

NAGY CSABA ZOLTÁN¹

MEGÚJULÓ RÉGI ZENE²

Absztrakt

Az elmúlt évtizedekben alapvető változások történtek a régi zene előadói gyakorlatában. Követve a zenei igényeket, sorra alakultak világszerte a régi zene tanszékek, ahol a korabeli traktátusok leírásait figyelembe véve, korhű hangszereken tanítják a régi korok zenéjét. Mára ez a „historikusnak” nevezett előadói irányzat már világszerte ismert, és elismert lett. Magyarországon ennek ellenére egyetlen felsőoktatási intézményben sem működik a külföldiekhez hasonló régi zene tanszék. Így a magyar fiatalok úgy kerülnek ki a főiskolákról, hogy a historikus játékmódról jóformán semmit sem tudnak. Ebben a tanulmányban a korhű előadásmód legfontosabb sajátosságait mutatom be, külön hangsúlyt téve arra a gondolkodásmódra, amely mindezeknek az elméleti alapját adja. A tanulmány nem összegezheti azt a hatalmas ismeretanyagot, ami ma már rendelkezésünkre áll, csupán irányt akar mutatni azoknak, akik meg akarnak ismerkedni ezzel az előadói gyakorlattal.

Kulcsszavak: régi zene, historikus előadás, régi zene tanszék

Bevezetés

A pozitív kicsengésű cím valójában több évtizedes lemaradásra, hiányra utal, hiszen ma Magyarországon felsőoktatási intézményekben régizene-oktatás nem folyik. Ebből adódóan a hallgatók úgy kapnak diplomát, hogy a mára már világszerte elterjedt, elismert és meghatározó historikus előadásmódról jóformán semmit sem tudnak. Ami ismeretet szereznek, azt leginkább régi zenei kurzusokon, egyéni kutatásaik során szerzik.

Pár évvel ezelőtt egy friss diplomás tanárnővel beszélgettem, és szóba került a régi zene. A beszélgetés elején magabiztosan jelentette ki, hogy a barokk művek előadásával náluk (az ő hangszerén) nincs semmi probléma, hiszen az előadási tradíció töretlen. Hamarosan kiderült, hogy ez a „töretlen tradíció” a tanára tanáráig vezethető vissza... A beszélgetést egy megdöbbenő mondattal zárta:

¹**Prof. Dr. Nagy Csaba Zoltán** oboa- és kamarazeneművész, egyetemi tanár (Debrecen Egyetem Zeneművészeti Kar Fafúvós nem önálló Tanszék)

² Zenepedagógiai kutatások - A zeneoktatás megújuló módszertana (Debreceni Egyetem Zeneművészeti Kar, 2018) Szerkesztette: Prof. dr. Váradi Judit és Sdr. zűcs Tímea)

DOI: 10.5434/9789634902171/8

„Hogy lehet az, hogy ezekről [amit mondtam neki] a tanulmányaim alatt egyszer sem hallottam?”

Mára már eljutottunk odáig, hogy a historikus előadási mód követői nem számítanak égetni való „eretnekeknek”, de még mindig messze vagyunk attól, hogy a zeneoktatási rendszerben megkapja a neki illő helyet. Még hivatásos zenészek, zenetanárok részéről is gyakran hallok olyan megállapításokat, amelyekből rögtön látszik, hogy az illetőnek nem sok ismerete van arról, amiről beszél, de ez nem akadályozza meg abban, hogy nagy horderejű – többnyire lekicsinylő, elmarasztaló – véleményt alkosson.

A régi zene elnevezést legtöbbször a barokk, vagy az annál régebbi korok zenéivel kapcsolatosan szokták használni. Más értelmezésben – ahogyan például ezt a meghatározást a 17-18. században használták – régi zene minden, amit már bemutattak. Fontos megjegyezni, hogy régi zene alatt ebben az írásban kizárólag a barokk zenét értem.

E tanulmányban szeretnék rámutatni a régizene-játék alapvető kérdéseire, valamint arra, hogyan érdemes elindulni – Nikolaus Harnoncourt kifejezésével élve (1988) – egy „új zeneértés” felé.

Miért kérdés a régi zene előadásmódja?

Az elmúlt évtizedekben többször tapasztaltam, hogy a régi zene újfajta értelmezésének eredetéről, kialakulásának okairól még szakmai körökben is sokszor csak homályos elképzelések, feltételezések vannak, amelyekből aztán sok félreértés, előítélet születik.

Így hát az első kérdés, amelyet a régi zene előadásával kapcsolatban fel kell tennünk, az, hogy miért kérdés a régi zene előadásmódja?

Számunkra teljesen természetes, hogy a zenei életben, hangversenyeken több évszázad zenei terméséből válogathatunk. A mai hangverseny-látogató közönség Monteverditől (vagy még korábbi szerzőktől is) éppúgy hallhat zeneműveket, mint Brahmtól, Bartóktól vagy Gyöngyösi Leventétől. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy ez mindig is így volt, vagyis minden korban a kortárs művek mellett rendszeresen játszották az előző korok zenéjét is.

Ezzel szemben zenetörténeti dokumentumokból kiderül, hogy a 19. századig alapvetően kortárs zenét játszottak. A kortárs zene szólt a máról és a mához. Harnoncourt így ír erről: „Ma a zenei élet szemmel láthatóan a historikus, különösen a 19. századi zenére épül. Ez a többszólamúság megszületése óta még soha nem fordult elő.” (Harnoncourt, 1988. 10. o.) Ugyanerről beszélt Jos van Immerseel is egy interjújában: „Régen az emberek a pillanatnak zenéltek [...] csak kortárs műveket játszottak. Minden zene új zene volt.” (Péteri Judit, 1987. 12. o.)

Olaszországban az újdonság iránti vágy olyan jelentős volt, hogy a zeneműveket sokszor csak egyszer mutatták be, a partitúrákat nem volt érdemes kiadni, mert amikor megjelentek, már senkit sem érdekelt.

Egy mai zenész vagy hangverseny-látogató számára megdöbbentő az, amiről Harnoncourt számol be: a romantika korának nagy hegedűművésze, Joachim József a könyvtárban rábukkant egy „zenei kincsre”, amelyről azt írta Clara Schumann-nak, hogy „már nem alkalmas arra, hogy közönség előtt bemutassák”. A szóban forgó mű Mozart hegedűre, brácsára írt Symphonia concertantéja. (Harnoncourt, 1988. 137. o.)

Amikor a 18. század végén vagy a 19. században mégis bemutattak régebbi korokban írt zenét, azokat átalakították saját ízlésük szerint.

Ismeretes, hogy Mozart Händel több művét mutatta be Gottfried van Swieten báró kérésére (Acis és Galatea, 1788; Messiás, 1789; Szent Cecília-óda, Nagy Sándor ünnepe, 1790).

Mozart azonban nemcsak bemutatta, hanem át is írta kora ízlésének megfelelően ezeket a műveket. A Messiás partitúráját például kiegészítette fuvolával, klarinétokkal, kürtökkel, harsonákkal, és az üstdob számára is több feladatot adott. (A Mozart féle Messiást évekkel ezelőtt a Magyar Rádió is műsorára tűzte.)

1829-ben Mendelssohn bemutatta Bach Máté passióját. A korabeli sajtó úgy tudósított az előadásról, hogy az mindenben megfelelt Bach elképzelésének. Ez a megállapítás azért érdekes, mert Mendelssohn alaposan belenyúlt Bach partitúrájába.

Az Orfeo zenekar tagjaként volt alkalmam játszani az eredeti Máté passiót és a Mendelssohn-féle átíratot, így „élőben” tapasztalhattam meg a két mű közötti különbséget. (Mendelssohn a recitativókban csembaló helyett mélyebb fekvésű vonósokat használt, helyenként megváltoztatta a hangszerelést, tételeket hagyott ki, illetve rövidített meg.)

Így tehát, amikor a 20. század eleje tájékán a zenei érdeklődés egyre inkább a barokk zene felé fordult, a zenészeknek két problémával kellett szembenézni. Egyrészt nem volt töretlen, hiteles tradíció, amelyre alapozni lehetett volna a régizene-játékot, másrészt egy olyan barokk értelmezést örökölt az előző korból, amelynek semmi köze nem volt a barokk előadói gyakorlathoz.

A 19. század végén, a 20. század elején, amíg az előző korok zenéje nem foglalt el túl nagy helyet a koncertéletben, addig nem volt kérdés a különböző stílusú művek megfelelő stílusban való interpretálása. Ahogyan Harnoncourt fogalmaz: „mindent egyetlen stílusban játszottak, abban, amelyet a késő 19. század és a kora 20. század Csajkovszkij, Richard Strauss vagy Stravinsky zenéjéhez alakított ki.” (Harnoncourt, 1988. 134. o.)

