DEVICH SÁNDOR

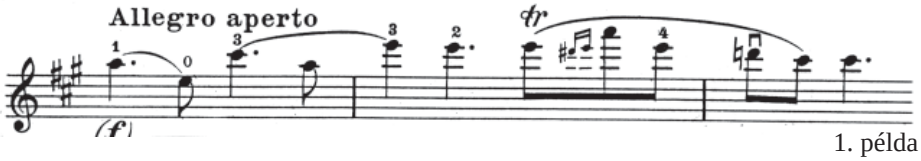
KÖTÉS VAGY VONÁS?

„A zenei jelek között nem kevéssé fontos a *kötõjel*, bár vannak, akik ezt alig-alig veszik figyelembe."
(Leopold Mozart *)

Bár a New Grove Lexikonban ezt így nem találjuk, mégis – ha nem is tudományosan, de – a lényeget mondja ki a régi bölcsesség, miszerint a vonós játék *háromféle váltás* kombinációja — ennyi, se több, se kevesebb. A fekvés-, a húr- és a vonóváltás összefüggéseinek fel- és kiismerésére, ennek a különös, gazdag *szimbiózisnak* maradéktalan használatba vételére („rendeltetésszerû használatára") egyetlen keresõkutató, vagy egyszerûen csak érzékeny, fogékony élet is kevés.

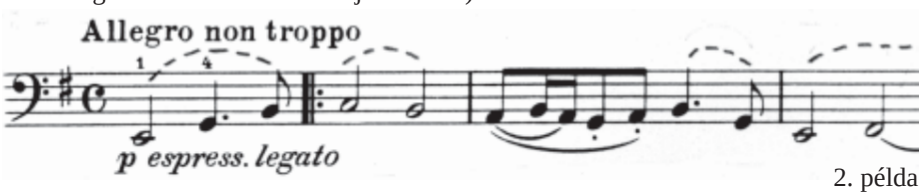
Írásomban a *vonó* használatáról, pontosabban, más szavakkal: a „mikor és hogyan váltsunk, mikor és hogyan *ne* váltsunk vonót" kérdéseirõl, a *legatóról*, a *kötõívrõl* lesz szó. (Mellesleg meg kell állapítanom, hogy jónéhányszázéves kottaírásunknak egyetlen elemét – vesszõcskét, pontot, betût, számjegyet, „kulcsot", vonalat, többnyire olasz szavakat – sem negligál annyira bármely rendû-rangú, zenéhez közel álló tanár, karmester, elõadó, kritikus, amatõr stb. — mint a szegény mostohagyerek *kötõívet.* Egyetlen, a *szerzõi legato-ív* elleni ilyen-olyan merényletet sem követ – sem koncerten, sem vizsgán, sem versenyen – egyetlen értetlen vagy nehezményezõ fej-, kéz- vagy karmozdulat, de még egy szemöldök-rándulás, homlok-ráncolás sem, ami pedig okkal-joggal és rendesen kijár egy-egy idegen hangnak vagy rossz ritmusnak.)

„Már kora ifjúságomban" – befolyásolatlanul, naivan, kritikátlanul és mit sem sejtõn, de – zavart a mód, ahogyan játszanom kellett Mozart A-dúr koncertjét („így van a kottában" — mármint a Joachim-félében), az Adagio bevezetés és az Allegro aperto fõtéma indításának artikulációs azonosságára sem gondolva, természetesen.



1. példa

A *Brahms e-moll* szonáta fõtémája is *kötve*-játszva költözött be – a koncerteken látottak-hallottak alapján – zenei tudatomba. (Az indoklás, miszerint a szerzõ „espressivo *legatót*" ír elõ, nem elfogadható, hiszen az 5. ütemben – késõbb a 18. ütemtõl folyamatosan – *kötõívet* használ, megtehette volna a mû elején is. Nyilvánvaló, hogy a „legato" ebben az összefüggésben – és logikusan – éppen azt jelenti, hogy *nem kötve*, hanem éneklõ, de kissé „szótagolt", *kötött külön vonóval*. (Ismerjük fel az alkotói szándékot: milyen különbséget vár az elõírástól és a jelöléstõl?)



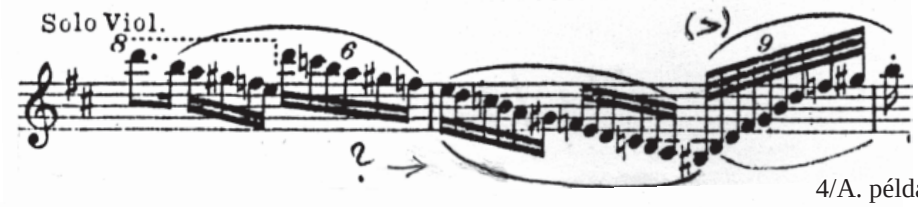
2. példa

* Leopold Mozart: Hegedûiskola. Fordította Székely András

A zenekarban ért egyik elsõ inzultus – és a „kössük rá” vagy „kössük hozzá” szlogennel való találkozásom – is Brahmshoz, a 2. szimfónia IV. tételének mellék-témájához fûzõdik:

3. példa

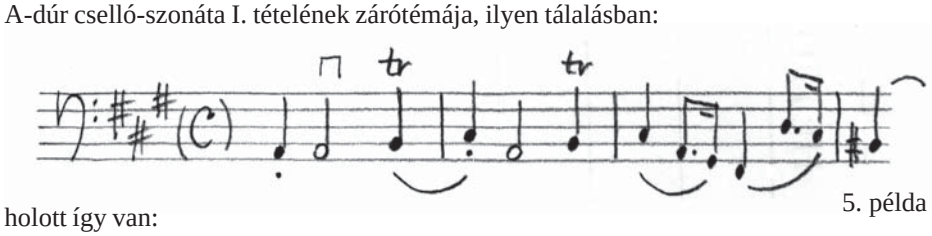
Weiner Leó az ilyen „rákötés”-re enyhén cinikus kuncogással reagált, majd diktálta az egyetlen, az illetõ záróhangot vonóváltással megfelelõen artikuláló vonásnemet. (Ezt a diszciplínát sajnos hamarabb és tartósabban borította be a feledés homálya, mint az egyébként kedves és nem kevésbé jellemzõ anekdotákat.) – Ugyanígy érthetetlen számomra a domináns szeptimrõl VII. szük. szeptimre váltó futam fordulópontjának, „basszusának” ködösítõ rákötése a hegedûverseny I. tétel expozíciójának végén. (Megjegyzem, a visszatérést megelõzõ domináns futam fordulópontját sosem tiszteljük meg ezzel az ostobasággal. David Ojsztrah – látható, hallható a híres video-filmen – egész vonóját kisuhintja a „gisz”-re, *fölfelé!*)



4/A. példa

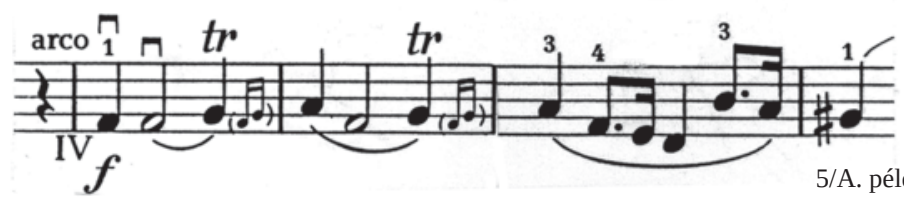
4/B. példa

Eleinte csak furcsán szólt, ma már, a kotta ismeretében, övön aluli ütés a Beethoven A-dúr cselló-szonáta I. tételének zárótémája, ilyen tálalásban:



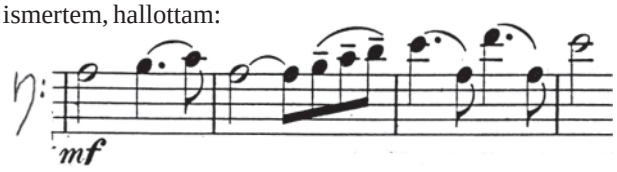
5. példa

holott így van:



5/A. példa

Ellentétes értelmû élményben volt részem, amikor valahol külföldön egy lánglelkû amatõr megajándékozott az Arpeggione-szonáta kéziratának másolatával, majd saját készítésû, rekonstruált hangszerén el is játszotta a darabot. A fõtémát én mindig ilyennek ismertem, hallottam:

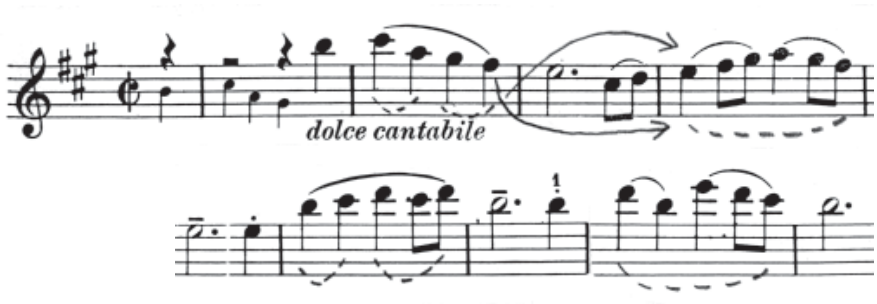


6. példa

a kéziratban így van:

6/A. példa

– és így is játszotta. Reveláció volt a gyönyörû dallam a szokatlan, rokonai közül egyikhez sem hasonlítható hangú, magas, karcsú, szõke és elegáns hangszeren. Aki azért, „hogy nagyobbat szóljon", félütemenként váltja a vonót – ahogy a késõbbi kiadásokban olvasható –, nem érti, nem veszi a mû „üzenetét", mert uniformizálja a dallam artikulációját, megfosztja a kontrasztálás szépségétõl, belsõ, „nagy" ritmusától, az „A – H – A"-ra felelõ „E – F – E" „mássságától". Ugyanez történik a C. Franck-szonáta IV. tételének témájával, ha felezve bontjuk az 1. és az 5. ütem négyes kötéseit, vagy „összefoglaljuk" a 3. és a 7. ütemet:



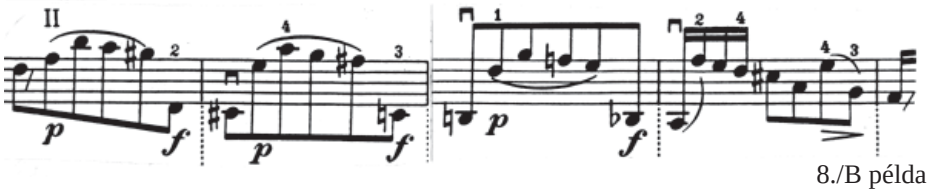
7. példa

Elõdeink, a nagy, virtuóz, „romantikus" mesterek vonóbontási kedve és gyakorlata, amit nyert a réven, elvesztette a vámon: a nagyobb hangért feláldozták a *feszültséget*. Nem vették figyelembe, hogy a *gõz* is csak akkor erõs és hasznos, ha fojtják. (Mint ahogy – másrészrõl – nem hittek a *beszélõ* hangban sem, ezért játszották *éneklõen kötve* az említett e-moll szonátát.) Hogyan is mondja Leopold Mozart? – „Nem kevéssé segíti a hangzás egyenletességét és tisztaságát, ha képesek vagyunk sokat játszani egy vonóhúzásra." (V. fõrész 14.)

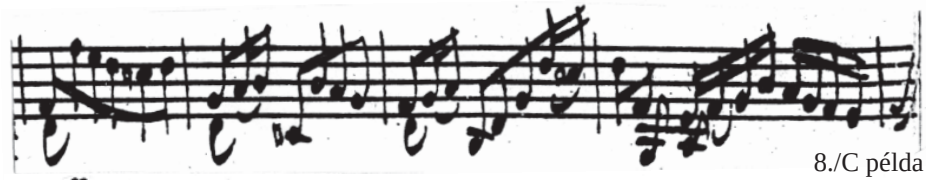
Ez a néhány kiragadott részlet – mint említettem – elsõ emlékeim közé tartozik, s a késõbbiekkel tetézve indított arra, hogy utánanézzek: mi (a) zavar, lehet-e, kell-e elhárítani. Legtöbb esetben az „õsszöveggel", az itt-ott még mindig enyhe gyanakvással fogadott *Urtexttel*, de sokszor csak egy „kozmetikázatlan" játszópartitúrával való szembesülés világosított fel, adott vagy sugalmazott megoldást, magyarázatot – vagy ihletett, késztetett további tépelõdésre.

Mirõl is van szó? Arról, hogy elõdeink – kik egyébként káprázatosan és gyönyörûen hegedültek, csellóztak – saját stílus- és hangideáljukhoz igazították minden korok zenéjét, nem gondolva arra, hogy az netán másmilyen, más stílus- és hangideált, más értékeket képvisel. Ez azt jelentette, hogy – eltekintve természetesen a virtuóz vonásnemektõl – önkényesen kötöttek-bontottak anélkül, hogy (meg)ismerték és/vagy elfogadták volna a kotta által közvetített szerzõi szándékot:

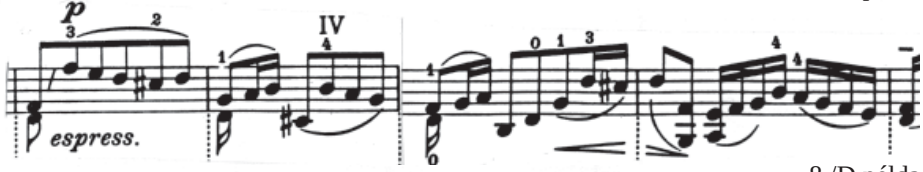
8./A példa



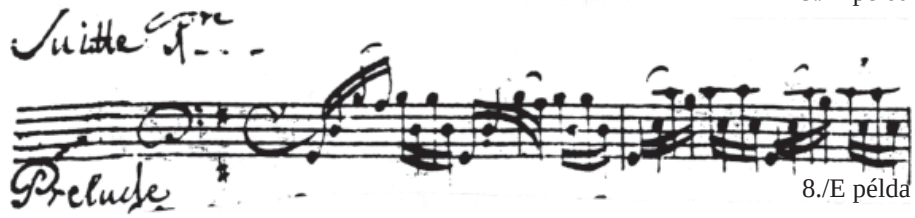
8./B példa



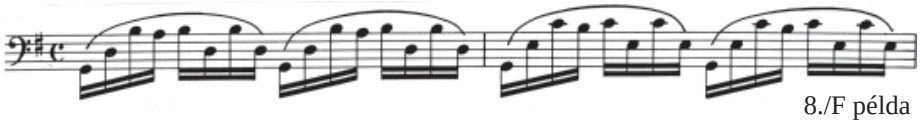
8./C példa



8./D példa

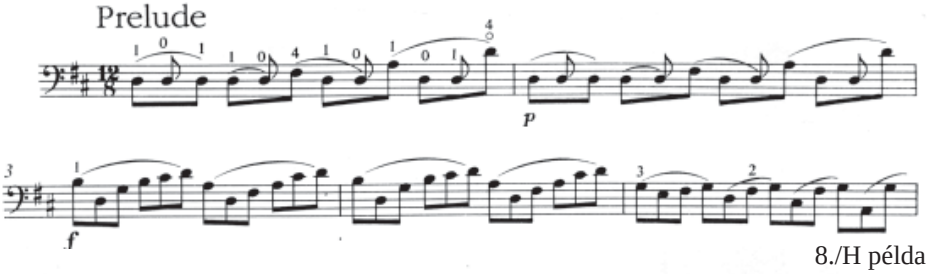


8./E példa

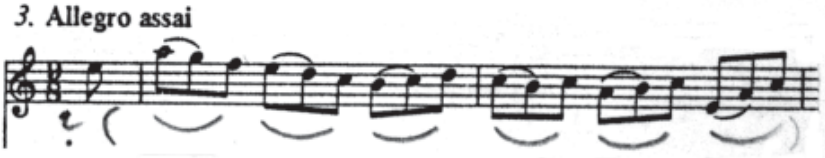


8./F példa

8./G példa



8./H példa

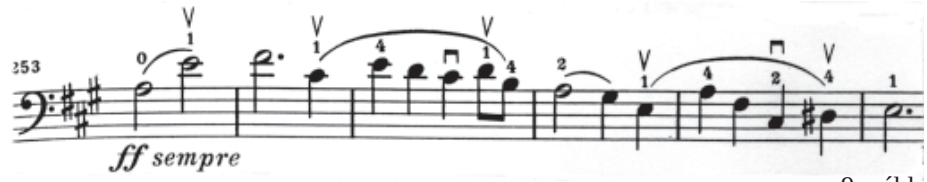


8./J példa

8./K példa

8./L példa

(Vajon a 6. Brandenburgi verseny szintén Gigue-szerû Allegrója hogyan úszta meg a „kivasalást”?) Következõ példánk vonásnemei a nagy mûvész André Navarrától, a Henle-féle Urtext kiadásból valók:

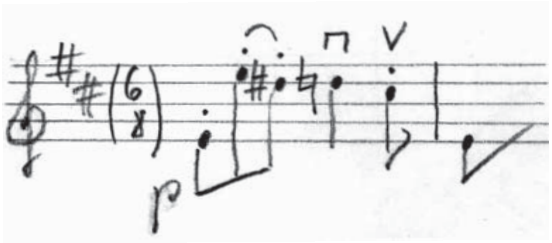


9. példa

Ezekkel a kor- és kórtünetekkel manapság is gyakorta szembesülünk — pontosabban: *fülbesülünk*…

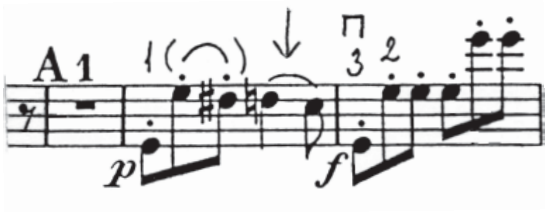
Hogy is tanultuk kiváló tanárainktól, ha a vonózás került terítékre? Egyrészt, hogy a vonót – rafinált és koordinált fel- és alkar-, csukló- és ruganyos ujjmozdulatokkal – úgy kell váltani, hogy a váltás lehetõleg hallhatatlan, a hang egyenletesen nagy és éneklõ legyen, másrészt hogy az újonnan tanulandó darabot mindenekelõtt ki kell vonásozni. Ez utóbbinál a *kényelem* és a „jól jöjjön ki” szempontja érvényesült, a bármilyen kiadású kotta nyomtatott kötõíveit szinte figyelmen kívül hagyva. Ilyenkor járt a ceruza, hogy a *praktikum* íveit rajzolja a (jó vagy „rossz”) nyomtatottak helyébe. Az*eredetit* emlékezetem

szerint senki sem firtatta. Még nem is olyan régen a Beethoven D-dúr szonátát hozták órára, s amikor a hegedûs már másodszor játszotta a III. tétel 26. és 30. ütemét így:



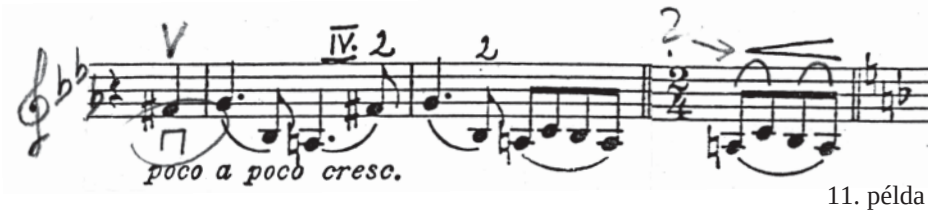
10. példa

— kérdésemre, hogy nála így van-e a kottában, s ha nem, miért nem úgy játssza, az egyébként kiváló fiatalember azt válaszolta: mert akkor a 27. és a 31. ütem nem jön ki lefelé! (Tudniillik így van:)



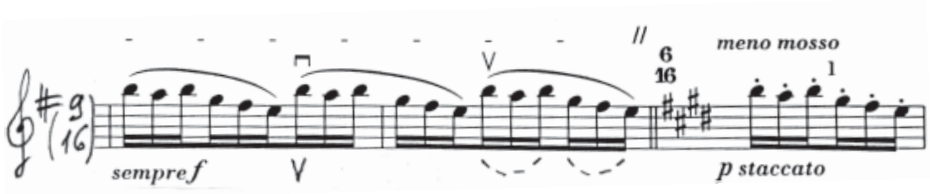
10./A példa

Nem fordult még elõ tanári praxisomban, hogy valaki ne így hozta volna órára a különösen népszerû Franck-szonáta II. tétel visszatérése elõtti ütemeket:



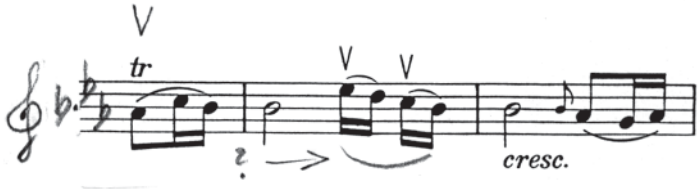
11. példa

— s amikor javasoltam, kezdje a szünet utáni belépést lefelé vonással, mert akkor „jól jön ki”, elcsodálkozva mentegetõzött: „*erre nem is gondoltam*…” Pedig tudható – mert *hallható*! –, hogy a kötések, vonások világában *a kétszer kettõ nem mindig négy*. (A Debussy-szonáta vége felé a kétszer három *nem hat*!)



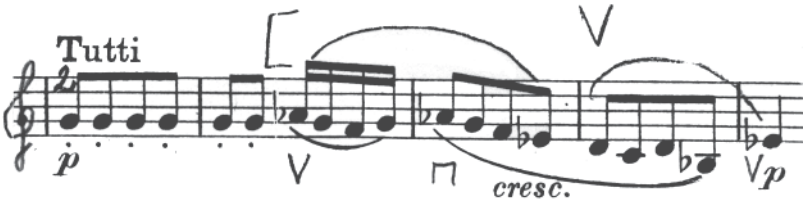
11./A példa

A Beethoven „kis” G-dúr szonáta Tempo di Minuettójából kiragadott részletben sem, amit viszont gyakorta hallunk „osztatlan” tizenhatodokkal:



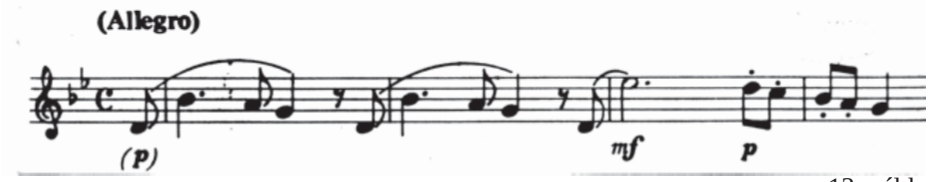
12./A példa

Ennek persze ismét a legato-ív, mint a kottaírás egyenrangú információs elemének „lekezelése”, negligálása is az oka: felelõtlenül odafirkantjuk (bel- és külföldön, zenekarban és szólóban) vonásirány-ismétlés, „rákötés”, vonóbontás jelzésére:



12./B példa (Beethoven: C-dúr zongoraverseny III. tétel, vonós-unisono)

No, hát itt van a kutya eltemetve! Egyrészt a „hogy jön ki” fontosabb, mint a szerzõ tollvonása, másrészt nincs elég vonókezelési, vonóbeosztási *fantáziánk*: nem jut eszünkbe más, jobb, de kottahû megoldás, harmadrészt – talán ez a legnagyobb, legveszélyesebb hiányosság – nem fejlõdött még ki (tisztelet az egyre több kivételnek!) a *különbözõ artikulációk* (vonások?) *különbözõ jelentése iránti érzék* és a megkülönböztetésük iránti *igény*. Akinek nem mond mást a JÓ LEGYÉL mint a JÓL EGYÉL, a TANÁR NÕVÉRE mint a TANÁRNÕ VÉRE, a SZEXTETT-HELY mint a SZEX-TETTHELY, az adott esetben nem is fogja másképpen mondani, nem fog megfelelõ, jó vonást keresni, csak „vonásozni”. — Csak a Bärenreiter-Urtextbõl tudtuk meg, nem is olyan régen, hogy a Mozart g-moll vonósötös I. tétel melléktémája nem így van:



13. példa

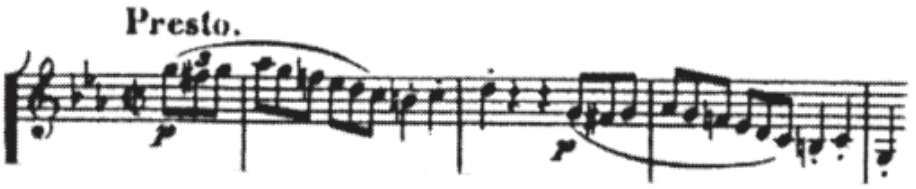
hanem így:

13./A példa

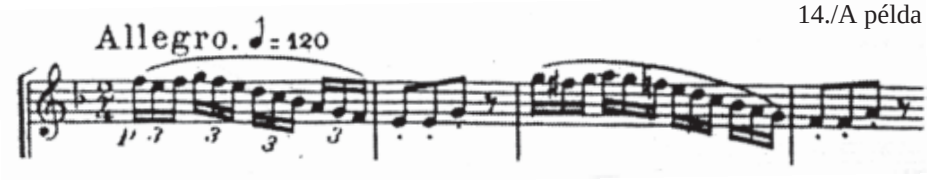
A különbség elsõ látásra nem tûnik jelentõsnek. Pedig a két „alakzat” más-más stílust, nyelvet és „viselkedést” jelent és reprezentál.

Félreértés ne essék: nyilvánvaló, hogy tudni kell észrevétlenül is vonót váltani (errõl lesz még szó), de tudni kell – és ez az „újdonság” – észrevehetõen, *hallhatóan* is. Hiszen a kötõív éppen azt jelenti, hogy *mettõl meddig* tart az adott legato, hol kezdõdik *egy másik*. Hogy is írja Leopold Mozart? „…ha egy zenedarabban két, három, négy vagy akár több hang egy *kötõívvel* össze van kötve, és ebbõl felismerjük: a *zeneszerzõ* azt szeretné, hogy az ilyen hangokat ne elkülönítve, hanem összekötve, énekelve adják elõ, akkor fogjuk meg az így egyesített hangok közül az elsõt valamivel erõsebben, a többit azonban kössük egészen puhán és mindig némileg halkabban hozzá … Ennek azonban olyan biztos ítélõképességgel kell történnie, hogy az ütem egyenletessége a legcsekélyebb mértékben se billenjen meg.”

Sõt! – ha szabad továbbszõnöm e rendkívül fontos intelmeket – sok esetben *csak így* érjük el, „hogy az ütem egyenletessége a legcsekélyebb mértékben se billenjen meg.” Más dolog persze, ha a kötõíven belül metrikus súly, „ütés”, esetleg ütemvonal van:



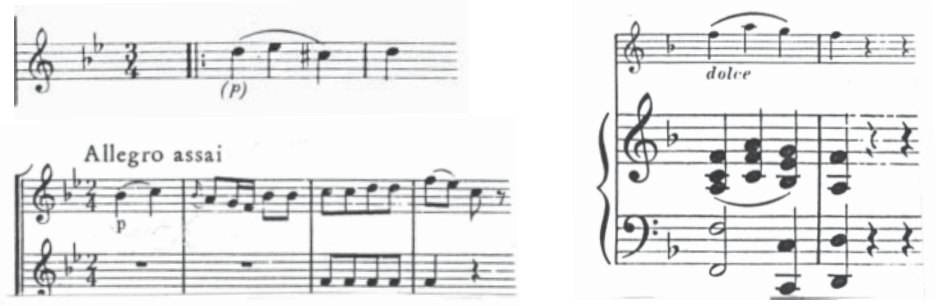
14./A példa

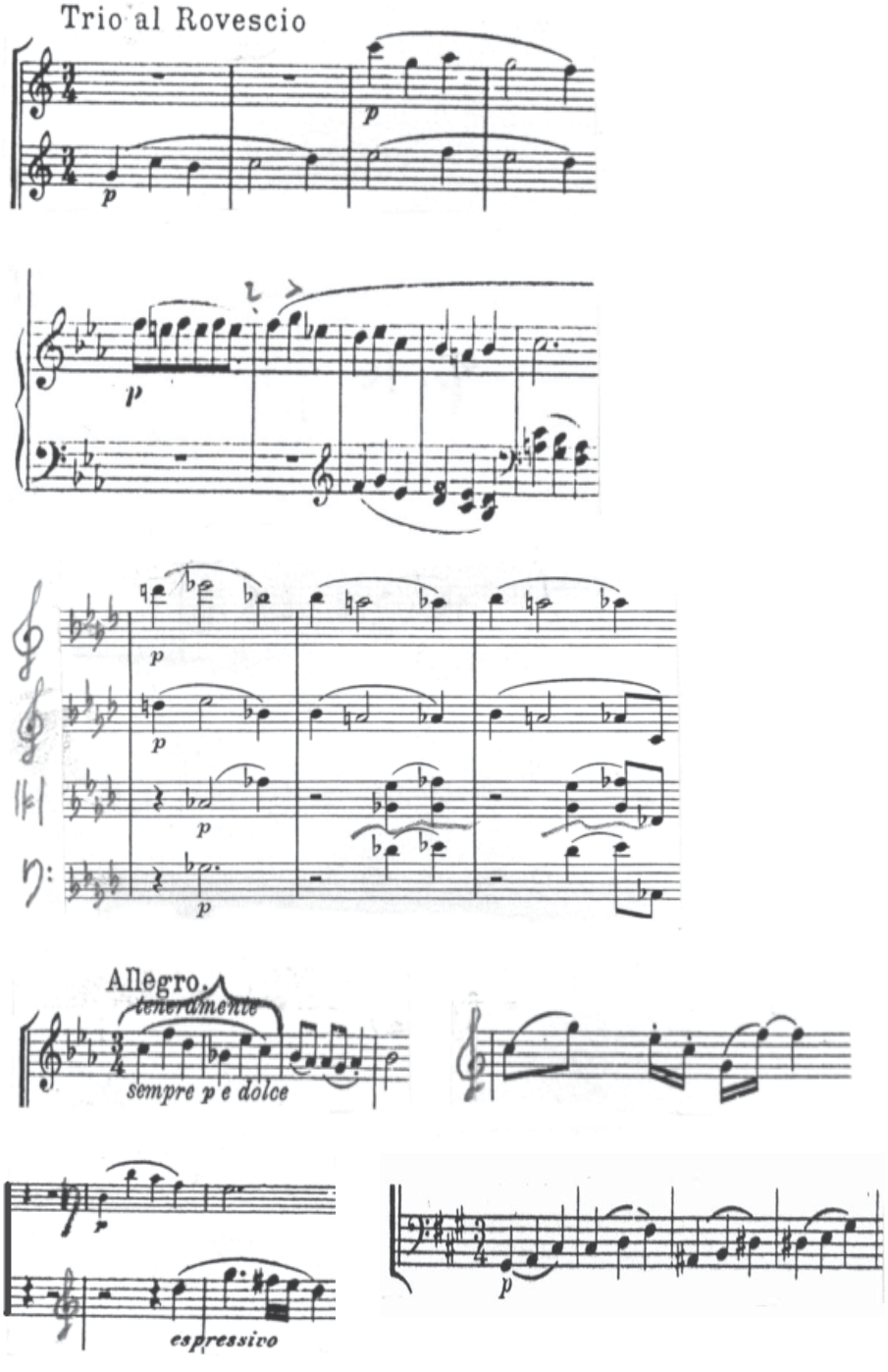


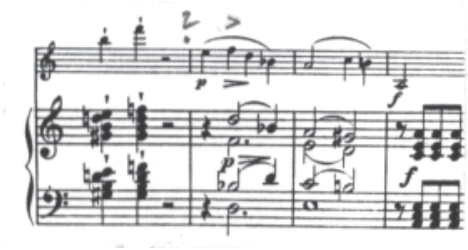
14./B példa

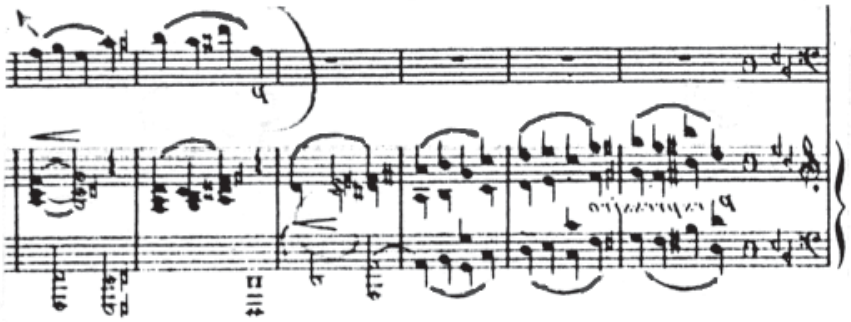
Néhány *ellenpéldával* mutatom be – tapasztalati alapon –, hogyan lesz „felütés” az „egy”-bõl, majd néhány hangnyi-ütemnyi metrikus eltévelyedés, bolyongás után meglehetõsen értetlen visszazökkenés az „igaziba”, ha a kötõív elsõ hangját *nem* „fogjuk meg ... valamivel erõsebben”!

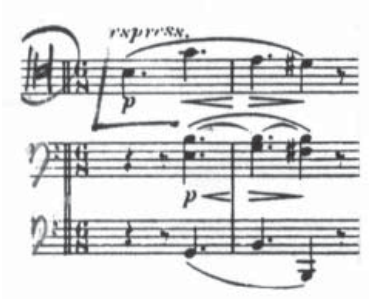
15./A példák (folytatás a 10.-11. oldalon)

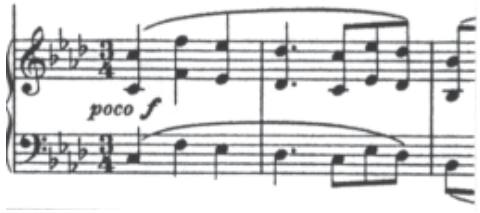


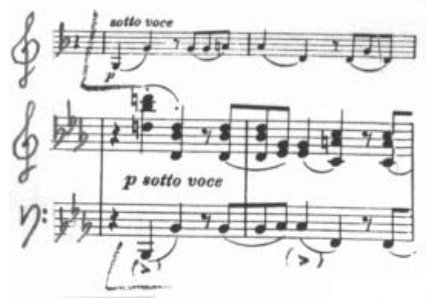

Trio al Rovescio
p
p
p
p
p
p
Allegro.
teneramente
sempre p e dolce
espressivo
p

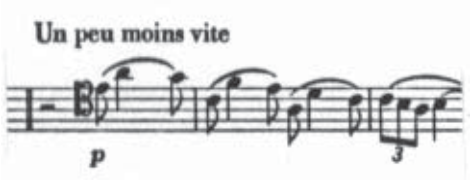





espress.
p
p


poco f


sotto voce
p
p sotto voce

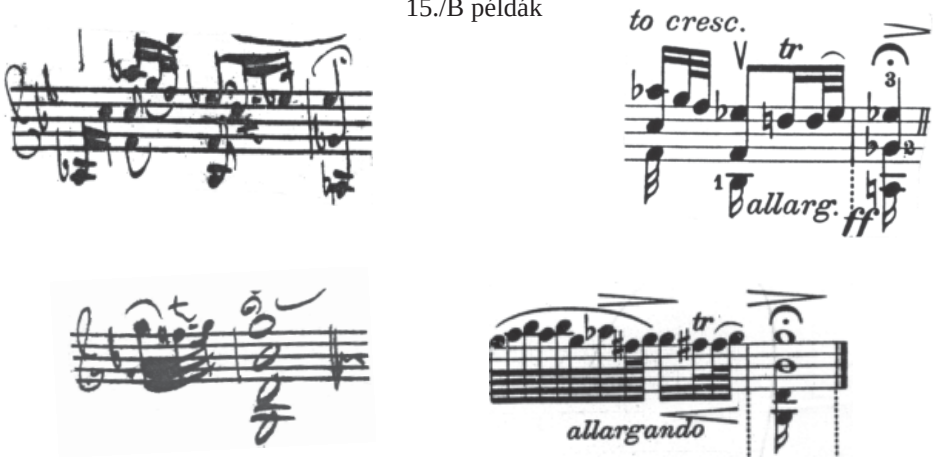

Un peu moins vite
p

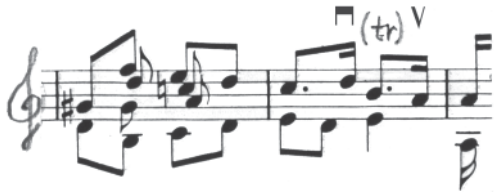
mf

Néhány éve egyik kiváló kollégám két hangversenyre invitált, melyeken *Bach szólószonátáit és partitáit* készült elõadni. Hozzátette: „tudod, én már csakis az eredeti vonásokat játszom". Örültem a meghívásnak és a megtisztelõ közlésnek, de – nem akarván ünneprontó lenni – elhallgattam, amit megjegyeztem volna, hogy tudniillik Bach nem vonásokat írt, hanem zenét, vagyis kötõíveket. Sokáig rágódtam a dolgon, átlapoztam a Bach-facsimilét — és gondolatban visszaszívtam az elhamarkodott megjegyzést. Rájöttem ugyanis, hogy *Bach vonásokat írt*. Pontosabban szólva: alig néhány kivétellel a lejegyzés szerint játszható kötõíveket. Ami persze nem jelenti azt, hogy ne lennének megoldandó kérdések, ha Bachot játszunk — például, hogy kössünk-e, s ha igen, hogyan kössünk olyan helyeken vagy tételekben, ahol Bach nem, vagy csak részlegesen jelölte (Siciliana, két Sarabande – a h-moll Double-ja –, a-moll szonáta Andante és Allegro, s ha az utóbbiban kötünk, „daktilus" vagy „anapesztus" vonással tegyük), vagy hogy ne „pótoljunk"-e olyan kötõíveket, amelyek érzésünk szerint vagy – uram bocsá' – véletlenül, vagy „simile" alapon *hiányoznak* a szövegbõl, vagy mert akkoriban minden tanult zenész külön jelölés nélkül is tudta, adott esetben mi a teendõ. (Például g-moll Adagio 10., h-moll Bourée-Double 50., 52., 59. és 61., a-moll Fúga utolsó futamai – Sigiswald Kuijken kötötte a Vigadóban! –, d-moll Allemande 30., Ciaccona 67., C-dúr szonáta Largo 6.-7., E-dúr Gigue 17. ütem stb.). Ami a *h-moll Sarabande Double*-ját illeti, arra illenek *Leopold Mozart* szavai: „A kötés és a hangsúly teljesen egyéni arcot ad a dallamnak … Ezért nem elég csak igen pontosan figyelembe venni az elõírt és megjelölt kötéseket, hanem az olyan zenemûben, amelyikbe semmi sincs beleírva, magunknak is tudnunk kell a megfelelõ helyen, jó ízléssel kötéseket és hangsúlyokat alkalmaznunk." (12. fõrész 11.) Hát ez biztosan „olyan zenemû"!

