Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

ANDRÉS SEGOVIA MŰVÉSZETE 21. SZÁZADI SZEMMEL

CSÁKI ANDRÁS

TÉMAVEZETŐ: SZILVÁGYI SÁNDOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

I. Tartalomjegyzék III

II. Bevezetés V

1. A gyökerek: a gitár fejlődése és szerepe a zenetörténetben 1

1.1. A kezdetek, a gitár párhuzamos létezése a vihuelával és a lanttal 1

1.2. A lant hanyatlása és a klasszikában használatos hat húros gitár kialakulása 5

1.3. A gitár első virágkora a 19. század elején 6

1.4. A gitározás központjai a 19. század első felében 8

1.5. A flamenco műfaj és a Torres gitár megjelenése Spanyolországban 8

1.6. Tárrega öröksége, a tanítványok vitái 10

2. Segovia korai évei, az első koncertek 15

2.1. Granada, Segovia művészi pályájának szülővárosa 18

2.2. A madridi bemutatkozás, a legendás Ramírez hangszer története 20

2.3. Találkozás a Tárrega-tanítványokkal, újabb csalódások 23

2.4. Segovia találkozása és baráti kapcsolata Miguel Llobet-tal 24

2.5. Hosszú együttműködés a koncertszervező Ernesto de Quesadával 26

3. A modern gitár 20. századi aranykora – a húszas évek ... 28

3.1. Az első, nem gitárosszerzők gitárművei ... 28

3.2. A granadai Concurso de Cante Jondo fesztivál ... 33

3.3. Turina és Segovia ... 34

3.4. Segovia viszonya a 20. század eleji progresszív kortárs zenéhez ... 37

3.5. Frank Martin egyetlen gitárművének keletkezéstörténete ... 38

3.6. Ponce együttműködése Segoviával ... 39

3.7. A 20. századi gitárszonáta prototípusa – Ponce szonátái gitárra ... 40

3.8. Ponce variációs művei ... 46

3.9. A húszas évek új publikálási lehetőségei ... 49

3.10. Az első gitárhangfelvételek ... 50

4. A csúcs felé vezető, akadályokkal tűzdelt évtized ... 52

4.1. Segovia együttműködése Villa-Lobosszal, a nagy brazil komponistával ... 52

4.2. A harmincas évek elejének gitártörténeti jelentőségű találkozása Mario Castelnuovo-Tedescoval ... 59

4.3. Tedesco Szonáta-előadásának alapvető kérdései a kézirat tükrében ... 60

4.4. A Bach d-moll Chaconne gitár átirata ... 65

5. Sűrűsödő magánéleti nehézségek és sorsdöntő politikai változások ... 67

5.1. A repertoárbővítés új irányai, a 20. század első gitárversenyei ... 67

5.2. A háborút követő időszak újításai ... 72

6. Segovia pedagógiai tevékenysége és kurzusai ... 74

7. Összegzés ... 77

8. Ábrajegyzék ... 80

9. Függelék ... 81

Segovia koncertjei (1909-1987) ... 81

10. Bibliográfia ... 82

II. Bevezetés

Körülbelül fél éve gitároztam, és tizenegy éves lehettem, amikor először hallottam Andrés Segovia nevét. Nem sokkal később akkori tanáromtól kaptam egy Segovia-lemezt[1] azzal a feladattal, hogy válasszam ki a műsorból a számomra legjobban tetsző darabot. Ez az 1990-es évek első éveiben történt, éppen akkor, amikor a CD kezdte átvenni a stafétabotot a korábbi bakelitlemezektől. Szüleim lelkes komolyzene rajongóként addigra már számos zenekari, szólózongora-, hegedű-, cselló- és operalemezt vettek családunknak, amelyeket esténként valamennyien szívesen hallgattunk. Klasszikusgitár-felvételeink azonban nem voltak, ráadásul abban az időben fiatal kezdő növendékként idősebb diáktársaimon, tanáromon kívül nem hallottam mást professzionálisan játszani. Már az első hangoktól kezdve egész különleges, egyéni hangvételt éreztem Segovia előadásában, amit korábban egyik előadónál sem tapasztaltam. A játszott darabok természetesen jóval meghaladták akkori technikai tudásszintemet, sőt Fernando Sor kivételével a műsoron szereplő zenedarabok szerzőinek nevét sem hallottam addig. A lemez olyan nagy hatással volt rám, hogy kérésemre szüleim külföldről hamarosan megrendelték a teljes Segovia lemezsorozatot, mert akkoriban idehaza még nem lehetett belőlük, csak egy-egy CD-t kapni.

Megközelítően húsz év telt el az első, Segoviához fűződő zenei élményem óta, és az idő múlásával professzionális irányt vevő gitártanulmányaim során számtalanszor találkoztam a legendás spanyol gitárművész nevével. A legkülönfélébb szakmai lapokat olvasva hamar nyilvánvalóvá vált, Segovia a 20. század legnagyobb hatású gitárművésze, aki hosszú élete végére legalább annyi ellenséget és rosszakarót szerzett magának kollégái és egykori tanítványai között, mint amennyi rajongót mondhatott magáénak.

Hat éves voltam, amikor Segovia meghalt. Így Segovia magyarországi koncertjein nem lehettem jelen, jóllehet a spanyol gitárművész három alkalommal is járt hazánkban: 1927. november 19-én és 22-én, 1937. november 22-én és 24-én[2] és utoljára 1938. november 23-án adott nagysikerű koncertet. Életkoromból adódóan nem nyílt lehetőségem a személyes találkozásra, de a különböző nemzetközi szakmai

[1] The Segovia Collection vol. 3, 1988 MCA Records, Inc.
[2] Segovia 1937. november 24-i hangversenyéről Tóth Aladár számolt be. Lásd: Tóth Aladár: *„Válogatott zenekritikák”*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1968.)

fórumokon mindig igyekeztem olyan emberekkel beszélgetésbe elegyedni, akik személyesen ismerték őt. Akinek megadatott, hogy életében akár csak egy Segovia-koncerten jelen lehetett – a több mint ötezerből –, azt biztosan nem hagyta hidegen az ott átélt élmény, és szívesen válaszolt a mesterrel, valamint művészetével kapcsolatos kérdéseimre. A visszaemlékezéseket hallgatva világossá vált számomra, hogy Segovia halála után huszonöt évvel, még mindig számos legenda, ellentmondás és titok övezi a páratlan életpályát.

Előadói tevékenységem során gyakran szembesültem a Segoviának írott repertoár ellentmondásaival, hiszen a nyolcvanas évektől egyre szaporodtak azon kritikai kiadások[3], melyek közreadói – bátran szakítva a Segoviát övező erős kultusszal és hagyományokkal, figyelmen kívül hagyva a spanyol művész változtatásait – az eredeti kéziratok után kezdtek kutatni és mindenfajta változtatás nélkül publikálták azokat. Ez a folyamat éppen a 2000-es évek első évtizedében csúcsosodik ki, mikor Angelo Gilardino olasz gitárművész (1941–) a linaresi Segovia alapítvány és múzeum igazgatójaként rátalál néhány doboz – addig mindenki számára ismeretlen – kéziratra. A dokumentumokat megvizsgálva kiderül, hogy számos, elveszettnek hitt mű felbecsülhetetlen értékű kézirata rejlik a dobozokban. A legtöbbről azt gondolták a kutatók, hogy megsemmisült, mikor Segovia a spanyol polgárháború kitörésekor elmenekült barcelonai lakásából. Ezeket a megtalált és az évtized második felében a Bèrben kiadó jóvoltából *The Andrés Segovia Archive* sorozatban publikált kiadványokat lapozgatva született meg bennem az elhatározás, hogy – mivel tanulmányaim során a témáról még viszonylag kevés szó esett – megpróbálok a magam eszközeivel utánajárni az általam játszott darabok keletkezéstörténetének.

Első keresgéléseim a magyar zenei gyűjtemények olvasótermeiben kevés sikert hoztak, hamar nyilvánvalóvá vált, hogy a témában egy-egy ritka kivételtől eltekintve[4] eddig nem született igazán hiteles forrásként használható, magyar nyelvű tanulmány. Külföldi könyvtárak adatbázisait és a gitárirodalomra specializálódott boltok kínálatát böngészve Graham Wade nevével találkoztam a téma kapcsán

[3] lásd: Miguel Alcázar: *Manuel M. Ponce. Twenty Four Preludes for Guitar* (London: Tecla Editions, 1981)

[4] Az egyik általam ismert kivétel: Pavlovits Dávid*: Albéniz, Granados és Segovia. A spanyol romantikaszerepe a klasszikus gitár egyetemessé válásában.* DLA disszertáció, Academia de Muzicã „Gheorghe Dima” Kolozsvár, 2006.

leggyakrabban. Wade számos alkalommal járt Magyarországon[5] és tartott előadást a 20. század jelentős gitártörténeti eseményeiről. Célirányos kutatásaimnak köszönhetően rátaláltam a kétkötetes, átfogó és Segovia-témakörben alapirodalomnak tekinthető *A New Look at Segovia* című könyvre[6], amelyet Wade társszerzőként jegyez. A két kötet bővelkedik a hivatkozásokban, s ezek további támpontot nyújtottak az engem érdeklő témaköröket részletesebben vagy más szemszögből vizsgáló további források felkutatásában.

Az angol nyelvű könyvek mellett számos – a téma speciális területeit érintő – különálló tanulmányt olvastam el. Egy részükre a University of Southern California egyetemen folytatott posztgraduális tanulmányaimon az ott tanszékvezető és gitártörténet tárgyat oktató Brian Head professzor (1964–) hívta fel a figyelmemet. Tanácsára tanulmányoztam a 1974-ben alapított *Soundboard* című magazin ottani könyvtárban összegyűjtött összes lapszámát, és kijegyzeteltem az általam vizsgált témaköröket részletező írásokat. Az amerikai gitáros újság mellett a brit *Classical Guitar* című magazin cikkeit is felhasználtam.

Nagyban segítette munkámat az 1989-ben megjelent Segovia–Ponce-levelezés[7] feldolgozása és elemzése. A kiadványban tanulmányozhattam a Segovia tollából származó dokumentumokat, amelyek nagyban segítették a vitás kérdésekben való eligazodást.

A gitár egyetemes történetének viszonylag csekély ismertsége arra késztetett, hogy dolgozatom elején egy tömör összefoglaló fejezetet szenteljek a Segovia feltűnését megelőző fontosabb történeti eseményeknek. Elengedhetetlen megismerni azt a zenei környezetet és kultúrát, ahonnan a spanyol művész elindul a világhírnév felé. A klasszikus gitár népszerűsége a 20. század kezdetére – a gyakori közhiedelemmel ellentétben – Spanyolországban is leáldozóban volt, a gitárosok nagy része flamencozenész, akinek semmi dolga a 19. század elején addigi csúcspontját elérő hangszer nemes hagyományainak ápolásával.

Írásom középpontjában az 1920-as évek gitártörténeti jelentőségű eseményei állnak, leggyakoribb főszereplőjük maga Segovia. Koncertező előadóként kötelességemnek éreztem, hogy a Segovia-repertoár darabjainak történetét, a

[5] Graham Wade legutóbb 2012. augusztus 19-én tartott előadást az Óbudai társaskörben.
[6] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol..1&2* (Mel Bay: Pacific Missouri:, 1997.)
[7] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989.)

különböző kiadások származásának és hitelességének kérdését körüljárjam, segítve kollégáim, illetve a gitár iránt érdeklődő közönség eligazodását a meglehetősen összetett és zenetudósok által eddig ritkán kutatott témában.

Dolgozatom nem újabb kísérlet Segovia életrajzának megírására, pedig egy jó írónak hálás téma lenne a hosszú és rengeteg kalandos utazással tarkított élettörténet, amely keresztülvezet az egész emberiség jövőjét befolyásoló történelmi változásokon. Magánéletétről, politikai nézeteiről csak akkor ejtek szót, ha úgy érzem, ezen információk feltétlenül szükségesek az adott helyzet, döntés megértéséhez.

Írásom főként az életpálya első termékeny korszakát állítja középpontjába, mely időszak véleményem szerint a hangszer történetének eddigi csúcsa. Segovia életének második feléről kevesebbet írok, hiszen a hosszú karrier az első ötven aktív, koncertező év után már – gitártörténeti szempontból – kevés újdonsággal szolgál. Segovia személyét tiszteletben tartva úgy éreztem, nem tisztességes a hosszú élet vége felé már természetesen egyre gyakoribb negatív kritikákat boncolgatni, a rengeteg elismerés és díszdoktori cím pedig egy kiemelkedő zenei személyiség hatásait taglaló dolgozat szempontjából kevés információtartalommal bír.

1. A gyökerek: a gitár fejlődése és szerepe a zenetörténetben

Ha kimondjuk a gitár szót, minden ember képzeletében más-más hangszer jelenik meg. Sokan a mai rockzene-együttesek nélkülözhetetlen elektromos gitárjára gondolnak, másoknak – különösen az Egyesült Államokban – egy acélhúros, akusztikus country gitár képe villan fel. Abból a – valószínűleg napjainkban már kisebbségben lévő – rétegből, melynek a gitár szóról a klasszikus gitár jut eszébe, sokan leginkább „spanyol gitárnak" nevezik a hangszert, és elsősorban a spanyol romantika emblematikus szerzőinek – Isaac Albeniz (1860–1909), Enrique Granados (1867–1916), valamint Manuel de Falla (1876–1946) – műveit vagy a flamencostílust társítják hozzá képzeletükben.

A fenti rövid gondolatkísérletből is egyértelműen megállapítható, hogy a gitár páratlanul sokszínű, sokoldalú hangszere a zenetörténetnek, ám vitathatatlan népszerűsége ellenére története és származása kevesek által ismert, irodalmának jelentős részét pedig olyan szerzők alkották, akik más hangszerre keveset vagy egyáltalán nem komponáltak. A 20. századot megelőzően a széles közönség által ismert egyetemes szerzők, mint például Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Liszt Ferenc (1811–1886) vagy Claude Debussy (1862–1918), egyáltalán nem gyarapították a hangszer repertoárját. Logikus és jogos kérdés, hogy mi lehetett az oka a fősodortól eltérő fejlődéstörténetnek. A következő oldalakon a gitár történetét Segovia születéséig ismertetem, s felvázolom az általam meghatározónak gondolt eseményeket, valamint részletesen bemutatom a kiindulási pontot, ahonnan a 20. század legnagyobb gitárművésze elkezdte pályafutását.

1.1. A kezdetek, a gitár párhuzamos létezése a vihuelával és a lanttal

A gitár nevével legelőször középkori írásokban találkozhatunk. Juan Ruiz (1283–1350) egy versében (1330 körül) a mór és latin gitár kifejezés szerepel, a lant megemlítése mellett. Mivel ezek az utalások a hangszer története szempontjából túl kevés információt tartalmaznak, érdemesebb a később – 15–16. század körül – megjelenő gyűjteményekre és hangszeres iskolákra támaszkodni.

Sokan – tévesen – a gitár közeli rokonát és egyben a korai együttesek egyik meghatározó hangszerét, a lantot gondolják a gitár elődjének. A korszak legnépszerűbb pengetős hangszere azonban párhuzamosan létezett a barokk gitárral, sőt mellettük létezett egy harmadik – a gitárral még közelebbi rokonságot mutató – hangszer, a vihuela is. A spanyol területen ez utóbbi hat kórusos (hat duplahúros) hangszert *vihuela da mano*-nak nevezték és ujjakkal szólaltatták meg. A vihuelának létezett még a pengetővel pengetett, *vihuela de púa*-nak hívott és a vonóval megszólaltatott, *vihuela de arco*-ként ismert változata is.

1. ábra: Spanyol vihuela rajza 1500 körül

A lant népszerűségét a vihuela – különösen a barokk korban – soha nem közelítette meg, mégis olyan zeneszerzők komponáltak rá – Luis Milan (1500–1561), Luis de Narváez (1500–1555), Alonso Mudarra (1510–1580), Diego Pisador (1509/10?–1557), Enríquez de Valderrábano (1500–1557) –, akik művei ma is gyakran szerepelnek a gitárkoncertek műsoraiban. Érdekes módon a 16. századi lantok többsége fennmaradt, de a kor szinte összes vihuelája elveszett vagy megsemmisült. Az ebben az időszakban már létező, de jóval kisebb népszerűségnek örvendő gitárnak három dupla és egy szimpla húrja volt, és a vihuelához fűződő közeli rokonságát Juan Bermudo (1510–1565) *Declaratión de Instrumentos Musicales*

című, 1555-ben írott művében is megemlíti. A korból egyetlen négyhúros gitár sem maradt fönt, de Bermundo könyvéből tudhatjuk, hogy a gitár ezen változata kisebb volt a vihuelánál.

A barokk korba való átmenet alatt a gitárok fokozatosan öthúrossá válnak, és népszerűségük növekedésével egyre több ellenzőjük is akad. Mivel az akkori gitárosok többsége egyszerű rasguado technikával kísérte a különböző táncokat, egyre több lant- és vihuelajátékos fejezte ki az új hangszerrel szembeni ellenszenvét és lenézését. Ennek illusztrálására álljon itt egy idézet Sebastián de Covarrubiastól:

> … a gitár feltalálása óta egyre kevesebb ember áldoz időt a vihuela játék elsajátítására. Ez komoly veszteség, hiszen a vihuelán bármilyen pengetős zene megszólaltatható, míg a gitár nem ér többet egy kolompnál, amin olyan könnyű játszani, különösen mikor akkordcsépelésre kerül a sor, hogy nincs olyan fakezű legény, aki ne válna muzsikussá rajta.[1]

A kor meghatározó személyisége, Praetorius (1571–1621) *Syntagma Musicum* című művében „sarlatán mutatványosoknak" nevezi a gitáron akkordozókat, „akik villanellákat és más bugyuta dalokat énekelnek közben."

Ebben az időben alakult ki az akkordoknak – még a tabulatúránál is egyszerűbb – lejegyzési módja. Az „alfabetónak", azaz ábécének nevezett újítást tekinthetjük a mai gitáros szakzsargonban „lókottaként" elhíresült rendszer elődjének, és bátran állíthatjuk, hogy míg az új lejegyzési forma az amatőr gitárosok számára biztosan praktikusnak bizonyult, nagyban hozzájárult a hangszer presztízsének rombolásához. Szerencsére az 1600-as évek második felére egyre több gitáros képes a lenézett akkordozáson kívül polifonikus játékra is, így szaporodnak az értékes és manapság is gyakran játszott művek. A 17. század végén és a 18. század első felében az olasz Francesco Corbetta (1615–1681), tanítványa Giovanni Battista Granata (1620/21?–1687), a francia Robert de Visée (1655–1732/33?) és a spanyol Gaspar Sanz (1640–1710) voltak a leghíresebb gitárosok. Noha ezt a korszakot semmiképpen sem nevezhetjük a gitár virágkorának, de a barokk végére a gitár egyre erősödő vetélytársa lesz az ekkoriban már tündöklésének vége felé járó lantnak.

---

[1] Frederic V. Grunfeld: *The Art and Times of the Guitar* (New York: Macmillan, 1969): 106-107. oldal

A 18. század második harmadában mind többen kritizálják a lantot az addigra kialakult túlzott bonyolultsága miatt. A barokk korban egymás után jelentek meg az újabb, általában egyre több húrral rendelkező lantok. A még könnyen átlátható és viszonylag széles körben elfogadott reneszánsz lant után a 17. században – a stílus megváltozásának következtében – megnövelték a basszushúrok számát és hosszát, így létrejött a chitarone és az arciliuto. A különféle hangolású és méretű lantokon egyre nagyobb gondot jelentett a sokasodó húrok behangolása, így a hangszer mind nagyobb lépéshátrányba került az örök vetélytárssal, a csembalóval szemben. Johannes Mattheson (1681–1764) így kommentálja a jelenséget:

> Duplán fizetünk a legjobb lantdarabért, mivel végig kell hallgatnunk a velejáró és véget nem érő hangolást. Egy nyolcvanéves lantos minden bizonnyal addigi életének hatvan évét folyamatos hangolással töltötte. Ennél is nagyobb baj, hogy százból aligha akad kettő, aki képes a hangszerét pontosan behangolni. Ráadásul olyan sok probléma akad a rossz húrokkal, amelyek közül a felső a legkényesebb, de sok a baj az érintőkkel és hangolókulcsokkal is, hogy olyan költséges Párizsban lantosnak lenni, mint lovat tartani.[2]

A hangoláson kívül a lant hangzását is kritizálta Mattheson:

> Ennek az álnok hangszernek a behízelgő hangja mindig többet ígér, mint amit végül nyújt, és mielőtt józanul felmérnénk az erősségeit és gyengeségeit, azt hisszük, hogy nincs csodásabb hangzás a világon, és – akár csak jómagam – bedőlünk az álnok szirén csábításának. De mihelyst átlátunk a szánalmas trükkön, a lant erényei egy csapásra köddé foszlanak.[3]

Az utóbbi mondatok többeknek ismerősen csenghetnek, hiszen manapság gyakran hasonló kritikával illetik a gitárt is. A gyakran kritizált behízelgő hangzás – a kritikus felhangok mellett – megnyerhette sokak tetszését, és talán ezzel magyarázható a lantcsembaló megjelenése az 1700-as évek elején. A bármely csembalista számára könnyen megszólaltatható billentyűs mechanikájú hangszer hangzása bélhúrjainak és különleges pengetőinek köszönhetően kísértetiesen hasonlított a lantéhoz. A hangszer népszerűségét bizonyítja, hogy Johann Sebastian Bach (1685–1750) hagyatékából két lantcsembaló is előkerült. Itt jegyezném meg, hogy Romanek

---

[2] Ernst Gottlieb Baron: *Study of the Lute* (California: Instrumenta Antiqua Publications, 1976): 95-96. oldal
[3] I.m., 94. oldal

Tihamér hangszerkészítő mester jóvoltából a közelmúltban a magyar közönség is találkozhatott a hangszer egy modern reinkarnációjával. A 2000-es évek elejétől számos magyar koncerten felcsendültek Bach lantszvitjei a billentyűzettel ellátott lanton.

Kijelenthetjük tehát, hogy a barokk korban a lant többi pengetős rokonához viszonyítva óriási fölénnyel rendelkezett. A korszak egyik legjelentősebb szerzője, Johann Sebastian Bach négy lantszvitet és számos rövidebb szólóművet komponált, sőt a János-passió (BWV 245) „Betracte, meine Seel" című basszus áriájában a lant kiemelt szerepet kap. A Máté-passió egy korábbi változatában is szerepeltek lantszólamok, de később a lantszólamot Bach viola da gambával helyettesítette.

A kor leghíresebb lantjátékosa és komponistája, Sylvius Leopold Weiss (1686–1750) a Bach család gyakori vendége volt. A két zeneszerző feltehetően többször is találkozott Drezdában, és a méltán a lantirodalom csúcsának tekintett Bach-lantművek egy része ennek az ismeretségnek tudható be. Egy Weiss-szel komolyan foglalkozó weboldal egyenesen az állítja – Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) egy 1805-ös feljegyzésére hivatkozva –, hogy Drezdában a két művész meg is mérkőzött egymással. A feljegyzés így tudósít az eseményről:

> Aki tisztában van vele, hogy mennyire nehéz bonyolult modulációkat, illetve szabályos ellenpontot megszólaltatni a lanton, az ámulattal vegyített hitetlenkedéssel hallgatja a szemtanúk beszámolóját, miszerint Weiss, a nagyszerű lantos kihívta J. S. Bachot, a kiváló csembalójátékost és orgonistát egy prelúdium és fúga improvizációs versenyre.[4]

A fenti eseményt azért tartom kiemelkedően fontosnak, mert a pengetős hangszerek történetében ez a gyümölcsöző és egyenrangú kapcsolat az adott kor meghatározó zeneszerző óriásával sokáig példanélküli és egyedi jelenség marad.

1.2. A lant hanyatlása és a klasszikában használatos hat húros gitár kialakulása

A 18. század második felére a lant szinte véglegesen kiszorult a zene főáramlatából. Ebben a folyamatban a hangszer bonyolult és nehezen elsajátítható technikája mellett meghatározó szerepe volt a kis hangerőnek és a tabulatúrás lejegyzésnek is. A lantdarabok többségénél használt tabulatúrás notáció jelentősen könnyebbé tette a

[4] http://www.slweiss.com

játékosok dolgát, ugyanakkor – mivel a hangok helyett a fogásokat jelölte és országonként eltérő jelrendszert alkalmazott – a hangszer játéktechnikáját pontosan nem ismerő zeneszerzőktől külön erőfeszítést követelt.

A lant népszerűségének leáldozásából egyértelműen a gitár profitál, és az 1750-es éveket követően megindul a 19. század eleji, első csúcspontja felé. A barokk gitártól a klasszikában népszerűvé váló hangszer jelentősen eltér. 1740 és 1790 között az öt duplahúrt hat szimpla váltja fel, miáltal a hangzás jelentősen megváltozik. Ez a folyamat nemcsak időben, de földrajzilag is széttagoltan zajlik le, így természetes velejárójaként a gitár számos, meglehetősen eltérő prototípusát hozza létre. A céhek hatalmának és felügyeletének csökkenésével a 18. század végére a hangszerkészítők nem kényszerültek többé a sablonok követésére, minek következményeként egyre sokszínűbbé vált a korabeli hangszerpark. Spanyolország egymástól távoli régióiban egyre több újítás jelenik meg, közülük a legyezőbordázat kialakulása a legelőremutatóbb.

A hangszer széttagolt fejlődési folyamatának eredményeképpen négy típus létezik egymástól függetlenül a 19. század első feléig. Az először az 1750-es években Sevillában megjelenő hat szimplahúros gitár még évtizedekig verseng az öt szimplahúros, illetve annak öt- és hatkórusos társaival. Utóbbi vélhetően csak Spanyolország bizonyos területein hódított, hiszen csak onnan származó iskolák tesznek említést róla. Fernando Ferandiere (1740–1816) *Arte de tocar la guitarra espagñola por música* címen 1799-ben Madridban megjelent művében még megemlíti az öt duplahúros gitár akkori létezését. A gitártörténet eme változatos évtizedeit az átalakulás időszakának is szokás nevezni.

1.3. A gitár első virágkora a 19. század elején

A hat szimpla húr végleges elterjedésével a gitár addig soha nem látott virágzásnak indul. A hangterjedelem – különösen a megjelenő új basszushúrnak köszönhetően – megnövekszik, de a hangerő nem nő számottevően. A duplahúrok eltűnésével a jobb kéz technika is alaposan megváltozik, mind több gitáros kezdi használni a körmét a húrok pengetéséhez. A fejlődés motorjai spanyol és olasz származású művészek lesznek, akik leginkább Párizsban és Bécsben telepednek le. A korszak meghatározó gitáros személyiségei, például Mauro Giuliani (1781–1829) és Fernando Sor (1778–

1839), számos új remekművel gazdagítják a szóló- és kamararepertoárt. Az új darabok mellett – a gitártörténetben valószínűleg először – duó és szóló átiratok, parafrázisok születnek, amelyeket főképpen a nagy népszerűségnek örvendő kortárs operák ihletnek.

Az átiratok mellett említést érdemelnek a hangszer irodalmában először a 18–19. század fordulóján megjelenő versenyművek. Ez a műfaj azért is kiemelendő, mivel első alkotásainak megszületésére már egyértelműen eldől, hogy a klasszikus gitár – rohamos fejlődésének ellenére – kimarad a szimfonikus zenekari hangszerek csoportjából. A hangszer elszigetelődéséhez ez a tény minden bizonnyal nagyban hozzájárult, ezért minden – a zene akkori főáramlatához közeledni próbáló – kezdeményezést fontosnak kell tekinteni.

