harmadik meghatározó jegy a különböző flamenco technikai eszközök, kiváltképp a *rasgueado* gyakori alkalmazása. E stílusjegyet mindenképp kontextusba kell helyezni, és megvizsgálni a mű egyéb aspektusait is, mivel a technikai eszközök használata önmagában nem elegendő az egyértelmű kategorizáláshoz. Ha a technikai eszközök alkalmazása mellett megfigyelhetők egyéb flamencóra utaló stílusjegyek is, akkor valószínűsíthető, hogy a vizsgált darabok komponálásánál a szerző merített a flamenco zenei sajátosságaiból. A következőkben a repertoár néhány kiemelt művén mutatom be e stílusjegyek alkalmazását.

²⁸ DARNOLD, BRENT MATTHEW (2018): *Musical Expression and Spanish Nationalism in Selected Works of Tomás Bretón*. Doktori disszertáció, <https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2202&context=etd>, Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2020. 04. 16. 44–45. o.

3.3. A 19–20. századforduló fontosabb szerzői

A 19–20. század fordulóján, illetve a 20. század elején tevékenykedő spanyol gitárosok – Francisco Tárrega (1852–1909), Miguel Llobet (1878–1938), Emilio Pujol (1886–1980) – kompozícióinak nagy részében kevésbé észrevehető a flamenco hatása. Műveikben általánosságban a bécsi, illetve a francia iskola klasszikus gitárra gyakorolt hatása mutatkozik. Tárrega rövidebb karakterdarabjainál, mint az *Adelita*, *Lágrima*, *Rosita*, *Marieta*, *Gran Vals* vagy *Sueño*, vagy Llobet katalán népdalfeldolgozásainál egyáltalán nem találhatók flamenco stílusjegyek. Nem találkozunk fríg hangsorral, stilizált táncokkal, flamencóra jellemző ritmikai elemekkel. Akadnak azonban olyanok is, ahol tetten érhetők bizonyos jegyek: Tárrega *Capricho Árabe* vagy *Danza Mora* című művében például egyértelműen azonosíthatók arab, mór hatások (ahogy a címek is sugallják). Emilio Pujol műveinek többségében sem figyelhetők meg flamenco hatások, néhány kivételtől eltekintve. *Guajira* című műve például hitelesen stilizálja a flamenco guajirát: mind a harmóniai, mind a ritmikai képlet szinte teljes mértékben megegyezik.

Ekkoriban a nem gitáros szerzők csak ritkán komponáltak a hangszerre, az általuk írt eredeti gitárművekben nem igazán, vagy csak elvétve érhetők tetten a flamenco hatásai. Óscar Esplá (1886–1976) egyetlen gitárra írott, *Tempo di Sonata* című kompozíciója – melyet eredetileg Segoviának ajánlott – sokkal inkább az impresszionizmus jegyeit hordozza magában.²⁹ Gaspar Cassadó (1897–1966) tollából is származik összesen hat eredeti (rövid) gitármű, melyek közül a *Canción de Leonardo* és a *Leyenda Catalana* elvétve tartalmazznak néhány fríg sorra utaló jegyet. A flamencóhoz legközelebb álló kompozíció Manuel de Falla (1876–1964) *Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy* című műve, melyben felfedezhető a flamenco gitárra jellemző, sok üres húrt használó akkordok gyakori jelenléte, bővített szekundlépések használata, illetve az andalúz skála jelenléte.

²⁹ https://www.guitarsint.com/article/Jose_Tomas_Memory_and_Legacy Hálózati közlés, látogatás időpontja: 2024. 01. 16.

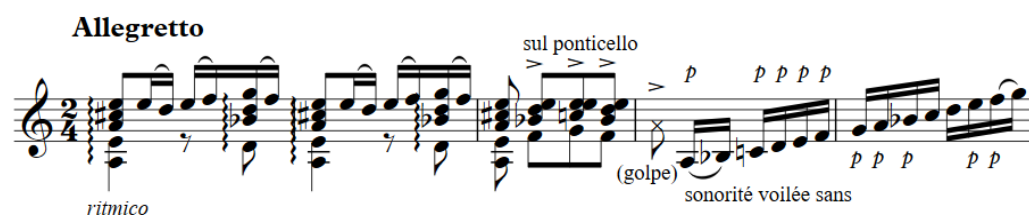
3.4. Joaquín Turina

Joaquín Turinának (1882–1949) öt eredeti gitárművet köszönhetünk, melyek a *Sevillana* (1923), *Fandanguillo* (1925), *Ráfaga* (1930), *Sonata* (1932) és *Homenaje a Tárrega* (1932). Ezek mindegyikében felfedezhetők flamenco stílusjegyek. A *Sevillana*, *Fandanguillo*, és a *Homenaje a Tárrega* tételeinek címei – *Garrotin* és *Soleares* – egy-egy flamenco táncra utalnak, míg a *Ráfaga* és a *Sonata* a tartalmával mutat egyértelmű flamenco hatásokat. Bár közülük a legnagyobb volumenű mű a három tételes *Sonata op. 61.*, a legegyszerűbben az *Homenaje a Tárregában* találhatók meg az említett stílusjegyek. A továbbiakban ennek elemzésével folytatom.

Az első tétel címe *Garrotin*, mely egy flamenco táncra utal. A *garrotin* a 19. század végén, Spanyolország északi területein kialakult táncforma, mely rövidesen beépült a flamenco kultúrájába, ahol több változáson ment keresztül. Alapvetően kétnegyedes, dúr hangsorra épülő, vidám és ünnepi tánc – a Turina által megkomponált változat ettől teljesen eltér. E tételen megfigyelhető a flamenco hangsor végig történő használata, az ezen belüli kéttercüség, a ritmikus, feszes lüktetés és a *rasgueado*k, valamint intenzív basszusmenetek használata. A Segovia közreműködésével kiadott Schott kiadás a kézirattal szemben jóval több információval szolgál az előadónak kiírt dinamikák és zenei utasítások terén. Fontos megjegyezni, hogy az újrendezés valamint néhány technikai megjegyzés is teljes mértékben Segoviának köszönhető. Ilyenek például a technikai kötések, a beírt *sul ponticello* (a hídnál pengetve), vagy a 4–5. ütemben található „fátyolos hang pizzicato nélkül” utasítás. Úgy gondolom, ezek követése megkérdőjelezendő, mivel a kéziratban semmilyen jel nem utal rájuk.

A *Garrotin* kottáját – a Schott kiadást alapul véve – megvizsgálva rögtön felfedezhető számos flamenco jegy. A címadás, az a-fríg alaphangnem (a cisz hang miatt pontosabban annak flamenco változata), az első ütem végén szereplő II. fokú domináns akkord szextfordítása, a *ritmico* szerzői utasítás (mely a kéziratban

is szerepel), valamint a 4. ütemben szereplő golpe mind a mű flamenco ihletettségére utalnak (24. ábra). Megfigyelhető a kis és nagy terc használata is – az I. fokú akkord nagy terccel (cisz), míg a harmadik ütemben látható III. fok c hanggal íródott, valamint a negyedik ütemben induló skála is a c hangot használja.



24. ábra – Joaquín Turina: *Homenaje a Tárrega – I. Garrotin*, 1–4. ütem

A tétel túlnyomórészt a-frígben marad, csupán két rövid moduláció történik. Először a főtéma visszatérése előtt vált c-frígbe, melyet a domináns akkord – jelen esetben B-dúr, a hangnem VII. foka – megjelenése szilárdít meg. Ez csupán kilenc ütemen keresztül tart, mintegy átvezető részként értelmezhető. Ezt követően a visszatérés átmenet nélkül az alaphangnemben csendül fel ismét (25. ábra).



