

**Pécsi Tudományegyetem  
Művészeti Doktori Iskola**

**Ritter Zsófia**

**Átiratkészítés klasszikus gitártrióra**

**DLA-értekezés**

Témavezető  
prof. dr. Vas Bence gitárművész,  
egyetemi tanár

**2023**

## Tartalom

Előszó .....	3
Bevezetés .....	5
Történeti háttér.....	5
Fókuszban a gitártrió .....	6
A kamarazene és az átíratkészítés.....	9
A szempontrendszer.....	13
Hangterjedelem.....	13
<i>A gitár hangterjedelme .....</i>	13
<i>A hangterjedelem bővítésének lehetőségei .....</i>	13
<i>Hangterjedelemmel kapcsolatos kérdések átíratok esetében .....</i>	18
<i>Az átírat hangnemének megválasztása .....</i>	24
Szólamok száma és kiosztása .....	25
<i>A gitártrión vezethető önálló szólamok .....</i>	25
<i>Szólamszámelemzés átíratkészítési szempontból .....</i>	26
<i>Szólamok elosztása a hangszerek között.....</i>	27
A gitáros idiomák .....	33
<i>Arpeggio .....</i>	34
<i>Rasgueado.....</i>	35
<i>Tremolo.....</i>	40
<i>Trillák .....</i>	41
Hangerő, dinamika, hanghosszúság.....	43
<i>A zenei hang életciklusa.....</i>	43
<i>Hangindítás .....</i>	43
<i>Hangerő és dinamika .....</i>	45
<i>A hang tartása .....</i>	48
<i>Artikuláció .....</i>	50
Hangszínek, hangszerelés, tempó .....	52
<i>A gitár hangszínei .....</i>	52

<i>Hangszínek kezelése a trióátiratban</i> .....	53
<i>Hangszínbővítés vendéghangszerekkel</i> .....	55
<i>Tempó</i> .....	57
Kiterjesztett technikák .....	58
<i>Balkéz kiterjesztett technikái</i> .....	59
<i>Jobbkéz kiterjesztett technikái</i> .....	60
<i>Üveghangok</i> .....	65
<i>Perkusszív hangok</i> .....	67
<i>Eszközök használata</i> .....	69
Összegzés .....	71
Irodalomjegyzék .....	73
Szakmai önéletrajz .....	77

## Előszó

Doktori értekezésem témájának kialakulásához több évig tartó kutatómunka, színpadi munka és átíratkészítés vezetett. Zenei tanulmányaim kezdetétől fogva érdekelt a kamarazene világa: egyetemi éveim végére gyakorlatilag minden hangszer-családdal volt lehetőségem együtt dolgozni különböző kisebb-nagyobb kamarazenei együttesekben. Ezeknek az éveknek köszönhetően számos fontos tapasztalatot szereztem: saját hangszeremben felfedeztem olyan bővítési lehetőségeket, amelyeket később alkalmazhattam az átíratkészítés során. Gyakran készítettem átíratot, kihasználva hangszerem sokoldalúságát, hangszíngazdagságát, polifon jellegét. Mindezeknek köszönhetően kialakult bennem egy olyan attitűd, amely arra sarkall, hogy a klasszikus gitárra mint a zenei lehetőségek tárházára tekintsek.

2014-ben, pécsi egyetemi éveim alatt két gitáros kollégámmal, Tóth Álmossal és Kormos Balázssal megalapítottunk a Venti Chiavi Gitártriót, egykori mesterünk, Szilvályi Sándor irányításával. A homogén – tehát azonos hangszerekből álló – gitáros együttesek közül korábban is a gitártriót részesítettem előnyben, mivel ez akkori tapasztalataim szerint is a legsokoldalúbb, legjobban használható hangszerösszeállítás volt. A trióval azonban hamar ráébredtünk, hogy az együttesre relatíve kevés eredeti mű született. Elhatároztuk tehát, hogy átíratokat fogunk készíteni, és belevágtunk a számunkra ideálisnak tűnő művek tanulmányozásába, hogy ki tudjuk bővíteni a repertoárunkat. Két társam ezen felül olyan lehetőségekre is nyitott volt, mint a nyolc húros gitár, a mandolin vagy az oktávgitár használata. Sokat kísérleteztünk és dolgoztunk, hogy megismerjük a téma összes lehetséges aspektusát, és szélesebb perspektívából tudjunk tekinteni a gitártrióra való átíratkészítésre, mint ahogy azt tapasztaltuk a többi gitártriótól. Ahogy a világhírű hegedűművész, Joachim József „négytagú köztársaság”-ként hivatkozik a saját vonósnégyesére, mi is létrehoztuk a saját háromtagú gitártrió-köztársaságunkat, törekedve arra, hogy mindannyiunk meglátásai megvitatásra kerüljenek. (Devich, 1985.)

Külföldi versenyeken és kurzusokon rendszeres szakmai diskurzushoz vezet az átíratok kérdése: megesett, hogy egy számunkra kevésbé ideálisnak tűnő átírat nyertünk versenyt, és volt, hogy egy, véleményünk szerint kiemelten jól sikerült átírat miatt estünk ki a döntőből. 2018-ban a pécsi egyetemen témavezetőm, dr. Vas

Bence segítségével felvettük az első CD-lemezünket, mely szintén rengeteg tapasztalattal és tanulsággal szolgált a jövőbeni átírataink formálására nézve.

Ennek a közel tízéves alkotó és kutatómunkának a gyümölcse számtalan külföldi és hazai koncert, tíz nemzetközi versenyhelyezés, és természetesen rengeteg gitártrió-átirat. Emellett 2017-ben elkészült a szakdolgozatom, amely szintén az átíratkészítés témakörében született. Ezek a mozzanatok vezettek el ahhoz az elképzelésig, hogy átíratainkat és kutatásaimat felhasználva doktori disszertáció formájában írjak a klasszikus gitártrióra való átíratkészítésről.

A doktori iskolai felvételtől kezdve egészen a disszertációm elkészülésének hajrájáig hatalmas segítséget jelentettek témavezetőm, dr. Vas Bence útmutatásai, aki akkor is biztatott, amikor egy-egy adott probléma már-már megoldhatatlannak tűnt. A triópartnereimmel, Almossal és Balázssal megálmodott trióátiratok, a közös munka és tapasztalatok nélkül ez a munka biztosan nem készült volna el. Örök hálaival tartozom triónk létrehívójának, néhai mesterünknek, Szilvágyi Sándornak, aki a gitártrió olyan fantasztikus oldalait mutatta meg nekünk, amikre magunktól soha nem bukkantunk volna. Sajnos ő 2021-ben elhunyt, de örökségül hagyta a gitárosoknak Modest Muszorgszkij *Egy Kiállítás Képei* című fantasztikus gitártrió-átiratának kéziratát, mely 2023-ban Eötvös József jóvoltából megjelenhetett. (Szilvágyi, 2023.) Szilvágyi Sándor 2014-ben ezzel az átíratlal indította a triónkat útnak, a Promenádnak volt az első közösen eljátszott tételünk. Engem is ezzel az átíratlal kezdett inspirálni arra, hogy foglalkozni kezdjek a gitártrióra való átíratkészítéssel, és ezt tegyem maximális zenei alázattal, de gitáros kreativitással. Mindenekelőtt azzal az ifjonti energiával, ahogy ő készítette az átíratokat. Neki ajánlom ezt a disszertációt.

## Bevezetés

### *Történeti háttér*

A barokk korban a gitár teste és hangereje sokkal kisebb volt, három dupla és egy szimpla húrral rendelkezett. Ezért főleg monódiák kíséretéhez használták. A gitárhoz képest a lantcsalád tagjai jelentős előnnyel rendelkeztek, mivel zenekari vagy nagyobb kamarazenei kíséretekben elsősorban ezeket a hangszereket használták. A pengetős hangszerek funkciója ebben a korban a zenekarban főleg a continuo volt. Ahogy azonban a zenekarok egyre grandiózusabbak lettek, és a harmóniavilág egyre komplexebbé vált, a pengetősök szerepét átvette a csembaló. Ezzel gyakorlatilag a pengetős hangszerek állandó zenekari jelenléte megszűnt.

A tizennyolcadik század végére alakult ki a klasszikában használatos hathúros, legyezőbordázatos gitár. (Wade, 2006.) Ezzel forradalmi változás történt, hiszen jelentősen megnőtt a gitár hangterjedelme és hangereje. Emellett ekkor terjedtek el az olyan, manapság alapvetőnek számító dolgok, mint a körömmel való pengetés és a lábtartó használata. A gitár első virágkorának mondhatjuk ezt az időszakot. Ám mindezen tényezők ellenére továbbra is belterjes volt a gitárrepertoár, nagyon kevés volt a nem gitáros zeneszerző által írt mű.

Ennek több oka is volt. Az egyik fontos ok, hogy a gitár megszólaltatása felépítéséből adódóan bonyolultnak tűnt azon zeneszerzőknek, akik nem játszottak rajta korábban. A másik, hogy a klasszikus gitár dinamikai tartománya egyszerűen nem tudta felvenni a versenyt a többi zenekari hangszerével, leginkább kisebb koncerttermekben, szalonokban tudta megmutatni magát igazán. A harmadik ok, hogy a gitár hangja a többi hangszerhez képest viszonylag felhangszegény volt. A többi hangszer jelentősen elfedte, ezért alkalmatlan volt többek között a vonósokkal való együttjátékra. Mindeközben a szimfonikus zenekar folyamatosan fejlődött: jelentősen megnőtt a vonósok száma (főleg a hegedűké), egyre elterjedtebbé vált a nagybőgő használata, és állandósult a rézfúvósok jelenléte. Így a zenekar általános hangereje megnőtt, és ez az új hangzás vált sztenderdé. A klasszikus gitár csekély dinamikai tartománya továbbra sem kapott állandó helyet benne. Mivel a zene fő áram-

latába, a zenekarok világába egyáltalán nem tudott becsatlakozni, ezért a gitár szélesebb körű adaptációja nem indulhatott meg. Így történhetett, hogy tizennyolcadik századi forradalmi hangszertörténeti fejlődésünk ellenére a kor olyan zeneszerzői, mint például Joseph Haydn (1732–1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1842) vagy Ludwig van Beethoven (1770–1827) egyáltalán nem komponáltak a hangszerre.

A huszadik század némileg változást hozott: egyre több nem gitáros zeneszerző fedezte fel a klasszikus gitárt, és komponált rá. Napjaink koncerttermi repertoárjának számos jelentős és gyakran játszott gitárdarabja származik kortárs szerző tollából, ám ezen szerzők jelentős része továbbra is gitáros. Emellett, habár néhány zeneszerző felhasználja a klasszikus gitárt zenekari művekben, általánoságban nincs helye a szimfonikus zenekarban.

Összességében elmondható, hogy a zenetörténet legnagyobb nem gitáros zeneszerzői nem, vagy csak egy-egy darab erejéig komponáltak klasszikus gitárra, így a gitáros-zeneszerzők művei adják repertoárunk nagyrészét. (Solomon, 2007. 16. o.) Korunk egyik legismertebb klasszikus gitárosa, Julian Bream (1933–2020) egyenesen úgy fogalmaz, hogy „meglehetősen jelentéktelen” a klasszikus gitár repertoár, és habár ez talán egy túlzó kijelentés, sok gitáros meglátását képviseli. (Patrick, 1958.) Az átíratkészítés megadja azt a lehetőséget, hogy klasszikus gitárosként is részesüljünk egy sokkal szélesebb körből vett repertoárból, a kamarazene pedig bővíti a lehetőségek tárházát. (Snyder, 2006.)

### ***Fókuszban a gitártrió***

A számos gitárt tartalmazó kamarazenei összeállítás közül e disszertáció a gitártriót állítja a fókuszpontba. Ez a döntés négy gondolati alappillérre támaszkodik. Az első gondolati alappillér, hogy a homofon szerkesztésű zenei részletekben három fő szerepet különíthetünk el, melyek a dallam, a basszus és a harmónia. A klasszikus zenei együtthangzás hosszú időn keresztül uralkodó alap- vagy építőkövei – a reneszánsz kortól egészen a romantikáig, majd később a 20–21. századi irányzatok némelyikében napjainkig fennmaradva – a terc elvű építkezésből létrehozható hang-

zatok. Az ilyen tökéletes és tökéletlen konsonanciák és tercelvű szerkesztésre visszavezethető disszonanciák használatának igénye – a különböző ellenpont technikák alkalmazásának komplexitásától függetlenül – kulcsfontosságú szerepet játszott a zenei nyelvezet alakulásában.

Az ilyen hangzatoknak – az emberi felfogóképesség természetéből fakadóan – szólamszámtól függetlenül a legmélyebb és a legmagasabb hangja lesz a hallgató számára legkönnyebben befogadható. Ennek a jelenségnek a következménye, hogy rengeteg zenemű keletkezett homofon<sup>1</sup> szerkesztési elveket követve. A zenei hierarchiában legfontosabb, dallami funkcióval rendelkező szólam legtöbbször ezért kerül a hangzás tetejére, a legkönnyebben hallható regiszterbe.

A legmélyebb hang jelentősége a felhangrendszerből következik, ugyanis ez az a hang, melynek felhangjai az összes magasabb hanggal, illetve azok felhangjaival képesek interferálni. Az akkordfordítások különböző hangzásélménye ebből a fizikai jellemzőből fakad, és emiatt kap kiemelt funkciót a legalsó hangokat játszó szólam.

A hangzás kitöltéséért felelős egyéb hangokat még a kiművelt hallással rendelkező zenészek jelentős része sem különálló hangokként, hanem együtthangzásuk következtében létrejött akkordokként észleli. Adja magát, hogy ezt a három elkülöníthető zenei szerepkört három hangszerre osszuk szét, azaz a gitártrió felállítás ebből a szempontból mindenképpen természetesen lekövetheti a zene felépítését.

A második gondolati alappillér, hogy a polifon, kontrapunktikus szerkesztés eszközeit kihasználó zenei részletek esetében is hat önálló szólamig – hangszerenként kettesével elosztva a szólamokat – még minden résztvevő hangszeren kezelhető nehézségű zenei anyagot kapunk. A szólamok kezelésének más típusú megközelítésére olyan esetekben van szükség, amikor minden szólam hordoz a zenei szer-

---

<sup>1</sup> Homofónia alatt jelen kontextusban az olyan zenei szerkesztési elvet értem, melyben egy adott szakaszban egyértelmű hierarchia fedezhető fel a szólamok közt, ezáltal tagolható a zenei anyag egy dallamot játszó szólamra és egy vagy több kíséretet játszó szólamra. A zenemű lefolyása alatt a dallami és kíséreti funkciók vándorolhatnak a szólamok közt, sőt előfordulhatnak egy tételen belül homofon és polifon szakaszok is.



kezet szempontjából lényeges zenei anyagot, és köztük nem mutatható ki egyértelmű hierarchiabeli különbség. Az ilyen típusú polifon tételek vagy szakaszok komplexitása miatt a felhasznált szólamok száma többnyire hat körül mozog.

A klasszikus gitár adottságaiból fakadóan bizonyos szempontból az ilyen polifon tételek jelentik a legnagyobb kihívást. Az ezekben található önálló szólamok artikulációja, a köztük található hangerőviszonyok változásainak kidolgozása, a dallamok oktáv törés nélküli eljátszása és a hangok hosszúságának tiszteletben tartása gyakran már három szólam esetében sem lehetséges bizonyos – az előző szempontok valamelyikét sértő – kompromisszumok nélkül, vagy a megvalósíthatatlanság határát súroló technikai megoldások nélkül. Két szólam esetében az ilyen kivitelezésbeli sérülések elkerülésére sokkal több eszköz áll rendelkezésre a felszabaduló technikai erőforrások miatt. Így a gitártrío lehetőségei úgy foglalják magukba, akár még a hatszólamú polifon zenei anyagokat is, hogy az átírat minősége konzisztens tud maradni, és a zenei anyagot sem kell a technikai lehetőségeknek alárendelve módosítani.

A harmadik gondolati alappillér, hogy a gitártrío alkalmazásának aránya a csak gitárt alkalmazó kamarazenében tapasztalataim alapján meglepően alacsony. A duett és kvartett együttesek dominanciája a repertoár kutatása során eredeti művek és átíratok tekintetében egyaránt megfigyelhető volt számomra, igaz, ezt az eltolódást nehéz egzakt módon igazolni. A hangszerek számának növekedésével a hangszerelési lehetőségek megnövekednek, azonban ezzel párhuzamosan a résztvevők szinkronizálása egyre nehezebbé válik. A hangszer adottságaiból és a megszólaltatás módjából fakad, hogy a hangindítás rendkívül direkt, szinte pontszerű. Összehasonlítva egy vonós hangszeres együttesel – mely hangszereknek a hangindítása időben sokkal elnyújtottabb, indirektebb és jobban irányítható – érthetővé válik, mennyivel nehezebb az emberi észlelési küszöb szerint is „egy időben” megszólaltatni egy gitáros együttes hangjait. Emiatt a tagok számának növelése exponenciálisan nehezíti az együttlétet. Tapasztalatom szerint az átíratkészítői szabadság és a zenészek összehangolásának szempontjait a gitártrióban optimalizálni szükséges.

Végül pedig negyedik gondolatként visszautalnék arra, hogy saját kamarazenészi pályafutásomban a Venti Chiavi Gitártrío volt a legmeghatározóbb együttes,

ezért az általam készített és elemzett átíratok közt kiemelt helyen szerepelnek a gitártrióra átírt művek. Ebből kifolyólag ez az a terület, amibe előadóművészként és átíratkészítőként is legmélyebben elmerültem. Erre a négy gondolati alappillére támaszkodva írok disszertációmban a kamarazenei összeállítások közül a gitártrióról.

### *A kamarazene és az átíratkészítés*

Disszertációm témaválasztásának másik fontos aspektusa a kamarazene és az átíratkészítés gitáros körökben sajnos gyakran feledésbe merülő fejlesztő ereje, mely mind az egyéni művészi munkánkban, mind pedig az oktató-nevelő munkánkban jelen van. A klasszikus gitár alapfoktól kezdve szólista hangszeres létre van berendezkedve, hiszen polifon jellegéből fakadóan nincs feltétlenül szüksége sem zongorakíséretre, sem arra, hogy részt vállaljon bármilyen kamarazenei tevékenységben. Ha belegondolunk, például egy csellista már az első zeneiskolai évektől részt vesz korrepetíciós órákon zongoristával, később pedig beül egy vonósnégyesbe, szimfonikus zenekarba, életének legnagyobb részét átszövi a kamarazene. Mindközben az átlagos klasszikus gitáros zeneiskolásnak kamarazeneire nagyon ritkán van lehetősége, zongorakorrepetícióval pedig legkorábban általában a szakközépiskolában találkozik, 6–8 év hangszer tanulása után.

Kamarazenélés során fejlődnek a szociális kompetenciák, a személyiség, a résztvevők „megismerik a csoportdinamika tövényszerűségeinek hatásmechanizmusát”. (Kertész, 2015. 167. o.) „Megtanulják, hogyan tudnak az egyéniségünk feladása nélkül együttműködni másokkal.” (Devich, 1985.) „A közös koncepció létrehozása, az együtt megvalósított zenei idők, színek, dinamikai árnyalatok, belső szólamok fontos történései, különleges súlyok, artikulációk, formázás, karakterek mind sok közös aprólékos gyakorlást igényelnek.” (Sára, 2015.) „Hiszen alapjában véve és zenei szempontból a kamaraegyüttes alkotó tagjai egyenrangúak egymással, és ha valaki hibázik, akkor az egész szenved csorbát az egyén hibája miatt.”

(Devich, 1985.) Emellett nem elhanyagolható szempont, hogy a korán és jól bevezetett kamarazenével számos technikai probléma kerülhető el, hiszen sok esetben meg tudjuk előzni a korán rögzülő rossz mozdulatokat, görcsöket.<sup>2</sup>

„Sokféle hangszerösszeállítású kamarazenéhez illeszkedik jól a gitár. Tudunk együtt zenélni magasabb hangterjedelmű fafűvósokkal, vonósokkal, énekesekkel. A tisztán gitár összeállítású kamarazenére is van bőséggel irodalmunk. A rendszeres kamarazenélés folyamatos és napi szükséglete legyen minden gitár tanszaknak! Nem csak a közösségépítő és motiváló ereje miatt. A kamarázás révén a növendékek beleszöppenhetnek egy sok szempontból teljesen új, gazdag zenei világba. Egy viszonylagosan egyszerű szólámat vezetve, a társaikkal közösen dús, komplex, bonyolult szövetű zenét szólaltathatnak meg, annak katartikus élményével együtt. Kiegészítve a repertoár, szólistaként soha nem játszhatnák ezeket a műveket.” – írja körünk egyik legkiválóbb gitártanára, Sára Erika gitár hangszeres tanításmódszertani jegyzetében a gitáros kamarazenéről. (Sára, 2015.)

