

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori Iskola (7. Á. F. sz. művészet)

KERTÉSZ ISTVÁN

**A BAROKK HEGEDŰ – MŰVEK
MEGSZÓLALTATÁSI PROBLÉMÁI AZ
ELŐADÓI GYAKORLATBAN**

KERTÉSZ ISTVÁN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2006

BEVEZETÉS

A hangversenyélet, hangszeres versenyek, zenekari próbajátékok, felvételek, valamint a pedagógiai gyakorlat repertoárjának nagy része barokk és bécsi klasszikus mű. Ezek előadása, ill. az előadások elbírálása szokta a legtöbb vitát kiváltani. Vajon miért olyan nehéz ezeket a kompozíciókat, egyértelmű elismerést aratva eljátszani?

Tudomásul kell vennünk, hogy a barokk művek előadása esetén nem áll rendelkezésünkre hiteles, általánosan elfogadott tradíció. Legalább háromféle előadói stílus vitázik egy konkrét interpretáció elbírálásakor:

1. Az úgynevezett *romantikus*, vagy *hagyományos* stílus. Barokk művek esetében ezt ma már elavultnak érezzük a sok legato ív, valamint a gyakori fekvésváltás (portamento) használata miatt. Ugyanakkor erénye ezeknek az előadásoknak – jó előadó esetén – expresszivitásuk, szuggesztivitásuk.
2. Az előbbi stílus ellenhatásaként kialakult egy *objektívebb* előadói magatartás, amely a *szövegűséget* tartotta a legfontosabbnak és csak a zeneszerző által beírt utasításokat tűrte meg az interpretációban. Ez azonban a barokk művek előadásakor csődöt mondott, mert a barokk előadói magatartással ellentétes volt. Ugyanis ebben a stílusban nincs gondosan lejegyzett szöveg, amit ha lelkiismeretesen lejátszom, eleget tettem a zeneszerző szándékának. Itt az előadói feladat a vázlatosan leírt szöveg lehetőségeinek megvalósítása.

3. A két előbbi felfogás szintéziseként is felfogható a barokk művek előadásának úgynevezett *historikus* stílusa, amely a hiteles kottaképből kiindulva, megfelelően értelmezve, annak vázlatosságát spontán módon kiegészítve teremt egy élő és kifejező produkciót. Érdekes, hogy nagy magyar regényírónk, Gárdonyi Géza is hasonlóan látta a problémát. Fiainak írott intelmegyűjteményében találóan írja:

„a kotta olyanféle valami, mintha vázlatos ceruzarajzban maradt volna meg egy-egy nagyszépségű festmény, s a játszónak a vázlatból kell újra megalkotnia.”¹

A XX. század második fele zenei ízlésének igénye, hogy minden zeneművet a zeneszerző szándékával megegyezően, saját korának stílusában szólaltassunk meg. Miután az előadók általában elmúlt korok zenéjét játsszák, fontos, hogy minden kor előadói stílusát ismerjék.

E tanulmány a barokk zene hiteles előadásának kritériumait igyekszik megfogalmazni. Szükséges ehhez tárgyalni a barokk zene kialakulását, ebből fakadó stílusjegyeit; ismertetni a hegedű és a vonó eredeti, barokk korabeli állapotát, és a romantikus korban történt változtatásait; beszélni kell a helyes artikuláció fontosságáról, valamint a romantikus és barokk előadói stílus különbözőségéről. Lényeges a kottakiadványokról, a notáció olvasási nehézségeiről és a díszítések problematikájáról írni.

A különböző stílusú előadások sokat vitatott témája, a barokk művek lassú és gyors tételeinek és a különböző táncok helyes tempójának a megtalálása. Nem lehet teljesen egyértelmű választ

¹ Gárdonyi Géza: Földre néző szem (Szeged: Lazi könyvkiadó, 2003) 42. old.

adni erre a kérdésre, de elég sok korabeli vélemény, írott forrás segíti a tájékozódást.

Fontos a barokk zene interpretálásánál az előadó számára, hogy modern, vagy korabeli hangszeren szólaltatja-e meg az előadandó művet.

Mindezeknek a kérdéseknek megismerése megkönnyíti azt, hogy az előadó, a több évszázaddal ezelőtt megírt muzsikát élő zeneként tudja előadni, friss élményt szerezve a mai hangverseny-látogató számára.

I. BAROKK STÍLUS ÉS AZ ÖNÁLLÓ HANGSZERES ZENE KIALAKULÁSA

Talán meglepő, de a művészettörténetben –és így a zenetörténetben is– viszonylag későn, csak a XIX. század végén kezdték a „barokk” szót stílus-meghatározó fogalomként használni. Korábban ez a kifejezés bizarr, túlzásfolt, a klasszikus arányossággal ellentétes fogalmat jelentett. A zenében is ebben az értelemben használták.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) zenei lexikonjában írta:
„a barokk zene az, amelyben a harmóniák zavarosak, túlzásfoltva modulációkkal és diszszonanciákkal; a dallam kevésbé természetes, az intonáció nehéz, a tempó erőltetett.”²

Egy másik esztéta, Noël-Antoine Pluche, két kiváló hegedűs – az olasz származású Jean Pierre Guignon (1702-1774) és a francia Jean Baptiste Anet (1661-1755)– játékstílusának

² Claude V. Palisca: Barokk zene (Budapest: Zeneműkiadó, 1976) 10. old. Idézet Jean-Jacques Rousseau: Dictionnaire de musique-ből

összehasonlításakor használta a barokk szót.³ Guignon rendkívül virtuóz hegedűs volt, Vivaldi versenyműveinek kiváló előadója. Az ő előadói stílusát, merész díszítéseit, szenvedélyes játékmódját nevezte ez a filozófus *musique baroque*-nak. Ezek a szerzők persze már abban a korban éltek, amely elutasította a barokkot, de megállapításaik abból a szempontból mégis találóak, hogy ez a stílus sokszor nyúlt rendkívüli, szokatlan zenei eszközökhöz, ha a szöveg, a kifejezni kívánt hangulat, lelkiállapot ezt indokolta.

De hogyan alakult ki, mit tartott fontosnak az a zene, amit mi barokknak nevezünk?

A XVI. század végén óriási stílusforradalom kezdődött a zenében. Az újfajta gondolkodás – nagyon sok stílusváltáshoz hasonlóan – az egyszerűt, a „természetest” kereste. A reneszánsz polifon vokális zenét már túl bonyolultnak, mesterkéltnek találta.

Az újfajta zene keresése közben – a reneszánsz késői megnyilvánulásaként – az antik tragédiák életre keltésének céljából keletkeztek a korai olasz opera-kísérletek. Jacopo Peri (1561-1633) *Dafne*-ja, vagy Giulio Caccini (1550-1618) monódikus énekei (*Le nuove musiche*) mind egyszólamú művek hangszeres kísérettel, amelyekben a dallam a beszéd lejtését utánozza. **Ellentétben a többszólamú reneszánsz madrigálokkal itt a szöveg az elsődleges, szinte uralkodik a zenén.** Az egyes szavak *értelme* is döntővé válik, lényeges lesz az énekelt zenében a szöveg világos értelmezése, és a szövegben rejlő hangulati elemek minél szélsőségesebb, naturalisztikus megjelenítése. Ezek a zeneszerzők megfigyelték a különböző foglalkozású, társadalmi állású emberek beszédmódjának a jellegzetességeit, és ezt igyekeztek műveikben az egyes szereplők

³ Claude V. Palisca: i. mű 10. old. Idézet Noël-Antoine Pluche: Spectacle de la musique-ből

jellemzésére felhasználni. Így kialakítottak egy beszédszerű, az egyes szereplők jellemét, érzelmi állapotát kifejező éneklésmódot. Ez az ötlet lett az új zenei stílus alapvető jellegzetessége. Az ebben az időben kialakuló énekes műformában, a *recitativóban*, vagy az ennél valamivel dallamosabb *ariosoban*, de a hangszerrel kísért *szólóáriában* is döntő a különböző mondatokban és mondatrészekben lévő súlyponti szavak kihangsúlyozása. Ez egy sajátos akcentus-ritmikához vezet, ahol a súlyos és súlytalan ütemrészek váltakozása tökéletes megfelelője a beszédnek. A zeneszerző a súlyos és súlytalan ütemrészeket ellentétes harmóniákkal (disszonancia-konzonancia) emeli ki. A bizonyos szavakhoz, kifejezésekhez tartozó állandó motívumok akcentusa, ritmikája jellegzetes fordulatokká vált a zenében és később szöveg nélkül is az eredeti értelmet, hangulatot fejezte ki.

Ennek a gondolkodásmódnak talán nem lett volna olyan nagy hatása, ha nem egy zseniális zeneszerző lesz első képviselője. **Claudio Monteverdi** (1567-1643) a szövegnek és a dallamnak ezt az újfajta kapcsolatát teljes mértékben komponálásának középpontjába állította, sőt maga is kitalált újfajta szövegkezelési technikát: a *stile concitato*-t (pl. ez azonos hangmagasságú rövid hangok sorozata a recitativóban, akár 16 tizenhatod egy ütemben, amellyel felfokozott érzelmet, haragot kifejező szöveget tud megzenésíteni a zeneszerző). Mindezt anélkül, hogy lemondott volna az előző korszak briliáns kontrapunktikus zeneszerzői technikájának a használatáról. Az általa komponált zene már minden tekintetben igazi barokk muzsika.

A barokk zenei stílus kialakulásával egy időben vált önállóvá a hangszeres zene, amely az első időben a vokális zene

utánzásaként jött létre, így az értelmezés, artikuláció alapvető elvárása lett ennek a zenei stílusnak a tisztán hangszeres művekben is. A hangszeres zene önállóvá válását jól jellemzi, hogy míg a XVII. század elején élt két nagy zeneszerző, az olasz *Claudio Monteverdi* és a német *Heinrich Schütz* (1585-1672) tisztán hangszeres műveket egyáltalán nem írt, addig a század végén már találunk olyan komponistákat is, akik **csak** hangszeres zenét írtak. Ilyenek például *Arcangelo Corelli* (1653-1713), és *Giuseppe Torelli* (1658-1709).

II. A HEGEDŰ SZEREPE A BAROKK KORBAN.

1.

A hangszeres zene önállóvá válásának folyamatában nagy szerepe volt a hegedűnek, hiszen a korai barokk korszak zeneszerzői szinte mind hegedűsök is voltak. Talán éppen ezért alakult ki hamarosan, hogy az eleinte nagyon sok hangszert foglalkoztató zeneszerzők az operákban, az énekeseket kísérő hangszeres együttesekben csak vonósokat használtak. A tisztán vonós hangszerekből álló együttes vált a legjellemzőbbé és leggyakoribbá, fúvósokat a komponisták csak egy-egy ária kíséretében, általában meghatározott hangulatok kifejezésére alkalmaztak.

A vonósenekar szoprán-hangszere, a hegedű nagyon gyorsan a barokk zene legfontosabb szólóhangszerévé vált.

1500 óta vannak adatok a hegedűről, de a reneszánsz zenében túl harsánynak tartották a hangját a finomabb violákhoz képest. A barokk kor volt az, amelyik felfedezte és kihasználta előnyeit. Fontos szerepet töltött be Monteverdi zenekarában is.

Monteverdi, aki eleinte hegedűsként működött a mantovai Gonzaga udvarban, már a XVII. század elején speciális hegedűs effektusokat használt műveiben (pl. *tremolo*, *pizzicato*, stb.).

Az önállóvá váló hangszeres zenében eleinte két szoprán hangszerre (hegedűre, furulyára stb.) és kontinúóra komponáltak műveket a zeneszerzők. Az első ilyen művek szerzője éppen *Salomone Rossi* (1570-1630), Monteverdi kollégája a mantovai herceg udvarában.

2.

A korai barokk kompozíciók legjellegzetesebb műfaja a *szonáta*. A monódikus, kontinúó-kiséretes szólómadrigálból alakult ki. Eleinte ezeknek a hangszeres szólóknak többféle műfaji elnevezése volt (például *canzona*, *toccata*, *sonata*, *szinfónia* stb.), de hamarosan a szonáta lett a legelterjedtebb elnevezés.

Az első, egy hegedűre és kontinúóra írt szonáta 1610-ben jelent meg *Gian Paolo Cima: Concerti ecclesiastici* című gyűjteményében. Ebben a műben a korai szonáták minden jellegzetességét megtalálhatjuk. Dallamos témával kezdődik, ami olyan, mint egy *canzona* részlete, ezt imitációként, fuga-szerűen a basszus megismétli, majd a fuga közjátékként improvizációszerű virtuóz futamokat játszik a hegedű.

Hamarosan kialakul a hegedű sajátos technikája. *Biagio Marini* (1597-1665) első szonátái 1618-ban, *Dario Castello* két szonátája 1629-ben jelent meg. Ezekben a korai szonátákban a recitativóval azonos jellegű retorikus hatású részletek, valamint rövid melodikus és táncos formai részek váltakoznak (későbbi művekben ezek önálló tételek lesznek). Az improvizációként ható énekes díszítések mellett már jellegzetes hegedűs *figurációkat*,

hangközugrásokot, hármashangzat felbontásokat is használnak a szerzők. A művek hangterjedelme általában az egyvonalas D hangtól a háromvonalas C-ig terjed. Ritka a G-húros rész, mert egyrészt a fonatlan G-húr –túl vastag lévén– nehezen szólalt meg (később kitalálják a rézzel, vagy ezüsttel fonott bélhúrt), másrészt ezeket a műveket furulyán is el lehetett így játszani. A hangmagasság az énekhang terjedelmét veszi alapul. *Marco Uccellini* (1603-1680) az első olasz hegedűs, aki 1649-ben megjelent szonátaiban túllépve az emberi hang magasságát, már a VI. fekvésig (háromvonalas G hang) merészkedik.

3.

A német hegedűsök tovább tágítják a hegedű technikai lehetőségeit. Ezek a szerzők elsősorban a *kettősfogás, akkord- és arpeggio-játék* megszállottjai voltak. Az általuk komponált művek hangterjedelme nem egyszer a VII. fekvést is eléri.

Közülük a legidősebb *Johann Heinrich Schmelzer* (1623-1680), aki, az első, nyomtatásban megjelent német szonátákat írta (*Sonatae unarium fidium* 1664). Schmelzer, I. Lipót osztrák császár udvari karmestere volt az első nem olasz muzsikus ebben az állásban.

Rendkívül virtuóz szonáták szerzője *Johann Jakob Walther* (1650-1717), aki már harminckét hangnyi *staccato*-futamot ír elő egyik művében.

Heinrich Ignaz Biber (1644-1704), aki talán a legtehetségesebb közülük, a *scordatura* (speciális hangolás) eszközével különleges hangzásokat használ „misztérium” szonátaiban. *Scordatura* egyébként már *Biagio Marini* szonátaiban is előfordult, és később, a zenetörténet különböző

korszakaiban egyes zeneszerzők, mint például Bach, Paganini, sőt Bartók is éltek ezzel a különleges eszközzel. Biber híres, szólóhegedűre komponált *Passacaglia*-ja, amelyben az ereszkedő tetrachordot alkotó téma felett egyre díszesebb és virtuózabb variációk szólalnak meg, már-már Bach d-moll Chaconne-ját előlegezi. Biber és Walther az első zeneszerzők, akik staccato-pontot ill. vonalat (éket) használnak notációjukban.