A korlátok feszegetésének egy vitathatatlanul ambiciózus módja Antoine de Lhoyer (1768–1852) nevéhez fűződik, aki *Concerto for guitar and strings, op.16* című művével megalkotta a hangszer történetének első versenyművét. Példáját később számos kortársa – többek közt Ferdinando Carulli (1770–1841) és Mauro Giuliani – követi. A vonós hangszerek hangerőbéli erőfölényét úgy csökkentették, hogy a szóló részeknél minden hangszercsoportból csak egy hangszer játszott együtt a gitárral.

Az új műfajok megteremtése mellett egyre több gitáriskola lát napvilágot. Carulli *Méthode complète pour guitare op. 27* című módszertana 1810 körül jelenik meg először, és később több kiadást megél. Az 1822-es kiadás fakszimiléje a mai napig népszerű és elérhető. 1830-ban Párizsban jelenik meg Sor gitáriskolája, amiből hiteles képet kaphatunk korának szakmai eseményeiről. A korszak legelőremutatóbb és talán korát kicsit megelőző munkája Dionisio Aguado y Gracía (1784–1849) két gitáriskolája: az 1825-ben Madridban napvilágot látott *Escuela de Guitarra* és a későbbi *Nuevo Método para Guitarra* (1843). Aguado halála után neve és munkássága több mint egy évszázadra teljesen feledésbe merül, művei csak az 1980 utáni években – nagyrészt Julian Bream művészetének köszönhetően – kerülnek ismét a gitárosok érdeklődésének központjába. Iskoláiban világosan beszél a köröm szerepéről, amivel a száz évvel későbbi Segovia hangképzés alapjául is szolgál:

> Úgy hiszem, hogy érdemes körömmel játszani a gitáron, hogy olyan hangzást kapjunk, ami egyedülálló a hangszerek között. Véleményem szerint a gitár a következő sajátosságokkal rendelkezik: hangja édes, kellemes és melankolikus, sőt néha akár méltóságteljes is. […] A gitár ezen lehetőségeit jobban kiaknázhatjuk, hogyha a

> körmeinkkel pengetünk, mivel helyes használatuk tiszta, csengő, kellemes hangot eredményez. Meg kell azonban jegyezni, hogy a húrt nem kizárólag csak a körmünkkel pengetjük, mert ebben az esetben a hang nem lesz kívánatos. A húrt az ujjbegy érinti először, utána pedig rögtön végigcsúszik a körmön.[5]

A fenti mondatokat akár Andrés Segovia is mondhatta volna száz évvel később.

1.4. A gitározás központjai a 19. század első felében

Felmerülhet a kérdés, hogy ha a korszak meghatározó egyéniségei olasz és spanyol földön születtek, akkor vajon miért kötött ki végül többségük Párizsban és Bécsben. A magyarázat egyszerűbb, mint gondolnánk. Az olasz és spanyol területeken leginkább dalokat kísérő hangszerként alkalmazták a gitárt, ez a szerepkör pedig nem volt kielégítő az új feltörekvő előadóművész-generációnak. Emellett a hangszer hangja nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy az akkori koncerttermekben elfogadható alternatívája legyen a kor népszerű szólóhangszereinek és az akkori közönség szívét leginkább meghódító operának. Így a gitárosoknak – amennyiben szerettek volna megélni tudásukból – nem maradt más választásuk, mint a párizsi és bécsi szalonok, amelyekben lehetőség nyílt a kibontakozásra és a pénzkeresetre. A szalonok akusztikája kedvezett a gitár szelíd, de sokszínű hangjának. Kétségtelen azonban, hogy a kezdetben jónak tűnő irány a későbbiekben hozzájárul a további elszigetelődéshez, és a 19. század második felére a gitár végképp kiszorul a koncerttermek világából.

1.5. A flamenco műfaj és a Torres gitár megjelenése Spanyolországban

A csillogó párizsi és bécsi szalonok mágnesként vonzzák a különböző gitárosokat, így az 1800-as évek első évtizedeire az Ibériai-félsziget klasszikus értelemben vett gitáros világát leginkább az akkor kialakuló flamenco tartja életben. Ez, az andalúziai cigány családok által énekelt, táncolt és később jellemzően gitárral és tapssal kísért, népzenei alapokon nyugvó műfaj az 1840-es évekre kezd kibontakozni. A flamenco kifejezést George Henry Borrow (1803–1881) használja először 1843-ban a *The*

[5] Brian Jeffery: *Aguado – New Guitar Method* (London: Tecla, 1981): 10-11. oldal

Gypsies in Spain című művében.[6] Ebben az időszakban egyre több külföldi látogat Andalúziába, hogy személyes tapasztalatokat szerezzen a tartomány egzotikus kultúrájáról. A látogatók közül zenei szempontból kiemelkedik Mihail Ivanovics Glinka (1804–1857), az orosz nemzeti romantikus zenei stílus egyik jeles képviselője, aki ekkortájt két évet tölt Spanyolországban. Feljegyzéseiben említést tesz egy Francisco Rodriguez el Murciano (1795–1848) nevű flamencogitárosról, akinek játékát többször is meghallgatta. El Murciano néhány darabja nyomtatásban is megjelent a korabeli népszerű gitárműveket tartalmazó kiadásokban.

A 19. század kezdetéig tehát a flamenco az andalúz cigány lakosság saját maga szórakoztatására irányuló, családi keretek között virágzó művészete volt, amelyből a külső közönség mit sem érzékelt. A műfaj első – már közönség előtt előadott – korszakát (1847–1920), Café Cantante-korszaknak nevezzük. A Café Cantante egy színházhoz hasonló közösségi hely, ahol az előadók meghatározott időben, fizetség ellenében lépnek színpadra vegyes közönség előtt. Az addig szerény körülmények között élő andalúz cigányok így új megélhetési lehetőséget kapnak a kezükbe, az új színtér megjelenése és a flamencozene köztudatba robbanása pedig a gitár fejlődésére is serkentőleg hat. Segovia születésekor már legalább 80 Café Cantante létezik Spanyolországban, leginkább – Sevilla (32) és Madrid (15) mellett – Dél-Andalúziában. Feltételezve, hogy egy előadáshoz legalább négy gitáros szükségeltetik, könnyen kiszámítható, hogy körülbelül 300 flamencogitáros kereste a Cafékban a kenyerét. A kereslet, a pénz, valamint az új műfaj eltérő sajátosságai új, minőségi és mennyiségi változásokat hoznak magukkal. A közönség hangosabb és karakteresebb hangú gitárt szeretne, amelynek a 19. század eleji – leginkább a lágy és éneklő dallamok megszólaltatására alkalmas – gitár nem tud teljes mértékben eleget tenni. A Cafék elterjedésével a század végére a flamencogitárosok válnak a spanyol gitárkészítők legfőbb megrendelőivé.

A fentieket Richard Burné hangszerkészítő az amerikai *Soundboard* magazin 1997. őszi számában megjelenő tanulmányában[7] világos okfejtéssel magyarázza. Rámutat, hogy a flamencogitár és a klasszikus gitár szerkezetileg nem mutat jelentős eltérést. Domingo Prat (1886–1944) *Diccionario de Guitarristas y Guitarreros* című lexikonjának adatait elemezve azt tapasztalja, hogy míg klasszikus gitárosból 83-at

[6] George Borrow: *The Gypsies in Spain* (London: John Murray, 1843): 42. oldal
[7] R. E. Bruné: „Cultural Origins of the Modern Guitar”. *Soundboard*, XXV. évfolyam/2 (1997. ősz): 7-20. oldal

sorol fel a forrás – amelyből 49 flamencót is játszik –, a gitárkészítők száma 123 és több mint a kétharmaduk Andalúziában dolgozik. Ezekből a tényekből kiindulva egyértelműen kijelenthető, hogy a gitár fejlődésének kulcsa a 19. században a flamencogitárosok kezében van.

A 19. század ötvenes éveiben forradalmi változás következik be a gitárkészítés történetében, amikor Antonio de Torres Jurado (1817–1892) gitárkészítő mester – összegezve pályatársai újításait – elkészíti a később Torres modellnek nevezett hangszerét. A húsz százalékkal nagyobb testtel, a néhány készítő által már azelőtt is alkalmazott legyezőbordázattal és a hangszertest arányainak megváltoztatásával karakteresebb és erősebb lett a hang. Ez a változás a mai napig a gitár fejlődéstörténetének csúcspontja, és a Torres modell a mai készítők számára is alapvető kiindulási pontként szolgál. A klasszikus gitárosok közül 1856-tól Julian Arcas (1832–1882) használta először Torres új hangszerét, amely a következő évtizedekben világszerte elterjedt. Több gitáros forrás is megerősíti, hogy Arcas nem pusztán a klasszikus gitár műfajának jeles képviselője, hanem elismert flamencogitáros is.

1.6. Tárrega öröksége, a tanítványok vitái

A Segoviát megelőző korszak legmeghatározóbb szereplője kétségtelenül Francisco de Assis Tárrega Eixea (1852–1909). Zongorán és gitáron is magas színvonalon játszik, a Madridi Konzervatóriumban tanul zeneszerzést 1874-től. Kompozíciói 1875-ben első díjat nyernek az iskola zeneszerzői versenyén. Zeneszerzéstanára, Emillio Arrieta (1823–1894) gitárjátékát meghallgatva a következőket mondja Tárregának: „A gitárnak szüksége van önre, ön gitárosnak született”[8].

Maurice J. Summerield gitároslexikonja azt állítja, hogy Tárrega egyik korai koncertje után – amelynek műsorán gitár- és zongoradarabok egyaránt szerepeltek – megkérdezte a közönségét, melyik hangszer nyerte meg inkább a tetszésüket. A leírás szerint az emberek egyértelműen a gitárra szavaztak.[9] Egy kései tanítványának, Emilio Pujolnak (1886–1980) köszönhetően a mai napig számos anekdota terjed

[8] Adrián Ruis: *Francisco Tárrega 1852-1909. Biography.* (Valencia: Piles, Editorial de Música S. A., 2002): 43. oldal
[9] Maurice J. Summerfield: *The Classical Guitar. Its Evolution, Players and Personalities since 1800.* (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 2002): 288-290. oldal

Tárrega nemes és emlékezetes cselekedeteiről. Mestere halála után Pujol saját nemzedékének meghatározó gitártörténet-kutatójává vált, így nem meglepő, hogy az ő – egykori tanára emlékét egekbe magasztaló – visszaemlékezéseit és elemzéseit gitárosok tömege tartotta és tartja ma is hitelesnek.

Tárrega viszonylag korai halálával elég sok kérdést hagyott az utókorra. Életében sajnos nem jelentetett meg egyetlen átfogó módszertant vagy gitáriskolát sem, viszont etűdjei és személyre szabott gyakorlatai fennmaradtak. A „Tárrega-módszer" lényegét egykori tanítványai nagyon is eltérően interpretálják. Halála után tanítványai két csoportra oszlanak. Néhányan amellett kardoskodnak, hogy a mester pontos iránymutatásokat hagyott tanítványaira a gitártechnikáról, mások, például Emilio Pujol (1886–1980), Pasqual Roch (1860–1921) és Julio Salvador Sagreras (1879–1942) később átfogó gitáriskolákat jelentetnek meg a „Tárrega-iskolára" alapozva, ám Pujol művét[10] alaposan áttanulmányozva hamar szembeötlik Dionisio Aguado y Garcia (1784–1849) 1843-as *Nuevo Método para Guitarra*-jának egyes fejezeteinek szószerinti átvétele. Ez arra enged következtetni, hogy a Tárrega egyre ismertebb nevére való hivatkozás megkönnyítette az új pedagógiai művek eladását, és ezt az előnyt sokan igyekeztek kihasználni.

A Tárrega-hívők csoportjának ellenpólusát a 20. század húszas éveitől egyre több pedagógiai és gitártörténeti írással jelentkező Domingo Prat (1886–1944) jelentette. Prat munkásságát az 1934-ben, Buernos Airesben megjelenő *Diccionario de Guitarristas y Guitarreros* címen, 1605 példányban kiadott műve tetőzi be. Ezt a művet 1986-ben Matanya Ophee újra publikálja, a spanyol mellett angol fordításban is, betekintést nyújtva a gitárrajongók számára az akkori kortárs lexikonokhoz képest egyedülállóan gazdag gyűjteménybe. Prat művében listázza az addigi ismert gitárosokat, és a fontosabb szereplőknek külön fejezetet szentel. A Tárregáról szóló rész több mint tíz gépelt oldal terjedelmű, jelezvén, hogy személyes ismerőseként Pratnak is megvan a maga egyéni olvasata a mester munkásságáról:

> Sajnálatos, hogy Tárrega akaratlanul is szert tett olyan rajongókra, akik a muzsikus kedvességétől lenyűgözve, rajongó csodálattal dicsőítve őt, olyan dolgokat tulajdonítottak neki, amikhez valójában semmi köze. (A túlzás a rajongás egyik megbocsáthatatlan hibája.) Még ennél is nagyobb baj azonban az, hogy ezek az egykori tanítványok pontosan tudták, mi az, ami nem a mesterüktől származik, és ahelyett, hogy

[10] Emilio Pujol*: Escuela razonada de la guitarra* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954*)*

> tisztázták volna a tényállást, hagyták, hogy ezek az elfogadhatatlan hazugságok és hamis pletykák tovább éljenek.[11]

Prat hangsúlyozza továbbá, hogy míg Tárrega művei kétségtelenül kellemesek és könnyen befogadhatók, Fernando Sor (1778–1839), Napoléon Coste (1805–1883) és Mauro Giuliani (1781–1829) művészete terjedelmét és harmóniavilágát tekintve jóval előremutatóbb. Tény, hogy a spanyol romantikus mester 78 eredeti gitárkompozíciójának nagy része rövid karakterdarab, és – különösen Giuliani vagy Sor szonátái, illetve egyéb nagyszabású művei mellett – egyszerű szalonzenének hat. Tárrega nem vonzódott a nagy formákhoz, így a gitárirodalom általa fémjelzett szakasza – a század eleji nagy fellángolást követően – ismét nélkülözi a komoly, terjedelmes kompozíciókat.

Számos tanítványommal, külföldi és hazai kollégáimmal folytatott beszélgetés után be kell látnom, hogy Pratnak igaza van a mester nevéhez kapcsolódó tévedésekkel kapcsolatban is. Ilyen komoly, máig a köztudatban élő tévhit például, hogy Tárrega nevéhez fűződik a lábtartó használata, valamint hogy ő kezdett volna először komolyan foglalkozni a jobb kéz gyűrűsujjának használatával. Utóbbi állítás Pascual Roch 1921. évi iskolájából származik, melyben a szerző jó néhány bekezdést szentel Sor és Aguado érdemeinek kisebbítésére.[12] A fejezet végén kijelenti, hogy Tárrega módszere az egyedül hatékony és üdvözítő, a korábbi mesterek munkája viszont 1921-re már elavulttá vált.

A lábtartóval kapcsolatos tévhitet könnyen eloszlatható, hiszen ma már számos, gitártörténettel foglalkozó könyvben találunk képeket Matteo Carcassiról (1792–1853), aki egy festményen zsámolyt használva – és a ma általánosan elterjedt gitártartást felvéve – pózol a festőnek.[13] A gyűrűsujj használatáról szóló vita eldöntésére elégendő kézbe venni Aguado gitáriskoláját, amely egyértelműen megemlíti és részletesen elemzi a fenti témakört.

---

[11] Domingo Prat: *Diccionario biográfico, bibliográfico, critico de guitarras, guitarristas y guitarreros* (Buenos Aires: Romero y Fernandez, 1934): 316. oldal

[12] Pascual Roch: *A Modern Method for the Guitar. School of Tárrega.* (New York: G. Schirmer, 1921): 20-22. oldal

[13] Lásd: Frederic V. Grunfeld: *The Art and Times if the Guitar. An Illustrated History of Guitars and Guitaristas.* (New York: Macmillan Publishing Co., Inc, London: Collier Macmillan Publishers, 1974): 209. oldal

2. ábra: Matteo Carcassi lábtartóval

Megkerülhetetlen kérdés továbbá a mester hangképzése, melyet élete utolsó szakaszára teljesen megváltoztatott. A források és visszaemlékezések egybehangzóan állítják, hogy 1902-től Tárrega mind rövidebb körmöket használ a jobb kezén, egyre inkább köröm nélküli játékra biztatva kései tanítványait is. Ezek alapján érthető, hogy a korai tanítványok – élükön Miguel Llobet-tal – a körömmel pengetés hívei, szemben a Pujol nevével fémjelzett kései tanítványokkal, akik a köröm nélküli játékmódra esküsznek. Prat *Diccinarió*ja ebben az esetben is árnyaltabb véleményt fogalmaz meg, amikor arról ír, hogy Tárrega különböző tanítványai egymástól sokszor jelentősen eltérő technikát alkalmaztak. Az írás szerint Severino Garcia Fortea meglehetősen hosszú körmökkel játszott, Llobet – kihasználva a rövidebb körmöket – inkább az ujjbegy és a köröm kombinációján alapuló pengetést alkalmazta játéka során, míg a későbbi generáció néhány tagja teljesen köröm nélkül játszott, például Josefina Robledo (1892–1972). Sokan viszont – mint például Daniel Fortea (1878–1953) a hüvelykujjkörmüket meghagyták, a többi ujjukkal viszont köröm nélkül pengettek.[14]

Ennek a kései technikaváltásnak két lehetséges okát tudom elképzelni. Hangzás szempontjából a köröm nélküli hangképzés jóval kevesebb hibaforrást rejt magában, hiszen az előnytelen körömformák sokszor melegágyai a gitáron nehezen kontrollálható, éles hangnak, amit Tárrega bizonyosan szeretett volna elkerülni. A

[14] Domingo Prat: *Diccionario biográfico, bibliográfico, critico de guitarras, guitarristas y guitarreros* (Buenos Aires: Romero y Fernandez, 1934): 318. oldal

körmöket levágva ez a hangszínprobléma megszűnik, de az lesz az ára, hogy a szép hangszín mellé sokkal kisebb hangerő és körvonaltalan hangindulás társul. Ennek az okfejtésnek talán csak az mond kissé ellent, amit Prat leírásaiból tudunk: Tárregának volt olyan diákja, aki egy fémből készült pengetőt húzott a hüvelykujjára, aminek következtében hangszíne egészen biztosan nagyon csúnya lett. A mester szinte folyamatosan küzdött gyenge egészségi állapotával, így feltételezhető, hogy ötvenéves korára körmei minősége már annyira megromlott, hogy többé nem voltak alkalmasak a professzionális gitárjátékra.

Tárrega repertoárt érintő újításának és a „Segovia-repertoár" előkészítésének nevezhetjük az új átiratokat, melyek nem kisebb szerzők művein alapultak, mint Johann Sebastian Bach (1685–1750), Ludwig van Beethoven (1770–1827), Johannes Brahms (1833–1897), Frédéric Chopin (1810–1849), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) és Robert Schumann (1810–1856). Matanya Ophee egy Tárregával foglalkozó átfogó cikkében[15] rámutat, hogy Giuliani és kortársai már számos átiratot készítettek fél évszázaddal megelőzve Tárregát. A cikkben az átiratok gitárszerűségét is vitatja. Kétségtelen azonban, hogy különösen a Bach átiratok és a későbbi Isaac Albeniz- (1860–1909), Enrique Granados- (1867-1916), illetve Joaquin Malats- (1872–1912) átdolgozások a mai napig a gitárirodalom alappilléreit képzik, és ezek voltak azon művek, melyekre később Segovia felépíthette az új, 20. századi repertoárt. Albeniz először meghallgatván *Asturias* című művének gitárátiratát, úgy érezte, hogy valójában erre a hangzásra és hangszerre álmodta meg a darabot.

1909 – Tárrega halálának éve – érdekes módon egybeesik Segovia első nyilvános koncertjének évével, és bár a két mester sosem találkozott, a fiatal gitárművész óhatatlanul megismerte és felvette repertoárjába az akkoriban elérhető Tárrega-darabokat. Így elmondhatjuk, hogy karrierje kezdetén Segovia ott folytatja a gitár történetét és felvirágoztatását, ahol a nagy elődd abbahagyta.

[15] Matanya Ophee: "The Promotion of Francisco Tárrega – a Case History". *Soundboard* 1981/3 (1981. ősz)

2. Segovia korai évei, az első koncertek

Első ránézésre Segovia fiatalkori élete és pályájának kezdete nyitott könyvnek tűnhet az érdeklődők számára. Az 1976-ban megjelenő *An Autobiography of the Years 1893-1920*[1] című könyvében a mester saját maga írja le emlékeit és a legfontosabb állomásokat a kezdetektől majd kétszáz oldalon. A művet elolvasva számos fontos részletet tudhatunk meg, de forráskritikai szempontból nem árt figyelembe venni azt, hogy ez az írás több mint ötven évvel a megélt események után keletkezett. Segovia ekkor már nyolcvanéves múlt, túl karrierje csúcsán, neve addigra legendává vált részben a korábban általa jó érzékkel tematizált nyilatkozatainak és egyéb, róla szóló hosszabb-rövidebb írásoknak köszönhetően. Segovia – különösen a harmincas évek második felétől – tudatosan homályban tartott bizonyos részleteket történeteiben, amire talán a legjobb példa az alábbi három – néhány részletben egymástól igencsak különböző – leírás életének korai szakaszáról. Erről az időszakról először 1947-ben a frissen alapított amerikai gitáros-folyóirat[2] hasábjain olvashatunk, amelynek azévi negyedik kiadása szinte teljes terjedelmében Segovia művészetével foglalkozik. Ez, a spanyol és angol nyelven, folytatásokban megjelenő *La Guitarra y Yo* című írás lesz az alapja a fent említett 1976-os önéletrajzi könyvnek, amelyet Segovia a fiának ajánl. A két önéletrajz keletkezése között még említést érdemel az 1950 májusában a *Gramophone* magazinban megjelenő, W. S. Meadmore tollából származó cikk, mely ugyancsak a pályakezdő évek történéseit foglalja össze.[3]

Mindkét önéletrajzra jellemző, hogy kevés évszámot és igazán kézzelfogható adatot olvashatunk bennük. Szerzőjük azokról a történésekről és azon emberi kapcsolatairól vall, amelyek karrierje szempontjából fontosak és pozitívak. Az így elénk táruló kép alapján keveset tudhatunk meg Segovia belső gondolatairól és még kevesebbet az elkerülhetetlen korai csalódásokról. Az önéletrajzokban a szövevényes családi viszonyok is csak vázlatosan bontakoznak ki, pusztán annyit tudunk meg, hogy korán a nagybátyja családjához kerül. Ők fogadják örökbe és nevelik fel, de az örökbeadás igazi okai rejtve maradnak, mert teljesen hiányoznak az írásokból. Testvéreiről és szüleiről nagyon kevés részletet oszt meg olvasóival, létezésükről is

[1] New York: Macmillan, 1976, London: Marion Boyars, 1977
[2] The Guitar Review
[3] W. S. Meadmore: "Andres Segovia". *The Gramophone*, Vol. XXVII, No. 324 (1950. május): 219-220. oldal

csak rejtett utalásokból értesülünk. A téma mai elismert szakértője, Graham Wade úgy fogalmaz könyvében, hogy:

> …[a második világháború után] Segovia nyilvánvalóan fiatalkori éveinek a szalonképes tálalásán fáradozik, és a részletek állandó változtatása érdekes és zavaró is egyben.[4]

Ma hivatalosan 1893. február 21-ét tartják Segovia születési dátumának, de sokáig több dátum is keringett a róla szóló írásokban. Domingo Prat *Diccionario de Guitarristas*[5] című művében idézi a spanyol nyelven íródott keresztlevelet, mely szerint Segovia 1893. március 17-én született. Annak ellenére, hogy Prat könyve meglehetősen részletesnek és megbízhatónak tűnik, a Segovia születési időpontjára vonatkozó adat szinte biztosan nem hiteles. Érdekes és tovább növeli az e körüli bizonytalanságot, hogy a második feleségével töltött másfél évtized alatt a családtagok elmondása szerint november 11-én ünnepelték a mester születésnapját, de a harmincas években kiállított montevideói útlevélben már november 21-e szerepelt. 1976-ban kiadott önéletrajzában nagyvonalúan csak az évszámot említi meg, továbbá Linares városát nevezi meg helyszínként. Arra a kérdésre, hogy Segovia nem tudta vagy egyszerűen csak nem akarta felfedni a részleteket – ezáltal is növelve a személye körüli titokzatosságot –, valószínűleg már sosem kapunk választ. Mindenesetre a mester tipikus magatartását legjobban az 1967-ben Christopher Nupen által készített filmben érhetjük tetten, ahol azt nyilatkozza: „Nem emlékszem, hogy mikor születtem, de úgy mesélték, hogy Linaresben történt” [6]

Ez a fenti mondat tipikus példája a „segoviás kikacsintásnak”, mely a kérdés ügyes kikerülési módja. A 2009-ben megjelent *Don Andres és Paquita* című könyv második fejezetének végén azonban megtalálhatjuk a születési anyakönyvi kivonat másolatát, amely megerősíti a február 21-i születési dátumot, végleges pontot téve ezáltal a vita végére. A téves információk okára, miértjére azonban továbbra sem kapunk hiteles választ.

Azt azonban tudjuk, hogy születése után pár nappal szülei a csecsemővel visszatérnek Jaén városába, ahol korábban is éltek. Segovia viszonyát

---

[4] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997): 145. oldal
[5] Editions Orphée, Colombus, Ohio, 1986, 289. oldal
[6] Segovia at Los Olivos, Christopher Nupen, BBC, 1967.

szülővárosához legjobban az 1950-es *Gramophone*-cikkből kiragadott idézettel illusztrálhatjuk:

> Segovia Linaresben született, 1894-ben. Amikor ezt mondta, csak lekicsinylően legyintett kezével.[7]

Az idézetben szereplő évszám természetesen szintén hibás, és az írás a továbbiakban is tartalmaz néhány kisebb pontatlanságot. Azt állítja például, hogy a család a fiuk születése után – mihelyst a csecsemő már elég erős az utazáshoz – Granadába költözik. Az 1976-os önéletrajz szerint azonban ez a költözés csak jóval később, 1903 körül történt, amikorra Segovia már nagybátyjával és nagynénjével él. A fiatal fiút ötéves korában fogadja örökbe Eduardo nevű nagybátyja. Nyolcvan évvel ezután íródott visszaemlékezésében nem találunk semmiféle indokot az örökbefogadásra, de logikus és elfogadható magyarázatnak tűnik a *Gramophon* cikkében említett nehéz családi anyagi körülmények. Segovia egyébként feltűnően keveset beszél szüleiről, testvéreiről pedig egy szót sem szól.

Eduardo bácsikájától kapja első zenei élményét, aki – valószínűleg a szüleitől elszakított kisgyerek felvidítására – egy egyszerű dalt kezd énekelni a gitárról, miközben karjaiból a levegőben gitárt formálva gitározást imitál. Segovia ekképpen emlékszik vissza az eseményre: „Ez olyan örömmel töltött el, hogy a mai napig, ha visszagondolok rá, melegség árasztja el a lelkem.” [8]

A nevelőszülők korán észreveszik a gyerek érdeklődését a zene iránt, és hamarosan beíratják egy hegedűtanárhoz, de ez a tanár-diák kapcsolat majdhogynem tragikusan zárul. Segovia visszaemlékezései szerint kínozta őt tanára, majd végül néhány hónap elteltével zenetanulásra teljesen alkalmatlannak titulálta.

