

Zenélni kell...

Josef Mertin beszél életéről és a zenetudományról

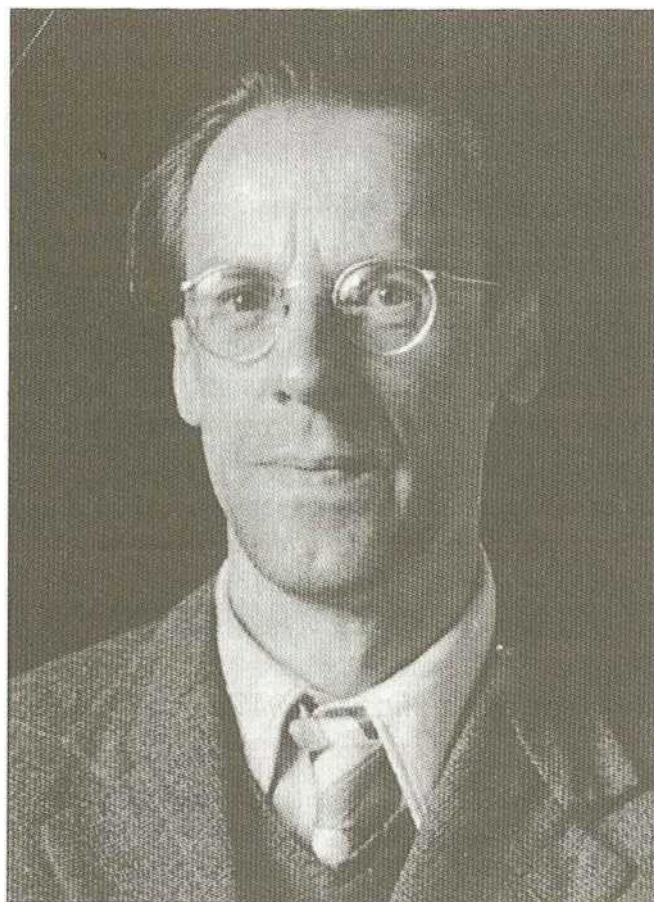
1.

Josef Mertin Braunauban született a cseh-lengyel határon, 1904. március 21-én: hangszerkészítő és zenetudós. A régi zene kottaolvasási konvencióinak és előadási hagyományainak egyik legkorábbi kutatója. A bécsi Egyetem és Zeneművészeti Főiskola hallgatóival már az 1940-es évek elején történeti hangversenyeket rendezett templomokban és az osztrák rádióban. Többek között Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Eduard Melkus egykori tanára. Legfontosabb zenetudományi írása: *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis* (Régi zene. Utak az előadási gyakorlathoz). Kilencvenedik születésnapja alkalmából Bécsben tanulmánykötet jelent meg *Musik muss man machen* címmel.

Az alábbi interjú – a matuzsálemi korú mester visszaemlékezése pályája kezdetére, melyben az emlékezés átcsúszik egy ma talán szokatlan, de nagyon meggyőző zenei-kottaolvasási-előadási fejtegetésbe – a Muzsika számára készült.

Hogyan lett muzsikus?

Kora ifjúságom helyzetéből adódott, hogy muzsikussá egyengetett az élet. Már négy és fél éves koromban „Sängerknabe” voltam szülővárosom bencés kolostorában. Még gyerek-



hanggal kórusvezető lettem a temetéseken – ez az akkori kórusvezetőnek nem tetszett. Néha négy kilométert is kellett gyalogolni a koporsó mögött. Kétszáz méterenként megálltunk egy-egy strófára, és ez rossz időben nem volt nagyon vonzó. Nálunk otthon nagy hidegek járták, néha 40 fok köré is lehűlt, s még a könny is kiesett a szememből. Hatévesen kezdődött hegedűs képzésem. Így először nem a billentyűkkel, hanem a hangok képzésével konfrontálódtam, és ez az ügygel, a dologgal sokkal mélyebb, bensősegebb kapcsolatot teremt.

Megboldogult édesanyám huszonkilenc éves korában özvegy lett. Mi gyerekek mindenféle mesterséggel kerestük a pénzt. Így lettem órás is meg harangöntő is. (Két házzal mögöttünk volt a Monarchia legnagyobb harangöntő műhelye, ahol az idők folyamán vagy 20 harangot formáztam és öntöttem ki önállóan.)

A kórusvezetés mellett természetesen orgonálni is meg kellett tanulnom.