Szintén fontos hegedűs *Johann Paul von Westhoff* (1656-1705). Ő írta az első *szóló hegedűre (continuo nélkül)* komponált szviteket, amelyek a Bach szonáták és partiták mintaképei lehettek. Westhoff ugyanis a weimari zenekar koncertmestereként működött haláláig, ahol Bach 1703-ban szintén alkalmazásban volt, így szinte biztosan ismerte ezeket a műveket.

A német hegedűsök hangszerjátékának specialitása volt a különleges effektusok alkalmazása (*sul ponticello*, *pizzicato*, komplikált arpeggiók, stb.), valamint különböző állathangok és egyéb előforduló zajok utánzása is. Ilyen művek például Biber: *Sonata representativa*, J. J. Walther: *Szerenád*, vagy az olasz származású, de Németországban működő Carlo Farina: *Capriccio stravagante* című kompozíciója.

Kedvenc műformájuk volt a variációsorozat, amelyben a legkülönbözőbb technikai fogásokat alkalmazták. Különleges példája ennek Walther XXVII. darabja a *Hortulus chelicus*-ból, ahol a szerző 50 variációt ír a basszus szólam lefelé lépő C-dúr skálája fölé.

Arcangelo Corelli volt az a mester, aki mindezeket a törekvéseket és eredményeket felhasználva kialakította a szonáta barokk modelljét. Tizenkét szonátája (*Sonate a violino e violone o cimballo... Opera quinta*) hihetetlen népszerűsége tett szert már saját korában is. Az 1700-ban Rómában kiadott kötetnek, még ugyanabban az évben két további kiadása jelent meg Itáliában, valamint egy-egy Londonban (Walsh) és Amsterdamban (Roger). Corelli életében ezen kívül még hat megjelenést ért meg a sorozat Londonban, Amsterdamban és Párizsban. Számtalan későbbi kiadása, legkülönbözőbb átiratai ismertek.

5.

A másik jelentős műforma, a szóló hegedűre és zenekarra írott *concerto* megteremtése szintén olaszok nevéhez fűződik. *Giuseppe Torelli* írta az első ilyen műfajú kompozíciót, a hegedűversenyek legjelentősebb, legismertebb szerzője pedig *Antonio Vivaldi* volt (1678-1741).

Ezeknek a műveknek hihetetlen népszerűsége lett az olasz hegedűshegemónia kialakulásának az alapja. A XVIII. században minden fejedelmi udvar olasz hegedűssel akart büszkélkedni. Az olasz hegedűsök egész Európában az olasz játékmódot és ízlést tették uralkodóvá. Anglia különösen szívesen fogadta be a leghíresebb olasz virtuózokat. Itt élt többek között éveken át *Francesco Geminiani* (1687-1762), az első hegedűiskola (*The Art of Playing on the Violin*) szerzője, és *Francesco Maria Veracini* (1690-1768) is. A francia barokk zene létrejöttét és naggyá válását az olasz származású Jean-Baptiste Lullynek (1632-1687) eredetileg Giovanni Battista Lulli) köszönheti és majd az új,

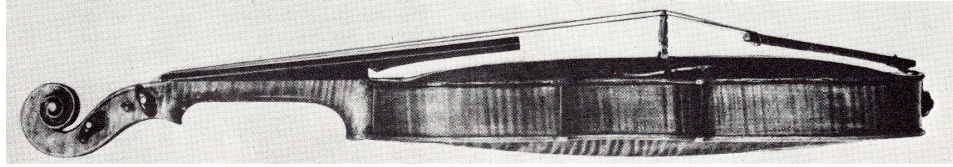
Franciaországban kialakuló hegedülési stílus kialakítója is olasz hegedűs, Giovanni Battista Viotti (1755-1824) lesz.

III. A MAI ÉS A BAROKK KORI HEGEDŰ ÖSSZEHASONLÍTÁSA

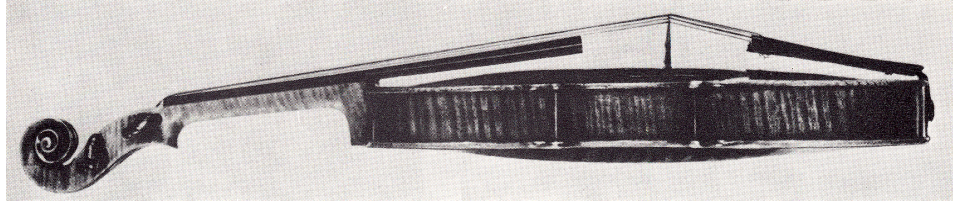
1.

A hegedű, mint hangszer, a barokk korban alakult a ma ismert formájává. A mai kor legjobb hangszerei mind a barokk korszak különböző évtizedeiben keletkeztek. A legkiválóbb mesterek szinte mind olaszok voltak, vagy Itáliához földrajzilag közel eső vidéken éltek, alkottak. Különböző iskolák alakultak ki, a legismertebb Cremonában jött létre. Napjaink hegedűművészeinek többsége híres olasz mesterek – Amati, Stradivari, Guarneri del Gesu, stb.– által épített hegedűkön játszik. Ugyanakkor a barokk kor legértékesebbnek ítélt hegedűi, a Jakob Stainer (Absamban, Dél-Tirolban élt) által készített hangszerek eltűntek a hangversenypódiumról, mert nem bírták az átépítést, modernizálást.

A barokk kori hegedűk és a mai hangszerek között első látásra nincs sok különbség. A nagyobb és erőteljesebb hangzásra irányuló törekvés következtében *növekedett a láb magassága*, fokozódott a görbülete. Így a húrok feszültsége megnőtt, ez fokozta a nyomást a fedőlapra, ami szükségessé tette a *gerenda megerősítését*. A *nyakat kissé hátradöntötték*, és néhány milliméterrel meghosszabbították a XVIII. század végén. (Állítólag Viotti javasolta ezt.)



1. ábra: Jakob Stainer, 1668. hegedű eredeti (barokk) állapotban



2. ábra: J. B. Vuillaume, 1867. modern hegedű⁴

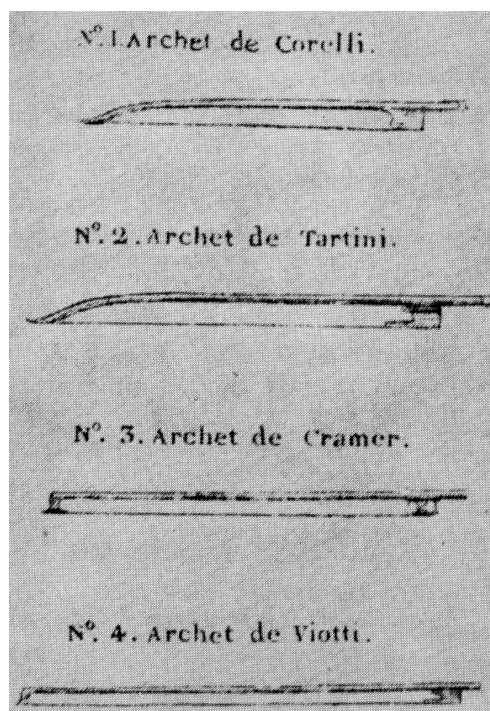
Mindezek a változtatások nem egyszerre, hanem fokozatosan következtek be, és bár nem tűnnek lényegesnek, mégis alapvetően megváltoztatták a hangszer hangjának jellegét. A barokk hangszeresek kisebb hangerejét bőven kárpótolta a nagyon sok felhangból következő színgazdagság. A mai hangszer nagyobb hangereje azt jelenti, hogy alaphangjai ugyan erőteljesebbek, viszont miután kevesebb a felhangja, veszített hangszíngazdagságából. Ezért szükséges a folyamatos vibráció.

2.

A vonót a „hangszer lelkének” nevezték, a frazeálásban, az éneklés módjában betöltött életteli kifejező szerepe miatt. A barokk kor kb. 150 éve alatt a vonó alakja, mérete állandó változásban volt. Kezdetben országról országra változott, a zenei stílustól és műfajtól függött, hogy melyik konstrukciót használták. Rövid, egyenes vonót használtak Franciaországban, főleg a tánczenéhez; hosszú, enyhén domború vonót Itáliában, a szonátákhoz és versenyművekhez. A német polifon játékmód

⁴ Mindkét ábra David D. Boyden: Die Geschichte des Violinspiels ... (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971) c. művéből való. Tafel 26

kivitelezéséhez a közepesen hosszú és erőteljesen domború modellt kedvelték. Később ez a sokszínűség megszűnt, és lényegében egyenes, alig domború modellt használtak. Majd több átmeneti modell -mint például a bécsi klasszikus kor vonója, az úgynevezett *Cramer-vonó* (Wilhelm Cramer 1746-1799, mannheimi hegedűművésztől nevezték el)- után született meg az 1780-as években a ma használt *Tourte-vonó*. Készítője *François Tourte*, (1747-1835) francia hangszerész.



3. ábra: hegedűvonók Tourte előtt⁵

Bár az új típusú vonó hamar népszerűvé vált, még hosszú ideig többféle vonót használtak a hegedűsök. Például egy XIX. században, 1820-ban készült litográfián Niccolò Paganini kezében jól felismerhető az imént említett Cramer-vonó.

⁵ R. Stowell: *Violin Technique and Performance Practice ...* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) 16. old illusztrációja



4. ábra: Karl Begas litográfiája Paganiniról (1820 körül)⁶

A vonótartás barokk-kori jellegzetessége –az, hogy a kápa felett fogták meg a vonót– sokáig megmaradt. Például a fiatal Flesch Károly 1890-ben „elképedve látta”, hogy a párizsi Conservatoire híres hegedűtanára, az ismert etűdök és pedagógiai művek szerzője, Charles Dancla (1817-1907) körülbelül 10 cm-rel a kápa felett fogta a vonót!⁷

Mindezek mellett lényeges tudnunk, hogy vonókezelés szempontjából két jellegzetes különbség van a barokk és a Tourte vonó között:

1. A barokk vonó feszítettebb, mint a mai, ugyanakkor a Tourte vonó rugalmasabb.

⁶ R. Stowell: i. mű 17. old.

⁷ Rakos Miklós: A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában (Budapest: Hungarovox, 2002) 69. old.

2. Nagyobb a súlykülönbség a kápa és a csúcs között a barokk vonónál.

IV. A KÜLÖNBÖZŐ KOROK ELŐADÓI GYAKORLATA

Fontos röviden áttekinteni a különböző zenei korszakok játékstílusát, előadói gyakorlatát, hogy könnyebben megértsük, miért lehet szokatlan a mai zenehallgatónak, de néha a gyakorló muzsikusnak is a barokk és a bécsi klasszikus művek előadásmódja.

1.

A *barokk* korban **kizárólag** csak barokk művek hangzottak fel! Általában új szerzemények, –sokszor megrendelésre készült, vagy alkalmi művek– majdnem mindig a zeneszerző közreműködésével. Régebbi műveket szívesen másoltak le a muzsikusok, de szinte mindig tanulmányi céllal és nem előadásra gondolva. Miután a kotta a komponista stílusát pontosan ismerő muzsikusok számára készült, természetes volt a művek vázlatos írásmódja. A zeneszerzők magát a művet, a kompozíciót kottázták le, és – különösen a nagy előadói kultúrával rendelkező Itáliában – az előadói utasítások általában hiányosak voltak. Előkét, trillát, dinamikai jelzést stb. csak ritkán írtak, díszítés–javaslatokkal sem nagyon találkozhatunk. Hasonlóan nagyon pontatlanok és hiányosak continuo szólam számozásai. Vivaldi például szinte soha nem írt számokat a continuo-basszusok fölé, és mikor egyik hegedűversenyében egyetlen helyen kivételt tesz, szinte mentegetőzve írja a számok fölé az eléggé durva megjegyzést: „Per il Coglioni” (magyarul

körülbelül: „hülyék számára”). A barokk kor utolsó szakaszában számos zeneelméletet és hangszerkezelést tárgyaló szakkönyv, „iskola” jelent meg. A legismertebbek, legfontosabbak: Francesco Geminiani (1751) és Leopold Mozart (1756) hegedűiskolája, Johann Joachim Quantz (1752) fuvolaiskolája, valamint Carl Philipp Emanuel Bach (1753) billentyűsiskolája. Ezeknek a műveknek alapos tanulmányozása után lehetővé válik számunkra bizonyos előadói tradíció kikövetkeztetése. Persze a félreértés, vagy tévedés sem kizárt, mert ezek a szakkönyvek saját koruk muzsikusaihoz szóltak, nem egyszer vitairatok is, és valamilyen előadói stílus mellett, vagy ellen érvelnek.

2.

Hasonló a helyzet a *bécsi klasszikus* korszakban, bár a sok új mű mellett kuriózumként felhangzanak olykor-olykor barokk művek is, az elmúlt korszak mesterműveiként, főleg valamilyen átdolgozásban (lásd Wolfgang Amadeus Mozart különböző adaptációit: Händel több oratóriumának klasszikus stílusú átdolgozását, Bach fugák átíratait vonóstrióra, vonósnégyesre). Ezekben az átiratokban a más hangszerelés mellett az artikuláció is átalakult, de jellegét tekintve változatlan maradt, ami természetes is, hiszen a hangszerek alig változtak és a stílári elvárások is lényegében azonosak voltak, bármennyit változott is a zene. *Egyedüli újdonság az egyre pontosabb notáció.*

3.

Teljesen új helyzet alakult ki a *romantika* korszakában. Ebben az időszakban kezdett kialakulni a modern hangversenyélet. A hangszerek az új elvárásokhoz igazodva

megváltoztak, modernizálódtak. Sok új vonós hangszer készült, a meglévő hangszereket pedig átépítették, az új körülményeknek megfelelően. Fontos szempont lett a minél nagyobb hangerő. (A modernizálásnak sajnos sok értékes hangszer áldozatul esett: a barokk és bécsi klasszikus korszak legértékesebb hangszerei, a Stainer hegedűk például nem bírták az átépítést.) Döntő lett az artikuláció megváltozásának szempontjából az újfajta vonó (Tourte vonó), amely lehetővé tett egy sokkal kiegyenlítettebb hangzást.

Lassanként teljesen különvált az artikuláció és a vonásnem fogalma. Kezdett elválni a zeneszerző és az előadó személye.

A megszólaló művek túlnyomórészt most is újonnan komponáltak, de felhangzott sok klasszikus kompozíció, főleg Beethoven művek és ekkor kezdődött a barokk zene újrafelfedezése. Elsősorban Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann és baráti körének munkássága nyomán sok barokk remekmű hangzott fel a korizlésnek megfelelő romantikus átdolgozásban. Meglepő furcsa átiratok is keletkeztek, mint például J. S. Bach szólóhegedűre írt szonátáinak és partitáinak zongora kíséretes verziója Schumanntól (a Chaconne-hoz Mendelssohn is írt zongorakíséretet). A barokk hegedűirodalom gyöngyszemeit Ferdinand David (1810-1873) jelentette meg romantikus átdolgozásban. Híres például „Die hohe Schule” c. tizenöt művet tartalmazó szonátagyűjteménye, amely hosszú évtizedeken keresztül a hegedűsök barokk repertoárjának alapja volt, vagy Giuseppe Tartini (1692-1770): „L’arte del arco” című művének (50 variáció Corelli híres Gavotte-jának témájára) kiadása zongora kísérettel.

A romantikus átdolgozásoknál fő szempont volt, hogy a kor stílusának megfelelő „élő” zene szólaljon meg, ezért történt a rengeteg változtatás: a más hangszerelés mellett romantikus stílusú artikuláció, rengeteg kötőív (legato) alkalmazása, a nem teljesen megfelelőnek tetsző hangok megváltoztatása stb.