Mivel klasszikus gitárosként nem képezi szerves részét munkánknak a szimfonikus zenekarral való közös munka, az átíratkésztés gyakran az első (és sajnos sokszor az egyetlen) időszak, ahol találkozik a gitáros a zenekari kottával olyan módon, hogy azzal aktívan dolgoznia is kell. Az átíratkésztés tehát önmagában is egy hasznos és hiánypótló tevékenység a gitáros életében, de érdemes azt is megemlíteni, hogy a zenekari hangszerelés megismerésének mennyi pozitív hatása van a szólóanyag megformálására.

A klasszikus gitáros kottaképeknek a kezdetektől fogva az egyik legnagyobb hiányossága a zenei értelemben vett artikulációs jelzések használatának hiánya. Amennyiben a kották tartalmazzak legato, illetve staccato jelzéseket, ezek gyakorlatilag mindig technikai kivitelezésre utalnak, és nagy számban lehet bennük a természetes zenei logikával ellenkező megoldásokra bukkanni. A kulturált zenei nyelvismeret kialakulásához elengedhetetlen a vonós és fűvós hangszeres esetében

---

<sup>2</sup> Alapfokú klasszikus gitároktatásnál gyakran felmerülő probléma, hogy a növendék vagy a tanár a sok egyszerűbb népdalt, egyszerűbb szerkezetű darabot megunva hamar a többszólamú, technikailag nehezebben kivitelezhető darabokra tér rá. Ha a növendék erre még technikai értelemben nincs felkészülve, a többszólamú pengetés túl korai bevezetésével kialakulhatnak olyan problémák, mint a görcsös pengetés, feszült csuklótartás, a húrok tépkedésének jelensége, vagy a két kéz szinkronjának hiánya. Erre a problémára kínál megoldást a korán bevezetett kamarazene, hiszen így a tanár a diákkal duózva technikailag egyszerűen tud eljátszani zeneileg izgalmasabb műveket.

jóval változatosabb, és zenei szempontból értelmesebb artikulációs jelzésekkel való megismerkedés. Ezen kívül a zeneszerzők gyakran alkalmaznak olyan nagyzenekari megoldásokat, amelyek megfelelő rálátással és stílusérzéssel szólóhangszerre is átültethetők, de a szólóhangszeres kottaképből nem feltétlenül lennének maguktól értetődőek. Ilyenek például a szólószakaszok végét lezáró tonikai akkordra való oldások pillanatában megjelenő váratlan zenekari tuttibelépések, melyek a zenei gravitáció törvényeit lokálisan felülírják (Például: W. A. Mozart No. 9-es K.271-es jegyzékszámú *Zongoraversenyének* első pár üteme). Vagy például egy adott motívumnak a több hangszer közt történő játéka, melynek eredményeképp egy koherens zenei motívum több hangszínnel, fragmentáltan szólal meg (Például: Beethoven 3. *szimfóniájának* 45. ütemtől). Egy aktív átíratkészítő gitáros tehát nem csupán az átíratkészítés képességével gazdagabb, hanem a klasszikus gitárrepertoárhoz is máshogy nyúl hozzá.

A klasszikus gitártrióra való átíratkészítésről nem találtam konkrét tanulmányt. Daniel Wolff Manhattanben íródott 1998-as doktori disszertációjának egy fejezetében foglalkozik vele röviden. (Wolff, 1998.) Emellett értékes és témába vágó gondolatokat osztottak meg néhányan egy-egy mű kapcsán, akik más gitáros hangszercsoportokra (leggyakrabban gitárkvartett, gitárduó) készítettek átíratot, valamint a hangszeres szaklapokban<sup>3</sup> is rendszeresen felmerülő téma a gitáros kamazenei átíratkészítés. (Adkins, 2015., Roznawski, 2008., Woodruff, 2011., Snyder, 2003.)

Disszertációmban egy olyan szempontrendszer mutatok be, melyet alkalmazva megállapíthatjuk az adott zeneműről, hogy potenciálisan átírható-e klasszikus gitártrióra, egyszerűsített bemutatom a klasszikus gitártrióban rejlő lehetőségeket is. A szempontrendszer részben saját átíratok készítése nyomán, részben más átíratokból levont következtetések alapján, részben szakirodalmi tanulmányok alapján született. A szempontok bemutatása során mindig igyekszem egy átíratot szemléltetni és megoldási lehetőséget kínálni a felmerülő problémákra. Mivel az átíratok és releváns példák tárháza végtelen, a doktori értekezés kerete viszont adott, ezért fejezetenként csupán egy-két gitártrió-átíratrészletet mutatok be. A példák magvát a saját átíratok képezik, mellyel egyben be szeretném mutatni művészi

---

<sup>3</sup> *Soundboard, Classical Guitar Magazine, Guitar Review*

munkámat is. Emellett szeretném megjeleníteni az előszóban említett Szilvágyi Sándor-féle Muszorgszkij-átíratot is, hiszen csaknem minden a disszertációban felmerülő szempontra találhatunk benne tökéletes megoldást.

A következő szempontokat fogom megvizsgálni: hangterjedelem, szólamok száma és kiosztása, gitáros idiomák, hangerő, dinamika és hanghosszúság, hangszínek és hangszerelés, kiterjesztett technikák.

## A szempontrendszer

### *Hangterjedelem*

#### *A gitár hangterjedelme*

A sztenderd klasszikus gitár hat húrral rendelkezik, melyeknek hangolása: E, A, D, G, H, E. Mindig figyelembe kell vennünk, hogy a gitár transzponáló hangszer, vagyis egy oktávval lejjebb szól, mint ahogy a kottában írva van.

Mivel a gitáros kottáknál, átiratoknál a gyakorlatban ezt az olvasást alkalmazzuk, ezért a dolgozat folytatásában a hangokra mindig a gitárkottában szereplő nevekkel fogok hivatkozni. A gitár legmélyebb hangja a nagy „E”-hang, legmagasabb hangja pedig az egyvonalas „E”-húron fogott kétvonalas „H”, vagy háromvonalas „C”-hang, attól függően, hogy a hangszerkészítő meddig bővítette ki a fogólapot.<sup>4</sup> (Sloane, 1976.) Napjainkban egyre inkább elfogadottá válik, hogy a mesterhangszereket háromvonalas „C”-hanggal látják el, ezért a dolgozat során bemutatott átiratokban számításba veszem azt. Így tehát a klasszikus gitár hagyományos hangtartománya három oktáv plusz kis szext.

Gitártrió esetén – csakúgy mint az összes homogén, tehát azonos hangszerből álló kamaracsoportnál – kiemelt figyelmet kell fordítani arra, hogy a hangszer azonos hangterjedelmének, és a hangszer alapvetően mély hangzó regiszterének következményeképp a hangzás túl tömörre és sötétté tud válni. Ezt a hangtartományt négy módon tudjuk kibővíteni: a húrok áthangolásával, a húrszám növelésével, a fogólap bővítésével, valamint a rokon hangszer bevonásával.

#### *A hangterjedelem bővítésének lehetőségei*

Az első, legegyszerűbben kivitelezhető módszer a húrok áthangolása. Ez a módszer nagyon hosszú tradícióval rendelkezik, hiszen már a bécsi klasszikus korszakból is

---

<sup>4</sup> A hangnevek oktávjait nem a gitárkottában írt, hanem hangzó magasság szerint értem.

találunk olyan példákat, amikor az egyszerű hathúros gitárokat egy nagy szekundál mélyebbre hangolt hatodik húrral használták.<sup>5</sup> Ezt a lehetőséget már klasszikussá vált átiratoknál is gyakran használjuk. Elvben akármilyen mélyre hangolhatnánk, de figyelembe kell vennünk a gitár menzúráját, illetve a hatodik húr vastagságát és feszítettségét. Ebből az okból kifolyólag H-nál mélyebbre nem érdemes hangolni.<sup>6</sup> A legismertebb lehangolási technika az E-húr D-re való hangolása. A húrok felfelé hangolása ezzel szemben – a húrok túlfeszítettségéből fakadó szakadásveszély miatt – jóval ritkább. Ennek ellenére szórványosan találkozhatunk ilyen darabokkal is.<sup>7</sup>

Számos egyéb áthangolás létezik a gyakorlatban, melyek azonban nem bővítik magát a hangterjedelmet, hanem az eredeti hangtartományon belül módosítják a hangokat. Ezek a hangolástípusok a jobb játszhatóság okán, valamilyen tradíció mentén, átíratkészítés céljából vagy a zeneszerző speciális szándékai alapján jönnek létre. A leggyakoribb ilyen hangolástípus a G-húr Fis-re való hangolása,<sup>8</sup> és az A-húr G-re való hangolása. Mivel a húrathangolás a legevidensebb és legkézenfekvőbb eszköz a gitárosok kezében, ezért a legtöbb zeneszerző és átíratkészítő – ha hangtartománybővítés a célja – ezt az eszközt választja.

A következő két módszer a részleges fogólapbővítés, valamint a hangszer plusz húrokkal való ellátása. Mindkét módszerrel jelentős hangterjedelembővülést érhetünk el, azonban itt számolnunk kell azzal, hogy preparált hangszeren fogunk játszani, ennél fogva a játéktechnika bizonyos mértékig módosul. A fogólap részben történő kibővítése esetén a hangszerkészítő a normál hathúros gitár fogólapját megbővíti adott számú plusz bunddal lefelé vagy felfelé.

A felfelé történő fogólapbővítés esetén a hangszerkészítő általában a legmagasabb húrok („E” és „H”) alatt növeli meg a fogólapot felfelé, belógatva azt a hanglyuk fölé. Ezzel általában háromvonalas „C” vagy „D” hangig bővíthet ki

---

<sup>5</sup> Például Fernando Sor, Dionisio Aguado, Napoleon Coste egyes műveinél

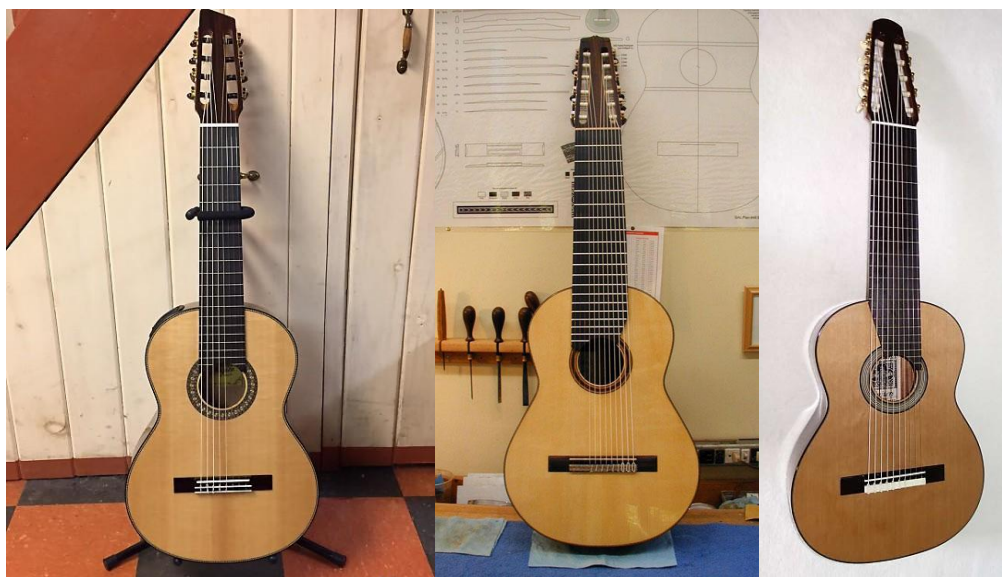
<sup>6</sup> Példa mélyebb hangolásra Roland Dyens: *Traveling Sonátája*, ahol az E-húrt H-ra hangoljuk.

<sup>7</sup> Jó példa erre Carlo Domeniconi: *Koyunbaba szvitje*, mely a gitár hat húrjából négynek az áthangolását követeli meg: D A D A D F-re módosul a hangolás, így kis terccel megnő a gitáron használható hangterjedelem.

<sup>8</sup> Gyakran előfordul például a reneszánsz lantátiratoknál.

hangterjedelem,<sup>9</sup> azonban számolnunk kell azzal az eshetőséggel is, hogy a magas regiszterbe való felnyúlás balkézrel kényelmetlen lehet.<sup>10</sup> Emellett a nylon húrok olyan feszítettséget kapnak ebben a magasságban, amelyben már nagyon nehéz szép képzett hangot létrehozni.

A lefelé történő fogólapbővítés esetén az alsó regiszter bővül ki plusz bundokkal, és húrokkal is. Ennek a létező legkisebb változással járó megoldása, ha egy eredetileg hat húros gitárra hetedik lengő húrt szerelünk, amihez a hídon fúrunk egy plusz lyukat, amibe befűzzük a hetedik húrt, és a kulcsszekrényre egy húrfeszítő szerkezetet készítünk. Ezt a lengő húrt esetleg fogólappal, a kulcsszekrény fölött is elláthatjuk, de pusztán lengőhúrként is használható. A bevett gyakorlat viszont a nyolc<sup>11</sup> vagy tízhúros gitárok kialakítása. Ez már a harmadik módszer, amikor a hangszer plusz húrokkal és fogólappal van ellátva. Ebben az esetben is bővül a fogólap, azonban itt a teljes nyak mentén, hiszen a cél a plusz húrok teljes birtokba vétele. Erre nagyon sok megoldás született és születik napjainkban is.



1. ábra: Három – hozzáadott húrokkal bővített – klasszikus gitár

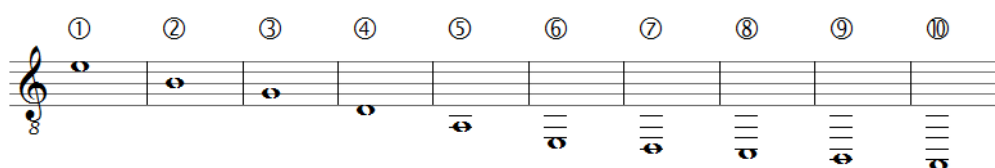
<sup>9</sup> Az ilyen magas regisztert igénylő művek íródtak már a bécsi klasszikában is: jó példa erre Luigi Legnani *Ötödik Capriccioja*, ahol a kezdőhang rögtön egy háromvonalas fogott „D”.

<sup>10</sup> Az ilyen módon preparált hangszereket legtöbbször emelt fogólappal látják el, mellyel megkönnyítik a lefogást.

<sup>11</sup> A Venti Chiavi Gitártrióval az általános alapfelállásunk két hathúros és egy nyolchúros gitár, ezért választottuk magunknak a „Venti Chiavi” azaz húsz hangolókulcs elnevezést.



A fenti ábrán példaként láthatunk egy nyolchúros egy tízhúros, valamint egy tizenkét húros gitárt (1. ábra). A normál hathúros hangszerhez képest általában a mélyebb regiszterek felé bővítenek a hangszerkészítők, de nem példa nélküli a magasabb húrokkal bővített gitár sem. Az alsó húrokat gyakran nem kvartra hangolják, hanem skálaszerűen, ezért a hangterjedelem-bővítés nem lesz olyan jelentős, mint ahogy azt a húrok számának a növekedése jelezné. Cserébe viszont a megnövekedett hangterjedelmen belül egy rugalmasabb újrendezési lehetőséget kap az előadó. Példaként egy tízhúros gitár esetén ez a bővítés így néz ki a gyakorlatban (2. ábra).

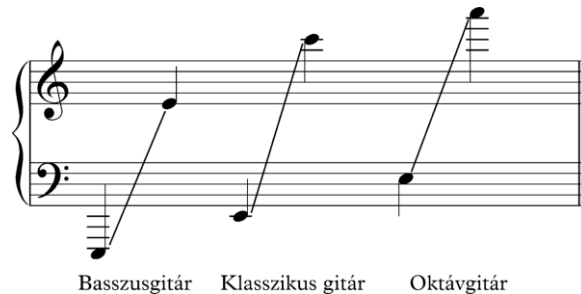


2. ábra: Példa tízhúros klasszikus gitár hangolására

Láthatjuk, hogy a plusz húrok hozzáadásával sokkal nagyobb hangtartomány érhető el, mint a sztenderd gitár húrhangolós hangterjedelem-bővítésével. Azonban cserébe a sokhúros gitárok esetében az előadónak számos játéktechnikai kihívással kell szembenéznie. Egyrészt a plusz húrok megszólaltatását követően számos plusz hang kezd el rezonálni, melyeket ki kell dempfelni a nem kívánt szimultán hangzások elkerülésére. Másrészt a plusz húrokkal nagyobb távolságokat kell átérnie a bal kéznek, mely komoly nehézségeket okozhat egy komplexebb darab esetén. Ezt az anomáliát sokszor a plusz mélyebb húrok húr távolságának csökkentésével próbálja orvosolni a hangszerkészítő, mely azonban a jobb kéznek jelenthet technikai kihívást.

A hangterjedelem bővítésének negyedik eszköze csak kamaraegyüttesekre vonatkozatható, ez pedig a rokon hangszerek alkalmazása. A legegyszerűbb lehetőség lefelé bővítés esetén az akusztikus nylonhúros basszusgitár, felfelé bővítés esetén pedig az oktávgitár használata. (Sloane, 1976.) Az akusztikus basszusgitár hangterjedelme nagyjából három oktáv, kontra E-től egyvonalas E-ig tart, az oktávgitár hangterjedelme pedig három oktáv plusz egy kvart, kis E-től háromvonalas A-ig. Ha egy gitártrióban mindkét hangszer alkalmazzuk – tehát jelen van egy akusz-

tikus basszusgitár, egy sztenderd klasszikus gitár, illetve egy oktávgitár, a hangterjedelem nagyjából két oktávval nő meg egy normál klasszikus gitártrióhoz képest (3. ábra).



3. ábra: Különböző regiszterű klasszikusgitár variánsok hangterjedelme

Érdeemes megemlíteni még a hangterjedelem kapcsán a basszusgitár és az oktávgitár között elhelyezkedő speciális hangszereket, amelyek szintén a gitárcsalád részét képezik; ezek a quintgitár, quartgitár, altgitár és a tercgitár. Ezek a hangszerek nem növelik meg jobban a hangterjedelmet, mint a fent említett basszusgitár, illetve oktávgitár, azonban a praktikusan lejátszható hangterjedelmet annál inkább. Kisebb menzúrával, nyakkal rendelkeznek a normál klasszikus gitárhoz képest, ráadásul annak magas regiszterei ezeken a hangszereken sokkal könnyebben elérhetőek.

Említést érdemel még a capo használatának a lehetősége, mely ugyan szigorú értelemben véve nem bővíti a hangszer hangterjedelmét, de amelynek segítségével az üres húrok transzponálhatókká válnak. Ennek következményeképp nemcsak a fogásmintázatok változnak, hanem a hangszer rezonáns felhangjai is, mellyel világosabb hangzást érhetünk el. Ennek a lehetőségnek a kiaknázására jó példa Diabelli op. 62-es *Grand Triója*, melyben a három gitár három különböző hangolással – capo nélkül, harmadik- és ötödik érintőbe helyezett capóval – szólal meg.

Az ilyen típusú együttesek létrehozása gyakorlatilag a reneszánsz consorthagyomány modern továbbéléseként is értelmezhető.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ezek a consortok jellemzően egynemű hangszereket alkalmaztak, csak különböző méretűeket. Például egy vonóegyüttes esetén szoprángamba, altgamba, tenorgamba és basszusgamba.

### *Hangterjedelemmel kapcsolatos kérdések átíratok esetében*

Az átíratkészítés megkezdése előtt érdemes tárgyilagosan, előzetes módosítás nélkül összehasonlítani a szóban forgó gitártrión rendelkezésre álló hangterjedelmet a darab hangterjedelmével, figyelembe véve az esetleges transzpozíciós lehetőségeket is.<sup>13</sup> Az esetek túlnyomó többségében a rendelkezésre álló keret nem fogja lefedni a szükséges tartományt, ezért két lehetőségünk van. Vagy a szkordatúrát kell hozzáigazítani az átírandó darabhoz, vagy – ha hangolással sem lehet kiegészíteni a hiányzó ambitust – oktávtrészekkel kell megoldani a két tartomány átfedését. Ez az oktávtranszpozíció vonatkozhat egy vagy több szólamra, és a darab egészére vagy csak bizonyos szakaszaira. Amennyiben egy szólam jelentős része megvalósítható az eredeti regiszterben, úgy érdemes a kilógó szakaszok körül olyan értelmes zenei mondatokat, periódusokat vagy elkülöníthető szakaszokat definiálni, amelyeket – karakterükből, gitáron megvalósítható hangzásukból vagy pusztán tagolási okokból kifolyólag – zenei szempontból is érdemes lehet transzpozícióban megszólaltatni. Az összefüggő dallamvonalak megtörése kerülendő, de bizonyos esetekben még erre is van lehetőség. A szólamokban előforduló oktávtrészeket a zenei szövetre gyakorolt hatásuk alapján öt kategóriába csoportosíthatjuk.