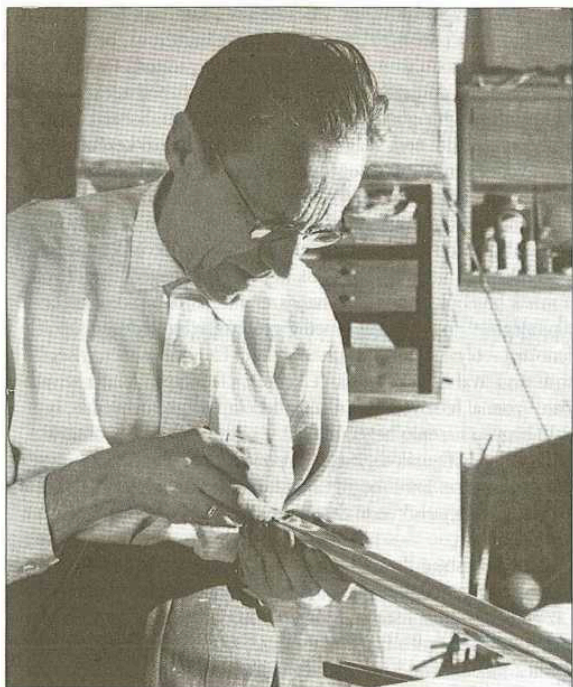
Nem volt zongorám, így a *Borromeus nővérei* rend apái

megengedték, hogy a pianínójukon gyakoroljak, majd negyed év múlva egyszerűen rám hárult az orgonista szolgálata. Később, amikor már egyre jobban csináltam, fizetésemelést kértem az apáttól, de ő elutasított azzal, hogy törődjem inkább többet a hangszeremmel: „Kéthetenként kell hívjuk a hangolót Schweibnitzből, de semmit sem ér a munkája. A hangszer tönkremegy, és a pénz meg oda van. Tanuld meg a módját, és a pénzt a fizetésedhez csapjuk.” Így lettem gyakornok a Schlag és fiai cégnél Schweibnitzben.

Mivel a zongorák is ápolásra szorultak, hasonlóképpen kerültem a Petrof céghez a zongorakészítés, és a Payr-Königgrätz céghez a harmóniumépítés elsajátítása végett. Mint hangszerépítő olyan sok munkám volt, hogy ez kis híján a zene rovására ment.

De mégis: mindeközben azt tapasztaltam, hogy bizonyos minőségi mérték kemény követelmény, és ez a gondolkodásmódot is átformálja.

Egyszer a gimnázium igazgatója felkért: vezesse náluk a zeneoktatást. A kollégám nem tudta a fiatalokat kézben tartani, a gyerekek lógtak az órákról. Így válaszoltam: „Direktor úr, ez nagy megtiszteltetés számomra, de nyolc gimnáziumi osztály engem nem érdekel. Alakítok tíz egymáshoz kapcsolódó csoportot, és azokkal szorgalmasan dolgozom.” Erre azt válaszolta, hogy ezt nem engedheti meg, de Prágától megkérdezi. Így akkor, 1922-ben a prágai kormány beleegyezését adta, hogy bolondos pedagógiai ötleteimet megvalósíthassam.



Mennyi idős volt ekkor?

Na ja; várjunk csak. Tizennyolc voltam, fiatalabb, mint a nyolcadikosaim! (A Monarchiában nyolc gimnáziumi osztály volt négy év elemi iskola után. A Szerk.) Nagyon a sarkamra kellett állnom. Kéthetenként házi koncerteket rendeztünk a tornateremben a papák, mamák, nagybácsik és nagynénik számára. Ez a diákoknál nagyon bevált és nagy tetszést aratott. Ennek a munkának alapján kaptam 1924-25-ben ösztöndíjat a bécsi Zeneakadémiára, és ez volt életem nagy szerencséje.

Tehát mint félkész zenetanár jött Bécsbe?

Még diák voltam és már taníthattam a konzervatóriumban, amely akkoriban a Musikvereinben működött. Négy vizsgát tettem le egy ültőmben (ének, orgona, zeneszerzés, karmester). Alig végeztem a vizsgákkal, máris zeneakadémiai tanár lettem. Akkor azután már könnyű volt.

Szabadna még egy kicsit visszalépni az időben? Miután Bécsbe jött és túlesett a számtalan vizsgán, zeneakadémiai tanár lett. Tovább tudta adni otthon gyűjtött tapasztalatait?

