

10.18132/LFZE.2015.15

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A HISTORIKUS ELŐADÁSMÓD
LEHETŐSÉGEI A ZONGORÁN
F. COUPERIN MŰVEI ÉS
CSEMBALÓISKOLÁJA ALAPJÁN

COUPERIN ÉS BARTÓK – CSEMBALÓ ÉS ZONGORA

LAKATOS PÉTER

TÉMAVEZETŐ: VADÁSZ ANTALNÉ HORVÁTH ANIKÓ DLA
DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás

Bevezetés

1. A historikus előadói gyakorlat	1
<i>Történte, fő vonásai</i>	1
<i>A csembaló „feltámasztása”</i>	3
<i>Historikus hangolások</i>	5
<i>Notáció, kottaolvasás, értelmezés</i>	6
<i>Artikuláció, frazeálás, beszédszerűség</i>	7
<i>Súlyviszonyok</i>	8
<i>Ritmus</i>	8
<i>Az éneklés, mint ideál</i>	9
<i>Barokk zene előadása historikus szemlélet nélkül</i>	10
<i>A jelen</i>	12
2. Couperin (Le Grand) világa	13
<i>François Couperin élete</i>	13
<i>Pièces de Clavecin</i>	13
<i>L’Art de toucher le clavecin</i>	15
3. Couperin darabjai Bartók közreadásában – összehasonlítás az Urtexttel	19
<i>A koncepció</i>	19
<i>A lejegyzés és a közreadás</i>	21
<i>Az előadói instrukciók kritikai elemzése</i>	24
<i>A címek fordításai</i>	24
<i>Szerkezeti változtatások</i>	25
<i>Díszítések</i>	27
4. Couperin darabjai Bartók közreadásában – elemzések	34
<i>Előszó</i>	34
I. kötet	35
<i>1. Les Vendangeuses – Szüretelő lányok</i>	35
<i>2. L’Espérance – Remény</i>	38
<i>3. La Coquetterie – Kacérság</i>	40

10.18132/LFZE.2015.15

Lakatos Péter: A historikus előadásmód lehetőségei a zongorán F. Couperin művei és csembalóiskolája alapján

ii

<i>4. Les Coucous bénévoles – Kakukkmadár</i>	42
<i>5. Les Lys naissants – Fejlődő liliomok</i>	43
<i>6. Le Petit Rien – Rondo</i>	44
<i>7. Air dans le goût Polonais – Lengyel ária</i>	47
<i>8. Les Chérubins ou l'aimable Lazure – Cherubinok</i>	49
<i>9. Les Satyres Chevre-Pieds – Kecskelábú szatírok</i>	50
<i>10. Les Tambourins – Dobosok</i>	51
II. kötet	52
<i>11. Les Tricoteuses – Kötő nénikék</i>	52
<i>12. L' Arlequine – Harlekin</i>	53
<i>13. Le Trophée – Trofeum</i>	54
<i>14. Le Carillon de Cythère – Harangjáték</i>	55
<i>15. Le Moucheron – Légydöngés</i>	56
<i>16. Les Baricades mystérieuses – Titokzatos barrikádok</i>	58
<i>17. Les Petits Moulins à vent – Szélmalmocskák</i>	59
<i>18. Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrادise – A régi és dicső vándormuzsikusok díszfelvonulása</i>	60
5. Alapelvek F. Couperin csembaló darabjainak zongorán történő tanításához és előadásához	63
<i>A hangszerek különbözőségei</i>	63
<i>Hangszerkezelés</i>	67
<i>A hangszerek természete</i>	67
<i>A zongorán történő megvalósítás</i>	68
<i>Pedalhasználat</i>	69
<i>Ujjpedál</i>	70
<i>Couperin díszítései a zongorán</i>	72
<i>Dinamika</i>	77
<i>Az előadás és a tanítás további kérdései</i>	79
<i>Artikuláció</i>	79
<i>Inegál</i>	81
<i>Tempók</i>	81