Ez a kor saját zenéjét is állandóan átírta, „modernizálta”. Általános gyakorlat volt romantikus művek átdolgozása, rövidítése, egyes részek teljes átkomponálása az előadó ízlésének megfelelően. Csak egy közismert példa: Csajkovszkij: D-dúr hegedűversenyét Auer Lipót jelentősen átdolgozta, és az általa javasolt változtatásokkal játszotta a XIX. század és a XX. század számtalan jelentős hegedűművésze. A zeneszerző eredeti verzióját csak a múlt század ötvenes évei óta hallhatjuk. Ha egy remekmű esetében az átdolgozás teljesen elfogadott dolog volt, gondolhatjuk, hogy kevésbé jelentős műveknél teljesen automatikus volt az átdolgozás, az eredeti szöveg megváltoztatása.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy az elmúlt korszakokban a kortárs művek megszólaltatása volt az előadók elsődleges feladata, és a régebbi zenék legfeljebb csak érdekességként szerepeltek a hangversenyek műsorán, az adott kor ízlésének megfelelő átdolgozásban.

4.

A *XX. században* mindez alapvetően megváltozik. A kortárs zene elsődlegessége eltűnik, sőt lassanként háttérbe szorul, és az előadónak többféle stílusban kell tudnia játszani. Az általános koncertrepertoár az 1700-tól napjainkig terjedő időszak zeneműveit jelenti. (Sokszor még régebbre visszanyúl.) Modern

elvárás, a kissé merev ragaszkodás az „eredetihez”, és a romantikus szabadság visszahatásaként szinte beteges irtózás az átiratoktól.

V. A NOTÁCIÓ PROBLÉMÁI

A modern ízlés elvárja az előadótól a szigorú ragaszkodást az eredeti műhöz, a zeneszerző szándékának szem előtt tartását, a kottakép feltétlen tiszteletét minden stílusban. Zenetudósaink munkálkodása nyomán megjelenő modern „urtext” kottakiadványok minden bizonnyal a lehető leghitelesebb szöveget adják az előadó kezébe.

Éppen ez jelenti a fő problémát. Tudnunk kell a szöveget megfelelően értelmezni, mert a kotta grafikai jelei lényegében változatlanok maradtak ugyan az évszázadok folyamán, de a hangjegyeknek, karakter-, tempó- és ütemjelzéseknek, dinamikai jeleknek, stb. nem volt mindig ugyanaz az értelmük. A barokk zene esetében megszakadt az előadói tradíció és ennek rekonstruálásához egyáltalán nem elegendő a leghitelesebb kottakép sem. (Kottaírásunk tulajdonképpen eléggé pontatlan, nem ad pontos információt, a hang hosszát, magasságát és a tempót illetően.)

Alapvetően kétféle módon írták le a különböző korok zeneszerzői műveiket:

1. A művet, a kompozíciót kottázták le.
2. A előadást írták le többé-kevésbé pontos utasításokkal.

A kétféle notáció közül az első jellemző a barokk korra. A második inkább a XIX. századtól használatos, amikor a szélesebb tömegigényt kielégíteni akaró nagyobb példányszámú nyomtatott

kiadásokban szükség volt pontosabb, didaktikusabb jelölési módra, szinte használati utasításra, amelyet a műkedvelők, vagy az adott zeneszerző stílusát kevésbé ismerő előadók is megértettek. Mindez persze csak tendenciájában igaz, mert a barokk zeneszerzők közül is sokan törekedtek minél pontosabb notációra. Sokszor speciális jelzéseket találtak ki például bizonyos díszítésformákra, (J. S. Bach a *Clavier-Büchlein für W. F. Bach* című gyűjteményben) vagy általuk fontosnak tartott előadói manírira (Veracini: *Sonate accademiche*-ban, Geminiani hegedűiskolájában, de szonátákban is), sok esetben, pedig kiírták az általában improvizált díszítések egy részét (például Bach, szólóműveiben). A bécsi klasszikus zeneszerzők közül Haydn lejegyzési módja szinte évről-évre tökéletesedett, ami pontosan nyomon követhető azonos műfajú művei tanulmányozásakor.

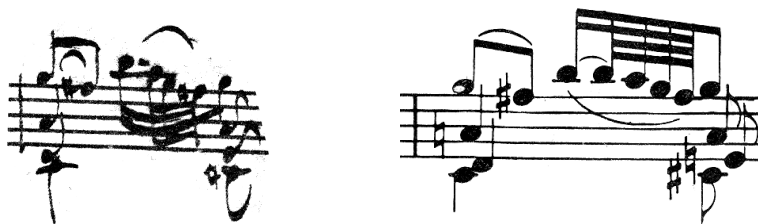
Vizsgáljunk meg néhányat a legvitatottabb kottairási problémák közül:

1. A nyújtópont

A notációs problémák között az egyik legtöbbet vitatott a *nyújtópont* értelmezése. Mai értelmezésünk szerint a hangjegy melletti pont az előtte lévő hangot a felével hosszabbítja meg. A barokk kottairásban a pont egészen különböző értékeket is jelenthetett. Általában már akkor is felével hosszabbodott értéket jelentett, de bizonyos esetekben meghosszabbodhatott a hang negyedével, harmadával, sőt háromnegyedével is.

Nézzünk néhány konkrét esetet:

A) Nyújtóponttal jelezték bizonyos esetekben az *átkötéseket*. Például Bach: g-moll szólószonátájának Adagio tételében a 21. ütemben a tizenhatod hang utáni pont egy hatvanegyed értékkel nyújtja meg a hangot, tehát itt negyedével hosszabbodott meg.



5. ábra: J. S. Bach: g-moll szólószonáta, Adagio tétel 21. ütemének eredeti, és modern notációja

A modern kiadások persze pont helyett átkötést írnak, ami matematikailag helyes lehet, de valamelyest megváltoztatja és így meghamisítja az értelmezést, mert ebben az átírásban kevésbé egyértelmű a kis hangok felütés jellege.

B) *A túlpontozás.* A nem éneklő karakterű tételekben, mint például a francia nyitány lassú bevezetése, a pontozott hangok utáni rövid értékek a felére rövidülnek. Johann Joachim Quantz (1697-1773) híres fuvolaiskolájában, amely nagyon sok hasznos tanácsot tartalmaz a hegedűsök számára is, ezt így írja:

„a pontozott hangot játsszuk hangsúlyosan, állítsuk meg a vonót a pontnál, majd a pont, ill. szünet utáni hang értéke harmincketted lesz, különösen olyan lassú tételekben, mint Ouverture, Entrée, stb. Ezeket a gyors hangokat szinte mindig külön vonóval kell játszani.”⁸

Ebben az esetben a hang, ill. a szünet háromnegyedével lesz hosszabb. Túlpontozást kellene alkalmazni a Chaconne, Loure, Saraband, stb. táncok játékaiban is

C) *Pontozott ritmus és triolák viszonya.* Ez a probléma is rengeteg vitát vált ki. A különböző korabeli szakkönyvek nem nyilatkoznak egyértelműen ebben a kérdésben. Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) billentyűsiskolájában a triolás pontozást tartja jónak, mikor ezt írja:

⁸ J. J. Quantz: Versuch eine Anweisung... (eredeti Berlin: 1752, faksimile Leipzig: VEB Deutscher Verlag Für Musik, 1983) 270. old.

„mostanában, a triolákat egyre gyakrabban használjuk 4/4-ben, de 2/4-ben és 3/4-ben is. Sok olyan darabot találhatunk, amelyet a fenti tempójelzések helyett kényelmesebb volna 12/8-ban, 9/8-ban, vagy 6/8-ban leírni.”⁹

A mellékelt kottapéldában a pontozott ritmus, de az egyenletes nyolcad párok is a triolás ritmushoz igazodnak.



6. ábra: C. Ph. E. Bach magyarázata

Quantz éppen ellenkezőleg, nem triolás pontozást, hanem túlpontozást javasol.

„a túlpontozás szabályát ugyanúgy vegyük figyelembe, ha az egyik szólamban triolák vannak, és a másik szólam eközben pontozott ritmust játszik. Ebben az esetben a rövid hangot nem a triola harmadik hangjával, hanem csak utána kell megszólaltatni.”¹⁰

Az ellentmondás magyarázatát egy Bach tanítvány Johann Friedrich Agricola (1720-1774) adja:

„a pontozott ritmust a triola harmadik hangjával együtt kell megszólaltatni, *de csak gyors tempóban*. Egyébként nem együtt, hanem a triola harmadik hangja után kell játszani a pontozás utáni rövid hangot... Így tanította Bach, és Quantz is a Fuvolaiskolájában.”¹¹

Tehát J. S. Bach: c-moll szonáta (BWV 1017) harmadik tételében például, a kísérő szólam triolái felett a dallam pontozott ritmusát túlpontozással megszólaltassuk meg, de az V. Brandenburgi verseny harmadik tételében, vagy a d-moll partita Corrente tételében trioláson kell játszani a pontozott ritmusokat.

⁹ C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art ... (eredeti Berlin: 1753, faksimile Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981) 128. old.

¹⁰ J. J. Quantz: i. mű 59. old.

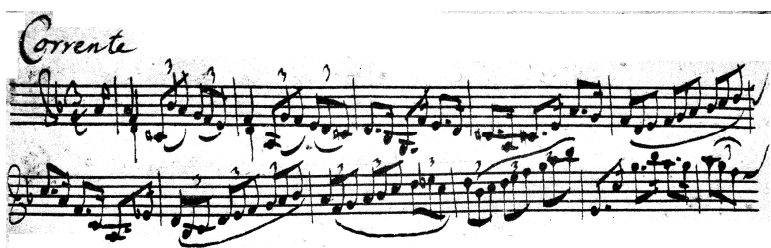
¹¹ R. R. Efrati: Versuch einer Anleitung ... (Zürich: Atlantis, 1979) 23. old. idézi Agricolát.



7. ábra: J. S. Bach c-moll szonáta (BWV. 1017.) III. tétel



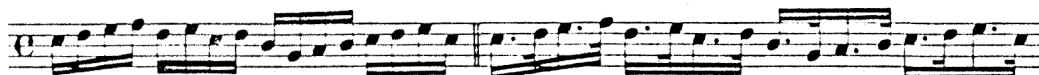
8. ábra: J. S. Bach: V. brandenburgi verseny (BWV. 1050.) III. tétel



9. ábra: J. S. Bach: d-moll partita (BWV. 1004.) Corrente tétele

2. Az *inégal* (egyenlőtlen játék)

Szintén sok gondot okoz és vitát vált ki az *egyenlőtlen* (*inégal*) játék problémája. Erre való utasítás megtalálható minden nemzet zenéjében, a francia művekhez szánt utasításokban (ez közismertebb) éppúgy, mint az olasz zene játékmódjában. Geminiani, hegedűiskolájában, az allegro tempójú tizenhatod menetek előadásának egyik lehetséges megoldásaként javasolja az *inégal* játékot.

10. ábra: részlet Georg Muffat: Florilegium secundum Bevezetőjéből¹²

¹² G. Muffat: Florilegium secundum (eredeti Passau: 1698, modern kiadás Graz/Wien DTÖ 4. 1895)

11. ábra: Example XX. részlete Geminiani hegedűiskolájából¹³

Az *inégal* játékmód általában azt jelenti, hogy az egyenletesnek lejegyzett hangokat nem egyenletes ritmusban szólaltatjuk meg, hanem a hangpárok valamelyik tagja meghosszabbodik (többnyire az első hang). Az egyenlőtlenség mértéke lehet enyhe (triolás), vagy élesebb (pontosított ritmusban játszott hangok). Vannak olyan esetek is, amikor az első hang rövidül meg (lombard ritmus). Az *inégal* játék használatánál fontos feltétel, hogy a hangok párokban rendezhetőek, ne túl gyorsak és ne túl lassúak legyenek, a dallamvonal általában lépésekben (ne pedig ugrásokban) mozogjon. Végző fokon az előadó stílusismerete és ízlése dönti el használatát és az egyenlőtlenség mértékét.

3. A többszólamú játék problémái

A vonós hangszerek *polifon* játékánál örök probléma a hangok hosszának a kérdése, valamint az akkordok kivitelezése. Általában a szerzők hosszabb hangokat írnak egyes szólamokban, amelyek lejátszása néha fizikailag lehetetlen, ugyanis a lejegyzés célja, hogy a mű szerkezete világosan látható, a szólamvezetés mindvégig követhető, felfogható legyen. A probléma itt is az, hogy a kottát, különösen az urtext kiadást a modern hangszeres tökéletesen szeretné reprodukálni. Ennek a gondolkodásmódnak extrém példája az úgynevezett „Bach”-vonó, amivel az akkordok minden szólama a kottakép szerinti időtartamig kitartható. Az, aki ezt a barokk korban ismeretlen vonót építette, nem gondol arra, hogy a barokk korban, a kotta általában kiindulási pont volt csak, és nagyon kevés technikai megoldást sugallt: az akkordjátéknál a szerző szándéka mindig „arpeggio” volt. A

¹³ Geminiani: The Art of Playing... (eredeti London: 1751, facsimile Oxford University Press, 1952.)

megoldás pedig általában az, hogy szólamok világos vezetése érdekében a kíséret hangjait ugyanolyan rövidre kell játszaniuk, mint a dallamhangot (esetleg még rövidebbre).

Az akkordjáték fontos szabálya, hogy a legalsó hangot ütésre játsszuk, a többit törve szólaltatjuk meg. Így a dallamhang, ami általában a legfelső szólamban van, egyedül marad és kiemelhető. Az a még ma is általában szokásos játékmód, hogy az alsó egy, vagy két hangot ütés előtt, előke-szerűen szólaltatjuk meg, és a felső két szólam hangjait pedig kitartjuk, a romantikus stílus jellegzetessége. Először Ludwig Spohr hegedűiskolájában, 1832-ben jelenik meg.

Szintén romantikus hagyomány Bach szóló művek előadásánál az akkordok visszafelé, „felülről” törése. Akkor fordul elő ez a megoldás, ha a dallam az alsó szólamba kerül. A cél a dallam kiemelése lenne, de ilyen akkordjáték ismeretlen volt a barokk korban. Sokkal jobb megoldás az alulról tört akkord az előbb említett módon. Ebben az esetben a legfelső szólam hangját röviden játsszuk, és a basszus hangot nyújtjuk meg. Az akkord oda-vissza törésére is van példa Jean Marie Leclair (1697-1764) egyik szonátájában ritka manírként. Az ilyen akkord-törést befejező hang játéka is használhatjuk, tulajdonképpen díszítésként.



12. ábra: Leclair: c-moll szonáta (op. 5. nr. 6.) I. tétele

4. Az előkék

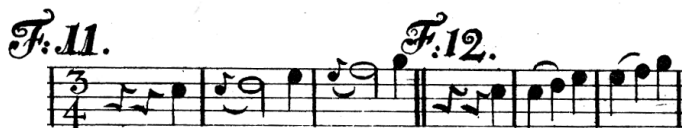
Állandóan visszatérő és vitatott probléma az *előkék* játékmódjának a milyensége.

Az előkét kisebb kottával írják, a barokk korban általában nyolcadnak, és szinte mindig harmóniai disszonanciát jelöl. Az előkét a főhanggal együtt *mindig kötve, egy vonóra* játszunk. Kétféle előke van: hosszú és rövid előke.