Én a gyakorlat embere voltam. Zenei munkáimat sohasem valami papirosízű tudás szabta meg, hanem a gyakorlatból, egy istentől elhagyott kisváros gyakorlatából eredő dolgok. Egy alkalomra együtttest kellett összeállítanom, s mivel a hangverseny után nem akartunk szétszéledni, megalapítottuk az első Osztrák Kamarazenekart. A zeneszerző Hans Gál odaadta a kamarakórusát, és őket vezettem egészen Hitler fellépéséig. A zenei munkát két részre osztottuk, mint az előadásokon. A szünetig modern zene, ősbemutató, osztrák bemutató, és a

szünet után régi zene, de nem a szokásos módon, hanem új szemszögből, úgy, ahogy az akkor rendelkezésünkre állt.



Nem rajtam múlt, óriási szerencsém lett: az Akadémián csodálatos tanáraink voltak. Lechtaler egészen különleges mércét állított fel. Aztán jött Hugó von Ficker az Akadémiára, és kérette a három legjobb lapról éneklő énekest. Közéjük kerültem, és máris a bécsi Egyetemen találtam magam, ahol ő egy – akkor – új anyaggal foglalkozott: a Notre Dame, azaz a 12-13. század zenéjével. Az volt a speciális területe, ebben ő volt a felfedező. Az egyetemen Ficker azt mondta, hogy a zenei gyakorlathoz tartozó előadást is látogatni kell. Egyszer a szomszéd teremből bejött egy idősebb úr, Guido Adler, és kiválasztott engem... Ilyen magasra srófoltt igényekhez szokott tanáraink voltak: Lechtaler, Ficker, Fisc-

her, Adler. Első bécsi éveimben egy zsidó tanárhoz: Hugó Kauderhez kerültem, ő volt a legjobban képzett valamennyi között. Ez az ember '22-ben az Udvari Könyvtárban lévő Petrus-kódexből leírta Josquin Pange lingua miséjét, és sokszorosította azt: egy mostani szemmel nézve igen primitív módszerrel talán 30 levonatot készített. A mise természetesen ütemvonal nélkül íródott, ami még manapság sem magától értetődő; ő messze előttünk járt, és mindig megtalálta az utat, hogyan válassza el a zenei gyakorlatot a hozzá nem illő előadástól. (Kaudert azután – a szintén zenetörténész feleségével együtt – időben átvittük a határon túlra, Magyarországra, ahonnan több országon keresztül Amerikába kerültek.)

Az út, amelyen járni lehetett, a következő volt: Lechtaler formatanán keresztül konfrontálódtam Ernst Marxszal – tehát a bécsi Akadémia zenei életének legfontosabb alakjaival – az egyik oldalon, és Schönberg körével a másikon. Ez természetesen igazi sokk volt. Tudtuk, hogy szűz földre lépünk, és mivel képzésünk nem ad biztonságot, inog a lábunk. A hangversenyélet viszont kényszerítette a program hosszú távú, meggondolt és biztos tervezésére. Legfontosabb emberem az Akadémia elnöke, a Bécsi Filharmonikusok vezetője, az oboás Alexander Wunderer lett. Majdnem minden koncerten ő fújta a kényes oboaszólamot. Rendelkezésünkre bocsátotta a jó fúvósokat, és így megengedhettük magunknak, hogy egyrészt konokul új zenét csináljunk, egészen frisset, még elő nem adottat, ösbemutatót. Másrészt régi zenét. Mindjárt beugrottunk a 12., a 11. és azután a 9. századba. Ezt mind tanárainknak köszönhetem.

Először összeültünk Lechtalerrel. Öten voltunk. Az óra végén a következő megjegyzéssel fordult hozzánk: „De ezt nem kapjátok tőlem ilyen olcsón, kedveseim! Minden felismerés előtt egy kétely áll!” Ez számomra ismét sokk volt! Cseh hazámból jöve azt gondoltam, hogy bécsi tanárainknak úgy kell hinnünk, mint az evangéliumnak, és lám, most ha magam nem fáradozom, nem leszek kielégítve. Ez volt akkor az álláspont, ezt ma már nem ismerjük.