25. ábra – A *Garrotin* visszatérése előtti moduláció

A második moduláció a tétel utolsó négy ütemében, váratlanul történik. Turina az alaphangnem I. fokát képező A-dúr akkordot dominánsként (dúr hangnem V. fokaként) használva D-dúrba modulál, és zárja le a tételt (26. ábra). Ennek egyik oka lehet a második, g-frígben íródott tételre való átvezetés is, melynek indulása a D-dúr akkord után oldódásként hat.



26. ábra – A *Garrotin* utolsó négy üteme

A *Soleares* flamencóban létező, eredeti verziója a stílus egyik alapköve (egyesszámban *soleá*, melyet az 1.1. fejezetben említettem). A rá jellemző fríg hangnem és hármas lüktetés megfigyelhető Turina művében is. Az első tételhez hasonlóan az első néhány ütemben látható a flamenco skála (g-fríg), a nagy és kis terc használata is (h és b), illetve a második ütemben alkalmazott IV-III-II-I (c-B-Asz-G) andalúz kadencia (27. ábra).

Allegro vivo



27. ábra – Joaquín Turina: *Homenaje a Tárrega – II. Soleares*, 1–4. ütem

E tétel is majdnem végig alaphangnemben van, egyetlen, dominánsba (a-fríg) történő kitérés található benne, mely az első tétel modulációjánál viszont jóval hosszabb. Ritmikai tekintetben a *Soleares* egyszerű, mivel a negyedekben és nyújtott ritmusokban mozgó melléktémákat kivéve a tétel folyamatos nyolcadmozgással, valamint a feszültség növelését szolgáló triolázással van megkomponálva. A szigorú ritmikai játék ez esetben megkérdőjelezhető, ugyanis a *soleá* flamencóban betöltött szerepe a tánc jelenlététől függ – amennyiben tánc nélküli, énekelt vagy akár csak gitáron előadott műről van szó, a ritmika rugalmas kezelése megengedett. A tétel technikai sajátosságai közé tartozik a *p* ujj kiterjedtebb használatára mutató igény (a legtöbb helyen a dallam vezetése az alsó szolamban történik), valamint a *p-i-m* ujjrendű gyors, triolás arpeggio mozgás.

A mű autentikusabb előadásmódjával kapcsolatos javaslataim elsősorban a fríg hangnem funkciós rendjének követésére irányulnak. Mivel a fő domináns a II. (esetenként a VII. fok), ezért ezek I. fokkal való kapcsolatának érdemes kiemelt figyelmet szentelni. Amennyiben valakinek nincs kellő rutinja a flamenco skálát használó művek játékában, előfordulhat, hogy az V. fokú akkordot azonosítja fő dominánssként (az első tétel esetében az E-dúrt), figyelmen kívül hagyva így a tényleges domináns funkciót. Ez egyáltalán nem szerepel a tételben, valamint a *Solearesben* is csupán egyszer találkozunk oldódó V. fokú akkorddal (amely a moduláció utáni alaphangnembe való visszatérést segíti). Célszerű figyelni az első tételben (a-fríg) a B-dúr, illetve g-moll (esetenként G-dúr) akkordok, a második tételben (g-fríg) az Asz-dúr, illetve f-moll akkordok intenzitására és oldódására. Következő javaslatom a *Garrotinban* szereplő rasgueadók kivitelezésére irányul, melyekre nem találunk ujjrendi utasítást vagy javaslatot a kottában. A 2.3. fejezetben leírtak alapján az összes rasgueado a pöckölést imitáló módszerrel játszandó. A tételt indító első akkord súlyossága megtámogatható egy *a-m-i* ujjas, gyors rasgueadoval – e típusát csak akkor érdemes alkalmazni, ha bizonyos akkordokat kitüntetett szereppel szeretne ellátni az előadó. Az első ütem végén szereplő domináns akkord technikai kivitelezése is nehézséget okozhat a gyors tempójú rasgueado és váltott pengetés közötti váltásnak köszönhetően (28. ábra).



28. ábra – A *Garrotin* 1–2. üteme

Kiemelném, hogy a beírt kötések Segoviától származnak, így azok az ő saját megvalósításra irányuló elképzeléseit tükrözik. A kéziratban az egész első ütemen átívelő kötőív látható, mely az első tizenhatod hangról indul. Bár a technikai kötések egy lehetséges megoldását képezik az említett problémának, de a mű tüzes, robbanékony karakterét ellágyítják. Így ha ezt a megoldást választjuk, voltaképpen az egyszerűbb játékmódot helyezzük előtérbe a zenei mondanivalóval szemben. Érdemes fokozott figyelmet fordítani arra, hogy a pöckölés kizárólag ujjtöből történjen, és a kézfej ne mozduljon el, mivel az megnehezíti a húrra való visszatalálást. A rasgueadoval játszandó akkord ujjrendezéséhez a váltott pengetés módszere szerint érdemes eljárni, hogy elkerüljük az ujjismétlést. Fokozott stabilitást nyújthat, ha a *p* ujj valamelyik nem használt basszushúron támaszkodik. A műben szereplő összes hasonló váltás esetén az említetteket javaslom.

Mindkét tételben, több helyen találhatók intenzív basszusmenetek, melyeket Segovia ujjrendjei és javaslatai alapján bal kéz kötések segítségével javasolt játszani. A *Garrotin* 30–31. ütemének menete (29. ábra) crescendot igényel, a 31. ütemben mégis három hangos technikai kötésekre utaló jelzést látunk, amely jelentősen lecsökkenti az intenzitást.



29. ábra – A *Garrotin* 30–32. üteme

E jelenség kiváló példája a klasszikus gitáros alaptechnika egyik problémájának, mely a *p* ujj technika kidolgozottságának hiánya. Ha a legkifejezőbb zenei előadásmódot tekintjük elsődleges szempontnak, akkor az ábra harmadik ütemének forte dinamikáját elérve a hangerő növelésének legjobb módja a hüvelykujj apoyando használata. Ez esetben elkerülhető a kötések vagy a váltott pengetés alkalmazása. Javaslom a 2.4. fejezetben taglaltak (apoyando, csukló és karsúly) alkalmazását, esetleg egy-egy játékot megkönnyítő, két hangos kötés

beiktatását az ábra második ütemének első és második negyedjére eső E és G hangokról indítva. Hasonló jelenséggel találkozhatunk a *Soleares* 81–82. ütemének basszusmenetében. Itt is látható a beírt crescendo és a fortissimo megérkezés, ráadásul a Schott kiadásból hiányoznak a kéziratban minden hangra beírt marcatok (30. ábra).



30. ábra – A *Soleares* 81–84. üteme

Ez esetben is javaslom a három hangos technikai kötés elhagyását, és az apoyando, illetve a karsúly alkalmazását. Mindkét példa esetében használható a teljesen átalakított, hüvelykujjas játékra szabott jobbkez tartás, lehetőséget biztosítva így a legintenzívebb *p* ujjas pengetés elérésére.

Az utolsó javaslatom a *Soleares* trioláinak kivitelezésére vonatkozik. A 2.1. fejezetben is említett, kicsivel élesebb, világosabb hangszín segítheti az arpeggio ritmikusságát, intenzitását, melyhez szükséges a jobb kezét kissé szembefordítani. Az előkészített pengetés tovább támogathatja a ritmikai precíziót.