Ahogy viszont nőtt a régi zene aránya, egyre több előadót kezdett zavarni, hogy a művek és az interpretációs stílus között – Harnoncourtot idézve – „elviselhetetlen szakadék van.” (Harnoncourt, 1988. 134. o.)

Ebben a helyzetben a barokk zene előadásának három fő iránya alakult ki, amelyek a mai napig megtalálhatók a zenei életben.

1. A régi zenét legtöbbször továbbra is a 19. századi, késő romantika zenei ízlésének megfelelően játszották. Ma ezt szokás „hagyományos” előadói gyakorlatnak nevezni. Ez az előadói gyakorlat nem a barokk tradícióra alapul, ennek ellenére sokszor hivatkozik rá. Ezeknek a hivatkozásoknak a legtöbbször nincs hiteles zenetörténeti alapja.

A fentieket pár példával szeretném illusztrálni. Kezdő tanár koromban, egy előadásra készülve megkérdeztem tanítványaimat, hallottak-e arról a szabályról, amely szerint ha a dallam felülről ereszkedik lefelé, nem kell a trillát felső váltóhangról kezdeni. Többen boldogan felelték, hogy igen, hallottak. Ezek után elmondtam nekik, hogy ez a „szabály” először 1872-ben jelent meg, Edward Dannreuther – egyébként nagyhírű zenetudós – *Díszítések a zenében* című könyvében. (A rend kedvéért említsük meg, hogy a barokk kor végét általában

1750 körül határozzák meg a szakkönyvek...) Dannreuther állítását Hammerschlag János egy 1933-as előadásában megcáfolta, és hozzátette: sajnálatos, hogy Bach műveinek kiadásánál ezeket a hibás díszítéseket erőszakolják rá Bach műveire. 1952-ben, ugyancsak Hammerschlag az újabb Bach kiadásokkal kapcsolatban megjegyzi, hogy ezek a sajnálatos hibák az új kiadásban is megmaradtak. (Szabolcsi és Bartha, 1953) Erről a témáról a 18. század teoretikusai is kifejtették véleményüket. A sok példa közül Friedrich Wilhelm Marpurg traktátusából álljon itt egy idézet:

„A trillának, bármilyen helyen fordul elő, a váltóhangjával kell kezdődnie [...] Ha a felső váltóhang, amellyel a trillának kezdődnie kell, közvetlenül a trillával ellátott hang előtt is szerepel, akkor vagy újra meg kell szólaltatni, éspedig szabályos hangindítással, vagy hozzá kell kötni az előző hanghoz a trillázás megkezdése előtt; az esetben nincs új hangindítás.” (Donington, 1978. 193. o.)

A téves instrukciók sorát még hosszan lehetne folytatni: „a barokkban nem ismerték a crescendót” – mondta annak idején egyik tanárunk. „A barokkban nem ismerték a staccatót” – hallhattam egy másik órán. Arra a kérdésre, hogy van-e különbség a nemzeti stílusok között (például a német és a francia „modor” között), azt a választ kaptuk, hogy nem kell ezt agyonkomplikálni, egyetlen barokk stílus létezik. Említhetném azt a fiatal művészt is, aki pár évtizede egy nemzetközi versenyen Händel művének egyik lassú tételét az ismétlésnél díszítéssel adta elő, amiért a zsűri elmarasztalta, mondván: nem tudhatjuk, hogy akkor hogyan díszítettek, ezért nem helyes díszíteni. A későbbiekben írok arról, hogy a barokk előadás egyetlen részletéről sincs olyan bőséges információnk, mint épp a díszítési gyakorlatról. Amikor egyik órán egy trillát hosszabb, súlyosabb felső váltóhanggal kezdtem, tanárom megjegyezte: ez így nem természetes, nem jó. A korabeli traktátusokban ezzel szemben szinte mindenütt az olvasható, hogy – pár kivételt leszámítva – a trillákat hosszan, súlyos felső váltóhanggal kell kezdeni. A romantikából minden kritika és átgondolás nélkül átvett látásmód sok más területen is éreztette hatását. Így például Bach billentyűs műveinek felosztásáról (hogy a szerző mit, milyen hangszerre írt) ezt írta Pernye András:

„Mint olvashattuk: az orgona-zongora felosztás Johann Nikolaus Forkel Bach-könyvében jelenik meg először. [...] felosztását minden további nélkül elfogadtuk, és lényegileg máig megtartottuk. Ez azonban nem több egyfajta szokásjognál, amely ráadásul romantikus korszakban keletkezett eljárást

konzervál. A leghatározottabban tiltakoznunk kell, hogy egy J. S. Bach halála után fél évszázaddal keletkezett szokást avatott muzsikusok, felkészült zenetörténészek Bach-korabeli praxisként, egyedül lehetséges előadásként interpretáljanak. Ez pusztá történelemhamisítás.” (Pernye, 1981. 251. o.)

2. A 20. század elején kialakult a régi zene játszásának egy másik útja is. Ennek gyökere a század elején zajló társadalmi változásokban található. Kialakult egyfajta ellenzéki magatartás a fennálló társadalommal és kulturális kifejezési formákkal szemben, amelyeket hazugnak tekintettek. A kortárs zenét (Mahler, Bruckner stb.) éppoly hazugnak, dagályosnak tekintették, mint az általuk elutasított társadalmat. Idealizálták a régebbi korokat, és így jutottak el a 16-18 századok zenéjéhez. Ebben a zenében fedezték fel a keresett tisztaságot. Ezzel együtt kialakult egy „antiromantikus” előadói stílus, amelynek lényege, hogy a műveket objektív módon kell megszólaltatni, szemben a szubjektív romantikus értelmezéssel. Ennek az irányzatnak legnagyobb tévedése abból eredt, hogy miközben szakítani akart a késő romantika zenei nyelvezetével, a régi zenét mégis ennek a kornak a kottaolvasási gyakorlatával olvasta, értelmezte. Harnoncourt így ír erről:

„A nagy tévedés valójában századunk első felében történt, amikor az úgynevezett hitelességet megcélozva, megtisztították a régebbi partitúrákat a 19. századi hozzátételektől, s a műveket ebben a lecsupaszított formában adták elő, megtartva ugyanakkor azt a 19. századi alapelvet, hogy mindennek, amit a zeneszerző kívánt, benne kell lennie a kottában – és megfordítva: ami nem található benne, az nem is kívánatos, mert a mű önkényes meghamisítása lenne.” (Harnoncourt, 1988. 37. o.)

Ahogy Harnoncourt (1988) kifejti, ez az elgondolás azért téves, mert ez a szemlélet csak a 19. században alakult ki, a barokk (és klasszikus!) korban ez egyszerűen nem létezett.

3. A régi zene előadásának harmadik lehetséges útja az, amikor a műveket a korabeli forrásokra támaszkodva, a barokk kor előadói gyakorlatának megfelelően igyekeznek előadni. Ezt nevezik „historikus” előadásnak. Nagyon fontos látnunk, hogy a historikus játékmódot nem a régi korok iránti romantikus tisztelet vagy valamiféle archaizáló vágy hívta életre, hanem – ahogyan az előzőekben már utaltam rá – annak a felismerése, hogy a régi zene és a 19. századtól örökölt előadói stílus nem férnek össze.

A barokk kor zenészeinek felfogása a zenéről, a zene feladatáról

Ahhoz, hogy el tudjuk sajátítani a barokk előadói gyakorlatot, nem elég megtanulni a szabályokat, hanem meg kell ismernünk a kor zenészeinek elgondolását a zenéről, a zene feladatáról, mivel sok esetben a konkrét zenei megoldások háttérében ez a gondolkodásmód áll.

Több zenei szakkönyv említi, hogy a 16-17. század fordulóján Itáliában a zenei életben döntő változás zajlott le. (Jeppesen, 1975; Harnoncourt, 2002; Szabolcsi, 1977; Darvas, 1977) Mi volt ennek a változásnak a lényege? Tanulmányozva a vizsgált időszakból fennmaradt traktátusokat, dokumentumokat, azt láthatjuk, hogy kérdésünkre a választ a zene és a szöveg kapcsolatának alakulása körül kell keresnünk.

A többszólamúság megjelenése óta a 17. századra a zenei szabályok egész sora alakult ki. Szigorúan szabályozták a diszsonanciákat, amelyeket nem lehetett bárhol alkalmazni, elő kellett készíteni, nem lehetett váratlanul beugratni.