A legfontosabbak, mint mondtam, a koncertek voltak: minden alkalommal új követelmény. Összeházasodtunk Schütz-cel, Schütz-től visszatértünk Monteverdihez, majd Palestrinát és Lassust vettük sorra, végül Josquin állt a középpontban. Elsőrendű zenével volt dolgunk, s az addigi tapasztalatainkat félredobva visszamentünk a 11. századba. Mi, az Akadémia diákjai képesek voltunk Perotinust az eredeti fotográfiájáról énekelni, nem csüngtünk semmiféle átiraton. Számomra döntő volt, hogy a hangjegyzírás ismeretében kezdetétől otthonos voltam. Különbséget tudtam tenni a St. Gallen-i neumák és a korál-kotta között. Talán csak tízen voltunk, akik tudtuk a 12. század kottaképét olvasni. És ez igazán fontos volt. Ha manapság egy zenész kezébe kotta kerül, egyetlen időszakbeli hozzáállással olvassa azt, az 1890-essel. Az iskolától, az egyetemtől, tanárunktól, Lechtalertől alapjaiban más útmutatást kaptunk, és nem kétséges, hogy itt kereshető a régi zene gyakorlati előadásának fő problémája.

Az egyházi zene gyakorlatában, ahogyan a legmagasabb fórum, Isten előtt zenéltek, úgy is írtak. Ezek a kezdet kezdetétől mind dísz-iratok. Arra neveltek bennünket, hogy ezeket a dísz-iratokat, a mindenféle korál-kottákat pontosan olvassuk. A komponista a végsőkéig element, a zenész kötelessége volt az optimális kifejezés: a leírtakat a legjobban előadni. Amit később menzurális hangjegyzírásnak nevezünk, az kezdetben dísz-irat volt. A leíró a legmagasabb fórumra másképp nem is mert gondolni. A másik teljesen ellenkező eljárás a profán zenéből származik. Ez egy csökevény-hangjegyzírás, amelyikben esetleg 3 hang-pozíció jelzi, hogy csinálj belőle 30-at, ha valami eszedbe ötlik. Ez a hangjegyzírás eleve kaput nyit az alkalmas zenész számára, hogy a saját fantáziájából csekély hozzátétellel – nem kell annak díszítésnek lennie – nagyszerű egyéni dolgot csináljon. És ez az eljárás megmaradt. A szétválás a 13. században egészen egzakt, ott, ahol a tabulatúra és a menzurális hangjegyzírás szétágazik. És ez így is marad, de ezt a különbséget egyáltalán nem veszik figyelembe a mai zenei tevékenységben. Nagy komolyan elővesszük a menzurális hangjegyzírást, és összekeverjük, összegabalyítjuk a kettőt. És mindez a rossz a pénz miatt történt, mert a zenét ki akarták nyomtatni. Ekkor keveredett össze a két terület. Az egyházi zene dísz-iratait sohasem tudták kinyomtatni, még kevésbé tudták kinyomtatni a tabulatúra hanyag vagy futólagos, illékony jellegét, így helyükbe lépett egy harmadik hangjegyzírás, amelyiket aztán nagyon egyszerű megérteni.

Azokat a kódexeket, amelyekből a templomi énekkarok énekeltek, nem a komponista urak írták, hanem kalligráfusok. Ők a zeneszerzőktől kapták meg az első példányt, mely többé-kevésbé hanyagul volt írva, kerek hangjegyekkel, gombócformájúakkal, és segítettek magukon a szárral, zászlócskákkal, nagyon sok zászlóval és gerendával. A lantirodalom csupa rácsozat: olyan sok zászlócskát írtak, hogy az rácsozattá alakult. Az egész tabulatúra-irodalmat az jellemzi, hogy kinyílt az improvizáció felé. A tabulatúras zene elvként arra számít, hogy a tehetségem, képességem szerint dolgozzam ki a művet. Például: a tánczenét nem kezdték korábban leírni, mint a 17. században. A legkorábbi ránk maradt lejegyzés 1610-ből származik. Korábról csak olyan lejegyzésünk van, ami a koráéhoz illenék, és oda van írva, hogy milyen tánchoz illik; a muzsikusnak ki kellett ismernie magát a tánc minden fajtájában. Tudnia kellett, mit érez az ember az allemande-nál, mi a courante, és tulajdonképpen mindent alaposan kellett tudnia, hogy az énekmodellből táncjátékot csináljon. A táncdarabok igazi lejegyzése csak a 17. században kezdődik, akkor is egészen gyéren.

2.

Az előző beszélgetés végén az 1610-es évet említette. Mi történt akkor?