3.5. Federico Moreno Torroba

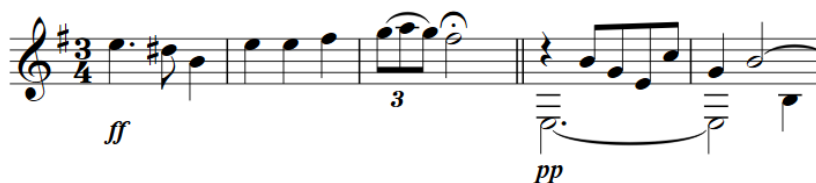
Torrobának (1891–1982) megközelítőleg száz eredeti gitárművet, gitáros kamaraművet és néhány kevésbé játszott versenyművet köszönhetünk. Legtöbb művén bár érezhető a flamenco hatása, egészen más módon érhető tetten, mint az imént elemzett Turina műben. Torroba esetében leginkább zenei jegyek figyelhetők meg, a flamenco gitár technikai eszközeinek közvetlen átültetésével csak elvétve találkozhatunk. A flamenco hangsor alkalmazása egész műveket, tételeket végigkísérő módon szintén ritka – gyakran modulációként, csupán területeket érintő módon szerepel a többségében dúr vagy moll alaphangnemű

darabjaiban. Két, talán leggyakrabban játszott művét fogom elemezni: elsőként a *Suite Castellana* (1926) első tételét, majd a *Szonatinát* (1924).

A *Suite Castellana* Torroba egyik legkorábbi, három tételes gitárműve. Első tétele, a *Fandanguillo* („kis fandango”) a címadással egy spanyol táncra utal. Tempójelzése „Allegro, tempo di Fandango”, mely tovább erősíti a tétel táncos karakterére való utalást. Bár a fandango eredetileg egész Spanyolországban megtalálható (sőt, még Mozart *Figaro házasságában* is találunk példát rá), a flamencóba való beépülése egészen más arculatot adott a táncnak. A mű második, illetve harmadik tételében (*Arada és Danza*) nem találkozhatunk flamenco jegyekkel.

A szvit első tételében az andalúz skála használata és a feszes ritmika figyelhető meg. Egy három ütemes, egyszólamú, nyitány jellegű motívummal indul, mely alapján nem bizonyosodhatunk meg teljesen a hangnemről. A negyedik ütemben induló e-moll harmónia, illetve az ezt követő E orgonapont alapján az e-moll tonalitás erősödik meg, és a nyitányban hallottak utólagosan V. fokként értelmezhetők (31. ábra).

Allegro, tempo di Fandango



31. ábra – A *Fandanguillo* első öt üteme

Azonban ha tovább vizsgáljuk a darabot, a 4. ütemben induló motívum kétszeri eljátszása után megváltozik a hangnemérzetünk. A 32–34. ütemben lévő H-dúr és C-dúr harmóniák kapcsolatából kifolyólag a h-fríg érzete erősödik meg. Tovább vizsgálva azonban a h-fríg II. fokául szolgáló C-dúr helyett Cisszel, illetve arra épített félszűk szeptimakkorddal találkozunk (36. ütem). A felmerülő hangnemérzettel kapcsolatos bizonytalanságot tovább fokozza a 37–38. ütemben

hallható Fisz-dúr szeptimmal, valamint annak H-dúrra oldásával – így e három ütem H-dúr esetén egy egyszerű Π^7-V^7-I fordulat (32. ábra).



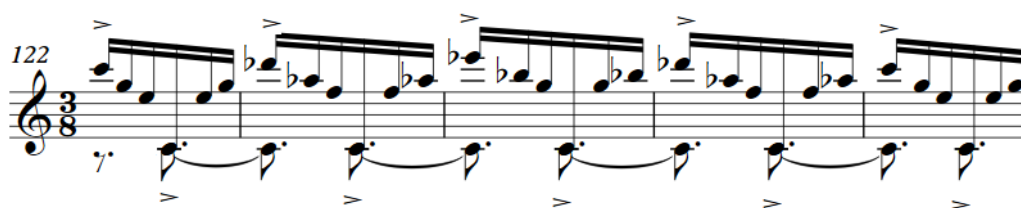
32. ábra – A *Fandanguillo* 32–38. üteme

A szerző a továbbiakban is e kettős hangnemérzettel játszik, frázisonként más-más irányba terelve a hallgatót. A mű végül a kezdéshez hasonlóan e-mollban zárul. A tétel hangnemi felépítése értelmezhető más módon is, ha a h-fríg és H-dúr területeket az e-moll dominánsaként, illetve annak körüljárásaként határozzuk meg. Így e részt folyamatos feszültségnek tekintjük, és várjuk oldódását az alaphangnemre. A *Fandanguilló*ban nem találkozunk rasgueadókkal, a *p* ujj kiterjedt használatára utaló jelekkel vagy gyors futamokkal, így az előadásmóddal kapcsolatos javaslataim ez esetben csupán a hangnemi felépítésre vonatkoznak, az imént leírt módon.

A *Sonatina* Torroba szintén egyik korai műve. A *Fandanguillo* hangnemi struktúrájával mindhárom tétele több hasonlóságot mutat. A tételek alaphangnemei egyértelműen A-dúr, D-dúr és A-dúr, csupán néhány fríg irányú modulációt találunk – némelyeket érdekesebb inkább csak rövid kitekintésnek kezelni. Ilyen esetben gyakran a hangnem V. foka és az attól egy kis szekunddal feljebb lévő akkord közötti viszony figyelhető meg, a flamenco hangsor II-I viszonyának feszültség–oldás viszonyát utánozva (33. ábra).

33. ábra – A *Sonatina I.* 74–77. üteme, a-frígben

A szonatina III. tételében is hasonló módokon jelentkezik az andalúz skála, kiegészülve néhány hosszabb területtel. Jelentős flamencóra utaló jegy ezen felül a lüktetésből fakadó táncos karakter, illetve néhány markáns basszusmenet, virtuóz arpeggio. A legegységelműbb közülük a 122. ütemben induló arpeggio rész, amely világosan egy c-frígben megfogalmazott, tonikai orgonapont fölötti I-II-III-II-I akkordmenet (34. ábra). Ezt követően Torroba ismét a hangnemekkel, valamint a modulációkkal játszva a c-fríg II. fokát enharmonikusan átértelmezi Cisz-dúrba, amelyet aztán dúr hangnemben dominánsként értelmezve V-I kapcsolattal Fisz-dúrba modulálva old fel.



34. ábra – A *Sonatina III.* 122–126. ütemének arpeggioi, c-frígben

A *Sonatina* előadásmódja a *Suite Castellana*-hoz hasonlóan a flamenco technikai eszközeinek hiányában az andalúz hangsorban komponált részek felfedezésével, azok funkciós arányainak realizálásával, valamint a tételeken belüli, különböző karakterek közötti robbanékony váltásokkal tehető autentikusabbá.

Összességében Torroba műveiben ritkán találkozunk a flamenco sajátos technikáival, viszont a stílus zenei stílusjegyeinek használata kifinomult, melyek sokszor nehezen érhetők tetten. Gyakran csupán rövid kitérésként illeszti őket kompozícióiba, valamint ötvözi őket az európai műzene fő jellegzetességeivel.