Említést érdemel a már-már konvenciónak tekinthetõ záró-formula: „szívélyes üdvözlettel…" (g-moll Adagio 12. és utolsó elõtti ütem, h-moll Allemande 7., 18. és 23., Grave 2., 3. és 16., Ciaccona 16., C-dúr Adagio 44., Largo 9., 12. és 20. ütem) — és az a szintén konvencionális zárlat, amibõl csak az a-moll Fugában ötöt találunk (44., 72., 136., 165. és 279. ütem). Az elõbbi *mindig kötve* van (késleltetés!), az utóbbi *soha*. („Egy vonóra" lehet venni, ha valakinek úgy esik jobban, de *kötni tilos* — még a „gerenda" szerepe is „hamis" és megtévesztõ, hiszen a tizenhatodok az *utánuk következõ* hanghoz tartoznak.)

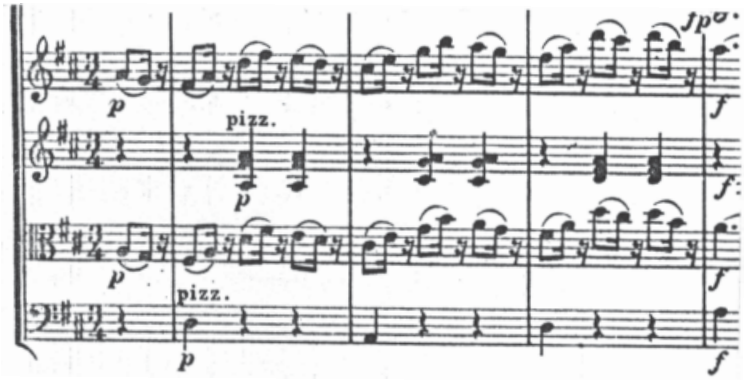
15./B példák



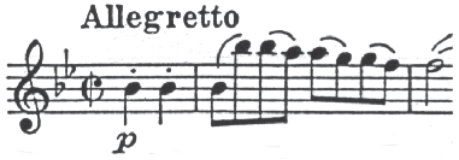


A *metrumból kilépõ*, „szabálytalan” pillanatokat is a megfelelõ kötõívek segítik érvényre jutni (g-moll Fúga 79., Presto 33.-34. és 111.-112., h-moll Corrente 77.-78., Menuet II 21.-23. ütem), a c-moll hegedû-csembaló szonáta IV. tételében is (59.-60., 85.-86., 104.-105. ütem) — azzal a különbséggel, hogy a csembaló analóg helyeit (73.-74., 98.-99. ütem) a szerzõ nem tartja szükségesnek kötõívekkel „magyarázni”. (A vonós és a billentyûs szólamok notációjának feltûnõ különbözõsége külön tanulmányt igényel.) Anna Magdalena Bach lejegyzésébõl nem derül ki egyértelmûen, hogy Johann Sebastian a c-moll cselló-szvit fúga részének 92.-93., 106.-107., 134.-135. és 203.-205. ütemeit is a fentiek szerint látta volna-e el kötõívekkel: a hangok hemiolás rendje erre enged következtetni. A D-dúr szvit Courante 34.-39. ütemeinek tizenhatodai mögül is valamilyen aszimmetrikus pajkosság leselkedik …

Bach zenéjében számtalan, *kötött hangpárokból álló*, a folyamatosság érzetét keltõ, többnyire lassú léptékû darabot, darab-részletet találunk. (H-moll hegedû partita Allemanda-Double, h-moll hegedû-csembaló szonáta Adagio és Andante, A-dúr szonáta I. tétel, E-dúr szonáta Adagio ma non tanto – kötött triolákkal vegyítve –, D-dúr cselló-szvit Sarabande, G-dúr gamba-szonáta Adagio és Andante, e-moll fuvola-szonáta Adagio ma non tanto, Musikalisches Opfer triószonáta Andante, E-dúr hegedûverseny Adagio, 4., 5. és 6. Brandenburgi verseny Andante, Affettuoso és Adagio ma non tanto, Goldberg-változatok 15., g-moll, „sirató” variációja — hogy csak a szóló- és kamara-mûvek szûkebb körébõl válogassunk.) Nevezzük ezt a kötött hangpárból álló lépést – ha (viszonylag) *súlyos ütemrészrõl* lép *súlytalanra – trocheusnak*:

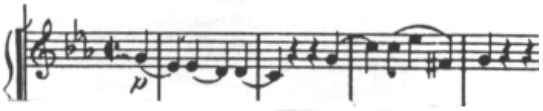


16./A példa

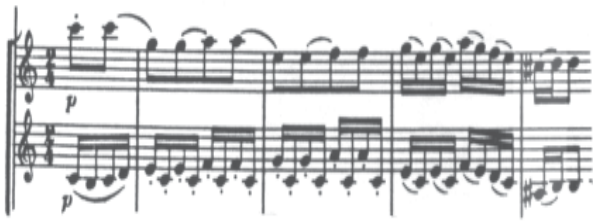


16./B példa

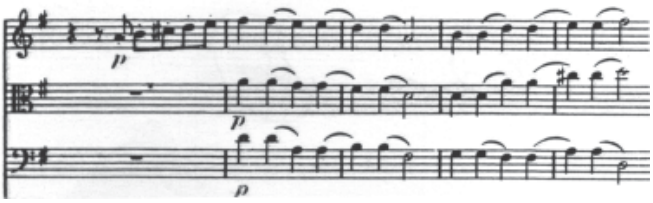
ellentétét, a *súlytalanról* (viszonylag) *súlyosra* lépõt *jambusnak:*



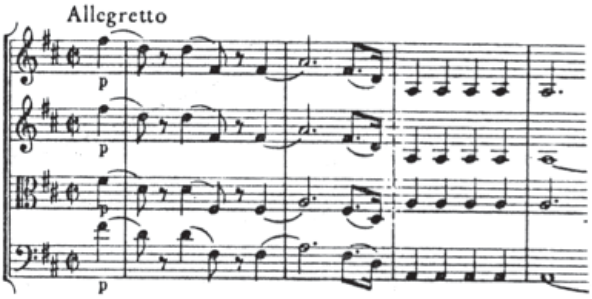
17./A példa



17./B példa



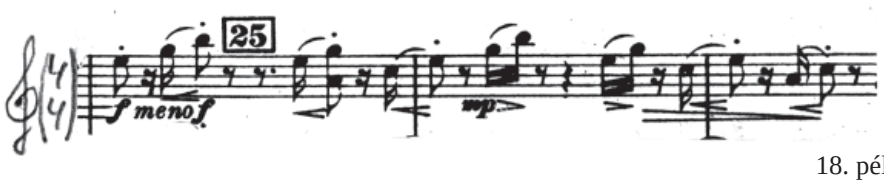
17./C példa



17./D példa

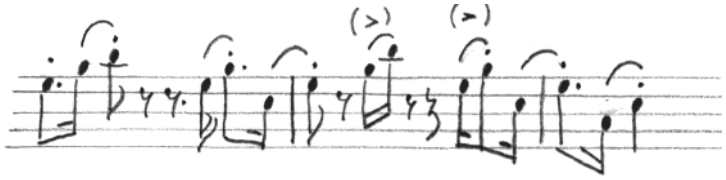
Idézzük ismét Leopold Mozartot a trocheusnak nevezett lépésrõl: „Az egy vonásra összekötött hangpár elsõ hangját kezdjük valamivel hangosabban, és tartsuk ki valamivel hosszabban, a másodikat azonban egészen csendesen és kissé késõbb kössük hozzá. Ez az elõadásmód a dallamosságával segíti a jó ízlést, és a visszatartás révén gátolja a sietséget.” (VII. fõrész 1. fejezet 3.)