A szólamvezetésnek is megvoltak a kötöttségei. A hibátlan kontrapunktikus szerkesztés egyike volt a legszigorúbb elvárásoknak, ami komoly tudást igényelt. A formai tökéletesség a zeneszerzők szakmai felkészültségének jelentős fokmérője volt.

A 17. század elején egyre több, a zenei életben jelentős szerepet játszó zeneszerző, teoretikus nyilatkozott úgy, hogy ezek a szabályok lehetetlenné teszik a szövegben lévő érzelmek, affektusok erőteljes kifejezését. Ahogyan Giuliano Caccini (1551–1618) fogalmaz: „a régi – kontrapunktikus – zeneszerzési mód a költészet pusztulását eredményezi, mivel ebben a fajta zenében nem érthető a szöveg.” (Barna, 1977. 107. o.)

Az európai kultúrában a zene a kezdetektől fogva elsősorban vokális jellegű volt. Carl Dahlhaus megállapítása szerint „a 18. századig a nyelv a zene állandó alkotórésze” (Dahlhaus és Eggebrecht, 2004. 41-42. o.), ezért a szövegnek fontos szerepe volt a zenében, de – ahogy Claude Palisca megjegyzi – a 17. század előtt elsősorban a költemény szerkezetét vették figyelembe, és a formai tökéletességet nem áldozták fel az érzelmek kifejezéséért. (Palisca, 1976. 23. o.)

A 16-17. század fordulóján ez gyökeresen megváltozott. Knud Jeppesen, a Palestrina-stílus kiváló ismerője ír arról, hogy már a 16. század elején felmerült

teljesen világosan és határozottan az az igény, hogy a zenét a költői kifejezés szolgálatába kell állítani, és egyértelműen megjelennek a szövegben lévő érzelmek kifejezésére irányuló törekvések. (Jeppesen, 1976)

A 17. század elején a firenzei Camerata tagjai az ókori művészeteket tanulmányozva arra a következtetésre jutottak, hogy az ókori görögök a drámákat énekelve adhatták elő, így a szöveg érthetőbb volt, a benne levő érzelmek erőteljesebben juthattak érvényre.

A megoldás: „a dallammal imitálni kell a beszédet” írja Jacopo Peri (1561–1633) az Euridice előszavában, majd hozzáteszi: félretesz minden eddigi énekstílust, hogy jobban ki tudja fejezni a költeményt. (Barna, 1977. 103-104. o.)

Ez alapvetően három dologban nyilvánult meg:

1. a disszonanciák szabad kezelése,
2. a polifón szerkesztési mód akkordikus írásmóddal való felcserélése,
3. az egyházi hangnemek elhagyása.

Giuliano Caccini írja a „Le nuove musiche” előszavában, hogy a zenének platóni meghatározása a mérvadó, mely szerint „a zene nem más, mint szöveg és csak utóbb ritmus és hang és nem ennek fordítottja”. (Platon, 1989. 113. o.) Amit ezután ír, az a barokk gondolkodásmód tömör megfogalmazása:

„Azon legyek, hogy a zene behatoljon mások értelmébe, és kiváltsa bennük azokat az érzelmeket, amelyeket az író el akar érní.” (Barna, 1977. 108. o.)

A zeneszerző az értelmén keresztül akarja a hallgatókat egy általa meghatározott érzelmi állapotba eljuttatni. Ily módon – ahogyan Dietrich Bartel is utal rá – a zeneszerző, mint egy szónok irányítja és kontrollálja a hallgatók érzelmi állapotát, tudja, hogy a hallgatóságában milyen érzelmeket akar kiváltani (például öröm, vidámság, bánat, bizonytalanság, félelem), és ezek eléréséhez a zenei eszközei is megvannak. (Bartel, 1997)

Jan Wilbers szerint a barokk kor komponistái nem egyéni, szubjektív gondolataikat jegyezték le, hanem a hallgatót akarták különböző érzelmi állapotokba eljuttatni. Ez a zene meg akarja rázni, csodálkozásra akarja készíteni a hallgatót. (Wilbers, 1995)

Retorika: kulcs a barokk zenéhez

Amikor a zenei érdeklődés egyre inkább a régebbi korok felé fordult, nemcsak a régi szerzők művei kerültek elő, hanem az akkor élt teoretikusok írásai is. Ezekből sok gyakorlati információ mellett – ahogyan Andrew Wilson-Dickson utal rá – az is kiderült, hogy abban a korban úgy tekintettek a zenére, mint hangokkal elmondott beszédre. (Wilson-Dickson, 1988) Ebből adódott az a meggyőződés, hogy a beszéd művészetének, vagyis a retorikának a törvényei kihatnak a zenére is. A retorikus gondolkodásnak fontos szerepe volt a művek megírásánál, azok megítélésénél és előadásánál is. A zene ezernyi szállal kötődött a retorikához. Egy váratlan harmóniaváltás, különös dallamfordulat, polifón és homofón részek váltakozása, sőt maga a díszítés mögött is a retorikus gondolkodásmód megnyilvánulását feltételezhetjük.

A beszéd meghatározó volta külső jegyekben is megmutatkozhatott. Reinhold Kubik hívja fel a figyelmet arra, hogy több esetben a recitativókban a dallammenet a zárlatokon a szöveg tartalmától függetlenül is lefelé hajlik, utánozva a beszéd hanglejtését. (Kubik és Lehrer, 2009)

Ahhoz, hogy jobban megértsük ennek a korszaknak a zenéjét, nem elég az összhangzattan, formatan segítségével elemezni a fennmaradt zeneműveket, hanem újra el kell sajátítanunk a retorikus gondolkodásmódot. A régi zene megértésének, ebből adódóan előadásának kulcsfontosságú eleme a retorikus gondolkodásmód ismerete. Jan Wilbers szerint a retorika a kulcs ennek a kornak a zenéjéhez. (Wilbers, 1995) Brus Hayns pedig a „régizene” meghatározás helyett egyenesen a „retorikus zene” elnevezést javasolja. (Hayns, 2007)

Annak ellenére, hogy a retorika a 17-18. században az oktatás alapvető részét képezte, és hatása a kor zenei gondolkodására nézve meghatározó volt, a mai zeneoktatásban a barokk zenével kapcsolatban szinte szóba sem kerül.

A téma fontosságára való tekintettel a következőkben részletesen kitérek a retorika és a zene kapcsolatára, valamint a retorikai ismeretek gyakorlati jelentőségére.

A retorika és a zene kapcsolata

A retorika eredetileg nem tartozott a zene tárgykörébe; a szónoklás tudománya volt. A két művészeti ág közötti kapcsolat okát világosan határozza meg Joachim Quantz (1697–1773): „A zenei előadást egy szónok előadásához lehetne hasonlítani. Egy szónoknak és egy muzsikusnak mind az előadandó dolgok kidolgozását, mind magát az előadást illetően alapjában véve ugyanaz a szándéka, nevezetesen: hatalmába keríteni a szíveket és a hallgatókat hol ilyen, hol olyan affektív állapotba hozni”. (Quantz, 2011. 23. o.)

Az elvi hasonlóságon kívül a kapcsolatnak számos kézzelfogható része is van. Ezek közül a legszembevetőbb az elkészített beszéd, illetve zenemű szerkezeti felosztása. Ahogy a retorika a beszéd három különböző fajtáját említi: törvényszéki, politikai és ünnepi beszéd, úgy a zenében is megtalálhatjuk a hármas felosztást: egyházi, színházi és kamarazenét. Mindkettő időbeli lefolyású, alkotóelemeinek változtatásából áll, igényli a hangzást, mivel mindkettő az előadásban jelenik meg.

A retorikában, a költészetben éppúgy, mint a zenében, meghatározó szerepe van az ismétlésnek, a szünetnek és az ellentéteknek. Hans-Heinrich Unger szerint közös a fiziológiai alap is, mivel mind a beszédhez, mind az énekléshez levegőt kell venni. A levegővétel szükségességének megemlézése azért lényeges, mert – véleménye szerint – a szünet fellépett egy magasabb szférába, és retorikai fordulat lett belőle. (Unger, 1941. 18. o.)

Hasonló a helyzet az ismétléssel. Rövidebb-hosszabb szakaszok, részek megismétlése alapvető eszköz mindkét művészeti ágban. Az ismétlés meghatározó szerepére – függetlenül a zenei stílusoktól – Arnold Schönberg is utal: „a zene ismétlés nélkül nem fogható fel”. (Schönberg, 1971. 37. o.)

Nagy a hasonlóság a zenei kompozíció, a szónoklat, és más irodalmi alkotás részeinek tagolása között is. Egy beszéd vagy irodalmi alkotás vessző és mondatvégi írásjelek nélkül éppúgy érthetetlen, mint a zene harmóniai vagy melódiai nyugvópontok nélkül. Ennek igazolására látványos például szolgálnak a recitativók, ahol a dallam és a szöveg elválasztása egybeesik.