3.6. Regino Sainz de la Maza

Regino Sainz de la Maza (1896–1981) spanyol származású gitárművész és zeneszerző, több, mint húsz kompozíciót köszönhetünk neki. Többször koncertezett és turnézott Dél-Amerikában és Európában, így sok zeneszerző ismeretségére tett szert. Ennek köszönhetően számos neki dedikált darabbal

gazdagodott a gitárrepertoár: ilyen Joaquín Rodrigo már említett *Concierto de Aranjuez* című gitárversenye. Előadói pályafutása mellett a gitárosok körében zeneszerzői munkásságáról is ismert. Művei legnagyobb részén érezhető a flamenco hatása. Számos kompozíciójának címadásához egy-egy flamenco táncstílust használt fel (*Alegrías, Petenera, Rondeña, Soleá, Zapateado*). E művei bár nem tükrözik a tánczenék eredeti formáit teljes mértékben, sok hasonlóságot mutatnak velük. Ezen felül a hasonlóságok legérdekesebb indikátora a különböző műfajok legjellegzetesebb elemeinek adaptálása a klasszikus kompozíciókba.

Legtöbbet játszott műve a *Rondeña*. A flamenco rondeñának két variánsa is van. Az egyik változat kizárólag gitáron játszott, nincs énekelt és táncolt formája, kialakulása a 20. század közepére tehető. A másik variáns egy énekelt és táncolt műfaj, napjainkban ritkán hallható. Figyelembe véve, hogy Maza műve megközelítőleg 100 évvel ezelőtt keletkezett, a tánc eredeti változatával érdemes összehasonlítani. A flamenco rondeña eredetileg egy mérsékelt tempójú, 12/8 osztású tánc, melyben a tizenkét ütés kétszer hatra bontható. Az ütem két felének alaplüktetése megegyezik, de teret enged a ritmikai improvizációnak. Maza kompozíciójának ütemmutatója $3/4 + 6/8$, mely nem konkrétan a flamenco rondeña lüktetését tükrözi, sokkal inkább egy másik, igen jellegzetes mintát követ (alegría, soleá por bulería). A váltakozás nem szigorúan ütemenként történik, néhol a súlyozás az előadó kívánságai szerint határozhatja meg a lüktetést. A 27–33. ütem felső szólama alapján $3/4$ míg a basszust vizsgálva inkább $6/8$ ütemmutatóra következtethetünk (35. ábra). Ez a flamencóban egy természetes jelenség, mivel gyakori a ritmikai improvizáció.



35. ábra – A *Rondeña* 27–33. üteme

Az egész művön végighalad ez a többnyire kötött, de gyakran az előadóra bízott lüktetés. Autentikus előadásának legfőbb feltétele így a lüktetés szigorú betartása. Ez a súlyozás sokszínűsítésével és az agogikák gyakoriságának csökkentésével érhető el. Célszerű a nagyobb időket és zenei levegővételeket csak ritkán, jelentős zárlatoknál vagy részhatároknál alkalmazni, illetve a kisebb agogikákkal sem mindegyik kisebb egységet gazdagítani. A 97. ütemben induló Copla rész (populáris spanyol daltípus) több teret enged az időbeli játéknak, szabadabb lüktetésnek. Ez az 1+1+2 sorszerkezetű két „versszakkal” elhangzó rész abba az előtte is hallható feszes, ritmikus karakterbe megy át, amelyben aztán a mű véget ér.

Hangnemét tekintve a *Rondeña* d-moll, melyet Maza több helyen VI–V akkordkapcsolattal színez, fríg hangzást adva e részeknek. Gyakori a felülről érkező domináns akkordok előfordulása, ahol az A-dúr akkordokat (V) B-dúr előzi meg. Előfordul a hosszabb domináns területek színesítése V–VI–V kapcsolatokkal, tovább erősítve a flamenco hangzást, ahogy az megfigyelhető az iménti, 35. ábra harmóniáin is. Az 59. ütemben megfigyelhető moduláció után az új hangnem első pillantásra g-mollnak tűnik, ám később a d-fríg szilárdul meg, a gyakori D-dúr – Esz-dúr kapcsolatnak, valamint a D-dúr akkordokra történő folytonos visszatérésnek köszönhetően (36. ábra). A Copla, valamint a mű zárótémája is a d-fríg hangnemet követi innentől, így a D-dúr harmóniákra

tonikaként szükséges tekinteni. Jellegzetes flamenco technikai eszközökkel e műben nem találkozhatunk.



36. ábra – A *Rondeña* 67–69. üteme

Egy másik kompozíció, melyben az eredeti flamenco táncsal sok közös vonás található, a *Soleá*. A művön megfigyelhető a flamenco skála használata, a fisz-fríg alaphangnemek valamint a szigorú lüktetés (illetve néhány triolázás és gyors futam). Ezen felül egy olyan sajátos zárati jelenség is gyakori, amely egyértelműen a flamenco soleából ered (37. ábra).



37. ábra – Jellegzetes flamenco soleá sorzáró motívum fisz-frígben

A harmadik ütésen lévő *marcato* nélkülözhetetlen, a műfaj egyik meghatározó jellegzetessége – a legtöbb esetben a hanghoz *golpe* is társul, amely további súlyt ad. Maza művében is felfedezhető e motívum több ízben, különböző variánsokban, viszont a kottában nem található a *marcato* jelzés (38. ábra). Úgy gondolom, hogy e motívumok szerepe a soleá lüktetésének és karakterének meghatározása, így az efféle súlyozás kihagyása előadásunkból meghamisítja a művet. A flamencot nem ismerő gitárosok számára természetellenes lehet az ütemek harmadik ütésére súlyt adni, viszont az autentikus soleá előadásmódjának érdekében szükséges.



38. ábra – A *Soleá* 20., 70. és 81. ütemében szereplő zárati variánsok

Regino Sainz de la Maza kompozícióiban nem igazán találkozunk flamencoból átvett technikai eszközökkel. Ez abból eredhet, hogy a szerző klasszikus gitárosként műveit saját képességeihez mérten komponálta, és a speciális flamenco technikák gyakorlati megvalósításának ismeretével nem rendelkezett. Elméleti tájékozottsága viszont kétségtelen, hiszen a kompozícióiban fellelhető flamenco zenei jegyek specifikusak, részletekbe menőek. Flamenco táncokra utaló műveinek autentikusabb előadásához az általános fríg hangsor kezelésére vonatkozó tanácsaim mellett javaslom azok eredeti variánsainak meghallgatását és összehasonlítását a megfelelő művekkel, kiemelt hangsúlyt fektetve azok lüktetésére, és a bennük gyakorta előforduló meghatározó motívumokra.

3.7. Joaquín Rodrigo

„Azt mondani: tánc, ugyanaz, mint azt mondani: ritmus; és a ritmus spanyol nyelven annyit tesz: gitár. De mi is pontosan ez a gitár? Miféle hangszer ez, melyet a spanyol zeneszerzők a legelmélyültebb pillanataikban hallanak? [...] E fantom, e lehetetlen hangzás, melyet a spanyol zenész képzelete szült az, ami a zenénket inspirálja.”³⁰

Joaquín Rodrigo (1901–1999) szavai talán túlzóak, de rámutatnak, hogy a gitár számos spanyol szerzőnek adott ihletet a komponáláshoz. Rodrigo bár gitározni nem tudott, mégis több, mint húsz eredeti klasszikus gitárra írt művet köszönhetünk neki, köztük a már említett *Concierto de Aranjuez* (1939).

³⁰ CALCRAFT, RAYMOND – MATTHEWS, ELIZABETH (2016): *Joaquín Rodrigo – Voice & Vision*. Croydon, Egyesült Királyság, Brown Dog Books. 173. o. Saját fordítás.