1. Legkevésbé a basszus funkciót betöltő szólam oktávtrészei zavarják meg a szerkezetet, amennyiben a transzpozíciók nem eredményeznek akkordfordítás-változást. Az ilyen típusú törések még olyan esetben sem feltétlenül okoznak komoly változást a zenei szövetben, amikor egy zenei tagolási szempontból összefüggő területbe kell őket beékelni. Ennek oka az, hogy a basszusban gyakran találunk olyan hangközlépéseket, melyeknek dallami szerepe háttérbe szorul a funkciós szerepükhöz képest. A kvart és a kvint lépések funkciós szempontból felcserélhetők, és amennyiben nem egy szigorú imitáció része a basszusedallam, ez a két hangközlépés szinte bármikor kiválthatja egymást egy átírat esetében is. Ennek analógiájára a többi komplementer hangközlépés is felcserélhető, de az eredményt mindig érdemes élő zenei kontextusba ágyazva próbára tenni.

Szilvágyi Sándor Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* átíratában, az első Proménád tételzáró ütemeiben található példát erre a megoldásra. (4. ábra) Az átíró

---

<sup>13</sup> A transzpozíciós lehetőségek egy következő fejezetben kerülnek kifejtésre.

megőrizte a felsőbb regiszterekben megszólaló dallamvonal integritását, viszont a három gitár szkoradúra használatával sem tud olyan mély hangokat megszólaltatni, hogy a basszus az eredeti zongora változatban található távolságban maradjon a felső szólamoktól. Ebben az esetben ez a fajta oktáv törés az egyetlen zenei szempontból értelmes transzformáció, ami biztosítja mind a játszhatóságot, mind pedig a darab formai integritását. A két szólam közötti távolság esetleg megőrizhető lett volna más alaphangnem-választással, de az átíró a tétel karakteréhez legmegfelelőbb hangzást kereste. Magasabb regisztere kerülve viszont a sétamotívum nem kellett volna természetes hatást. Ez a megoldás kiválóan szemlélteti, hogy az eredeti változathoz történő ragaszkodásnál olykor fontosabb a hangszer akusztikai tulajdonságait figyelembe venni. Ilyen módon zenei szempontból is előnyösebb változat jön létre, mintha hangról hangra átmásoltuk volna a darabot három gitárra.

4. ábra: Részlet Muszorgszkij, *Egy kiállítás képei* című művének első Promenádjából,  
Szilvágyi Sándor átíratában

2. A zenei szövetet nagyobb mértékben befolyásolják azoknak a dallamvonalaknak a transzpozíciói, amelyek eredetileg a legmagasabb regiszterekben szólal-

nának meg. Ezek a dallamvonalak a legkönnyebben hozzáférhető az emberi észlelés számára, ezért gyakran prioritást élveznek zeneszerzési szempontból is, kiváltépp homofón szerkesztés esetén. Amennyiben az oktávtréések zeneileg értelmese helyeken található, úgy szerkezeti sérülés nem keletkezik a zeneműben, feltéve, hogy a szóban forgó dallam végig a hangzó anyag legmagasabb szólama marad.

Isaac Albéniz Op. 47-es *Suite española*jának a „Sevilla” tételéből készült átiratunk esetében a tizenegyedik ütemtől kezdődő szakaszban a felső szólamot egy oktávval mélyebbre transzponáltuk. (5. ábra) A motívum – mely a darab során már harmadszor fog elkezdődni – már a megszólalásának pillanatában más színezetet kap a kíséretben megjelenő maggiore-minore váltás miatt, és ezt a lendületet felhasználva a darab azonnal át is kanyarodik a -3 kvint távolságra lévő B-dúrba. Az erre a szakaszra kiterjedő oktávtranszpozícióknak kettős szerepe volt. Egyrészt a B-dúr szakaszban megtalálható – egyébként nagyon magas fekvésben lévő – könnyed hangvételi skálának a karakterbe illeszkedő kivitelezését hivatott segíteni, másrészt a hangnemváltást hangsúlyozza.

5. ábra: Részlet Albéniz *Suite española*jának a „Sevilla” tételéből.

Ez a csere zenei szempontból nagy szakadást nem hoz létre a zenei szövetben, mert formailag pont egy új periódus kezdetére esik. Ez a transzformáció egy szemléletes példa arra, amikor egy technikai jellegű probléma által kikényszerített változtatást zenei funkcióval is el tudunk látni. Így a darab integritásán nem esik csorba. A változtatás jellege ilyen esetben inkább hasonlít egy interpretációs döntésre, hasonlóan ahhoz, amikor egy hangszínjelöléssel el nem látott darabban az előadó eldönti, hogy sötétebb vagy világosabb hangszínt alkalmaz a kívánt zenei hatás elérésére.

3. Az előző két típusú oktávtranszpozíció egyidejű alkalmazása egyfajta kompressziót hajt végre a zenei szöveten. Ez a beavatkozás az előzőekben említettekhez képest nagyobb hatással van a hangképre, hisz a tétel ambitusát nagymértékben leszűkíti, de amennyiben a zenei funkciónak megfelelő relatív helyzetüket megőrzik a szólamok, úgy ez a megoldás még működőképes lehet.

Erre találunk példát Szilvágyi Sándor *Egy kiállítás képei* átíratában a *Baba Yaga kunyhója* című tétel 25. ütemtől kezdődő szakaszában. (6. ábra) Muszorgszkij a zongora változatban az ostinato basszus feletti jobb kézben elindított ereszkedést a basszushoz képesti negyedik oktávban található nagy szext hangköz távolságból indítja. A klasszikus gitár teljes hangterjedelme ennél egy teljes oktávval és egy kis szekunddal kisebb, ezért értelemszerűen drasztikus változtatást kell eszközölni a szólamok regiszterét tekintve. Az átíró már a tétel legelején az unisono szakaszban élt a kompresszió lehetőségével, ahol a három oktávban megszólaló motívumot egy primbe tömörítette. Ugyan ez a motívum önmagában nem igényelne ilyen eljárást, az átíró ezzel a megoldással lehetővé tette a tétel későbbi szakaszaiban megjelenő motívumok számára, hogy az ostinato regiszteréből kiemelkedjenek. A 25. ütemtől kezdve az eredeti változatához képest a felső szólam is egy oktávval mélyebben szólal meg, de az ilyen módon két oldalról összetömörített megoldás is visszaadja az eredeti változatban megfigyelhető kettősséget, melyet a konok ostinato és a zuhanórepülésben süllyedő felső szólam kontrasztja alkot.

6. ábra: Egy kiállítás képei Baba Yaga kunyhója című tétel Szilvágyi Sándor átíratában

4. A zenei szempontból megkérdőjelezhető megoldások közé tartoznak az olyan felső szólamtörések, amelyek a kísérőszólamok alá kényszerítik a dallamot. Ebben az esetben a különböző zenei funkciókat képviselő szólamok már egymáshoz viszonyított elhelyezkedésüket sem tartják meg. Emiatt mindenképp valamilyen előadói eszközzel történő beavatkozás szükséges a dallam megfelelő kiemelése érdekében. Ez lehet a kíséret kitöltő szólamainak aránytalanul halk játéka, vagy felhangszegény hangszínen való megszólaltatása, esetleg a dallami funkcióban lévő szólam kiemelése. Mindazonáltal a belső szólamokban elrejtett dallamokra számos zenei példát ismerünk, és emiatt nem teljesen elvetendő ennek az eszköznek a használata sem.

Bartók Béla *Ürögi kanásztáncának* átíratában ezt a megoldást alkalmaztuk a darab kilencedik ütemétől kezdve. (7. ábra) Így a dallamot a későbbiekben – az eredetihez hasonlóan – oktávtranszpozícióba helyezve fokozni tudjuk. A tétel első

szakaszában a kíséret piano és pianissimo körüli dinamikai szinteken mozog, ezért még a belülré kerülő szólamokat is könnyen ki lehet emelni a faktúrából.



7. ábra: Részlet Bartók Béla, *Magyar képek* című darabjának Őrögi Kanásztánc tételéből

5. Az utolsó kategóriába az olyan basszustöréses megoldásokat helyezhetjük, amelyek akkordfordítás változást eredményeznek. Emellett ide sorolhatjuk a csupán technikai kényszerűségből szükséges akkordfordítás váltásokat is. Véleményem szerint az ilyen típusú változtatás csak a legritkább esetben eredményez kiélegítő zenei megoldást, mert a klasszikus zenében egyes akkordfordításoknak formaszervező szerepe lehet. A dúr és moll hármashangzatok kvartszext fordításai – melyek egy basszuselléptetés után könnyedén kialakulhatnak nem kívánatos helyen – a leginkább problematikus példák, mivel ezeknek a hangzatoknak az elsődleges használati köre gyakorlatilag évszázadokig változatlan volt. A zárati kvartszext akkordok jelentősége zeneelméletileg és formatanilag is olyan nagy, hogy véletlenszerű kialakulásukat mindenáron érdemes kerülni. Emellett külön figyelmet érdemelnek azok az akkordok, melyeknek bizonyos fordításai sokáig nem voltak a zenei köznyelv részei. Ilyenek például a bővített szextes akkordok, melyeknek sokáig csak azok a fordításaik voltak mindennapi használatban, amelyekben a névadó hangköz megfelelő hangja a basszusba került. Ez két szempontból okozhat problémát. Egyrészt ezeknek az akkordoknak egyéb fordításait a bécsi klasszicista tételben szinte lehetetlen úgy alkalmazni, hogy az ne keltsen a kelleténél nagyobb feltűnést. Másrészt a későbbi zenékben, ahol adott pontokon kifejezetten az ilyen



akkordok megfordításainak fanyar, és durva hangzásával akartak hatást elérni, elveszítjük a zenei feszültséget, ha az „alapállású” változatot használjuk.<sup>14</sup>

Ideális esetben a feldolgozandó zenemű és az aktuális együttes hangterjedelme megegyezik, de nagyon kicsi a valószínűsége annak, hogy átíratkészítői utunk során kizárólag ilyen darabokkal fogunk találkozni. Ilyen esetben a fentebb felsorolt lehetőségeket organikusan ötvözve kell megtalálnunk azt a megoldást, amely leginkább szolgálja a feldolgozandó zenemű igényeit.

#### *Az átírat hangnemének megválasztása*

A hangnem kiválasztásánál érdemes a hangszer üres húrjai adta lehetőségekből kiindulni. A zenei funkciókat alkalmazó tételek esetében az üres basszus húrok jó jelöltek az átírat alaphangnemének meghatározására, azonban érdemes ezt a zenei funkción alapuló elvet egy lépéssel továbbgondolni. Ha az átírásra szánt tétel zenei formájában van dinamikailag kiemelkedő terület, akkor érdemes a hangszerelési lehetőségeket arra a területre optimalizálni, és ezeken a területeken alkalmazni a legszélesebb hangzó regisztert a legerőteljesebb hatás elérése érdekében.

Akár egy formai szempontból kulcsfontosságú területhez, akár a darabban leggyakrabban előforduló hangnemhez igazítjuk az üres húrok felosztását, el kell döntenünk, hogy azokat a skála melyik hangjainak akarjuk megfeleltetni, hisz gyakran egy zenei mondat csúcspontja nem a tonikai funkcióhoz köthető. Bizonyos esetekben nem is feltétlenül a három fő funkciót érdemes az üres húroknak megfeleltetni. Egy kulcsfontosságú akkord leghatásosabb hangzásképeinek kialakítása érdekében akár egy hangnemi szempontból kevésbé releváns hang is képezheti az alapját az üres húrok kiosztásának.

Ezek a különböző lehetőségek sokszor rengeteg értelmes alternatívának hagynak teret hangnemi szempontból, de ezeket mindig érdemes ütköztetni az álta-

---

<sup>14</sup> Isaac Albéniz Op. 47-es *Suite españolájának Asturias* tételének számtalan átíratvariációja létezik, de a szólógitárra készült változatok nagy része az ideális tempó nyomása alatt meghajolva kénytelen a gitáron gyors tempóban természetesen lefogható akkordfogások közül választani a tétel 37. ütemében. Ennek következtében az összes ilyen változat szükségszerűen elveszíti a bővített kvintszext akkord visszaforgatott szeptim változatát, és annak markáns hangzását, mely azonban a tételnek ezen a lokális csúcspontján majdhogynem formaalkotó szereppel bír.

luk meghatározott dallamtörési lehetőségekkel. A különböző hangnemek különböző szólamoknak fognak dallami szempontból kedvezni, és minden esetben érdemes a megköthető kompromisszumokat úgy optimalizálni, hogy a darabnak egy pontjáról se lehessen rekonstruálni – az eredeti ismerete nélkül –, hogy az a pont volt a kompromisszum áldozata.

Olyan művek esetében, ahol a tételek egymás utáni hangnemeinek tényleges jelentősége van, még ezt a szempontot is érdemes figyelembe venni. Az ilyen több tétéles művek hangnemi viszonyainak megőrzése nem minden esetben lehetséges. Szilvágyi Sándor *Egy Kiállítás Képei* átiratában csak az olyan tételek közt igyekezett megőrizni az egymáshoz viszonyított hangnemi kapcsolatokat, ahol az attacca folytatás miatt annak kiemelt jelentősége van. A mű hossza, és a darab bizonyos tétéleinek lejátszásához elengedhetetlen speciális scordatura használata miatt az egész mű relatív hangnemeit gyakorlatilag lehetetlen lett volna megőrizni.

### ***Szólamok száma és kiosztása***

#### *A gitártrió vezető önálló szólamok*

Mivel a klasszikus gitáron minden egyes hang megszólaltatásához a két kéz teljesen optimális szinkronmunkája szükséges, így a szólamok számának növelése nagymértékben csökkenti a lehetőségeinket. Emiatt az egyszerre kezelhető önálló szólamok száma legfeljebb négy, melyet a zenei részlet technikai összetettsége, tempója és – az üres húrok használatának lehetősége miatt – a hangneme is erősen tud befolyásolni.<sup>15</sup> Gitáros kamarazene esetében értelemszerűen a hangszerek számának függvényében gyarapodnak a megoldási lehetőségek. Gitártrió esetében az igen összetettnek számító hatszólamú ellenpontot alkalmazó zenei részleteket is fel lehet osztani hangszerenként két szólamra. Ilyen módon az egyes hangszerek szólama technikailag kezelhető nehézségű marad, mely lehetővé teszi a szólamonként kidolgozott zenei artikulációt, és az igényes zenei megformálást.

---

<sup>15</sup> A gitár természetesen alkalmas arra, hogy az összes húr felhasználásával akár hat hangos akkordot is megszólaltassunk rajta, de hat – ellenponttani értelemben véve – önálló szólam megszólaltatásának olyan technikai korlátai vannak, melyek ezt a lehetőséget a gyakorlatban kizárják.

### *Szólamszámelemzés átíráskészítési szempontból*

Abban az esetben, ha az átírásra szánt zenemű hat vagy annál kevesebb hangszeres szólammal rendelkezik, nagy valószínűséggel átmegy a szólamok számának vizsgálatára felállított rostán. Azonban az ennél több hangszeres szólamot alkalmazó zeneművek szólamszámának vizsgálatánál a zenei szövet felépítésének vizsgálata is elengedhetetlen. A feltüntetett szólamok száma sokszor nem feltétlenül mérvadó annak a kérdésnek az eldöntésében, hogy alkalmas-e átíráskészítésre az adott mű. Sokkal hasznosabb a ténylegesen önálló szólamok számának vizsgálata, mivel az egy zeneműben található hangszerek számának növelése nem jelenti automatikusan az ellenponttanilag is önálló szólamok számának növekedését. A legnagyobb klasszikus szimfóniák jellemzően ritkán alkalmaznak hat önálló szólamnál többet. Gyakran találhatunk oktáv- vagy prímduplázást és ritmikailag leegyszerűsített szólamisméltéseket különböző hangszerek között, valamint olykor gyakorlatilag akkordikus kitöltőszerepbe visszahúzódó szólamokat is. A szólamok számának vizsgálatakor ezeknek a redukciója után tudunk valós képet alkotni. A kottában jelölt és a ténylegesen önálló szólamok számának különbségét Beethoven Op. 55 Nr. 3-as *Eroica szimfóniája* kiválóan példázza. A tétel grandiózus mivolta miatt átíráskészítési szempontból nem ideális alapanyag, de nagyszerűen szemléltethető rajta a fent említett jelenség. A partitúrában tizenkilenc különböző hangszeres szólam van feltüntetve, de még a szólamok közt dobálgatott imitációkat tartalmazó szakaszokban is – mint amilyen a 166-os ütemben kezdődik – redukálni lehet a ténylegesen önálló szólamok számát ötre. (8. ábra)

8. ábra: Részlet Beethoven 5. szimfóniájának első tételéből

### Szólamok elosztása a hangszerek között

A darab redukciója után a következő lépés kikísérletezni, hogy milyen elosztásban kapja meg a három hangszer a szólamokat. Alapvetően két típusba oszthatjuk a szólameloszlási stratégiát, melyeket gyakran – az oktávtörések alkalmazásának módszereihez hasonlóan – egy tételen belül is változtathatunk a darab igényeinek megfelelően.

Egyrészt választhatunk az egyenlőtlen elosztási stratégiák közül. Ezekben az a közös, hogy valamilyen szempont mentén szándékosan prioritást élvez egy vagy több szólam. Ezekre a megoldásokra jellemzően a homofón szerkesztésű zeneművekben van szükség, mivel az itt található dallami szerepet betöltő szólam általában komplexitását és hangerejét tekintve kiemelkedik a többi közül. Ezért az előadó-művésztől is kiemelt figyelmet, több ráfordított technikai erőforrást igényel. Ilyen esetben a kísérő szólamok elosztására is többféle megközelítést alkalmazhatunk a darab karakterének, szerkezetének, komplexitásának megfelelően.

A fennmaradó szólamokat kétféle módon oszthatjuk tovább. Egyrészt folytathatjuk a prioritás alapján történő csoportosítást. Ezt a megoldást akkor érdemes

alkalmazni, amikor a fennmaradó szólamok között valamelyik – akár a basszus, akár valamelyik belső szólam – rendelkezik külön kiemelésre érdemes tulajdonságokkal, vagy esetleg olyan technikai kihívás van benne, amely miatt érdemes tehermentesíteni azt a gitárszólamot, amelybe bekerül. A basszusfunkciót akkor érdemes kiemelt prioritással kezelni, ha a pusztán harmóniai funkciós keretrendszer biztosításán túl ritmikai vagy dallami szempontból aktívan részt vesz a darab karakterének kialakításában.

Átirataink közül Astor Piazzolla *Oblivion* című tételében alkalmazunk ilyen felosztást a kilencedik ütemtől kezdődően. (9. ábra) A darab első nyolc ütemében egy háromhangos dallam ismétlődik a basszusban, és a kilencedik ütemre gyülemlik fel annyi feszültség a zenei anyagban, hogy a basszus végre kilép az ostinatóból. Ebben a kontextusban a szólamban megjelenő autentikus szekvencia – mely általában nem számít különösen érdekes kompozíciós eszköznek – jelentős zenei eseménnyé válik, és kirobbantja a zenei anyagot. Ennek a jelenségnek a természetes kiemelésére választottuk a prioritás alapján történő szólamfelosztásnak ezt a változatát.

9. ábra: Részlet Astor Piazzolla *Oblivion* című darabjából

A kísértő szólamokat ezen kívül feloszthatjuk „demokratikusan” is. Ezt a megoldást egyrészt akkor érdemes alkalmazni, ha a kísértő szólamok közt nem lehet felfedezni egyértelmű hierarchiát, valamit akkor, ha a kísértő anyag olyan gazdag különböző zenei megoldásokban, vagy olyan dús akkordokat használ, hogy bármelyik egyedüli szólam kiosztása egy hangszerre túlszűfolt, nehézkes faktúrát eredményezne.