Közös pont a dinamika, az időmértékek váltakozása, valamint a ritmus, amely a zenében és a beszédben is nélkülözhetetlen. Hans-Heinrich Unger idézi Otto Behagel megállapítását, aki egy további hasonlóságra hívja fel a figyelmet; a

növekedés, fejlődés törvényszerűségére, amely szerint „két rész közül a második rendszerint több”. (Unger, 1941. 19. o.)

Többek közt Adamik Tamás is utal arra, hogy a zene és retorika közötti hasonlóság különösen fontos eleme, hogy mindkettőben lényeges az érthetőség, a gondolatok logikus felépítése, mivel mindkettő a hallgatóság tudatára hatva akarja azok érzelmi állapotát irányítani. (Adamik, Jászó és Aczél, 2004.)

Az érthetőséget Johann Mattheson a jó dallamkészítéssel is összefüggésbe hozza. Ennek módjáról részletesen ír a *Kern melodischer Wissenschaft* című művében, amelyben a jó dallamkészítést a zene legbensőbb lényegének nevezi, így az érthetőség követelménye különösen igaz a dallamalkotás tekintetében. (Barna, 1977. 150-158. o.) A jó dallamkészítés elveit két évvel később a *Vollkommener Cappelmeister* második részének ötödik fejezetében részletesen kifejti. Ezek közül a legfontosabbak a természetességre való törekvés, a kis lépések előtérbe helyezése a nagyobb ugrásokkal szemben, a hosszú dallam elkerülése. (Mattheson, 1999. 219. o.)

Nem mellékes megemlíteni, hogy amikor a barokk elméletírók a retorikával összefüggő hasonlóságra hivatkoznak, akkor olyan dologra utalnak, amely ismert volt koruk minden művelt embere előtt. A 17-18. században a retorika az oktatás alapvető részét képezte. Jelentőségét mutatja, hogy német területen – ahogyan Imre Ernő írja – „1600 és 1700 között négyszáznegyven retorikai tárgyú könyv jelent meg.” (Imre, 2003. 434. o.) A mindennapi életben is lépten-nyomon lehetett retorikai megnyilvánulásokkal találkozni. Ahogy Vígh Árpád fogalmaz: „a retorika nyomta rá bélyegét az élet minden területére”. (Vígh, 1981. 354. o.) Különösen így volt ez az egyházi gyakorlatban, ahol az istentiszteleteken, a prédikációk felépítésében szigorú retorikai elveket követtek.

A retorika zenei életben való meghatározó szerepét nemcsak a traktátusok leírásai bizonyítják, hanem sok történet is igazolja. Példaként álljon itt egy levélváltás a 18. század közepéről. A levélváltás részleteiről Romein Rolland számol be. (Rolland, 1960. 104-110. o.)

A kor egyik zeneszerzője, teoretikusa, Carl Heinrich Graun (1704–1759) 1751. november kilencedikén írt levelében hevesen bírálta Jean-Philippe Rameaut, idézve *Castor és Pollux* című operájának részleteit. Az ötödik felvonás második jelenetének egy recitativóját elemzi, a benne lévő fordulatokat

természetellenesnek nevezi, legfőképpen pedig hiányolja a szerző szónoki tudományban való jártasságát, mindezt meglehetősen gúnyos hangon.

Telemann válaszában rögtön leszögezi, hogy Rameau „nem csekély mértékben behatolt a beszéd művészetébe” (Telemann, 1985. 240. o.), majd részletesen elemzi az említett recitativót, bizonyítva Carl Heinrich Graun állításának ellenkezőjét.

Telemann levelében egyértelműen kijelenti, számára is alapvetően fontos, hogy a zene a beszédhez hasonlítson, majd részletesen bemutatja az említett recitativón, hogy ez pontosan mit jelent számára. A levelezésből fény derül a retorikus gondolkodásmód több apró részletére, amelyek a mai előadóknak segítséget adhatnak a zene egyes alkotóelemeinek megszólaltatásánál.

Telemann leveléből kiderül az alsó appoggiaturáról, hogy az „gyengéddé teszi a dallamot”. A felfelé lépdelő dallamvonal – benne egy kromatikus félhanglépéssel (pathopoeia) – Telemant a „gőgösségre” emlékezteti. Amikor a dallam kvartot ugrik fel (exclamatio), erre az „emelkedetten” jelzöt használja.

A levélváltásnak van egy részlete, amelyben úgy tűnhet, hogy kétségtelenül lehet valami igaza Graunnak. A kérdéses ütemrész szövege: L' arracher au tombeau (kiragadni a sírból), amire Rameau ereszkedő dallamvonalat ír. Erre Graun rögtön le is csap. Ahogy írja: itt a „sírba tenni” még jobb volna. Ezzel a megállapításával az ereszkedő dallamvonal negatív érzelmi jelentésére utalhatott. Az viszont valószínűleg elkerülte figyelmét, hogy a negyedik ütemben a basszusban kromatikus felfelé induló motívum – c-cisz-d-disz – indul (passus duriusculus), melynek pozitív kisugárzása lényegesen erősebb, mint a lefelé hajló dallamívnek.

Ez utóbbi részletből világosan kiderül, a retorikai alakzatokat körültekintően kell megvizsgálni, nem tanácsos csupán egy alakzatot kiragadni az összefüggésekből. A szerző szándéka gyakran több alakzat összevetéséből derül ki. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy az igazán nagy zeneszerzőkre a retorikus alakzatok árnyalt használata a jellemző.

Telemann válaszlevelében kifogásolja, hogy Graun javaslatában szünettel választ szét egy logikailag összefüggő részt. Ez közvetett módon utal a szünetek retorikus értelmezésére, amelyek ezek szerint nem csak zenei, hanem retorikai értelmezéssel is bírnak.

E levélváltással kapcsolatban észrevehetjük a hasonlóságot egy majd' húsz évvel korábbi levélváltással – amelyről Christoph Wolf számol be –, ahol Adolf Scheibe a retorikai jártasságot hiányolta Johann Sebastian Bach zenéjében – ugyanúgy, mint Carl Heinrich Graun Jean-Philippe Rameauval –, Johann Birnbaum a lipcsei egyetem latin és retorika tanára pedig retorikai elvek alapján bizonyította be – hasonlóan, mint Telemann Rameauval kapcsolatban –, hogy Johann Sebastian Bach zenéje nem zavaros, hanem épp ellenkezőleg, a szerző kiválóan ért a beszéd művészetéhez. (Wolf, 2009. XXX. o.) Mindkét írásos szóváltásból látható, hogy a zeneszerzők és műveik megítélésénél a retorikára való hivatkozás még a barokk kor vége felé is döntő érv volt.

A retorikus figurák

A beszéd művészetében (retorikában) a szónok a hétköznapi beszédétől eltérő szófordulatokkal tud leginkább hatni hallgatóságára. Ezeket nevezzük retorikus alakzatoknak, figuráknak. Egy teljesen hétköznapi példával élve, ha valaki azt mondja: „Kérek egy pohár vizet!”, ez egy nyugodt, udvarias, hétköznapi kérés. Vélhetően senki sem ugrana fel a helyérő, hogy vizet hozzon. Ellenben, ha az a bizonyos személy így mondja: „Vizet, vizet, egy pohár vizet!”, akkor érezzük, hogy valami baj lehet, és az a víz nagyon-nagyon fontos. A második kérés két alapvető retorikai alakzatot tartalmazott:

- anaphora (ismétlés)
- complexio (a mondat első és utolsó szava megegyezik).

Irodalmi példát hozva: a 13. században I. Eduárd angol király ötszáz walesi bárdot küldött a halálba, mert azok nem akarták dicsőíteni a hódító zsarnokot. Arany János így ír erről:

„Ötszáz, bizony, dalolva ment
Lángsírba velszi bárd” (Arany, 1981. 328. o.)

A költő felcseréli a megszokott szórendet (ötszáz velszi bárd, bizony, dalolva ment lángsírba). Ezt nevezzük hyperbatonnak. Ennek a zenében a dallam más fekvésben való folytatása felel meg.

A mások értelmébe való behatolás és a hallgatónak egy előre meghatározott érzelmi állapotba való eljuttatása érdekében a zenében is ki kellett alakítani a tudatos meggyőzés eszközeit.