A hegedülni tanulás kudarcba fulladását követően Segovia egy vándor flamencogitárost hall nagybátyja házában, aki koncertje után – a házigazda kérésére – boldogan elvállalja a fiú tanítását néhány hónapig, hogy átadja csekély tudását lelkes tanítványának. Ezen rövid idő alatt Segovia az egyszerű spanyol népi tánczenét sajátíthatta el, amiről idősebb korában majd gyakran lekicsinylően nyilatkozik, és – számos elődjével ellentétben – szinte soha többet nem is hallhatunk előadásában flamencotáncokat. Az utóbbi állítás azért figyelemre méltó, mert a

---

[7] W. S. Meadmore: "Andres Segovia" *The Gramophone*, Vol. XXVII, No. 324 (1950. május): 219. oldal

[8] Andrés Segovia: *An Autobiography of the Years 1893-1920.* (London, Marion Boyars, 1977): 2. oldal

flamencoműfaj teljes lebecslésével nagyban különbözik mai utódaitól, akik gyakran fűszerezik konzervatív darabokból álló műsoraikat egy-egy flamencotánccal. Elég itt Pepe Romeróra (1944–) vagy a fiatal generációból Raffael Aguirre-re (1984–) gondolni, akik a spanyol flamencoművek előadásának és gyakorlásának köszönhetően a gitártechnika egy felsőbb szintjére léphettek. Segovia már a kezdetektől tudatosan és arisztokratikusan a Tárrega-vonalat követi, és elhatárolódik a gitártechnika minden más megközelítésétől.

2.1.Granada, Segovia művészi pályájának szülővárosa

Tízéves korában költözik Granadába, ahol Miguel Carón nevű barátja elviszi Benito Ferrer gitárüzletébe, és visszautasíthatatlan ajánlatot tesz a gitároktól lenyűgözött fiatalembernek. Felajánlja, hogy megveszi az egyik hangszert Segoviának, aki a zsebpénzéből folyamatosan kifizeti neki a gitár árát, cserébe pedig gitárórákat tart. Hamarosan nyilvánvaló lesz, hogy a fiatal „Andresito" érdeklődése és tehetsége jócskán meghaladja az akkori flamencojátékosokét, így nem meglepő, hogy élete találkozása egy igazi klasszikus gitárossal mély nyomot hagy benne. Az eseményre így emlékszik vissza hetven évvel később:

> Sírni és nevetni szerettem volna, és legszívesebben megcsókoltam volna ennek az embernek a kezét, aki ilyen csodálatos hangokat csalogatott elő a gitárból. A zenébe vetett szenvedélyem lángjai az eget nyaldosták. Reszkettem. Az általam addig megtanult népies dallamok iránt érzett utálat hullámai keveredtek az imént hallott zene megtanulásának részegítő vágyával.[9]

A gitárost, aki az elragadtatott mondatokat váltotta ki Segoviából, Gabriel Ruiz de Almodóvarnak (1865–1912) hívták, és valószínűleg Tárrega egy *Prelűdjét* játszotta. Az alkalom erőfeszítéseinek megkettőzésére sarkallta az ifjú gitárost, aki a Granadában akkor föllelhető összes Tárrega-, Sor-, Giuliani- és Arcas- kottát próbálta összegyűjteni és megtanulni. Ha hihetünk az önéletrajznak, Segovia körülbelül ez idő tájt alakította ki a később publikált és gitárosnemzedékek technikai alap tananyagaként szolgáló diatonikus skálák és kötésgyakorlatok rendszerét. Darabjai között a legnehezebb Tárrega *Arab capprició*ja lehetett, amely napjainkban már nem számít komoly kihívásnak egy fiatal gitárosnak sem, de száztíz éve az

[9] I.m., 6-7. oldal

autodidakta fiatalember előtt minden bizonnyal szinte leküzdhetetlen akadálynak tűnhetett.

Feltehetően egy szerelmi csalódás következményeként hamarosan elhagyja Granadát, és anyjához költözik Córdobába, ám hamar rádöbben, hogy képtelen a bátyjával egy fedél alatt élni, és elköltözik tőlük. Barátságot köt Fermín Garrido granadai doktorral, aki számtalan kottával és új Tárrega-darabbal látja el.

Fáradhatatlan gyakorlásának végül egy zongorista barátjánál – Luis Serranónál – töltött este hozta meg gyümölcsét. Ekkor játszik először a híres Eugene d'Albert (1864–1932) fiatal sevillai tanítványának, Rafael de Montisnak, aki – Bach játékát hallva – nyilvános fellépésre buzdítja Segoviát. A lelkes és elhivatott fiatalembert nem is kell sokáig bátorítani, hamarosan otthagyja az iskolát, és megkéri egykori barátját, Miguel Cerónt, hogy szervezzen egy koncertet a granadai Centro Artísticóban.

A koncertre végül 1909-ben kerül sor, és a hangverseny kritikáját olvasva Segovia fejébe veszi, hogy a gitár apostola lesz. A műsor sajnos nem maradt meg az utókor számára, de a linaresi Segovia Múzeum alapítója, Alberto López Poveda kutatásai a következő programot valószínűsítik:

- Tárrega*: Capricho Arabe, Estudio Brillante, Preludio*
- Sor: *Estudio in B minor*
- Malats: *Serenata*
- Chopin*: Mazurka*
- Albeniz: *Granada*Segovia*: Three Preludes, Tonadilla*[10]

A darabokat alaposabban szemügyre véve megállapítható, hogy teljesen illeszkednek az akkori kortárs trendekhez, melyeken a Tárrega-iskola hatása egyértelműen érződik. A szólóestek műsorán legtöbbször Tárrega, Sor vagy más gitáros szerzők kompozíciói szerepeltek, melyek váltakoztak a zongora irodalmából átírt népszerűbb darabokkal. Az eseményt rendszerint saját szerzemények zárták. Annak ellenére, hogy napjainkban a fenti program előadása nem okozna különösebb problémát egy tehetségesebb tizenhat éves konzisnak, Segovia zenei és gitáros gyökereit számításba véve elismerés illeti a pályakezdő művészt.

A sikeres koncertet követően Segovia Sevillába utazik, ahol Montis ajánlásának köszönhetően újabb koncerteket ad. Ettől kezdve számos spanyol

[10] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997): 34. oldal

városban koncertezik, művészek sokaságát ismeri meg, valamint új zenei élményekben részesül. Az új élmények közül – különösen hatását tekintve – kiemelkedik Alfred Cortot (1877–1962) koncertje, melyre Segovia a következőképpen emlékszik vissza: „Ez a koncert a hallgatóság soraiban átélt első mennyei hatású zenei élményem."[11]

2.2. A madridi bemutatkozás, a legendás Ramírez hangszer története

Házi és hivatalos koncertjei után ambiciózus célként belekezd madridi debütálásának szervezésébe. Segovia ekkor még mindig az egykori barátjától kapott Benito Ferrer gitárt használja, de a kezdetben oly kedves és szeretett hangszer nyilvánvaló korlátai akkoriban már egyre megoldhatatlanabb problémát okoznak. Madridba érve felkeresi Manuel Ramírez (1864–1916) műhelyét. Reménykedik, hogy a gitárkészítő mester kölcsönöz neki egy megfelelő hangszert, amely jócskán megkönnyítené madridi bemutatkozását. A boltban lezajló események a Segovia-legendárium részévé válnak, főhősünk ugyanis hosszú élete alatt számtalan változatban mesélte el azokat. Az önéletrajzban leírtak szerint a gitárkészítő a fiatal művész játékát meghallva az „önzetlenség és nagyvonalúság érzése által hatalmába kerítve"[12] a következő szavakkal nyújtja át hangszerét: „Vedd el, fiam, a tied! Kezeid munkája által vidd hírét a világban! Ne törődj az anyagiakkal, te nem pénzzel fogod a szívességemet viszonozni!"[13]

A hangszer eredetileg egy akkoriban híres gitárosnak, Giménez Manjonnak (1866–1919) készülhetett, akinek valamilyen oknál fogva nem nyerte el a tetszését, és így– mondvacsinált indokokra hivatkozva – nem vette át. A történet ezen részlete még szerepel az 1947-ben eredeti spanyol nyelven megjelent Segovia-életrajzban, de harminc évvel később megírt önéletrajzából már kimarad, helyette Segovia és a Madridi Konzervatórium akkori hegedűprofesszora közötti rövid beszélgetés felidézését olvashatjuk. A tanár a gitárpróbálás ideje alatt settenkedik be a műhelybe és elképedve Segovia tehetségétől rögvest megpróbálja rábeszélni a fiatalembert,

[11] Andrés Segovia: *An Autobiography of the Years 1893-1920*, (London, Marion Boyars, 1977): 35. oldal
[12] I.m., 52. oldal
[13] I.m., 52. oldal

hogy energiáit inkább a hegedűnek szentelje, míg az utóbbi természetesen lelkesen kitart hangszere mellett.

Segovia visszaemlékezéseiben gyakran találkozunk hasonló történetekkel, ahol a gitár zenei értékét és a gitározás értelmét a külvilág lekicsinyli. Az az érzésünk, hogy végül valóban a gitár apostolává váló művész sosem felejti el hangsúlyozni a gitárt akkoriban körüllengő lesújtó képet, miközben – ma azt mondhatnánk, kitűnő PR-érzékkel megáldva – egy mesébe illő, örökké pozitív szereplőként állítja be önmagát, aki fáradsággal, lelki fájdalommal és megvetéssel dacolva mindig kiáll művészetével – és ha kell, szavaival is – lenézett hangszere mellett. Nem megkérdőjelezve a gitár szolgálatában életében kifejtett hatalmas teljesítményét, sokszor úgy érzem, hogy élete folyamán számos helyzetben az ő egyedüli és meghatározó szerepét sulykolja minden tettével, gyakran teljesen kihagyva kortársai szerepét a folyamatból. Ezen állításomat egyedül akkor cáfolja meg kissé, mikor a fenti párbeszédbe beleszövi Francisco Tárrega nevét, és olyan példaképként állítja be a neves művészt, akinek nyomdokait maga is követi.

Ramírez hangszerét huszonöt évig használja. A különleges gitár történetét egy másik híres anekdota is gazdagítja. A kor híres csellistája, Gregor Piatigorsky (1903–1976) visszaemlékezései szerint[14], egy gitáresten – kevéssel a befejezés előtt – egy reccsenést követően Segovia „A gitárom, a gitárom!” felkiáltással kirohant a teremből. Később kiderült, hogy a gitár pontosan készítője halálának időpontjában repedt meg.

A madridi Ateneo-béli koncert szervezésével megbízott barát, Pepe Chacón komoly ellenállásba ütközik, mivel az intézmény zenei rendezvényeiért felelős emberei megbotránkozva fogadják az ötletet, hogy egy fiatal autodidakta zenész – aki ráadásul a komolyzenei körökben nem sokra becsült gitárt választotta hangszeréül – szeretne koncertet adni a neves intézményben. Meghökkenésüket csak fokozta, mikor Chacón megemlítette, hogy a fiatal gitárművész műsorán Bach, Haydn és Mozart művei is szerepelnek. A döntéshozók – irtózva az esetleges botránytól – igyekeztek elhalasztani és az örök feledés homályába taszítani a bemutatkozást. A koncertet végül egy komoly elismertségnek örvendő író, José María Izquerdo menti meg. Lelkében Segovia egy korábbi sevillai koncertjének

[14] Gregor Piatigorsky: *Cellists* (New Jersey: Da Capo, 1965).

csodálatos élményével meggyőzi az Ateneo kétkedőit, lehetővé téve ezáltal a gitárművész számára a hőn áhított madridi bemutatkozást.

Az 1912-ben megrendezett koncert felemás emlékként marad meg Segovia emlékezetében. A közönség lelkes biztatása ellenére a fiatal művész – feltehetően a megbízható visszajelzés hiányában – teljesen elkeseredik. Úgy érzi, az általa elképzelt mindent elsöprő siker elmaradt. A várva várt impresszáriók nem keresik meg, Madrid elismert zenei szaktekintélyei jelen vannak a koncerten, de nem mennek be hozzá gratulálni, és másnap az újságokat böngészve sem talál tudósítást az eseményről. Pesszimizmusa egészen odáig sodorja, hogy amikor a koncert után Ramírez magához kéreti, rögvest arra gondol, a gitárkészítő a korábban neki adományozott hangszert szeretné visszakérni tőle.

Ramírez ellenben megvigasztalja fiatal pártfogoltját, őszintén lelkesedik a koncertért, és még egy jómódú bankigazgató házikoncert-felkérését is tolmácsolja. A kritika hiányával kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy az akkori madridi kulturális viszonyokra jellemzően a zenei kritikákat ugyanaz írta, aki a bikaviadalokról is tudósított.

Segovia lelkében mély nyomot hagyott a koncert és annak utóhatásai, ahogyan azt a bő hatvan évvel később keletkezett önéletrajz több részlete is bizonyítja. Egy teljes fejezetet szentel a később változatos módon tudomására jutott személyes vélemények és nem hivatalos kritikák bemutatásának. A néhány rosszindulatú és Segovia érdemeit, illetve a gitár komolyzenei létjogosultságát alapvetően megkérdőjelező írás mellett figyelemre érdemes Turina (1882–1949) egyik zeneszerző barátjának a koncertről tudósító levele:

> A gitár jellegéből fakadóan alkalmasabb a kisebb Albeniz- és Malats-művek előadására. Egyes emberek elmondása szerint ez a fiatalember képes akár Bach egyes fúgáit is eljátszani, ami kicsit arra emlékeztet engem, amikor egy kutyát csalafinta trükkökre idomítanak. Ennek ellenére igen érdekes lehetne – amennyiben jobban ismernénk a hangszert és az elég virtuózt vonzana – egy igazi spanyol repertoár kialakítása a hangszerre.[15]

Száz évvel később mosolyogva olvassuk a fenti sorokat, hiszen mi már tudjuk, hogy Turina – beteljesítve pályatársa gondolatát – egyike lesz azoknak a szerzőknek, akik

[15] Andrés Segovia: *An Autobiography of the Years 1893-1920*. (London, Marion Boyars, 1977): 73. oldal

a húszas évektől kezdve Segovia felkérésére és az ő segítségével születendő műveikkel megalkotják az új gitárrepertoárt.

2.3. Találkozás a Tárrega-tanítványokkal, újabb csalódások

A tízes évek első felében adott koncertek műsorát áttanulmányozva egyértelműen látszik, hogy Segovia programválasztásai Tárrega példáját követik, azaz a műsor legtöbbször Tárrega, Sor, Giuliani és Coste műveivel kezdődik, a második rész a „modern" Chopin-, Beethoven-, Mozart-átiratokkal folytatódik és a koncert befejezéseként általában Albeniz, Malats és az előadó saját művei csendülnek fel. Ez a vázszerkezet kisebb-nagyobb módosításokkal felfedezhető Barrios, Llobet, Pujol és más kortársak programjaiban is. Segovia műsora a tízes évek elején még közel sem tartalmaz olyan technikai kihívásokat és kifinomult technikát igénylő darabokat, mint Llobet Sor-variációi vagy Tárrega *Velencei karneválja*. Saját kompozícióit hamarosan elhagyja programjai végéről, és Albeniz *Sevillájával* helyettesíti.

Az autodidaktaság folyományaként Segovia nehezen fért hozzá a legfrissebb kottákhoz, ezért madridi látogatása alatt mindenképpen szeretett volna találkozni Daniel Forteával, Tárrega késői növendékével. Reményei szerint Fortea segítségével megismerhet néhány, számára addig ismeretlen művet, amellyel bővítheti és ütőképesebbé teheti műsorait. A találkozó létrejön Ramírez boltjában, ám Fortea gúnyosan visszautasítja fiatal pályatársának Tárrega kiadatlan darabjaira vonatkozó kérését. Segovia olyannyira sértve érzi magát, hogy ekkor merül először föl benne: felkér olyan híres spanyol zeneszerzőket, mint Turina és de Falla (1876–1946), komponáljanak hangszerére. Elképzelései szerint személyesen kalauzolná el a komponistákat a gitártechnika bonyolult útvesztőiben, míg végül azok a hangszer lelkes híveivé válnak. A gondolatot 1912-ben még elveti, de néhány év elteltével terve valóra válik.

Madridi tartózkodása után Segovia Valenciába utazik, ahol Tárrega emléke még élénken él a gitárt kedvelő közönségben. A valahai spanyol mester tanítványai és műkedvelő rajongói vallásos hittel próbálják megőrizni egykori tanáruk emlékét, és tűzzel-vassal irtanak minden olyan törekvést, ami szerintük ellenkezik annak tanaival. Ebbe a miliőbe csöppen Segovia, aki igazából néhány fizetett koncertet szeretne adni, hogy folytonos anyagi gondjait legalább rövid időre megoldja. Valencia akkortájt azon kevés spanyol város közé tartozott, ahol a nem

flamencogitárosok is számíthattak egy kis anyagi sikerre előadásaik után, ráadásul a Tárrega-kultusznak köszönhetően a zenekritikusok becsmérlő kritikájától sem kellett tartaniuk. Kívülállóként a fiatal művésznek persze először az elfogult és szűk látókörű rajongókat kellett meggyőznie arról, hogy játéka, ha nem is követi mindenben a mester kései tanításait, a gitározás nemes ügyét szolgálja.

Tárrega egykori mecénásának, Loscos úrnak szivarboltja a *tárregisták* zarándokhelyévé vált, ahova egykor a mester is gyakran betért és az üzlet hátsó szobájában rögtönzött koncerteket adott barátainak. Segovia itt próbál először szerencsét, nem törődve a hűvös fogadtatásra felkészítő, jótékony figyelmeztetésekkel. Talán azért, hogy kevésbé támadják és az újdonság varázsa félresöpörje az előítéleteket, a fiatal gitáros nem Tárrega műveiből játszik, hanem Debussy második *Arabesque*-jéből készült saját átiratát adja elő. Debussy zenéje túl bonyolultnak bizonyul a Tárrega könnyed darabjainak stílusához szokott amatőröknek, de ennél is nagyobb felzúdulást kelt Segovia hangképzése. A késői Tárrega-iskola dogmatikus hívői ragaszkodtak mesterük utolsó éveinek útmutatásához, amely a köröm nélküli hangképzést favorizálta, így Segovia már az első pillanattól eretneknek számított szemükben. A szélesebb látókörű Corell atya azonban, akinek Tárrega a *d-moll Prelűd*öt ajánlotta, elismeri a fiatal tehetséget, sőt hangképzését is megdicséri.

2.4. Segovia találkozása és baráti kapcsolata Miguel Llobet-tal

Valenciai tartózkodásának végéhez közeledve Segovia tudomást szerez Tárrega leghíresebb és legelismertebb tanítványának, Miguel Llobet-nak (1878–1938) érkezéséről. A tízes évek elején egyértelműen Llobet volt az a gitáros, akinek játékát széles körben ismerték, s aki olyan zeneszerzőkkel ápolt személyes barátságot, mint Albeniz, de Falla, Debussy, Ravel és Granados. Tanulmányozva Llobet koncertműsorait és ismerve műveinek nehézségi szintjét, hamar felismerhető, hogy ő az a hiteles művész, akitől ekkor Segovia joggal kérhet tanácsot és várhat segítséget mind a repertoárral kapcsolatban, mind pedig technikai kérdésekben. A feltörekvő fiatal gitáros jó érzékkel fölismeri ezt a lehetőséget, és a korábbi kudarcélmények ellenére megvárja Valenciában Llobet-et.

A híres katalán gitáros Tárrega korai tanítványai közé tartozik, akiket még a köröm használatára tanított a mester, és ehhez a játékmódhoz a későbbiekben is hű maradt. Ragaszkodása az újkori tanítványok által meghaladottnak tartott hangképzéshez a fanatikusok kritikáját és megvetését váltja ki,[16] Segovia szempontjából azonban kedvező, hiszen technikájuk alapvetései azonosak. Az önéletrajz először meghatározó zenei élményként írja le az első személyes részvételt Llobet előadásán, néhány oldallal később ellenben kifejezetten negatív kritikát is olvashatunk:

> … technikája messze volt attól, hogy a zenészeket és a műkedvelőket egyaránt lenyűgözze. A muzsikusok csupán azért tartották virtuóznak játékát, mert még sohasem hallottak a polifon játék lehetőségéről a gitárral kapcsolatban, míg a laikusok bármilyen hangszeren játszott gyors skála után lelkesen tapsolnak.[…] Megfigyeltem, hogy mindig beleakad néhány skálába – ráadásul néha egészen egyszerűekbe is –, talán a figyelmetlenségnek vagy még inkább a lustaságnak köszönhetően.[17]

A fenti kifogások mellett kritika éri az „érdes és fémes, minden szépséget nélkülöző" hangot, valamint megtudhatjuk, hogy Llobet zenei ízlése és kultúrája leginkább Bach műveiben teljesedik ki, és visszafogott temperamentuma miatt kevésbé alkalmas Albeniz és Granados romantikus műveinek tolmácsolására.

Az 1976-os visszaemlékezés Llobet-tal való viszonyt taglaló fejezeteit alaposan végigolvasva nyilvánvaló, hogy a több mint egyoldalas, kifejezetten részletes kritika sokkal inkább a nyolcvanéves, pályája csúcspontját már maga mögött hagyó, egyre gyakrabban támadott, idős Segovia kritikája egykori pályatársával szemben. Llobet neve a köztudatba sokak számára Segovia tanáraként vonult be, bár ezt az állítólagos tanítvány többször is visszautasította.

Kapcsolatuk kezdettől fogva baráti, Llobet a korábban Segovia által megismert gitárosokkal ellentétben az irigység legcsekélyebb jelét sem mutatja. Mi sem példázza jobban a katalán nagyvonalúságát, mint az, hogy frissen elkészült átiratait – melyeket idő hiányában még le sem tudott írni – Segovia első kérésére a rendelkezésére bocsátja. A kotta hiányában Llobet arra is hajlandó, hogy kézről – azaz előjátszva – a flamencozenészek módszerével tanítja meg lejegyzetlen

[16] Ez a fajta kritika, amely egy speciális szempontot kiszemel magának és csak azt vizsgálva mond véleményt, figyelmen kívül hagyva az általános zenei élményt, sajnos ma is megfigyelhető egyes gitáros körökben.
[17] Segovia: *An Autobiography of the Years 1893-1920.* (London, Marion Boyars, 1977): 101. oldal

szerzeményeit. Pár együtt töltött hét alatt a fiatal reménység repertoárja jelentősen gyarapodik. Megtanulja többek közt Granados *La Maja de Goya* című darabját és néhány katalán népdalt Llobet átiratában. Ezek a művek végigkísérik Segovia hosszú karrierjét, és koncertprogramjainak meghatározó pilléreivé válnak.

A 20. század eme két meghatározó gitárművészének virtuozitásról és a gitár lehetőségeiről alkotott, gyökeresen különböző elképzelését – a már idézett kritikán kívül – Segovia későbbi műsor-összeállításai is bizonyítják. A Llobet-ismeretség utáni korszak Segovia programjaiban csak a gitár hangszíneit, intimitását kihasználó Llobet-darabok kapnak helyet, a gitártechnika határait feszegető, tárregai hagyományokat hűen követő szerzemények, mint például a Sor-témára írt variációsorozat[18] azonban teljesen hiányoznak belőlük. A fiatal spanyol tudatosan dolgozik a pályatársakénál magvasabb és sokoldalúbb hangképzésen, tagadva azt, a Llobet és Tárrega által is hangoztatott nézetet, mely szerint a gitár nem való az igazi koncertteremekbe.

2.5. Hosszú együttműködés a koncertszervező Ernesto de Quesadával

A húszas évekig nagy népszerűségnek örvendő Tárrega-, Llobet- és egyes Barrios-művek a gitár virtuozitását próbálták a hegedűhöz hasonló magas szintre emelni. Liszt és Paganini munkássága példaként lebegett szemük előtt, főképpen a balkéz-technika végletekig csiszolásával igyekeztek példaképeikhez hasonló hatást elérni. Kompozícióik látványos részei – például Tárrega *Velencei karneváljának* vagy a híres *Gran Jotá*nak kötéses variációi – virtuóz játéktechnikát és képzett előadót igényeltek, de a technika eredendően halk mivolta miatt nem érvényesültek nagyobb koncerttermekben. A korabeli húrok ugyancsak negatívan befolyásolták a hangzást, hiszen az akkoriban széles körben használt bélhúrok jóval kisebb hangerőt produkáltak a mai nejlonhúroknál. A kisebbségben lévő, fémhúrt használó előadók, mint Barrios, folyamatos küzdelmet folytattak a fémhúr nehezen kontrollálható, éles hangzásával, jelentősen rontva esélyeiket a hagyományos zenei életben való érvényesülésben. 1915 után egyértelművé válik, hogy a 20. század első évtizedeiben divatos virtuóz és főleg balkéz-kötéseket előtérbe helyező irányzatával szemben

[18] Miguel Llobet: *Variaciones sobre un Tema de Sor, op. 15* (1908)

Segovia a jobbkéz-technikát igyekszik a lehető legkidolgozottabbá csiszolni. A kortársakéhoz képest magvasabb és sokszínűbb hangképzés joggal táplálja hitét a gitár nagyobb termekben való érvényesülésében, és a cél érdekében tudatosan vagy ösztönösen repertoárját is a szokásostól eltérő módon bővíti. Autodidakta gyökerei szinte predesztinálják egy teljesen új út kitaposására, melynek eredményeképpen a gitár hamarosan a meghatározó koncertszínpadok elfogadott szereplőjévé válik.

Segovia fiatal korától tudatosan törekszik a zenészek, más művészeti ágak kiemelkedő tehetségeivel való személyes ismeretségre. Barátjának, a csellista Gaspar Cassadónak (1897–1966) köszönheti, hogy 1915-ben Madridban megismeri Ernesto de Quesadát (1886–1972), aki akkor alapítja meg *Conciertos Daniel* nevű koncertszervező ügynökségét. Első találkozásuk nem éppen zökkenőmentes, mert a gitár alacsony presztízsének köszönhetően az impresszário elutasítóan viselkedik. Később Cassado rábeszélésének hatására a fiatal művész mégis kap egy esélyt: Quesada a saját költségén rendez számára bemutatkozó koncertet Madridban, s ennek sikerétől teszi függővé későbbi esetleges együttműködésüket.

Visszaemlékezéseiben Segovia jó üzleti, de annál kevesebb zenei érzékkel megáldott emberként írja le Quesadát, aki látván a próbakoncert nagy sikerét és fellelkesülve az eseményt követő pozitív újságkritikáktól, többéves szerződést ajánl neki. Újdonsült propagáltjához hasonlóan a fiatal impresszário hamar felfedezi a gitárban rejlő lehetőségeket. Az akkori Spanyolország kulturális fejlettsége néhány nagyvárostól eltekintve meglehetősen elmaradott volt, így a gitár a zongorával szembeni mobilitása komoly előnynek bizonyult. Quesada azon törekvése, hogy olyan területeken is részesülhessenek az emberek a koncertek élményében, ahol ezelőtt nem állt módjukban, találkozott Segovia eltökéltségével és felfelé ívelő karrierjével. A szerencsés találkozás egy hosszú kapcsolat kezdete, mely egészen 1956-ig, az impresszário nyugdíjba vonulásáig tart. A két ember kitart egymás mellett az ínséges második világháború alatti években is, amikor Segovia Montevideóba költözik és politikai nézetei miatt néhány évre az Egyesült Államokban eladhatatlanná válik.

3. A modern gitár 20. századi aranykora – a húszas évek

A tízes évek végére Segovia számos spanyolországi turnéval a háta mögött, egyre nagyobb hírnévre és tapasztalatra tesz szert, több – Llobet, Pujol és Barrios programjaihoz mérten is – jelentős koncertműsort tart kézben egyidejűleg. A húszas években a Spanyolországon kívüli világ is fokozatosan megismeri művészetét, bemutatkozó koncertjei egymást érik a világ legjelentősebb kulturális központjaiban. Ekkoriban Segovia ragaszkodik a század elején kialakult, háromrészes programszerkezethez. Ennek első felében a 19. század gitáros zeneszerzőinek – azaz Sor, Giuliani, Aguado, Coste – kompozíciói, második részében Bach, Mendelssohn, Schumann és Chopin műveinek saját átiratai, zárásképpen pedig Albeniz, illetve Granados darabjainak látványos és közönségbarát átiratai csendültek fel.