Utóbbi szólamkiosztási elvet alkalmaztuk Manuel de Falla *El amor brujo*-jának *Canción del amor dolido* tételének (1–9 ütemek) átírásakor. (10. ábra) Egyedül az eredetileg alt énekesnek írt szólamot osztottuk az első gitárra, annak érdekében, hogy az énekszólamra jellemző agogikai finomságokat, a kíséret ritmikus zakatolásától függetlenül, természetes módon tudjuk eljátszani. Ráadásul ez a szólam az eredeti kompozícióban is a többi szólam közé van hangszerelve, ezért biztosítani kell, hogy a lehető legnagyobb intenzitással tudjon megszólalni. Ezt szintén elősegíti az aszimmetrikus szólamkiosztás.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is for the vocal melody, the middle for guitar accompaniment, and the bottom for guitar accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*, and rhythmic markings like *p* and *mf*. There are also markings for triplets (3) and a quintuplet (5). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 6.

10. ábra: Részlet Manuel de Falla *El amor brujo*-jának *Canción del amor dolido* tételéből

A kísérő szólamokban eközben összetett hangzatok és egymás mozgásától független ritmikai elemek találhatóak, melyek ráadásul széles ambitusban helyezkednek el. Ezeket a szólamokat demokratikus módon osztottuk tovább. Egyrészt azért választottuk ezt a megoldást, mert a széles hangterjedelemben elhelyezkedő sok különböző hangot tartalmazó akkordokat technikailag lehetetlen koncentrálni egy hangszerre, ezért mindenképp el kell osztani őket. Másrészt azért, mert a kísérő szólamok három jól elkülöníthető ritmikai funkcióba tagolhatók, így magától értődik az ilyen tengely mentén való felosztás. A kísérő szólamok egyik része folyamatos nyolcadmozgással biztosítja a szigorú zakatolást, a másik része pedig ezt egészíti ki és kontrasztálja hosszabb hangokkal. Ezek a hosszabb hangok két ütemként váltanak az ütemmutatót megerősítő és az annak ellentmondó hemiolászerű viselkedés között. A harmadik ritmikai elem egy gyors mozgású átvezető dallam, mely a hemiolákból bomlik ki. A három elemet könnyű két hangszerre kiosztani, hisz a hosszabb hangokat játszó hemiolás motívum, és az átvezető dallam mindig egymást követik, így lejátszhatók egy gitáron. A nyolcados mozgásos szólamokat pedig csoportosítva kioszthatjuk a harmadik gitárnak.

A szólamkiosztási stratégiák másik családjába a minden szinten demokratikus kiosztási elvek tartoznak. Az ilyen kiosztási stratégiákat három esetben érdemes alkalmazni. Egyrészt olyan zeneművek átírásakor, amelyekben a feldolgozott anyag tisztán háromszólamú, ezért szólamai teljesen megfeleltethetők a három hangszernek. Másrészt olyankor, amelyekben – legtöbbször a polifon szerkesztési elvek miatt – a szólamok között nem fedezhető fel egyértelmű hierarchia. Harmadrészt olyan esetekben, amikor a hangzás dúsításának szándékával direkt kiosztjuk ugyanazt a szólamot több gitárnak is.

Mikor az alapanyag három szólama egy az egyben megfeleltethető három hangszernek, az átírási folyamat nagymértékben leegyszerűsödik, és a szólamok kiosztásának problémakörével nem is kell különösebb mértékben foglalkoznunk. Ilyen egyszerű adaptációt hajtottunk végre Wolfgang Amadeus Mozart KV 439<sup>b</sup> jegyzékszámú divertimento sorozatának tételeiben. A három basszetskürt szólamot három gitárra kiosztva technikailag nagyon kényelmesen játszható szólamokat kaptunk, mely kiosztást legfeljebb a hangterjedelem és az adaptáció hangnemének szempontjából kell a gitárhoz igazítani. (11. ábra)

### Divertimento I

1. Komponiert angeblich zwischen 1783 und 1788<sup>\*)</sup>

**Allegro**

*Corno di Bassetto I in Fa/F*  
*Corno di Bassetto II in Fa/F*  
*Corno di Bassetto III in Fa/F*

11. ábra: Részlet Wolfgang Amadeus Mozart KV 439b jegyzékszámú divertimento sorozatának első tételéből

A több szólamot tartalmazó erősen polifon szerkesztésre támaszkodó zeneművek átírása esetében a gitártrió adottságaiból fakadóan lehetőségünk van hangszerenként két szólam kiosztásával akár hatszólamú művek megszólaltatására is. Kivételes esetekben ezt meghaladó mennyiségű szólam kezelése is elképzelhető, de az ilyen művekben jellemzően felértékelődik a különböző szólamok egyedi artikulációjának és a kitartott hangok hosszának jelentősége. Tapasztalatom szerint hangszerenként két önálló szólam vezetése esetében ezeket a kihívásokat különösebb – zenei szempontból előnytelen – kompromisszumok megkötése nélkül lehet teljesíteni.

Átírataink közül Johann Sebastian Bach *Musikalisches Opfer* című művéből a hatszólamú Ricercare esetében alkalmaztuk ezt a megoldást. A polifon imitációs szerkesztés miatt a darab nagy részében lehetetlen egy szólamot több ütemen keresztül legfontosabbként kiemelni, ezért logikailag csak a demokratikus szólamkiosztás jöhet szóba. A szólamok csoportosítását többféleképp is végre lehet hajtani. Logikusnak tűnik az egymás melletti szólamok párosítása, de tapasztalatom alapján az ilyen szólam párokban előforduló szólamkeresztezések és szólamérintkezések nem teszik praktikussá e megoldást. Saját átíratunkban ugyancsak hangmagasságon alapuló párosítást alkalmaztunk, de egymással összefonódó csoportosításokat alakítottunk ki: az első és negyedik, a második és ötödik, a harmadik és hatodik szólamokat osztottuk egy hangszerre. A kis hangközökre (kis szekundtól a nagy tercig) a gitáron – üres húrok számbavétele nélkül – gyakorlatilag csak egy használható



fogásminta létezik, míg az ennél nagyobb hangközök esetében mindig több lehetőség áll rendelkezésre. Emiatt érdemes ezt a fajta egymásba fonódó kiosztást alkalmazni, mert ilyen módon nem kerülnek egymáshoz túl közel a szólamok, azaz a potenciálisan kialakuló ujjrendi problémákra mindig több megoldási lehetőség fog kínálkozni.

A hangzás dúsításának szándéka olyan esetekben kerülhet szóba, amikor az eredeti alapanyag karakteréből fakadóan nagy hangerőre van szükség, illetve amikor az eredeti anyagban is található oktávketőzéssel megerősített szólamok. SzilvÁgyi SÁndor Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* átiratában erre a megoldásra találunk példát az „Ódon várkastély” című tétel 29. ütemétől. (12. ábra) Az eredeti zongoraváltozatban eddig a pillanatig a dallam csak egy szólamban volt vezetve, de ebben az ütemben a kíséret feldúsulásával együtt a dallam is kiegészül egy alsó oktávval. Az átiró ennek a zenei szövetvastagodásnak a kiemelésére választotta ezt a fajta szólamfelosztást, mely egyszerre tette lehetővé a dallami oktávketőzést, és a kísérrőanyag vastagodását.

Fontos megemlíteni, hogy ezeket a szólamkiosztási elveket nem kell köbévéselt szabályként kezelni egy tételen belül sem. A zenei szövet, a faktúra sűrűsége vagy a darab technikai követelményei befolyásolhatják az aktuálisan alkalmazott kiosztást. Még egy hatszólamú fuga esetében is elképzelhető, hogy egy szólam ideiglenesen olyan mozgásba kezd, mely egy játékos fókuszált figyelmét igényli, és ilyenkor az eddig e gitáros által vezetett szólamot is át kell szerveznünk egy másik gitárszólamba. Ez a felosztásváltás zeneileg nem feltétlenül lenne indokolt, de az eseti problémák felismerése és megoldása minden esetben jobb hangzó élményt eredményez, mint a száraz logika követése.

12. ábra: Részlet Muszorgszkij Egy kiállítás képei című művének „Ódon várkastély” tételéből, Szilvágyi Sándor átíratában

### ***A gitáros idiomák***

Gitáros idiomá alatt azokat a hangszerteknikai eszközöket és elemeket értem, amelyek nagyon gyakran fordulnak elő a gitár technikai repertoárjában, hangszereszerűek, így átíratkészítés során sokszor segítségül tudnak szolgálni egy-egy zenei gondolat leképezésekor. Emiatt mindenképp szerencsés tisztában lenni a használatukkal gitártrióra történő átíratkészítés során is.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Az összes a következőkben tárgyalt gitáros idiomának nagyon sok változata és megvalósítási formája létezik, olyannyira, hogy önálló munkák születnek csak a technikai kivitelezésükről. Jelen munkának nem tárgya a teljeskörű bemutatásuk, csupán érintőlegesen szeretnék róluk beszélni az átíratkészítéssel kapcsolatban.

## Arpeggio

Az arpeggio olyan pengetéstechnika, mely során az akkordot hangjaira bontva szólaltatjuk meg. Tempóját tekintve alkalmazhatjuk lassú vagy gyors mozgású passzázsoknál is. Mivel nem csupán a gitár sajátja, számos más hangszer is képes az arpeggio játékra, átíratkésztés során gyakran egy az egyben át tudjuk emelni azt. Ilyen esetre példa Astor Piazzolla *Oblivion* című műve, melynek során a zenekar különböző hangszerei egymás között osztják fel az arpeggiót. Saját átíratunkban ezt meg tudtuk oldani csupán a második gitár arpeggiójával. (13. ábra)

**Rubato**



13. ábra: Részlet Astor Piazzolla *Oblivion* című művéből

Hasznos lehet az arpeggio beemelése olyan zenei részeknél is, ahol eredetileg nincs akkordfelbontás, azonban egy hosszú kitarított hangot kellene játszaniuk. Példa erre Antonio Vivaldi *La Primavera* című művének harmadik tétele. (14. ábra)

Láthatjuk, hogy a mélyvonósok és a csembelló is hosszan kitarított hangokat játszanak. Azonban ez gitáron sokkal gyorsabban elhalna, mint ahogy a zenei szövet alapján kívánatos lenne.<sup>17</sup> Már a reneszánsz korszakban is létező gyakorlat volt, hogy az ilyen típusú continuót akkordfelbontással oldották meg a pengetős hangszerek, ezért a gitártrió-átíratban is ezt a megoldást alkalmaztuk. Így a harmónia sem sérül, és az alsó szólamokban sem lesznek lyukak.

<sup>17</sup> A hosszan kitarított hangok problematikájáról a „Hanghosszúság” című fejezetben fogok részletesebben beszélni.

**DANZA PASTORALE**  
Di pastoral zamogna al suon festante Danzan Ninfe e Pastor nel tet.  
**Allegro** 125

Violino principale  
Violini I.  
Violini II.  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Organo (o Cembalo)

14. ábra: Részlet Antonio Vivaldi *La Primavera* című művének harmadik tételéből

### Rasgueado

A rasgueado egy olyan hangszertechnikai eszköz, amelyet kizárólag a gitár használ. Eredetét a spanyolokhoz és a flamencóhoz szokták kötni, de története jóval megelőzi a spanyol népzeneét. (Cortés, 2012.) A rasgueado olyan akkordpengetést jelent, amelynek során a jobbkez ujjainak különböző kombinációival nem pengetjük, hanem pöcköljük a húrokat. Ez az átlagos pengetéshez képest relatíve erőteljesebb, gyors impulzusszerű hangzást vagy hangzássorozatot okoz. Megkülönböztetünk ritmikus, illetve nem ritmikus rasgueadokat.

Ritmikus rasgueadót átíratok készítésekor leginkább olyan esetekben célszerű használni, amikor a zene karaktere megköveteli a hangos, intenzív játékot valamilyen akkordikus felrakásban. Egy vagy két szólamot rasgueadóval játszani a technika lehetőségeiből kifolyólag kényelmetlen, ezért előnyös, ha a zenei részletet akkordszerűre tudjuk újrendezni. Néhány esetben előfordulhat, hogy hasonló részeknél a szólamok tökéletes áthangszerelése gitárra „lyukas” akkordot eredményez, amelyben a hat húrból egyre vagy kettőre nem tudunk hangot rakni. A technikai

megvalósításból kifolyólag e húrok sok bonyodalmat tudnak okozni, adott esetben el is tudják lehetetleníteni a rasgueado kivitelezését. Ezért sok esetben célszerű a kieső húrokra olyan hangokat írni, amelyek már szerepelnek az akkordban egy másik oktávban.

A gitár legerőteljesebb dinamikai lehetőségeit e technikának az alkalmazásával aknázzhatjuk ki, így például crescendók végkifejleteként kiválóan alkalmazható. Fontos azonban azt is figyelembe venni, hogy milyen stílusú műről készítünk átíratot. Egy lassú alaptempójú Bach-kantátaátíratnál például nem feltétlenül érdemes rasgueadókat alkalmazni a csúcspontokon, még akkor sem, ha az imént említett kritériumoknak meg is felelnek, mivel a technika a robbanékonyságából kifolyólag szembemegy a mű hangulatával. Viszont egy spanyol, esetleg flamenco ihlettségű műnél mindenképpen, mivel a rasgueado támogatja a mű zenei mondanivalóját. Ilyen esetre jó példa Manuel De Falla *El Amor Brujo* című művének saját átírata. Az átíratból nagyon sok példát felhozhatnánk, hiszen De Falla – a spanyol nemzeti romantikus szerzőkhöz hasonlóan – nagyon gyakran próbálta meg az andalúz népzene sajátosságait – köztük a flamenco gitárra jellemző rasgueadót – felidézni saját hangszerelési eszköztárával.

Az első tételben a dallamot játszó hangszerek alatt a zongora gyors harminckettes-arpeggiókat játszik, a brácsa a cselló és a klarinét pedig gyors harminckettes mozgásokat végez felfelé. A zeneszerző célja egy viharos lendületű nagy mozgási energiájú hangtömeg létrehozása volt. Ezt a zenei célt a gitártrió-átíratban rasgueado vagy pregnáns arpeggio használatával tudjuk leginkább megjeleníteni. (15. ábra) Ahogy az ábrán is látható, mi úgy döntöttünk, hogy a harmadik gitár a rasgueadóval jeleníti a spanyolos zenei karaktert és a zongora viharos mozgását, míg az első gitár játssza a dallamot, a második pedig arpeggiót játszik.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> A gólperől részletesebben a „Kiterjesztett technikák” című fejezetben fogok beszélni.

♩ = 160  
**Allegro furioso ma non troppo vivo** Manuel de Falla

Guitar

Guitar

Guitar

15. ábra: Részlet Manuel de Falla: *El Amor Brujo* című művének *Introducion* című tételéből

Példa a rasgueadóra mint váratlan hatást kölcsönző eszközre A. Vivaldi *La Primavera* című művének első tétele. Vivaldi itt azt írja zenei programként: „Vengono comprendo l’aer di nero amanto. E lampi e tuoni ad annuntiarla eletti”, vagyis „Fekete köpönyeg borítja be az eget, dörgés és villámlás jelzi a közeledő vihart”. Ahogy az ábrán látható, ezt a viharos hatást Vivaldi a vonósszekció gyors harminckettedeivel jeleníti meg. (16. ábra)

TUONI  
Vengono comprendo l’aer di nero amanto E lampi, e tuoni ad annun .

tr. 45

tr...

6

\*)

16. ábra: Részlet A. Vivaldi: *La Primavera* című művének első tételéből

Ha a gitártrióval ezt pengetéssel próbálnánk végrehajtani, a gyors tempó és a pengetés karaktere miatt sokkal kevésbé robbanékonny karaktert kapnánk, mint amit Vivaldi elér a vonósokkal. Erre a váratlan robbanékonyságra ad lehetőséget a rasgueado, ezért saját átiratunkban ezzel az eszközzel éltünk. (17. ábra)

17. ábra: Részlet A.Vivaldi: *La Primavera* című művének első tételéből

A rasgueadók másik típusát képezik a nem ritmikus rasgueadók, amelyet átíratkésztéskor a vonós vagy fúvós hangszerek kitartott hangjai helyett használhatunk. A technika lényege, hogy alkalmazása közben nem felfedezhető semmilyen ritmikai képlet, mivel a hangok nem metrikus rendszerbe tagozódva követik egymást, viszont sebessége révén folyamatosnak hat. A ritmikus rasgueadókhöz hasonlóan itt is akkordikus felrakásra van szükség a kivitelezéshez. Jó példa erre Manuel De Falla *Danza Ritual Del Fuego* című tétele. (18. ábra)

18. ábra: Részlet Manuel de Falla: *El Amor Brujo* című művének  
*Danza Ritual Del Fuego* tételéből

Az ábrán látható módon De Falla egy pianóból nagyon hirtelen fortéig feldagadó akkordot szeretett volna létrehozni az alsó szólamokban, melynek nem adott konkrét ritmusképletet. Ezt gitártrióval úgy oldottuk meg, hogy a harmadik és a második gitár a rasgueadót egymásnak adogatja. (19. ábra)

19. ábra: Részlet Manuel de Falla: *El Amor Brujo* című művének *Danza Ritual Del Fuego* tételéből



## Tremolo

A tremolo – habár birtokosa nem kizárólag a gitár – szintén egy nagyon hangszer-szerű technika. Kivitelezése során egy hosszú hangot gyakorlatilag felosztunk rengeteg apró hangra, és az ujjaink szinkronizálásával, nagysebességű hangismétléseket hozunk létre. A jól kivitelezett tremolo hangkaraktere gyöngyöző és folyamatos, a hangok hangszíne egymástól nem elkülöníthető. Szerepe lehet a dallam vagy a kíséret is. Kiváló eszköz, ha például fel szeretnénk fejleszteni egy crescendót, szinte tartott hangérzést tudunk kiváltani a hallgatókból, amely hasonló a már említett nem ritmikus rasgueadók folyamatos hanghatásához. Erre egy különleges példát szeretnék felhozni: Muszorgszkij *Holtakkal a holtak nyelvén* című tételének Szilvágyi Sándor-féle trióátiratát.

**CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA.**

Andante non troppo, con lamento.

*pp*  
*il canto marc.*

20. ábra: részlet M.Muszorgszkij: *Egy Kiállítás Képei* című művének  
*Holtakkal a holtak nyelvén* tételéből

Ahogy az ábrán is látható (20. ábra) Muszorgszkij eredetileg egy oktávtremolót képzelt el a zongorista jobb kezében, miközben a dallamot és az akkordkíséretet a balkéz játssza. A trióátirat ezt a feladatot úgy oldja meg, hogy míg a második és a harmadik gitár átveszi a balkéz szerepét, addig az első gitár leképezi a tremolót egyhúron. (21. ábra)

**Andante ma non troppo, con lamento**

21. ábra részlet M.Muszorgszkij: *Egy Kiállítás Képei* című művének  
*Holtakkal a holtak nyelvén tételéből*

A példa azért különleges, mert az átíró eredetileg nem nevezte meg, hogy pontosan milyen eszközzel képzei el a tremolót, a klasszikus tremolo technikát pedig túl metrikusnak éreztük a zongora tremolo időtlen gyöngyözéséhez képest. Így sok kísérletezés után egy gyors egyhúros rasgueado technikával létrehozott tremolo mellett döntöttünk, mely leginkább leképezte az eredeti hatását.<sup>19</sup>

### *Trillák*

A trilla két hang gyors váltakozását jelenti, melyet gitáron kétféle technikával oldhatunk meg. Az egyik a jobbkézzel, két húron pengetett változat, a másik pedig a balkézzel egy húron játszott. Mindkettőnek vannak zenei előnyei és hátrányai, és attól függően használjuk őket, hogy milyen karakterre, dinamikára van szükség az adott átiratban.

A jobbkezes kéthúros trilla előnye, hogy mivel a húr a trillajáték során folyamatosan pengetve van, így tetszőlegesen irányítható a dinamika. Pregnánsabb, így virtuózabb részeknél, hosszan kitarított hangoknál szólhat előnyösen. Jó példa erre Manuel De Falla *Danza Ritual del Fuego* című tétele. A mélyvonós szekció a dinamikáját folyamatosan változtatva crescendókkal és decrescendókkal hosszan trillázik, ezzel egy ritmus nélküli zsongásszerű hangélményt hozva létre. Gitártrióval ezt

<sup>19</sup> Ezt a megoldást még 2014-ben fejlesztettük ki közösen Szilvágyi tanár úrral. Kiváló példa arra a rugalmas és kreatív attitűdre, amivel kezelte a gitárban rejlő technikai lehetőségek átíratba való átültetését.

a hangélményt legjobban a kéthúros trillával tudjuk leképezni, hiszen itt folyamatosan szükség van a kéthúros trilla által biztosított dinamikai kontrollra. Az átíratban ezt a zsongást az első és a második gitár hozza létre, majd pedig az ötödik ütemben belép a harmadik gitár, fokozva a beírt fortissimo hatást. (22. ábra)

The image shows a musical score for three guitars. The time signature is 2/4. The first two guitars (Guitar 1 and 2) play a melody with a tremolo effect (tr) over a series of notes. The dynamics are marked as pp, ff, pp, and f. The third guitar (Guitar 3) enters in the fifth measure with a similar tremolo pattern, marked with ff, pp, and f. The score is written in treble clef.