Kompozícióinak flamenco eredete sokrétű. Vannak köztük stilizált táncok, technikai eszközöket átfogóan alkalmazó darabok, valamint műveiben az andalúz skála sokszínű használata is megfigyelhető.

Elsőként a korábban említett versenyművében fellelhető flamenco hatásokra mutatok rá. Első tétele egy feszes, ritmikus rasgueadoval indul, melyben bár nincs rá írott utalás, mégis megfigyelhető a folytonosan változó ütemmutató. Maza *Rondeñájához* hasonlóan 6/8 és 3/4 lüktetésű ütemek váltakoznak egymással. Többféle mintázat is előfordul – a mű elején 6/8+3/4+6/8 csoportok ismétlődnek, egyéb helyeken 6/8+3/4 csoportokkal találkozhatunk, valamint előfordulnak azonos lüktetést alkalmazó, hosszabb részek is. A tétel elején nem találunk jobb kéz ujjrendre vonatkozó javaslatot. Több módon is megvalósítható a rasgueado mintázat, a 39. ábrán néhány erre tett javaslatom látható.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 6/8 time. The notation consists of a series of chords and single notes, with some notes marked with a 'z' for rasgueado. Below the staff are four variations of the rasgueado patterns, each with arrows indicating the direction of the stroke and letters indicating the finger used.

Var. 1. $\uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
i i i i i i i i i i

Var. 2. $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
i a m i i a m i i i i i i i

Var. 3. $\uparrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow$
i a i i i a i i i i i i i

Var. 4. $\uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$
i i a i i i a i i i i i i

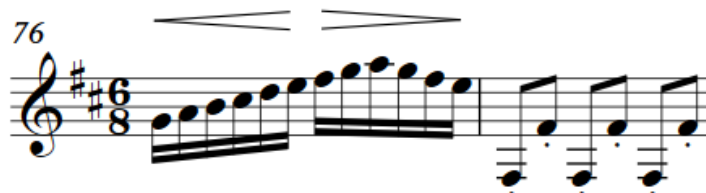
39. ábra – A *Concierto de Aranjuez* I. tételének első három üteme, négyféle ujjrenddel

Néhány előadó a ritmusképletben lévő két tizenhatod ütést tizenhatod triolára cseréli, dúsabb ritmikát eredményezve. Ilyen módon a zenekarban elhangzó, jelen mintázatot követő anyag és a gitárszólam között hallható lesz a különbség. Saját gyakorlatomban egyetértek a ritmikai dúsítással, mivel az így kapott képlet természetesebben szól a hangszeren. A kiragadott részlet megvalósításához

érdeemes a *p* ujjat letenni az A húrra, stabil pontot biztosítva a kéznek, illetve megakadályozza a többi basszushúr megpengetését. A 13–15. ütemben játszott hat húros akkord viszont nem teszi lehetővé a hüvelykujj letételét, így ott javasolt *p* ujjat és csuklót is használó rasgueadókat alkalmazni, mely tovább képes dúsítani a hangzást. A tételben később elhangzó, hasonló részekre ugyanezen elvek követését javaslom.

A zenekar és a gitár új témájának belépésével szükségessé válik a hangerő megnövelése. A leírt zenei anyag egyszerűen játszható, ráadásul az alsó regiszterekben mozog, így javasolt a hüvelykujjunkal apoyando pengetni a 18. ábrán is látható, hüvelykujjra fókuszáló tartásból származó előnyök felhasználásával. A *p* ujj ilyen jellegű használatára ezen felül csupán a tétel végén lesz szükség. Sok futammal is találkozunk a tételben, melyeket szükséges olyan hangerővel játszani, hogy azok a zenekari szólamokon túl is hallhatók legyenek. Ehhez javasolt az apoyando pengetés, valamint érdemes lehet a 2.5. fejezetben leírt picado technikát megközelítő módszert is kipróbálni.

A tétel alaphangnemét tekintve D-dúr, de gyakoriak a modulációk – dúr, moll és fríg hangsorokat egyaránt körbejár a mű. A tétel elején hallható téma D-dúrban és A-dúrban hallható, a 40. ábrán látható motívum pedig összesen hatszor hangzik el, kivétel nélkül frígben.



40. ábra – A jellegzetes fríg motívum első megjelenése, físz-frígben

E futamoknál fontos a beírt dinamikai jelzések betartása, hogy a futam domináns funkciói és a végpontként szolgáló oktavlépések tonikai funkciói tovább erősödjenek.

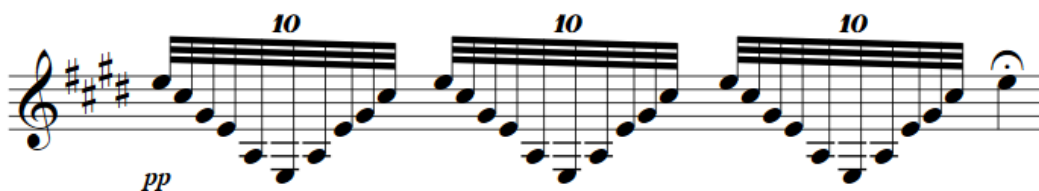
A concerto második tétele kevés flamenco stílusjegyet tartalmaz – a két kadenciában találunk egyedül erre utaló jeleket. Az első a 37. ütemben induló rész,

mely bár nincs *cadenza* felirattal ellátva, szerepe egyértelműen a szólista kibontakozása. A dallam egésze a basszushúrokon játszandó, melyet *p* ujjas arpeggio akkordok kísérik. Előadásához szintén a 18. ábrán látható pozíciót és az apoyando pengetést javaslom – a gyorsabb meneteknél néhány technikai kötés segítségével szolgálhat, hogy ne váljon szükségessé a váltott pengetés használata (41. ábra).



41. ábra – A II. tétel első kadenciális részének első két üteme

A második flamenco jegyeket tartalmazó rész a tényleges kadencia, amely a tételben eddig elhangzó moll témák után éles váltással, átmenet nélkül gisz-frígbe modulál. Itt találkozunk egy Rodrigo által többször alkalmazott technikai eszközzel, amely a felbontott akkordok folyamatos oda-vissza játékát szolgálja (42. ábra). Bár a flamencóban csupán ehhez hasonló technika létezik, mégis a stílushoz köthető. Olyan műfajokban, mint pl. a granaína vagy taranta, szinte kötelező elem az akkordok hasonló módon történő felbontása, csupán az irány fordított.

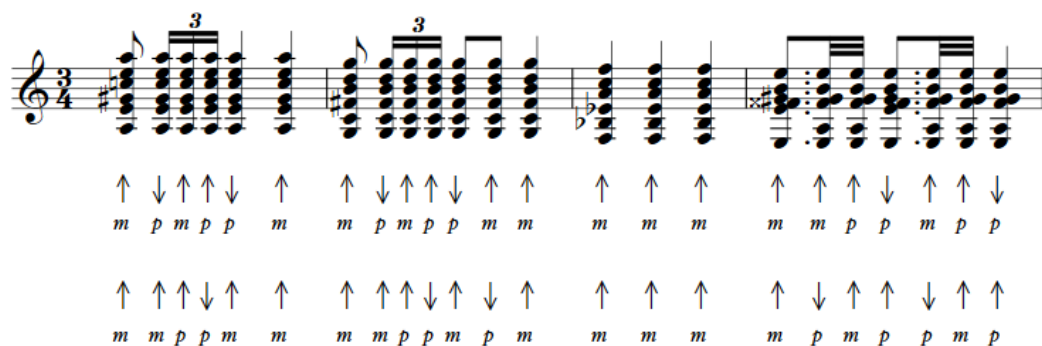


42. ábra – A kadenciában található, speciális technikát igénylő akkordfelbontások

Hasonló technika szükséges a kadencia végén található nagy fejlesztéshez, amely végül intenzív rasgueadókra érkezik. Ezek újrendezését a 16–17. ábra alapján javaslom – egy ujjal (*i* vagy *m*) is kivitelezhető, amennyiben a nagy hangerő kellő ritmusossággal megmarad.