A) Hosszú előke (*appoggiatura*)

Általában hosszú előkét játszunk a barokk művek előadásakor.

a) Alapszabály a hosszú előke időtartamánál: az előke hosszúsága *legalább* a fele a főhang értékének. Tehát félkotta előtti előke negyedhang értékű, a negyed előtti nyolcad időtartamú.



13. ábra: Tab: VI. részlete Quantz fuvolaiskolájából

b) Pontozott hang előtt a főhang értékének két harmadát foglalja el az előke, és csak egy harmad marad a főhangra. Tehát pontozott negyed esetén az előke egy negyedhang hosszúságú, a főhang pedig egy nyolcad.



14. ábra: u. a.

c) Két azonos, kötőívvel összekötött hang esetén (ilyen eset általában 6/4-ben, vagy 6/8-ban fordul elő) a nagyobb értékű (általában pontozott) hang hosszúságát kapja az előke.



15. ábra: u. a.

d) Ha az előkés hang után szünet van, az előke kerül a főhang helyére, és a főhang a szünet helyére.



16. ábra: u. a.

e) Végezetül egy fontos megszólaltatási szabály: a hosszú előkének *mindig súlyra kell esnie*.

B) Rövid előke

Milyen esetekben kell rövid előkét játszani?

- Ritmikai okból: ismétlődő hosszabb hang; rövid staccato hang; szinkópa; duola, triola, quartola csoport előtt (hogy a csoport jelleg ne vesszen el).
- Dallami alapon: váltóhang; lefelé, vagy felfelé haladó szekundlépések; leszálló tercek előtt. Az utóbbi esetben bizonyos szerzők azt javasolják, hogy az előkét ütés elé játsszuk, mintegy átmenő hangként (például Tartini,¹⁴ Quantz, L. Mozart).¹⁵ Akkor is rövid az előke, ha az előke és a főhang közötti hangközlépés szekundnál nagyobb, bár ezt a szabályt inkább későbbi források említik. (pl. Türk, Löhlein)¹⁶



17. ábra: rövid előkék C. Ph. E. Bach zongoraiskolájából

- Harmóniai okból: egy másik előkét játszunk az előke előtt. Ha hosszú előkét játszánk, akkor az előkészített disszonanciák

¹⁴G. Tartini: Traité des Agréments... (eredeti Paris: 1771, de már ismert volt kb. 1754 óta, facsimile Celle: Moeck, 1961)

¹⁵L. Mozart: Hegedűiskola (eredeti Augsburg: 1756, magyar ford. Székely András Budapest: Mágus Kiadó, 1998)

¹⁶D. G. Türk: Clavierschule (1789), G. S. Löhlein: Anweisung... (1774)

hangsúlytalan helyre kerülnének, és ez által értelmetlenné válnának.



18. ábra: példa L. Mozart hegedűiskolájából

A barokk díszítési gyakorlatban többhangos előkék is előfordulnak. Ezeknek magyar nevük nincs, német kifejezéseket használunk ezekre. Fontos tudni, hogy ezeket az előke-fajtákat (Schleifer, Anschlag stb.) is általában ütésre kell játszaniuk.



18. ábra: Schleifer L. Mozart hegedűiskolájából



19. ábra: Anschlag ugyanonnan

5. A trillák

Még egy notációs probléma, ami szintén egy díszítésfajttával függ össze. Ez a *trilla* értelmezése. A trilla jelölése eléggé sokféle lehet. A különböző zeneszerzők használják a **tr** jelölés mellett a **+** jelet is. A késő-barokk szerzők közül többen használnak speciális jeleket többek között a trillákra is (például Geminiani, Bach).

- A) Általában a barokk művekben játszott trillát a felső váltóhanggal kezdjük, hacsak nincs előtte olyan előke, vagy egyéb díszítés, ami az alaphangon való kezdést jelölné. (Akkor is kezdjük alaphangon a trillát, ha a trilla előtti hang azonos a felső váltóhanggal.)
- B) A felső váltóhangot ütésre, és néha, különösen lassú tételekben hosszan játszunk.
- C) A trillák tempóját illetően a legkülönbözőbb véleményeket olvashatjuk, általában az ízlés és a zene karaktere határozza meg azt.

Quantz szerint:

„nincs szükség arra, hogy minden trillának egyforma legyen a gyorsasága... szomorú darabokban lassabbak, vidám darabokban gyorsabbak a trillák... egy trilla akkor tökéletes szépségű, ha... egyenletes a gyorsasága és állandó a sűrűsége.”¹⁷

François Couperin (1688-1733) más véleményen van:

„bár a trillák szabályos ritmussal vannak kírva első könyvem ornemens-táblázatában, az előadásban kezdődjenek lassabban, mint ahogy befejeződnek.”¹⁸ (vagyis gyorsuljon a trilla)

- D) A trillát kétféle módon fejezhetjük be, és a szabályosan kivitelezett trillánál valamelyiknek jelen kell lennie; vagy kéthangos utókéval, vagy előlegezéssel (egy anticipációs hang) zárjuk a trillát, akkor is, ha ezt a zeneszerző külön nem jelölte. A kéthangos utókát elválasztás nélkül kötjük a trillához általában ugyanolyan gyors tempóban játszva, mint maga a trilla. Az anticipációs hang előtt megállunk, egy kis szünetet tartunk, és elég gyorsan játszunk a kis hangot a záróhang elé. Ez a megoldás

¹⁷ R. Donington: A barokk zene... (Budapest: Zeneműkiadó, 1978) 196. oldalon idézet: J. J. Quantz: i. műből 83-84. old.

¹⁸ R. Donington: i. mű: idézet 196. oldalon F. Couperin: L'art de toucher le clavecin (1716) c. művéből

az általánosabb, de kötve is játszhatjuk az előlegezett hangot, ha az előadó ízlése úgy kívánja.

E) A kadenciáknál kötelező a trilla, akkor is, ha nincs jelölve. Ezt nagyon fontos megjegyeznünk, mert gyakran hallhatjuk olyan „stílus- és szöveghű” előadását Bach valamelyik szólószonátájának, vagy partitájának, amelyben **csak** a szerző által beírt kadenciális trillák szólalnak meg és így, sok zárlatban díszítésmentes kitartott hangot hallunk csak azért, mert Bach azon a helyen valószínűleg mellőzte a trilla jelölését.

Végezetül a sok szabályhoz, hozzá kell tennem, hogy a díszítéseknek a kivitelezése voltaképpen eléggé individuálisnak és szubjektívnek mondható. Ma bár rengeteg elmélet áll a rendelkezésünkre, egyre inkább világossá válik, hogy egyértelmű megoldás csak korlátozott mértékben lehetséges. Az MGG lexikon, a díszítés címszónál¹⁹ tanulságos összeállítást mutat be: Bach: „Erbarme dich” kezdetű áriájában (*Máté passió*) a hegedű-szóló első ütemének megoldási javaslatai között (tizenhárom változatot láthatunk, a legkorábbi 1869-ből, az utolsó 1978-ból) nincs két egyforma. Persze állást kell foglalnunk a díszítések realizálásakor, de száz százalékosan biztosak nem lehetünk az eredményben. Szinte minden zeneszerző saját jelzéseket használ, és egy-egy részeredmény, egy díszítésfajta megoldásának tisztázása is hosszú tudományos munka gyümölcse. Az itt leírtak tehát általában talán igazak, de végül a megoldásnál nagyon fontos tényező az előadó ízlése, szándéka. Ezért döntő, hogy minél tájékozottabbak legyünk a notációval kapcsolatos problémák és azok lehetséges realizációinak kérdésében.

¹⁹ MGG. 1998. a Sachteil 9. kötete 1422. old.

VI. A BAROKK ÉS ROMANTIKUS HANGSZERJÁTÉK ÖSSZEHASONLÍTÁSA

A barokk kor kottaképe általában kevés előadási jelet, utasítást tartalmaz. Helyes értelmezéséhez szükséges az olvasási konvenciók, valamint az eltérő stílushoz szükséges másfajta hangszerkezelés ismerete. Hangszeres képzésünk alapvetően a romantikus előadásmódot segíti, hiszen technika-fejlesztésünk egész irodalma, szinte összes etüdünk romantikus stílusú, így a régebbi művek megszólaltatásához szükséges világosan tudnunk, mi a különbség a barokk és romantikus hangszerjáték között.

A különbség a két stílus eltéréséből következik. A barokk hangzás alapvetően aszimmetrikus (kiegyenlítetlen). Feszültség és oldás, disszonancia és konszonancia, hangsúlyos és hangsúlytalan hangok váltakozása, egyfajta beszédszerűség, retorikusság jellemzi. Johann Abraham Birnbaum, a lipcsei egyetem retorikatanára, Bach tisztelője írja 1738-ban, a lipcsei mester zenéjével kapcsolatban:

„a zene igazi kelleme a konszonanciáknak és disszonanciáknak a harmóniát nem sértő kapcsolódásában és váltakozásában rejlik. Ezt követeli meg a zene lényege. A különféle szenvedélyek, kiváltképp a komorabbak, e váltakozás nélkül nem fejezhetők ki a természethez híven.”²⁰

Ezt a tendenciát váltotta fel már a bécsi klasszikus kor végén, de különösen a romantikus zene korszakában az a törekvés, hogy a vonóirányok minél kiegyenlítettebbek legyenek. A romantikus zene dallamosabb, az előadó feladata a hosszú dallamívek maradéktalan megszólaltatása. A barokk zene beszél, a romantikus inkább fest (Harnoncourt). Jól mutatja ezt a különbséget a barokk és „modern” (értsd: romantikus) vonó közötti eltérés. A mai vonósoktatás lényegében

²⁰ Ch. Wolff: J. S. Bach. A tudós zeneszerző (Budapest: Park könyvkiadó, 2004) c. művében idézi 492.old.

szintén a romantikus megszólaltatás kialakítását célozza meg. Ez a fő oka annak, hogy sokan furcsának, tulajdonképpen nem kielégítő hangzásúnak érzik a barokk stílusú (historikus) előadást.

Most vizsgáljuk meg, miben is áll a barokk megszólaltatási mód a bal- és jobb kéz technikájában.

1.

A kétféle ízlés eltérő volta a bal kéz technikában úgy mutatkozott meg, hogy a barokk kor hegedűse, aki hangszerartása következtében (nem fogta az állával a hegedűt) a fekvésváltást jóval nehezebben tudta kivitelezni, lehetőleg mindent egy fekvésben, többnyire az első fekvésben szólaltatott meg. Így egy színes hangzást kapott, ahol jól hallhatóan, plasztikusan elváltak a különböző szólamok. Ez a hatás jól megfigyelhető a Bach szólóművek előadásánál (Könnyen lehet, hogy a másfajta hangszerartás célja pontosan ez volt.). A romantikus hegedűs viszont arra törekszik, hogy a dallam lehetőleg egy húron szólaljon meg, így kiegyenlített, folyamatos hangzást érjen el. Ez a törekvés már a XVIII. század végén, a bécsi klasszikus korszak második felében is felfedezhető. Érdekesség, hogy ez a kétféle technika egy időben és egy helyen is előfordult. A XVIII-XIX század fordulóján, Párizsban Viotti barokk stílusban játszott, Rode pedig modern, romantikus módon és mindkét játékmód nagy sikert aratott.

2.

A barokk jobb kéz technikában az aszimmetria a lefelé és felfelé vonás kiegyenlítetlenségében nyilvánult meg. Maga a vonóhúzás irányának jelölésére szolgáló két jel is eredetileg a nobilis (nemes, jó) és a viles (gyenge, hitvány) latin kifejezés rövidítése, ami jól mutatja, hogy a lefelé vonásnak súlyosnak, a felfelé vonásnak súlytalannak kellett

lennie. Ezt a törekvést segítette elő egyrészt a barokk kor vonója, amelynél a kápának és a csúcsnak a súlykülönbsége sokkal nagyobb volt, másrészt a maitól eltérő vonótartás (az ugyanis, hogy a vonót nem a kápánál, hanem néhány centiméterrel a kápa felett fogták).



20. ábra: F. M. Veracini: Sonate accademiche op. 2. (1744) címlapja²¹

Jól megfigyelhető a barokk kori hegedű és vonótartás

A francia stílusú vonókezelés tökéletesen kihasználta a vonó kiegyenlítetlen voltát, vagyis azt, hogy a lefelé vonás súlyosabb, mint a felfelé vonás a barokk vonó súlyeloszlása miatt.

Georg Muffat *Florilegium secundum*²² című, francia szviteket tartalmazó gyűjteményének előszavában nagyon részletesen írt a Lully híres zenekarában használt vonókezelés szabályairól.

Nézzük ezeket a szabályokat:

A) Legfontosabb, általános szabály, hogy az ütem kezdő hangját - ha nincs előtte szünet - mindig lefelé kell játszani.

²¹ D. D. Boyden: i. mű Tafel 30

²² G. Muffat: i. mű

B) Páros ütemfajtaiban, a páratlan számú ütemrészben lévő hangot lefelé, a páros ütemrészben lévő felfelé játsszuk. (Így szünettel kezdődő ütem esetén az első hangot felfelé játsszuk, ha az a páros ütemrészre esik.)



21. ábra: példa Georg Muffat: Florilegium secundumból



22. ábra: u. a.

C) Hármassal mértumban a vonóirány az előbbi szabály értelmében: le, fel, le, majd a következő ütemben újra ugyanígy. Gyorsabb tempóban a vonóirány: le, fel, fel, (a két felfelé vonás elválasztva) ahogy ma is játsszuk legtöbbször. Ha szünettel kezdődik az ütem, az első hangot ebben az esetben lefelé vesszük. A többször ismétlődő hármassal ritmikailag egységet, különösen, ha az első hang pontozott (siciliano ritmus), folyamatosan ide-oda játszhatjuk.



23. ábra: u. a.



24. ábra: u. a.



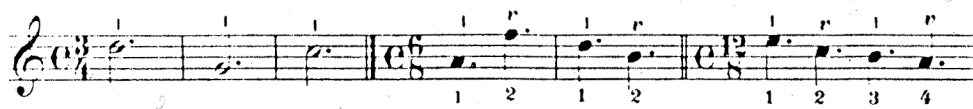
25. ábra: u. a.

D) Összetett ütemekben, mint 6/8, 9/8, 12/8 a hármas egységekre bontást kell követnünk és a 3. pont szabályai érvényesek.



26. ábra: u. a.

E) Teljes ütemet kitöltő hangokat, mindig lefelé kell játszunk. Összetett ütemeknél ebben az esetben nem érvényes a hármas egységekre bontás, itt folyamatosan felváltva játszunk a hangokat.



27. ábra: u. a.

F) Szinkópa sorozatnál le és fel felváltva.



28. ábra: u. a.

G) Amikor a nagyobb ritmikai egységeket kisebbek követik, az első kisebb értéktől indul a páros-páratlan szabály; ilyenkor néha még egyszer lefelé kezdjük, vagy az első két egységet elválasztva kétszer felfelé játszunk, tempótól függően. Ha a nagy egység után, a kisebb ritmikus egység első tagja szünet, az első hangot természetesen felfelé játszunk.



29. ábra: u. a.



30. ábra: u. a.

H) Felütést, pontozott érték utáni átmenő hangot, szinkópa utolsó hangját, általában hangsúlytalan hangokat mindig felfelé kell játszsanunk.