Ekkor jelentek meg először szedésről nyomott kottán világi művek. Nem tudjuk egészen pontosan, hogy 1610 vagy 1611 volt-e az az év, amelyikben Paul Peuerlnek egy csokornyi szvitje napvilágot látott. Ez előtt még semmi sincs a világi zenében. Sem nálunk, a német, sem a francia, sem az olasz területen. Csak a dallamívet jegyezték fel, mint egy korált. Négy-soros rendszer piros vonalakkal, azokon a négyszögletes hangjegy. Na, már most: azt tudom, hogy a hang melyik magasságot jelöli, de ritmikus jelentése nincs. A hangjegy alatt viszont van egy kis „dolog”, ez a tánclépés jele. Ennek alapján kellett eligazodni. Tehát a tánczene az előadó muzsikus ügyességétől függött. A világi zene ritmikus szerkezete a járásból, forgásból és ugrásból alakult ki. (A mozgás és járás az egyházi zenében is befolyásolta az előadásmódot. Még ma is látható: ha misét celebrál a pap, nemcsak egyszerűen áll a szentélyben, hanem az oltárban elhelyezett ereklyét imádja, „megéneklí”, tömjénezi; ez állandó, kultikus ideoda mozgással jár.)

Az életben, mint annyiszor, ebben is megint egyszer szerencsém volt. Az Akadémián együtt dolgoztam egy nagyszerű hölgygel, Rosalia Chladek-kel, akinek tánc-osztályában tanítanom kellett. Én megfordítottam a tört: ő tanított meg engem a historikus tánc lépéseire, így jöttem rá, hogy a ritmikus élmény nem más, mint a tudatos emberi mozgás egy fajtája, ami viszont a gyakorlatban a táncot jelenti.

Régen is olyan volt a mozgás a zenében, mint manapság?

A mozgás alapértéke az 5. században Boethiusnál percenként ötven egység. Ha más tempót akarok, akkor nem ötvenet, hanem 75-öt veszek percenként. Az első páros, a második hármas osztású rendszer. Az egyik esetben a tempó egy kicsit megemelkedik, a másikban fékeződik. És ez így volt minden zenében, egészen Palestrina haláláig, tehát a 16. század végéig. Sehol nincs semmi tempó-előírás. Mindössze a tempusprolatio vagy proportio áll rendelkezésünkre. Van egy középső zóna, – amelyikben a mondott értékek szerint folyt a zenélés –, e fölött értékének fele vagy harmada (az osztó zónája), alatta pedig a többszörösök zónája. (Ezek már olyan bonyolult elméleti értékek voltak, amelyeket zeneileg már nem is igen lehet felfogni. Ezt az utolsó, harmadik fajtát később elhagyták, és csak a tempus-szal és a prolatiókkal dolgoztak.) Manapság metronóm-fokozatokat használunk a lassútól a gyorsig; akkoriban minden zenében szabályszerű volt a kapcsolás, tiszta váltás történt a tempó duplájára vagy

háromszorosára. Gyorsítás sohasem volt: a tempó egyszerűen felugrott a megfelelő osztóra. Jean Sébastien is így adta elő összes művét, és nagyot tévedünk, ha a későbbi körülményeket átvetítjük Bach zenéjére.

Bach, ha más muzsikussal dolgozott együtt, hangszereit az úgynevezett Werckmeister rendszerben hangolta. A Werckmeisterről elnevezett hangolást még megtoldotta egy kis fortéllyal: az volt a specialitása, hogy egyszer a bés hangnemeket, máskor meg a kereszteseket részesítette előnyben. Ezeket a részleteket diákjától, Kirnbergertől tudjuk. Róla nevezzük a különböző hangolási eljárásokat Kirnberger I—II—III.-nak.

A bachi időkben létezett egy hangszer, amelyiknél a játékos nem számolt azzal, hogy hallják-e játékát; az instrumentum hangereje olyan gyenge, hogy maga a játékos is inkább szinte csak képzeletben hallja a hangot, mintsem valóban hallja. Ez a klavikord.

Nézzük van Eyck képének angyalát – ez egy hölgy –, ölében egy pengetős-húros hangszer. Trapéz formája van, ívelt oldallal (tudvalevő, a hajlított oldal nem vetemedik meg a húrok húzó igénybevételétől). Legfeljebb másfél oktávós, diatonikus. Lóg a hölgy előtt, mint segélynyújtó szükségmegoldás, de csak azért, hogy a szegény énekes, aki nem találta el a hangot, így készen kaphassa meg azt.