Mindkét lépésfajta lényegét, elõadásmódját szemlélteti *Bartók*, a 6. vonósnégyes Marcia tételében, imigyen:



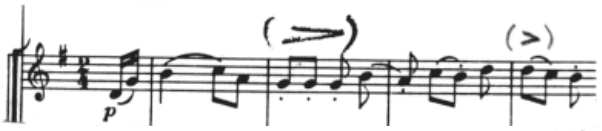
18. példa

Egyszerûsítve ezt így ábrázolhatjuk:

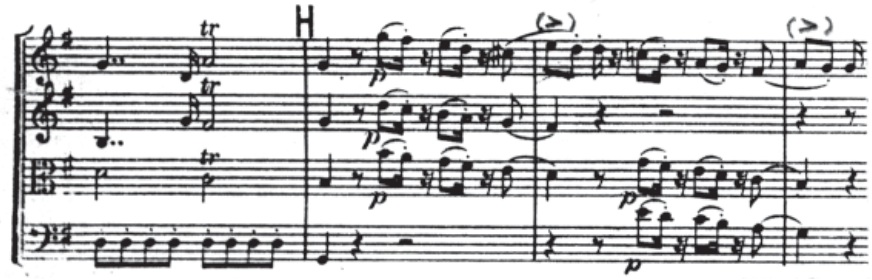


18./A példa

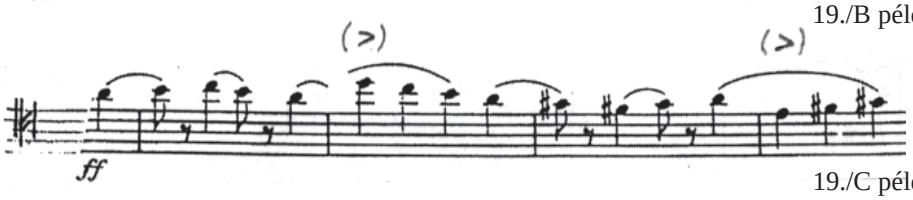
Haydnnál, Mozartnál, Beethovennél is találunk példát arra, hogy a jambust azonos témán, azonos kadencián, azonos tételen belül trocheus „teszi jóvá” (száz évvel késõbb Brhams mintha Haydnra rímelne):



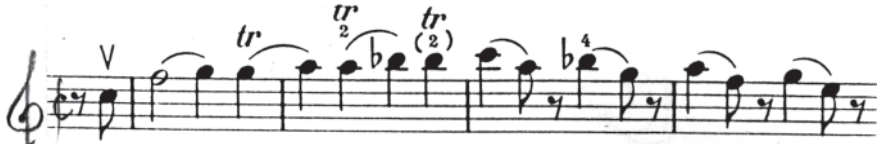
19./A példa



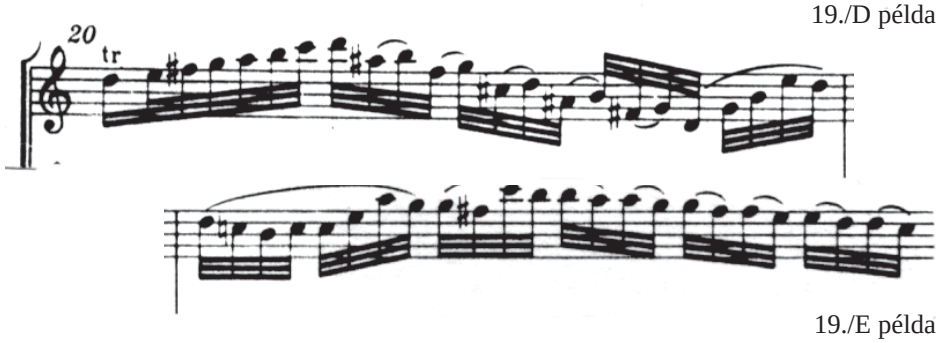
19./B példa



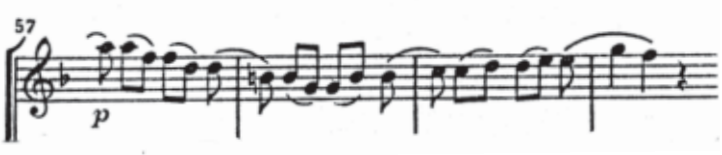
19./C példa



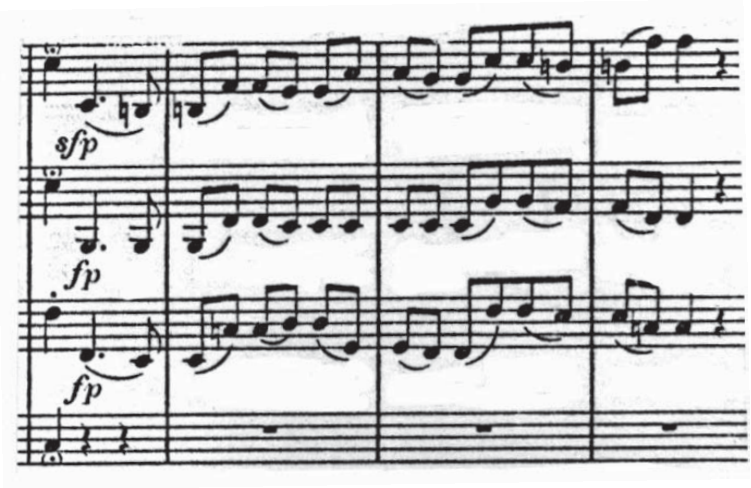
19./D példa



19./E példa

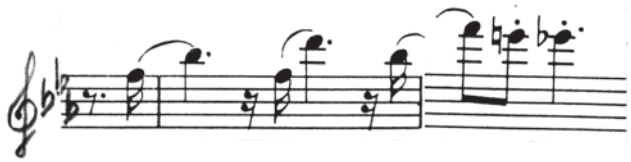


19./F[1] példa

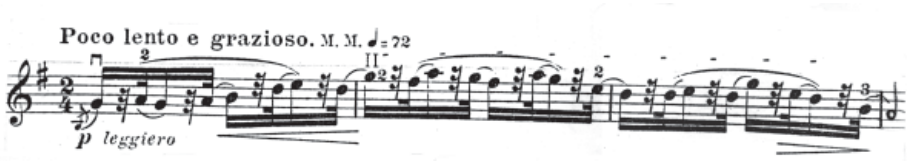


19./F[2] példa

„Éles” jambusokból áll a vonós Sinfonia concertante I. tétel melléktémájának felütés-sora — vagy a Dvoøák Humoreszk:

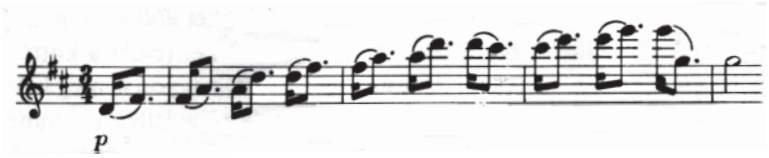


20./A példa

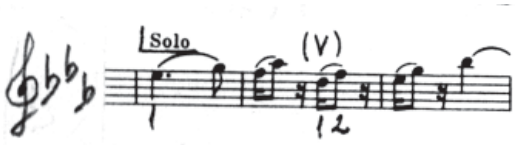


20./B példa

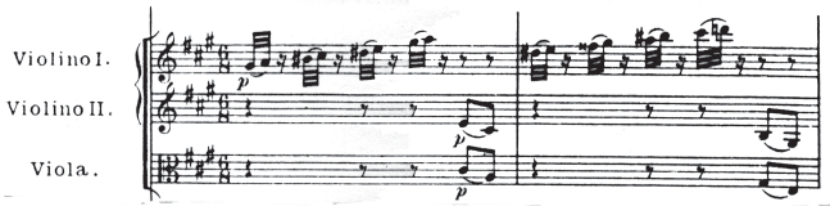
Ellentéte a d-moll vonósnégyes Menüettjének „szerenád”Triója, a Sinfonia concertante III. tétel szóló-témájának veleje, vagy a Varázsfuvolabeli Fiúk A-dúr tercettjét körbeszökellõ trocheusok — de ez a „nagy” g-moll szimfónia Andantéjának és megannyi más Mozart-darabnak is fontos eleme:



21./A példa



21./B példa



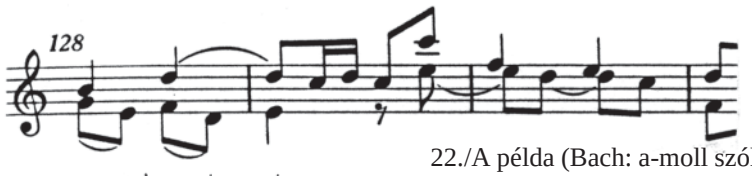
21./C példa

Visszakanyarodva Bachhoz: ha átlapozzuk a vonós szóló- és kamaramûvek facsimile vagy Urtext kiadványait, ahhoz a meglepõ felismeréshez jutunk, hogy *jambikus lépést alig találunk bennük.* (G-moll Adagio 20., Fúga 51., Siciliana 7., a-moll Fúga 187., d-moll Sarabanda 23. és 27., Ciaccona 48. ütem, C-dúr cselló-szvit Prélude 21.-26. és analóg, c-moll Fúga 220.-222., D-dúr gamba-szonáta IV. tétel 99.-104. ütemek.) Annál gyakoribb a jambus kibõvítése, „variánsa”, a Bach által igen kedvelt és fentebb már említett *anapesztus*, amelynek lényege a *kötõív-végi* hangsúly: d-moll Allemanda 14., 21. és 31.-32., C-dúr cselló-szvit Allemande, D-dúr szvit Courante, D-dúr gamba-szonáta IV. és g-moll szonáta I. tétel, E-dúr hegedûverseny Adagio (trocheussal és daktilussal kombinálva) és Allegro assai utolsó epizód. (Az a-moll szólószonáta Allegro tételének 3. és analóg ütemei, úgy tûnik, tetszésünkre, *ízlésünkre* vannak bízva: külön vagy kötve, s ha kötve: daktilus vagy anapesztus?!)

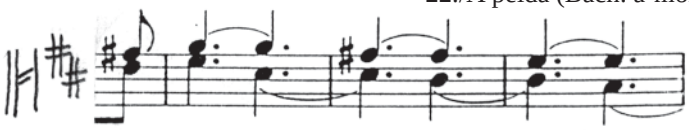
„Megfejtendõ” a Menuet II, a „bariolage”-ok (C-dúr Allegro assai, E-dúr Preludium) és a külön nem jelzett, de arpeggio-gyanús részek játékmódja (g-moll Fúga 35.-37. ütem).

Elgondolkodtató az a jelenség is, amivel az *a-moll Fúga 129.-130.* és a *D-dúr gamba-szonáta IV. tétel 76.-78.* ütemeiben találkozunk, s ami felveti a „hol váltsak vonót” kérdését: a disszonancián vagy az oldáson?