Leopold Mozart (1719-1787), akinek Hegedűiskolájában sok a francia hatás, lényegében ugyanezeket a szabályokat követeli meg a hegedűstől.²³

Az olasz és német vonókezelés sokkal nagyvonalúbban bánt a vonóirányokkal, itt nem volt kötelező a lefelé vonás az ütem elején, de a súlyos és súlytalan ütemrészek megkülönböztetése ugyanolyan fontos volt, legfeljebb azt mondták, hogy az egyes ütemrészek hierarchiáját a vonó irányától függetlenül kell megvalósítani.

3.

Az előbbi fő- és mellékhangsúlyokon kívül egyéb súlyok is léteznek, amelyek színesítik, és kiszámíthatatlanabbá teszik a zene hangsúlyviszonyait. Ilyen ritmikai-dallami jelenség a *ritmikus súly*, ami azt jelenti, hogy a hangsúlytalan ritmikai helyre eső hosszú hang hangsúlyossá válik. Ezért hangsúlyos például a Sarabande, vagy Chaconne második ütése. A dallami csúcspontokra, magas hangokra kerülő súly az *emphatikus súly*. Mindkét fajta hangsúlyt figyelembe kell vennünk hangszeres játékunkban. Mindezek a megszólaltatási szabályok többé-kevésbé érvényesek minden stílus jó előadására, de a barokk zenében az interpretáció alapját jelentik, miután a beszédszerűség döntő ebben a stílusban. Ezzel megérkeztünk egy másik fontos fogalomhoz, az artikuláció fogalmához.

VII. AZ ARTIKULÁCIÓ A BAROKK ZENÉBEN

²³ L. Mozart: i. mű 96. old.

Az artikuláció a Magyar Értelmező Kéziszótár szerint, a hangok, ill. a szavak kiejtésének módja. Zenében a hangok egymásutánjának tagolási módja, a hangok összekötését, ill. elválasztását, a staccato, vagy legato játékmódot, ill. ezek keverékét jelenti. A kottában jelekkel (kötőív, pont, ék, függőleges vonal és vízszintes vonal), vagy kifejezésekkel (spiccato, staccato, legato, tenuto stb.) fejezik ki milyenségüket.

A barokk kottairás vázlatossága itt mutatkozik meg leginkább, mert nagyon kevés artikulációs jelet találunk a korabeli kottákban, kéziratokban. A hangszeres darabok helyes artikulációjának megtalálása és kivitelezése alapjában véve az előadótól függött. A zeneszerző sokszor csak a hagyománytól való eltérést jelezte.

1.

A korhű előadás általános szabálya, hogy a lépésben haladó hangokat hosszan, az ugrásokat röviden artikuláljuk. Quantz is írt röviden erről a kérdésről, amikor a hangok fuvolán való különbözőfajta megszólaltatását tárgyalta, de pontosabb Tartini véleménye a „Traité des agréments”-ben:

„annak eldöntéséhez, hogy a stílus cantabile, vagy allegro (nem csak a gyors tempót, hanem a vidám, élénk, vagy jókedvű karaktert is értem ezen), a következőket kell megvizsgálni: ha a dallam, lépésről, lépésre halad, a menet cantabile jellegű, és legatoval kell játszani. Ezzel ellentétben, amikor a dallamban ugrások vannak, a menet allegro jellegű, és elválasztott játékmódot kíván meg.”²⁴

Az egyik alapvető játékmód tehát a legato, cantabile vonókezelés.

Tartini ugyanitt azt írja:

„a cantabile részeknél az átmenetet az egyik hangról a másikra olyan tökéletesen kell megvalósítani, hogy semmi észrevehető szünet ne legyen közöttük...”²⁵

²⁴ G. Tartini: i. mű 55. old.

²⁵ G. Tartini: i. mű 55. old.

Hegedűn ez kétféleképpen valósítható meg. Külön vonóval, ha hosszú, teljesen kitartott hangokat játszunk, és kötve, tényleges legató játékmóddal. A kötések, kötőívek használata segíti a dallamos előadást, valamint könnyebben kiemelhetjük az aszimmetrikus (szinkópás) súlyokat, mert a hangok barokk hierarchiája egy kötőív alatt is érvényes. Az első hang a legsúlyosabb, legkiemeltebb, esetleg leghosszabb, a metrum bármilyen részén indul. Ez az értelmezés is megváltozik a romantikában, mert ott csak egy vonóra játszott hangokat jelent, a súlyt más dönti el -általában a metrikus súly-, így sokszor a kötés utolsó hangja a legsúlyosabb. Ez a fő oka, hogy a barokk művek romantikus kiadásaiban lévő kötések nem lehetnek jók, mert félrevezetőek, elfedik a szerző eredeti szándékát.

A kötőíveket egyes szerzők gondosan kiírták, mint például Bach, vagy Vivaldi, más szerzők ritkán javasoltak kötéseket, ezeket is sokszor következtelenül jelölték, megint más komponisták egyáltalán nem írtak. Az előadó feladata, hogy a hiányzó artikulációs jeleket pótolja. Ennél a feladatnál komoly segítséget jelent az előbb említett két mester műveinek tanulmányozása. Közismert, hogy Bach szinte mindig nagyon pontosan jelölte az artikulációt műveiben, ezen kívül különösen Vivaldi versenyműveiben találunk rendkívül gondosan kijelölt szólamokat, nem csak a szóló-, hanem a tutti részekben is. A virtuóz hegedűtechnika lehetőségeit maximálisan kihasználó, olykor szokatlan artikulációi ugyanakkor mindig összhangban maradtak a barokk zene vokális és retorikus jellegével. Ezt kell szem előtt tartanunk, amikor a világosabb tagolás érdekében, kötőívekkel egészítjük ki a játszandó szöveget. Az összetartozó, egy vonóra játszott hangok kritériuma lehet a dallamvonal, figuráció, szekvencia, harmóniai elv. A cél a minél világosabb, tagoltabb artikuláció, nem pedig a mindenáron való folyamatosság.

Példaként Händel: F-dúr hegedűre és kontinuuóra írt szonátájának (HWV 370) első tételét vizsgáljuk meg ebből a szempontból. Maga a mű 1732-ben jelent meg először nyomtatásban a londoni Walsh kiadónál, artikulációs jelek, kötések nélkül, kéziratát nem ismerjük. (Händel szerzősége is kérdéses, de ez nem lényeges témánk szempontjából.)

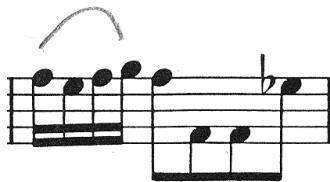
A mű tempóját, karakterét az első négy ütem negyedei világosan meghatározzák. Utána viszont az egész tétel folyamán szinte kizárólag tizenhatod értékekben mozgó figurációkat találunk, amelyeket játszhatnánk külön vonóval is, de könnyebben felismerhető az artikuláció, ha kötéseket alkalmazunk. Néhány jellegzetes megoldás:

Az 5. ütem első negyedén lévő négy tizenhatodot kettős kötéssel, a 6. ütem első és második negyedén lévő skála menetet egy vonóra játszhatjuk. Ugyanennek az ütemnek harmadik negyedén lévő négy tizenhatod külön vonással szól a legjobban.



31. ábra: 5-6. ütem

A 9. ütem első negyedén lévő négy tizenhatod kiírt díszítést (*doppelschlag*) egy vonóra játsszuk.



32. ábra: 9. ütem

A 11. ütem artikulációját természetesen kettős kötésekkel tudjuk megmutatni leginkább.



33. ábra: 11. ütem

A 19. ütemben lévő háromszor négy tizenhatodot mindhárom negyedben hasonlóan játszunk, mint Bach: E-dúr hegedűversenyében (BWV 1042) a harmadik ütem első két negyedében lévő tizenhatodok artikulációját: az első három tizenhatodot kötjük, a negyediket külön szólaltatjuk meg.



34. ábra: J. S Bach: E-dúr Hegedűverseny I. tétel 3. ütem



35. ábra: a Händel mű 19. üteme

Az analóg helyeket ugyanígy játszunk.

A korabeli hangszeres tudásának a fokmérője volt többek között az is, hogy az előadó milyen változatosan artikulálta az előadott művet. L. Mozart egyenletes tizenhatodokból álló szekvencia-sor különböző artikulációs lehetőségeit veszi sorra Hegedűiskolájában.²⁶ Összesen tizenkilencféle változatot mutat be, mindegyik változat kivitelezésének a módját elmagyarázza, felhívja a hegedűs figyelmét arra, hogy sohasem a vonásnem, hanem a hangsúlyozás a lényeges!

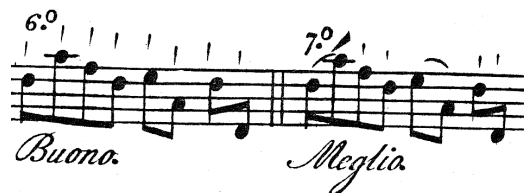
Nem csak a jobbkez-technika segítheti a pontos artikulációt. Az átgondolt ujjrend, a megfelelő helyen kivitelezett fekvésváltás is kiemelheti a helyes artikulációt. Erre vonatkozóan is nagyon részletes

²⁶ L. Mozart: i. mű 143. oldaltól

útmutatást találunk L. Mozart hegedűiskolájában.²⁷ Általában megállapíthatjuk, hogy a fekvésváltásnak és a jobbkez artikulációjának egybe kell esnie.

2.

A másik alapvető játékmód a staccato. Geminiani, aki egész oldalnyi példát hoz a különböző tempójú és karakterű helyek megfelelő artikulálására,²⁸ azt mondja, hogy a staccato vonás esetében a vonónak minden hangnál el kell hagynia a húrt, de a folyamatos staccato játékmódot csak rendkívüli effektusként ajánlja lassú tételek megszólaltatásakor. Gyors tételekben, egymást mérsékelt gyorsasággal követő hangok esetében, tehát lényegében nyolcad értékek kivitelezésénél kifejezetten javasolja.



36. ábra: staccato vonás használata Allegro-ban

3.

Ezen kívül a korabeli szerzők a megszólaltatás harmadikféle módjáról is beszélnek: olyan artikulációról, ami sem nem legato sem nem staccato. Ez utóbbit természetes artikulációnak, „*movimento ordinario*”-nak, esetleg *non-legato*-nak nevezik. Geminiani szerint²⁹ ezt az artikulációfajtát kétféle módon lehet kivitelezni vonós hangszereken. Az egyik a *sima*, egyenletes megszólaltatás, ami a mai vonóhúzáshoz, a *détaché* vonáshoz hasonló: ezt csak gyors tempóban, tizenhatodmozgások kivitelezésénél tartja jónak a szerző. A másik fajta

²⁷ L. Mozart: i. mű 166. oldaltól

²⁸ F. Geminiani: i. mű Example XX.

²⁹ F. Geminiani: i. mű Example XX. 27. old.

megszólaltatási módnak az enyhén növekvő hangú rugalmas vonástípust javasolja: ez az, ami a hangok mindegyikének kicsengetésén kívül egy természetes tagolást is ad. (Ennek félreértése az úgy nevezett modern „Bach-vonás”; lényeges különbség, hogy a hang elejét nem szabad megütni.)



37. ábra: détaché vonás Allegro tételben

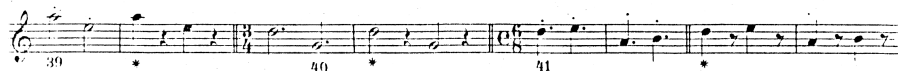


38. ábra: „kicsengetett” vonás

A hangok hosszúsága tekintetében a természetes artikuláció (movimento ordinario = non legato) azt jelenti C. Ph. E. Bach szerint, hogy

„... azokat a hangokat, amelyeket nem meglökve [stacc.], nem továbblökve [legato], és nem rákötve [legato-ív végén] játszunk, a feleértékig kitarva adjuk elő; hacsak nem áll föllette a Ten. (kitartva) szócska, ez esetben ki kell tartani. Ilyen hangok általában nyolcad- és negyed-értékűek, mérsékelt, és lassú tempóban fordulnak elő és nem erőteljesen, hanem tűzzel és egészen enyhén megbökve játszandók.”³⁰

Ez az előadásmód megint teljesen ellentétes az ismert romantikus interpretációs technikával, viszont nagyon hasonló Geminiani fenti megfogalmazásához.



39. ábra: a hangok kitartása Muffat szerint³¹

³⁰ C. Ph. E. Bach: i. mű 127 old. (Somfai László fordítása: A tenuto jelentése... Magyar Zene 1984 c. cikkben 166. old.)

³¹ G. Muffat: i. mű

4.

A barokk vonókezelés fő célja tehát a világos differenciált artikuláció, ami vonótechnikailag általában egy *non-legato* vonást jelent számtalan árnyalat alkalmazásával (a teljes legatotól a staccato játékmódig). Így, bár nem beszélhetünk mai értelemben vett vonásnemekről, mégis kialakult néhány speciális vonókezelési technika.

A) Legfontosabb vonókezelési sajátosság a barokk retorikusság szellemében: *vegyes vonások*, külön vonóra játszott hangok és legato keveréke. Itt az aszimmetrikus vonások a legjellegzetesebbek. Például egy hang külön és három hang kötve, ill. páratlan metrumban, egy hang külön és öt kötve, vagy a fordítottja: három, ill. öt hang kötve és utána egy hang külön. Előfordul még extrémebb artikuláció is: például hét hang kötve, egy külön. A külön játszott hangok sokszor akcentuálva játszottak.



40. ábra: L. Mozart artikulációi



41. ábra: részlet J. S. Bach Chaconne-jából

B) Alapvetően fontos ismerni a Leopold Mozart által leírt négyféle hangképzési alaptípust³²

³² L. Mozart: i. mű 124. oldaltól

1. „Kezdjük a lefelé, vagy a felfelé húzott vonót kellemesen halkan, erősítsük a hangot észrevétlen szelíd nyomással, legyen a hang a vonó közepén a legerősebb, mérsékeljük ugyanezt fokról-fokra a vonó utánaengedésével, míg a vonó végén végül a hang is egészen elenyészik.”

„Figyeljünk arra, hogy a pianónál a vonóval kicsit távolodjunk el, míg a forténál közeledjünk a lábhoz.” Mozart vibrató használatát is javasolja ennél a megszólaltatási módnál.

Az énekes technikában ezt a hangképzési módot *messa di voce*-nak nevezik. A korhű hangszeres játékosok sokszor túlzásba viszik használatát, ezért vannak muzikusok, akik idegenkednek tőle. Úgy gondolom, itt is az ízlés dönti el használatát, ill. használatának gyakoriságát, mértékét.

2. „Kezdjük el a vonást erősen, észrevétlenül mérsékeljük azt, és fejezzük be a végén egészen gyengén.” Fontos itt megjegyezni, hogy Mozart szerint még a legerőteljesebb vonás is egy alig észrevehető gyenge érintéssel kezdődik.

3. A harmadik hangképzési mód az előző fordítottja.

4. Végül a negyedik mód az első egy változata úgy, hogy egy vonóhúzásra kétszer játszunk pianót és fortét. Mozart mindegyik módnál javasolja, hogy lefelé és felfelé is használjuk.

A hangképzésnek ezt a négy módját később is említi a hegedűpedagógiai irodalom (például szerepel Habeneck iskolájában is 1840-ben), de a negyedik mód a fenti helyett az egyenletes vonóhúzás lesz. Érdekes, hogy már Mozart is javasolja az egyenletes sebességgel és hangerővel húzott lassú vonóhúzás gyakorlását.