Hírnevének és tudatos erőfeszítéseinek köszönhetően a pályája kezdetén lévő gitárművész több elismert zenésszel és zeneszerzővel ismerkedhet meg. Egyre nyilvánvalóbb számára, hogy a kor meghatározó komponistái ugyan tetszésüket fejezik ki koncertjei után, de mivel nem látják át a hangszer technikáját és lehetőségeit, nem szívesen foglalkoznak vele. Segovia ekkor már kellően magabiztos és eltökélt, hogy korábbi – legelőször Daniel Forteával való, rossz emlékű találkozásakor felmerült – ötletét beteljesítse. Elképzelésének lényege, hogy az újjászülető – ezáltal rengeteg új lehetőséget magában rejtő – gitár világát a kor zeneszerzőinek figyelmébe ajánlja, felkérje őket új művek komponálására és segítsen nekik eligazodni a hangszer kívülállók számára bonyolultnak tűnő technikájában. Az új művek segítségével a gitárt szélesebb közönség számára is vonzó és modern hangszerré teheti, véglegesen szakítva a hangszert körülvevő, sokszor igen rosszindulatú előítéletekkel.

3.1. Az első, nem gitárosszerzők gitárművei

A fentebb ismertetett újítást gyakran Segoviának tulajdonítja az utókor. Az igazság az, hogy egykori példaképe, Miguel Llobet a tízes évek végén hasonló elképzelést dédelgetve felkérte barátját, Manuel de Fallát (1876–1946), a kor legnevesebb spanyol szerzőjét, hogy komponáljon számára egy szólógitárművet. De Falla végül is – hosszú kérlelés után – kötélnek állt, és Llobet közreműködésével megírta egyetlen

gitárdarabját. Az együttműködésből megszületett *Homenaje* a mai napig a gitárirodalom panteonjának teljes jogú tagja, számos legenda övezi. A mű keletkezésének körülményeit John Duarte (1919–2004) a *Soundboard* magazin hasábjain megjelent cikkéből[1] tudhatjuk meg.

De Falla fejében 1914-es párizsi hazatérését követően kezdett először körvonalazódni az ötlet, hogy a rá nagy hatást gyakorolt francia zenének zenei emléket állítson. Claude Debussy 1918-ban bekövetkezett halála ezt az elképzelését még jobban felerősíti, ráadásul Henri Prunieres,(1886–1942) a *Revue musicale* kiadója felkéri egy cikk megírására az újság Debussy emlékének szentelt különkiadása számára. Falla a cikkírás helyett inkább egy rövid darab írását választja, és annak komponálásakor több korábbi tervét egyesíti. Eszébe jut gitárművész barátjának, Llobet-nak tett ígérete egy gitárdarab megírásáról. A műbe beleszőtt egy Debussy idézetet[2] is, amely további jelképet hordoz magában, hiszen de Falla ekkor – szülei halálát követően – Granadában élt. A spanyol zeneszerző tanulmányozni kezdi a gitárt, és a rövid ismerkedési periódus után szokatlanul gyorsan megkomponálja az *Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy* című művét.

A *La Revue musicale* 1920. decemberi számának függelékében jelenik meg először a mű, és a szerző megemlíti egy lehetséges zongoraváltozat elkészítését is. Nem is késlekedik sokat, 1921-ben a Chester kiadó gondozásában megjelenteti azt. A zongoraváltozatot több zenekari feldolgozás is követi, valamint a zenei anyagot később az *Homenajes* című zenekari ciklusába integrálja *Elegia de la guitarra* alcímmel ellátva.

Sajnos a Llobet és de Falla közötti együttműködésről igen keveset tudunk, de néhány árulkodó jelet fölfedezhetünk a különböző kiadásokat szemlélve. Bár az 1920-as gitárváltozattal foglalkozó írások azt állítják, hogy nem ismert az eredeti kézirat, a témát különösen a nyolcvanas években felkapó kutatók szerint jó okkal feltételezhető, hogy a francia újság mellékletében megjelenő változat – néhány hanghibától eltekintve – megegyezik de Falla egykori kéziratával. Az elmúlt években birtokomba jutott egy kéziratmásolat, amelyen Manuel de Falla Archívum pecsétje látható, s a mű végén elmosódottan a szerző aláírása és dátum is megtalálható rajta.

---

[11] John W. Duarte: „Not So Elementary, My Dear Watson. Falla's „Homenaje" Revisited". *Soundboard* XI/3 (1984. Ősz) 244-246. oldal

[2] Debussy: *Estampes* „*La soirée dans Grenade*" („*Granadai este*")

A korábbi tanulmányok szerzői feltehetően a Chester kiadó archívumában kereshették az eredeti kéziratot, hiszen ez a kiadó birtokolja a szerzői jogokat. A gitárváltozat kézirata, a többi változat kéziratától eltérően, nem a kiadónál, hanem a granadai archívumban található. A dokumentum mindenesetre minden kétséget kizáróan bizonyítja a kutatók korábbi feltételezését: az első nyomtatott kiadás szó szerint megegyezik a kézirattal. Számos egyéb apró jel utal rá, hogy az első kiadást feltehetőleg sosem láthatta gitáros és a zeneszerző teljesen saját, gitárról szerzett ismereteire támaszkodva jegyezte le azt.

3. ábra: De Falla Homenaje-kéziratának utolsó sora a szerző aláírásával

Az első árulkodó jel a tempójelzés alatt található utalás a hangok megszólalására a kottában lejegyzettnél egy oktávval lejjebb. Ez a megjegyzés szinte biztosan de Fallától származik, hiszen egy átlagos gitáros számára nyilvánvaló, hogy a gitáros violinkulcs egy oktávval mélyebben olvasandó a megszokotthoz képest, míg a kívülálló, de képzett muzsikus számára szokatlan és mindenképpen említést érdemlő ez a mozzanat. A második szokatlan jel az együtt megszólaló, de különböző ritmusértékek egyirányú szárazása. Ez leginkább a kezdetleges tabulatúra-megfejtésekben lelhető fel, de kezdő gitárosok a polifonikus játékmódot lehetővé tévő technika komplikáltsága miatt gyakran választják ezt, a vertikális gondolkodásra utaló lejegyzést. A fentieken kívül további árulkodó jel az ujjrend teljes hiánya is, mely a korabeli átlag gitárosok alacsony hangszeres tudásának ismeretében szinte eladhatatlanná teszi a művet az amatőr gitárosok számára.

A fent említett tények arra engednek következtetni, hogy a korszak legmeghatározóbb spanyol zeneszerzője szentelt valamennyi időt a gitárra és teljesítette barátja, Llobet kérését, de igazán nem bízott a mű gitáros változatának sikerében. Kettőjük együttműködése nagyban eltért a később Segovia által más szerzőkkel kialakított kapcsolattól. Feltehetően Llobet-et Segoviánál jóval kevésbé határozott fellépése és személyiségéből fakadó szerénysége is meggátolta abban,

hogy de Falla egyenrangú partnere legyen a mű komponálásakor. Az *Homenaje* 1920-as megjelenésekor, Llobet Európában, később Dél-Amerikában turnézik, és 1921 májusában említi az egyik német gitárújság a darab müncheni bemutatását. Ezzel szemben John Duarte korábban már hivatkozott cikke a másik híres egykori Tárrega-tanítványt, Emilio Pujolt nevezi meg mint aki először bemutatta a darabot 1922. december 2-án Párizsban[3].

Az első ujjrendekkel is ellátott kotta 1923-ban Buenos Airesben a *La Guitarra* című lapban jelenik meg, feltehetőleg Llobet közreadásában, de a három évvel korábban publikált verzióhoz képest néhány különbséggel. Legfeltűnőbb, hogy az artikulációs jelezéseket hangsúlyjelek váltják fel rögtön az első ütemben, míg a basszus hangok rövidségét jelző pontok teljesen hiányoznak ebből a publikációból. A később széles körben elterjedt és biztosan Llobet-tól származó J. & W. Chester-kiadásra egészen 1926-ig kell várni. Ez a kiadás az 1920-as változathoz áll közelebb, visszatér annak precíz artikulációs jelzéseihez, valamint néhány új dinamikai utasítással gyarapszik, amelyek a zongoraváltozatban is megtalálhatók.

A hangszer történetében sokáig egyeduralkodó gitáros komponisták hegemóniáját először megtörő spanyol zeneszerző címéért Manuel de Falla mellett Frederico Moreno Torroba (1891–1982) is versenyben van. Torroba a zarzuela[4] elkötelezett híve és művelője. Fiatalkorának legfőbb célkitűzése, hogy a műfaj jelentős szerzőjévé válhasson. Segovia a következőképpen emlékszik vissza hosszúéletű kapcsolatuk kezdeteire:

> Moreno Torrobát a zenekar koncertmestere, Francés úr mutatta be nekem. Hamarosan összebarátkoztunk, és pozitívan fogadta a gitármű komponálására tett felkérésemet. Néhány héttel később a rövid, de igazán gyönyörű Dance in E Major című művel ajándékozott meg. Bár a gitár összetett technikája nagyrészt ismeretlen volt számára, ösztönösen jól közelített a hangszerhez, és legnagyobb örömömre a mű a gitárirodalom részévé vált. Ez a siker ösztönözte Manuel de Fallát a gyönyörű *Homage*, valamint Joaquin Turinát a pompás *Sevillana* megkomponálására.[5]

A rövid tánctétel később kiegészül a *Fandanguillóval* és az *Aradával*, majd a három rövid tétel a *Suite Castellana* címet kapja. Segovia visszaemlékezése szerint Torroba

---

[3] John W. Duarte: Not So Elementary, "My Dear Watson. Falla's „Homenaje" Revisited". *Soundboard* XI/3 (1984. Ősz): 245. oldal

[4] A zarzuela zenés, népi spanyol színpadi mű, drámai daljáték prózai betétekkel, esetenként tánccal kiegészítve.

[5] Segovia: *An Autobiography of the Years 1893-1920*. (London, Marion Boyars, 1977.): 194-195. oldal

első táncát a gitáros dél-amerikai turnéja után egészíti ki a fenti két tétellel. Az időpont pontos meghatározását nagyban bizonytalanná teszi, hogy Segovia 1920-tól kezdődően igen gyakran utazik Dél-Amerikába, így csak valószínűsíthetjük, hogy az önéletrajz az első, 1920-as utazásra utal. López Poveda állítása szerint[6] a mű 1919 vége és 1920 májusa között keletkezhetett, néhány hónappal megelőzve az *Homenaje*-t. Az ősbemutatót azonban csak 1921. június 11-én Buenos Airesben tartják, néhány hónappal Llobet németországi *Homenaje*-bemutatója után.

Az elsőségért való vetélkedés kimenetele láthatólag nem is olyan egyértelmű, mint ahogy azt Segovia írásaiban és nyilatkozataiban sugallja. William Craig Krause és Walter Aaron Clark egy 2012-ben megjelent, Torroba és Segovia viszonyát taglaló tanulmányában hivatkozik egy Torroba-interjúra, melyben a zeneszerző megerősíti azon állítást, miszerint ő volt a gitárirodalom történetének első, nem gitáros komponistája, és őt követte valamivel később de Falla.[7] Sajnos a tanulmány nem említ pontos forrást, ahol az interjút teljes egészében el lehet olvasni, és keletkezésének időpontját sem ismerhetjük meg. Azt azonban tudjuk, hogy Segovia önéletrajza a hetvenes évek derekán íródik, és Torroba elsőségére vonatkozó állításait harminc évvel de Falla és harmincnyolc évvel Llobet halála után fogalmazza meg.

Az utókor számára bizonyára fontosabb, hogy míg Llobet és de Falla együttműködése egyszeri példa maradt, Torroba hosszú élete folyamán körülbelül száz gitárművel gyarapította a hangszer irodalmát. 1923-ban írott második gitárműve, a *Sonatina* a mai napig a repertoár nagy népszerűségnek örvendő és egyik leggyakrabban játszott darabja. Segovia kezdetben annyira elégedett ezzel a művel, hogy később Ravelnak is eljátssza, hogy meggyőzze a vonakodó zeneszerzőt, nem is olyan bonyolult gitárra komponálni. A *Sonatina* megnyeri Ravel tetszését, s ígéretet tesz a Torrobától ajándékba kapott kotta tanulmányozására, illetve egy gitárdarab megírására is. A gitárvilág legnagyobb sajnálatára az utóbbi ígéret – Ravel nem sokkal később bekövetkezett halála okán – beteljesítetlen maradt.

Torroba és Segovia kapcsolata számos szempontból különbözött a de Falla-Llobet párosétól. A legmeghatározóbb eltérés abból fakadt, hogy de Falla karrierjét semmilyen módon nem befolyásolta egyetlen gitárművének megalkotása, Torroba

[6] López Poveda: *Andrés Segovia. Vida y obra. 2. kötet* (Jaén: Universidad de Jaén, 2009.): 1036. oldal
[7] Walter Aaron Clark-William Craig Krause: "Frederico Moreno Torroba and Andrés Segovia in the 1920s. A Turning Point in the Guitar History". *Soundboard* XXXVIII/3 (2012. ősz): 9. oldal

népszerűsége és későbbi publikálási lehetőségei viszont nagyban növekednek az akkoriban újkori virágkorát élő hangszernek köszönhetően. Torroba ízlése sok hasonlóságot mutat a fiatal spanyol művészével, hiszen mind a ketten elvetik a kor modern zenei irányzatait, és Torroba a zarzuela műfajában tökéletesre fejlesztett érzéke az egyszerű, de gyönyörű dallamokhoz, valamint a spanyol folklórból ihletet merítő karakteres ritmusai tökéletes összhangban vannak Segovia új repertoárról alkotott elképzeléseivel. A két művész egyenrangú barátsága lehetővé teszi a komponista és előadó közötti termékeny párbeszédet, Segovia szerepe tehát nemcsak az ujjrendezésre korlátozódik, hanem a kompozíció alapstruktúráját is érintő változtatásokat is javasolhat, ha a hangszerszerűség azt úgy kívánja.

3.2. A granadai Concurso de Cante Jondo fesztivál

Spanyolországban a húszas évek kezdetére a spanyol nemzeti romantikus szerzők második generációja veszi át a vezető szerepet Albeniztől és Granadostól. Nagyrészük Párizsban tölti tanulóéveit, majd hazájába visszatérve a megtanult zeneszerzői technikákat nemzeti zenéje szolgálatába állítja. Az ifjú generáció képviselői a spanyol zeneszerző és zenetudós, Felipe Pedrell (1841–1922) tanításait megfogadva egyre intenzívebben érdeklődnek saját népzenéjük iránt, így a flamenco legősibb műfaja, az andalúz cante jondo, azaz „mély dal” sem kerülheti el figyelmüket.

A kulturális nemzeti értékek megőrzésének apropóján 1922 júniusában Granadában megrendezik a *Concurso de Cante Jondó*t, melynek fő szervezője Manuel de Falla. A verseny nem csupán egy énekverseny flamencoénekesek számára, hanem összművészeti esemény, amelyre a kor legnevesebb művészei kapnak meghívást. A fiatal Frederico García Lorca (1898–1936) a rendezvényt megelőző Centro Artístico-béli előadásán így fogalmaz:

> A fesztivált támogató értelmiség és lelkes barátok valójában segítségért kiáltanak. Uraim, nemzetünk zenei kultúrája hatalmas veszélyben van! Egy egész nép művészeti kincsei kezdenek feledésbe merülni. Naponta egy újabb falevél hullik le az andalúz líra csodálatos fájáról, és az idős emberek magukkal viszik a sírba a megelőző generációk

felbecsülhetetlen értékű örökségét, míg az értéktelen zene otromba és primitív áradata árnyékolja be egész Spanyolország kulturális légkörét.[8]

E mondatok Segovia konzervatív és romantikus világához is közel álltak, így nem meglepő, hogy a szervezők között az ő neve is megtalálható. A spanyol művészvilág krémjét megmozgató rendezvényen a tervekkel ellentétben nincs jelen Maurice Ravel és Igor Stravinsky, a fiatal gitárművész számára az esemény mégis kitűnő alkalomnak ígérkezik bontakozó hírnevének megerősítésére. Ugyan több forrás is megemlíti, hogy Segovia – főképpen önmagának köszönhetően – összetűzésbe kerül néhány flamencogitárossal, de koncertjei összességében sikeresek. Utolsó fellépésén García Lorcával osztja meg a színpadot, és ha hihetünk a későbbi visszaemlékezéseknek, egy néhány ütemes, saját flamenco ihletésű szerzeményt is előad. Ez az első és utolsó alkalom, hogy Segovia közönség előtt flamencót játszik, későbbi nyilatkozataiban szinte kivétel nélkül csak negatív színben tünteti fel a műfajt, amely szerinte károsan érinti hangszere jövőjét.

A *Concurso*t megelőző várakozásokkal ellentétben az átütő művészeti hatás elmarad. A főszervező, de Falla a szervezéssel járó bonyodalmak és a rendezvény bevételét firtató kérdések miatt a későbbiekben nem tesz hasonló erőfeszítéseket az andalúz népzene megmentésére.

Segovia újult erővel dolgozik tovább az új repertoár kialakításán, és a következő években újabb országokat hódít meg művészetével, melynek következtében szülőföldjén egyre kevesebb koncertet ad.

3.3. Turina és Segovia

A *Concurso* alapötletét ugyancsak támogató és műveiben számos flamencoelemet felvonultató Joaquín Turina (1882–1949) röviddel a fenti eseményt követően komponálja első gitárművét Segovia felkérésére. Turina az Albenizzel való első és meghatározó találkozását követően a spanyol nemzeti zene irányzat új vonalának egyik meghatározó képviselőjévé válik de Falla mellett. Albeniz egykori tanácsát megfogadva – miszerint „spanyol zenét kell komponálni európai kitekintéssekkel”[9] –

[8] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1.* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997.): 46. oldal

[9] Townsend Plant: "Joaquin Turina and the Classical Guitar". *Soundboard* XXXVI/3 (2010. Ősz): 24.oldal

műveit gyakran fűszerezi flamencós hatásokkal. Turina nem játszik gitáron, de gitárkompozícióit megelőző alkotásai sem idegenek a gitár hangzásvilágától, így lelkesen fogadja gitáros kollégája megkeresését. Öt gitárművét tíz év alatt írja meg, de Segoviával kialakuló alkotói viszonyuk közel sem tekinthető ideálisnak.

Együttműködésük története plasztikusan illusztrálja a fiatal előadó egyre dominánsabb fellépését a zeneszerző-előadóművész kapcsolatban. Segovia egy 1983-as előadásán a következőképpen emlékszik Turinával való kapcsolatának kezdeteire:

> Kezdetben [Turina] vonakodott teljesíteni a kéréseimet. Mindazonáltal egyetlen hangszerelésről szóló értekezés sem kínált számára megnyugtató, és a magabiztos komponálás elkezdését segítő tanácsokat ezzel a – bonyolult polifóniára is képes – hangszerrel kapcsolatban. […] Végül felajánlottam teljes körű szolgálataimat, ütemről ütemre segítve őt a komponálás folyamatában. […] Két hónappal később megszületett a *Sevillana* Turina fejében. Az eredeti művet részben át kellett alakítanom, hogy az illeszkedjék a hangszer technikájához. Ez az átalakítás nem változtatta meg jelentősen a darab eredeti szerkezetét, és ezért nem is tekinthető jelentősnek. Néhány motívumban elkerültem a hangismétlést, ezzel megváltoztattam a harmónia felrakását, segítettem a dallam kiemelését és egyszerűsítettem a túlságosan komplikált harmóniákat.[10]

Segovia számos más alkalommal tesz megjegyzést Turina zeneszerzői stílusára, panaszkodva a szép dallamok hiányára és a gitár technikájának meg nem értésére. Egy, a nyolcvanas években Graham Wade-del folytatott beszélgetésében egyenesen kijelenti: „Turinának sejtelme sem volt, hogyan kell gitárra komponálni."[11] Az interjúban kifejti, hogy miután rengeteget dolgozott a *Sevillana* gitárszerűsítésén, Turina előállt a *Fandaguillo* vázlataival, amelyben ugyanazokat a témákat akarta fölhasználni, amiket az azt megelőző darabban már alkalmazott. Az öt gitármű közül Segovia végül csak az utóbbi kettőt tartja a repertoárján, míg az ezeket követően komponált *Ráfaga* és *Hommage a Tárrega* soha nem csendül fel előadásában. Az *Hommage*-ról később úgy nyilatkozott, hogy annak semmi köze Tárregához, hiszen a darabot két andalúz eredetű tánc alkotja, miközben Tárrega Villarealból származott.

A legjelentősebb Turina-művet, az *opus 61-es Szonátát* egyetlen egy turnén játssza el a harmincas évek elején, aztán teljesen leveszi a repertoárjáról. A Szonáta

---

[10] Marián Álvarez Benito: *Joaquin Turina. Guitar Works.* (Madrid: Schott Music S. L., 2009.): 10. oldal

[11] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1.* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997.): 53. oldal

mellőzése több szempontból is meglepő a mai gitárosok számára, hiszen a mű az idők folyamán az egyik legnépszerűbb előadási darabbá vált a mű dedikáltjától függetlenül is. Ráadásul Segovia repertoármegújításának eredeti ötlete pont egybeesett a *Concurso de Cante Jondo* egyik alapvetésével, mely szerint spanyol zeneszerzőknek ihletet kell meríteniük az andalúz népzenei hagyományokból. A Szonáta majdnem tíz évvel a granadai esemény után íródott, de azt végighallgatva nyilvánvaló a mű zenei rokonsága a cante jondóval. A kezdő akkordot követő dallam nyílt megidézése a flamencoénekesek szabad és melizmatikus „mély dalának". Az első hat ütemet követő rész hangszeres közjáték, amelyet a flamenco-előadók *falsetá*nak neveznek, és funkciója a versszakok összekötése.

Segovia másik lényeges elképzelése a kialakuló repertoár kapcsán a zenei formához kötődött. Szakítani akart az elődök által annyira kedvelt rövid zenei formákkal és a komolyabb, összetettebb szerkezetű művek megalkotására ösztönözte a számára komponáló szerzőket. Turina *Szonátá*ja az egyértelmű népzenei utalások ellenére formailag szigorúan a szonátaformán belül marad, komoly keretet adva a kompozíciónak. A mű terjedelme is ideális, hiszen a három tétel körülbelül negyedórás hossza nem okozhat megpróbáltatást egyetlen zenehallgatónak sem.

A hallgató számára – ellentétben Segovia állításával – éppen a mű hangzásának gitárszerűsége tűnik föl, hiszen az számos a gitárra oly jellemző technikát sorakoztat fel, mint a *rasguado*[12] és a *golpe*[13]. Ugyanakkor lehet, hogy Segovia pont a fenti technikáknak köszönhetően mellőzi a darabot, mivel úgy gondolja, hogy azok túlzottan is emlékeztethetik közönségét a flamenco primitív oldalára, rombolván hangszere addigra egyre szélesebb körben kialakuló pozitív megítélését. Ezen állításnak némileg ellentmond, hogy a Segovia által gyakran játszott *Sevillana* is tartalmaz *rasguadókat*, igaz azok lényegesen egyszerűbbek a Szonáta meglehetősen precíz és virtuóz technikát igénylő, szinte ütőhangszert idéző *rasguadó*t tartalmazó részeinél.

Turina 1932 után nem ír több gitárdarabot, az *Hommage a Tárrega* az utolsó hozzájárulása Segovia hangszerének irodalmához. A gitárművész állandó kritikája és jelentős beleavatkozása a komponálás folyamatába bizonyára nem ösztönözte a zeneszerzőt további alkotásra, és sajnos néhány kollégájával ellentétben más

[12] A *rasguado* egy speciális jobbkéz-technika, mely az akkordok ritmikus megszólaltatását a jobb kéz csuklójának aktív használatával éri el.
[13] A flamencóban gyakran használatos technika, melynek során a játékos ráüt a gitár fedlapjára.

gitárosok számára sem komponál újabb műveket tizenhét évvel később bekövetkezett haláláig.

3.4. Segovia viszonya a 20. század eleji progresszív kortárs zenéhez

Látható, hogy Segovia magabiztosan és segítő szándékkal instruálja a szerzőket, de sok komponistát inkább eltaszít hangszerétől túlzott aktivitásával. Tudja, hogy további karrierje nagyban az újonnan születendő kompozícióktól függ, ezért csak olyan darabokat játszik, amelyek véleménye szerint elnyerik közönsége tetszését. Romantikában gyökerező ízlése a 20. században kibontakozó új zenei irányzatokat egyáltalán nem tudja elfogadni, a disszonáns és a klasszikus szépséget nélkülöző műveket gyakran kritizálja.

A húszas évek elejétől tovább növekvő hírnevét kihasználva az ifjú gitáros mind több zeneszerzőt keres meg. Ambiciózus tervei között olyan hírességek megnyerése is szerepel, mint Maurice Ravel (1875–1937), Arnold Schönberg (1874–1951) vagy Manuel de Falla (1876–1946).

E zeneszerzők közül Schönberg éppen ebben az időszakban kezd – Segoviától teljesen függetlenül – érdeklődni a gitár iránt, s érdeklődésének gyümölcse az először 1924-ben bemutatott *Serenade op. 24* című műve. A kamaraegyüttesre írott darab megszólaltatásában a gitáron kívül mandolin, klarinét, basszusklarinét, hegedű, brácsa, cselló és bariton énekhang vesz részt. Bizonyosak lehetünk abban, hogy Segoviát sosem érdekelte ez a mű, és a húszas évek derekára számos olyan zeneszerző barátot szerzett, akiknek stílusa az ő későromantikus ízlését jobban kielégítette. Az avantgárddal szembeni ellenszenvét szemléltesse az alábbi híres idézet:

> Túl idős vagyok hozzá, hogy elfogadjam ezt a disszonáns zenét. […] Amíg a gitár hangolása nem változik, ez a hangszer a konszonáns zene hangszere marad. Ez persze nem jelenti azt, hogy ízléses disszonancia nem szólaltatható meg a gitáron, hiszen azt számtalan mai zeneszerző is használja műveiben. De a kakofóniát, azt soha![14]

A spanyol művész számára nemhogy Igor Stravinsky (1882–1971) vagy Alban Berg (1885–1935) zenéje teljesen elfogadhatatlan, hanem még a jóval konzervatívabb Alexander Tansmant (1897–1986) is így figyelmezteti, mikor az egy gitármű

[14] Graham Wade: *Maestro Segovia*. (London: Robinson Books, 1986): 73. oldal

komponálásába kezd: „Ha gitárdarabot írsz, először tisztára kell törölnöd a tolladat.” [15]

Az új gitárirodalom megteremtésének kezdetén Segovia szinte válogatás nélkül minden, általa ismert zeneszerzőt biztat első gitárdarabjaik megkomponálására. Az elsőként megszülető kompozíciót hamarosan egész áradat követi. A rengeteg koncert és utazás közben egyre kevesebb idő jut az új művek átnézésére, és a bőséges darabtermés rákényszeríti a spanyolt a neki leginkább tetsző alkotások kiválasztására. A húszas évek végére Segovia már kevesebb figyelmet fordít az őt hidegen hagyó szerzők műveinek megismerésére, a művekre vonatkozó felkérései konzervatív ízlésén alapulnak, és egyre specifikusabbakká válnak. A vele együttműködő komponistákkal követelőzőbbé válik, gyakran majdhogynem társszerzőként viselkedik. Nyilvánvaló, hogy a kialakult stílusú, nehezen befolyásolható progresszív zeneszerzők kevésbé érdekesek Segovia számára, aki elsősorban saját népszerűségének növelését tartja szem előtt. Nem ismeri – vagy talán csak nem akarja felismerni – az új zenei irányzatokban rejlő lehetőségeket, melyek segítségével a gitár – történetében korábban sohasem tapasztalt módon – bekerülhetne a komolyzenei élet fősodrába.