6. Interjú a zenei megvalósításról zongorán és csembalón is jártas magyar előadóművészekkel	83
<i>Bevezető</i>	83
Elek Szilvia	84
Horváth Anikó	85
Papp Rita	86
Soltész Anikó	87
Spányi Miklós	89
Schön Károlyné Tódy Ilona Éva	90
Zárszóként	92
Függelék	94
1. táblázat. A Bartók-válogatás címei (I. Kötet)	94
2. táblázat. A Bartók-válogatás címei (II. Kötet)	95
A Cristofori fortepiano és csembaló	96
François Couperin díszítéstáblázata	97
Magyar nyelvű irodalom	99
Bibliográfia	100

Köszönetnyilvánítás

Sokan segítettek értekezésem elkészítésében, és ezért mindannyiuknak hálával tartozom. Külön köszönet illeti témavezetőmet, Horváth Anikót, aki türelmével és felbecsülhetetlen értékű szakmai tanácsaival támogatta munkámat, valamint családomat a sokoldalú támogatásért.

Bevezetés

A mai koncertpódiumok gyakran adnak helyet barokk művek megszólaltatásának, és minden előadó, így a zongoristák számára is fontos kérdéssé válik, milyen módon szólaljanak meg ezek a csodálatos művek a régi-zenei előadásmód párhuzamosan futó mozgalmának fényében. Nagy különbség van ugyanis az úgynevezett historikus előadásmód hívei és a hagyományos, „pianista” gondolkodású előadók között. A múlt század nagy előadóinak és zongoristáinak példáját szemlélve jól meghatározható a mai zongora eszköztáira épülő előadásmód. Ugyanakkor, ettől jól elkülöníthetően, nagyon népszerűvé vált a barokk zene korabeli forrásaira, elméletíróira támaszkodó historikus előadásmód is. Míg egyik oldalon olyan tanárok és professzorok voltak, akik a barokk szemléletű artikulációk kérdését teljesen figyelmen kívül hagyták, a másik oldal képviselői egyenesen megkérdőjelezték a zongora, mint hangszer létjogosultságát barokk művek megszólaltatásának esetén. Ennek szignifikáns példája a 2000-es évben a TELDEC kiadó gondozásában megjelent, Johann Sebastian Bach teljes életművét megszólaltató monumentális felvételsorozat, amely gyakorlatilag egyetlen zongorafelvételt sem tartalmaz, helyette korabeli hangszereken szólaltatják meg a billentyűs műveket.

A historikus előadásmód hívei és előadói kezdték el újra műsorra tűzni a nagy francia barokk zeneszerző, François Couperin műveit, amelyeket a zongoristák szinte teljesen mellőztek. Természetesen tisztelet a kivételeknek: *Grigory Sokolov*, *Alexandr Tharaud* és még néhányan, akik nem csupán egzotikumként, hanem repertoárjuk jelentős részeként is játszanak a nagy francia mestertől.

Magyarországon, mind a koncertpódiumokon, mind a tanításban ritkán adódik arra lehetőség, hogy ezek, az elsőre nehezen megközelíthető művek előkerüljenek. Jóllehet Bartók Béla tett egy érdekes kísérletet ezeknek a daraboknak zongorára történő adaptációjára, de néhány kivételtől eltekintve ezek a zongoristák szempontjából teljesen feledésbe merültek. Bartók közreadói javaslataival – a historikus mozgalom fényénél vizsgálva azokat – sok esetben vitába szállhatunk, ugyanakkor vitathatatlan érdeme, hogy egyáltalán elővette François Couperin műveit, és az akkor ismert történeti tudással, pedagógiai és előadóművészi tapasztalataival valamint kitűnő zenei ízlésével igyekezett közelebb hozni ezeket korának előadóihoz és rajtuk keresztül a közönséghez.