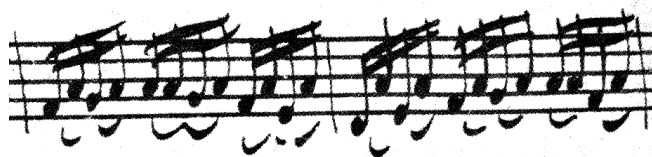
C) Speciális vonótechnikai jellegzetessége a barokk virtuóz hegedülésnek, az *arpeggio*-játék. Játszották kötötten, külön vonással,

vagy akár vegyes vonással is kimeríthetetlen fantáziával. Az arpeggio-k pontos kivitelezése nem volt mindig jelölve, az előadó képzettségétől, találékonyságától függött. Geminiani a „The Art of Playing on the Violin”-ban tizenkilencféle változatot mutat be,³³ de ez valószínűleg csak töredéke a gyakorlatban előforduló vonásgazdagságnak. Hírhedt példái ennek a praxisnak Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) különböző capriccio-inak egyes részei. A legismertebb a XII. koncert („Il labirinto armonico; facilis aditus, difficilis exitus” alcímmel) első tételének a végén levő, akrobatikus balkéz technikát is követelő capriccio arpeggio-ja.



42. ábra: részlet Locatelli művéből³⁴

D) Hasonló fejlett jobb kéz technikát kíván az *ondeggiando*, vagy bariolage (későbbi elnevezés). Két húron felváltva játszott legato ez, az egyik általában üres húr, de nem mindig. Bachnál is előfordul; például az E-dúr Prelúdiumban. Az egy vonóra játszott hangok száma is különböző lehet; metrikai egységek, vagy azok többszöröse. (két-három hangtól akár tizenkettő-tizenhatig is)



43. ábra: J. S. Bach: E-dúr Prelúdium 109-110. ütem



44. ábra: J. J. Walther: részlet a VIII. szonátából³⁵

³³ F. Geminiani: i. mű Example XXI. 28-29. old.

³⁴ P. A. Locatelli: L'arte del violino (1733)

³⁵ J. J. Walther: Scherzi da violino solo (1676)

45. ábra: J. J. Walther: részlet a VI. szvitből³⁶

Itt említem meg a kor egy hasonló vonását, a két húron felváltva játszott külön vonást. A kétféle lehetőség közül (tudniillik az első hangot az alsó, vagy a felső húron játsszuk) az okoz gondot a modern hangszerkezelésben, amikor az első hang – amit általában lefelé kell játszaniunk – a felső húron van. Ilyen helyet találhatunk például az E-dúr Prelúdium 43. ütemmel kezdődő részében, vagy a C-dúr Fuga két orgona-pontjánál (186. ill. 273. ütemmel kezdődik).



46. ábra: J. S. Bach: E-dúr Prelúdium a 43. ütemtől

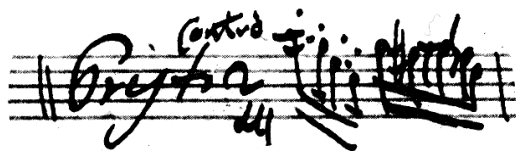


47. ábra: J. S. Bach: C-dúr Fuga a 272. ütemtől

A modern vonó számára különösen kényelmetlen fordított arpeggio-irányt sokszor fordítják meg általában úgy, hogy az első két hangot kötik. Úgy gondolom itt helyes az eredeti vonásirány megtartása a helyes artikuláció szempontjából, mert a lefelé játszott hang egyben a hangsúlyos is. Egyébként a tradicionális vonásirány megfordítása rendkívüli dolog volt még később is. Mikor Paganini a XI. caprice gyors részében a szokásostól eltérő vonásirányt kér, kifejezetten jelzi a

³⁶ J. J. Walther: Hortulus Chelicus (1688)

„*contro*” (fordítva) szóval, vagy a Barucaba variációsorozat egyik részénél a pontosabb „*contr'arco*” (fordított vonással) kifejezéssel.

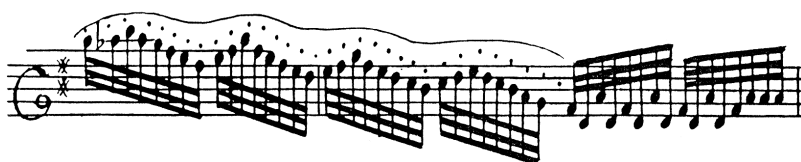


48. ábra: Paganini: XI. caprice, a Presto kezdete



49. ábra: Paganini: Barucaba variációk, az I. variáció kezdete

E) Barokk korban már ismert és használt vonásnem, az egy vonásra (a XVII-XVIII. században kizárólag felfelé húzott vonóra) játszott *staccato* menet. A korai barokk német hegedű műveiben is előfordul már (Johann Jakob Walther *Hortulus chelicus* című gyűjteményének XXIII. darabjában harminckét hang játszandó egy vonóra) és szinte minden virtuóz hegedűs használja. (Vivaldi, Locatelli, Tartini, Leclair stb.)



50. ábra: a híres staccato-menet J. J. Walther Hortulus chelicus-ából

F) A *spiccato* vonást, az ugratott vonót általában nem tartják barokk kori vonásnak, pedig a legtöbb nem kötött arpeggio-figurát, vagy hangismétlést ezzel a vonással játszották. Az előbb említett J. J. Walther, Vivaldi, Leclair és mások is „*con arcate sciolte*”, „*arpeggio battuto*”, vagy csak „*sciolto*” megjegyzéssel, kifejezetten megkövetelték ezt a vonást.

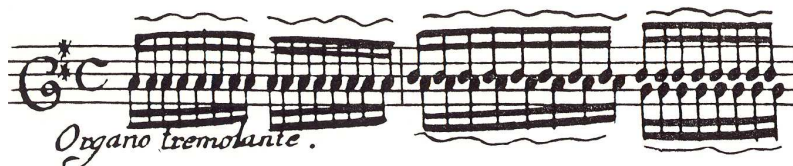


51. ábra: részlet Leclair: III. két hegedűre írt szonátájából



52. ábra: részlet J. J. Walther: VIII. szonátájából

G) Már a korai barokk művekben előfordul, de később is használt effektus, a *vonó-vibrató* (rengeteg példát találhatunk Vivaldi műveiben). Kötött tremolónak is lehet nevezni, és tulajdonképpen technikai kivitelezésében az egy vonásra játszott staccato egy fajtája. Azonos magasságú hangok sorozata, az elválasztás mértéke a majdnem legato-tól (alig hallható elválasztás) az éles staccato-ig lehetséges. Jelölése kötőív alatt pontok, vagy ékek, esetleg csak kötőív.



53. ábra: részlet J. J. Walther: Szerenádjából

VIII. A BAROKK MŰVEK TEMPÓJÁRÓL

A kifejezésnek egyik legfontosabb és legproblematisabb eleme a tempó. A lejegyzés csak nagyon kevés segítséget nyújt a helyes tempó megválasztásához, hiszen általában többféle tempó is lehet megfelelő. Függhet a tempó megválasztása az akusztikai viszonyoktól, de függhet az interpretáció jellegétől is. Egy virtuóz hatásra törekvő előadás általában gyorsabb tempót kíván, mint az, amelyik több, mélyebb kifejezésre törekszik.

A barokk stílus kezdetén a tempókülönbségeket elsősorban a hangértékekkel fejezi ki a szerző. Az első tempójelzések a kottakép megerősítései. A *Tarde*, *Lento* (lassan), *Presto* (gyorsan) stb. jelöléseket olyan helyeken olvashatjuk, ahol a hosszú, vagy rövid hangokból különben is lassú, vagy gyors tempó alakulna ki. Ezek a jelzések a korai barokk szonátákban tulajdonképpen figyelmeztetések, amelyek főleg a hosszú hangokat játszó kontinuoó játékosnak szólnak, hogy a dallamhangszer szólamában a hangértékek megváltoznak. „*Presto*” jelzés esetén rövid hangokat fog játszani, vagy „*Lento*” jelzésnél újra hosszabb értékek következnek, de az alaptempó lényegében változatlan marad.

54. ábra: J. J. Walther: II. szonátájának kezdete

A lassanként kialakuló tempójelzések elsősorban a darab karakterét határozták meg, amelyből legtöbb esetben a tempó is következett (*Allegro*= vidáman, *andante*= menve, haladva, *adagio*= lassan, *largo*= szélesen, *grave*= súlyosan stb.). A különböző lassú ill. gyors tempók sorrendje egymáshoz viszonyítva nem mindig azonos a korabeli elméletírók műveiben.

1.

Elég pontos információkat találhatunk viszont Quantz híres könyvében,³⁷ tudniillik a szerző kísérletet tesz a tempók abszolút értékű mérésére. Abból kiindulva ugyanis, hogy az egészséges ember percenkénti pulzusszáma 80, a különböző tempókat ennek többszöröseként, vagy tört részeként határozza meg. Alapvetően négy tempófajtát különböztet meg:

A) Allegro assai (ide tartozik még Allegro di molto, Presto, stb.) Itt a tempó 4/4 ütemben, félütemenként egy pulzus, tehát negyed= 160

B) Allegretto (Allegro ma non tanto, non troppo, Allegro moderato stb.) Itt a mérték: negyed= 80

C) Adagio cantabile (Adagio, Andante, Larghetto, Affettuoso, Maestoso, stb.) negyed= 40

D) Adagio assai (Lento, Largo assai, Grave stb.) egy nyolcad= 40

Mindezek alla breve jelzés esetén kétszer olyan gyorsak, és szintén gyorsabbak a tempók $\frac{3}{4}$ -ben.

Általánosan megállapíthatjuk, hogy a gyors tempó meglehetősen élénk volt, és a lassú tempók is gyorsabbak voltak a mai előadói gyakorlatban általánosan elfogadottnál. A romantikus felfogás idegenkedik a gyors tempóktól, pedig Bachról is megemlíti fia, Philipp Emanuel, hogy „*saját darabjainak előadásánál igen élénk tempót vett*”³⁸

2.

Különösen nehéz problémát jelent a különböző táncművek tempójának a meghatározása. A korabeli leírások majd minden tánc

³⁷ J. J. Quantz: i. mű 261. oldaltól

³⁸ N. Harnoncourt: A beszédszerű zene c. művében (Budapest: Editio Musica, 1988) a 61. oldalon említi a Forkel-féle Bach-életrajzra hivatkozva.

tempóját illetően ellentmondásosak. Ugyanarról a táncról az egyik forrás azt mondja, hogy sebes, gyors, míg a másik közepesnek méltóságteljesnek említi. Tény, hogy a tánclépések bonyolult, vagy egyszerű voltának ismeretéből elég nehezen lehet a hangszeren játszandó táncok tempójára következtetni, mert a tánc, mint műforma igen messze került a táncteremtől és előfordulhat ilyen esetben, hogy egészen más tempóra van szükség. Az is lehetséges, hogy ugyanazzal a névvel jelölt táncnak más időben és helyen egészen más karaktere és tempója lehet.

A hegedűsök és csellisták számára elsősorban J. S. Bach szólóhangszerre írott partitáiban (BWV 1002, 1004, 1006), ill. szvitjeiben (BWV 1007-1012) lévő táncművek előadásánál fontos a megfelelő tempók eltalálása. Néhány szó az ezekben a művekben előforduló táncok eredetéről, karakteréről, tempójáról.

Az **Allemande** a szvitekben gyakran előforduló tánc, általában az első táncműve. Miután az allemande-ot már 17. században sem táncolták, eléggé tág teret adott a zeneszerző fantáziájának. Tempója majdnem mindig mérsékelt. J. S. Bach műveiben előforduló allemande-oknak két fajtáját tudjuk megkülönböztetni.

A komolyabb karakterű valamivel lassabb, a barokk szonáták nyitótételeivel, valamint a francia nyitány lassú részével rokon, sokszor pontozott ritmusú. Lassú négy negyedben kell előadnunk. Ilyen például a két hegedű-partita (h-moll, ill. d-moll) első tétele (különösen a h-moll partita első tétele), vagy a VI. csellósztvit (D-dúr) allemande-ja.

Találunk egy élénkebb karakterű fajtát is. Ez majdnem gyors tempójú, metruma sokszor alla breve (két lassú fél). Ilyen a II. (d-moll) és III. (C-dúr) csellósztvit második tétele, vagy az e-moll (BWV. 1023) hegedű szonáta harmadik tétele, de az a-moll hegedű szólószonáta (BWV 1003) záró tétele is.

A **Corrente** (csellószvitekben courante néven) gyors tempójú, élénk tánc. Már a XVII. század vége óta nem táncolják. *Olasz* eredetű, Corelli műveiben is találkozunk vele. Ilyen típusú tánc a két hegedűpartita (d-moll, h-moll) második tétele, valamint majdnem az összes csellószvit harmadik tétele. Az azonos nevű *francia* tánc sokkal lassabb méltóságtelesebb tempójú. Metruma 3/2. Quantz szerint a tempója: negyed=80 Az V. (c-moll) csellószvitben van ilyen típusú courante.

A **Sarabande** a szvit alaptételeinek egyike, általában a harmadik tánc. Eredetileg Mexikóból származik (çarauanda=zarabanda), és féktelenül szenvedélyes, erotikus táncként vált ismertté Európában. II. Fülöp, mint szemérmetlen táncot 1598-ban betiltotta. A XVII. században tempója kimért, méltóságteles (Quantz szerint egy negyed=80) lett. Metruma 3/4. Jellegzetes ritmusa a második és harmadik negyedre eső pontozott ritmus, amelynek első hangja súlyos, és magát a ritmust enyhén túlpontozva kell előadni.

A **Menüett** a legismertebb tánc, eredetileg vidám friss néptánc volt, és eleinte ugyanilyen karakterű maradt. Bach idejében még eléggé élénk volt, néha elevenségét hangsúlyozva 3/8-ban is jelölték. Quantz szerint egy negyed=160 és azt írja, hogy a menüettet jól akcentuálva, a negyedeket kissé súlyos, mégis rövid vonással játsszuk. Később, egyre lassabban táncolták. Saint-Simon írja visszaemlékezéseiben, hogy az öregedő XIV. Lajos kifejezetten elrendelte, hogy a menüetteket lassabban kell játszani, mert számára már túlságosan fárasztó volt a gyors tánc.

A **Gigue** talán egy ír eredetű néptáncból (jig) lett a hangszeres szvit negyedik tétele. Már eleinte is hangszeres táncként ismerték. Virtuóz, nagyon gyors tempójú tánc. Két típusa van; a pontozott ritmusú ugráló francia, és a fürge nyolcad-menetekből álló olasz. Quantz szerint

a 6/8 metrumú tánc tempója ütemenként 80 ütés. (A Bach-tételek tempója a tizenhatod-figurációk miatt biztosan lassabb.)

A **Bourrée** eredetileg *francia* paraszttánc. Gyors tempójú, alla breve metrumú, egy negyed, vagy két nyolcad felütéssel. (Quantz: egy ütem=80) Hasonló egy másik tánchoz, a rigaudonhoz.

A **Gavotte** szintén *francia* népi táncból lett udvari tánc. Metruma alla breve két negyed felütéssel. Bár Quantz ezt a táncot is nagyon gyorsnak írja le, más szerzők szerint vidám hangulatú, de inkább közepes tempójú, a bourrénál valamivel lassabb. Bachnál, de más zeneszerzőknél is sokszor nagyobb formák, például a rondeau alapja (Gavotte en rondeaux).