A harmadik tételben nem találkozunk kifejezett flamenco technikákkal vagy az andalúz skála jelenlétével, csupán egy új, szokatlan lüktetéssel. Egy 3/4-es ütemet három 2/4-es ütem követ, így alkot e négy ütem egy egységet, mely az egész tételt végigkísérve ismétlődik. Az előadási javaslataim itt csupán a lüktetés egyértelművé tételére vonatkoznak, melyhez a megfelelő és következetes súlyozás tud hozzájárulni – érdemes többféle súlyt alkalmazni, könnyedén elkülönítve egymástól a 3/4-es illetve 2/4-es ütemeket.

Rodrigo szóló gitárműveiben is sokszínűen mutatkoznak meg a flamenco stílusjegyek. Ezek közül fogok néhány jelentőset kiemelni, a teljes művek elemzése nélkül. Az első egyik legismertebb szóló műve, a *Tres piezas españolas* (1954), melynek II. *Passacaglia* tételében rasgueadókkal és az imént említett oda-vissza arpeggio technika alkalmazásával találkozunk. Mivel a tétel rasgueadoi mind hat húrt igényelnek és hármassal oszthatóak, ezért ajánlott a csuklót használó módszer. A következő ábrán látható két megoldási javaslat a jobb kéz ujjrend kialakításához (43. ábra). A felső sorban látható ujjrend szokatlan lehet, mivel több súlyos helyre érkező ütéssel felfelé mozdulattal szükséges játszani. Az alsó sorban ennek egy olyan változata látható, ahol az ujjrend megfordításából következően az említett helyekre lefelé pengetés szükséges.



43. ábra – A *Passacaglia* rasgueados variációjának ujjrendi javaslatai

A mű III. *Zapateado* tételében – mely egy nagyon pontosan stilizált változata az eredeti flamenco táncnak – a lüktetés feszességére, valamint a beírt súlyozások követésére érdemes figyelni, ugyanis ezek határozzák meg a tétel karakterét.

A *Junto al Generalife* (1957) című művében felfigyelhetünk a flamenco skála használatára. Az Allegro részben eleinte e-moll alaphangnem dominánsaként használt H-dúr akkord többszöri ismétlés révén, illetve a VI. fokú C-dúr (amely a fríg modus dominánsa) megjelenéséből következően az új hangnem (h-fríg) I. fokává válik. Szükséges a hüvelykujjal történő dallamvezetés is, kiváltképp a mű vége felé, ahol a marcatoval jelzett basszushangok fölött további hangokat is játszanunk kell. Itt a 18. ábrán is látható pozíciót olyan mértékben alkalmazzuk, hogy az *i-m-a* ujjak képesek legyenek elegendő hangerejű hangot képezni, de a fókusz továbbra is a *p* ujj apoyando pengetésén és intenzitásán legyen (44. ábra).



44. ábra – A *p* ujj intenzív használatát megkívánó rész a *Junto al Generalifében*

Az *Invocación y danza* (1962) Manuel de Fallának, Rodrigo egykori példaképének és jóbarátjának állít emléket. Az 1961-ben megrendezett, gitárművekre fókuszáló zeneszerzőverseny győztes kompozícióját szinte végig

átjárja a flamenco hangulata. Először a *Più mosso* résznél találkozunk az A orgonapont fölötti kis nónával, amely jellegzetes, spanyolos hangzást ad (45. ábra).



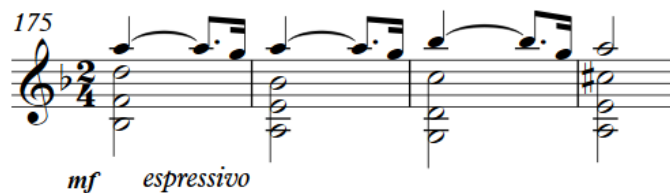
45. ábra – Az *Invocación y danz*ában szereplő kis nónák

Ezt követően a basszusszólamban lévő *pesante* utasítással ellátott dallamot figyelhetjük meg, melyet egy két oktávos gyors futam, majd a Rodrigo által kedvelt oda-vissza arpeggio technikát igénylő, hosszabb rész követ. A basszusmenethez javasolt az apoyando, illetve a kéztartás átalakítása. A *pesante* rész harmadik ütemének átkötött Fisz hangján elegendő idő van a futam által megkívánt jobb kéz pozícióra való átváltásra – melynek kivitelezését szintén apoyando pengetéssel javaslom (46. ábra).



46. ábra – A *pesante* rész első három üteme

A darab során többször érezhetők fríg hatások rövidebb egységekben, viszont a mű végének *Poco meno* része egyértelmű a-frígben zár. Már az ezt megelőző arpeggios rész is ezt a hangnemet alapozza meg az A alaphang fölötti b, c és cisz hangok együttes megjelenésével, de a *poco meno* első négy ütemének II⁷–I⁹–VII¹¹–I[#] akkordmenete teljes mértékben megszilárdítja azt (47. ábra).



47. ábra – A *poco meno* rész első négy ütemében látható a-frig megszilárdulása

Az *Invocación y danz*ában szereplő flamenco stílusjegyek többnyire zenei eredetűek, illetve többször csupán néhány ütemen keresztül jelennek meg. Így érdemes folyamatos figyelemmel kísérni a műben esetlegesen előforduló flamenco jegyeket.

A *Sonata a la española* (1969) III. tétele mindenképpen említést érdemel, a benne szereplő ritmikus lüktetésnek, rasgueadóknak és triolás, technikai kötéssel megvalósítandó motívumoknak köszönhetően. A tétel elején szereplő ritmusképlet egyéb kompozíciókban is felfedezhető, jellegzetes bolero ritmika (ahogy azt a tétel *Tiempo de Bolero* tempójelzése is sugallja). A műben más típusú rasgueadoval nem is találkozunk, az imént említett motívumra kínálok néhány javaslatot (48. ábra). Bár hat hangos akkordról van szó, érdemes megpróbálni az *x-a-m-i* típusú rasgueadók használatát úgy, hogy az ütésre jövő akkordok (de legalább az ütem első akkordjának) mozgólatai mindenképp beleérjenek a basszushúrokba.

Var.1. ↑ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑
i a m i i a m i i i

Var.2. ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑
i a i i i a i i i i

Var.3. ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↑
i i a m i i a m i i

Var.4. ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
i x a m i x a m i i

Var.5. ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑
m p m p p p m p p m

48. ábra – A *Sonata a la española* I. tételének ritmikus rasgueado motívumának ujjrendi javaslatai

Konklúzió

A disszertáció a flamenco kialakulásának történetéből kiindulva vette sorra azokat az alapvető információkat, melyek szükségesek a flamenco zenei világának megértéséhez. Bízom abban, hogy sikerült bemutatni a flamenco stílusjegyeit, illetve a flamenco gitár technikai eszköztárát, a klasszikus és a flamenco stílus legfőbb hasonlóságait és különbségeit, valamint, hogy a klasszikus gitáros olvasók számára sikerült érthető módon bemutatni a speciális flamenco technikai eszközök klasszikus gitárra történő adaptációjának megoldási lehetőségeit. A harmadik fejezetben elemzett művek alapul szolgálhatnak az egyéb kompozíciók autentikus előadásához.