22. ábra: Részlet Manuel De Falla: *El Amor Brujo* c. művének  
Danza Ritual Del Fuego tételéből

A balkezes egyhúros trilla pontoszerűbb hangélményt ad, hiszen itt jobb kezünkkel egyszer pengetjük meg a húrt, mielőtt balkézettel megvalósítjuk a mozgást. Erre jó példa Manuel De Falla *Danza del Terror* című tétele. De Falla itt forte marcato jelzéssel ellátott rövid, gyors karakterű trillákat írt be a hegedűnek és a fuvolának. Mivel minden egyes trillás hang után van egy kiírt decrescendo, ezért nem probléma a hang gyors elhalása sem. Így a trióátíratban ezt egyhúros trillával oldottuk meg, melyet az első gitár játszik. (23. ábra)

The image shows a musical score for a guitar. The time signature is 2/4. The score starts at measure 20. It features a single-note tremolo (tr) over a series of notes. The dynamics are marked as mf, f marcato, and p. The score is written in treble clef.

23. ábra: Részlet Manuel De Falla: *El Amor Brujo* c. művének *Danza del Terror* tételéből

## ***Hangerő, dinamika, hanghosszúság***

### *A zenei hang életciklusa*

Egy zenei hang életciklusát három fontos részre oszthatjuk, melyek a hangindítás, a hangtartás és a hanglezárás. Egy minőségi eredmény létrehozásához mindhárom ponton képesnek kell lennünk – a hangszer adottságainak megfelelően – irányítá-  
sunk alá vonni a hangot. A hangindítás pillanatának jelentősége egyértelmű, hiszen ez a pont a hang létrejöttének időbeli helyét és hangerejét is szabályozza, valamint a hangszínérzetünket meghatározó paraméterek legnagyobb részére is csak ebben a pillanatban lehetünk hatással.

Gitáron a hang középső részének – a hangtartás szakaszának – irányítása dinamikai szempontjából erősen korlátolt, hisz nem lehet megerősíteni vagy gyengíteni a hangot – szemben azzal, ahogy egy fúvós vagy egy vonós minden technikai nehézség nélkül képes a crescendóra vagy decrescendóra. A gitáron reálisan szemlélve két lehetőségünk van a hang középső szakaszának kezelésére. Az egyik lehetőségünk a vibrato – mellyel hangerőt nem, de hangmagasságot és hangszínérzetet tudunk módosítani –, a másik pedig egy limitált használati körrel rendelkező megoldás a hang halkítására. Ez utóbbit úgy tudjuk megoldani, hogy jobb kezünket fokozatosan a húrlábról indítva a pizzicato pengetéshez hasonló kéztartásba helyezzük, hogy tenyerél fokozatosan eltompítsa a húrok rezgését.

A hang végének a kezelése – amit artikulációnak hívunk a zenei szaknyelvben – egy olyan aspektusa a gitárjátéknak, aminek jelentősége felett gyakran elsiklunk. Mindazonáltal a hang kezelésének e dimenziója kiemelten fontos tud lenni a darab karakterének megformálásában, valamint a formatani összefüggések kiemelésében.

### *Hangindítás*

A hangindítás pillanatának irányítása gitárkamara együtteseknél kiemelkedően fontos, ugyanis a hangindítás pontszerűsége miatt komoly kihívást tud jelenteni egyes akkordoknak egyszerre történő megszólaltatása. Az apró egyenetlenségek kompenzálására egy vonós vagy fúvós együttesnek sokkal több mozgástere van. A hang

beúsztatásának képessége esetünkben teljesen hiányzik, ezért előadóművészi, kamarazenei és átíratkésztési szempontból is a lehető legjobban fel kell vértéznünk magunkat ennek a problémának a kezelésére.

Ugyan első ránézésre triviálisnak tűnhet a felvetés, de képesnek kell lennünk abban a pillanatban megszólaltatni a hangszert, amikor az tényleg szándékunkban áll. Szólógitárosként gyakran fel sem tűnik számunkra, hogy bizonyos technikai jellegű problémák milyen lenyomatot képesek hagyni a gitárjátékunkon. Mivel legtöbbször egyedül gyakorlunk, nagyon nehéz azokra az időzítési problémákra felfigyelni, amelyet egy nehezebb fekvésváltás vagy egy bonyolultabb akkord lefogása tud okozni, és szólógitáros előadás közben ezek az apró pontatlanságok nem is feltétlenül okoznak feltűnő kizökkenést a zenei folyamatból. Ugyanezek az apró egyenetlenségek gitáros kamarazenei környezetbe ágyazva zavaró előkéket tudnak eredményezni. Ennek érdekében a kamarazenei gyakorlás során mindenképp figyelmet kell szentelni a kritikus technikai elemek tempóba ágyazására metronóm vagy saját magunk gyakorlásának a felvétele és visszahallgatása segítségével.

Kamarazenei eszköztárunk szempontjából fontos kialakítani egy – az együttes minden tagja által elfogadott és érthető – kommunikációs rendszert. Számátalan metakommunikációs jelzéssel élhetünk, amivel a szándékunkat jelezhetjük a társunknak, ezek közül csak egyet fogok megemlíteni a teljesség igénye nélkül, mert a mögötte meghúzódó elv bemutatása és elsajátítása sokkal fontosabb, mint a konkrét technika.

A tételek elején és a nagyobb zárlatok utáni újrainduló zenei anyagok esetében a legkritikusabb a tagok közötti kommunikáció, mivel ezek azok a pillanatok, amikor ritmikai szempontból légüres térből kell indítanunk a közös pengetést. Ilyenkor érdemes egy geometriai analógia segítségével a metrum alapegységét – a mérőütést – olyan szakaszként elképzelni, amely a zenei idő számegegyenesén helyezkedik el. Annak érdekében, hogy a szakasz hosszúságát pontosan definiálni tudjuk, legalább két pontot ki kell jelölnünk a számegegyenesen. Az analógiát visszafordítva időre: legalább két pontot ki kell jelölnünk az időben az első közös megszólalás pillanata előtt annak érdekében, hogy pontosan meg tudjuk állapítani azt az időbeli egységet, amit mérőként fogunk értelmezni. Nagyon összeszokott kamarazenei együttesek esetében az időben második megadott pontot már a partnerek

egymás testbeszédéből képesek lehetnek előre megjósolni, de minél lassabb a tempó, minél frissebb a darab és minél fiatalabb az együttes, annál inkább érdemes ezt a bizonytalanságot kikerülni egy pontos metrumdefinícióval.

A Venti Chiavival erre a célra kifejlesztett tempójelzési technikáink közül mindegyiknek három lépése van. Az egyik leggyakrabban alkalmazott mozdulat sorunk a gyakorlatban a következőképp néz ki: az első mozdulat egy fejlendítés, mely kijelöli az első időbeli pontot, a második pedig a pengető ujjak hozzáérintése a húrokhoz, mely nagyon pontosan kommunikálja a második időbeli pontot. Ez alapján már könnyedén kikövetkeztethetővé válik a harmadik pont, a közös belépés<sup>20</sup>.

Átiratkészítési szempontból figyelembe kell venni, hogy minél lassabb egy tétel tempója, és minél szabadabb a metruma, annál nehezebb lesz koordinálni a belépéseket. Szólamkiosztási szempontból bizonyos esetekben érdemes lehet azzal kísérletezni – ha a zenei anyag logikájától nem rugaszkodik el túlzottan –, hogy egy-egy ilyen belépést érdemes kevesebb hangszerrel megoldani, és utólag beléptetni a maradék hangszereket. Az előadóművészi döntés és az átiratkészítés határmezsgyéjén találhatunk még egy megoldást a hasonló problémákra: az akkordtöréseknek szintén korlátozott a zenei alkalmazhatósága, de amennyiben az érzékeny belépés több gitáron is akkordikus jellegű, érdemes lehet azzal kísérletezni, hogy az akkordtörés milyen hatást gyakorol a zenei szövetre. A hangok szándékos szét szórásának bizonyos esetekben pozitív hatása is tud lenni az eredeti zenei anyagra. Szilvágyi Sándor *Egy Kiállítás Képei* átiratának „Katakombák” tételében kísérleteztünk az akkordtörések alkalmazásával, mivel itt egyszerre két tényező is nehezíti az együttes pontos megszólalását. Egyrészt nagyon lassú a tempója a tételnek, másrészt szinte minden akkord koronával rendelkezik, így konkrét metrumérzék kialakulásáról a darab nagy részében nem beszélhetünk.

### *Hangerő és dinamika*

---

<sup>20</sup> Ezt a technikát kifejezetten a versenyeken kapott, közös belépésekkel kapcsolatos kritikáknak köszönhetően fejlesztettük ki. Olyannyira jól működik a gyakorlatban, hogy versenyre mertük vinni pl. Bartók Béla: Magyar képek című művének Este a székelyekkel tételét is, holott a tétel átirata rendkívül érzékeny a közös unisonokra, belépésekre. 2018-ban, az Aschaffenburgi Nemzetközi Gitárversenyen ezzel a tétellel is megnyertük a második helyezés mellett a legjobb átirat díját.

A hang indításának pillanatában meghatározható paraméterek közül gyakran a hangerő kapcsán merül fel a legtöbb kétely. A gitár a zenekari hangszerek bármelyikével összehasonlítva elmarad a maximális hangerő tekintetében. Ezt az elmaradást a gitártrió együttes hangzása valamelyest ugyan képes kompenzálni, de ebben a versenyben elektronikus segédeszközök használata nélkül valószínűleg sosem fogjuk tudni utolérni őket. Fontos azonban észben tartani, hogy a produkció művészi értékét, és az általa átadott érzelmi és intellektuális töltetet nem kizárólag a hangerő befolyásolja. Ezért nem feltétlenül kell mindenáron a fizikai eszközökkel mérhető hangerőt hajszolnunk, sokkal inkább a kifejtett hatásra kell fókuszálnunk.

A hangerő maximuma mellett érdemes két másik paramétert is figyelembe venni, a hangerő minimumát, és a kettő által kijelölt használható dinamikai tartományt. Ez a tartomány a gitártrió esetében meglehetősen széles, és a benne megmutatható dinamikai különbségeket interpretációs eszközként használva számos zenemű hozzáférhetővé válik a klasszikus gitárosok számára is.

Az így kinyíló lehetőségek ellenére érdemes az átíratkészítés alapanyagának kiválasztásakor a realitás talaján maradnunk. Szélsőséges kísérlet lenne például Gustav Mahler *8. szimfóniáját* megpróbálni átültetni gitártrióra, hisz az eredetileg előírt előadói apparátus mérete két nagyságrenddel nagyobb, mint az átírat által megcélzott együttesé.<sup>21</sup> Nehéz pontosan definiálni, hogy hol van az a határ, ameddig még érdemes nekifogni az átíratkészítésnek, de általánosságban kijelenthetjük, hogy ahol az eredeti mű zenei szövetében formaalkotó vagy esztétikai szempontból fontos szerepet töltenek be a szélsőséges hangerőt megcélzó hangszerelési megoldások, ott érdemes ezeknek a kulcspillantatoknak a közvetlen környezetéből egy provizorikus átíratot készíteni, és élő zenei környezetben kipróbálni, hogy hangzik a részlet.

Átíratkészítési szempontból mindenképp szerencsések azok a darabok, amelyek alapkarakteréhez inkább a visszafogottabb hangszerelés illik, ugyanis a gitár egyik legkülönlegesebb tulajdonsága a többi hangszerrel szemben pont az, hogy technikailag semmilyen erőfeszítést nem jelent a piano játék. Összehasonlítva akár

---

<sup>21</sup> Arról nem is beszélve, hogy a darab erősen szövegcentrikus, és rengeteg vokális szólammal operál.

a vonós, a fúvós, de akár a billentyűs hangszerekkel is, a gitáron jóval kényelmesebb ezt a dinamikai regisztert minőségi hangképzéssel megszólaltatni. A „gitáros idiomák” című fejezetben említett Szilvági Sándor *Egy kiállítás képei* átiratában a „Holtakkal a holtak nyelvén” tétel egy tökéletes példa arra, hogy egy piano tétel törékeny érzékenységét mennyire könnyedén elő lehet csalni hangszerünkéből.

Mindazonáltal, még ha limitáltan is, de vannak lehetőségeink arra, hogy a gitár hangerejét a lehető legszélsőségesebb mértékben kiaknázzuk. Erre a legegyszerűbb lehetőségünk a minden gitárra kiosztott több húrt igénybe vevő akkordok alkalmazása. A fenti Szilvági Sándor-átirat „Kijevei Nagykapu” című tételében találhatunk ennek az eszköznek a felhasználására számtalan példát.

Ilyen akkordok zenei hangzó térben való elhelyezésénél érdemes figyelembe vennünk a hangszerek által előállított fizikai értelemben vett hangnyomás növekedése mellett a pszichoakusztikai hangosságérzetet is. A Bark skála fokaival reprezentálható frekvenciatartományokat kritikus sávoknak nevezzük. Egy ilyen kritikus sávon belül szimultán megszólaló hangok együttes hangosságérzete a leadott akusztikai energia függvényében változik. (Zwicker, E., Flottorp, G., & Stevens, S. S., 1957) Abban az esetben, ha a hangok több kritikus sávban elosztva találhatók, az egyes sávok önálló hangosságérzetei összeadódnak, függetlenül attól, hogy a valós fizikai akusztikai energiából mire lehetne következtetni. (Fletcher, H., & Munson, W. A., 1933) Ezt a jelenséget kihasználva a hangnyomás fizikai értelemben vett növelése mellett a hangzó tér kiterjesztésével is tudjuk a hangosságérzetet növelni. A kritikus sávok a legmélyebb regiszterekben szélesebbek (a Bark skála első kettő foka több mint egy oktáv hangterjedelmű), és a hangmagasság növelésével egyre szűkülnek, majd g'-től kezdve nagyjából kis terc szélesek maradnak a teljes hallástartományban.<sup>22</sup> Ezeknek a kritikus sávoknak a határvonalai a valóságban nem rögzíthetők konkrét hangmagasságokhoz, hanem az aktuálisan megszólaló hangok kontextusában értelmezendők. Ugyanakkor az egyes tartományok szélességét kiválóan szemléltetik a Bark skála konkrét frekvenciákhoz rögzített fokai.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> A Bark skála zenei szempontból releváns fokainak felső határértékei átszámítva hozzávetőleges zenei hangmagasságra: G#, g, d', g', c'', d#'', g'', a#'', c#''', e''', f#''', a''', h''', d''', f''', g''', a#''', c#''', e''', g''', a#''''

<sup>23</sup> Egy a''-c'' kis terc a Bark skála szerint ugyan két kritikus sávba tartozna, de önmaguk kontextusában egy kritikus sávon belül találhatók.



## A hang tartása

A hang életciklusának középső szakasza – a hangkitartás – az a terület, ahol a gitárjátékos a legkisebb kontrollt tudja gyakorolni a zenei hang felett. A gitár hangja a megpengetés pillanatában a legerősebb, utána gyorsan elhal. Átiratok készítésekor hamar szembesülhetünk vele, hogy hangszerünk hangja elég rövid életű vonós, illetve fúvós társaihoz képest. Előnyösnek számítanak tehát azok a darabok, melyekben ritkán fordulnak elő hosszú kitartott hangok. Ha mégis úgy döntünk, hogy átiratot készítünk ilyen típusú zenei anyagból, létezik néhány megoldási lehetőség, amivel áthidalhatjuk a hangkitartás problémáját. Az első megoldási lehetőség a fejezet elején már említett vibrato, mellyel jelentősen nem tudjuk meghosszabbítani a hangot, de némileg mégis hozzájárulunk a kitartott hangérzethez. A második megoldási lehetőség az olyan repetitív technikák alkalmazása, mint a „gitáros idiomák” című fejezetben taglalt rasgueado, tremolo vagy a trilla. Egy jó példa erre P.I.Csajkovszkij: *A Diótörő* című művének „Arab tánc” című tétele. (24. ábra)

24. ábra: P.I. Csajkovszki: *A Diótörő* című művének „Arab tánc” tételének részlete

Ahogy az ábrán is láthatjuk, Csajkovszkij az oboa szólam hosszú kitarzott hangjára többféle dinamikát is ír. Itt a legmegfelelőbb megoldásnak a tremolo jellegű egyhúros rasgueado használatát találtuk.<sup>24</sup>

Az utolsó típusú megoldási lehetőségként súlytalan helyen újrapengetjük a tartani kívánt hangunkat, mielőtt az teljesen elhalna. Erre jó példa Astor Piazzolla *Oblivion* című művének átírata. A műben az első hegedű sok hosszú egyenes kitarzott hangot játszik a felső szólamban, melyre ráadásul Piazzolla sokszor crescendót ír. Megpróbálhatjuk vibratóval meghosszabbítani a hangot, azonban egyrészt a tempó túl lassú ehhez a megoldáshoz, másrészt pedig vibratóval biztos nem tudjuk majd leképezni a beírt crescendót. Megpróbálhatjuk tremolóval, rasgueadóval vagy más hasonló repetitív mozgással meghosszabbítani a hangot, amely megoldaná a crescendo kérdéskörét, azonban ezeknek a mozgásoknak a hangkaraktere még a legfinomabban megoldva is túlságosan tolakodó és szétagolt a hegedű által létrehozott hangkarakterhez képest<sup>25</sup>. Ilyen módon arra a megoldásra jutottunk, hogy a felső szólam minden harmadik negyeden újrapengeti a hangot, amit lassú vibratóval is megsegít. Ezzel tudjuk leginkább azt az érzetet kelteni, mintha a hangerő is növekedne, de az egyenes hangkarakter sem változna.

A hang hosszának befolyásolására bizonyos szintig a pengetés irányának változtatása is alkalmas. Wright értekezésében a két szélsőséges pengetési irány – a fedlappal merőleges és a fedlappal párhuzamos pengetés – közti különbséget is vizsgálja. Azonos pengetési erő esetén első esetben a hang kezdeti intenzitása jóval nagyobb, azonban nagyon hirtelen hangerőcsökkenés után gyorsan elhal. A második esetben jóval kisebb a hang kezdeti intenzitása, de a hang lecsengési ideje is sokkal hosszabb. (Wright, H. 1996. 54. o.) A pengetésirány változtatása ugyanakkor a hangszínrre is erős hatást gyakorol, úgyhogy ennek a hanghosszúság-kezelési

---

<sup>24</sup> Ez pontosan ugyanaz a technikai elem, mint amit alkalmaztunk Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című művének „Holtakkal a holtak nyelvén” című tételében Szilvágyi Sándorral. Erről „A gitáros idiomák” című fejezetben beszéltem korábban.

<sup>25</sup> Ennek ellenére sokat kísérleteztünk ezzel is, mivel a gitárosok gyakran folyamodnak ehhez a megoldáshoz az *Oblivion*-átírat során. Azonban a vonós zsűri és kollégák minden esetben negatívan nyilatkoztak, mivel a repetitív technikák annyira messze állnak hangkarakterben az *Oblivion*tól. A 2016-os Budapesti Gitárfesztivál mesterkurzusán Giampaolo Bandini úgy nyilatkozott, hogy ebben az esetben szinte már groteszknek hatna egy tremolo vagy egy rasgueado, és inkább az újrapengetéssel érdemes kísérletezni.

eszköznek az alkalmazását olyan esetben érdemes alkalmazni, amikor a megváltoztatott pengetési irány által megváltozott hangszín is illik az adott zenei területhez.