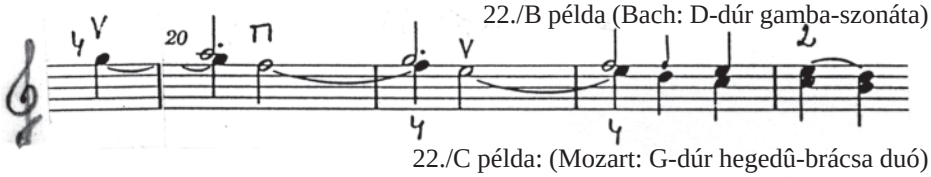
(Ilyet találunk a K.380. Esz-dúr Mozart-szonáta II. tétel 62.-63. ütemeiben, a G-dúr duó I. tételében a brácsa-szólam 56. ütemében, a hegedûben a II. tétel 19.-22. ütemeiben, a Kreutzer-szonáta III. tétel 323.-327. és 255.-262. ütemeiben – itt egyértelmû a szándék – és a Brahms d-moll szonáta Un poco presto e con sentimento Codáját megelõzõ ütemekben):



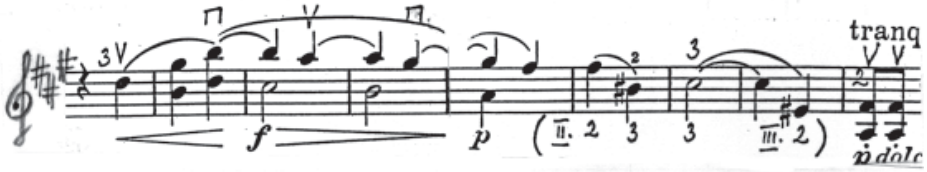
22./A példa (Bach: a-moll szólószonáta, Fúga)



22./B példa (Bach: D-dúr gamba-szonáta)

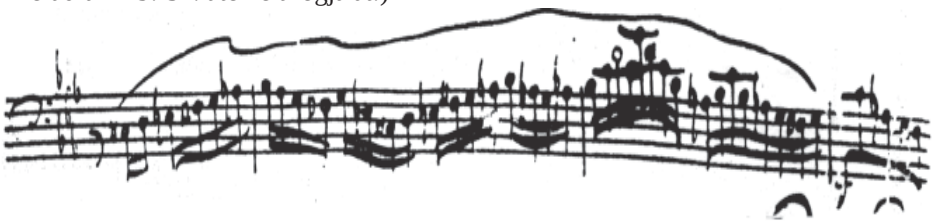


22./C példa: (Mozart: G-dúr hegedû-brácsa duó)



22./D példa (Brahms: d-moll szonáta)

Olyan *hosszú kötõívet*, amit nem vagy alig lehet bontás nélkül játszani – ahol tehát a kötõívet csak *zenei* jelzésként lehet értelmezni –, igen keveset találunk Bachnál. Ilyenek: a Grave utolsó elõtti, a d-moll Allemande 9.-10., a Largo 19., a Gavotte 86.-89. ütemei. (A leghosszabb kötõív – Anna Magdalena kezétõl – az Esz-dúr cselló-szvit Preludium 49.-51. ütemeit fogja át:)



23. példa

Ahogy az idõben elõre haladunk, egyre több ilyen „lehetetlenül" hosszú – tehát nem *vonás*jelentésû – kötõívvel találkozunk, ahol tehát valóban felmerül a *hol* és a *miért éppen ott* bontsunk, vagyis a „vonásozás" kérdése:

24. példa (Bartók: 1. vonósnégyes)

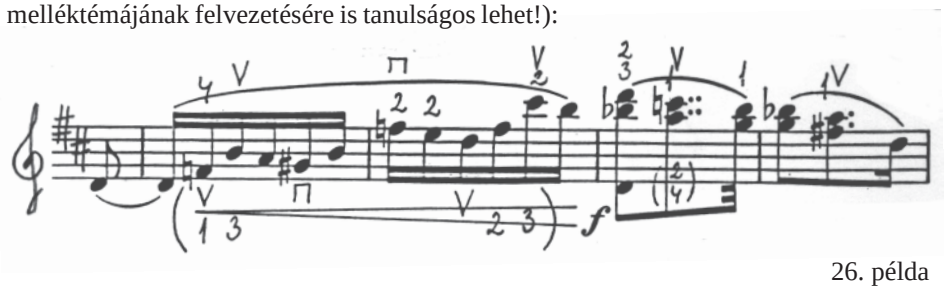
Ezeket vagy a bennük lévõ hangok-hangcsoportok valamilyen zenei (dallami, harmóniai, ritmikai) logikája szerint, vagy – mint a fenti esetben, ahol a szerzõ kis kottával jelzi javaslatait – más, „semleges” helyen, de mindenképpen *észrevétlenül* bontsuk.

Máskor a szerzõ maga „bontja fel”, értelmezi a sokszor hemiolás – vagy az alapmetrummal másképpen ellentétes – csoportokat kirajzoló kötõívet:

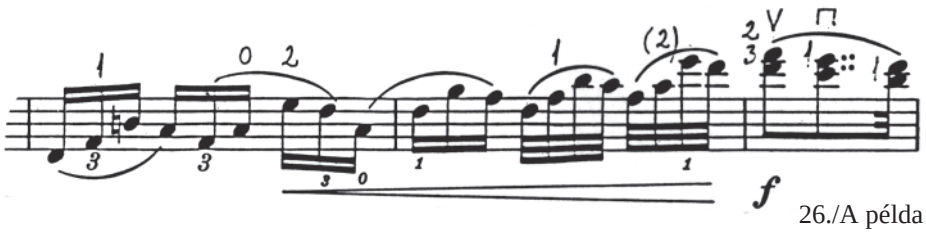
25./A példa (Mozart: C-dúr vonósötös)

25./B példa (Csajkovszkij: Vonósszerenád)

Brahms mintegy „magyarázza”, felkínálja a megoldást (a hegedûverseny I. tétel melléktémájának felvezetésére is tanulságos lehet!):



26. példa

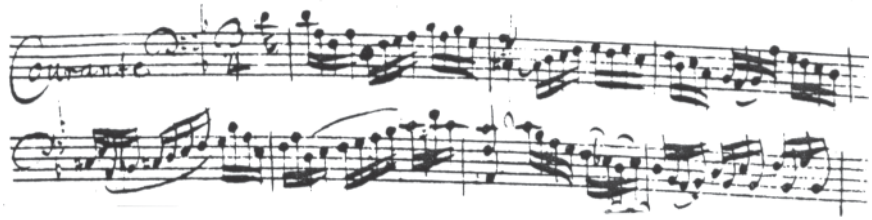


26./A példa

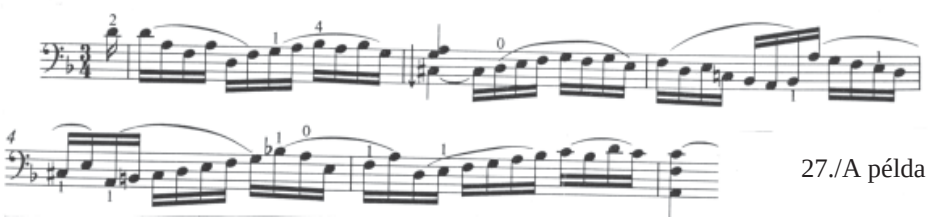
Bachnál az olyan eset is ritka, amikor egy ütemvonal utáni elsõ – vagy más súlyos ütemrészre, ütésre esõ – hang egy megelõzõ, két vagy több hangból álló menetre mintegy annak záróhangjaként rá (hozzá) van kötve. Ilyenek: g-moll Presto 59., 63., 117.-121., d-moll Corrente 16.-17., Ciaccona 49-51., 69.-71., 221.-223., 245.-249., G-dúr cselló-szvit Prélude 29.-31., d-moll szvit Courante 4.-5. és 20.-21., C-dúr Prélude 72.-75., c-moll Gigue (ez utóbbi „analógiájára” az Esz-dúr szvit Bourré I.-ben a felütés *nincs* az „egy”-re rákötve!), D-dúr Gigue 30.-31., 4. Brandenburgi verseny I. tétel 114.-119. ütemek. (A cselló-szvitek a Bärenreiter alapján.)

A fentiek ismeretében bízvást megállapíthatjuk, hogy egyfelõl Bach korának, másfelõl az utókornak artikulációs és hangzásigénye – legalábbis a vonós gyakorlatban s talán kissé leegyszerûsítve – két jelenség alapvetõ különbségében foglalható össze:

1.) a *romantikusnak* nevezett játékstílus a beszéd- vagy táncszerû, különvonós, rövidebb hangok helyett az *éneklõ*, hosszabblélegzetû, „kisimított" hangzást, észrevétlenül váltott, sok kötött vonót, legatót szerette (lásd a 8. példákat is):

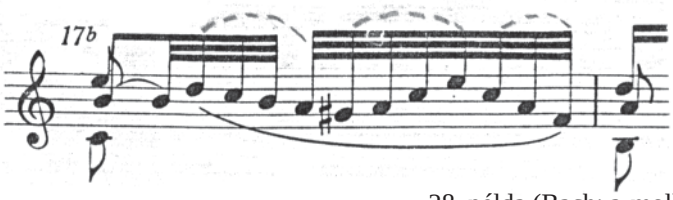


27. példa (Bach: d-moll cselló-szvit)

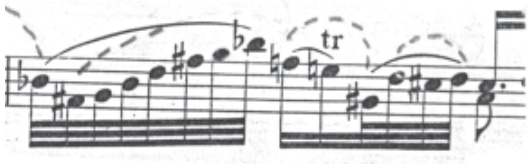


27./A példa

2.) a rövidebb-hosszabb kötõíveknek az ütem elsõ – vagy bármelyik – *súlyán* való *indítása* helyett inkább a súlyra való, „muzikálisabbnak" érzett *érkezést* részesítette elõnyben, figyelmen kívül hagyva – talán nem is ismerve – a szerzõi kéziratot, a *szerzõi szándékot*:



28. példa (Bach: a-moll hegedû szólószonáta)



28./A példa

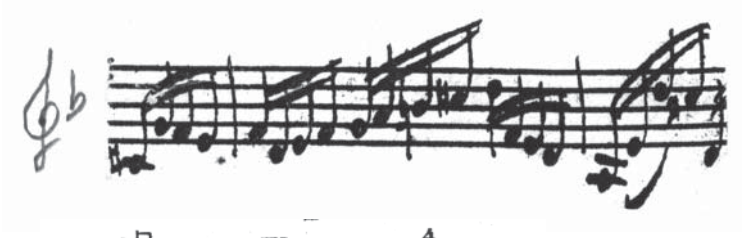
Hogy is írja *Nikolaus Harnoncourt*?