A disszertáció megírásához szükséges volt a flamenco világot életnagyságban megtapasztalnom. Három éve rendszeresen részt veszek flamenco gitárosként több magyarországi flamenco műhely életében. A leírtak a klasszikus gitáros tudásom mellett az elmúlt évek folytonos flamencóval kapcsolatos tanulásából, gyakorlásából merítenek. Saját tapasztalataim alaján a flamenco jegyeket tartalmazó klasszikus művek előadásának legautentikusabb módja sok időt és gyakorlást kíván, de mindenekelőtt a flamenco hangzásvilágának alapvető ismeretéhez sok zenehallgatást javaslok. Érdekes olyan kiváló flamenco előadók felvételeit – vagy ha lehetőség nyílik rá, élő előadásait – hallgatni, mint a gitáros Paco de Lucia, Tomatito, Vicente Amigo, Antonio Rey, Chicuelo, Joni Jiménez, vagy az énekes Camarón de la Isla, Enrique Morente, Miguel Poveda, Israel Fernández, Potito és Duquende. A különböző flamenco műfajokkal ismerkedni vágyóknak pedig javaslom Faustino Nuñez flamenco specialista és zenetudós weboldalát, a „flamencopolist”³¹. Itt megtalálható az összes palo története, azok jellegzetességei, valamint több felvétel.

Mint mindenben, amiben fejlődni szeretnénk, a műfajjal való ismerkedést sok gyakorlás kell, hogy kövesse. Mivel a klasszikus gitáron nem mindennapi

³¹ <https://www.flamenco.plus/flamencopolis/>

zenei és technikai jelenségeket mutattam be, ezért a leírtak kipróbálása és néhányszori megvalósítása nem elegendő a tökéletes kivitelezéshez. A témakör iránt érdeklődők számára a zenehallgatás mellett sok türelmet, kitartást, próbálkozást és az olvasottak kreatív módon történő személyre szabását javaslom.

Szakmai önéletrajz

Girán Péter

Gitárművész

Végzettségek

Klasszikus hangszerművész, okleveles gitárművész – SZTE ZMK, 2017. 06. 24.

Zeneművész-tanár, okleveles gitárművész-tanár – PTE MK, 2019. 06. 20.

Tanulmányok

2003–2008: Apáczai Csere János nevelési központ, Sára Erika

2008–2012: Pécsi Művészeti Gimnázium és Szakközépiskola, Straub Tamás

2012–2017: Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti kar, Pavlovits Dávid,
Csáki András

2017–2018: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Művésztanári képzés

2019–Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Doktori Iskola

Munkahelyek

2017: A Weiner Leó Katolikus Zeneiskola, AMI és Zeneművészeti
Szakgimnázium óraadója

2018– A Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla művészeti karának óraadója,
majd tanársegédje

2021–2023: A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának óraadója, majd
tanársegédje

Oktatott tárgyak (magyar és angol nyelven)

Gitár főtárgy

Hangszerjáték módszertan

Kamarazene

Gitárzenekar

Kurzusok:

Részt vett (2010–):

Paulikovics Pál, Eötvös József, Roth Ede, Pusztai Antal, Florian Larousse,
Vladimir Gorbach, Marcyn Dylla, Judicäel Perroy, Martha Masters, Manuel
Barrueco, Dale Kavanagh, William Kanengiser, Adam del Monte, Carlo
Marchione

Tartott (2015–):

Pécs, Békéscsaba, Szeged, Harmonia cordis gitárfesztiválok (RO) –
Székelyudvarhely, Marosvásárhely, Kolozsvár; Szarajevó (BIH), Tivat (ME),
Szófia (BG), Nürtingen (D), London (GB)

Elmúlt évek szakmai eredményei:

2011

-Forum Gitarre Wien, junior kategória, 2. díj – Bécs, Ausztria

2013

-Kárpát-Medencei nemzetközi gitárverseny III. és IV. kcs., 1. díjak – Budapest,
Magyarország, Szabolcsi Bence zeneiskola

2014

-Szegedi Nemzetközi Gitárfesztivál, 1. díj – Szeged, Magyarország, SZTE ZMK

2015

-M1 Virtuózok komolyzenei tehetségkutató, nagyok kat., középdöntő – Budapest,
Magyarország, M1 Televízió

-Felvétel a Kiválóságok Klubja mentorprogramjába

2016

-Szegedi Országos egyetemi gitárverseny, III. kcs., 1. díj – Szeged, Magyarország, SZTE ZMK

2017

-Guitar Art Festival Belgrade, 1. díj – Belgrád, Szerbia, Belgrade Youth Center
-Altamira „Enrico Mercatali” gitárverseny, 3. díj + közönségdíj – Gorizia, Olaszország, Palazzo de Grazia

2018

-A nemzetközi EuroStrings programba való bekerülés, mely egy európai koncertsorozatot biztosított az alábbi országokban, nemzetközi gitárfesztiválokon: Ausztria, Horvátország, Magyarország, Bosznia-Hercegovina, Montenegró, Bulgária, Németország és Anglia
-Koncert és mesterkurzus a Guitar Art Festivalon, mint előző évi versenygyőztes – Belgrád, Szerbia, Belgrade Youth Center
-Koncertek az Anima Musicae kamarazenekarral
Herceg Novi, Montenegró
Raška, Szerbia

2019

-Fellépés az Óbudai Danubia Zenekarral –Budapest, Magyarország, MüPa nagyterem
-Felvétel a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori iskolájába

2020

-„Flamenco techniques in the XX. century spanish guitar music” címmel online előadás a Harmonia Cordis gitárfesztivál keretein belül, Zoom-on keresztül

2021

-Közreműködés szólistaként Györffy Gergely *Extase* című hegedű-gitár

kettősversenyének ősbemutatóján a Fonte kamarazenekarral – Budapest,
Magyarország, Nádor terem

Szakmai közéleti tevékenység

2014–

-Rendszeres meghívottja az erdélyi „Harmonia Cordis” és „Novum Generatio” gitárfesztiválokban – Marosvásárhely, Románia, Kultúrpalota / Marosvásárhelyi vár; Kolozsvár, Románia, Gheorghe Dima zeneakadémia / Casino

2017–

-„Abrakadabra” gitárdarabokat tartalmazó kötet társszerzője –Szeged IGF Editions
-Rendszeres zsűrizési feladatok hazai és nemzetközi versenyeken

2018–

-A Szegedi Nemzetközi Gitárfesztivál rendszeres meghívottja – Szeged,
Magyarország, SZTE BBMK

2022–

-A magyarországi flamenco élet aktív tagja

Felhasznált irodalom

ARMERO, GONZALO – PERSIA, JORGE DE (2012): *Manuel de Falla: His life & Works*. London, Omnibus Press

BORROW, GEORGE HENRY (1843): *The Gypsies in Spain*. London, John Murray

CALCRAFT, RAYMOND – MATTHEWS, ELIZABETH (2016): *Joaquín Rodrigo – Voice & Vision*. Croydon, Egyesült Királyság, Brown Dog Books.

CIULEI, SILVIU OCTAVIAN (2013): *Flamenco Guitar Techniques in the Music of Joaquin Rodrigo*. Szakdolgozat, Florida State University Libraries,
<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183685/datastream/PDF/view>
Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2021. 05. 27.