### *Artikuláció*

A hang befejezésének és a következő hanghoz való csatlakoztatásának gyakorlatilag végtelen fokozata létezik, de átíratkésztési szempontból elég három releváns fokozatra osztva tárgyalni őket: legato, tenuto és staccato. A gitáron a hangok összekötésére olyan értelemben nincs lehetőségünk, mint ahogy ezt egy fúvós vagy vonós hangszeres értené. Esetükben a hang vége gyakorlatilag átmenet nélkül csatlakoztatható egy másik hang elejéhez. Klasszikus gitáron ennek a hatásnak az elérésére két eszköz áll rendelkezésre, az egyhúros bal kéz kötés – ráütés és elpengetés<sup>26</sup> – és a kéthúros kötés.<sup>27</sup> Ezeknek egyike sem tudja tökéletesen leképezni azt az intenzitást, amit egy kitartott hangon crescendóra képes hangszer tud létrehozni, de ennek ellenére karakterben mindkét megoldás érezhetően különbözik a tenuto és staccato artikulációtól. Így érdemes törekedni ennek a lehetőségnek a kiaknázására, amikor csak lehetőségünk adódik rá. A tenuto esetében a két hang egymáshoz illesztésének pillanatában új hangindítás történik, ezáltal a két hang ugyan elkülönül egymástól, de a tagolás pillanata egybeesik az előző hang lezárásának pillanatával. Staccato esetében az új hang indítása már csak az előző lezárása után történik meg, így egy rövid – kottagrafikai szempontból nem jelölt – szünet keletkezik.

Az átíratkésztési folyamatban két okból is érdemes megvizsgálni a kiválasztott alapanyagot a benne alkalmazott artikulációk szempontjából. A gitárkottákkal összevetve a vonós, fúvós és billentyűs kották sokkal részletgazdagabbak az artikulációs jelzések tekintetében, és ezeket rendszerint ténylegesen zenei indokkal helyezték el. Gitárkottákban sokszor előfordul, hogy az „artikulációs jelzések” inkább

---

<sup>26</sup> Ráütés során a már rezgésben lévő húrt a bal kezünk fogólapra ütésével megrövidítjük, így az alaphangot szünetmentesen össze tudjuk kötni egy annál magasabb hanggal. Elpengetés során ennek ellenkezője történik: a már rezgésben lévő húrt azzal a bal kéz ujjunkkal pengetjük meg, amelyik azt éppen fogja. Ilyen módon a hangot rá tudjuk kötni egy üres húrra, vagy egy, az eredeti hang alatti bundban lévő hangra. Ezeknek a technikáknak az az előnye, hogy a két hangot szünetmentesen tudjuk egymáshoz kapcsolni, ám mindkettőnek az a hátránya, hogy a jobbkézpengetés kihagyásával kontrollt veszítünk a hangerő és a hangszín fölött.

<sup>27</sup> A kéthúros kötés esetében a két hang „szünetmentes” összekötését a billentyűs hangszerekhez hasonlóan lehet megoldani: az első hangot összezúgatjuk a második hanggal. Ezzel azt az illúziót tudjuk kelteni, hogy a két hang között nem volt szünet.

csak a kiadó vagy a zeneszerző által javasolt technikai megoldásokra utalnak, és emiatt valós zenei elveket nem minden esetben lehet észrevenni ezek mögött. Emiatt nagyon tanulságos más hangszerekre íródott művek artikulációs megoldásaiból táplálkozni és tájékozódni, mert ezeket a megoldásokat szóló és kamarazenei interpretációinkba is integrálhatjuk. Az artikulációs megoldások – gitárkottákra egyáltalán nem jellemző – változatosságára, és ezeknek a zenei karakterre gyakorolt hatására kiváló példa Wolfgang Amadeus Mozart KV 439<sup>b</sup> jegyzékszámú divertimentói közül az első divertimento harmadik, Adagio tételé<sup>28</sup>. (25. ábra)



25. ábra: Részlet Wolfgang Amadeus Mozart KV 439<sup>b</sup> jegyzékszámú divertimento sorozatának Adagio tételéből.

Az első nyolc ütemben hat különböző artikulációs mintázatot találhatunk a felső szólamban, és a korstílus egységessége miatt ilyen típusú motívumokba lépésről-lépésre beleütközhetünk a korban keletkezett gitárdarabokban is. A stílusbeli egységesség miatt a más hangszerek darabjaiból kinyert artikulációs ötleteket számtalanszor tudjuk adaptálni eredeti gitárkompozíciókra is.

A másik szempont, ami miatt érdemes az artikuláció szemszögéből is megvizsgálni egy zeneművet, a különböző artikulációt alkalmazó szólamok száma és elosztása. Amennyiben a darabban felhasznált artikulációs eszköztár összetett és párhuzamosan többféle artikulációt igényelnek a szólamok, érdemes lehet olyan módon csoportosítani az átírandó szólamokat, hogy az egyféle, vagy hasonló artikulációt igénylő szólamok kerüljenek egy játékos keze alá az átíratban.

<sup>28</sup> Ezt a tételt játszottuk a 2018-as Aschaffenburgi Gitárversenyen harmadik fordulójában is, melyen a zsűri vegyes kritikát fogalmazott meg, épp az artikulációs kérdéseknek köszönhetően. Míg a gitáros zsűri túl soknak, addig a fűvós és vonós zsűri túl kevésnek találta ugyanazokat a tenutokat illetve staccatokat. A gitárversenyen végül második helyezést értünk el. Jó tanulsággal szolgált számunkra az átíratkészítés során használt artikulációkra vonatkozólag.

## *Hangszínek, hangszerelés, tempó*

### *A gitár hangszínei*

Hangszínérzetünket, és azt a képességet, hogy beazonosítsuk, milyen hangszerről van szó, legnagyobb százalékban a hang megindításának pillanatában keletkező tranziensek befolyásolják. Ezeket a tranzienseket tudjuk módosítani annak érdekében, hogy egy hangszerből sokféle különböző hangot csaljunk elő. A gitár nagyon hangszíngazdag hangszer, a gitárjátékos pedig a többi hangszerhez képest relatíve gyorsan tud váltani a különböző karakterű hangszínek között. Ennek leginkább játéktechnikai okai vannak. Hangszínünket egyrészt a jobbkez körmének állapota,<sup>29</sup> másrészt jobb kezünk pengetéstechnikája befolyásolja. Megkülönböztetünk ráhúzott pengetést (apoyando), valamint szabadpengetést (tirando). Az előbbivel általában egyszerűbben lehet hangosabb, markánsabb hangot létrehozni, utóbbival pedig egyszerűbb, vékonyabb, halkabb hangot. Természetesen ez csak nagy általánosságban működik így, létezik halk apoyando és markáns tirando is, minden a gitárosok hangszerttechnikai céljaitól és lehetőségeitől függ. Emellett tudunk a csuklópozíciónk változtatásával is hangszínt váltani: ha szembefordítjuk a jobbkezcuklót a húrokkal, élesebb hangot tudunk létrehozni, ha pedig oldalra fordítjuk, puhábbat. Végül pedig szintén nagy hangszínbeli váltást jelent a pengetés helyének változtatása: ha a hanglyuk fölött közvetlenül pengetünk, sokkal puhább hangszíneket tudunk kicsalni a hangszerből, mintha a lábánál pengetnénk, ahol kemény, fémes hangszínt tudunk elérni. Mind az apoyando–tirando-váltás, mind a csuklópozíció változtatása, mind pedig a pengetés helyének megváltoztatása hatalmas hangszínbeli változtatást jelentenek a gyakorlatban, technikailag viszont egyszerű feladat a kivitelezésünk. Ezért tud a gitárjátékos gyorsan és könnyedén hangszínt váltani.

---

<sup>29</sup> Klasszikus gitáron jobb kézzel körömmel pengetünk, mivel ez sokkal nagyobb hangerőt, nagyobb tempót és sokkal több hangszínbeli lehetőséget kínál, mintha ujjbeggyel pengetnénk a húrokat. A hangszínt jelentősen befolyásolja a körmünk élének állapota, ezért azt reszeljük és polírozzuk. Ha egy köröm nincs megfelelően polírozva, sokkal „szörösebb” hangszínt kapunk.

## Hangszínek kezelése a trióátiratban

Gitártrióra való átíratkészítés során mindig érdemes arra törekedni, hogy használjuk a fent leírt eszközöket, és megpróbáljuk átemelni és leképezni a zeneszerző eredeti hangszínnel kapcsolatos elképzeléseit. Egy zenekari átírat esetében például általában egy vagy több zenekari hangszert jelenítünk meg egy-egy gitárszólamon belül. Különböző zenekari hangszerek gitáron való megjelenítésének kiváló eszköze a különböző hangszínek használata. Erre egy példa A. Vivaldi *La Primavera* című művének második tétele. Vivaldi nagyon pontosan leírja, hogy mit vár az egyes hangszerektől: a szólóhegedű reprezentálja az alvó kecskepásztort (mezzoforte), a hegedűk imitálják a levelek és a növények halk suhogását (piano), a brácsa pedig az időnként ugató kutyát, akihez odaírja utasításként, hogy végig hangos és „tépett” legyen. (26. ábra)

E quindi sul fiorito ameno prato Al caro mormorio di fronde e piante Dorm'el  
IL CAPRARO CHE DORME 85  
Largo

Violino principale (mf)

Violini I. II. *pp sempre* (segue)

Viola IL CANE CHE GRIDA *sempre f si deve suonare sempre molto forte e strappato*

26. ábra: Részlet A. Vivaldi: *La Primavera* című művének harmadik tételéből

Ezt gitártrióval három különböző hangszínnel oldottuk meg az átíratunkban. (27. ábra) Az első gitár a lehető leglágyabb hangszínnel, befelé fordított csuklóval lyuk fölött penget, megjelenítve az alvó kecskepásztort, és mindezt ráhúzott penge-téssel teszi, hiszen dallamként kissé ki kell emelkednie a trióból. A második gitár szabad pengetéssel, hanglyuk fölött lágú hangszínnel imitálja a növényesuhogást, így hangerőben is kissé az első gitár alá kúszik. A harmadik gitár pedig egészen a lábánál, ráhúzott pengetéssel ér el kemény, fémes hangszínt, megjelenítve az ugató kutyát.

8

**Largo**

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

*pp sempre*

*pp sempre*

*solo*

27. ábra: Részlet A. Vivaldi: *La Primavera* című művének harmadik tételéből

Nagyobb kihívást jelenthet hangszíneink sokszínűségének megjelenítésénél, ha éppen arra kell törekednünk, hogy mindhárom gitár azonos hangszínnel pengessen. Például, ha el szeretnénk játszani az előző példaként felhozott Vivaldi-darabnak nem csupán a második tételét, hanem a teljes művet, akkor számos helyen találkozunk azzal a jelenséggel, hogy a teljes vonós szekció ugyanarra a hangszínnre törekszik, mert ez a zenei cél. Még ha sok próbával és gyakorlással mindhárom pengetési technikát összefésüljük, így közel ugyanazt a hangszínt érzük is el, mindig jelen lesz a három különböző hangszer saját hangkaraktere. Triónkkal ezért egyrészt már a hangszervásárlásnál is tudatosan figyeltünk arra, hogy azonos típusú fából (lucfenyő) készüljenek a hangszerek, kettőt pedig ugyanaz a hangszerkészítő készítet, ugyanabból a fenyőfából. A két azonos fából készült hangszer közül az egyik nyolchúros a másik pedig hathúros gitárnak készült, és még ez a differencia is befolyásolja a hangszíneket: a hathúros hangkaraktere sokkal fényesebb, intenzívebb, és robbanékonyabb, mint a nyolchúrosé.<sup>30</sup> Ezért a nyolchúros gitáros is gyakran használ hathúros váltóhangszert, ha hangszínnre kifejezetten érzékeny a szólambeosztás. Jó gyakorlat a hangszerek átmeneti cseréje, amikor egy időre hangszert cserélve kitapasztaljuk egymás hangszerét a saját pengetési technikánkkal, és megkeressük, hol és hogyan kapjuk meg a cseregítáron ugyanazt a hangszínt és hangkarakteret, mint amit a sajátunkon megszoktunk.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> A két plusz húr fedlapra gákorolt húzóereje miatt a készítő nem tudott olyan vékony fedlapot készíteni, mint amilyen a hathúros testvére rendelkezik.

<sup>31</sup> A gitáros kamaraversenyeken ahol nem csupán gitáros zsűri van jelen, az egyik leggyakoribb kritika a homogén kamaraegyüttesekre nézve az indokolatlanul sokféle hangszín használata. Amit

Mindazonáltal a hangszín, mint zenei szervezőerő bizonyos tételek esetében olyan kiemelt jelentőséggel bír, hogy a zeneszerző eredeti szándékát csak nagyon jelentős önreflexióval érdemes megváltoztatni. Jó példa Igor Sztravinszkij *Oktettje*. Itt abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy a szerző saját maga írt a hangszerelés zenei mondanivalóban betöltött kiemelkedő szerepéről. Ebben az esetben a hangszerelés kulcsfontosságú a mű „zenei tárgy” jellegének kihangsúlyozásában. (Sztravinszkij, 1947.) Mivel a zeneszerzők ritkán írnak ennyire részletesen saját műveikről, leggyakrabban az átíró feladata lesz, hogy ezt a szempontot mérlegelje. Minél színesebb az alapanyag eredeti hangszerelése, annál nagyobb az esélye annak, hogy a hangszín kulcsszerepet játszik a darab szerkezetében.

### *Hangszínbővítés vendéghangszerekkel*

A „hangterjedelem” című fejezetben említettem, hogy gitáros kamaracsoportok esetén a hangzás gyakran tömörre, mattá és sötétté tud válni, mivel alapvetően mély hangzó regiszterrel dolgozunk. Minél több gitárral játszunk, ez a probléma, annál inkább előtérbe kerül, így például egy gitárzenekarnál már nélkülözhetetlen néhány vendéghangszer (általában oktávgitár, akusztikus basszusgitár vagy cselló) használata az együttesben, amellyel nemcsak a hangterjedelem bővül, hanem a hangszínbeli lehetőségek tárháza is. A gitártrió véleményem szerint még pont azt a hangszeremennyiséget jelenti hangszíngazdagság szempontjából, amely jól kigondolt hangszereléssel és tudatos hangszínválasztással jól működhet. Ha azonban a gitártrióra való átíratkésztés során mégis szeretnénk és lehetőségünk van plusz hangszerekkel bővíteni a hangzásunkat, számos rokonhangszert használhatunk, a gitárosok technikai lehetőségeit figyelembe véve. Az oktávgitár hangszínei sokkal vékonyabbak, csilingelőbbek<sup>32</sup> a sztenderd hathúros klasszikus gitárénál, hangolása,

---

egy gitáros fül általában még elfogadható hangszíngazdagságnak tart, az egy vonós vagy egy zongorista fül számára már nem tolerálható. Jó példa erre az 2019-es év, amikor ugyanezt a Vivaldi-átíratot három versenyre is elvittük. A kritikákból építkezve az amerikai GFA gitárversenyre már a legtöbbet azon dolgoztunk, hogy hármunk hangszíne teljesen azonos legyen ott, ahol ezt a zenei szövet megkívánja. Ennek a munkának meglett a gyümölcse, mivel a verseny színpadán már olyan érzetet sikerült keltenünk hangszín szempontjából a visszajelzések alapján, mintha három helyett egy gitár játszana.

<sup>32</sup> Az oktávgitár hátránya viszont, hogy a rövid húrok miatt hangszíne gyakran kopogó, pukkanó jellegű.



pengetéstechnikája viszont azonos vele. Így használatával minimális technikai kompromisszummal tudunk hozzáadni az együtteshez extra hangszíneket. Természetesen olyan eset is lehetséges, ha ez a bizonyos technikai kompromisszum nem szempont a trióátírat készítésénél, mert egy vagy több tag is tud váltóhangszereken játszani. Ebben az esetben bevonhatunk az együttesbe olyan hangszereket is, amelyek ugyan a pengetős hangszer család tagjai, de megszólaltatásuk technikája nem azonos a klasszikus gitáréval. Ilyen hangszerek például a mandolin, a bendzsó vagy az ukulele. További lehetőség a nem pengetős hangszer család tagjainak beemelése, amely bizonyos mértékig gazdagítani tudja az előadást, például az olyan ritmushangszereké, mint a csörgő a shaker vagy a rumbatök. Jelen disszertáció alapvetően a klasszikus gitártrióval foglalkozik, így nem tárgya a vendéghangszereken való átíratkészítési problémák feltárása.<sup>33</sup> Így álljon itt csupán egy rövid példa a Kájoni-kódexből, hogy betekintést nyerjünk a vendéghangszerek lehetőségei tárházába. (28. ábra)



28. ábra: A Venti Chiavi Gitártrió koncertje

---

<sup>33</sup> Továbbá ez a témakör már a gitártrió fogalmának határait feszegeti. Személyes véleményem szerint a pengetős vendéghangszerek, valamint a gitár mellett kézben elférő ritmushangszerek alkalmanként történő beemelése a koncertrepertoárba még belefér a gitártrió fogalmába. Azonban egy nem pengetős hangszer beemelése vagy az egyik gitáros állandó ritmushangszerré válása már nem.

Ahogy a képen is látható, a tételben mandolint, csörgőt, egy nyolchúros és egy hathúros gitárt is használunk. A tétel táncos dallamát jól kiemeli a mandolin kicsit élesebb hangszíne, a ritmikus karaktert pedig alátámasztja a csörgő. Mivel nincsenek hosszú legatók, ezért nem okoz problémát a mandolin hangjának gyors elhalása. Kihívást jelent a mandolin nagyobb hangerejének kezelése a két klasszikus gitárhoz képest, valamint hogy a minél dúsabb hangzás érdekében a csörgőző gitáros gyakran és gyorsan kell hogy váltson a csörgő és a hangszer pengetése között.

### *Tempó*

Átiratkészítés során elkerülhetetlen megvizsgálni az eredeti mű szélsőséges értékeit a tempó szemszögéből is. Mind a szélsőségesen magas illetve a szélsőségesen alacsony tempó is rejthet akadályokat, amelyek megnehezíthetik egy jól működő átirat készítését. Ezeknek a leküzdési stratégiáit meghatározzák az adott szakasz természete, illetve a hangszer adottságai.

Ha az alapanyagban megtalálható gyors tempójú szakaszok a gitáros idiómák fejezetben tárgyalt mozgásformákat alkalmazzák, akkor sokkal szélesebb az a tempótartomány ahonnan változtatás nélkül át lehet emelni zenei részleteket. Az ezeken kívül eső technikai megoldások esetében gyakran valamilyen kompromisszum meghozatalára, vagy valamilyen hangszerelési ötletre van szükség, hogy megvalósíthatóvá váljon az átirat. Általánosságban elmondható, hogy azon hangszerek, amelyeket a zeneszerzők leggyakrabban alkalmaznak diszkant játéokra, olyan tempóban is tudnak játszani, amelyet a gitárosok egyáltalán nem, vagy csak speciális feltételekkel tudnak reprodukálni. Technikai kompromisszum lehet például a korábban már kifejtett bal kéz kötések alkalmazása gyors tempójú szakaszoknál, mely megoldásnak köszönhetően sokkal gyorsabb futamok valósíthatók meg. Ugyanakkor ennek a megoldásnak megvan az a veszélye, hogy a dinamika felett gyakorolt irányítás könnyen elveszíthető, főleg crescendót igénylő zenei területeken, ahol kifejezetten fontos lenne a jobb kéz szerepe a hangképzésben. Bizonyos esetekben

lehetőség van arra, hogy egy eredetileg egy hangszeren megszólaló motívumot fel-  
osszunk több hangszer között, ilyen módon a hangszeren megvalósítható szeletekre  
lehet bontani egy összefüggésében megvalósíthatatlan szakaszt.

A hangszer sajátosságaiból fakadó limitációk elsősorban a szélsőségesen  
lassú tételeknél körvonalazódnak. Az ilyen tételek gyakran alkalmaznak olyan  
hangszereket, amelyeknek képesek kitölteni a rendelkezésre álló zenei teret kitartott  
hangokkal.<sup>34</sup>

### ***Kiterjesztett technikák***

Habár a Groove Lexikon szerint a kiterjesztett technika célja létrehozni olyan han-  
gokat és hangszíneket, amelyek kívül esnek a széleskörben elfogadott előadói stí-  
lustól, sok olyan, a gitáros szakirodalom által kiterjesztett technikának nevezett  
elem létezik, amely már régóta széleskörben elfogadott gitáros körökben. (Davies,  
2014., Lunn, 2010.) A kiterjesztett technikák legelső gitáros írott megjelenéséről  
már Dioniso Aguado (1784–1849) neve kapcsán is beszélhetünk, aki 1837-ben  
megjelent „Nuevo método para guitarra” c. művében beszél először arról, hogyan  
lehet még jobban kitágítani a gitártechnika határait (hogyan tud a gitár imitálni egy  
hegedűt, dobot vagy trombitát). Fernando Sor (1778–1839) pedig ezt a gondolat-  
menetet folytatja a kürt, az oboa és a hárfa imitációs technikájának lehetőségeivel.