A korabeli teoretikusok, valamint 20. századi zenetörténészek, zenetudósok egybehangzóan állítják, hogy a tudatos kifejezés legkézzelfoghatóbban a retorikus figurákban jelenik meg, a kifejezőerő megnyilvánulásában pedig kiemelkedően nagy szerepük van. (Pintér, 2001; Péteri, 1987)

Dietrich Bartel megállapítása szerint a zene és retorika közötti kapcsolat leggyakrabban és legfrekvenciáltabban a retorikus figurák használatában jelenik meg. (Bartel, 1997) A retorikus figurák feladata ebből adódóan az, hogy a szövegben lévő érzelmeket érthetővé tegyék, a szavak érzelmi súlyát előhozzák. Ezt – hasonlóan a beszéd művészetéhez – a zenében is elsősorban a szokásostól eltérő fordulatok alkalmazásával érik el. Ilyen, a megszokott gyakorlattól eltérő fordulat lehet például egy disszonanciának az ütemsúlyon átkötéssel való meghosszabbítása (catachrese), egy disszonáns akkord oldásának elhagyása, esetleg az oldás helyén újabb disszonancia megjelenése (ellipsis), ilyenek a szűkített, bővített lépések (saltus duriusculus), szűkített, bővített hangzatok (parrhesia), a különböző helyeken váratlanul megszakított dallammenet (abruptio), vagy ilyen egy motívum különböző helyeken (közvetlenül egymás után, a zenei gondolat végén, vagy a következő egység elején), különböző módokon (mélyebbről, magasabbról, diminuálva) való megismétlése (anaphora, analepsis, auxesis, epizeuxis).

A retorikával foglalkozó traktátusok megközelítően százötven alakzatot különböztetnek meg. Hans-Heinrich Unger a figurákat négy csoportba osztja aszerint, hogy

- csak a zenében használatosak (például: abruptio, catabasis)
- csak a beszéd művészetében használatosak (aetilogia, hyphen)
- mindkettőben megtalálhatóak, és jelentésükben is megegyeznek (anadiplosis, exclamatio). (Unger, 1941. 64-66. o.)
- jelentésükben hozzávetőlegesen hasonlóak (epanalepsis, hyperbole).

Amikor mindkét művészeti ágban megtalálható egy figura, sokat segít, ha az eredeti, retorikai meghatározást is elolvassuk. Erre a korabeli teoretikusok írásaiban éppúgy találunk utalást, mint 20. századi zenetudósoknál. (Bartel, 1997. 171. o.; Unger, 1941. 77. o.)

A zenei megformálást segítheti, ha nem csupán az alakzatot ismerjük fel, de tudjuk azt az okot is, amiért, illetve amire azt a figurát használták.

Így például az ismétlés alakzatainál a szónok olyan szavakat vagy mondatrészeket ismételt meg, amelyeket mondandója szempontjából lényegesnek tart; az ismétléssel nyomatékosítani akarta jelentését, így ez éppen hogy nem szószaporítás, hanem ellenkezőleg, a lényeges dolgok kiemelése.

Itt érdemes megjegyezni, hogy a vokális művekben található szóismétlések gyakran tűnhetnek ötletszerűeknek. Mai hallgatónak és előadónak sokszor lehet az az érzése, hogy a szavakat csak azért ismétli a szerző, hogy legyen elég szöveg, amivel a dallamot el lehet énekelni. Hartmut Krones azonban, idézve Johann Sebastian Bach mühlhauseni elődjének, Georg Ahlenak (1651–1706) 1697-ben megjelent írását (*Musikalisches Sommer-Gespräche*), rámutat arra, hogy a szóismétléseket a barokk művekben tudatosan, retorikai elvek alapján szerkesztették meg. Georg Ahle a 98. zsoltár szövegét felhasználva mutatja be, hogy a szöveg változtatásával miként lehet különböző retorikai fordulatokat létrehozni: „Jauchet dem Herren alle Welt, singet, rühmet und lobet”. A szónok itt egyre erőteljesebb kifejezést használ, ami a gradationnak felel meg. Ha azonban így írja: „Jauchzet, jauchzet, jauchzet dem Herren alle Welt”, ez már epizeuxis. Ha így változtatja meg a szöveget: Jauchzet, jauchzet dem Herren alle, alle Welt”, ez kettős epizeuxis. A következő változat: „Jauchzet dem Herren, jauchzet Ihm ale Welt, jauchzet und singet”, ez pedig anaphora. A továbbiakban hasonlóan szemléletesen kerül bemutatásra a synonyma, asyndeton, polysyndeton, anadiplosis, climax, epistrophe, epanalepsis, epanodos. (Krones, 2008. 29-64. o.)

Georg Ahle példáját idézi Johann Gottfried Walther (1684–1748) is zenei lexikonjában, bizonyos retorikai fordulatok bemutatásához. (Walther, 1732. 228. o.) Georg Ahle a példák bemutatása előtt megjegyzi, ahogy a szónok számára szükséges a retorikai figurák használata, ugyanígy szükséges a zeneszerző számára is. (Krones, 2008. 34. o.)

Több alakzatnál figyelhetjük meg, hogy ugyanazt a zenei fordulatot egyes szerzők különböző elnevezéssel illetik. Arnold Schmitz arról ír, hogy vannak olyan elnevezések, amelyek között a határ nem állapítható meg világosan. Példaként említi, hogy a parenthesesét (egy dallammenetbe mélyebb fekvésű rész beültetése) nem könnyű elválasztani a hyperbole- vagy hyobole-tól (a dallamvonal felülről való elhagyása). (Schmitz, 1955. 180. o.) Jan Wilbers a szűkített, bővített lépéseket dallami parrhesiának nevezi, de több esetben ezeken

a helyeken a „saltus duriusculus” elnevezést használja. (Wilbers, 1995. 28-129. o.)

Hasonló problémával találkozunk a zenei folyamat megszakítására szolgáló abruptio és aposiopesis alakzatok esetében is. Dietrich Bartel (1997. 167. o.) jegyzi meg, hogy Athanasius Kircher (1601–1680) az abruptio elnevezést az aposiopesis helyett használja, majd a későbbiekben a homioiptoton elnevezésre vált. Az aposiopesis ismertetésénél Meinrad Spiess (1683-1761) Traktátusában egy vagy az összes szólam megállásáról ír, majd hozzáteszi, ennek egy másik elnevezése lehet az abruptio. (Spiess, 1745. 155. o.) Johann Gottfried Walther (1732. 41. o.) az aposiopesissel kapcsolatban az összes szólam váratlan megállásáról ír. Míg Athanasius Kircher (1650. 145. o.) az abruptio meghatározásánál csupán a zenei folyamat váratlan megszakítását említi, addig Walther (1732. 2. o.) hozzáteszi: „a kvart feloldása elmarad, a záróhangot csak a basszus szólaltatja meg.”

Ezekből a példákból jól látható, hogy a retorikus figurák elnevezését nem mindig lehet következetesen végigvinni. Ezért célszerűbb inkább a figurák szerepét vizsgálni, és aszerint csoportosítani őket. Emellett pedig érdemes odafigyelni Philipp Melanchthon (1497–1560) tanácsára, miszerint az elnevezések változatossága ne zavarja meg az embert. (Pintér, 2001. 80. o.)

A kotta értelmezésének barokk gyakorlata

A kottairás-olvasás – zenei stílustól függetlenül is – örök probléma zenetudósok és előadók számára. A lejegyzés hiányos voltát nap mint nap tapasztalhatjuk. A notációt Somfai László egyik írásában „kétségkívül tökéletlennek” és „szüntelen változónak” nevezi. (Péteri, 1987. 96. o.)

Különösen nehéz és összetett kérdés ez a régebbi korok zenéjének esetében.

A barokk kotta olvasásának, értelmezésének a nehézségét alapvetően három okra lehet visszavezetni:

1. A kottairás első ránézésre úgy tűnik, hogy az elmúlt 400 évben nem változott. Ugyanazokkal a jelzésekkel találkozunk Monteverdinél, mint Mahlernél vagy Kodálynál. Ennek ellenére az egyes jelek a különböző korokban mást és mást jelenthettek. Ezért meg kell tanulnunk a kottákat a régi korok gyakorlatának megfelelően olvasni.