A **Ciaccona**, vagy franciául Chaconne, XVI. századi táncforma, körtánc. A hangszeres zenében variációsorozat egy ismétlődő harmóniasor felett. Háromnegyedes metrumú, a Sarabande-hoz hasonló lejtésű. Tempója mérsékelt. Majdnem mindig két negyed felütéssel kezdődik.

A **Loure** mérsékelt tempójú tánc 6/4-ben, általában egy nyolcad és egy negyed felütéssel kezdődik. (Quantz-nál egy fél ütem=80) Rousseau szerint eredetileg egy régi, a musette-hez (tulajdonképpen dudafajta) hasonló hangszer neve, amelynek a zenéjére táncolták. Az E-dúr szólópartita második tételének elemzése alapján megállapíthatjuk, hogy a negyedes pontozott ritmust túlpontozva kell előadnunk.

IX. A DÍSZÍTÉS RŐL

A olasz stílusú barokk szonáták előadójától általában elvárják, hogy a lassú tételeket saját, stílushű díszítéssel lássa el. De mit jelent az, hogy díszítés?

A legismertebb barokk tankönyvek, amelyek foglalkoznak ezzel a témával a XVIII. század ötvenes éveiben jelentek meg: 1752 Quantz fuvolaiskolája, 1753/54 Giuseppe Tartini Traité des Agréments de la Musique-ja, 1753 C. Ph. E. Bach zongoraiskolája, 1756 L. Mozart hegedűiskolája.

Quantz és a többi író is, kétfajta díszítést különböztet meg:

1. A kottaképhez, dallamhoz speciális jellel, rövidítéssel, vagy kis kottával hozzátett díszítésformák, kiegészítések. Ide tartozik a különböző kiírt, vagy kiírható előke, schleifer, anschlag, doppelschlag (parányzó), trilla, paránytrilla, mordent, stb.

Kivitelezésükről már írtam a notációnál.

2. A másik díszítésfajta tulajdonképpen előadói hozzátétel, amely egy adott kottaképet alapként, vázlatként kezelve azt kiegészíti, gazdagítja improvizált módon.

Quantz a kétfajta díszítésmód tárgyalásánál azt mondja, hogy a francia muzikusok megelégszenek az első pontban leírt ékesítések használatával, míg az olaszok játékára inkább a második díszítésfajta jellemző.

„Az olasz mód abban áll, hogy a muzikus egy Adagio-ban mind ezeket a kis francia díszítéseket, mind továbbmenve, a harmóniákkal összhangban lévő mesterkéltné (=szabad) manírokat is játssza.”³⁹

Ez az a gyakorlat, ami leginkább ellentmond a mai muzikusokkal szemben támasztott általános igénynek, annak, hogy a kottában leírt szöveget az előadó a lehető legpontosabban szólaltassa meg.

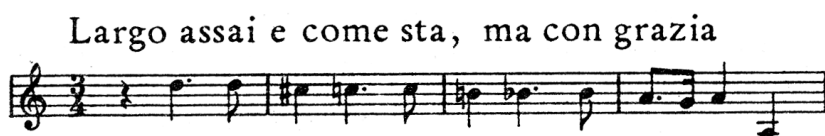
A barokk díszítési gyakorlatról a korabeli tankönyvek elég részletesen szólnak, de legalább ugyanilyen tanulságos foglalkozni azokkal -a sokszor csak kéziratban fennmaradt- kiírt díszítésekkel,

³⁹ J. J. Quantz: i. mű 136. old.

amelyekkel a XVIII. századi muzsikusok saját, vagy idegen kompozíciókat láttak el. Ezek tanulmányozása általában hasznosabb, mint a könyvek példái; előbb benyomást közvetítenek a korabeli díszítésről.

A művek mely részleteiben volt szokásos az improvizált díszítés?

1. *Lassú tételekben* -szinte minden esetben- Késői művek egyes tételeinél, ha a zeneszerző nem akart díszítést, odaírta: „come sta” (ahogy áll)



55. ábra: F. M. Veracini: XII. szonáta (op. 2.) kezdete

2. Da capo áriák *visszatérésénél*. A kétrészes gyorstételek, tánc tételek *ismétlésekor, visszatéréseknél*.
3. A *cadenza-nál*; itt az egész szakasz improvizált.

1.

Közismert, hogy J. S. Bach pontosan előírta műveiben az egyébként improvizált díszítéseket. Eljárásának több oka is lehetett. Egyrészt, talán nem voltak olyan képzett muzsikusai, akik megfelelő színvonalú díszítéseket tudtak improvizálni, másrészt Bach talán szerette volna pontosan meghatározni, hogyan hangozzanak művei. Ezt a módszert már életében is kifogásolták egyes kritikusok. Az volt az általános nézet, hogy a díszítések jelzése miatt a dallam világos vonala elvész. Johann Adolf Scheibe írja 1737-ben Bach komponálási módszeréről:

„minden ornament, minden apró díszítést kiír a kottában, és ezzel kifejezetten elhomályosítja a dallam vonalát.”⁴⁰

Érdekes egy másik vélemény is. Roger North, angol esztéta írja:

„a legnehezebb feladatok közé tartozik egy melódia díszítésének lekottázása. Noha van ilyen kísérlet, sőt nyomtatásba is kerül, az eredmény siralmas. Ennek a művészetnek a szellemét nem lehet írásban visszaadni, ezért tulajdonképpen megbocsájthatatlan ezt megkísérelni. De ha ez nem a gyakorlat, hanem az elmélet és a tanulás segítésére szolgál, úgy megengedhető.”⁴¹

Ezt a véleményt tükrözi az is, hogy a kéziratban és nyomtatásban fennmaradt díszítési javaslatok általában tanulmányi cézzal keletkeztek, vagy a műkedvelők számára íródtak. A lejegyzések általában kétfélék:

1. A díszítések ritmusa pontosan meghatározott és metumba helyezett. Ilyenek például: Bach díszítései; Georg Philipp Telemann (1681-1767) 12 „methodikus” szonátájának javasolt díszítései; Geminiani által kidíszített Corelli szonáta (op. 5. nr. 9.); vagy Vivaldi kedvenc növendéke, Johann Georg Pisendel (1687-1755) számára írt díszítések, kadenciák; Tartini szintén tanulmányi célú ornamentációi saját és Corelli művek tételeihez stb.
2. Pontatlanul, vázlatosan ritmizált díszítések. Talán legismertebbek a Corelli szonáták lassú tételeihez írt korabeli díszítések, amelyek nyomtatásban is megjelentek azzal a megjegyzéssel: „ahogy Corelli játszotta” (Estienne Roger, Amsterdam 1710, ...par Mr. A. Corelli comme il les joue).

⁴⁰ J. A. Scheibe: Critische Musicus (1737)-ből idéz Donington: i. mű 166. old.

⁴¹ R. North: On Music transcribed from his essays of 1695-1728 and edited by J. Wilson, London 1959. Az idézet S. Fikentcher: Die Verzierungen... (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997) c. művének 19. oldalán található.

Az első csoportba sorolt díszítések ritmizálása egyértelmű, de felmerül a lehetőség, hogy a szabadabb előadás talán jobban keltene az improvizáció illúzióját. A második csoportnál pedig izgalmas feladat megtalálni a leírt szövegben látenszen benne lévő ritmust. Ha a Corelli szonátánál elkezdjük tanulmányozni és összehasonlítani a díszített verziót az eredeti, díszítetlen kottaképpel, világossá válik, hogy a ritmizálásnak számtalan lehetősége van. Így a megszólaló változat sokkal könnyebben hat improvizálnak.

Néhány tanács saját változat kialakításához:

A rögtönzött díszítéshez mindenekelőtt ki kell alakítani az improvizáláshoz szükséges lelkiállapotot, amelynek fontos tényezője a metrum világos érzete mellett, hogy merjünk elszakadni a leírt szövegtől a zeneszerző szándékának tiszteletben tartása mellett. Alapja az eredeti kottakép dallamvonala és harmóniai váza. Ezt kitöltjük, körülírjuk hangokkal.

Az így keletkezett skálaszerű futamokat tovább díszíthetjük trillákkal, mordentekkel és egyéb, előbb felsorolt díszítés-sémákkal.

A barokk kompozíciók formai jellegzetessége a szekvenciák alkalmazása. Ezeket azonosan, vagy különbözőképpen díszíthetjük. Az utóbbi így akár a fokozás eszköze is lehet.

Különösen a késő barokk díszítés kedvelt eszköze volt a skálamenetek kromatikus alsó váltóhangokkal való színezése (sóhajmotívum-láncok), nem előkészített disszonanciák alkalmazása.

A jól díszített verziónál fontos lehet az eredeti dallam jellegzetes hangközugrásainak, esetleg szüneteknek a megtartása. Általában a kiszámíthatóság és a meglepetés keveréke teszi hatásossá az improvizált változatot.

Különösen a barokk operaénekesi gyakorlat fontos része volt a három részes (da capo) áriák visszatérő részének díszítése. A XVIII. század kasztrált énekes virtuózai fantasztikus technikai szinten voltak képesek a különböző operaáriákat díszítésekkel ellátni. Ennek a tudásnak jellegzetes példáját láthatjuk Hans-Peter Schmitz ismert könyvében,⁴² ahol a leghíresebb kasztrált énekes, *Farinelli* ornamenseit tanulmányozhatjuk.

A hangszeres irodalomban a szonáták gyors tételeinek, és a különböző tánc tételek előadásakor szükséges lenne az ismétléseket díszítésekkel ellátni. Sokkal kevesebb díszített gyors tétel maradt fenn a XVIII. századból, mint lassú tétel, de ezek a példák is elegendőek ahhoz, hogy kialakíthassunk magunk számára egy megfelelő díszítés-technikát, amelynek szempontjai, kivitelezése hasonló a lassú tételek díszítéséhez. Különösen tanulságos Geminiani által ornamensekkel ellátott Corelli szonáta (op. 5. nr. 9.) gyors tételeit tanulmányozni, és nagyon érdekesek Franz Benda (1709-1786) kéziratban maradt A-dúr szonátájának díszítései.⁴³ Talán még fontosabbak ebből a szempontból J. S. Bach h-moll partitájának *double* tételei, amelyeket szintén kiírt díszítéseknek kell tekintenünk. J. G. Pisendel a-moll szólószonátájának Gigue tételéhez szintén tartozik egy virtuóz variáció.

A kétrészes szonáta és tánc tételek felvetnek egy általános és sokszor nem megfelelően megoldott problémát, nevezetesen az ismétlések kérdését. A barokk és a bécsi klasszikus tételek nagy részének mindkét felét ismételnünk kellene a kotta alapján. Kialakult sajnos az a romantikus korból fennmaradt gyakorlat, hogy csak a mű első felét ismételjük meghamisítva ezzel a tétel arányait. Úgy gondolom, hogy az ideális és stílusos megoldás, ha mindkét részt

⁴² H. P. Schmitz: Die Kunst der Verzierung... (Kassel: Bärenreiter, 1983) 76. old.

⁴³ A két dokumentum H. P. Schmitz: i. művében a 62. ill. 135 oldalon található

ismételjük, és ismétléskor bizonyos díszítésekkel tesszük érdekesebbé, színesebbé előadásunkat. Ha erre valamilyen ok miatt nem vállalkozunk, mondjunk le inkább az ismétlésről.

3.

Nemcsak a barokk, hanem a bécsi klasszikus hegedűversenyeknél is ideális lenne a saját kadencia, mert így azonos lenne a mű és a kadencia előadói stílusa. Annál is inkább indokolt egy ilyen gyakorlat megtanulása, mert kadenciák improvizálása egyes barokk szonáták (Locatelli, Veracini stb. kompozíciói), és bécsi klasszikus kamara művek (például Haydn triók, vonósnégyesek) megfelelő helyein is kívánatos lenne, és ezekben az esetekben nem áll rendelkezésünkre megírt kadenciák sora.

Mit mondanak a szakkönyvek a kadenciáról?

Kadenciának nevezzük *„azt a szabad díszítést, amelyet a darab végén, az utolsó előtti basszushang, a darab hangnemének ötödik foka felett játszik a szólóhangszer, az előadó szabad elképzelése és tetszése szerint.”*⁴⁴

Giuseppe Tartini (1692-1770) hosszasan foglalkozik ezzel a témával könyvében, sok-sok példát, kadencia-sémát javasol.⁴⁵ Ezek, valamint egyéb fennmaradt barokk példák azt mutatják, hogy a kadencia erősen virtuóz hatású volt és tartalmazta mindazokat a hegedűtechnikai különlegességeket, amivel a kor előadói elkápráztatták a közönséget. A leghíresebb fennmaradt kadenciák Locatelli hegedűverseny-ciklusának, a „L'arte del violino”-nak a gyors tételek végén lévő kiírt szabad improvizációi, amelyeket ő capriccio-knak nevezett. Nevükhöz híven ezek rapszodikus, szabad formájú darabok, amelyek szinte

⁴⁴ J. J. Quantz: i. mű 151. old.

⁴⁵ G. Tartini: i. mű 117-125. old.

felvonultatják a barokk kori hegedűtechnika minden látványosságát.

Ilyenek:

1. Szekvenciális és imitációs gyors figurációk sokszor egy basszushang (üres húr) felett.



56. ábra: P. A. Locatelli: I. concerto első tétel

2. Különböző fajtájú arpeggiók. Nagyon sok van. Néhány példa:



57. ábra: P. A. Locatelli: VIII. concerto első tétel



58. ábra: P. A. Locatelli: III. concerto 3. tétel

3. Kettősfogások és akkordok.



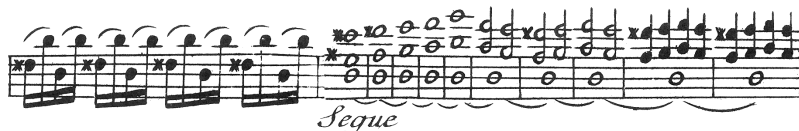
59. ábra: P. A. Locatelli: IX. concerto első tétel

4. Staccato vonások



60. ábra: P. A. Locatelli: VII. concerto 3. tétel

5. Szokatlanul nagy nyújtások



61. ábra: P. A. Locatelli: VIII. concerto 3. tétel

6. Nehéz trillák



62. ábra: P. A. Locatelli: u. o.

7. Különösen magas fekvések (a XI./3-ban a négy vonalás „a” hang= tizennegyedik fekvés)



63. ábra: P. A. Locatelli: XI. concerto 3. tétel

8. Fúga



64. ábra: P. A. Locatelli: IX. concerto 3. tétel

Vivaldi néhány fennmaradt kadenciája, amelyet valószínűleg tanítványa, a drezdai Pisendel számára írt, hasonló jellegű.

4.

A díszítésekkel kapcsolatban kell szót ejteni a **vibrató** problémájáról. Korunkban a modern hangszeres hegedűjáték elképzelhetetlen folyamatos vibrató nélkül. A hangszer hangzását színesíti, a kifejezésnek fontos eszköze. Ha régebbi, XX. század elején keletkezett felvételt hallunk, feltűnik, hogy azok a hegedűsök nem

vibráltak állandóan, tehát a hegedülésnek ez az eszköze korhoz, ízléshez kötött. Így lehetett ez a barokk korban is. Geminiani a következőképpen vélekedik:

(a vibrátót) „... rövid hangokon is használjuk (ő itt *close shake*-nak nevezi), és mivel a hangokat kellemesebbé teszi, ezért olyan gyakran alkalmazzuk, amikor csak lehetséges.”⁴⁶

Másik művében a „*Rules for playing in a true Taste*”-ban azt írja: „elhagytam a vibrátó külön jelölését, mert az ember vibrátót minden hangon alkalmazhat.”⁴⁷

L. Mozart –Tartini nyomán – hosszasan foglalkozik ezzel a díszítésmóddal:

„a *tremolo* (= vibrátó) magából a természetből fakadó ékesítés, és ezt a hosszú hangokon nemcsak a jó hangszeresek, hanem az ügyes énekesek is tetszetősen alkalmazhatják.”