3.5. Frank Martin egyetlen gitárművének keletkezéstörténete

A *Soundboard* magazin 1993-as évfolyamában átfogó cikksorozat[16] foglalkozik Frank Martin svájci zeneszerző (1890–1974) egyetlen gitárdarabjának történetével és elérhető forrásainak elemzésével. Ezekben olvasható, hogy a harmincas évek első felében Segovia Genfben, Frank Martin szülővárosában bérel lakást, közel a zeneszerző otthonához. Frank Martin tiszteli a spanyol művészetét, akitől több, frissen keletkezett gitárművet is kap tanulmányozásra. A komponista özvegye sem emlékszik már pontosan arra a részletre, hogy Segovia keresi-e meg férjét egy új mű megalkotásának ötletével vagy ő maga áll elő a gondolattal, mindenesetre hamarosan megszületik a szólógitárra írott, négytételes *Quatre Pièces Brèves*. A zeneszerző a mű elküldését követően semmi visszajelzést nem kap a spanyol gitárművésztől, és amikor egyszer az utcán találkoznak Segovia rövid köszönés után elsiet az ellenkező

[15] John W. Duarte: *Andrés Segovia. As I Knew Him.* (Pacific: Mel Bay Publication, 2009.): 46.oldal
[16] Jan J. de Kloe: "Frank Martin’s Quatre Pièces Brèves. A comparative study of the available sources". *Soundboard* XX/1 (1993. nyár): 19-27. oldal és *Soundboard* XX/2 (1993. ősz): 21-27. oldal

irányba. Martin ebből arra következtet, hogy műve feltehetően nem játszható gitáron, és félreteszi.

A történet az évek múlásával mindig színesedik, és Segoviát egyre negatívabb szerepben beállító változatokban marad fenn a gitáros közbeszédben. Az esemény árnyalása szempontjából fontos megemlíteni, hogy miután Martin 1938-ban odaadja kéziratát az azt rögtön be is mutató Hermann Leebnek, Segovia – saját példánya elvesztésére hivatkozva – új másolatot kér a szerzőtől. Az érthető okokból csalódott komponista persze nem teljesíti a kérést, így csak feltételezhetjük, hogy Segovia féltékenységtől vezérelve kereste meg Martint.

John Duarte könyvében felidézi, hogy a nyolcvanas évek elején, mikor az idős mestert arról faggatja, miért nem ad koncertet Párizsban, a következő választ kapja:

> André Jolivet most komponált egy De Visée-nek emléket állító gitárművet. Tudom, hogy régimódi az ízlésem, de elfog a nevetés mihelyst rápillantok a kottára. Ha felbukkannék Párizsban, [Jolivet] biztosan érdeklődne a művel kapcsolatos véleményemről.[17]

Több mint valószínű, hogy fél évszázaddal korábban, a *Quatre Pièces Brèves* kottájának átolvasása után is a fentihez hasonlóan kényelmetlen helyzetben Segovia ugyancsak a viszonylag konfliktusmentes megoldást választotta, és egyszerűen úgy tett, mintha nem kapta volna meg a kéziratot. A műből először – a sokak által Segovia utódjának tekintett – Julian Bream készít lemezfelvételt majdnem harminc évvel annak keletkezése után, a hatvanas évek elején.

3.6. Ponce együttműködése Segoviával

1923-ban a mexikóvárosi bemutatkozó koncertjét méltató kritika annyira felkelti Segovia érdeklődését, hogy elhatározza, megkeresi az *El Universal* című lapban megjelent írás szerzőjét. Manuel Maria Ponce (1882–1948) talán ekkor még nem is sejti, hogy a spanyol gitárossal kötött barátsága a gitár történetének egyik leggyümölcsözőbb szerző-előadó párosát hozza létre. A zeneszerző haláláig tartó kapcsolat a gitár történetében addig – és talán azóta is – példátlan mennyiségű darabbal gazdagította a hangszer irodalmát. A negyed évszázad alatt írott hat

[17] John W. Duarte: *Andrés Segovia. As I Knew Him.* (Pacific: Mel Bay Publication, 2009.): 47.oldal

szonátát, három variációs művet, két szvitet, két szonatinát, összesen harminc prelűdöt, egy csembaló–gitár-szonátát, egy gitárversenyt és számos rövidebb gitárművet megismerve bátran mondhatjuk, hogy Ponce nem pusztán termékenységével emelkedett ki a Segoviának komponáló szerzők közül, hanem kompozíciói minőségével is. Ponce a koncertműsorokból addig fájóan hiányzó – és Segovia által különösképp hiányolt – nagyszabású alkotásokkal új fejezetet nyit a gitár történetében.

Viszonyuk persze nem teljesen mentes a viszontagságoktól, hiszen Segovia mindent elsöprő vágya az új művek iránt egyszerre segíti és gátolja az együttműködést. Az utókor szerencsére betekintést kaphat eme hosszú barátság részleteibe az 1989-ben megjelent, Segovia Poncénak írott leveleit összegyűjtő kötet[18] jóvoltából. A gyűjtemény teljes és részletes feldolgozása túlmutat a jelen dolgozat keretein. Ennek ellenére kísérletet teszek néhány, a mai előadók számára is fontos információt hordozó, illetve a Segoviáról manapság kialakult képünket árnyaltabbá tévő levél kiemelésére ebből, a magyarul jelenleg még nem hozzáférhető anyagból. A levelezésnek köszönhetően első kézből kaphatunk képet a spanyol gitárművész által a húszas évektől a negyvenes évek végéig megélt történésekről és az őt éppen akkor foglalkoztató ügyekről. A levelezés anyaga azért is értékes kordokumentum, mert Segovia a mexikói zeneszerzőnek írott soraiban sosem rejti véka alá kortársaival kapcsolatos véleményét, és a leveleket olvasva részletes, illetve hiteles képet kaphatunk egyes gitárművek keletkezési folyamatáról is. A levelek forrásértékéhez az is nagyban hozzájárul, hogy többnyire közvetlenül az eseményeket követően keletkeztek, így megkérdőjelezhetetlenül hitelesebbeknek tekinthetők, mint az élete alkonyán lévő mester sokszor akaratlanul is torzító visszaemlékezései.

3.7. A 20. századi gitárszonáta prototípusa – Ponce szonátái gitárra

Ponce a felkérésnek eleget téve egy szonátát küld Segoviának. Az első szonáta, közismertebb nevén *Sonata Mexicana,* az első 20. századi gitárszonáta, melyet a következő években számos másik követ majd. Ismeretségük kezdetén kettőjük kommunikációja még kicsit formálisabb és a levelezés elég ritka, de a szonáta

[18] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989)

bemutatóját követően a gitárművész lelkesen tudósít a darab madridi bemutatójának sikeréről. Az 1923-as keltezésű levél mentes mindenféle kritikától, szemben a Turina kompozíciós stílusának gitárszerűségéről alkotott lesújtó, több mint fél évszázaddal későbbi nyilatkozattal.[19] A művész megemlíti, hogy a mű második, illetve negyedik tételét de Fallának is eljátszotta, aki elragadtatását fejezte ki a kompozícióval kapcsolatban.[20] Segovia az elégedett levelet Ponce újabb művek azonnali komponálására biztatásával zárja. A spanyol később az alábbi találó alcímeket adja a tételeknek: I. *Bailecitodel Rebozo* (A sál tánca), II. *Lo Que Suene elAhuehuete* (Az ahuehuete-fa álma), III. *Intermedio Tapatio* (Táncos közjáték), IV. *Ritmosy Cantos Aztecas* (Azték ritmusok és táncok).

Egy 1926. augusztusi levélben[21] szó esik a meglehetősen nehezen rekonstruálható történetű második, a-moll szonátáról. A nagyközönség a darab létezéséről csak az 1989-ben megjelent Ponce-levelezéseket végigolvasva értesült, de a művel kapcsolatos további releváns információt a levelek sem tartalmaznak. Az a-moll szonátát megemlítő, összesen négy levél közül az 1939 augusztusában írottból[22] annyit tudhatunk meg, hogy a mű kottája eltűnt, amikor Segoviának a spanyol polgárháború kitörésekor menekülnie kellett barcelonai otthonából. Segovia új másolatokért könyörög Poncénak, mert távozása után lakását a szélsőséges csoportok feldúlták és kifosztották, kéziratainak nagy része – köztük a második szonáta kézirata is – megsemmisült.

A mexikói zeneszerző 1925-től Párizsban tanul zeneszerzést és hangszerelést Paul Dukas-tól (1865–1935), és ezekben az években érezhetően szorosabbá válik együttműködésük a híres gitárossal. Segovia folyamatos unszolásának köszönhetően Ponce viszonylag rövid idő alatt igen sok gitárművet komponál. 1927 végére elkészül a harmadik szonáta is, amely összetett zenei struktúrájával kiemelkedik a Ponce-szonáták közül. A levelezés gyakoribbá válik, Segovia egyre több javaslattal és ötlettel fordul a szerzőhöz, aki többnyire jóváhagyja azokat, és igyekszik változtatni akkor is, ha részben vagy egyáltalán nem ért egyet bizonyos kérésekkel. Az utókor szempontjából ettől a korszaktól válik igazán fontossá az, hogy fennmarad-e a kézirat eredeti – Segovia módosításait nélkülöző – változata. A Ponce-archívumban a hármas szonáta eredeti változatából összesen négy oldal

[19] lásd: 10. és 11. lábjegyzet idézetét
[20] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989): 2-3. oldal
[21] I.m., 8. oldal
[22] I.m., 192. oldal

található meg, amelyből kettő az első tétel kidolgozásának végét, illetve a visszatérést, míg a másik kettő a második tétel vázlatait tartalmazza. A megmaradt töredékek – a későbbi kiadáshoz képest – egyszerűbb harmóniai szerkezete arra enged következtetni, hogy ez a négy oldal valóban csak egy korai zeneszerzői vázlat lehetett, amelyet később nem pusztán Segovia kérésére változtatott meg Ponce. Segovia mindenesetre a következőket írja 1927-ben a zeneszerzőnek:

> A hármas szonáta készen van. Elfogadom az első tétel befejezését, mivel a másik változat nem érkezett meg, a jelenlegit pedig kedvelem. Legfőképp azért nem hiszem, hogy le kellene cserélni, mert sosem fogom az első tételt külön játszani, mindig összekötöm majd egy rövid szünet után az andantéval, így a határozott befejezés helyett elegendő egy egyszerű lezárás is. A végeredmény gyönyörű, a gitár, a művész és a zenész számára is fontos mű született meg. Még egyszer teljes szívemből köszönöm.[23]

Segovia állandó vágya a látványos és hangos befejezések iránt más levelekben is előkerül és legtöbbször szöges ellentétben van a szerző eredeti koncepciójával. Az 1927-ben befejezett műben azonban úgy látszik, még Ponce kerül ki győztesen kettőjük vitájából, hiszen az első tétel befejezésén kívül a második és a záró harmadik befejezése is visszafogottabb és kifinomultabb marad. 1930-ban készül először felvétel a mű első két tételéből, majd végül Segovia 1960-ban a Decca kiadó stúdiójában lemezre veszi az egész kompozíciót.

A harmadik szonáta az utolsó a szonáták közül, amely Ponce saját zeneszerzői stílusában íródott. Az ezt követő negyedik és ötödik szonáta, melyeket ma *Sonata Clásica* és *Sonata Romántica* néven ismerünk, sokkal inkább tekinthető stílusgyakorlatnak, mely műfaj amúgy sem állt távol a zeneszerző ízlésétől. A Fernando Sor stílusában íródott szonáta népszerűsége nagy testvéréhez, az ötödik szonátához képest jóval kisebb. A *Sonata Clásica* – a kor híres zeneszerzőinek gyakorlatát követve – neo-klasszikus stílusú, és felismerhető utalások vannak benne Sor *op. 22-es C-dúr Szonátájára*. 1927 végén Segovia azt javasolja mexikói barátjának, komponáljon egy *minuet* tételt a záró *rondo* elé, hiszen a két korábbi szonátája is négy tételes, így az új kompozíciónak mindenképpen ezt a hagyományt kell követnie[24]. Ponce eleget tesz a kérésnek, és egy – a Sor *op. 22-es Szonáta minuet*

[23] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989): 12. oldal
[24] I.m., 20. oldal

tételének hangulatát idéző – harmadik tétellel bővíti a kompozíciót. A javaslatra íródott tétel túlzott egyszerűségével kilóg a mű struktúrájából, de Segovia elképzelése diadalt arat és a mexikói zeneszerző láthatóan hozzászoktatja művész társát, hogy annak komoly beleszólási lehetősége van a kompozícióiba. Segovia ugyan még mindig arról beszél a különböző nyilatkozatiban, hogy ő csupán csak segíti a zeneszerzőket a gitár bonyolult technikájának átlátásában és javaslataival kompozícióik hangszerszerűségét kívánja megalapozni, de a fenti példa is tanúsítja, hogy sokszor túllép a maga által meghatározott szerepkörön.

1928-ban az új Ponce szonáta először Sor kompozíciójaként jelenik meg a különböző műsorokban, és mivel a záró *rondo* tétel nem készül el időben, a spanyol művész Sor C-dúr rondóját illeszti a még formálódó zárótétel helyére. A Sor stílusú szonáta alapötlete – mely az egy évszázaddal korábbi gitárművész-zeneszerző stílusát idézi meg – valamelyest ellenkezik Segovia eredeti repertoármegújítási ötletével. Annak lényege ugyanis pont az volt, hogy oly módon ragadja ki a gitár az elszigeteltségből, hogy a hangszertől sokszor idegenkedő, azt nem ismerő zeneszerzőket kér meg a gitárirodalom történetében addig ismeretlen zenei formákat és stílusokat felhasználó művek komponálására. A gitárműveket nem ismerő Poncét megkérni, hogy komponáljon olyan gitáros stílusában, akinek műveit és valódi stílusát kevéssé ismerhette, ellentmond a fenti célkitűzéseknek.

Segovia repertoármegújítási tervei az átütő sikereknek köszönhetően egyre ambiciózusabbakká váltak, és a pusztán 20. századi új irodalom megteremtésének ötletét meghaladva igyekezett visszamenőleg is kiépíteni a nevéhez köthető vonalat. Kortársa, Pujol ebben az időszakban kezd el a gitár múltjával kapcsolatos zenetörténeti kutatásokat folytatni, valamint megtanul vihuelán játszani és annak irodalmát is tüzetesen, szakszerűen tanulmányozza. Segovia az időigényes kutatások helyett inkább Poncét kéri meg régebbi stílusú művek komponálására. Ahogyan a több évtizeden keresztül játszott *Weiss szvit* története[25] is tanúsítja, ezen művek által meglepően sokáig tartja fenn azt a látszatot, hogy néhány, korábban keletkezett darabot ő fedez fel újra az utókor számára.

A mexikói zeneszerző kiváló társnak bizonyul az ötlet kivitelezése során, hisz számos más – nem gitárra írott – művében is kísérletezik korábbi zenei korszakok,

[25] Segovia ezen Szvitet műsoraiban évtizedeken keresztül Weiss kompozíciójaként tüntette fel, míg azt valójában Ponce alkotta az húszas évek végén.

illetve zeneszerzők stílusának megidézésével. A *Suite en Estilo Antiguo* című négytételes zenekari kompozíció utolsó, *Fughetta* tételének témáját Bach egyik fúgájából kölcsönözi, és később több zongora prelúdiumot és fúgát komponál Bach és Händel dallamait felhasználva.

A *Sonata Clásica* zárótételének melléktémája a kompozíció mintájául szolgáló Sor-szonáta első tételének főtémáján alapszik, de nem egyezik meg hangról hangra azzal. Az egyértelmű zenei utalástól eltekintve megállapítható, hogy a kompozíció hangvétele jelentősen különbözik Sor stílusától, valamint Ponce eredeti írásmódja – amely korábban a hármas szonátában bontakozik ki leginkább – is távol áll tőle. Talán ennek, az eklektikus zenei nyelvezetnek is köszönhető, hogy a mű a mai napig a kevéssé játszott gitárszonáták csoportjába tartozik. 1929-ben jelenteti meg a Schott kiadó Segovia ujjrendjeivel és közreadásában, majd a szokásos közel negyvenéves késéssel születik meg a mű első lemezfelvétele 1967-ben, a mű dedikáltjának közreműködésével.

Ponce szonátái közül a hármas és az ötös, ismertebb nevén *Sonata Romántica* bármelyik mai gitárfesztivál vagy verseny programjában biztosan szerepel. Népszerűségük töretlen marad a hosszú évtizedek során, a darabokban rejlő zenei és technikai kihívások kiállják az idők próbáját. Az újabb, 1928-ban keletkezett szonáta, a – *Clásica* koncepcióját követő – *Romántica* tiszteletadás Schubert művészetének. A Ponce-archívumban megtalálható, tizenegy oldalas kézirat csak a mű első három tételét tartalmazza. Miguel Alcázar Ponce gitárműveinek összkiadásában felveti, hogy a szerző eredetileg háromtételesnek szánta a darabot,[26] de a hangnemi szerkezetet tanulmányozva valószínűbbnek tűnik, hogy egyszerűen csak eltűnt a negyedik tétel kézirata. Egy 1928. szeptember 30-i keltezésű levélben Segovia a következőket írja az utolsó tétellel kapcsolatban:

> Éhes kutyaként vetettem magam a finálére [...] És makacsul küzdök a gitárral. Ahol a legkevésbé számít rá, ott ütközik – elsőként az általad komponált művekben – megoldhatatlan problémába az ember: az arpeggiókban… Bach E-dúr (szóló hegedű) Prelúdiumához hasonlóan olyan figurációt találtál ki, amely azt a művet is lejátszhatatlanná teszi. A két darab közös nehézsége, hogy egymást követő dallamokat azonos húron kell játszani, miközben az akkord többi részét meg kell tartani ugyanabban a meglehetősen kényelmetlen pozícióban. Érthető ez a probléma számodra?

[26] Miguel Alcázar: *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce.* (Mexikó: Ediciones Étoile, 2000.): 87. oldal

> A gitáron az arpeggio figurációk az akkordpengetésből származnak. Ha nem tudom az akkordot egyben megfogni és megpengetni, akkor nem tudom felbontva sem, hacsak nem egy nagyon lassú részletről van éppen szó.[27]

A kért változtatás azért is érdekes, mert a Segoviát követő generációk számára a levélben említett Johann Sebastian Bach-mű[28] már korántsem tartozott a lejátszhatatlan kategóriába, manapság pedig – annak ellenére, hogy továbbra sem a legkönnyebben eljátszható Bach-tételek egyike – kifejezetten gyakran csendül fel gitárkoncerteken. A húszas években persze Bach lantműveit még szinte egyáltalán nem ismerték a gitárosok, így Segovia azt sem tudhatta, hogy az *E-dúr Partitának* létezik egy bizonyíthatóan Bachtól származó lantváltozata is. Figyelembe véve, hogy a lant akkord figurációk tekintetében azonos elven működik a gitárral, könnyen belátható, hogy Segovia tévedett, amikor a darab lejátszhatóságát megkérdőjelezte. A spanyol művész azonban még az 1964-es lemezfelvételen is kihagyja a vitatott ütemeket, hiszen továbbra is szentül meg van győződve arról, hogy lejátszhatatlanok, vagy legalábbis, úgymond, hangszerszerűtlenek.

A legutolsó szonáta valójában Paganini hegedűkíséretes *Gitár szonátájának* szabad átirata, amely nem állta ki az idők próbáját. Segovia érdeklődését 1930 körül kezdi felkelteni a *Grand Sonata,* és – miután nem boldogul a darab szólóváltozatának megalkotásával – megkéri Poncét, hogy tanulmányozza a művet és próbálja meg játszhatóvá tenni. Ponce elkészül az átirattal, a gitárművész örül az újabb szonátának, a mű mégsem válik repertoárja részévé. Néhány évvel később ismét előkerül a Paganini-szonáta a levelezésben:

> A spanyol koncertjeimre való új műsor keresése közben rátaláltam a Paganini-szonáta kottájára. Az első tételt annak ellenére teljesen elvetettem, hogy te készítetted az átiratot. Egyszerűen kellemetlen azt gyakorolni. A Romanze és az általad kozmetikázott zárótéma egy tökéletes művet képezhet, úgyhogy meg is tanulom. De szükségem lenne még két új variációra, amelyek komponálására – engedelmeddel – felkérnélek. Ne feledkezz meg az olasz zseni virtuóz stílusáról, és annak megfelelően alakítsd a variációkat. A közönség egy pillanatig se kételkedjen benne, hogy magam is eladtam a lelkem az ördögnek.[29]

---

[27] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989.): 39. oldal
[28] J. S. Bach: *Prelúdium az E-dúr Partitából (BWV 1006/a)*
[29] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989.): 104-105. oldal

Ezt a szonátát – a korábbi három szonátától eltérően – nem adja ki a Schott kiadó, így egészen 1976-ig kell várni, hogy a Peer kiadó megjelentesse a különálló utolsó tételt Segovia közreadásában, az eredeti variációk sorrendjét is megváltoztatva. A többi tétel – Segoviától függetlenül – a nyolcvanas éveket követően jelenik meg nyomtatásban, de a mű továbbra is csak érdekes színfolt marad a harmincas évek elejéről, miközben a *Gran Sonata* számos modern átirata egyre népszerűbb a virtuóz gitárosok körében.

3.8. Ponce variációs művei

A mexikói zeneszerző különösen barátságuk első évtizedében ontotta magából az újabbnál újabb műveket Segovia számára. A *Sonata Mexicana* és néhány kisebb darab komponálását követően Ponce ismét komoly feladatba kezdett, és megalkotta a *Théme varié et Finálé*-t.

Segovia halála után az átlag gitárosok számára is hamarosan elérhető lett a mű eredeti változata, amely számottevően különbözik a Segovia életében igen népszerűvé váló és sokak által játszott Segovia-változattól. A gitáros teljesen érhetetlen okból kihagyott három variációt (I., VIII., IX.), a többi sorrendjét pedig teljesen megváltoztatta. Az eredeti kéziratból hiányoznak az ismétlőjelek, amelyeket később valószínűleg ugyancsak Segovia illesztett a darabhoz, hogy terjedelmével is komolyabb hatást kelthessen. A kompozíció az elmúlt kilencven évben a gitár irodalmának egyik megkerülhetetlen alkotásává vált. A Segovia által jelentősen átformált változat annak ellenére nagy népszerűségnek örvend, hogy már másfél évtizede hozzáférhető az eredeti kézirat. Számos modern nemzetközi verseny kiírásában találkozhatunk még a régi változattal, így biztosak lehetünk benne, hogy a most felnövekedő fiatal generációnak a művel kapcsolatos első élményei is a 20. század emblematikus gitárosa által módosított verzióhoz lesznek köthetők. Csak abban reménykedhetünk, hogy idővel a legtradicionálisabb versenyek szervezői is belátják: érdemes legalább a választás lehetőségét megadni a fiatal gitárosoknak, hogy letérjenek a Segovia által kitaposott útról és átfogóbb képet alkossanak a leggyakrabban játszott darabokról, felhasználva a ma már rendelkezésre álló hiteles kéziratok nyomtatott kiadásait. Amíg azonban nem megengedett a különböző kiadások közötti szabad választás és egy versenyen elbukhat, aki a korszerűbb forrást

fölhasználva készül a megmérettetésre, addig hiú ábránd elvárni, hogy az új generáció előrelépjen és Segovia érdemeinek elismerése mellett próbálja megtalálni a maga igazságát bizonyos darabokkal kapcsolatban.

Ponce az első gitárra írott variációsorozat befejezése után majdnem négy évvel kezd bele azon újabb variációs művének komponálásába, amely végleges formáját elnyerve a gitárirodalom egyik legmonumentálisabb alkotásává válik. Egy, a *Folia de España* témára írt variációsorozat ötlete már 1925–26-ban felmerül Segovia fejében, de az akkoriban megszülető *Théme varié et Finale* feltehetően elvonja a figyelmét és erejét az elképzelésről. Néhány évvel később 1929. decemberi levelében ismét Ponce figyelmébe ajánlja, a sokak által feldolgozott, népszerű témát, és kérését nyomatékosítva el is küldi azt Poncénak. Segovia eredeti elgondolása szerint a zeneszerzőnek a *Sonata Clásica* koncepciójához hasonlóan egy stílusgyakorlatot kellet volna írnia, csak Fernando Sor (1778–1839) helyett kortársa, az akkoriban Segovia látókörébe kerülő Mauro Giuliani (1781–1829) stílusa szolgált volna alapul. A gitáros azt is fölveti levelében, hogy ha Ponce nem szeretné a neve alatt megjelentetni a kompozíciót, egyszerűen csak Giuliani egy újonnan felfedezett kompozíciójaként tünteti majd azt fel műsoraiban. A levél hangvétele a szokásosnál is lelkesebb, a gitáros konkrét kéréseket fogalmaz meg a megszületendő darabbal kapcsolatban:

> Láss neki néhány variáció megírásának, és küldd el őket nekem. Próbálj arra ügyelni, hogy a gitár összes olyan technikai lehetőségét kiaknázd, mint például a háromszólamú akkordok repetálása, oktávok, a legmagasabb „*h*” hangig emelkedő majd onnan a legmélyebb „d”-ig süllyedő arpeggiok, késleltetések a méltóságteljes polifonikus részekben, hangismétlés,egy *gran cantabile*, amely a dallam szépségét a variáció ötletes figurációin keresztül láttatja. Végül térj vissza a témához, és széles akkordokkal fejezd azt be, miután zenei eszköztárad teljes tárházát kihasználtad, hogy elvond a közönség figyelmét a téma közelgő visszatéréséről.[30]

A szokásosnál hosszabb ideig formálódó mű nehéz feladat elé állítja az eredeti zenei szerkezet rekonstruálására vállalkozó gitárost. Ponce a húszas évek végére, a *Sonata Romántica* megírását követően eltávolodik a gitárostól, nem válaszol annak leveleire egy ideig. Segovia maga is érzékeli, hogy túlzott aktivitása – különösen a zeneszerző állandó nyaggatása az új darabok komponálásával – milyen mértékben árt a

[30] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989.): 50. oldal

gyümölcsöző együttműködésnek és elnézést kér barátjától.[31] A harmincas évek kezdetére azonban ismét teljesen elfeledkezve korábbi ígéretéről, egykori önmagát is felülmúlva zaklatja a mexikói zeneszerzőt kéréseivel. 1931 májusában egy sürgős levélben azt írja, „elengedhetetlenül fontos", hogy Ponce még aznap nekifogjon egy moll hangnemű tremolo variációnak, amelynek szemléltetéseként rövid zenei példát is csatol.[32]

Segovia fejében nyilvánvalóan olyan monumentális darab képe lebegett, amely alkalmas arra, hogy variációi segítségével átfogó képet nyújtson a gitár és az ő technikai képességeiről. A darab – keletkezési folyamata során – elkezdett túlságosan hosszúvá és átláthatatlanná válni, ezért a gitárművész azzal az ötlettel állt elő, hogy a záró fúga helyett Ponce komponáljon egy rövid, frappáns és mutatós finálét. A zeneszerző elutasítja az ötletet, melyet nem sokkal később egy újabb követ. Segovia felveti, hogy válasszák le a kezdő prelúdiumot és a záró fúgát a darabról és azokat egy külön kompozícióként jelentessék meg, érintetlenül hagyva a témát és a variációkat. Ponce végül enged és kompromisszumos megoldásként hozzájárul, hogy elhagyják a prelűdöt, de ragaszkodik a fúga megtartásához. A mű végül 1932-ben jelenik meg a Schott kiadadónál *Variations sur Folia de Espagña et Fugue* címmel.