Azért is tartottam fontosnak, hogy az általa közreadott két kis válogatásfüzet alapján vizsgáljuk meg ezeket a kérdéseket, mert Bartók közreadóként, előadóként a

legmesszebbre jutott el, ameddig csak lehetséges – a historikus mozgalom elképzeléseit pedig nyilvánvalóan nem kérhetjük rajta számon –, ezért összehasonlítás szempontjából jó alapot jelent a számunkra. Összevetve javaslatait az Urtext-szöveggel, megvizsgáljuk, hogyan lehetne az azóta megértett, megismert, felfedezett és jó esetben elsajátított módon egy autentikusabb értelmezéssel Couperin darabjainak újabb és újabb rétegeit felmutatni.

Ez a téma egyben személyes szívügyem is. Lassan 20 éve tanítok a magyar zenei felsőoktatásban, és túl vagyok már sok kudarcon és néhány győzelmen is a barokk zene historikus szemléletű tanítása kapcsán. Pályakezdő tanárként – akkor még aktív csembalistiként –, a historikus játékmód lelkes híveként, nagy lendülettel vettem bele magam a tanításba és igyekeztem minden információt rázúdítani első tanítványaimra, akik természetesen nagyon keveset tudtak megérteni és alkalmazni mindabból, amit átadni próbáltam nekik. Később azután sok próbálkozás, kísérletezés után eljutottam oda is, hogy volt olyan növendékem, aki diplomaműsorában, barokk darabként Couperin-t játszott, sikerrel.

Az a vágyam, hogy ezek az elemzések, javaslatok, összegzések segítséget nyújtsanak a fiatal zongoristáknak, és esetleg tanáraiknak, akik érzik, milyen nagy szakadék lehet sok esetben a hitelességre törekvő, vagy épp azt semmibe vevő előadások között. Talán a magam szerény szintjén egy kis ösvényt mutathatok azoknak, akik szeretnék historikus szempontból is egyre hitelesebben játszani, de mindezt a mai zongorán szeretnék megvalósítani.

Hadd idézzek fel még egy személyes élményt, amely nagyban hozzájárult ahhoz, hogy fiatal zeneakadémista hallgatóként én is elkezdjem keresni és kutatni a barokk kor zenéinek minél hitelesebb előadását. Valamikor a nyolcvanas években látogattam hazánkba a *La Petite Bande* barokk együttes, és egy nagyszerű koncertet adott a Zeneakadémián. Francia barokk műsort játszottak, és olyan ritmusokat, tempókat, karaktereket hallottam, amelyekről addig azt hittem, nem is léteznek. Ez a frissesség a régi zenét elevenné tette számomra, és ez az, amit keresek azóta is a barokk zene autentikus megszólaltatásának lehetőségeit kutatva.

1. A historikus előadói gyakorlat

Története, fő vonásai

A 20. század második felére datálódik egy nagyon fontos irányzatnak a kialakulása és elterjedése, amit röviden historikus, vagy autentikus előadói gyakorlatnak neveznek. Schiff András rendkívül találóan fogalmazza meg azt az igényt, amely ezt az irányzatot életre hívta:

Nos, miért is született meg a „régizene hiteles előadásának” mozgalma? Azért, mert egyes muzikusoknak elegük lett azokból a tudatlan, stílusérzék nélküli előadókból, akiknek a keze közt egyre megy, Mozartot, Brahmsot, Csajkovszkijt játszának-e, mind ugyanúgy szól.¹

Nagyjából a 19–20. század fordulójáig a zenei előadást a hagyományok folytonossága, azaz a romantika korában kialakult kottaolvasási elvek, játékmód, esztétikai, izlésbeli igények és lehetőségek uralták.

A barokk zene iránt feltámadt érdeklődés nyomán már a 20. század kezdetén felkutatották a régi hangszereket, és elkezdték kipróbálni azok kezelését – párhuzamosan pedig olvasni és alkalmazni a régi elméleti írásokat, iskolákat.² Megindult a tudományos igényű kutatás a hangszerépítésről, a zenei szövegértelmezésről, a játék- és éneklésmód elméletéről és gyakorlatáról. Robert Donington – magyar nyelven is megjelent és ma is nagy hatású művében – így ír ennek az irányzatnak alapvető céljairól:

[...] a kísérlet lényege az, hogy eleget teszünk a barokk zeneszerzők kívánságainak, nemcsak ott, ahol ezek többé-kevésbé megegyeznek saját, mai zenei érzésünkkel, hanem ott is, ahol lényegesen eltérnek mindattól, amit magunktól elképzelnénk.³

Az új esztétikai elvek alapján fokozatosan mozgalommá vált az irányzat – hívekkel és ellenzőkkel, kételkedőkkel és rajongókkal. Könyvek, tanulmányok, előadások és hangfelvételek születtek; mára világhírű szakemberek és művészek

¹ Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Ford. Hamburger Klára.) Vincze Kiadó, Budapest, 2003. 101. o.

² A legfontosabb korabeli billentyűs iskolák: Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753, 1762); François Couperin: *L'Art de toucher le clavecin* (Párizs, 1717); Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752); Michel de Saint-Lambert: *Les Principes du clavecin* (Párizs, 1702).

³ Robert Donington: *A barokk zene előadómódja*. (Ford. Karasszon Dezső.) Zeneműkiadó, Budapest, 1978. 14. o.

tevékenysége nyomán a historikus felfogás illetve szemlélet elfogadottá vált, bár nem szorult vissza az ellentmondásosan hagyományosnak nevezhető előadói gyakorlat sem. Szinte az egész világon vannak a historikus gyakorlatnak iskolái, egyetemi tanszékei és elismert művészei.

A teljesség igénye nélkül *néhány név az úttörők közül:*

Frans Bruggen (1934–2014) holland karmester, furulya és barokk fuvolaművész

Arnold Dolmetsch (1858–1940) francia származású muzsikus és hangszerkészítő

Robert Donington (1907–1990) angol zenetudós

William Christie (1944–) amerikai születésű francia csembaló művész, karmester

Sir John Eliot Gardiner (1947–) angol karmester

Nikolaus Harnoncourt (1929–) osztrák karmester és csellóművész

Jos van Immerseel (1945–) belga csembaló- és zongoraművész, karmester

Emma Kirkby (1949–) angol szoprán énekesnő

Ton Koopman (1944–) holland karmester, csembaló és orgonaművész, zenetudós

Sigiswald Kuijken (1944–) belga hegedű- és brácsaművész, karmester és fivérei,

Wieland (gamba), Barthold (fuvola)

Gustav Leonhardt (1928 – 2012) holland csembalóművész és karmester, zenetudós

Együtteseik:

La Petite Band

Concentus Musicus Wien

A Felvilágosodás zenekara

Monteverdi kórus

Angol barokk szólisták

Les Arts Florissants

Magyarországon is megtalálhatjuk ennek az irányzatnak jeles képviselőit, mint amilyen például az Orfeo zenekar, a Concerto Armonico, a Festetics-kvartett, a Capella Savaria.

Az autentikus vagy historikus szemlélet kialakulása a kottakiadásban világszerte együtt járt az Urtext (eredeti), sőt faksimile-közreadások előtérbe kerülésével, amely forradalmasította az előadói gyakorlatot és a zenetanítást.

A historikus gyakorlat napjainkra már a klasszikus és romantikus zene, sőt akár a 20. századi művek előadására is érvényes lehet, hisz például Debussy zongorája máshogy szól, mint egy mai Steinway hangszer. Ezért a barokk előadói gyakorlat kutatása és felfedezése mellett szinte minden zenei korszak jelentős zeneszerzője kapcsán is hasonló útkeresések zajlottak. Ma ugyanúgy kutatják Frederick Chopin, Liszt Ferenc vagy Claude Debussy műveinek hiteles előadását, kéziratok és első kiadások tudós egybevetésével, megfelelő korabeli hangszereken előadva azokat, mint a régebbi korok műveit. Dolgozatomban azonban csak a csembalóval kapcsolatos történések és tudnivalók felvázolására szorítkozom.