Ez volt az első, kezdetbeli helyzet. Azután tökéletesítették az eszközt: sokkal nagyobbra építették, hogy hosszabb húrokat is beleszállítsanak a sorba, hangmagasság szerint, egymás után. (Nagyobb keretet szereltek rá, és máris megkaptuk a jövőbeli olasz csembalójának formáját.) Ez még a 13-14. században történt. A kisebb hangszert psalteriumnak hívták, a nagyot meg félpsalteriumnak (de ez nem volt igazán feleakkora, hanem a felezett forma sokszoros nagyítása). Azután a félpsalterium rövid, egyenes oldalán, ahol a hangoló-szögek álltak, lefűrészelték a kávát, és a fenék meg a rezonánslap között levő részen elhelyeztek egy sorozat kétkarú emelőt: billentyűt, amelynek végén egy kis fém érintő megüti a húrt. Ez már a klavikord. Ez maradt használatban Johann Sebastian haláláig.

Azután a klavikord lassan kihalt. Szubtilis hangjával nem vitte sokra. A játéknál az ujjak finom rugózásával kell a billentyűt lenyomni (nem megütni, mint a csembalón), és a húr csak akkor szól szépen, ha nyugton hagyom. Az érintő a húrt a legvégén üti-érinti meg, ahol annak a kilengése minimális, ezért van minden klavikordnak – akármilyen ravaszságot alkalmazunk – olyan „kiéhezett” hangja.

Többféle zenét is komponáltak, tánczenét, sok mindent a közönség számára, és írtak zenét a jobbak és eszesebbek számára; Bach tehát megírta az ő saját úrfiai és legjobb diákjai számára azt a bizonyos Wohltemperiertes Klaviert. (A Klavier a 17-18. századi német szóhasználatban minden billentyűs hangszer, tehát az orgona, csembaló, később a fortepiano, de leginkább a klavikord közös neve. A szerk.) Már nem törődött más szempontokkal, és a szokásos hangolástól is eltávolodott. Egy „hamis” kvintet vett alapul, egy kört húzott, amelyik kvintkörre zárult, és ezt a hangolást rábízta a klavikordra – hisz úgymint alig van hangja –: ez a Wohltemperiertes Klavier. Nagyon fontos – és ez Bach igazi fortély és szándéka, amelyet figyelembe kell venni –: az adott muzsikusz kizárólag egyedül foglalkozzék a művel. A Wohltemperiertes Klavier felépítése olyan, mint egy lexikoné. Olyan felsorolás, amelyik nincs figyelemmel a zenei helyzetekre, holott Bach ezt különben szigorúan figyelembe veszi. Először is előjegyzések nélkül kezdek, azután rögtön cisz következik; egy néha egészen vad

esz-moll prelúdium, a hozzá tartozó fúgát disz-mollban írja; és Bach a diáktól elvárja, hogy az összes hangnemben tájékozódni tudjon anélkül, hogy gátolná őt a keresztek és bék tömege.

Ez azt jelentené, hogy Bach foglalkozott ugyan a Werckmeister és Kirnberger hangolásokkal, de azokon is továbblépett...

Igen, ő kivitelezte ezt a legmodernebb hangolást, de csak azon a hangszeren, amelyiknek alig van tényleges hangja. Tehát nem okoz fájdalmat, a zenész nincs megsértve, ha a lebegésmentes, tiszta nagytüre helyett a hörgő, sokkal nagyobb dúrterc harap a fülébe. Ebbe manapság egyszerűen belenyugodtunk már. Ezeket a dolgokat nehezen lehet átfordítani, mert azóta már régen a gépi hangolást alkalmazzák, amely még az oktávot is megette, és nem tiltakozunk az elpackázott, eltorzult hangviszonyok ellen.

Még sokat lehetne mesélni a Wohltemperiertes Klavierről, amelyik azt a célt is szolgálja, hogy a diákot mindenféle metrikus viszonyhoz is idomítsa: fehér notáció és mindenfajta tabulatúra (itt: ritmusformula. A szerk.) is előfordul benne. Az esz-moll prelúdiumot mindig nyugodt 3/2-es ütemben játsszák, pedig az valójában egy régi perfectum, ami egészen más. Bach bensőségesen egymásra vonatkoztatja a prelúdiumot és a fúgát. Mi gondosan kimért szünetet illesztünk közéjük, külön-külön szép metronóm-jelzéssel látjuk el őket, és a legfontosabb, az egymásra vonatkozás elvész.

Amióta a metronómmal foglalkozhatunk, hajszálpontosan, gépileg lemérhetjük az egyedi tempókat. Ez az, amit a régi zene nem ismer. Mindig viszonylatokban gondolkodtak. A tánczenében is jelen van a reláció, a mozgásban, a tisztán testi mozgásban, és ez mindenben megmaradt. Ha manapság új kiadást képzelhetnénk el egy-egy régi mester műveiből, például Josquin-éiből, először is az ütemvonalakat kellene kidobálni (mint Kauder tette annak idején), ütemvonal nélkül kellene kottáznunk, és az visszavezetne a zene nagy ívéhez, a nagymozdulathoz, amitől az effajta zenére ráismernénk.