A darab végleges formájáról szóló vitát és Segovia tremolo variációt illető kérését ismerve meghökkentő végighallgatni a mű első 1932-es felvételét. A spanyol gitárművész a tőle megszokottnál is kevesebb tiszteletet tanúsít zeneszerző barátja iránt, amikor a Ponce által megharmonizált témát saját maga által átírt és végletekig leegyszerűsített *Folia*-témával helyettesíti, valamint kihagyja a legtöbb olyan variációt, amely az ő külön kérésére íródott.

A két művész évtizedes barátsága – az új darabok keletkezésével egyre intenzívebbé váló viták és a szinte parancsoló kérések miatt – 1934–36-ig hullámvölgybe kerül. Ponce majdnem két évig nem válaszol Segovia leveleire, nem gazdagítja újabb jelentős művekkel a gitárrepertoárt. Később rendeződik a kapcsolatuk, minek következtében Ponce további művekkel ajándékozza meg a gitárosokat.

---

[31] Mark Dale: Mi querido Manuel… The Collaboration between Manuel Ponce and Andrés Segovia. *Soundboard* XXIII/4 (1997. tavasz): 17. oldal

[32] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989.): 94. oldal

3.9. A húszas évek új publikálási lehetőségei

A 20. század harmadik évtizedének kezdetén a gitárkották terjesztése meglehetősen rapszodikus. Kifejezetten a születő gitárdarabok és átiratok publikálását feladatának tekintő kiadó ekkor még nem létezik, egyetlen olyan vállalkozó kedvű cég sincs, amely az akkori gitáros társadalmat potenciális vásárlónak tekinti. Segovia koncertjei a világ számos országában felkeltik a hangszer újjászületését nyomon követők érdeklődését, de a hangszer professzionális szintű oktatása gyerekcipőben jár; egy kéz elegendő azon előadók számbavételéhez, akik valamilyen szinten képesek az új darabok lejátszására. Ponce első gitárszonátája, a *Sonata Mexicana* 1923-as keletkezését követően majdnem fél évszázad telik el, mire a művet végül 1967-ben a Peer Music megjelenteti. A szonáta példája persze kirívó, de jól illusztrálja a publikálás korabeli nehézségét.

A fenti helyzet 1926-ban gyökeresen megváltozik, amikor két kiadó – felismerve a gitár iránti érdeklődés számottevő növekedését – gitárművek sorozatos publikálásába kezd. A Schott létrehozza a *Gitarren-Archiv* sorozatot, amely ettől kezdve Segovia aktív közreműködésével a neki ajánlott darabok terjesztésére szolgál. A párizsi Max Eschig pedig – Emilio Pujol segítségével és szakmai vezetésével – elindítja a *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes* elnevezésű, gitárművek publikálásával foglalkozó új részlegét. Mindkét kísérlet kiállta az idők próbáját, napjainkig meghatározó szerepet tölt be a gitárművek terjesztésében.

Az új sorozatok a gitárrepertoár terjesztésének közös ügye mellett néhány ponton különböztek egymástól. Segovia néhány átirat mellett leginkább az új művek közreadását tűzi ki céljául, míg Pujol érdeklődése – a francia kiadóval kötött együttműködését megelőzően – a vihuelarepertoár és a régizene irányába fordul. A húszas évek első felében a gitárja mellett számos esetben vihuelát is megszólaltató egykori Tárrega-tanítvány ennek köszönhetően Alonso Mudarra (1510–1580), Enríques Valderrábano (1500–1577), Luys (Luis) Narváez (1526–1549) és Luis Milán (1500–1561) műveinek átirataival kezdi kiadványsorozatát. A műveket eredeti tabulatúrából írja át modern kottába, és a művelet során különös hangsúlyt fektet a hitelességre. Az eredeti források felkutatása és a korhű hangszerek használata ekkor még egyáltalán nem elterjedt gyakorlat, a konkurens Segovia például a korábban már létező átiratok alapján, az eredeti források megkeresése nélkül készíti átdolgozásait.

Az átiratok mellett a párizsi kiadványok között is megtalálhatók az új művek, többek közt Villa-Lobos (1887–1959) és Joaquin Rodrigo (1901–1999) alkotásai.

3.10. Az első gitárhangfelvételek

A század első felének zenét érintő legmeghatározóbb technikai találmánya a fonográf. A kor jelentős gitárművészei a tízes években – Segoviát megelőzve – készítik el első hangfelvételeiket. Richard D. Stover kutatásai szerint Agustin Barrios Mangoré (1885–1944) az első gitáros, aki a forradalmi újítást 1913-ban, Montevideóban kipróbálja és az Atlanta kiadónál megjelenteti az első gitárfelvételt. Miquel Llobet Solés (1878–1938) ugyancsak ebben az időben kísérletezik első felvételeivel, de nem kielégítő számára a hangzás, ezért csak a húszas évek közepén próbálkozik meg ismét a procedúrával.

Segovia Llobet-hez hasonlóan csalódik az 1923-as kubai útján először kipróbált újításban, így egészen harmincnégy éves koráig vár az első, közönségnek is sokszorosított lemezével. A felvételi technika kezdetlegessége miatt korlátozott hosszúságú program Sor Mozart-témára írott variációiból és Bach *E-dúr Partitájának Gavotte en Rondeau* tételéből tevődik össze. Ez a választás azért is meglepő, mert a húszas évek második felére Segovia már számtalan új és neki ajánlott kompozíciót játszik koncertjein, szemben a felvétel konzervatív műsorválasztásával, amely akár az akkor már majdnem húsz éve halott Tárregától is származhatott volna.

A *Gramophone* című komolyzenei újság a következő kritikát közli a felvételről, ezzel is erősítve Segovia – a felvétel megjelenésének időpontjában már amúgy is tekintélyesnek nevezhető – hírnevét:

> Andrés Segovia lenyűgöző gitárjátékkal kápráztat el minket, mindamellett hangszerének hangja alkalmasnak tűnik a felvételkészítéshez. Előadásában Bach Gavotte-ja kellemesen ritmikus és a rubato – bár mesterkélt – hatásos. A végeredmény – érdekes módon – aligha Bach, a gitár sokkal alkalmasabbnak tűnik Sor Théma Varié kellemes, gyerekes gügyögésének megszólaltatására. Természetesen az előadás a legfontosabb, amelyet mindenkinek hallania kellene.[33]

A spanyol művész néhány héttel később még egy felvételt készít, amelyen már – Bach más művei mellett – helyet kap Torroba és Turina néhány új darabja is. Az új

[33] *The Gramophone* V/3 (1927. augusztus): 102. oldal

területen tett első lépések meghozzák a kívánt eredményt, és a *The Gramophone* 1928. decemberi számában egy rövid cikk[34] jelenik meg a gitáros fotójával, amelyben egy de Fallával kapcsolatos anekdotáját olvashatjuk. Az írás szerzője megemlíti, hogy Segovia művészete felkeltette olyan spanyol zeneszerzők érdeklődését, mint de Falla és Turina, és a fenti szerző vagy szerzők[35] különleges, új darabokat komponáltak számára.

A húszas évek Segovia számára egyértelmű sikerként könyvelhetőek el. Amellett, hogy az évtized folyamán a világ legjelentősebb városainak koncerttermeiben mutatkozhat be, sikerül elérnie, hogy a neves Schott kiadó megjelentesse a számára írt műveket, később az átiratait is. Felvételei hozzásegítik, hogy tekintélyes zenei lapok is foglalkozzanak munkásságával. Kortársai egy-egy részterületen megelőzhetik őt, de tevékenysége komplexitásának köszönhetően az évtized végére a gitárosvilágban addig nem tapasztalt elismertségre tesz szert.

[34] *The Gramophone* VI/67 (1928. december): 337. oldal

[35] Az angol nyelv sajátosságai miatt az egyes illetve a többes szám nem teljesen világos, így könnyen úgy érthető a mondat, mintha de Falla Segovia számára írt volna gitárművet.

4. A csúcs felé vezető, akadályokkal tűzdelt évtized

A harmincas évek kezdetére a másfél évtizeddel korábban még csak álomként dédelgetett új repertoár valósággá válik. Az új művek egy része ettől kezdve Segovia koncertműsorainak alappillérét képezi, és a bőséges termésnek köszönhetően a spanyol gitárművész a húszas évek második felére már azt is megengedheti magának, hogy a neki kevésbé tetsző alkotásokat egyáltalán be se mutassa. 1924-től átlagosan kilencven koncertet ad évente, és ezzel – az akkoriban gitáros-előadók közt példátlan mennyiséggel – ugyancsak történelmet ír. Kezdeti terve szerint főképpen spanyol szerzőkkel szeretett volna együttműködni, mégis a mexikói Ponce komponálta a legtöbb és legnagyobb formátumú gitárműveket a húszas években, és emberi kapcsolata is vele volt a legszorosabb.

4.1. Segovia együttműködése Villa-Lobosszal, a nagy brazil komponistával

Ponce korának legjelentősebb mexikói zeneszerzője, de a nemzetközi zenei életben elfoglalt szerepe és jelentősége kisebb Heitor Villa-Lobosénál. A brazil Villa-Lobos (1887–1959) zeneszerzőként különböző műfajokban komponált, megközelítőleg ezer zeneművével mennyiségben messze túlszárnyalja bármelyik másik, Segovia felkérésére komponáló szerző életművét. A komponista alapszintű gitártudással rendelkezett, és már Segovia húszas évekbeli feltűnése előtt is szerzett gitárdarabokat. Az 1908–1912 között komponált *Suite popular brasileira* és az 1920-ban komponált *Choros No. 1* a Segoviával való 1924-es párizsi találkozást megelőzően született.

Segovia és Villa-Lobos találkozása már az első pillanattól sem mentes a feszültségektől. Nem meglepő módon a két fél teljesen másképpen írja le első találkozásukat. Villa-Lobos így emlékszik vissza a találkozás estéjére:

> Nem emlékszem pontosan, de 1923-ban vagy 1924-ben találkozhattam először Segoviaval Olga Moraes Sarmento Nobre házában. A társadalom legkiemelkedőbb személyiségei voltak jelen. Egy nagy hajú fiút láttam, akit hölgyek vettek körül. Nem tűnt túl eszesnek, inkább elbizakodottnak, valahogy mégis barátságosnak éreztem. Costa, a portugál hegedűs megkérdezte Segoviát, ismeri-e Villa-Lobost anélkül, hogy elmondta volna, én is ott vagyok. Segovia azt válaszolta, Llobet-tól hallott felőlem, aki

> egy szerzeményemet is megmutatta neki. Ez a mű a Llobet számára komponált Waltz-concerto lehetett, amely később elveszett. Segovia kifejtette, hogy véleménye szerint műveim nem hangszerszerűek és olyan ötleteket használok, amelyek idegenek a gitártól. Ekkor Costa elmondta, hogy én is jelen vagyok. Egyből odamentem hozzájuk, és Segoviának szegeztem a kérdést: Miért gondolod, hogy műveim gitárszerűtlenek?" Ő kissé meglepődve (nyilvánvalóan elképzelni sem tudta, hogy ott lehetek) elmagyarázta, hogy a jobb kéz kisujját nem szokták használni a klasszikus gitárosok. Mire én: „Jah, szóval nem használják? Nos, akkor vágják csak le, rajta!" Segovia megpróbált visszautasítani, de elé álltam, és erélyes szavakkal elkértem tőle a gitárját. Soha nem adta senkinek kölcsön a hangszerét, így próbált ellenszegülni, de mindhiába. Leültem, és elkezdtem játszani, tönkretéve a partit ezáltal. Segovia kérdezgetni kezdett, hogy hol tanultam meg játszani. Elmondtam neki, hogy nem vagyok gitáros, de pontosan ismerem Carulli, Sor, Aguado, Carcassi és mások iskoláit. Ezután felvette kabátját, visszarakta gitárját a tokba, és elment.[1]

Segovia természetesen teljesen másképp emlékszik ugyanerre az eseményre:

> Amikor a bemutatkozásom végére értem, Villa-Lobos odajött hozzám, és határozottan kijelentette: „Én is értek a gitárhoz!" „Csodálatos" – válaszoltam én. Kinyújtotta kezeit, hogy elkérje gitáromat. Leült, és a gitárt lábain keresztbefektetve erősen nekifeszítette mellkasának, mint aki attól tart, hogy a hangszer megszökik kezei közül… Ezt követően a legváratlanabb pillanatban megpengetett egy akkordot olyan erővel, hogy felkiáltottam attól félve, tönkreteszi a hangszerem… Néhány próbálkozás után végül föladta.[2]

A visszaemlékezések szerint meglehetősen hűvös első találkozást követően Segovia Tomás Terán társaságában felkeresi a zeneszerzőt párizsi házában, ahol hajnalig tartó beszélgetés és gitározás után felkéri a házigazdát egy gitáretűd komponálására. Kérése termékeny talajra hullik, és Villa-Lobos az egyetlen etűd helyett megalkotja – a 20. század gitárirodalmában addig példa nélküli komplexitású – tizenkét etűdből álló kompozícióját. A sorozat olyan koncentráltan dolgozza föl a gitártechnika legfontosabb problémáit, hogy a megszülető etűdök nagyobbik részét a kortárs gitárosok sokáig nem merik eljátszani koncerten. Segovia hosszú élete során csak a viszonylag kisebb technikai kihívást jelentő No. 1-es, No. 8-as, valamint később a No. 7-es etűdöt vette fel repertoárjára.

---

[11] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997): 52-53. oldal

[2] I.m., 53. oldal

A találkozást követően Segovia több mint egy évtizedre szem elől téveszti Villa-Lobost, így a megkomponált etűdsorozatról csak a harmincas évek derekára szerez tudomást. A zeneszerzővel váltott leveleit olvasva kiderül, hogy a spanyol polgárháborút követő montevideói évek alatt a gitáros az összes etűdöt gyakorolta, de többségüket sem koncerten, sem lemezen nem hallhatta a közönség a későbbiekben sem.

A 20. század utolsó évtizedeire egyre szélesebb körben elterjedő kézirat fontos kérdéseket vetett fel. Köztudott volt, hogy a kompozíció keletkezése (1924–1928) és az első publikálás között sok idő telt el. A Max Eschig kiadó valamilyen oknál fogva csak a második világháború után, 1953-ban publikálta a sorozatot, de a Villa-Lobos halálát követően elterjedő kézirat és a kiadott kotta néhány etűd esetében megmagyarázhatatlanul különbözött egymástól. A No. 10-es etűd az 1953-as kiadásban egy teljes oldallal rövidebb, mint a kéziratban megtalálható verzió. Szakszerű kutatások hiányában számos találgatás lát napvilágot, többségük Segoviát tartja felelősnek a változtatásért.

4. ábra: A No. 10-es etűd 1928-as kéziratának részlete

A gitár népszerűségének 20. századi növekedésével egyre-másra alakulnak meg a gitárosvilág eseményeivel és a hangszer történetével foglalkozó újságok, amelyek egyre színvonalasabbá váló tartalmukkal próbálják bővíteni a fiatal és esetenként a zenetörténetben kevéssé jártas gitárostársadalom gitárra vonatkozó ismereteit. Villa-Lobos gitárral kapcsolatos életművét számos cikk dolgozza föl, de napjainkban Frédéric Zigante 2011-ben megjelent – kifejezetten csak a tizenkét etűdre fokuszáló – kritikai kiadásának[3] bevezető tanulmánya nyújtja a legátfogóbb képet a darabok sokáig misztikus történetéről.

[3] Frédéric Zigante: *Heitor Villa-Lobos Douze Études. Critical Edition* (Milano: Édition Durand, 2011)

Frédéric Zigante (1961–) a források időrendi felsorolását a sokáig legkorábbinak hitt 1928-as kézirat helyett annak korai vázlatával kezdi, melyet Villa-Lobos első felesége, Lucilia Guimarães adományozott a brazíliai Villa-Lobos múzeumnak. Ezt a verziót általában Ms-Gui-ként említik a különböző tanulmányok. A különálló papírokon fennmaradt, ceruzával írt és rengeteg javítást tartalmazó – feltehetőleg csak saját használatra szánt – vázlat lehetett a korai ötletek gyűjteménye, amelyeket végül 1928-ban egy nyaralás alatt összegzett a zeneszerző. A letisztázott példányt (Ms-1928) küldi el a Max Eschignek 1928 októberében, és szerződést is köt az etűdsorozat – valamint számos egyéb, akkoriban keletkező Villa-Lobos-mű – kiadására. A kézirat megérkezik a francia kiadóhoz egy Tomás Terán által készített zongoraátirattal (Ms-Terán) együtt, amely a No. 3-as, No. 5-ös, No. 10-es és No. 12-es etűdök átiratát tartalmazza. A komponista 1930-ban néhány koncertre hazautazik Brazíliába, ahonnan a közben hirtelen megváltozó politikai helyzet miatt csak 1948-ban tud visszatérni Párizsba. Ez a kényszerszáműzetés érthetően megnehezíti műveinek kiadását, és az addig oly egyszerű kiadási procedúra szinte lehetetlenné válik. Az 1928-as szerződés ellenére az etűdök nem kerülnek nyomdába, így a kézirat a kiadó archívumában várja sorsának jobbra fordulását. A publikálás elhalasztása mellett szólhatott, hogy a mű a kortárs gitárdarabokhoz hasonlítva túlzottan is modern zenei nyelvezetű, rekord terjedelmű (46 oldal), és szinte elhanyagolható azoknak a gitárosoknak a száma, akik egyáltalán képesek lettek volna akkor a sorozat bármelyik etűdjét eljátszani.

Villa-Lobos említett zongorista barátja lehetett az első zenész, aki még a húszas évek végén – meglepő módon a gitár helyett zongorán – bemutathatta az etűdök egy részét. Ebben az időszakban Segovia nyilván nem tudott a neki dedikált sorozat megszületéséről. Ha tudott volna, elképzelhetetlen, hogy ne mutatta volna be az új műveknek legalább egy részét. A linaresi Segovia múzeum gyűjteményében kutatva egy 1938-as programban fedezhetjük fel először a brazil komponista nevét, de akkor sem az etűdök valamelyike, hanem a *Choro No. 1* az előadott darab. A két művész hatással van egymásra az első találkozástól kezdődően, de a körülmények nem teszik lehetővé, hogy folyamatos kapcsolatban maradjanak egymással. Amikor Segovia 1936-ban, a spanyol polgárháború következtében kénytelen elhagyni szülőföldjét és családjával a dél-amerikai Montevideóba költözik, ismét módja nyílik a brazil zeneszerzővel való intenzívebb kapcsolattartásra. Villa-Lobos ekkor veszi elő újra az etűdöket, a spanyol előadóval egyre gyakoribbá válnak a levélváltások,

ráadásul Segovia ebben az időszakban gyakran ad koncertet Brazíliában, és körútjai során számos alkalom nyílik a találkozásra.

1940 körül Villa-Lobos új kéziratokat készít az etűdökből, amelyek az Ms-Gui-n alapulnak, és többségükön szerepel a Segoviának szóló ajánlás. Utóbbi tény arra enged következtetni, hogy ez a változat kifejezetten a spanyol művésznek készült, aki ezzel körülbelül egy időben kezdi megtanulni a darabokat. 1940-ben Villa-Lobos Montevideóba látogat, és meglepi Segoviát egy frissen komponált, hat prelűdből álló sorozattal. A gitárművész ekképpen tudósít Poncénak az eseményről:

> [Villa-Lobos] hat, nekem dedikált prelűddel állított be hozzám, így a tizenkét korábbi etűddel együtt összesen tizenhat [!!!] kompozíciónál tart. Ebből a temérdek műből nem túlzást azt állítani, hogy az egyetlen használható az E-dúr etűd, amit egyszer gyakorlás közben már hallottál tőlem. A két sorozat közül az újabból megpróbált eljátszani egyet, de halálosan unalmas. Megkísérli Bachot utánozni, de egy lefelé haladó szekvencia harmadik tagja, ami a mű kezdő motívumának megfordításán alapul, egyszerűen megmosolyogtatja az embert.[4]

Az utolsó mondat a harmadik prelűdre vonatkozik, amelynek szekvenciái valóban kissé esetlenek, de Segovia lekicsinylő értékelésével ismét mértéket téveszt. Villa-Lobos az 1954-es publikálásig eltelő szűk másfél évtized alatt megváltoztatja a Prelűdök ajánlását, Segovia nevének a helyére felesége, Mindinha nevét írja.[5] A etűdöket illető durva kritika azért is figyelemfelkeltő, mert 1937-ben egy olasz lapnak Segovia a fentiekkel ellentétesen nyilatkozik brazil koncertkörútjáról. Európába érve. Azt mondja, Braziliában két varázslatos élményben lehetett része, az egyik Rio csodálatos szépsége, a másik az a tizenkét etűdből álló ciklus, amelyet Villa-Lobos ekkor mutathatott meg neki először.[6]

A zeneszerzőnek feltehetően kellemetlen kimenetelű 1940-es, montevideói találkozása Segoviával hozzájárulhatott ahhoz, hogy Villa-Lobos ezután egy másik, jóval fiatalabb gitárossal, Abel Carlevaróval (1916–2001) is felveszi a kapcsolatot. A brazil zeneszerző először a már említett montevideói körútján hallja Carlevaro játékát, amely oly mértékben nyeri el tetszését, hogy a fiatal uruguayi gitárost

---

[4] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989): 214. oldal
[5] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1.* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997.): 106. oldal
[6] Pedro Duval: "Andrés Segovia nell'America del Sud". *La chitarra* IV/9 (1937. szeptember): 67. oldal

meghívja brazíliai otthonába.[7] A korábban Segoviától is számtalan órát vett fiatal tehetség 1943 utolsó hónapjaiban néhány hetet tölt Rio de Janeiróban, ahol bemutatja a Segovia által leszólt No. 3-as és No. 4-es prelűdöt, és a brazil zeneszerző irányításával nekilát az etűdök megtanulásának. A tanulási folyamatban a Villa-Lobos-tól kapott, de nem általa írt másolatot (Ms-Car) használja, amely az első öt etűdöt és a tízediket tartalmazza.

1948-ban Villa-Lobos – hosszú szünet után – ismét Európába utazik; ennek köszönhetően az etűdök kiadása reális célkitűzésnek tűnik. A komponista az 1928-as kézirathoz (Ms-1928) való visszatérés helyett azonban korai jegyzeteihez (Ms-Gui) nyúl vissza, kissé módosítja a sorozatot a No. 10-es és a No. 11-es etűd jelentős átdolgozásával. Az előbbi etűdből 33 ütemet hagy ki a korábbi kéziratokhoz képest. Ez az a változtatás, amit az utókor egy része – tévesen – Segoviának tulajdonított. A végül 1953-ban aláírt újabb szerződésnek köszönhetően 1957-re – körülbelül harminc évvel az első változat megszületése után – napvilágot lát a hányatott sorsú etűdsorozat első nyomtatott kiadása. A sorozat komoly technikai kihívásait mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy az első előadására egészen 1963-ig kellett várni, amikor Turibio Santos (1943–) a riói Villa-Lobos múzeum felkérésére bemutatja a teljes ciklust, amelyből 1969-ben történelmi jelentőségű felvételt is készít.[8]

A teljes szett eljátszása a mai napig próbára teszi a legképzettebb előadókat is, és a sorozat az elmúlt évtizedek alatt nélkülözhetetlen részévé vált a modern repertoárnak. Néhány híres zeneakadémia gitártanszakának tanára – felismervén az etűdök pedagógiai jelentőségét – kötelezővé teszi a tanulmányok befejezéséig mind a tizenkét etűd elsajátítását.

Jogos kérdés, hogy Segovia miért nem ismerte fel a kompozíció jelentőségét, és miért hagyta egy húszéves fiatal brazil gitárosra a teljes ciklus bemutatását? A modern gitár apostolaként miképpen engedhette meg magának, hogy három vagy négy etűd kivételével ne vegye föl a gitárirodalom legkomplexebb etűdsorozatát a repertoárjára? Segovia a negyvenes években és az azt követő évtizedben éri el pályája csúcsát. Az ebből az időszakból származó felvételek bizonyítják, hogy technikája ekkor még teljesen makulátlan, így viszonylag kevéssé elfogadható az a magyarázat, hogy megfutamodott az összetett és kitartást igénylő technikai

[7] Abel Carlevaro: *My Guitar&My World* (Heidelberg: Chanterelle, 2006): 27-28. oldal
[8] Erato - EMI, The World Record Club – ST 1007

feladattól. Az ok sokkal inkább az előadó öntörvényű természetében és a gitár jövőjének mindenki másétól eltérő szemléletében keresendő. Mivel Villa-Lobos – nem úgy, mint Ponce – egyáltalán nem hagyta magát befolyásolni és irányítani, sőt kifejezetten makacsnak bizonyult, a zeneszerző-előadó kapcsolat nem Segovia elképzelései szerint alakult. A spanyol nem viselkedhetett úgy Villa-Lobosszal, mint azokkal a szerzőkkel, akik egyáltalán nem ismerték a gitár összetett technikáját, és kénytelen volt a brazilt egyenrangú félként elfogadni. A csak felszínen békés viszony bizonyosan komoly gátat vetett Segovia érdeklődésének, és így bőven elegendőnek bizonyult számára, hogy az etűdsorozat ajánlása neki szól.

A 20. század közepének gitárkoncertjein még elenyésző számban hallhatók komolyabb terjedelmű ciklusok teljes előadásban. Segovia műsorszerkesztési módszerére különösen jellemző, hogy akár Bach szonátáiból és szvitjeiből is kiválogatja a neki tetsző tételeket és csak azokat adja elő. Olyan hagyomány ez, amihez haláláig töretlenül ragaszkodik. Ponce *Variations sur Folia de Espagña et Fugue* című művének történetét ismerve tudhatjuk, hogy a gitárművész nem csupán a régi korok szerzőinek alkotásait kezeli saját elképzeléseinek megfelelően – a legcsekélyebb alázatott is mellőzve –, hanem a neki ajánlott repertoárt is.

Néhány írásos dokumentumból egyértelműen kiderül, hogy Segovia a harmincas–negyvenes évek fordulóján átjátszotta szinte az összes etűdöt, így felmerül a kérdés, hogy koncertjein és felvételein miért pont a No.1-es, No.7-es és a No.8-as etűdök szólalnak meg. A sorozat zenei világa jelentősen különbözik a Segovia által kívánatosnak tartottól, de a fenti három etűd mindegyikére jellemző, hogy külön is megállják a helyüket egy koncertprogramban, szemben például a *G-dúr etűddel* (No.4). A No.7 és No.8 tartalmazza a spanyol művész számára nélkülözhetetlen lírai betéteket, ahol a felső szólam dallamát kiemelve megcsillanthatja különleges hangképzését, miközben a darab többi részén virtuóz technikai képességeit demonstrálhatja. Érthetetlen, miért nem került a játszott etűdök közé a No. 11-es, amely drámai hangvételével mind közül a legalkalmasabbnak tűnik Segovia zenei erényeinek kibontakoztatására. A No.5-ös mellőzése pedig azért érdekes, mert ez az etűd éppen a gitár – Segovia által oly sokat emlegetett és magasztalt – polifonikus képességeit helyezi a középpontba.