2. A ma használatos kottákban nagyon sok olyan jelzés van, amelyek nem a szerzőktől, hanem későbbi korok kiadóitól származnak. Ezeknek egy részét megfelelő stílusismerettel rendelkező zenészek ki tudják szűrni, viszont vannak olyan beírások, amelyekről nem lehet egyértelműen megállapítani, hogy a szerző írta be, vagy későbbi bejegyzés. Ebből adódóan sajnálattal kell megállapítani, hogy a barokk művek előadásánál a ma használatos kották jelentős része használhatatlan. Megszívlelendő, amit Hammerschlag János 1952-ben írt: „Ne folytassuk a közzététel időszerűtlenné vált módját! Igyekezzünk mindenütt hiteles kottaanyagot, ellenőrzött tiszta szöveget adni [...] Ne terjesszük más, megbízhatatlan kiadások tévedéseit [...] A szövegbe bármit is beírni: teljesen elhibázott kiadói technika. Még dinamikai utasítások vagy frazeálási ívek sem odavalók...” (Szabolcsi és Bartha, 1953. 220. o.)
3. A 17-18. századi kották nem tartalmazzák sok olyan információt, amelyek – a mai gyakorlatból kiindulva – alapvetően szükségesnek tűnnek a művek előadásához. Erre utaló írások már a 20. század elejétől találhatók: „Néhány nagy zenetörténész már 1900 táján elkezdte bolygatni azt a problémát, hogy a lerögzített darabok eredeti, hangzó formája nemcsak azokból a hangokból állott, amelyek ránk maradtak...” (Pernye, 1981. 265. o.)

A dinamika

A 17-18. századi kottákban kevés dinamikai jelzést találunk. Ezek a jelzések konkrét dinamikai váltásokat sugallnak, mivel erősítésre, halkításra utaló jelzéseket szinte nem találunk. Részben ebből is adódhat, hogy nagyon sok olyan előadást lehet hallani, ahol a dinamika tömbökben mozog, jól elhatárolható forte és piano részek vannak, árnyalások nélkül. A barokk művek dinamikájával kapcsolatban sok zenésznek egyből a „terasz-dinamika” jut eszébe, mint ennek a zenének „alapértelmezett” dinamikai jellemzője.

Kétségtelen, hogy a terasz-dinamika létezett, sok műben világosan tagolható a darab hangos és halk részekre, de ha megnézzük, mit írtak erről a korszak teoretikusai, rögtön láthatjuk, hogy a barokk művek dinamikájára a folytonos változás mint egyfajta zenei fény-árnyék játék volt a jellemző. A seregnyi leírásból álljon itt két idézet:

„A szenvedélyes előadásmód lényege az énekhang erősítésében és halkításában, valamint a felkiáltásokban rejlik.” (Donington, 1978. 285. o.)

„Tanuld meg, hogyan kell a hangodat érzékenyen teltté tenni és ellágyítani, hogy olyan legyen, mint egy sok színárnyalatú hímzés, vagy mint egy szélroham, amely gyenge szellővel kezdődik, lassanként fokozódik mindent elseprő erejűvé, aztán újra csendessé válik, és úgy enyészik el.” (North, 1887. 106. szakasz)

A barokk dinamikával kapcsolatban pár alapelvet jó figyelembe venni:

- a diszszonancia mindig erősebb, mint az oldás
- a dúr részek általában hangosabbak, a moll részek halkabbak
- az első megszólalás rendszerint természetes (= nem visszafogott) hangerővel szólal meg (Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a korabeli kottákban az első dinamikai jelzés sok esetben a piano, ami többnyire az első zárlat után található. Ebből logikusan következik, hogy előtte hangosabban kell játszani.)
- az imitációs vagy fúgatémákat mindig bátrabb hangerővel játszhatjuk.

Claude V. Palisca szerint a barokk zenére a tűz, féktelenség, szenvedélyes kitörések jellemzők. Ahogy írja: „Mindazon jellemvonások mögött, amelyek a zenét barokként fémjelzik, ott rejlenek az őket létrehozó indítóokok: a szenvedélyek” (Palisca, 1976. 11-12. o.) Egy ilyen zene megkívánja a féktelenül tüzes, szenvedélyes dinamikai árnyalásokat.

Artikulációs jelzések

A hálás utókor bejegyzései itt okozzák a legtöbb félreértést, nehézséget, ráadásul az artikulációs jelzések jelentése is változott az elmúlt évszázadokban. A korabeli kottákban – hasonlóan a dinamikához – artikulációs jelzésekből is keveset találunk. Ennek alapvetően két oka van: a barokk kor zenészei tisztában voltak az artikuláció szabályaival, így fölösleges volt azokat beírni, valamint a sok bejegyzés átláthatatlanná tette volna a kottaképet. Nagyon fontos tisztában lennünk azzal, hogy egy darabban az artikulációs jelzések hiánya egyáltalán nem jelenti azt, hogy mindent egyformán kell/szabad játszani.

A legalapvetőbb artikulációs szabályok így foglalhatók össze:

- szomszédos hangok általában kötöttebbek (legato)
- a szekundnál nagyobb lépéseket általában megütve
- váltóhangos fordulatokat általában kötve

- a disszonanciától az oldást nem szabad elválasztani
- skála felfelé: általában megütve, skála lefelé inkább kötöttebben.

A lassú darabokban több lehet a kötés (legato), míg a gyors tételekben (táncokban) inkább megütve szólaltatjuk meg a hangokat.

A dinamikához hasonlóan az artikuláció is árnyalt, sokszínű kell hogy legyen, akár egy zenei gondolon belül is. Robert Donington így ír erről: „hangonként változhatnak az árnyalatok: nincs két egymás után lefutó hang, amely az elkülönítésnek szükségszerűen ugyanazt a fokát vagy módját kívánná meg.” (Donington, 1978. 279. o.)

Az artikulációs jelzések árnyaltságának szemléltetésére álljon itt két példa:

Legato: a 17. század elején alkalmazták először. A kötőív elé artikulációs szünetet (elválasztást) kell tenni. A kötőívek alá eső hangokból az első hangsúlyosabb, aztán fokozatosan súlytalanodik. A legutolsó hang kicsit rövidebb, az a legsúlytalanabb. Ebből adódóan a legato nemcsak artikulációs, hanem frazeálási jelzés is. Sok esetben „süt” a legato jelzésről, hogy elsősorban az összetartozó hangok lendületét jelzi, az artikulációs jelentése másodlagos. A legatónak több jelentése is lehet: Bachnál a hosszú kötőív azt jelzi, hogy ott a szokásos artikulációt lehet alkalmazni. (Jogos kérdés viszont az, hogy mi számít hosszú kötőívnek...) A francia zenében a kötőívvel összekötött nyolcadokból álló párokat legtöbbször egyenlőtlen játékmódban kell előadni. Vivaldinál a hosszú kötőív sajátos, egyedi megoldás, komolyan kell venni.

Staccato: a 17. század elejétől dokumentálható. Jelentései: egyrészt az, amit a mai gyakorlatból ismerünk, de jelentheti egyszerűen csak a hangok elválasztását (nem legato játék). Erre jó példa J. S: Bach F-dúr oboaversenye első tételének harmadik üteme. A nyolcadmozgást egy korabeli vonós „húzottan” (mai értelmezésben: kötötteen) játszotta volna, ahogyan ez a hasonló lépéseknél szokás volt. Bach így jelezte, hogy itt eltér a szokásos artikulációtól. A francia zenében a staccato az inegal játék végét is jelenti.

Ritmus

A kottaolvasásnak ez az a része, amely leginkább eltér a mai gyakorlattól. A mai zeneoktatás különösen nagy gondot fordít arra, hogy a zeneszerző által leírt ritmus a kottaképnek megfelelően szólaljon meg. Ez az 1800-as évektől valóban

fontos szempont, de a barokk szemlélettől alapvetően idegen. Harnoncourt így ír erről: „A mai zenész pontosan azt játssza, ami a kottában áll, anélkül, hogy tudná: a matematikailag pontos notáció csak a 19. században vált általánossá.” (Harnoncourt, 1988. 16. o.)

A barokk kor zenészei mindent elkövettek a ritmikai szabadság, hajlékonyság elérésének érdekében. Ennek egyik legszembetűnőbb megnyilvánulása az egyenlőtlen (inégal) játékmód, melynek lényege, hogy azonos ritmusban lejegyzett hangokat különböző módon szólaltatunk meg. Fontos az elején leszögezni: ritmikai szabadságról és nem szabadosságról van szó! Szó sincs semmiféle ritmustalan, pongyola játékról.

Jogosnak tűnik a kérdés; nem lehetett volna azt leírni, amit játszani kell? Erre a kérdésre világos választ kapunk a korabeli teoretikusoktól.

„Két hang közül az egyik rendszerint pontozott, de jobbnak látszik, ha ezt nem írjuk ki, mert félő, hogy akkor rángatottan fogják előadni.” (North, 1959. 223. o.)

„Ami a hangok egyenletes vagy egyenlőtlen voltát illeti, nagyon nehéz általános alapelveket leszögezni, mert ebben a kérdésben az éneklendő darab stílusa a döntő.” (Montéclair, 1709. 15. o.)