„... a természetes remegést igyekszünk utánozni a vonós hangszereken, amikor ujjunkat erősen a húrra nyomjuk, majd előre a láb és hátra a csiga felé (nem oldalirányban) egész kezünkkel kis mozgást végzünk... Minthogy a *tremolo* nem egy hangon, tisztán cseng, hanem lebegve, ezért hibáznánk, ha minden hangot tremolóval kívánnánk játszani. Akadnak ugyan játékosok, akik minden hangnál állandóan reszketnek, mintha szüntelen lázuk lenne...”

„záró hangot, vagy minden más kitartott hangot díszíthet *tremolo*.”⁴⁸

Láthatjuk, hogy L. Mozart a vibrátó túlzott alkalmazását elítéli, nem tartja helyesnek Geminiani véleményét. Mindamellelt megkülönböztet lassú, gyors és gyorsuló sebességű vibrátót.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a vibrátó alkalmazásának gyakorisága eltérő volt, inkább kivételes, esetleg meglepő effektust jelentett. Túlzott alkalmazását azért is helytelenítették, mert a tiszta intonálást veszélyeztette. A mai előadó számára fontos eszköz lehet a

⁴⁶ F. Geminiani: i. mű Example XVIII./ 14.

⁴⁷ F. Geminiani: *Rules for playing in a true Taste*... (eredeti London 1739, facsimile Münster: MIEOPRINT 1990) The Preface

⁴⁸ L. Mozart: i. mű 254. old.

vibrató, a hangszínekben minél gazdagabb előadásmód elérése érdekében, és a világos artikulációt is elősegítheti. Éppen ezek miatt takarékos alkalmazása ajánlott.

X. KORHÚ, VAGY MODERN HANGSZEREN?

A barokk játékmóddal kapcsolatban rögtön felmerül a kérdés, hogy vajon korabeli, vagy modern hangszeren stílusos előadnunk ezeket a műveket?

Tekintsük át pár mondatban a korhú hangszerek reneszánszának történetét. A historikus gondolkodás és előadói stílus természetes következménye volt az eredeti hangszerekhez való visszatérés. Ennek több konkrét oka volt:

1. A barokk művek előadásánál kiderült, hogy bizonyos hangszereknek egyáltalán nincs modern változata. Az első ilyen hangszer volt a csembaló. Már a XX. század elején újra divatba jött, szóló és continuó hangszerként egyaránt. Hasonlóan fedezték fel a viola da gambát és a furulyát (blockflöte) is.
2. Ezeknek a hangszereknek a megjelenése hamarosan felvetette a hangzás egyensúlyának a kérdését, ugyanis ezek a hangszerek nehezen tudtak modern társaik között érvényesülni, így lassanként a többi hangszert is felváltották barokk kori elődeik. A vonós hangszereket visszaépítették eredeti állapotukra, a fúvós hangszerek nagy része a barokk eredetinek kópiája.
3. Kiderült az is, hogy általában könnyebb eredeti hangszeren stílusosan megszólaltatni a régebbi korok műveit, valamint a stílus tanulmányozásához is nélkülözhetetlen a régi hangszerek kezelésének ismerete. Sok esetben a hangszer segítségével tudja az

előadó a stiláris problémákat megoldani (a korabeli hangszer tanít a helyes hangszerkezelésre és korhű előadásra).

Mindezek ellenére napjainkban egyes barokk-specialista hangszeres művészek visszatértek a modern hangszerek használatára, a barokk művek előadásakor is. Az a véleményem, hogy a hangszer megválasztása előadói kérdés, amit minden hangszeresnek magának kell eldönteni. A korabeli hangszer használata a stílusos előadásnak nem kizárólagos feltétele.

XI. HANGMAGASSÁG ÉS TEMPERÁLÁS

Tulajdonképpen a legfontosabb témák tárgyalásának a végére jutottunk. Két problémát nem érintettem.

1.

Az egyik a hangolási magasság kérdése. A barokk korban ez nem volt pontosan rögzítve, ill. gyakorlati szempontok, például a helyi orgona, vagy az esetleg a műben használt fúvós hangszer milyensége döntött. Kortól és helytől függően változott. A hangmagasság különböző elnevezései különböző magasságot jelöltek. A Chorton egyvonalas „a”-ja körülbelül a mai b-vel azonos magasságú volt, a Kammerton magasabb változata a mi „a”-nkat (440 Hz), a mélyebb az egyvonalas „asz”-t jelentette. A „nagyon alacsony francia kamarahang” (Quantz) magassága valószínűleg a mai egyvonalas „g”-vel volt azonos. A vonós hangszereknek általában alkalmazkodniuk kellett a különböző hangmagasságokhoz.

Ma sincs ez másként, hiszen ha a hegedűs modern hangszeren, zongorával, vagy modern fúvós hangszerrel ad elő barokk művet, biztosan a szokásos 440-442 Hz magasságon fog játszani. Más a helyzet

a korhú hangszeres előadás esetén. Ebben az esetben többféle hangolási magasság elképzelhető, leginkább a 423-424 Hz, ami kicsit magasabb a mai asz hangnál, vagy a 415 Hz, amelyik pontosan egy kis szekunddal mélyebb, mint a mai „a” hang, de úgy gondolom ezek tárgyalása speciálisan a korabeli hangszerjátékkal kapcsolatos, és nem lehet témája ennek a dolgozatnak.

2.

A másik probléma a barokk kor intonációjával és hangolási rendszereivel kapcsolatos. Ma intonációnk alapja az egyenletes lebegésű temperatúra. A zongorán mind a tizenkét félhang egyforma távolságra van egymástól, és így tulajdonképpen egyetlen hangnem létezik számunkra, amelyet félhangonként transzponálhatunk. A vonós hangszeren, a kromatikus hangok intonálásakor általában előnyben részesítik a keresztes hangok magasabbra intonálását, mint az eggyel magasabb hang leszállított változatát. A vezetőhangot és a domináns szeptimakkord szeptim hangját pedig, a bennük rejlő harmóniát feloldó szerepnek megfelelően játsszák magasabbra, vagy mélyebbre.

A barokk zene intonációja más elveken alapult. A félhangok hangmagasságából indult ki, legfontosabb harmóniája a dúr hármashangzat, legfontosabb hangköze a tiszta nagyterc volt. A korabeli hangolások következtében minden hangnem kissé másképpen szólt. Ez a hangnemkarakterisztika fontos jellegzetessége volt a barokk zenének. A kromatikus hangok intonálásakor pedig abból az elvből indultak ki, hogy a módosított hang az azonos nevű alaphang színezett változata, így a felemelt hangot alacsonyabbra játszották, mint az enharmónikus leszállított hangot. „Például a desz magasabb a cisznél, az asz a gisznél, a gesz a

fisznél stb.”- írja L. Mozart.⁴⁹ Mindezek gondot okozhatnak a barokk művek előadásának hitelességét illetően, kielégítő megoldás, vagyis a fenti intonálási elvek alkalmazása azonban csak barokk korabeli hangolási rendszerek valamelyikének használatával együtt, és valószínűleg csak eredeti hangszeren lehetséges.

BEFEJEZÉS

Fontos kérdés, hogy a stílusos előadás milyen előnyökkel jár a szuggesztív, kifejező interpretáció számára. A legtöbb idegenkedés, ellenvetés alapja az, hogy a hagyományos (romantikus), de a modernebb, objektív előadási stílus is eredményezhet és eredményezett is nagyszerű előadást. Az ilyen vélekedés szerint a romantikus kor hegedűs virtuózai, zseniális előadói a hangszerkezelés csúcsát jelentik, és ezért a barokk kori előadói stílus valójában a kevésbé fejlett hegedüléshez való visszalépést jelenti. Visszatekintve az előző fejezetekre világosan láthatjuk, hogy a barokk kor hegedűsei minden tekintetben felveszik a versenyt a romantikus virtuózokkal, mert a hegedülés első aranykorát is jelentette ez a korszak.

Másik ellenvetés, hogy a historikus interpretáció a barokk kor szellemét akarja felidézni, utánozni, ami szinte lehetetlen. Sajnos a historikus előadások szereplői sokszor szeretnék magukat tévedhetetlennek, produkciójukat egyedül üdvözítő lehetőségként, „egyedül hiteles” előadásként feltüntetni. Nem hiszem, hogy helyes út az archaizáló interpretáció. Egy produkció akkor hiteles, ha saját korához szól. Igor Sztravinszkij szerint

⁴⁹ L. Mozart: i. mű 92. old. lábjegyzete

„egyetlen kor embere sem képes teljes egészében megérteni valamely, az övét megelőző kor művészetét, nem tud a mélyére, régies megnyilvánulási formáiba, már senki által nem beszélt nyelvébe hatolni, ha nem érti az őt magát környező világot, nincs róla eleven képe, s nem él igazán saját korában.”⁵⁰

A disszertációban ismertetett előadói eszközök használata tehát nem jelent automatikusan magas színvonalú és hiteles előadást, hanem az előadói fantázia kitágításának és ezeknek az új lehetőségeknek felhasználását egy újfajta kifejező interpretációban. Az előadó-művészetnek állandóan szüksége van új eszközökre, hogy érdekes, meglepő és katartikus tudjon maradni, mert az ismert kifejezést szolgáló hangzások, gesztusok idővel elfáradnak, és már nem tudják ugyanazzal a hatásossággal, szuggesztivitással közölni az előadói szándékot.

Sokszor felmerül a kérdés, hogy a barokk hangszerkezelési mód megvalósítható-e modern hangszeren is. Úgy gondolom, a fentiekből egyértelműen kiderül, hogy a barokk művek megszólaltatási problémái elsősorban stíláris jellegűek és így függetlenek a hangszertől. Hegedűs képzésünk döntően romantikus volta miatt néhány dolgot mégis kiemelnék befejezésül:

Különösen a jól képzett hangszerjátékos számára idővel automatikussá válik a dallamok egy húron való megszólaltatása, ami a barokk művek esetében nem mindig szerencsés. Törekedni kell az inkább egy fekvésben, mint egy húron való játékra, valamint az alacsony fekvések, és minél több üres húr használatára.

A modern-hegedűs megszólaltatásnál fontos az artikulációt segítő vibrató használata, többek között a felhangdúsabb hangzás érdekében, ami nem jelenti azt, hogy állandóan vibrálni kell. Ugyanakkor nem hiszem, hogy a vibrató-mentes, „puritán” megszólaltatással feltétlenül a leghitelesebb hangzást érhetjük el.

⁵⁰ I. Stravinsky: Életem (Budapest: Gondolat, 1969) 71. old.

A barokk gyors tételek jellegzetes vonása a gyors könnyed *non legato* vonás, amit elképzelhetőnek tartok enyhén emelt (ugratott?) vonóval megvalósítani - még akkor is, ha ezt ritkán használták a barokk korban - mert szeparáltabban szól, mint az egyszerű *détaché*. Egy másik lehetőség ilyen esetekben a kápától kissé távolabb kialakított vonótartás, hasonlóan az eredeti, barokk kori vonófogáshoz.

Sokszor érezheti az előadó úgy, hogy az eredeti artikuláció megszólaltatása nehézséget okoz, és nem szól igazán meggyőzően. Másfajta artikuláció használata nem feltétlenül jelent stílustalan előadást, bár voltak olyan zeneszerzők, akik nagyon pontosan jelölték, hogyan szeretnék hallani művüket. Ezeket az artikulációkat helyes többé-kevésbé pontosan követni. A legfontosabb az állandó kutatás és az új zenetudományi kutatási eredmények ismerete, mert ezeknek segítségével tudjuk a nem egyértelmű eseteket megfelelő stílusismerettel, intuíciónk fejlesztésével megoldani, és a műveket meggyőzően előadni.

A FELHASZNÁLT IRODALOM JEGYZÉKE:

APEL, Willi. *Italian Violin Music of the Seventeenth Century* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990)

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (eredeti Berlin: 1753, faksimile Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1981)

BOYDEN, David D. *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1971)

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

EFRATI, Richard. *Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von J. S. Bach* (Zürich: Atlantis, 1979)

- FIKENTSCHER, Saskia. *Die Verzierungen zu A. Corelli Violinsonaten op. 5* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997)
- GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin* (eredeti London: 1751, facsimile Oxford University Press 1952)
- GEMINIANI, Francesco. *Rules for playing in a true Taste ont he Violin, German Flute, Violoncello ...* (eredeti London: 1739, facsimile Münster: MIEROPRINT, 1990)
- HARNONCOURT, Nikolaus. *A beszédszerű zene* (Budapest: Editio Musica, 1988)
- HARNONCOURT, Nikolaus. *Zene, mint párbeszéd* (Budapest: Európa, 2002)
- KOLNEDER, Walter. *Vivaldi* (Budapest: Gondolat, 1982)
- KOMLÓS Katalin. *Fortepianók és zenéjük* (Budapest: Gondolat, 2005)
- MELKUS, Eduard. *Die Violine* (Bern: Hallwag, 1974)
- MOZART, Leopold. *Hegedűiskola* (eredeti Augsburg: 1756, magyar ford. Székely András Budapest: Mágus Kiadó, 1998)
- MUFFAT, Georg. *Florilegium secundum* (eredeti Passau: 1698, modern kiadás Graz/Wien: DTÖ 4, 1895)
- NOÉ, Günther von. *Der Vorschlag in Theorie und Praxis* (Wien: Doblinger, 1986)
- PALISCA, Claude V. *Barokk zene* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976)
- PINCHERLE, Marc. *A hegedű* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969)
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (eredeti Berlin: 1752, faksimile Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1983)
- RAKOS Miklós. *A magyar hegedűjáték az európai zenekultúrában* (Budapest: Hungarovox, 2002)
- RÉGI ZENE tanulmányok, cikkek, interjúk. Szerkesztette Péteri Judit (Budapest: Zeneműkiadó, 1982)
- RÉGI ZENE 2 (Budapest: Zeneműkiadó, 1987)

- SCHMITZ, Hans-Peter. *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert* (Kassel: Bärenreiter, 1983)
- SOMFAI László. *Joseph Haydn zongoraszonátái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979)
- SOMFAI László. *Wolfgang Amadeus Mozart 4-hangos ornamente* (Budapest: Zenetudományi Dolgozatok, 1983)
- SOMFAI László. *A tenuto jelentése és jelentősége a bécsi klasszikusok kottázásában* (Budapest: Magyar Zene 1984)
- SOMFAI László. *Kottakép és műalkotás* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1999)
- STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985)
- SZABOLCSI Bence. *A zene története* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984)
- SZIGETI József. *A hegedűről* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974)
- TARTINI, Giuseppe. *Traité des Agréments de la Musique* (eredeti Bologna: 1754, modern kiadás Celle: Moeck, 1961)
- TAUBERT, Karl Heinz. *Höfische Tänze* (Mainz: B.Schott's Söhne, 1968)
- VEILHAN, Jean-Claude. *Die Musik des Barock und Ihre Regeln* (Paris: LEDUC, 1977)
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző* (Budapest: Park Könyvkiadó, 2004)