Segovia Villa-Loboshoz fűződő, csak látszólag baráti viszonya szöges ellentéte a Poncéval kötött barátságnak. A brazil nem engedett Segovia kéréseinek,

és saját gitártudásában bízva nem hagyta, hogy a spanyol gitáros – a gitár összetett technikájára hivatkozva – kénye-kedve szerint átalakítsa műveit. A két szerző együttműködése Segoviával a zeneszerző-művész kapcsolat két lehetséges végletét mutatja be számunkra.

4.2. A harmincas évek elejének gitártörténeti jelentőségű találkozása Mario Castelnuovo-Tedescoval

Torroba, Turina, Ponce és egyéb kortárs szerzők műveivel a tarsolyában Segovia továbbra is minden újonnan megismert zeneszerzőt megpróbál rávenni új gitárdarabok komponálására. Az 1932-es Velencei Zenei Fesztivál egyik koncertjén Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) zongorakvintettjét meghallgatva elhatározza, hogy megpróbálja megnyerni az olasz komponistát is a gitár ügyének. A fesztivál során ugyan többször is összefut a zeneszerzővel, de sosem kínálkozik megfelelő alkalom a felkérésre. Végül a vaporettón találkozva Tedesco feleségével a következőket kéri tőle:

> Sosem mertem megkérni a férjét, de boldoggá tenne, ha komponálna egy darabot számomra. Kérem, hogy említse ezt meg neki a nevemben.[9]

Tedesco kedvezően fogadja a felkérést, de rögtön az első levelében leszögezi, hogy bár többször hallotta és csodálja Segovia játékát, a leghalványabb elképzelése sincs arról, hogyan is kell gitárra komponálni. A spanyol művész válaszában leírja a gitár hangolását és két szemléltető példát küld, aminek tanulmányozásával reményei szerint a komponista közelebb kerülhet a hangszer – számára addig ismeretlen – általános kompozíciós elveihez. A két mellékelt mű Sor *Mozart-variációi* és Ponce *Variations sur Folia de Espagña et Fugue* című darabja.

Az olasz zeneszerző a művek tanulmányozása után úgy dönt, hogy egy variációsorozatot alkot, amelynek variációi különböző korok zenei stílusában íródnak. A megszülető *Variazioni attraverso i secoli op. 71* a gitár lantszerű hangzására alapozva Bach stílusában íródott. *Chaconne*-nal és *Prelude*-del kezdődik, amelyet két romantikus stílusú keringő követ, végül egy modern foxtrottal záródik. Segovia már az első tételek átolvasása után biztosítja a zeneszerzőt arról, hogy a leírt

[9] Corazón Otero: *Mario Castelnuovo-Tedesco. His Life and Works for the Guitar.* (United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1999): 41. oldal

kompozíció tökéletesen játszható gitáron. Később azt is hozzáteszi, hogy ez az első eset, amikor olyan muzsikussal találkozott, aki ilyen hamar átlátta és megértette, hogyan is kell a gitárra darabot írni. A gitáros lelkes szavai és a sikeres 1934-es olaszországi bemutató ellenére a mű manapság elég ritkán hangzik el koncertszínpadon, és Segovia repertoárjából is kiszorul a későbbi, nagyszabású Tedesco-szerzemények megszületésével. Segovia a variációk bemutatásának másnapján a következő kéréssel fordul a szerzőhöz:

> Tudod, hogy honfitársad, Boccherini a gitár lelkes híve volt. Nem volna kedved egy nagyobb szabású művet, mondjuk, például egy négy tételes szonátát írni a tiszteletére?[10]

Az ötlet elnyeri az olasz komponista tetszését, és hamarosan előrukkol egy négytételes *Szonatinával*. Segovia kezdettől fogva lázad a szonatina elnevezés ellen, és végül sikerül meggyőznie a szerzőt, hogy a sokkal jobban hangzó Szonáta címet adja az új kompozíciónak. Ekkorra ugyan már Ponce komponált számára hat szonátát és Turina is végzett egyetlen gitárszonátájának megírásával, de Segovia változatlanul úgy érezte, az újabb szonáták komolyan hozzájárulhatnának a gitár újkori irodalmáról alkotott általános vélemény javításához és igazolnák a hangszer létjogosultságát a zenei élet élvonalában. Tedesco nem tartotta különlegesnek elkészült művét, feltehetőleg ezért is akarta egyszerűen szonatinának nevezni. Nyolcvan év távlatából és a mű utóéletét ismerve egyértelműen kijelenthető, hogy a Szonáta az egyik leggyakrabban játszott Tedesco-darab, a mai napig kihívás a legképzettebb gitárművészek számára is.

4.3. Tedesco Szonáta-előadásának alapvető kérdései a kézirat tükrében

A 2000-es évek első éveitől kezdődően, Angelo Gilardino közreadásában megjelenő *The Andrés Segovia Archive* sorozatnak köszönhetően hozzáférhetünk számos, Segoviának ajánlott mű eredeti változatához. Az új kották esetenként még a kézirat másolatát is tartalmazzák, így segítve az új generációt a leghitelesebb források összegyűjtésében. Az op. 77-es, Luigi Boccherini (1743–1805) emlékének ajánlott

[10] Angelo Gilardino: *Mario Castelnuovo-Tedesco. Sonata.* (Ancona: Bèrben, 2007): 4. oldal

Szonáta Bèrben kiadása tartalmazza az eredeti kéziratot, és az Angelo Gilardino (1941–) által beujjrendezett és letisztázott ősváltozatot is.

Az 1935-ben a Schott kiadónál megjelent Segovia-közreadást (GA 149) és a modern kritikai kiadást egymás mellé téve az egyik leghamarabb szemet szúró különbség az utolsó tétel eltérő tempójelzése. A kéziratban olvasható *Presto furioso* a bemutató plakátján már *Presto con brió*ként szerepel, az első nyomtatott változatban pedig a *Vivo ed energico* utasítást olvashatjuk. A háromféle tempójelzés arra utal, hogy a mű gyors megkomponálása után Tedesco, gitáros barátja kérésére, többször is változtatott a darabon.

Gilardino a kézirat mellett talál egy 1934. december 12-én íródott levelet is, amelyben a zeneszerző Segovia Szonátával kapcsolatos változtatási kéréseire reagál, sok információt elárulva a mű végleges formájának elnyeréséről. A dokumentumnak köszönhetően érthetővé válik, hogy a *Minuetto* tételben a *Trio* részt követő *double* az eredeti kéziratban miért csak a harmadik tétel után a 9bis oldalon szerepel. Az általában gyorsan komponáló és művein a befejezésük után keveset változtató Tedesco ez esetben tíz hónappal az utolsó tétel megírása után illesztette a *double* részt a *Minuetto* visszatérése elé. A szerző teljesen bizonytalan a részlet felhasználását illetően. Az első sorokban még azt írja, hogy Segovia ízlésére bízza a *double* esetleges beillesztését, de az utóiratban már azt olvashatjuk, hogy eljátszotta a két változatot egy barátjának, és inkább mégsem javasolja az utólag komponált bővítmény integrálását. Az 1935-ös Schott-kiadás – a szerző fenti kívánságának ellenére – tartalmazza a húszütemes részletet és a visszatérő főtéma is dupla hosszúságúra növekszik, javítva a mű – betoldásnak köszönhetően megváltozott – belső arányait.

A levél elolvasása és a kézirat tanulmányozása után kíváncsian lapoztam fel a Gilardino-kiadás másik részét, amelyben az olasz gitáros és Segovia-kutató a saját – kéziraton alapuló, azt a lehető legkörültekintőbben figyelembe vevő – közreadását találhatjuk. Gilardino formailag Segoviának ad igazat, így az ő változata is tartalmazza a később születő bővítményeket.

A következő problémakör az artikulációs jelek értelmezése, amellyel a Segovia kiadás és a kézirat összevetésekor szembesülünk. A látszólag egyszerűnek tűnő artikulációs utasításokat a gitár különleges technikai effektusa, a balkéz-kötés és annak jelölése komplikálja. Ennek a technikának a jelölése ugyanaz a hangokat összekötő kötőív, amelyet artikulációs jelzésként értelmez a gitárt nem ismerő zenész

és zeneszerző. A balkéz-kötés az artikulációs kötőívnek megfelelően egy *legato* artikulációt hoz létre. Mivel azonban használata megkönnyíti egyes futamok jobbkéz-ujjrendjét, a gitárosok – különösen Segovia – előszeretettel használják olyan helyeken is, ahol a komponista semmiféle artikulációs jelet nem írt a kottába. Az utóbbi esetekben – a balkéz-kötés speciális melléktermékeként – az artikuláció megváltozásán kívül váratlan hangsúlyok kerülhetnek a skálákba, ahogyan ez Segovia felvételeit tüzetesen megvizsgálva egyértelműen megfigyelhető. A spanyol művész a – főképpen skálák eljátszását megkönnyítő – speciális technikát ujjrendezéskor önkényesen beírta közreadásaiba, kinyomozhatatlanná téve ezzel a zeneszerző eredeti artikulációs elképzelését. A Segovia-kiadásokban megjelenő kötőívek tehát – a kéziratok megjelentetéséig – teljes bizonytalanságban tartották az előadókat.

A Segovia számára komponáló zeneszerzők szinte bizonyosan nem ismerték a gitár fentebb részletezett technikáját, illetve ha hallottak róla, akkor sem voltak tisztában a hangzásra és az artikulációra tett hatásával. A Szonáta kezdő sora kitűnő példa a fenti jelenség tettenérésére:

5. ábra: Kézirat

6. ábra: Gilardino kiadás

7. ábra: Segovia kiadás

Felmerülhet a kérdés: Gilardino a saját – egyébként a kéziraton alapuló – közreadásában miért nem követi hűen a szerző eredeti artikulációs utasításait? A válaszhoz ismerni kell a balkézkötés-technika specialitását: a kötés első hangja a leghangosabb – mivel ez az egyetlen hang, amit megpenget az előadó – míg az azt követő hangok halkak és hangszínben is kicsit különböznek. A Tedesco által kért három hang gitártechnikai összekötése tehát az ütemegy hangsúlytalanságához vezetne és teljesen eltorzítaná a mű ritmikai struktúráját. A Segovia-kiadás nagyvonalúan megváltoztatja a kötőívet, és csak a két felütés tizenhatodot köti össze, miközben az ütem első hangján meghagyja a *staccato* artikulációt. Gilardino követi a Segovia-kiadást a két hang összekötésében, de – megpróbálván érzékeltetni a zeneszerző eredeti szándékát – egy *tenuto* jelet ír az ütemegy fölé. Az új kiadás ezen – elsőre bátornak tűnő – változtatását a második ütem kéziratban szereplő artikulációs utasításai is alátámasztják. Mivel az első két ütem motívumai artikulációsan és dinamikailag megegyeznek – tekintve, hogy a kézirat második ütemének artikulációja azonos a Gilardino-változat első és második ütemének artikulációjával –, érthetővé és indokolttá válik az olasz gitárművész szándéka. A kezdő zenei motívum felbukkanásakor az új kiadás mindvégig konzekvensen követi a fenti artikulációt.

A hetedik ütemben, illetve a melléktémában szereplő skálák technikai kivitelezése okozhat még némi fejtörést napjaink előadóinak. A futamok felett a kéziratban és a Gilardino-kiadásban egyetlen artikulációs jel sem szerepel, Segovia pedig – a másik végletet képviselve – kéthangonként köti össze a motívum hangjait. Segovia kötőívei egyértelműen technikai indíttatásúak, hiszen a meglehetősen gyors futamot sokkal egyszerűbb balkéz-kötésekkel eljátszani, mint kipengetni az összes hangot jobb kézzel. Azt gondolom azonban, hogy az ideális megoldás a két szélsőség között van. Mivel a szerző nem ismerte a gitártechnika eme rejtett finomságait és Segovia láthatólag nem tartotta ezt a problémakört annyira fontosnak, talán nem minősül hamisításnak, ha – az egyébként Tedescótól származó – dinamikai jelekből

kiindulva beiktatunk egy-egy balkéz-kötést a skálák csúcspontján. Ez a megoldás – Segovia kötéseivel ellentétben – a zenei érthetőséget segíti, és nem a futam technikai megvalósítását könnyíti meg.

Az artikuláció és a balkéz-kötések összefonódásának problematikája mellett a Segovia kiadás – sokakat talán joggal zavaró – zenei egyszerűsítései feltétlenül említésre érdemesek. Bár a 20. század leghíresebb gitárművésze gyakran dicsekszik a gitár polifonikus játékra való képességével, a Szonáta első tételében mégis leegyszerűsíti a zeneszerző által lejegyzett kétszólamú részeket:

8. ábra: Kézirat

9. ábra: Segovia kiadás

Segovia kései utódaként sajnos már nem szegezhetjük a több mint negyed évszázada elhunyt mesternek az idekívánkozó kérdést: ha fizikailag lejátszhatók, miért hagyta ki és egyszerűsítette szinte a végletekig le ezeket a többszólamú részeket? Nem szeretném azt a látszatot kelteni, hogy belelátok Segovia nyolcvan évvel ezelőtti gondolataiba, de munkásságában elmélyedve azt tapasztaltam, hogy ujjrendjei és játékmódja sokkal alkalmasabbnak bizonyult az egyszólamú, éneklő dallamok eljátszására, melyek helyenként dús akkordokkal vannak alátámasztva, mint a polifonikus játékmódra. Zenei gondolkodása a többszólamú zenei részletekben hallhatóan vertikális, hiszen ezeken a helyeken akkordokban és azok lefogásában gondolkodik, nem törődve az egyenrangú szólamok vízszintes végigvitelével. Ennek következtében a többszólamú részletek gyakran darabossá, töredezetté válnak,

ekképpen csökkentve a „Segovia-varázst”, amely pont a dallamok összekötésén alapul. A mester – szándékosan vagy tudat alatt, de – mindenképpen kerülte az együtt mozgó szólamokat a Szonátában, és – saját technikájának szemszögéből jogosan – gitárszerűtlennek titulálta azokat, majd pedig korrekciót kért a szerzőtől. Természetesen ez a jelenség nem korlátozódik pusztán Tedesco Szonátájára, hanem számos, előtte és utána keletkező mű közreadásakor is felmerül.

Azt gondolom, lehetetlen egyetlen általános, bölcs tanácsot adni azzal kapcsolatban, hogy ezekben az esetekben érdemes-e a szerző eredeti szándékainak megvalósítását megpróbálni vagy inkább Segovia nyomdokain haladva vállalni kell az egyszerűsítést. Feltétlenül külön meg kell vizsgálni az összes eltérést és a gitáros saját technikájának, lehetőségeinek figyelembevételével meghozni a döntést. Véleményem szerint a szerzők kéziratainak dogmatikus megvalósításával sokszor rosszabb lesz az előadás, mint a Segovia-változat, hiszen nem egy esetben a különböző hangok betoldása olyan technikai nehézségeket idéz elő, amelyet a hangzás csekély gazdagodása nem tesz kellőképpen indokolttá.

4.4. A Bach d-moll Chaconne gitár átirata

Az új művek megrendelése és közreadása mellett Segovia hű maradt a tradicionális repertoárbővítés módszeréhez is. Ennek köszönhetően számos más hangszerre írott darab gitárra való átültetésével kísérletezett. Manapság már elképzelni is nehéz, hogy 1935-ben a Tedesco Szonátájával egy koncerten bemutatott *Bach d-moll hegedűpartita Chaconne* tételének átirata mennyire forradalmi, egyben kockázatos vállalkozás lehetett. A gitárosok az ezt megelőző időszakban Bach életművéből leginkább rövidebb tánctételeket dolgoztak át hangszerükre, és igyekeztek kikerülni a nagyobb szabású, komplexebb tételeket. Ebben az időszakban még Bach lantművei sem szerepeltek a gitárkoncertek műsorán, felfedezésük még néhány évtizedet váratott magára. Segovia *Chaconne*-t megelőző Bach repertoárjának alappillérét a *G-dúr* (BWV1007) és a *C-dúr* (BWV 1009) csellószvit, a *g-moll szólószonáta* (BWV 1001), valamint a *h-moll hegedűpartita* (BWV1002) egyes tételei alkották. Ezeket a tételeket Segovia saját ízlése szerint rendezte sorrendbe és adta elő koncertjein.

A feladat komolyságát mi sem támasztja alá jobban, mint az a tény, hogy a gitárművész dokumentálhatóan évekig dolgozik a majd negyedórás mű átírásán. Egy

1927 júliusában Poncénak írott levelében[11] találunk először említést az átirat készítésének folyamatáról. Christopher Nupen egy 1968-as lemezborító jegyzeteiben[12] rámutat, hogy Segovia évekig tanulmányozta Friedrich Hermann két hegedűre, Brahms zongorára (bal kézre), Busoni és Raff ugyancsak zongorára, de már két kézre és Hubay Jenő zenekarra alkalmazott átiratait, mielőtt elkészítette a Schott kiadó számára saját gitárátiratát.

A konzervatívabb ízlésű hallgatók számára szentségtörésnek minősülő átdolgozás befogadását Marc Pincherle (1888–1974) francia zenetudós sorai hivatottak megkönnyíteni, akit Segovia kér föl az koncertprogram ismertetőjének megírására. A zenetudós a következőképp válaszol Segovia megkeresésére:

> Arra kérsz, kedves Andrés, hogy én mutassam be a közönségnek a *Chaconne*-ból készült átiratodat. Valójában nevetségesnek látszik, hogy a magadfajta kitűnő muzsikust meg kell védeni a Johann Sebastian Bach iránti tiszteletlenség esetleges vádjától. Fanatikus rajongók tüntethetnek az öreg kántor nevében, és pontosan azt próbálhatják megtiltani, amit a zeneszerző az elsők között támogatott volna. […] A lant – amely a gitár közeli rokona – egyike volt azon hangszereknek, amelyeknek Bach különleges figyelmet szentelt. Tudósok (többek között N. D. Bruger és H. Neeman) összegyűjtötték azokat a műveket, amelyeknek egymás mellett párhuzamosan létezik hegedű- és lant-, valamint cselló- és lantváltozata, de a kutatások a legtöbb esetben nem tudták hitelesen feltárni, hogy a különböző hangszerre írott azonos kompozíciók közül melyik is az eredeti. Annyira hihetetlen lenne, hogyha esetleg kiderülne, hogy a *Chaconne* is azon művek csoportjába tartozik, amelyek többféle hangszeres változatban maradtak fenn és egy későbbi kutatás ezt a tudomásunkra hozná?[13]

Ma már evidens, hogy Pincherle segítőkész eszmefuttatása ugyan hamisnak bizonyult, de az átdolgozás kiállta az idők próbáját. A *Chaconne* eme romantikus gitárátirata a mai napig töretlen népszerűségnek örvend. Nem véletlen, hogy 2006-ban a nagy presztízsű Christopher Parkening gitárverseny egyik kötelező darabjaként szerepelt az elődöntőben, és a versenykiírás egyértelművé tette, hogy a versenyzők csak Segovia átiratát játszhatják a megmérettetés alatt.

---

[11] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989.): 13. oldal

[12] Christopher Nupen ismertető szövege az *„Alirio Diaz play Bach”* című lemezhez, EMI HQS 1145 (London, 1968)

[13] Graham Wade-Gerard Garno: *A New Look at Segovia, Vol.1.* (Pacific Missouri: Mel Bay, 1997.): 144-145. oldal

5. Sűrűsödő magánéleti nehézségek és sorsdöntő politikai változások

A harmincas évek második fele magánéleti bonyodalmakat és váratlan tragédiákat tartogat Segovia számára. 1933-ban beleszeret egy fiatal és csinos, nem sokkal korábban megözvegyült zongoristába, Paquita Madriguerába. Az egykori Granados-tanítvány iránt föllángoló szerelem miatt első házassága Adelaida Portillóval hamarosan válásba torkollik. A Portillo-házasságból származó két gyermeke közül a fiatalabb 1937 őszén tragikus baleset áldozatává válik, amiről Segovia egyik londoni koncertje előtt pár órával értesül. A koncertet a lesújtó hírek ellenére nem mondja le, tanúbizonyságot téve hihetetlen – talán már kicsit túlzott – professzionalizmusáról.

Magánéleti gondjait politikai változások tetézik, ugyanis 1936. július 18-án kitör a spanyol polgárháború. Segovia így orosz koncertkörútja végeztével polgárháborús állapotok közé érkezik haza. Barcelonai otthonát a városban garázdálkodó félkatonai csapatok teljesen kifosztják, számos felbecsülhetetlen értékű kézirata megsemmisül. A házaspár kénytelen elmenekülni. Hamarosan Uruguay fővárosában, Montevideóban telepednek le, ahol berendezik új lakásukat, amely a következő évtizedben a boldog családi otthont nyújtja számukra.

Segovia dühe és politikai ellenszenve a spanyol otthonát kifosztó Franco-ellenes erőkkel szemben annyira erős és nyilvánvaló, hogy 1938 és 1943 között politikai nézetei miatt nem állnak vele szóba az amerikai impresszáriók, jelentősen csökkentve Segovia világháborús évek alatti koncertjeinek számát.

Ám minden rosszban van valami jó. A spanyol gitárművész a száműzetés időszakában, a megelőző évtizedek kíméletlen hajtása után, először tud kicsit megpihenni, és van ideje új repertoárban, újabb távlatokban gondolkodni. Ebben az időszakban eleveníti fel egykori kapcsolatait a dél-amerikai kontinensen élő, valamint az Európából ekkortájt Amerikába emigráló szerzőkkel. Castelnuovo-Tedescót és Manuel Poncét is egyre erősebben biztatja, írjanak neki versenyművet.

5.1. A repertoárbővítés új irányai, a 20. század első gitárversenyei

A mai napig széles körben elterjedt legenda, hogy a 20. században a gitárt elsőként szólóhangszer szerephez juttató versenymű a Castelnuovo-Tedesco Segoviának

dedikált *Concerto in Re* című kompozíciója. Matanya Ophee 1985-ben a *Classical Guitar Magazin* hasábjain megjelenő cikke[1] azonban részletesen alátámasztott bizonyítékokkal cáfolja a fenti állítás igazságtartalmát.

PROGRAMA:

I.

Cuarteto No. 1 estilo "Mariache" R. Adame

Allegro, Andante, Scherzo, Moderato, Maestoso

Violin 1º. Prof. José Rocabruna
" 2º. " Arturo Romero
Viola " Manuel Torres
Cello " Rafael Adame

II.

Concierto No. 1 Rafael Adame

(Guitarra con acompañamiento de Orquesta)
Allegro, Moderato, Adagio, (estilo canción mexicana)
Allegreto Scherzando.
Solista R. Adame Director Julián Carrillo

III.

Guitarra Clásica

Humoreska A. Dvorack
Danza E. Granados
Lied F. Schubert
Valse A. Durand
(Transcripciones de Adame)

Asi quiero besarte, canción mexicana R. Adame
Eres " " " "
2 Lieders J. F. Vázquez
Soprano dramatico: Maria Bonilla

Guitarra "Sonido 13"

Preludio "Transición" R. Adame
Preludio Impromtu J Carrillo
"El pensador de Rodin" Carrillo-Adame

ANFITEATRO DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA
CONCIERTO NACIONALISTA DE DESPEDIDA DEL GUITARRISTA Y COMPOSITOR
RAFAEL G. ADAME
DOMINGO 5 DE FEBRERO DE 1933, A LAS 11 A. M.
Cooperan: Orquesta Sinfónica, Julián Carrillo, Maria Bonilla, Jose F. Vázquez, Agrupación de Música de Cámara, Jose Rocabruna
INTERPRETANDO COMPOSICIONES DEL PROF. ADAME EN LA ALTA FORMA DE ESTILO MEXICANO "MARIACHE" "JARABE" Y "CANCION MEXICANA"
LUNETA BAJA $ 1.50 — LUNETA ALTA $ 1.00

10. ábra: Rafael Adame Gitárverseny-bemutatójának plakátja 1933-ból

A 20. század első gitárversenyének megtisztelő címére mai tudásunk szerint Rafael Adame mexikói származású csellista, gitárművész és zeneszerző első gitárversenye tarthat számot, amelyet 1933. február 5-én mutattak be Julian Carrillo vezényletével Mexikóvárosban. Említést érdemlő tény, hogy Segovia 1933. február 15-e és március 19-e között nyolc koncertet ad a városban, így szinte biztosra vehető, hogy ha személyesen nincs is jelen a koncerten, de minden bizonnyal hall az eseményről.

Amennyiben Segovia valóban hallott Adame *Concerto* bemutatójáról, az minden bizonnyal tovább fokozta a vágyát egy számára dedikált concerto igénylése iránt. Corazón Otero Ponce életét bemutató könyvében[2] megemlíti, hogy Segovia már 1929-ben kifejezi az akkoriban még példátlan újításnak hangzó gitárconcerto

[1] Matanya Ophee: „The First Guitar Concerto… and Other Legends". *Classical Guitar* III/11 (1985. július): 19-26. oldal
[2] Corazón Otero: *Manuel M. Ponce and the Guitar.* (Westport: TheBoldStrummer Ltd, 1994): 61. oldal

iránti óhaját. Más források[3] azt állítják, hogy a mexikói már 1926-ban papírra vetette a körvonalazódó *Concierto del Sur* című mű első hangjait. A század második felében az idős Segovia számos interjújában kijelenti, hogy ő volt a hangszer történetének első karizmatikus alakja, aki a gitárt a legelső 20. századi gitárconcerto bemutatásával a hegedű és a zongora szintjére emelte.

Bár Ophee kutatásainak köszönhetően ma már tudjuk, hogy a fenti állítás nem teljesen fedi a valóságot, mégis megértjük Segovia nézőpontját. Vitathatatlan ugyanis, hogy míg a történetileg első gitárverseny bemutatását követően hamar feledésbe merült, Tedesco *Concertó*ja a mai napig repertoárunk egyik biztos alappillérének számít. Az olasz zeneszerző kompozícióját hamarosan kiadja a Schott kiadó lehetővé téve, hogy a Segoviát követő generáció is elsajátíthassa és koncertprogramjaiba illeszthesse a friss remekművet. A kiadást számtalan lemezfelvétel követi, amelyeken már a felnövekvő új generáció is megmutathatja oroszlánkörmeit. Az első – természetesen Segovia főszereplésével készült – felvétel pozitív kritikát kap a *Gramophone magazin* 1951. júliusi számában[4].

Felmerül a kérdés, hogy ha Ponce már a húszas években dolgozott a *Concerto* szólamain, miképpen előzhette őt meg Tedesco a *Concerto in Re* című kompozíciójának bemutatásával. Tudjuk, hogy Ponce és Segovia viszonya a harmincas évekre lazábbá válik, korábbi rendszeres levelezésüket hosszú szünetek tarkítják. Segovia számtalan utazása és magánéleti nehézségei is nehezítik a folyamatos kapcsolattartást, míg Poncét gyakran betegség gyötri, fizikailag lehetetlenítve el a zeneszerző folyamatos munkáját.