A 20. század hangszertechnikai újításaival jelentősen bővült nemcsak a kiter-  
jesztett technikák köre, hanem a kiterjesztett technikákról íródott tanulmányok, ír-  
sos művek száma is. Jelenleg sokféle kiterjesztett technikát különböztethetünk meg  
klasszikus gitáron.<sup>35</sup> Jelen értekezésnek a kereteibe nem illeszthető be a kiterjesztett  
technikák gazdag világát részleteibe menően feltárni, de ezt a szerteágazó témakört

---

<sup>34</sup> Az ilyen hosszú hangok kitartásának problémaköre a hang tartása című fejezetben  
kifejtésre került.

<sup>35</sup> A kiterjesztett technikák felsorolása bonyolult témakör, mert a különböző szakanyagok más-más  
néven hivatkoznak rájuk. Gyakran szembesültem azzal a problémával, hogy míg az egyik szerző  
szerint egy adott technika „kiterjesztett”, a másik szerző ugyanazt a technikát a tradicionális gitár-  
repertoárba sorolta. Végül a Robert Allan Lunn-féle csoportosítás bemutatása mellett döntöttem.

már számos kiváló munkában feldolgozták. Azonban az átíratkészítés kapcsán mindeképp célszerű említést tenni róluk, hiszen ha megfelelő helyen használjuk őket, jól gazdagíthatják az átíratot, illetve kiegészíthetik az átíró egy-egy tradicionálisabb technikával nem kivitelezhető probléma esetén.

### *Balkéz kiterjesztett technikái*

A balkezes glissando tradicionálisabb megszólaltatása során bal kezünk ujjaival lefogjuk a húrokat, jobb kezünkkel megpengetjük, majd pedig bal kezünkkel felfelé vagy lefelé csúsztatjuk őket. Átíratkészítés során általában jól működnek a húros hangszerek glissandói gitáron, nagyon hasonló hatást tudunk vele elérni, mint az eredeti műben. Példa erre Bartók Béla *Magyar Képek* című művéből az „Ürögi Kanásztánc” című tétel. (29. ábra)

The image shows a musical score excerpt for the piece 'Ürögi Kanásztánc' by Béla Bartók. The score is for strings and includes parts for Corni 1. 2., Violini 1., Violini 2., and Viola. The tempo is 'Allegro molto' with a metronome marking of 152. The dynamics are 'pp con sord.' (pianissimo with sordina). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Viola part has a circled '1' below it.

29. ábra: Részlet Bartók Béla *Magyar Képek* című művének *Ürögi Kanásztánc* tételéből

Ahogy az ábrán is látható, mindkét hegedű glissandózik, az első hegedű felfelé, a második pedig lefelé. Ezeket a glissandókat jól le lehet képezni a trióátíratban is.

A vibratónak tradicionális változata<sup>36</sup> mellett létezik egy könnyűzenei gitárhasználatból átemelt formája is, mely során a húrokkal merőleges irányban hajtjuk végre a vibratót. Ennek sokkal intenzívebb és erőteljesebb hatása lehet, viszont az

<sup>36</sup> Ezt a változatot a „hanghosszúság” című alfejezetben tárgyaltuk.

így létrejövő lebegő effekt olyan hangszerek hangzásának imitálására ad lehetőséget az átiratban, mint pl. a vibrafon, melynek a hangja folyamatosan lebegésben van tartva.

A Bi-Tone vagy „másodhang” azt a hangeseményt jelenti, ami a hang lefogása után a lefogott hang és a fej között található húrfelületen szólaltatható meg. Átíratkészítésben limitált a hasznossága, általában eredeti gitárkompozícióban találhatóunk rá.<sup>37</sup>

A bending vagy hajlítás olyan technika, amikor a húrt fogólapra rányomva a fogólap síkjával párhuzamosan elhúzzuk, ezzel megfeszítve a húrt. Így magasabb hangot tudunk elérni, és köztes hangközöket is el tudunk játszani. A precíz használata nagy rutint igényel, és inkább rövid hajlítás effektként használható, mintsem pontos negyedhangok játékára. Olyan kortárs darabok átíratánál lehet alkalmazni, amik kifejezetten a blues stílus elemeiből táplálkozva építkeznek.

A ghost note kifejezést azokra a hangokra használjuk, melyeknél pengetés közben balkezünk csupán a húr felületét érinti, annak teljes rezgését meggátolva. Ennek hatására egy, ugyan hangmagassággal rendelkező, de sokkal inkább perkusszív hangeseményt kapunk. Ennélfogva átíratoknál leginkább az ütőhangszerek imitálására használjuk.

### *Jobbkéz kiterjesztett technikái*

A jobb kezes glissando esetében egy balkézrel lefogott hang mellett közvetlenül hozzáérünk a húrhoz a jobbkézkörmünkkel, majd azt végighúzzuk a húron egészen a húrlábig. Elsősorban kortárs kompozíciók átíratokor használjuk.

A pizzicatónak háromféle kivitelezése létezik. Első típusú kivitelezése során a tenyerünk élével letompítjuk a húrokat közvetlenül a húrláb mellett, és úgy pengetjük meg azokat. A második típusú kivitelezése, mikor a hüvelykujjunkt olyan szögben helyezük el, ahol a köröm nem ér bele a húrba, csupán az ujjbegy penget. A harmadik típusú kivitelezése, mikor balkézrel pontosan a bundra fogunk rá, ezáltal az ujjbegyünk már a rezonáns húrszakaszhoz ér hozzá. Azt, hogy a három technikai megoldás közül melyiket választjuk az átíratban, elsősorban a technikai

---

<sup>37</sup> Pl. Villa Lobos második etűd.

környezet határozza meg. Csakúgy, mint a glissando, a pizzicato is általában jól áttemelhető más húros hangszerektől, hiszen nagyon hasonló hangélményt kapunk például a vonósoktól. Erre jó példa Weiner Leó *I. Divertimentójának* átirata, ahol a műben fellelhető összes pizzicatót át tudtuk venni. Az ábrán az első tétel („Jó alapos csárdás”) középrésze látható, ahol az első hegedű dallamot játszik, a többi vonós pedig pizzicatóval kíséri. (30. ábra)

The image shows a musical score for the first movement of Leó Weiner's I. Divertimento. It features five staves. The top staff is for the first violin, with dynamics *p dim.*, *pp*, and *pp*. The other four staves (second violin, viola, and two cellos) are marked *pizz.* and *pp*. A box with the number 5 is placed above the first violin staff in the third measure.

30. ábra: Részlet Weiner Leó *I. Divertimentojének* Jó alapos csárdás c. tételéből

Az átiratban mindkét alsó gitár pizzicatót játszik. (31. ábra)

The image shows a musical score for the guitar parts of the first movement of Leó Weiner's I. Divertimento. It features three staves labeled 'Gtr.'. The top staff has dynamics *mf*, *pp*, and *arco*. The middle staff has dynamics *mf* and *pizz.*. The bottom staff has dynamics *f* and *pp*, and is marked *pizz.*. The score starts at measure 36.

31. ábra: Részlet Weiner Leó *I. Divertimentojének* Jó alapos csárdás c. tételéből

Másik példaként Bartók Béla *Este a székelyeknél* című művének átiratáról szeretnék beszélni. (32. ábra)

5. Evening in Transylvania

32. ábra: Részlet Bartók Béla Este a székelyeknél című művéből

Ahogy az ábrán is láthatjuk, az eredeti zongorakottában pianissimót ír a balkeznek. Ahhoz hogy az átírat első gitárja a zongora jobb kezének „vivo scherzando”, ugyanakkor piano karakterét létre tudja hozni, a második-harmadik gitár kíséretének mindenképp érdemes pizzicatót játszania. (33. ábra) Bartók egyébként saját zenekari átíratában ezt a pianissimo balkezet vonósokra hangszerezte meg, szintén pizzicatóval.

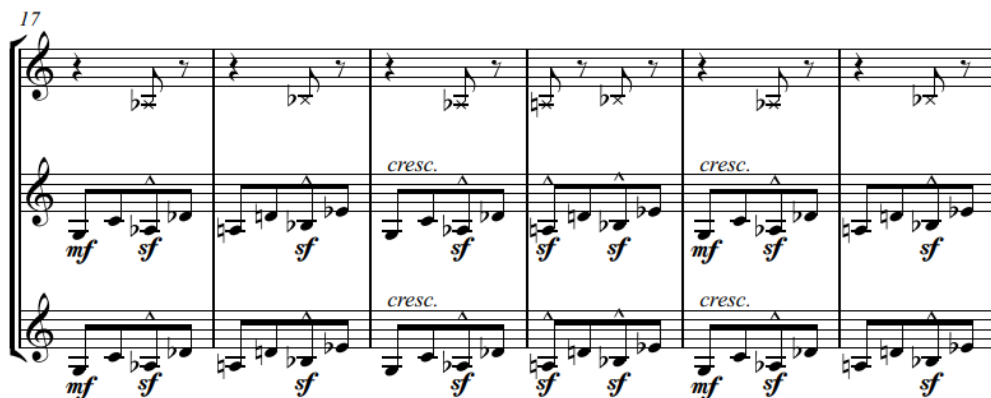
Vivo, non rubato

33. ábra: Részlet Bartók Béla Este a székelyeknél című művéből

A Bartók-féle pizzicato egy teljesen más hangkarakter az előbbieken taglalt pizzicatohoz képest. Úgy tudjuk létrehozni, hogy benyúlunk a húr mögé egy vagy több ujjal megcsípve azt, majd a hangszeresttől elhúzzuk olyan módon, hogy a húr eleresztése után visszacsapódjon a fogólapra. Ennek köszönhetően egy hangos, fémes karakterű, csattanó hang jön létre. Vonóhangszerek átírása esetén szintén gyakori jelenség a használata. Emellett jó technika arra az esetre, ha például egy extrém sforzatót szeretnénk hangsúlyozni. Erre jó példa M. Muszorgszkij *Baba Yaga kunyhója* című tételének Szilvágyi Sándor-féle átírata. Ahogy az eredeti kottában is láthatjuk, Muszorgszkij a harmadik nyolcadokra ír egy-egy sforzatót. (34. ábra) Ha ezt megpróbáljuk gitártrióval *sima apoyando* pengetéssel létrehozni, nem érünk el sforzato hatást, mivel az összes szólam a mély regiszterben helyezkedik el. Ezért használja itt az átíró a bartók- pizzicatót. (35. ábra)

34. ábra: Részlet példa M. Muszorgszkij *Baba Yaga kunyhója* című tételéből





35. ábra: Részlet Muszorgszkij *Baba Yaga konyhója* című tételének  
Szilvágyi Sándor-féle átiratából

Jobb kéz „tapping” alatt azt értjük, amikor a balkézre tradicionálisan is jellemző ütés-elpengetés technikai elemeket a jobbkezre is kiterjesztjük, azaz a jobb-kéz ujjjaival a ráütünk a fogólapra, majd onnan indítjuk az elpengetést. Átiratoknál olyan gyors „clusterek”<sup>38</sup> esetén érdemes alkalmazni ezt a technikát, amelyeket alapvetően érdemes lenne balkézkötéssel megvalósítani, ám ehhez túl nagy a hangköz. Ilyenkor átírhatjuk jobb kéz tappingre az adott részt.

A tremolónak tradicionális alkalmazása<sup>39</sup> mellett létezik egy kiterjesztett változata is, mely során valamelyik ujjbegyünket a húrok felszínéhez éppen csak hozzáérintve „sikálunk”<sup>40</sup>. Átiratok esetén akkor működik jól, mikor egy tremolóhoz hasonló hatást szeretnénk elérni, melynek hangszíne viszont sokkal puhább a normál tremolóhoz képest. Erre jó példa Astor Piazzolla *Oblivion* című műve, ahol az utolsó ütemben a vonósok hosszan kitartott pianissimo hangot játszanak záróakordként. Ezen a speciális tremolón kívül a dolgozatban tárgyalt egyik módszer sem alkalmas arra, hogy igazán jól meg tudjuk valósítani ezt a zenei jelenséget, hiszen a normál pengetés gyorsan elhal, a sztenderd tremolo túl konkrét, a rasgueado pedig

<sup>38</sup> Körkörösen ismétlődő motívumok.

<sup>39</sup> Erről a „gitaros idiomák” című fejezetben beszéltem.

<sup>40</sup> Talán ez az egyik legtöbb néven illetett kiterjesztett technika típus, legtöbbször nem a tremolo, hanem a rasgueado rokonaként szoktak rá hivatkozni. Szerettem volna azonban következetesen egy szakanyag csoportosítását követni, így maradtam a Lunn-féle változatnál, aki kiterjesztett tremolóként hivatkozik rá.

túl hangos hozzá. Ezzel az eszközzel viszont el tudjuk érni a kívánt hatást. Másik jó példa erre Kodály Zoltán *Esti dal* című kórusműve. (36. ábra)

7 .

36. ábra: Részlet Kodály Zoltán *Esti dal* című kórusművéből

Ahogy a hosszan kitartott hangok problémájánál említettem, az énekhangot tartalmazó műveknél szinte mindig felmerül problémaként a gitárhang gyors elhalása. Az *Esti dal*nál ráadásul, ahogy a kottában is láthatjuk, az alt, a tenor és a baszszólam is pianón énekelnek. A gitárátiratban ezt úgy oldottuk meg, hogy míg az első gitár játssza a szopránt, addig a második és a harmadik gitár a sikálós tremolóval valósítják meg a kíséretet.

### Üveghangok

Az üveghangok bármilyen rezonáns testen létrehozhatók, így a húrokon is. Bármilyen olyan ponton létrehozható a gitáron, amely a húrt egész számú egyenlő hosszúságú részre osztja. A létrehozható üveghangok intenzitása és a létrehozásuk közben keletkező zaj aránya annál kedvezőtlenebb, minél távolabb kerülünk az alaphangtól. Ezért a gyakorlatban csak maximum az ötödik felhangot tudjuk zenei értelemben is hasznosítani. Jobb és bal kézzel is képezhetünk üveghangot, üres és fogott hangokon is. A hang képzésekor a kívánt ponton balkezünkkel finoman, a húrt nem lenyomva hozzáérünk a húr megfelelő pontjához, és a legjobb hatás érdekében a megpengetés után közvetlenül el is engedjük azt. A jobb kézzel képzett üveghang esetén általában i-ujjal tompítjuk a húrt a megfelelő helyen, és vagy az a-

ujjal, vagy pedig p-ujjal pengetjük meg azt, majd el is engedjük a tompítást. Átiratok készítésekor csilingelő hangzás utánzására (pl. harangjáték) vagy olyan nagyon magas hangok imitálására tudjuk használni, amit normál hangterjedelemben nem érhetnénk el (például a fuvola vagy a piccolo hangja). Emellett leképezhetünk vele vonós üveghangokat is. Az üveghang átíratni alkalmazására jó példa P. I. Csajkovszkij *A Diótörő* című művének „A cukortündér tánca” című tétel. A tételben nagy szerepet kap a cseleszta, amely csengő, finom harangjátékával idézi meg a táncoló tündért, miközben a vonósok pizzicatoval kísérik. (37. ábra)

За неимением инструмента *Celesta*, можно партию его исполнять на фортепиано. 17

*Celesta.*  
(ou Piano)

*Violini I.*  
(4 Soli)

*Violini II.*  
(4 Soli)

*Viola.*  
(4 Sole)

*Celli.*  
(4 Soli)

*C-Bassi.*  
(2 Soli)

*Andante non troppo.*

B.B. 47

37. ábra: Részlet P. I. Csajkovszkij *A Diótörő* című művének „A cukortündér tánca” című tételéből

A saját gitártrió-átíratban a vonós pizzicato egyben át tudja venni a harmadik gitár, akinek nem csupán a basszuszólamot, hanem az akkordokat is ezzel a technikával kell pengetnie<sup>41</sup>. A cseleszta hangját az első gitár jeleníti meg üveghangokkal, miközben a második gitár természetes hanggal pengeti a második szólamot. (38. ábra) Előnye ennek a megoldásnak, hogy a pizzicato az üveghang és a szabadpengetés együttese, egyidőben nagyon különleges hangzásvilágot hoz létre, és jól leképezi a tétel hangulatát. Hátránya lehet, hogy a pizzicato és az üveghang együtt

<sup>41</sup> Ez az eset egyébként egyben jó példa az első típusú pizzicatóra, amit a jobbkez technikáinál említettem: a jobbkez tenyerének éle tompítja le a húrokat.

különösen érzékenyek a nagy hangerőre, hiszen mindkettő relatíve halk technika, így a második gitárnak végig nagyon kell vigyáznia, hogy ne nyomja el őket.

The image shows a musical score for three guitars. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Guitar 1 and 2 have melodic lines, while Guitar 3 plays a rhythmic accompaniment of chords. Dynamics include *pp*, *mf*, and *natural*.

38. ábra: Átiratrészlet P. I. Csajkovszkij *A Diótörő* című művének  
„A cukortündér tánca” című tételéből

### *Perkusszív hangok*

A perkusszív hangok alatt azokat a technikai eszközöket értjük, melyek során valamelyik kezünkkel vagy ujjunkkal valamilyen módon ráütünk a gitárra, ezzel ütőhangszerszerű effektet elérve. Ennélfogva átiratkészítés során leginkább ütőhangszerek imitálására szoktuk használni. A „húrrácsapás” során jobb kezünk tenyerével vagy hüvelykujjával ütünk rá a húrra, mely ezáltal nekicsapódik a fogólapnak. A „tambura effekt” olyan technika, melynek során jobbkézrel ütünk rá a húrokra, még hozzá a húrlábhoz minél közelebb. Ezáltal olyan perkusszív hatást érünk el, amely során létrejön egy jól definiálható hangmagasság is. Az ebből születő hangzás leginkább a timpani hangjához hasonlítható. A technikát különböző jobbkézujj-rendekkel használva más-más hatást érhetünk el. Egyujjas ráütés esetén ritmikus impulzív hangot tudunk elérni, amely átiratoknál alkalmas konkrét ritmusképletek leképezésére is. Ha pedig több ujjal ütügetjük a húrt a húrláb mellett, akkor dobpergéshez hasonló effektet tudunk elérni.

A golpe eredetileg egy flamencóból átemelt technika. Megvalósítása során ujjbeggyel vagy körömmel (esetleg kezünk más kopogásra alkalmas részeivel) ráütünk a fedlapra, a húrlábra, a fedlapra, az oldallapra vagy a hátlapra, kopogó hangot hozva létre. Jó példa erre a „Rasgueado” alfejezetben már említett Manuel De Falla *El Amor Brujo* című művének első tétele. De Falla a timpaninak gyors nyol-

cad- és harminckettedmozgásokat ír. A gitártrió-átiratban a második gitár a nyolcadmozgást balkéztenyérrel a fedlapon koppantva, még a harminckettedmozgást a jobb kéz körmeivel az oldallapon kopogva hozza létre. Ezáltal leképezi a timpani ütést, majd hozzáad a zenei szövehez egy kasztanyettaszerű hangzást is, támogatva a darab spanyolos eredetét.

Egy másik, lágyabb karakterű golpéra példa Csajkovszkij *Diótörő* című művéből az „Arab tánc” tétel, ahol a csörgődobnak halkan, finoman, hüvelykujjal („mit der Daumen”) kell harminckettedeket játszani. A gitártrió-átiratban ezt úgy oldottuk meg, hogy a második gitár az ujjbegyével a fedlapon halkan golpékat üt.

Az utolsó perkusszív típusú kiterjesztett technika a húrkeresztezés.<sup>42</sup> Az alaptechnika kivitelezése során a balkéz egy vagy két ujja átemeli az egyik húrt a másikon (bármelyik két húrral megvalósítható, de alapvetően a basszushúroknál szokták alkalmazni), majd fixálja ezt a pozíciót.<sup>43</sup> Eközben a jobbkez valamelyik szten-derd pengetési technikával egyszerre pengeti mindkét érintett húrt. A megszólaltatás során egy érces, fémes, jellegzetes hang jön létre. Értelemszerűen a hangmagasság is változik, ha a nyakon lejjebb vagy feljebb végezzük az átemelést, viszont a fej felé haladva egyre kivitelezhetlenebb a művelet. Átiratok során legtöbbször a pergődobot imitáljuk vele.<sup>44</sup> Jó példa a húrkeresztezés alkalmazására Bartók Béla *Medvetánc* című tétele.<sup>45</sup> (39. ábra)

---

<sup>42</sup> Különböző szakanyagokban található elnevezései eltérőek: leggyakrabban használtak a „snare drum effect” a „crossing string”, illetve a „tambor”.