CSÁKI, ANDRÁS (2013): *Andrés Segovia művészete 21. századi szemmel*. Doktori értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem.
https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/csaki_andras/disszertacio.pdf Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2024. 01. 20.

DARNOLD, BRENT MATTHEW (2018): *Musical Expression and Spanish Nationalism in Selected Works of Tomás Bretón*. Doktori disszertáció,
<https://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2202&context=etd>, Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2020. 04. 16.

GRAF-MARTINEZ, GERHARD (2002): *Flamenco Guitar Method Vol. 1*. Mainz, Schott Musik International.

LAS HERAS DE MENDEZ, CELIA (1988): *The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries*. Szakdolgozat, San José State University, Faculty of the Department of Music.

https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/5/?utm_source=scholarworks.sjsu.edu%2Fetd_theses%2F5&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages

Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2021. 09. 10.

MARCO, TOMÁS (1993): *Spanish Music in the Twentieth Century*. London, Harvard University Press. Fordította Cola Franzen.

MARTÍN, JUAN (1978): *El Arte Flamenco de la Guitarra*, London. United Music Publishers.

PEÑA, PACO (2003): *Toques Flamencos (Music from the Student Repertoire)*. London, Music Sales Limited.

POHREN, DONN E. (2005): *The Art of Flamenco*. Bold Strummer Ltd.

SERRANO, JUAN (2009): *Flamenco Studies – Falsetas de mi Padre*. Mel Bay Publications

<https://flamenco.one/en/glossary/malaguena/> Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2022. 03. 17.

<https://www.flamenco.plus/flamencopolis/> Hálózati Közlés, látogatás időpontja: 2021. 05. 10.

<https://pressbooks.pub/harmonyandmusicianshipwithsolfege/chapter/modal-music/>

Hálózati közlés, letöltés időpontja: 2024. 04. 25.

https://www.guitarsint.com/article/Jose_Tomas_Memory_and_Legacy Hálózati

közlés, látogatás időpontja: 2024. 01. 16.

Függelék

A disszertációban használt gitáros kifejezések jelentései

A jobb kéz ujjainak elnevezései – *p* (hüvelykujj), *i* (mutatóujj), *m* (középső ujj), *a* (gyűrűsujj), *x* (kisujj).

A bal kéz ujjainak elnevezései – 1 (mutatóujj), 2 (középső ujj), 3 (gyűrűsujj), 4 (kisujj).

Apoyando – ráhúzott vagy támasztott pengetés. A pengetést követően az ujj a következő húrra érkezik.

Arpeggio – hárfaszerűen. Felbontott akkordpengetés, ahol a hangok egymás után szólalnak meg.

Compás – a különböző flamenco énekek, illetve táncok sajátos lüktetései, ritmikai fordulatai.

Golpe – ütés, a hangszer testén történő ütés a jobb kéz egyik ujjával (általában gyűrűsujjal).

Ligado – a bal kéz kötések – ráütés, elpengetés – összefoglaló neve.

Palo – a flamenco énekek, illetve táncok típusai.

Rasgueado – ritmikus akkordjáték. Több húr együtt pengetése pöckölést imitáló mozdulattal.

Tirando – szabad pengetés. A pengetést követően az ujj a levegőben marad, nem érintkezik más húrokkal.

A flamenco jegyeket tartalmazó, jelentős klasszikus gitárművek listája

Joaquín Turina

Sevillana – fríg sor, hüvelykujj technikák, rasgueado, golpe

Sonata op. 61. – fríg sor, rasgueado, golpe

Homenaje a Tárrega – fríg sor, hüvelykujj technikák, rasgueado, golpe

Federico Moreno Torroba

Suite castellana I. tétel – fríg sor

Sonatina – fríg sor, hüvelykujj technikák

Puertas de Madrid – fríg sor

Castillos de España – fríg sor több tételben

Albada – fríg sor

Sevillana – rasgueado, jellegzetes flamenco sevillana struktúra

Regino Sainz de la Maza

Alegrias – fríg sor, rasgueado

Soleá – fríg sor, jellegzetes flamenco soleá zárlat, hüvelykujj technikák

Rondeña – fríg sor, hemiolás lüktetés

Petenera – hüvelykujj technikák, hemiolás lüktetés

Joaquín Rodrigo

En los trigales – fríg sor

Tres piezas españolas – rasgueadók, hüvelykujj technikák, a III. tételben jellegzetes flamenco zapateado struktúra

Junto al Generalife – fríg sor, hüvelykujj technikák, hemiolás lüktetés

Sonata Giocosa – rasgueado

Invocación y danza – fríg sor

Sonata a la española – fríg sor, hüvelykujj technikák, rasgueado

Concierto de Aranjuez – fríg sor, hüvelykujj technikák, rasgueado, hemiolás
lűktetés

Concierto Andaluz – fríg sor, hüvelykujj technikák, rasgueado

Eduardo Sainz de la Maza

Bolero – fríg sor

Habanera – fríg sor, jellegzetes habanera lűktetés

A disszertációban feltüntetett ábrák jegyzéke

- 1–4. ábra – Az andalúz skála főbb harmóniai, saját példa
- 5–6. ábra – Flamenco gitár- és kéztartások, saját fénykép
- 7. ábra – Alzapúa technika, saját példa
- 8–9. ábra – Flamenco kézpozíciók, saját fénykép
- 10. ábra – Joaquín Turina: *Sonata op. 61*. III. tétel (részlet), saját kidolgozás
- 11–12. ábra – Rasgueado kézpozíció, *x-a-m-i* rasgueado folyamatábra, saját fénykép
- 13. ábra – *i* ujjas folyamatos rasgueado, saját példa
- 14. ábra – Abanico technika, saját fénykép
- 15–17. ábra – Abanico és rasgueado ujjrendjavaslatok, saját példa
- 18. ábra – *p* ujjra fókuszáló kézpozíció klasszikus gitáron, saját fénykép
- 19–21. ábra – *p* ujjas gyakorlatok, saját példa
- 22–23. ábra – Golpe és picado kivitelezése klasszikus gitáron, saját fénykép
- 24–30. ábra – Joaquín Turina: *Homenaje a Tárrega* (részletek), saját kidolgozás
- 31–32. ábra – Federico Moreno Torroba: *Suite Castellana: I. Fandanguillo* (részletek), saját kidolgozás
- 33–34. ábra – Federico Moreno Torroba: *Sonatina I. és III. tétel* (részletek), saját kidolgozás
- 35–36. ábra – Regino Sainz de la Maza: *Rondeña* (részletek), saját kidolgozás
- 37. ábra – Jellegzetes soleá zárómotívum, saját példa
- 38. ábra – Regino Sainz de la Maza: *Soleá* (részlet), saját kidolgozás
- 39. ábra – Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez* – rasgueado variációk, saját példa
- 40–42. ábra – Joaquín Rodrigo: *Concierto de Aranjuez I. és II. tétel* (részletek), saját kidolgozás
- 43. ábra – Joaquín Rodrigo: *Tres piezas españolas: II. Passacaglia* (részlet), rasgueado variációk, saját példa
- 44. ábra – Joaquín Rodrigo: *Junto al Generalife* (részlet), saját kidolgozás

45–47. ábra – Joaquín Rodrigo: *Invocación y danza* (részlet), saját kidolgozás

48. ábra – Joaquín Rodrigo: *Sonata a la española* – rasgueado variációk, saját példa