1938 karácsonyán Segovia meglátogatja a zsidó származása, valamint a politikai helyzet eszkalálódása miatt egyre kilátástalanabb helyzetbe kerülő Tedescót, és arra biztatja, a boldogabb jövőért hagyja el szülőföldjét és emigráljon a biztonságos Egyesült Államokba. A zeneszerző a biztató szavakat a *D-dúr Concerto op. 99* komponálásával köszöni meg, s igen hamar elkészül partitúrájával. A mű keletkezéséről a spanyol egy 1939. augusztus 26-án írott levelében[5] tudósítja mexikói barátját, feltehetően azzal a burkolt szándékkal, hogy ő is elővegye korábbi vázlatait

[3] John Patykula: „Ponce's Concierto del Sur. The Story of the 1941 Premiere in Montevideo" *Soundboard* XXXVIII/1 (2012. tavasz): 6. oldal
[4] lásd: *The Gramophone* XXIX/339 (1951. augusztus): 53. oldal
[5] Miguel Alcázar: *The Segovia-Ponce Letters.* (Columbus, OH: Editions Orphée, 1989): 190-191. oldal

és új életet leheljen beléjük. A Tedesco *Concertójának* első előadását tervező Segovia a következőket írja Poncénak:

> Azon gondolkodom, hogy a művet [Tedesco: Concerto in Re op. 99] Londonban, a BBC-nél mutatom be. A rádión keresztül – ha szükséges – könnyen korrigálható a hangzás esetleges aránytalansága: A gitárt közelebb hozzuk a mikrofonhoz, miközben a zenekart távolabb ültetjük. Ha sikerrel jár a kísérletem, már most ígéreteim vannak tizenöt európai zenekartól a mű további előadására.[6]

A háború sajnos elsodorja a fent vázolt terveket, de végül 1939. október 28-án Montevideóban bemutatják a Tedesco-művet. A hangzás kiegyenlítettségéhez a zeneszerző a zenekar különleges ültetési rendjével járul hozzá:

11. ábra: A hangszerek ültetési rendje Castelnuovo-Tedesco Concerto in Re op. 99 című művében

Nem sokkal a bemutatót követően Segovia előadja a darabot Mexikóban is Manuel Ponce vezényletével. Utóbbi együttműködés – és főképpen annak sikere – újfent ösztönzőleg hat a mexikói komponistára, aki hamarosan elő is áll a tizenöt év után végleges formáját elnyerő *Concierto del Sur* című versenyművével.

Nem feledkezhetünk meg arról a kedvező körülményről sem, hogy ebben az időszakban Segovia mellett felesége személyében kitűnő zongorista áll, aki zongoratudásával felbecsülhetetlen mértékben segíti férje felkészülését az új művek előadására.

[6] I.m., 191. oldal

A Ponce-művet 1941. október 4-én egyéb Ponce zenekari művek kíséretében mutatják be a montevideói *Teatro Solís*ban.

12. ábra: A Teatro Solis

Segovia ezen mű közreadása során –Tedesco *Szonátájának* átdolgozásával ellentétben – nem hangok kihagyására, hanem éppen ellenkezőleg, a hangzás dúsítására törekedett. Az alábbi kottapéldák álljanak itt állításom szemléltetésére:

13. ábra: Ponce legelső változata

14. ábra: Segovia hangzást dúsító megoldása

Többször végigjátszva mindkét verziót egyértelműen arra a következtetésre jutottam, hogy a *Concierto* esetében érdemesebb Segovia változatát játszani, hiszen apró módosításai nagymértékben segítik a gitárost a dús zenekari hangzás ellenpontozásában. A harmadik tétel kezdésénél javasolt *rasguado* a spanyolos hangzás megteremtése mellett összehasonlíthatatlanul erősebb és karakteresebb hangzást nyújt a szerző által eredetileg elképzelt *arpeggióknál*.

Miközben Segovia a hazájától távoli Montevideóban ünnepli az új gitárversenyek premierjét, szülőföldjén honfitársa, Eduardo Sainz de la Maza (1903–1982) bemutatja a gitártörténet máig legjelentősebb alkotását, Joaquin Rodrigo *Concierto de Aranjuez* című művét. Az 1940. novemberi bemutató hallatlan sikert arat, az emberek a szerzőt vállukon cipelik az utcára, és önfeledten ünneplik az azóta már szinte slágerré vált alkotás megszületését. A mű forradalmasítja a gitár technikáját, ami komoly kihívás minden gitáros számára, és a darabot hamarosan több fiatal, frissen feltűnt tehetség veszi fel a műsorára. Az ekkor még szinte ismeretlen, de már igen kiforrott technikájú francia Ida Presti (1924–1967) 1949-ben, a ma a legnagyobb klasszikus gitárosok közé tartozó angol gitáros, akkor még csak tizennyolc éves Julian Bream (1933–) 1951-ben játssza először Rodrigo szóban forgó nagy sikerű kompozícióját. Előadásaik nem is kerülik el a korabeli közönség figyelmét, és nagyban hozzájárulnak későbbi világhírnevük megalapozásához. Segovia feltehetően csak néhány évvel a bemutató után értesül ennek a műnek a létezéséről, és soha nem is veszi fel azt a repertoárjára.

5.2. A háborút követő időszak újításai

A versenyművek negyvenes évek eleji bemutatása után a gitár története az irodalom szempontjából már kevés Segovia nevéhez fűződő újdonságot tartalmaz. Az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő gitár repertoárján immár – nagyrészt Segoviának köszönhetően – megtalálhatók a legkülönfélébb műfajú és terjedelmű darabok. Ezt követően is íródnak még a spanyol mesternek dedikált jelentős művek, mint például Rodrigo *Fantasia para un Gentilhombre* című gitárversenye vagy Villa-Lobos kis zenekarra és gitárra írott *Concertó*ja. A szólóirodalom Rodrigo jóvoltából a *Három spanyol darab*bal (*Fandango*, *Passacaglia*, *Zapateado*) gazdagodik, és említést érdemel még Alexander Tansman *Cavatina* című műve is.

Az ötvenes évek elején pályája csúcsát elérő, egyeduralkodóvá váló mester figyelmét azonban az új darabrendelések helyett – ismét csak jó érzékkel – más irányba fordítja. Felismeri annak jelentőségét, hogy a negyvenes évek elejétől egyesek elkezdenek komoly kísérleteket folytatni annak az érdekében, hogy a gitár addig bélből készült húrjait nejlonnal helyettesítsék. Kezdetben műszakilag megoldhatatlan problémát jelentett a gyártók számára a nejlonhúrok prototípusainak előállításánál, hogy megfelelően behangolható húrokat állítsanak elő, és a gyakori húrszakadások is késleltették a fejlesztés sorozatgyártását. Alexander Bellow szerint[7] a brazil születésű Olga Coelho használt először – 1944-ben New Yorkban – színpadon nejlonhúrokat.

Segovia 1946-ban azzal a kéréssel fordul Albert Augustine-hoz, hogy próbálja meg az addig ritkaságszámba menő és ezért méregdrága nylon gitárhúrt sorozatgyártásra alkalmassá tenni. A feladat sikeres megoldásához a Du Pont vegyi gyár kikísérletezi és rendelkezésre bocsátja a megfelelő alapanyagot. Nem kis mértékben ennek köszönhetően Augustine 1947-ben teljesíteni tudja Segovia kérését, s elsőként a világon, belekezd a nejlonból készülő gitárhúrok sorozatgyártásába.

A 21. századból visszatekintve látjuk csak igazán, mennyire igaza volt Segoviának, amikor felismerte ezen fejlesztések jelentőségét és iparszerű sorozatgyártásuk ösztönzésének szükségességét, hiszen a nejlonhúrok elterjedése óriási mértékben megkönnyítette, forradalmasította a későbbi korok, köztük napjaink gitárosainak életét.

15. ábra: A ma is kapható Augustine húr

[7] Alexander Bellow: *The Illustrated History of the Guitar*. (New York: Belwin Mills, 1970): 193. oldal

6. Segovia pedagógiai tevékenysége és kurzusai

Karrierjének csúcsán Segovia úgy érzi, kötelessége a fiatal gitárosok számára átadni addig összegyűjtött hatalmas tudását. 1950 nyarán – miközben az évben 106 koncertet ad – több mint egy hónapot áldoz a fiatal tehetségek tanítására, s ezzel megkezdi később rendszeressé váló gitárkurzusait a sienai L'Accademia Musicale Chigiana nyári akadémián. A Segoviát követő gitárosok nemzedékének kiemelkedő alakjai kivétel nélkül részt vettek ezeken, az évente ismétlődő nyár végi szemináriumokon. Segovia kezdeti motivációjában valószínűleg az is szerepet játszott, hogy maga szerette volna kiválasztani későbbi utódját és művészeti örökösét. Az olasz kurzust követően néhány éven belül Santiago de Compostelában és a San Franciscó-i Berkely Egyetemen a sienaihoz hasonló kurzusokat indít.

Mivel a spanyol mester köztudottan autodidaktaként szerezte meg tudását, vajmi kevés ismerete és tapasztalata volt a kifinomult pedagógiai módszerekről. Napjaink internetes videóportáljait célirányosan böngészve könnyen megbizonyosodhatunk Segovia sokszor poroszos tanítási módszereiről, hiszen ingyenesen hozzáférhetők a majd fél évszázaddal ezelőtt lezajlott kurzusokat dokumentáló filmek.

Számos írásos és szóbeli visszaemlékezés tanúsítja, hogy a mester nem bánt kesztyűs kézzel tanítványaival. Magam is tisztán emlékszem a híres görög gitárművésszel, Costas Cotsiolisszal folytatott, 2000-es évek eleji beszélgetésemre. Costas elmesélte tizenöt éves korában átélt Segovia-kurzus rettenetes élményét. A fiatal görög tehetséget népes közönség előtt alázta porig az idős Segovia, majd azzal a végkövetkeztetéssel engedte útjára, hogy meglátása szerint a fiatalember teljesen alkalmatlan a zenei pályára. A spanyol művésznek nem ez volt az első, és talán nem is az utolsó, mások tehetségének megítélésével kapcsolatos tévedése.

A tanórákat dokumentáló filmek ugyanakkor azt bizonyítják, hogy Segovia tanítása meglehetősen gyakorlat központú. Soha nem magyaráz hosszan, inkább megmutatja a hangszerén saját maga, hogyan is képzel el egy-egy részletet. Gyakoriak az alábbi kommentárok:

> Micsoda barbárság! Semmiféle fogalmad nincs a tempóról. Hirtelen, mint az őrült rohanni kezdesz, aztán megtorpansz, hogy megpihenhess. Nem azért vagyok itt, hogy egyet-kettőt-hármat számoljak neked, nem a konziban vagyunk![1]

Megfigyelhető, hogy Segovia minden esetben ragaszkodik saját egyéni ujjrendjeihez, és ezeket erőlteti minden tanítványára. Aki nem az ő kiadásából játszik vagy nem az ő ujjrendjeit használja, arra kivétel nélkül emlékezetes szidalmakat zúdít. A mester gyakran él vissza tekintélyével, és kénye-kedve szerint váltogatja jóságos és a szigorú, ellentmondást nem tűrő énjét. Az összes tanítvány közül később a legnagyobb hírnévre szert tevő John Williams egyenesen azt állítja életrajzi könyvében, hogy Segovia indokolatlanul szigorú és minden áron konzervatív és sznob ízlését erőlteti tanítványaira.[2]

A gyakori feszült légkör ellenére a kurzus számos egykori résztvevője nosztalgiával emlékszik vissza a mester foglalkozásaira. Oscar Ghiglia a kezdeti nehézségek után alkalmazkodik Segovia elvárásaihoz, és a Maestro halála után a Segovia-hagyományok egyik hiteles továbbvivőjévé válik. Ghiglia mellett Eliot Fisk és Christopher Parkening amerikai gitárosok is aktívan gondozzák egykori spanyol mesterük halványuló, ám még mindig fényesen csillogó emlékét.

Segovia hosszú életében sokszor eljátszott a gondolattal, hogy Poncéval, esetleg John Duarte-tal összefogva megalkosson egy gitáriskolát, de az ambiciózus tervekből nem lett semmi. Az általa összeválogatott és közreadott húsz Fernando Sor-etűdön számos generáció nőtt fel, de életének vége felé Brian Jeffery komolyan vitatja ezek közreadásának hitelességét a *Soundboard magazin* hasábjain.[3] A kiadványt amúgy sem lehetne iskolának tekinteni, bár az eredeti műveket bátran átdolgozó közreadás akaratlanul is betekintést enged Segovia ujjrendezési módszereibe.

1972-ben Vladimir Bobri *The Segovia Technique* címen megjelenő könyvében[4] kísérletet tesz Segovia korszakalkotó technikájának bemutatására, de iskolának ez a kiadvány sem tekinthető. A kötetben kevés a leíró szöveg, leginkább Segovia ülőpozícióját, jobb- és balkéz-tartását, körmeinek formáját dokumentáló képeket nézegethetünk.

---

[1] Michael Lorimer: „Andrés Segovia. The Teacher.” *American String Teacher* (1992. ősz): 94. oldal
[2] William Starling: *Strings Attached. The Life and Music of John Williams.*(London: The Robinson Press, 2012.) 192. oldal
[3] Brian Jeffery: „Fernando Sor’s „Twenty Studies” Edited by Segovia. A Reconsideration by Brian Jeffery”. *Soundboard* VIII/4 (1981. november): 253-255. oldal
[4] Vladimir Bobri: *The Segovia Technique* (Westport: The Bold Strummer Ltd.,1972)

16. ábra: A ráhúzott pengetést szemléltető kép Bobri The Segovia Technique című könyvéből

Látható tehát, hogy Segovia tanítása és metodikája személyiségéből és elismertségéből fakadó tiszteletre épít és a legkonzervatívabb oktatási módszereket alkalmazza.

7. Összegzés

> Első törekvésem az volt, hogy kiemeljem a gitárt a primitív és lenézett szórakoztató hangszerek közül. Ezután egy csodálatos, új repertoár megteremtésén kezdtem el dolgozni. Harmadjára világszerte bemutattam ezt az újjászülető hangszert a komolyzene rajongó közönségének. A következő és egyben negyedik célomat az képezte, hogy elindítsak egy pusztán a gitárral és annak fejlődésével foglalkozó folyóiratot a hangszer iránt érdeklődők számára. […] És továbbra is dolgozom az ötödik és talán utolsó célkitűzésemen, amely a gitár tanításának bevezetése a legfontosabb zenei intézményekben, ezáltal is biztosítva a hangszer jövőjét.[1]

A fenti öt mondat Andrés Segovia szájából hangzott el 1969-ben, amikor a Floridai Állami Egyetem Honorary Doctor of Music címet adományozott a számára. A megtisztelő címet korábban olyan neves művészeknek ítélték oda, mint Ernst von Dohnányi (1877–1960), Pablo Casals (1876–1973) és Robert Shaw (1916–1999). Talán a kitüntetés rangját is felülmúlta és túlélte ez a híres és sokat idézett – az utókor által egyszerűen csak „Segovia ars poeticájaként" emlegetett – pár mondat. Dolgozatom zárásaképpen a fenti idézet segítségével tekintem át az életmű hatásait korunk gitáros kultúrájára.

A hangszer megítélése száz évvel korábbi helyzetéhez képest gyökeresen megváltozott. A Segoviának írt versenyművek, valamint a Regino Sainz de la Mazának ajánlott *Concierto de Aranjuez* nagyban hozzájárult a gitár komolyzene főáramlatába integrálásához. Ezek az alkotások új színt vittek a nemzetközi koncertéletbe, és lehetővé tették – Segovia mellett – a fiatal tehetségek zenekari koncerteket látogató közönség előtti bemutatkozását. Utóbbi zenerajongók nagy része a versenyművek zenekari műsorokba való beépülése nélkül feltehetőleg sosem kezdett volna a gitár iránt komolyabban érdeklődni. Az elmúlt száz év alatt a gitár a nagy koncertszínpadok nélkülözhetetlen hangszerévé vált, gitárkoncerteket hallhatunk a New York-i Carnegie Hall kistermétől kezdve a moszkvai Csajkovszkij teremig a világ bármely, zeneileg frekventált pontján.

Az életében Segoviának ajánlott több mint négyszáz mű ékes bizonyítéka a spanyol művész új repertoár megteremtésére kifejtett erőfeszítéseinek. Egyes

[1] Guitar Review, No. 32 (Fall 1969) 1-3 oldal

szakértők[2] joggal vitatják Segovia állítását, miszerint ő volt az első gitáros, aki elérte, hogy a gitárt nem ismerő zeneszerzők új műveket komponáljanak számára, de Segovia katalizátorhatása a folyamatban vitathatatlan. Tény, hogy a gitárirodalom leghíresebb remekművei közül számos meghatározó alkotás[3] nem Segovia felkérésére íródott, de úttörő példája gitárosokra és zeneszerzőkre egyaránt ösztönzően hatott.

A fenti célkitűzések közül kétségtelenül a harmadik valósult meg a legteljesebb mértékben. Segovia hetvennyolc éves zenei pályafutása alatt ötezer-négyszázkettő koncertet adott világszerte. A magyar közönség is többször gyönyörködhetett játékában, hiszen a két világháború között háromszor is ellátogatott hazánkba. Szinte nincs a földön olyan ország és olyan híres koncertterem, ahol Segovia nem fordult meg élete kilencvennégy esztendeje alatt. Neve egybeforrt a klasszikusgitár nevével, ezért sokan joggal aggódtak: halálával a klasszikusgitár iránti érdeklődés drámaian csökkenhet. Halála után majd három évtizeddel kijelenthetjük, hogy a Segovia által beindított folyamat nem állt le. Napjaink híres gitárosai alkalmazkodnak korunk új kihívásaihoz, és ha módszereik nem is, de céljaik közösek Segovia ars poeticájának irányával.

A klasszikusgitár történetének kutatása folyamatosan fejlődik és bővül, számos gitármagazin hasábjain olvashatunk a hangszerrel kapcsolatos legújabb történeti és pedagógiai kutatások eredményeiről. A Segovia által megmentett *Guitar Review* a 2000-es évek első évtizedének végére válságba került, de a hetvenes–nyolcvanas években alapított újabb magazinok[4] gond nélkül vették át az úttörő lap korábbi szerepét.

2013-ban a tanulni vágyó fiatal gitárosok már el sem tudják képzelni, hogy Segovia karrierjének kezdetén szinte nem létezett a hangszert professzionálisan oktató iskola. Napjainkban inkább a kiváló tanárokat felsorakoztató iskolák bőséges választéka ejti zavarba a felsőszintű gitártudásra vágyó érdeklődőket.

Nem állítom, hogy az általam itt felsorolt pozitívumok mindegyike pusztán Segoviának köszönhető, de a mester legelszántabb kritikusainak is el kell ismerniük: Andrés Segovia nélkül a klasszikusgitár sokkal nehezebben születhetett volna újjá. A

---

[2] lásd: Matanya Ophee: „The First Guitar Concerto… and Other Legends". *Classical Guitar* III/11 (1985. július)

[3] lásd.: J. Rodrigo: Concierto de Aranjuez, A. Jose: Szonáta, B. Britten: Nocturnal, M. de Falla: Homenaje pour Le Tombeau de Claude Debussy

[4] lásd: *Soundboard, Classical Guitar*

nehéz folyamathoz elengedhetetlen volt a spanyol karizmatikus egyénisége és minden akadályt leküzdő vasakarata.

Életének sikerei és tanulságai nekünk – kései zenei utódainak – is önbizalmat és erőt adnak. Segovia példája és elhivatottsága megerősíti hitünket szeretett hangszerünkben, a gitárban, s közelebb visz más hangszereken játszó előadóművész kollégáinkhoz, illetve a bennünket repertoárral ellátó zeneszerzőkhöz. A segoviai cél elérése, azaz a klasszikusgitár felvirágoztatása ugyanis csak zenésztársainkkal közösen sikerülhet.

8. Ábrajegyzék

1. ábra: Spanyol vihuela rajza 1500 körül 2

2. ábra: Matteo Carcassi lábtartóval 13

3. ábra: De Falla Homenaje-kéziratának utolsó sora a szerző aláírásával 30

4. ábra: A No. 10-es etűd 1928-as kéziratának részlete 54

5. ábra: Kézirat 62

6. ábra: Gilardino kiadás 62

7. ábra: Segovia kiadás 63

8. ábra: Kézirat 64

9. ábra: Segovia kiadás 64

10. ábra: Rafael Adame Gitárverseny-bemutatójának plakátja 1933-ból 68

11. ábra: A hangszerek ültetési rendje Castelnuovo-Tedesco Concerto in Re op. 99 című művében 70

12. ábra: A Teatro Solis 71

13. ábra: Ponce legelső változata 71

14. ábra: Segovia hangzást dúsító megoldása 71

15. ábra: A ma is kapható Augustine húr 73

16. ábra: A ráhúzott pengetést szemléltető kép Bobri The Segovia Technique című könyvéből 76

9. Függelék

Segovia koncertjei (1909-1987)[104]

Év	**Koncertek száma**		Év	**Koncertek száma**		Év	**Koncertek száma**
1909	**14**		1936	**72**		1963	**81**
1910	**50**		1937	**91**		1964	**68**
1911	**46**		1938	**65**		1965	**92**
1912	**56**		1939	**42**		1966	**79**
1913	**57**		1940	**45**		1967	**80**
1914	**44**		1941	**39**		1968	**60**
1915	**53**		1942	**46**		1969	**65**
1916	**55**		1943	**69**		1970	**70**
1917	**59**		1944	**62**		1971	**54**
1918	**50**		1945	**55**		1972	**59**
1919	**65**		1946	**52**		1973	**45**
1920	**63**		1947	**131**		1974	**46**
1921	**53**		1948	**128**		1975	**46**
1922	**59**		1949	**103**		1976	**52**
1923	**73**		1950	**106**		1977	**34**
1924	**88**		1951	**97**		1978	**51**
1925	**92**		1952	**102**		1979	**47**
1926	**87**		1953	**98**		1980	**43**
1927	**95**		1954	**93**		1981	**33**
1928	**95**		1955	**104**		1982	**42**
1929	**84**		1956	**111**		1983	**33**
1930	**73**		1957	**109**		1984	**28**
1931	**69**		1958	**109**		1985	**25**
1932	**88**		1959	**95**		1986	**16**
1933	**103**		1960	**107**		1987	**5**
1934	**107**		1961	**72**		**Összesen:**	**5402**
1935	**72**		1962	**92**			**koncert**

1920-ig Segovia főként hazájában, Spanyolországban koncertezik (Granada, Cordoba, Sevilla, Almeria, Huelva, Cadiz, Jerez de la Frontera, Jaen, Malaga, Valladolid, Valencia, Madrid, Barcelona, Salamanca, Bejar, Burgos, Bilbao, Santander, Ferrol, Vigo, Orense)

1920-tól külföldön is sokat vendégszerepel (Argentina, Uruguay, Kuba, Franciaország, Németország, Svédország, Belgium, Szovjetunió, Norvégia, Dánia, Egyesült Királyság, Olaszország, Hollandia, Magyarország, Csehszlovákia, Egyesült Államok, Chile, Brazília, Ausztria, Kanada, Fülöp-szigetek, Kína, Japán).

[104] A táblázatot Graham Wade 2013. június 28-án az Egyesült Államokban, Luisville városában elhangzott előadása alapján készítettem.

10. Bibliográfia

Alcázar, Miguel: *The Segovia-Ponce Letters.* Columbus (Ohio): Editions Orphée, 1989.

——————: *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce.* Mexikó: Ediciones Étoile, 2000.

Baron, Ernst Gottlieb: *Study of the Lute.* California: Instrumenta Antiqua Publications, 1976.

Bellow, Alexander: *The Illustrated History of the Guitar.* New York: Belwin Mills, 1970.

Benito, Marián Álvarez: *Joaquin Turina. Guitar Works.* Madrid: Schott Music S. L., 2009.

Bobri, Vladimir: *The Segovia Technique.* Westport: The Bold Strummer Ltd.,1972.

Borrow, George: *The Gypsies in Spain.* London: John Murray, 1843.

Bruné, R. E.: „Cultural Origins of the Modern Guitar". *Soundboard*, XXV. évfolyam/2 (1997. ősz)

Carlevaro, Abel: *My Guitar & My World.* Heidelberg: Chanterelle, 2006.

Clark, Walter Aaron-Krause, William Craig: „Frederico Moreno Torroba and Andrés Segovia in the 1920s. A Turning Point in the Guitar History". *Soundboard* XXXVIII/3 (2012. ősz)

Dale, Mark: „Mi querido Manuel… The Collaboration between Manuel Ponce and Andrés Segovia". *Soundboard* XXIII/4. (1997. tavasz)

Duarte, John W.: „Not So Elementary, My Dear Watson. Falla's „Homenaje" Revisited". *Soundboard* XI/3. (1984. Ősz)

——————: *Andrés Segovia: As I Knew Him.* Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, 2009.

Duval, Pedro: „Andrés Segovia nell'America del Sud". *La chitarra* IV/9. (1937. szeptember)

Gilardino, Angelo: *Mario Castelnuovo-Tedesco. Sonata.* Ancona: Bèrben, 2007.

Grunfeld, Frederic V.: *The Art and Times of the Guitar*. New York: Macmillan, 1969.

Jeffery, Brian: *Aguado – New Guitar Method.* London: Tecla, 1981.

_____: „Fernando Sor's Twenty Studies Edited by Segovia. A Reconsideration by Brian Jeffery". *Soundboard* VIII/4 (1981. november):

Kloe, Jan J. de: „Frank Martin's Quatre Pièces Brèves. A comparative study of the available sources." *Soundboard* XX/1 (1993. nyár) 19-27. oldal és *Soundboard* XX/2 (1993. ősz)

Lorimer, Michael: „Andrés Segovia. The Teacher." *American String Teacher* (1992. ősz)

Meadmore, W. S.: „Andres Segovia," *The Gramophone*, Vol. XXVII, No. 324 (1950. május)

Nupen, Christopher ismertetője az *„Alirio Diaz play Bach"* című lemezhez, EMI HQS 1145. London, 1968.

Ophee, Matanya: „The First Guitar Concerto… and Other Legends". *Classical Guitar* III/11 (1985. július)

_____: „The Promotion of Francisco Tárrega – a Case History” *Soundboard* 1981/3. és 1981/4.

Otero, Corazón: *Manuel M. Ponce and the Guitar*. Westport: The BoldStrummer Ltd, 1994.

_____: *Mario Castelnuovo-Tedesco. His Life and Works for the Guitar*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 1999.

Patykula, John: „Ponce’s Concierto del Sur. The Story of the 1941 Premiere in Montevideo” *Soundboard* XXXVIII/1 (2012. tavasz)

Pavlovits Dávid: *Albéniz, Granados és Segovia. A spanyol romantikaszerepe a klasszikus gitár egyetemessé válásában*. DLA disszertáció, Academia de Muzicã „Gheorghe Dima” Kolozsvár, 2006. (Kézirat)

Piatigorsky, Gregor: *Cellists*. New Jersey: Da Capo, 1965.

Plant, Townsend: „Joaquin Turina and the Classical Guitar”. *Soundboard* XXXVI/3 (2010. Ősz)

Poveda, López: *Andrés Segovia. Vida y obra 2. kötet.* Jaén: Universidad de Jaén, 2009.

Prat, Domingo: *Diccionario biográfico, bibliográfico, critico de guitarras, guitarristas y guitarreros.* Buenos Aires: Romero y Fernandez, 1934.

——————: *Diccionario de Guitarristas.* Colombus (Ohio): Editions Orphée, 1986.

Pujol, Emilio*: Escuela razonada de la guitarra.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.

Roch, Pascual: *A Modern Method for the Guitar. School of Tárrega.* New York: G. Schirmer, 1921.

Ruis, Adrián: *Francisco Tárrega 1852-1909. Biography.* Valencia: Piles, Editorial de Música, 2002.

Segovia, Andrés: *An Autobiography of the Years 1893-1920.* New York: Macmillan, 1976, London: Marion Boyars, 1977.

Starling, William: *Strings Attached. The Life and Music of John Williams.* (London: The Robinson Press, 2012.)

Summerfield, Maurice J.: *The Classical Guitar. Its Evolution, Players and Personalities since 1800.* United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company, 2002.

Wade, Graham: *Maestro Segovia.* London: Robinson Books, 1986.

Wade, Graham-Garno, Gerard: *A New Look at Segovia. Vol..1* Pacific Missouri: Mel Bay, 1997.

Zigante, Frédéric: *Heitor Villa-Lobos Douze Études. Critical Edition*. Milano: Édition Durand, 2011.

A dolgozat lezárásának időpontja:
2013. november 14.