A Wohltemperiertes Klavier már régen átvándorolt a modern zongorára, a darabokra vonatkozó utasításokat ma már ebből a hang-szerből vezetik le, és ezek az utasítások majdnem mind nagyon fájdalmasak. Elérkezett az idő, hogy ez a fontos tananyag – mert a mű pár excellence tananyag, amelyikben Bach, mint egy injekciós tűvel, nekirohan diákjai oldalának – manapság új szint nyerjen. De akkor már megkérdeznénk: van-e annak a zeneiskolának, annak a főiskolának egy klavikordja, hogy a srác egyáltalán megtapasztalhassa, hogyan is működik az? A mi Akadémiánknak egyetlen klavikordja van. Elhanyagolt jószág, s ha valaki elmélyültebben akarna foglalkozni vele, akkor... az nem menne. Igazán csak véletlenségből lehet egy félig-meddig játszható klavikordhoz jutni. Így aztán nem szabad csodálkozni, hogy ma a modern zongorára való átültetéssel mindent tönkreteszünk.

Egy korábbi beszélgetésünkben említette Mozart zongoráját is.

Mozart zongorája a házamban volt, darabokra esve; az egész hangszert újjá kellett építeni. Újra el kellett készíteni a mechanika egyharmad részét. A c' billentyű kalapácsa nem egészen 18 gramm. Egy kis vacak, egy sóhajlás. Legalább a huszonötszörösét kellene venni, ha modern zongoráról volna szó. Az összes méretarány teljesen megváltozott, mert a mai zongorát úgy fejlesztették, hogy hangja jól hallható legyen a minél nagyobb közönség számára. A Mozart-zongoránál 2.5 kiló a húzóerő húronként, a nagy Bösendorferemnél viszont 93

kiló. 2.5 a 93-hoz! Na, szervusz! Ez a realitás. Így azután el lehet képzelni, hogy a hangszer mennyire megváltoztatja a zene minőségét.

Hol van most ez a hangszer?

A Burgban, a Hangszertörténeti Gyűjteményben, Doktor Stradnernél.

Említette, hogy Mozart hegedűjét is ismerte.

Itt feküdt az asztalomon Aegidius Klotz hangszere! A nyak az oldallap, a káva irányát folytatta, nem dőlt hátra. A nyereg és a láb közötti távolság 27-28 milliméterrel rövidebb volt, mint a maiaké. Méricskéltem: Wolfgang Amadé hegedűjén a húr húzóereje 10.5 kilopond! Itt járt nálam Willi Boskovsky barátom. Lemértem az ő olasz hegedűjét is: a húrok húzóereje 56 kilopond! Ez sokat számít. A húr feszültségének fokozása nagyban befolyásolja az adott hangszer hangképét. És manapság a vonóvezetés is egészen más. Én Heinzl-nél jártam iskolába (lesz még róla szó!). Ő azt mondta: fogd a vonót ott, ahol az a szép fonás van – tehát nem a kápánál! –, és vezesd a húr fölött. Természetesen azonnal eltűnt a kemény vonóváltás.

Ezért mondhatjuk: mi egészen másképp használjuk a hegedűt, mint Wolfgang Amadé. Jean Sébastiennek is más irányzata volt. Ha az ember visszatekint: a hegedű stílusa mindig változott, ez az a hangszer, amelyiknek mindig sikerült alkalmazkodnia. Mindig bensőségesen kötődött ahhoz a stílushoz, amelyikben éppen használták. Így a mai hegedű „magasfeszültségű”, ellentétben Mozart és Bach hegedűjével. Ezek tények, amelyek sok fontos kérdésben eligazítanak.

Ha ennyire más volt a húr feszültsége, milyen volt a hangolás magassága?

A lipcsei években, a Tamás templomban Bachnak két pozitív-orgonája volt. Az egyik a Miklós templom orgonájával egy magasságban, cornetton hangolásban, a másik a Tamás templom nagy orgonájának hangolásában. Bach azért dolgozott két hangolásban, hogy az úrfiaknak – Philipp Emanuelnek és Friedemann-nak – ne kelljen transzponálniuk. (A két templomban hetenként váltva teljesítettek a zenészek szolgálatot.) Generálbasszus játékhoz soha, de soha nem használták a nagy orgonát. A continuo játék jelentősége: a bensőséges, legszorosabb kapcsolat, amelyet csak egy olyan kis orgonával lehet elérni, amelyik közvetlenül az együttes mellett áll.