Erről a kérdéstről Couperin nemes egyszerűséggel csak ennyit ír: „Más, amit leírunk, más amit eljátszunk.” (Couperin, 1716. 38. o.) Az egyenlőtlen játék fajtáiról, arról, hogy mikor alkalmazhatjuk ezt a játékmódot, nagyszerű összefoglalást ad Robert Donington A barokk zene előadásmódja című könyvének XIX. fejezetében. (Donington 1978. 249-250. o.)

Enyhe egyenlőtlenesség:

- a hangok magától értetődően rendeződnek párokba
- leginkább lépésszerűen haladnak
- az adott részleten belül a legkisebb ritmusértéket képviselik, mégpedig nagy számban
- a mérőütésre legalább egy hangpár esik, ennél hosszabb hangokon nincs egyenlőtlenesség
- jellegük inkább kecses, mint energikus
- inkább melodikus figurációt, mint lényeges dallamfordulatokat alkotnak.

A nagymértékű egyenlőtlenség lényegében csak egy dologban tér el az enyhe egyenlőtlenségtől: amikor a zene jellege inkább energikus, mint kecses.

A régizene-játék talán legnagyobb vihart kavaró része a pontozás értelmezése körül alakult ki. A mai gyakorlatban a pont felével hosszabbítja meg a hangot. A barokk gyakorlat ebben is más volt.

„A pontozást úgy valósítjuk meg, hogy a pontozott negyedhangon várunk egy kicsit, a következő nyolcadon pedig fürgén áthaladunk.” (L' Affilard, 1694. 30. o.)

„Mivel a pontozott hangok lejegyzése gyakran távolról sem pontos, kialakult egy általános előadói szabály (bár ez alól is sok a kivétel). Ez a szabály azt mondja ki, hogy a pont után következő hangok a lehető leggyorsabban játszandók, és ez sok esetben így is van. Viszont az is előfordul, hogy a többi szólam hangjai határozzák meg a pontozás hosszát, illetve a simább ritmika indítja az előadót arra, hogy a pontozott hangot kissé megrövidítse.” (Bach, 1753. 23. o.)

A pontozás kérdését Quantz is tárgyalja a Fuvolaiskolájában. Megállapításai ékesen bizonyítják, hogy a régi zenével kapcsolatos dokumentumok, traktátusok értelmezésénél nagy körültekintéssel kell eljárni, igen veszélyes egy-egy mondatot kiragadni és az alapján dönteni. Quantz az ötödik főrész elején ezt írja: „Ha egy kotta után egy pont áll, a pont még feleannyit ér, mint az őt megelőző...” (Quantz, 1752. 73. o.)

Ezután pár oldallal viszont ezt írja: „a pont utáni rövid hang idejét nem tudjuk pontosan meghatározni.” (Quantz, 1752. 77. o.)

A fennmaradt leírásokból arra a következtetésre juthatunk, hogy a barokk zenében a pontozás mértékét elsősorban a zene karaktere határozza meg. Lassabb tempójú daraboknál a pontozás lágyabb, míg a gyorsabb daraboknál a „pont után következő hangok... gyorsabban játszandók.”

Gyakran megesik, hogy egy tételen belül többfajta pontozás is található. Ezekben az esetekben a legkisebb pontozás szerint kell játszani minden esetben. Ezt figyelhetjük meg Händel Messias című oratóriumának ouverture-jében, ahol az első ütemben nagy nyújtott, a nyolcadik ütemben kis nyújtott ritmus van. A tételben ezért mindent dupla pontozással kell játszani.

1.1 Sinfonia

Grave

Violino I

Violino II

Viola

Bassi

Allegro moderato

Händel: Messiás Ouverture

További problémát vet fel, amikor egy tételen belül nyújtott ritmus és triola egyaránt (akár egymás alatti szólamokban) található. Sok esetben ilyenkor a nyújtott ritmust „trioláson” játsszuk. Megjegyzendő, hogy a barokk vége felé kialakult gáláns stílusban ez a gyakorlat már megszűnőben volt. A triolákkal kapcsolatos másik probléma az, amikor duolák ütköznek triolával. Egyes korabeli teoretikusok ezt a legjobban tiltott zenei helyzeteknek nevezik. A megoldás: a duolákat „triolásítani” kell.

A díszítés

A barokkban a díszítés alapvetően hozzátartozik a műhöz, az előadáshoz. Ahogy Donington írja: „a barokk zenében a díszítés nem luxus, hanem a zenélés szükségszerű része.” (Donington, 1978. 156. o.) Több teoretikus is úgy ír a díszítésről, mint ami megmutatja, ki az igazi zenész, művész.

„Egy igazi muzsikus az adagióban nagyon kitehet magáért, és megmutathatja tudományát a hozzáértőknek” (Quantz, 2011. 156. o.)

„Az Air (első részének) megisméltésekor viszont nem nagy művész az, aki nem variálja meg azt minél jobban.” (Tosi, 1723. 93. o.)

Nagy szerencsénkre a díszítési gyakorlatról bőséges leírás és kidolgozott példa maradt fenn. Ezek közül a legismertebb Johann Johaim Quantz Fuvolaiskolája, amelyben egy többoldalas díszítési táblázat található. A szerző egyszerű hanglépéseket vesz sorba, és mindegyik díszítésére 20-25 példát hoz. Az adagiójáték módjáról írt rész végén pedig egy teljes tétel díszítését találhatjuk. Georg Phlipp Telemann kimondottan pedagógiai szándékkal írt szonátákat, hogy bevezesse a kezdő játékosokat a díszítés művészetébe. (Telemann, 1728/1732.) Ezekben a szonátákban Telemann megadja az alapidallamot, majd egy sorral lentebb a díszített változatát. Nagyon tanulságos a metodikus triók és scherzók kiadványa is, ahol a díszítés gyakorlatát a triójátékban is bemutatja.

A díszítéssel kapcsolatban is van pár alapvető szabály, amit tanácsos szem előtt tartani:

- A díszítés nem csupán egy dallam ötletszerű variálása, hanem az érzelmi kifejezés eszköze. Az érzelmek fokozódásával a díszítés is egyre sűrűbb lesz. „A díszítéseknek [...] a mű kifejezőerejét kell egészen személyes módon fokozniuk.” (Harnoncourt, 1988. 63. o.)
- Az egyszerűbb díszítéstől haladunk az összetettebb felé, a variált téma utolsó megjelenését viszont nem szerencsés kidíszíteni.
- A záró hang nyugvópont, ezért rendszerint nem díszítjük.
- A záratokon lévő kadenciák hossza az énekes- és fúvósszólamnál annyi, amennyit egy levegőre el lehet énekelni vagy játszani. Ezzel szemben a vonós „olyan hosszú kadenciát játszhat, amelyet akar, hogyha egyébként gazdag a fantáziája. De előnyösebb, ha rövid a kadenciája, mint ha hosszú és unalmas.” (Quantz, 2011. XV. főrész)

- Az ünnepélyes, komoly karakterű tételek nem igényelnek díszítést.

A díszítésekkel kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy a barokk korban két nagy nemzeti stílus volt: a francia és az olasz. A két stílus több dologban is eltért egymástól. Az egyik eltérés épp a díszítési gyakorlatban volt. A francia zenében többnyire pontosan le volt írva, milyen díszítéseket kíván a szerző. Ezek általában ornamentális jelzések, amelyek szerzőkként is változhattak, ezért a jobb kiadások tartalmazzak egy táblázatot, amely megmutatja, hogy az adott jelzést hogyan értelmezi a szerző, mivel megeshet, hogy ugyanaz a jelzés másik szerzőnél mást jelent!

Ezek a díszítések nem „ad libitum” jellegűek, hanem kötelezően hozzátartoznak a darabhoz. Egy korabeli feljegyzésben panaszkodik egy – feltehetően francia – zenész, hogy „miért nem erőltetik meg magukat [a zenészek], hogy a szólamokat úgy játsszák, ahogy meg vannak írva?” (Harnoncourt, 1988. 161. o.)

Ezzel szemben az olasz díszítési stílus komoly összhangzattani tudást igényel, mivel itt a díszítések gyakran körülírják az alapidallamot, a hangközöket futamokkal kötik össze, a díszített dallam gyakran alig hasonlít az eredetire.