„Nyilvánvaló, hogy minden korszak zenészei annyira otthonosak a saját koruk zenei idiómáiban, hogy azt hiszik, más korok zenéjét is ezekben az idiómákban kell elõadni és értelmezni. Tehát a 19. században Bach zenéjét … késõromantikus, érzelmi zeneként formálták meg, s ez oda vezetett, hogy … az artikulációt 'frazeálássá' változtatták. Az artikuláció fogalma teljesen eltûnik, az artikulációs ív vonás-jelöléssé válik, vagyis arra szolgál, hogy egy – lehetõleg minél kevésbé hallható – vonóváltást jelezzen. Az igazi artikulációval szemben aligha képzelhetõ el ennél nagyobb ellentét … Mivel közvetlenül a mû megértését szolgálja, a jó vagy rossz artikuláció által egy mûvet alapvetõen meg lehet változtatni …" (Péteri Judit fordítása)

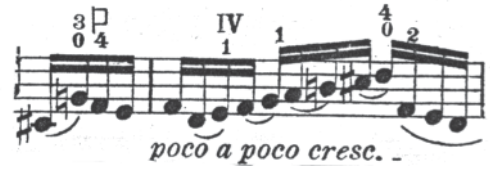
Nos, ezért kellett a Bach-mûveket – mint afféle alapanyagot – „megcsinálni", „kivonásozni", belõlük „érdekes", „hatásos" hegedû- vagy cselló-darabot faragni. Lássunk néhány metszetet a Chaconne-ból, a Bachtól Galamianig feszülõ „fejlõdés" ívébõl:

29. példak

a)



b)

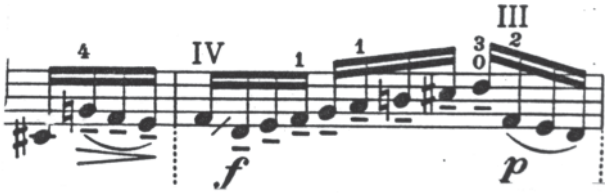


(Hubay)

c)

(A. Busch)

d)



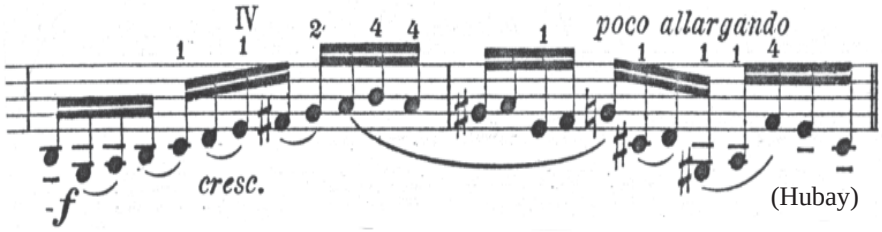
(Flesch)

e)

(Galamian)

f)

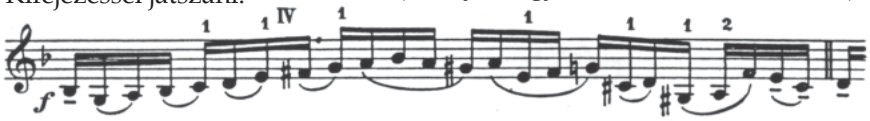
g)



(Hubay)

Kifejezéssel játszani: (Hubay, Lengyel Gabriella emlékei szerint)

h)



(az ujjazatok sem megvetendõk!)

Említettem írásom elején, hogy a Mozart A-dúr koncert Allegro-témája keltette föl bennem elõször a gyanút, hogy valami nincs rendben a kottával. Jóval késõbb a Chaconne 3. és 4. variációja (25.-37. ü.) erõsítette meg gyanúmat azáltal, hogy az Adolf Busch-féle kiadásban – amit tanárnõmtõl, Ráth-Véghné Zipernovszky Máriától kaptam – *nincsenek* kötve a nyolcadok. (N.B. a Busch-kiadás minden tekintetben jobb, egyszerûbb, korszerûbb – és sokkal több köze van a bachi eredetihez –, mint a Flesch-féle, ami túlzottan didaktikus és fölöslegesen komplikált, viszont – jóllehet itt-ott „kozmetikázva" – az Urtextet is közli.)

Íme tehát furcsa és paradox módon, de mégis bezárult a kör: meglestük és rajtakaptuk a jelenségeket, amik *nincsenek* a „tiszta forrásban", s ezért meg kell tõlük szabadulnunk. A *historizmus* tanított meg – a korhûségnél talán még fontosabb – *korszerûségre*, ami esetünkben, a gyakorlatban azt jelenti, hogy a bachi kötõívek *vonások* is egyben, s leginkább *úgy jók, ahogy vannak.*

Devich Sándor

(*Folytatjuk*)

KOTTAPÉLDÁK:

1. Mozart: A-dúr hegedûverseny
2. Brahms: e-moll szonáta
3. Brahms: 2. szimfónia
4./A Brahms: Hegedûverseny
4./B Brahms: Hegedûverseny
5. Beethoven: A-dúr cselló-szonáta (kézírás)
5./A Beethoven: A-dúr cselló-szonáta
6. Schubert: Arpeggione-szonáta
6./A Schubert: Arpeggione-szonáta
7. C. Franck: szonáta
8./A–L: Bach: Chaconne és cselló-szvitek
9. Beethoven: A-dúr cselló-szonáta
10. Beethoven: D-dúr hegedû-szonáta (kézírás)
10./A Beethoven: D-dúr hegedû-szonáta
11. C. Franck: szonáta
11./A. Debussy: hegedû-szonáta
12./A Beethoven: G-dúr hegedû-szonáta op.30.
12./B Beethoven: C-dúr zongoraverseny
13. Mozart: g-moll vonósötös
13./A Mozart: g-moll vonósötös
14./A Beethoven: c-moll vonóstrió
14./B Beethoven: F-dúr vonósnégyes op.18.
15./A csoport:
   – Mozart: F-dúr hegedû-szonáta K.377., „Kegelstatt” trió, B-dúr vonósnégyes K.458., c-moll vonósötös
   – Beethoven: zongora-ötös, f-moll vonósnégyes, Esz-dúr vonósnégyes op.127., a-moll vonósnégyes, C-dúr cselló-szonáta
   – Schubert: a-moll „szonatina”
   – Brahms: g-moll zongoranégyes, a-moll trió, f-moll és Esz-dúr klarinét-szonáta
   – Saint-Saëns: csellóverseny
   – Dvoøák: F-dúr vonósnégyes
15./B Bach: g-moll Adagio és a-moll Fúga
16./A Mozart: D-dúr divertimento K.334.
16./B Mozart: B-dúr hegedû-szonáta K.454.
17./A Mozart: c-moll zongoraverseny
17./B Mozart: C-dúr zongoraverseny K.503.
17./C Mozart: g-moll zongoranégyes

17./D Mozart: D-dúr vonósnégyes K.499.
18. Bartók: 6. vonósnégyes
18./A Bartók: 6. vonósnégyes (kézírás)
19/A. Haydn: 94., G-dúr szimfónia
19./B Haydn: G-dúr vonósnégyes op. 54. 1.
19./C Brahms: a-moll (klarinét-) trió
19./D Mozart: C-dúr hegedû-szonáta K.296.
19./E Mozart: G-dúr vonósnégyes K.387.
19./F Beethoven: F-dúr vonósnégyes op.18.
20./A Mozart: Sinfonia concertante
20./B Dvoøák: Humoreszk
21./A Mozart: d-moll vonósnégyes K.421.
21./B Mozart: Sinfonia concertante
21./C Mozart: A varázsfuvola
22./A Bach: a-moll szólószonáta, Fuga
22./B. Bach: D-dúr gamba-szonáta
22./C Mozart: G-dúr hegedû-brácsa duó
22./D Brahms: d-moll szonáta
23. Bach: Esz-dúr cselló-szvit
24. Bartók: 1. vonósnégyes
25./A Mozart: C-dúr vonósötös
25/B. Csajkovszkij: Vonósszerenád
26. Brahms: d-moll szonáta
26./A Brahms: d-moll szonáta
27. Bach: d-moll cselló-szvit
27./A Bach: d-moll cselló-szvit
28. Bach: a-moll hegedû szólószonáta
28A. Bach: a-moll hegedû szólószonáta
29./A-H Bach: Chaconne

Hibaigazítás

Elõzõ lapszámunk Tartalomjegyzékébõl sajnálatos módon kimaradt Devich Sándor írása, mely a budaörsi Leopold Mozart Zeneiskola névadó ünnepségén elhangzott beszéd szerkesztett változata. Ezért felhívjuk azon kedves Olvasóink figyelmét, akik a Tartalomjegyzék alapján választottak maguknak olvasnivalót, hogy az írást elõzõ lapszámunk 42. oldalán találhatják.

(*A Szerk.*)