A bécsi klasszicizmussal megjelent az új hangszer, a kalapácszongora. A hangolás felszorult 420 Hz-re, később 425-re, és így tovább. Az első világháborúig (már az 1885-ös bécsi konferencián - a szerk.) felemelkedett 435-re. A világháború után az amerikaiak kedvéért mi is hozzászoktunk a 440-hez. Ez a mai normálérték.

A Bécsi Filharmonikusok már 445-re hangolnak!

Azért, mert manapság már nem gyerek-, hanem női hangot vesznek mindig igénybe, és hogy az attraktívabb legyen, egyre feljebb nyomják a hangolást.

Úgy, ahogyan a hegedű húrjának feszültségét is.

Igen, igen. Még búcsúzóul szeretnék egy – éppen erről eszembe jutó – apróságot elmesélni. Tízéves koromban a szülővárosomban hegedűkészítést is tanultam. Élt ott egy öregúr, Heinzl, aki korábbi éveiben mozdonyvezető volt. Egyszer – a magas vízállás miatt az Elba kiöntött – élete kockáztatásával megállította a vonatot. Életben maradt, de nem tudott tovább dolgozni, mert naponta nyolcszor-tízszer elájult. Megkapta a lehető legmagasabb nyugdíjat, hozzá meg mindenféle kitüntetések. Braunauból származó, igazi bükkfaember volt, keresett magának valamilyen napi foglalatosságot. Előásta nagyapja hivatását, aki cseh hegedűkészítő volt, én pedig az öreg Heinzlnél tanulhattam a hegedülést és a hangszerkészítést is. Félkész dolgokat vásárolt, abból dolgozott. A hegedűk, a brácsák és csellók még nyers faragásúak voltak, „meztelenek”, azaz lakk nélküliek.

És akkor jött a java: 8-10 „fehér” hegedűt felhúroztunk, behangoltunk és bejátszottunk. A szakvéleményezés így történt: Heinzl pöfeteggomba-port szórt a fedőlapra. A játék közben a fekete porból Chladni-féle hangfigurák képződtek. Látni lehetett, hol alakulnak ki a nyomok, és hol nem világos a kép. Az öreg Heinzl kezében már ott is volt a penge – egy hegedűkészítőnek rengetegféle, kifelé és befelé görbülő hajlatú pengéje van –, és már gyalulta is a hegedű fedőlapját. A lelken is igazgatott. Ez a procedura néha akár egy hétig is eltarthatott, de azután a hegedű minden hangfekvésben megszólalt. Ekkor azt mondta: „próbáljuk ki”! Az egyik hegedű fáradt volt, a másik bömbölt. A bömbölő hangszer a legsűrűbb lakkot kapta, ami megfékezte azt, a másik pedig gyógykezelést: hidegen sajtolt lenolajat –, olyat, amelyik gyorsan szárad. Ezt azonos mennyiségű tojássárgájával összekevertük, felkentük a fedőlapra. Mint a szivacsban: azonnal felszívódott, s általa a fedőlap megkeményedett. Így 8-10 nagyon hasonló hegedűnk lett. Ez egy hegedű készítői titok: a Chladni-féle figurák segítségével pontosan be tudjuk állítani a rezgések viszonyát. Ezt a megfigyelést kulcsként tudtuk használni. Olyan, mint egy elsőrendű detektívregény, de manapság senki sem törődik vele.

Nem kevésbé érdekes a bőgő sem. A hangszer szólamát ma egészen másképpen dolgozzák ki, mint a Bach-időkben. A bőgős tudta: „az én hangszerem hangjai csak 3/4 másodperc múltán szólalnak meg”, és képes volt a hangszerén improvizálni. Manapság egy bőgősnek modern vonója van, a negyedik húr a legmagasabb, és azt mondja: „Én mindent kijátsszom!” Igen ám, de a nagy sebességben nem szólalnak meg a hangok. Gondoljuk csak meg: a hosszú és vastag húrok miatt a berezgési folyamat sokkal lassabb, tehát négy tizenhatod helyett elég lenne csak egyet játszani. Én bizony a basszus szólamot mindig átírtam és átalakítottam ezek miatt az akusztikai sajátságok miatt.

Urbanetz Víg Margit

(A szerző hegedűművész, az Osztrák Rádió zenekarának tagja)