Quantz erről is részletesen ír:

„...az adagióra kétféleképpen tekinthetünk: vagy francia, vagy olasz ízlés szerint. Az első mód a dallam csinos és összefüggő előadását követeli meg, fölékesítését a kiírt díszítésekkel, úgymint előkéekkel, egész és féltrillákkal, mordentekkel, doppelschlagokkal, battement-okkal, flattement-okkal stb., ámde terjedelmes menetek vagy nagy rögtönzött díszítések hozzátétele nélkül. [...] az olasz mód abból áll, hogy egy adagióban igyekszünk mind ezeket a kis francia díszítéseket, mind pedig terjedelmes a harmóniával mégis összefüggő, mesterkélt manírokat is alkalmazni.” (Quantz, 2011. 56. o.)

A két ízlés közötti különbséget jól meg lehet figyelni az alábbi két példán. Az első Telemann metodikus szonátaiból egy részlet, ez az olasz ízlésre, a második pedig Couperin egy tánc tétele, ami a francia díszítésre példa. Telemann művében a felső sorban látható az alapidallam, az alatta lévő sorban a Telemann által kidíszített változat. Couperin kottájában nincs díszített változat, a dallamot a szerző eleve az előírt díszítéssel jegyezte le. Ebben a kottában találhatunk arra is példát, amit az artikulációval kapcsolatban az előzőekben írtam: a staccato a francia zenében az inégal játékmód végét is jelentheti (81. ütemtől).

The image displays a handwritten musical score for a Trio and Scherzo by Georg Philipp Telemann. The score is written on eight staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like slurs and accents. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is clear and professional, typical of 18th-century manuscript notation.

Részlet Telemann Metodikus triók és scherzók sorozatából

6

*Chaconne
ou Passacaille*

Premier Desus

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Chaconne ou Passacaille, Premier Desus" by Couperin. The score is written on ten staves of music, each beginning with a measure number. The first staff starts at measure 1 and includes the tempo marking "moderement". The second staff starts at measure 7 and has a handwritten "less" above it. The third staff starts at measure 12. The fourth staff starts at measure 28. The fifth staff starts at measure 40 and includes markings for "vif & marqué" and "doux". The sixth staff starts at measure 49 and includes markings for "doux" and "pointe-coulé". The seventh staff starts at measure 59 and includes markings for "doux" and "pointe marqué". The eighth staff starts at measure 68. The ninth staff starts at measure 76. The tenth staff starts at measure 83. The eleventh staff starts at measure 90. The twelfth staff starts at measure 98 and ends at measure 105. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Couperin: Les Nations - Chaconne

Konklúzió

Ma a zenei életben az előadói stílusok széles palettája megtalálható. Kis túlzással azt lehet mondani, hogy mindent, mindenfajta módon el lehet játszani. Van egy varázskifejezés, amely sok esetben azonnali feloldást ad minden stílusbeli kötöttség alól; „Nekem ez a felfogásom, számomra ezt mondja a zene”. Kétségtelen, hogy a személyes intuícióknak, zenei érzéknek, muzikalitásnak döntő szerepe van az előadásban.

Azt, hogy érett zenészként ki milyen utat választ, természetesen mindenkinek jogában áll eldönteni. Nekünk, zenetanároknak viszont meggyőződésünk, hogy kötelességünk zenetörténetileg, stilisztikailag helytálló tudásanyagot adni tanítványainknak. Sok minden lehet „felfogás” kérdése, de olyan előadói gyakorlatra, amely a 19. században alakult ki, nem mondhatjuk, hogy száz-
százötven évvel korábbi gyakorlat. Olyan szabályokra, amelyek – sok esetben dokumentálhatóan – a 19. században alakultak ki, nem mondhatjuk, hogy a 17-18. században keletkeztek. Ez nem muzikalitás, felfogás kérdése, hanem stílusismeret kérdése.

Az előadói szabadságra hivatkozva nem keverhetünk össze zenetörténeti korszakokat, mert Pernye András szavaival élve: „Ez pusztán történelemhamisítás.” (Pernye, 1981. 251. o.)

Irodalom

Adamik Tamás–A. Jászó Anna–Aczél Petra (2004): *Retorika*. Osiris Kiadó, Budapest.

Affilard Michael L' (1694): *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*. Párizs.

Algrihm, Isolde (1987): „*Retorika a barokk zenében*”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2*. Zeneműkiadó, Budapest. 40-49.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): *Versuch*. Berlin.

Bartel, Dietrich (1997): *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures im German Baroque Music*. University of Nebraska Press, London.

Buelow, G. J. (1987): „*Retorika és zene*”. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2*. Zeneműkiadó, Budapest.

Caccini, Giuliano (1977): *La nuove musiche előszavából*. In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. Zeneműkiadó, Budapest. 106-111.

Couperin, Francois (1716): *Csembalóiskola*. Párizs.

Donington, Robert (1978): *A barokk zene előadásmódja*. Zeneműkiadó, Budapest.

Eggebrecht, Carl and Dahlhaus, Hans Heinrich (2004): *Mi a zene?* Osiris kiadó, Budapest.

Hammerschlag János (1953): „*A zenei díszítések világából*”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 199-220.

Harnoncourt, Nikolaus (1988): *A beszédszerű zene*. Editio Musica, Budapest.

Hayns, Bruce (2007): *The End of Early Music*. Oxford University Press, Oxford.

Imre Mihály (2003): *Retorikák a reformáció korából*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.

Jeppesen, Knud (1975): *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Zeneműkiadó, Budapest.

Kircher Athanasius (1650): *Musurgia Universalis*. Francesco Corbellotti, Róma.

Krones, Hartmut (2008): „*Zur musikalischen „Rhetorik” in G. Ph. Telemanns Kantaten.*” In: Adolf Novak-Andreas Eichorn (szerk.): *Telemanns Vokalmusik*. Georg Olms Verlag, Hildesheim. 29-64.

Kubik, Reinhold and Legler, Margit: *Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music*. Bach Network UK 2009, 2013.09.23-ai megtekintés, [http://www.bachnetwork.co.uk/ub4/kubik legler](http://www.bachnetwork.co.uk/ub4/kubik_legler).

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1978): *Anleitung zum Clavierspielen (Berlin, 1755) 12*. In: Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja*. Zeneműkiadó, Budapest.

Mattheson, Johann (1977): „*Kern melodischer Wissenschaft*”. (Hamburg, 1737) In: Barna István (szerk.): *Örök Muzsika*. Zeneműkiadó, Budapest. 150-158.

Mattheson, Johann (1999): *Der Vollkommene Cappelmeister*. Bärenreiter, Kassel.

Montéclair, Michael de (1709): *Nouvelle méthode pour apprendre la musique*. Párizs.

North, Roger (1887): *Önéletrajz (kb. 1695)*. Új kiadás: Jessopp, London.

Palisca, Claude V. (1976): *Barokk zene*. Zeneműkiadó, Budapest.

Peri, Jacopo (1977): *Euridice – előszó*. In: Barna István (szerk.): *Örök muzsika*. Zeneműkiadó, Budapest. 103-105.

Pernye András (1981): *A nyilvánosság*. Zeneműkiadó, Budapest.

Péteri Judit (1987): *Beszélgetés Jos van Immerseellel*. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2*. Zeneműkiadó, Budapest.

Pintér Tibor (2001): *Affektus és ráció. Descartes szenvedélytana és a barokk zenei affektuselmélet*. Phd-disszertáció. Kézirat. ELTE BTK Esztétikai Doktoriskola, Budapest.

Platón (1989): *Állam*. Gondolat Kiadó, Budapest

Quantz, Joachim (2011): *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó, Budapest.

Rolland, Romain (1960): *Zenei utazások a múlt birodalmában*. Zeneműkiadó, Budapest.

Schmitz, Arnold (1955): „*Figuren*”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bärenreiter, Kassel. 176-184.

Schönberg, Arnold (1971): *A zeneszerzés alapjai*. Zeneműkiadó, Budapest.

Somfai László (1987): *Notáció és játéktípusok*. In: Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 2*. Zeneműkiadó, Budapest.

Spiess, Meinrad (1745): *Tractatus. Johann Jacob Lotters seel. Erben*, Augsburg.

Telemann, Georg Philipp (1985): *Singen ist das Fundament zur Musik in allen dingen*. Eine Dokumentensammlung. Verlag Philipp Reclam, Leipzig.

Tosi, Pier Francesco (1723): *Opinioni de' cantori*. Bologna.

Unger, Hans-Heinrich (1941): *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*. Konrad Triltsch Verlag, Würzburg.

Vígh Árpád (1981): *Retorika és történelem*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Walther, Johann Gottfried (1732): *Musikalisches Lexikon*. Wolfgang Deer, Leipzig.

Wilbers, Jan: *Musikalisches Rhetorik im Bachs Matthäus Passion*. <http://members.home.nl/canopus/Rhetorik/14.%20Kapitel%20XVIIIa.%20Nvb%20001-026%20>: I. 7. (1995)