<sup>43</sup> Ez a művelet némi időt vesz igénybe, így érdemes nem beleolvasztani az aktuális zenei folyamatba, hanem valamennyi időt hagyni az átemelésre.

<sup>44</sup> Emellett, ha félretesszük a pergődob-asszociációt, és csupán lassú együttpengetéssel szólaltatjuk meg az effektet, akkor viszont egy egész más, érces, fémesen kongó hangot kapunk. Jó példa ennek a használatára Francois Kleynjans *Laube du Dernier Jour (Az Utolsó Pirkadat, 1951)* című művében a második tétel („A L’Aube”) első pár üteme, ahol a börtönben várakozó elítélt a kivégzésére megy. Itt az effekt a kivégzésre megszólaltatott harangokat imitálja.

<sup>45</sup> Kamarazene-versenyek és -találkozók alkalmával mindig igyekszünk magyar zeneszerzők művének átíratait, illetve zenekari átíratot is vinni a színpadra, mert az a tapasztalatunk, hogy épp az ilyen nem tradicionális megoldást igénylő átíratok problémák miatt kerülnek őket a klasszikus gitáros kamaracsoportok. *Medvetánc*átíratunk pont ezért volt mindig rizikós választás versenyanyagként, azonban úgy gondolom, bizonyítja az átírat sikerét, hogy négy dobogós nemzetközi helyezést is szereztünk vele, köztük az amerikai GFA kamaraversenyén, ahol zárótételként játszottuk.

39. ábra: Részlet Bartók Béla „Medvetánc” című tételéből.

Ahogy az ábrán is látható, a *Medvetánc* esetében a feladatunk az volt, hogy Bartók pergődobját próbáljuk megidézni gitáron, amelyet a húrkeresztezéssel oldottunk meg a felső szólamban. A trükk, amit el kellett követnünk a keresztezés megvalósításának érdekében az volt, hogy a felső szólamnak két teljes ütemnyi szünetet adtunk, amelyben meg tudta oldani a technika előkészítését. (40. ábra)

40. ábra: Átiratrészlet Bartók Béla „Medvetánc” című tételéből.

### Eszközök használata

Elsősorban kortárs daraboknál, illetve kezeinkkel nem imitálható speciális effektek létrehozásakor merül fel a speciális eszközök használata. Mivel átiratkészítés során

ezeket az eszközöket nagyon minimálisan használjuk, ezért csupán röviden szeretnék róluk beszélni.

A slide gyűrű használatával a korábban már említett glissando technikát tudjuk kiterjeszteni. Ennek az eszköznek a segítségével olyan glissandót lehet elérni a hangszeren, mintha nem lennének a gitáron bundok. Olyan kortárs tételek átíratainál lehet például használni, ahol a szerző vagy fokozatmentes (bundmentes) glissandókat kér, vagy ahol negyedhangokat vagy annál kisebb hangközöket kell precízen eltalálni. Ugyanígy speciális eszköznek számítanak az olyan hétköznapi tárgyak, mint például a kanál vagy a pingponglabda, mellyel különböző karakterű hangokat tudunk előállítani.

Megtehetjük, hogy valamilyen módon preparáljuk a gitárt: kásás zörejes hangcél esetén gyufát, félbehajtott újságot, direkt elhangolt hangcél esetén parafadugót, sordinós hangcél esetén szivacsot fűzhetünk a húrok közé. Ha csipeszt csípetünk a húrokra, azok pengetés után zörejszerű hangot adnak ki, nagyon halványan emlékeztetve a pergődobra. Ha megtaláljuk a megfelelő pozíciót, megszólaltathatjuk a gitárt nagybőgővonóval, mellyel távolról megközelíthetjük a vonós hangzásélményt. Megtehetjük, hogy a fémhúros, akusztikus gitáron használt pengetővel pengetjük a hangszeret, mellyel sokkal agresszívebb, keményebb hatást érhetünk el a normál pengetésnél. Ha valaki rendelkezik a pengető alkalmazásának technikájával, hosszantartó gyorstempójú repetíciós részeknél megpróbálkozhat az alkalmazásával, azonban általában még pianóban is elképesztően kemény lesz a hangszín, és sok olyan tranziens hang kerül a zenei szövetbe, melytől a hangzás torzul.

## Összegzés

A klasszikus gitártrióra történő átíratkészítés minden művészeti alkotó tevékenységgel rokonságban áll abból a szempontból, hogy a produktum sikerességének megítélése hallgatóról hallgatóra változhat. Az előadóművészeti aspektus miatt még az előadó sem vonható ki ennek a megítélésnek a képletéből. Egy nem túl mélyen átgondolt, gyengébben sikerült átírat megítélését könnyedén torzíthatja pozitív irányba egy kiváló előadóművészeti teljesítmény. Az általam összegyűjtött szempontok arra mindenképpen alkalmasak, hogy az átíratkészítőt egy megfontoltabb, analitikus megközelítés felé tereljék. Ugyanakkor a leírtak értelmezése előadóról előadóra mutathat eltéréseket. Az előadóművészi ambícióink, a technikai felkészültségünk, egy szívünkhöz közelebb álló darab szeretete mind képesek befolyásolni ezeket az egzaktak nem mondható kereteket. Szeretnék minden gitártrióátírat-készítésre nyitott gitárost arra biztatni, hogy a következőkben összefoglalt irányelvekre tekintsen úgy, mint egy olyan térképre, amelyen a megjelölt ösvények mellett számtalan üres terep vár még felfedezésre.

A potenciális átíratra szánt zeneművet érdemes először távlati szemszögből megvizsgálni. A disszertáció során taglalt szempontrendszer minden elemén hasznos először felületesen átfuttatni a darabot, hogy a legfontosabb kérdésekre fény derüljön. Vannak-e extrém hangterjedelmi követelmények a darabban? A darab szólamainak száma kezelhető lesz-e a triónkkal? Vannak-e a darabban olyan motívumok, melyeket akár gitár is játszhatott volna? Hozzávetőlegesen mennyit veszít a darab az értékéből, ha az eredeti hangerőt nem tudjuk megközelíteni? Van-e olyan jellegzetes hangszer a műben, amelynek hiánya pótolhatatlan űrt hagyna maga után? Vannak-e olyan hangszerelési megoldások a darabban, melyeknek helyettesítését érdemes kiterjesztett technikákkal megoldani? A kérdésekre adott válaszokból már jól körvonalazódhat, hogy milyen típusú átíratral is állunk szemben. Ezután érdemes spirálszerűen egyre mélyebbre ásni az első problémakörök mentén, egyre konkrétabb kérdéseket megfogalmazva a darabbal és a potenciális átíratral kapcsolatban: A darab ambitusának vannak-e periodikusan megfigyelhető változásai? Van-e lehetőségünk olyan oktávtrések alkalmazására, amelyek nem zavarják meg a zenei szövet fonását? Milyen viszonyban vannak egymással a darab szólamai?



Indokolt-e szólambierarchián alapuló szólamkiosztást alkalmazni, vagy demokratikusan osszuk őket fel egymás közt? Vannak-e olyan zenei megoldások a darabban, amelyekből kis transzformációval hangszereszerű elemeket tudunk faragni? Vannak-e az együttjáték szempontjából kényes állások? Vannak-e hosszan kitartott hangok, melyeken fokozatosan erősíteni kellene egy hangot? Az önálló szólamok artikulációs szempontból milyen komplexitással rendelkeznek? Indokolt-e vendég-hanszert bevonni az együttesbe az erősebb zenei hatás érdekében? Vannak-e ütős hangszerek a darabban, amelyeket a gitáron található perkusszív elemekkel tudunk helyettesíteni? Indokolt-e egyéb eszközök igénybevétele valamilyen speciális effektus létrehozására?

Ezeknek, és sok más hasonló kérdéseknek a megválaszolása tud elvezetni azokhoz a lépésekhez, amiket meg kell tennünk egy átírat sikeres elkészüléséig. Ugyanakkor fontosnak tartom kiemelni, hogy ha az átírat sikerességének szempontjából negatív eredményt kapunk valamelyik kérdésre, az még nem jelenti feltétlenül azt, hogy a darab átírata halálra lenne ítélve. Az előadóművészetnek és az alkotóművészetnek ezen a határmezsgyéjén kifejezetten fontos a kísérletezés, mert az összes átírat és az összes átíró is egyedi, ezért a személyes preferenciák, szokások, praktikák és lelemények teszik majd gördülékennyé a folyamatot. Emellett ne féljünk hibázni, és ne féljünk attól, hogy helytelen átíratot hozunk létre. Gondoljunk úgy a határterületeket súroló ötleteinkre, mint egy autó töréstesztjére a piacra bocsájtás előtt. Lehet, hogy a zenemű még a tesztfázisban totálkárosra törik, de az is elképzelhető, hogy olyan kincset találunk, amiről magunk sem hittük volna, hogy jól fog működni.

A törésteszt analógiát olyan szempontból is érdemes alkalmazni, hogy a darab kritikus pillanatainak környezetéről még a teljes mű átírása előtt érdemes egy előzetes, részleges átíratot létrehozni, mert igazán hiteles döntést az ilyen szakaszok sorsáról csak azután lehet hozni, hogy az ember ténylegesen meghallgatta azokat. Idővel egyre élesebb szemmel fogjuk tudni kiválasztani a gitártrió jó működő darabokat, de ehhez elengedhetetlen az első kézből szerzett tapasztalat.

## Irodalomjegyzék

- A. McIntosh, Patrick (1958) Conversation with Julian Bream, *Guitar News*, No. 43, July-August 12–13. o.
- Adkins, Christopher Neil (2015) *The Art of Transcription: Original Transcriptions of Erik Satie's Five Nocturnes for Two Guitars Camille SaintSaëns' Danse Macabre, Op. 40 for Four Guitars* (Doktori disszertáció) Florida State University
- Barbosa–Lima, Carlos (1976) Guitar: The Art of Transcription. *Music Journal*, Vol 34, no.5, 32. o.
- Baron, John Herschel (1990) *Intimate Music-A history of the idea of chamber music* MPublishing, University of Michigan Library
- Berger, Melvin (1985) *Guide to Chamber Music*, Dover Publications; 3rd edition
- Cambron, Joseph (1985) Transcribing Beethoven's Keyboard Music for Guitar. *Soundboard*, vol. 12. no 3.
- Cortés, Norberto Torres (2012) El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales (siglo XVII) *Revista de investigación sobre flamenco "La madrugá"*, 1–46. o.
- Crago, Bartholomew (1980) A Descriptive List of Infrequently Played Chamber Music, and Some Suggestions for Transcription, *Soundboard*, vol 7. no 4.
- Davies, Hugh Groove *Instrument modifications and extended techniques*. <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000329463>
- Davoli, Robert (1986) Transcription process – Piano to Guitar. *Classical Guitar Magazine* Vol. 4. No. 8. 1986 Április 43. o.
- Dee la Cerda, César (2016) *Arranging For The Piano* (ISBN: 9781365057090)
- Devich Sándor (1985) *Mi a vonósnégyes?* – Zeneműkiadó, Bp
- Fletcher, H., & Munson, W. A. (1933). Loudness, its definition, measurement and calculation. *Journal of the Acoustical Society of America*, 5, 82–108. o.
- Flynn, Patrick: (2005) *The Revival of the Classical Guitar Duet Medium through Ida Presti and Alexandre Lagoya*. (Doktori disszertáció) The University of Memphis

- Fritts, Jeremy (2002) *Baroque transcriptions for guitar, and their interpretation* (Doktori disszertáció) Belmont University
- Goodman, Jeffrey (1986) Fernando Sor as a Transcriber, *Soundboard*, vol 13. no 1. 13–18 o.
- Goodwin, Christopher (2008) *Baroque Giants on the Lute* Early Music, Vol. 36, No. 4. 647–650 o.
- Grotmol, Tom–Fogo, Byron (2000) *Guitar Transcriptions of Manuel de Falla's Works*
- Harder, Thomas Lee: (1994) *The Vihuela fantasias from Miguel de Fuenllana's Orphénica lyra : introduction and guitar transcription of nine representative works* (Doktori disszertáció) Michigan University
- Isbin, Sharon (1990) *Classical Guitar Answer Book* ISBN-10: 1890490083
- Kammersranger, Roemer: Das problem der gitarristischen kammermusic *Die Gitarre*, Vol 23. No. 2. o. 34–37
- Kertész Attila 2015 *Zenepedagógia tankönyv*, 167. o. Zenetanári és hangszeres tanári mesterség,
- Kregor, Johathan (2008) Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements. *The Musical Quarterly*, Vol. 91, No. 3/4, 200–239 o.
- Lendle, Wolfgang: *Gitarristen klauen: Gedanken zur Transkriptionsproblematik*
- Liew, Robert C. (1983) *The Guitar Chamber Trio From 1780–1830, It's Style and Structure* (Doktori disszertáció) Texas Tech University
- Lunn, Robert Allan: (2010) *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers* (Doktori disszertáció) The Ohio State University
- Miller, Dale–Wood Chops (1996) Arranging piano music for Guitar . *Acoustic Guitar* vol. 7, no. 5, 1996. p. 88.
- Moser, Wolf: *Bach und Albéniz: Unser Umgang mit Transkriptionen*
- O'Connor, Joseph–Klippel, Graham (1987) Transcribing for Guitar Ensemble. *Classical Guitar Magazine*, November
- Oosterhou Bauke (1988) Interview with the Los Angeles Guitar Quartet. *Classical Guitar* Vol. 6, no. 10. June 1988: 13–18. o.
- Plesch, Melanie: *The Topos of the Guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina*

- Radice, Mark A. (2009) *Chamber Music: An Essential History*, ISBN 978-0-472-02811-(Vol. 92, No. 3/4, Latin American Music 242–278 o.
- Roznawski, Jakub Pawel (2008) *Christian Gotthilf Tag Four Sonatas Transcribed for Guitar Duo* (Doktori disszertáció) New Zealand School of Music
- Ryan, Lee F (1984) *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*, ISBN-13: 978-0933224506
- Sadler, Graham (1979) Rameau's Hapsicord Transcriptions from „Les Indes Galantes” *Early Music*, Vol. 7, No. 1 18–24 o.
- Sára Erika: (2015) *Gitár hangszeres tanításmódszertani jegyzet*
- Scheit, Karl: (1959) *Gitarre Kammermusic, Music and Letters*, Vol 40, No. 1. 45–56 o.
- Schuster, Kurt: (1981) „The Guitar in Ensemble” *Soundboard*, Vol. 8. No 1. 40–45 o.
- Schwager, Myron (1974) Some Observations on Beethoven as an Arranger *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 1, 80–93 o.
- Serrano, Renato (2016) *Guidelines for Transcribing Baroque Lute Music for the Modern Guitar, Using Silvius Leopold Weiss's Sonata*, (Doktori disszertáció) The University of Arizona
- Shanet, Howard (1950) *Why Did J.S.Bach Transpose His Arrangements?* *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 2. 180–203 o.
- Sidney Dustin Woodruff: (2011) *Joaquín Rodrigo's Quatro Piezas Para Piano Transcribed for Guitar Trio*” (Doktori disszertáció) University of Georgia
- Sloane, Irving (1976) *Classic guitar construction*, E.P. Dutton and Co, New York, USA
- Snyder, Philip (2006) The music of Alberto Ginastera: A fertile source for guitar transcriptions, *Soundboard*, vol. XXXI, No.4, 19. o.
- Snyder, Phillip Jason (2003) *The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: A performance of 'Danzas Argentinas' for guitar quartet* (Doktori disszertáció) University of Georgia.
- Solomon, Jason W. : (2007) Found in translation: De-sublimation and spatialization in guitar transcriptions, *Soundboard* Vol XXXIII No 3–4, 16. o.

- Sztravinszkij, Igor (1947) *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Ford. Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Summerfield, Maurice J. (2003) *The Classical Guitar-Its Evolution, players and personalities since 1800*, Ashley Mark Publishing Company; 5 edition
- Turnbull, Harvey (1974) *The Guitar from the Renaissance to the Present Day* ISBN-13: 978-0933224575
- Tyler, James–Sparks, Paul (2007) *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. ISBN: 9780199214778
- Wade, Graham (1980) *Traditions of the Classical Guitar* ISBN-10: 0714543799
- Wade, Graham (2006) *The Concise History of the Classical Guitar* Mel Bay Publications, Missouri, Egyesült Államok
- Walker, Alan (1981) Liszt and the Schubert Song Transcriptions. The Musical Quarterly, Vol. 67, No. 1, 50–63 o.
- Wolff, Daniel (1998) *Transcribing for Guitar: A comprehensive method* (Doktori disszertáció) Manhattan School of Music
- Woodruff, Sidney Dustin (2011) *Joaquín Rodrigo's Quatro Piezas Para Piano Transcribed for Guitar Trio* (Doktori disszertáció) University of Georgia
- Wright, H. (1996). *The acoustics and psychoacoustics of the guitar*. PhD értekezés, University of Wales.
- Yates, Richard: (2000) The Transcriber's Art. *Soundboard-Guitar Foundation of America*, Vol 26. No. 3–4. Winter-Spring 29–35. o.
- Yates, Stanley: (1998) *Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*
- Yates, Stanley: (1998) *Bach's Unaccompanied String Music: A new approach to stylistic and idiomatic arrangement for guitar*, Mel Bay Publications Inc.
- Yates, Stanley: (2011) *Isaac Albeniz: 26 Pieces Arranged For Guitar* Mel Bay Publications Inc.
- Zwicker, E., Flottorp, G., & Stevens, S. S. (1957) Critical band width in loudness summation. *Journal of the Acoustical Society of America*, 29, 548–557. o.

## Szakmai önéletrajz

### Tanulmányok

- 2011–2014** Pécs Tudományegyetem Művészeti Kar Klasszikus hangszerművész (Gitár) BA, tanárok: dr Vas Bence, Szilvágyi Sándor
- 2014–2016** Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest Klasszikus hangszerművész (Gitár) MA, tanár: dr Csáki András
- 2016–2017** Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Zeneművész-tanár (gitár) MA
- 2017–2021** Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

### Munkahelyek

- 2015–2016** gitártanár, Prelúdium Művészeti Iskola, Bicske
- 2016–2022** gitártanár, Diabelli Művészeti Iskola, Pécs
- 2018–2022** gitártanár, Kontrasztok Művészeti Iskola, Pécs
- 2020–2022** gitártanár, Szegedi Tudományegyetem, Művészeti Kar
- 2023-** gitártanár, Liszt Ferenc Zeneiskola, Pécs
- 2023-** gitártanár, Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar

### Nyelvismeret

Angol	B1	2018
Olasz	B2	2010

### Állandó kamarazenei együttes:

- 2014-** Venti Chiavi Gitártrió (Ritter Zsófia, Tóth Álmos, Kormos Balázs)
- 2018** Első CD-lemez kiadása, melynek címe: Venti Momenti

## Versenyeredmények

- 2010** VI. Országos Andrés Segovia Gitárverseny 3. helyezés (szóló)
- 2013** I. Balatonfüredi Tehetségkutató Verseny 1. helyezés  
(Ritter Zsófia – Tóth Álmos gitárduó)
- 2015** VIII. Terra Siculorum International Guitar Festival Competition  
Székelyudvarhely, Románia 3. helyezés (szóló)
- 2016** Köztársasági Ösztöndíj Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
- 2016** VII. Országos Szegedi Gitárverseny 1. helyezés (Venti Chiavi)
- 2016** II. Zagreb International Guitar Festival Competition Zágráb,  
Horvátország 2. helyezés (Venti Chiavi)
- 2016** XIV. Transilvania International Guitar Festival Competition Ko-  
lozsvár, Románia 2. helyezés (Venti Chiavi)
- 2017** I. Braga International Guitar Competition Braga, Portugália 3. he-  
lyezés (Venti Chiavi)
- 2017** III. Bale-Valle International Guitar Competition 1. helyezés  
(Venti Chiavi)
- 2017** II. Danubia Talents Nemzetközi Zenei Verseny 1. helyezés (Venti  
Chiavi)
- 2018** III. Aschaffenburg International Chamber Music Competition with  
guitar Aschaffenburg, Németország 2. helyezés (Venti Chiavi)
- 2018** Bratislava Guitar Competition Pozsony, Szlovákia 3. helyezés  
(Ritter Zsófia – Tóth Álmos gitárduó)
- 2019** III. Paola Ruminelli International Chamber Music Competition  
with guitar Domodossola, Olaszország 2. helyezés (Venti Chiavi)
- 2019** III. International Ensemble Competition, Guitar Foundation of  
America (Miami, Egyesült Államok 2. helyezés (Venti Chiavi)