A csembaló „feltámasztása”

A 20. század első évtizedeiben már egyre több barokk szerző műve jelent meg a zongorahangversenyeken és a tanítás során is. Maga Bartók Béla is elkezdett olyan szerzőkkel és darabjaikkal foglalkozni, akik eredetileg csembalóra írták műveiket; játszva és tanítva ezeket. Sándor György, Bartók tanítványa később így írt erről: „A repertoár, amelyen Bartóknál dolgoztam, nagyjából a hagyományos volt: barokk zene, nagyon sok Bach, Couperin, Rameau ... stb.”⁴

Érdekes felfedezni, hogy már ebben az időben is megvolt a hiányérzet a csembaló mint a darabok eredeti instrumentuma iránt. Bartók egyik koncertjéről szóló kritikájában Jemnitz Sándor éppen egy csembalómű átíratáról írt, amelyet Bartók a koncerten eljátszott. Amellett, hogy elismeréssel szólt az előadóról, megmaradt a hiányérzete az eredeti hangszeren történő megszólaltatás iránt:

A cembalo-irodalom problémája még megoldatlan, s bevalljuk, hogy nézetünk szerint ezt a problémát átírások, zongorára való átültetések által megoldani nem lehet. A cembalo irodalmát csakis magának a cembalo-nak a feltámasztása keltheti friss életre!⁵

A 20. század első felében hatalmas népszerűsége tett szert Wanda Landowska (1879–1959) lengyel zongoraművésznő, aki múzeumi csembalók mintájára modern hangszereket építtetett, és azokon adta elő a barokk műveket, eleinte még zongora koncertjeivel kombinálva.

⁴ *Így láttuk Bartókot*. Szerk. Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Budapest, 1981. 189. o.

⁵ Jemnitz Sándor: „Bartók Béla zongoraestje”. *Crescendo* 1928. március 8. 15. o.

A csembaló „feltámasztása” hosszú évtizedeken át tévúton haladt, mert megpróbálták a csembalómechanikát egy zongoraszerű testbe építeni, mondván: egyesíteni kell a modern vívmányokat a régi elvekkel – az eredmény egy kis, ciripelő hangú, artikulációra és zengő hangzásra képtelen monstrum lett, a barokk művekben szükségtelen – a tételek közbeni regiszterváltásokra alkalmas – pedálokkal és alul nyitott testtel.

Nikolaus Harnoncourt, a historikus irányzat meghatározó gondolkodója, teoretikusa és előadóművésze egy nagyon pontos leírását adja a csembalókészítés és -gyártás újraindulásának:

Kísérő hangszerként az otthoni zongora természetesen nem jöhetett már számításba, csembalóra volt szükségük. Az újonnan létrejött ipari csembalógyártás azonban – amire rövid időn belül óriási igény támadt – nem a még meglévő régi hangszereket tekintette mintának, mivel a gyártók nem akartak lemondani a modern zongoraépítésben szerzett tapasztalataikról. Így aztán olyan billentyűs hangszereket építettek, minden méretben és minden árfekvésben, amelyeket a zongorához hasonlóan konstruáltak meg, s amelyeknek pengetői kemény bőrből, sőt, később műanyagból készültek. Ezeket a hangszereket »csembalónak nevezték«, jóllehet a hangzásuk olyan messze esett a csembalótól, mint egy bádog játékegedűé egy Stradiváriétól.⁶

Másutt, ugyancsak az ő tollából ezt olvashatjuk:

A csembaló és a csembalózene lényegét jelentő alapelveket a hangszer 20. századi újrafelfedezése, újjászületése idején nem ismerték fel. »A zongoraépítés tapasztalatait «kísérelték meg átvinni a csembalóra, amikor az eredeti hegedűszerűen, doboz módjára zárt hangszert a zongorához hasonlóan építették meg: egy keretként, a benne kifeszített rezonáns lappal. Így hiányzott a hangot megnemesítő és egybeolvasztó, zárt légtér. Ezenkívül a három alapregiszterhez [két különböző hangszínű 8' és egy 4' regiszter] még egy alsó oktávot (16 lábas regisztert) adtak, s ez a terhelés elvette a többi regiszter hangjának teltségét. A csembalójáték és hangzás alapelveinek teljes félreértéséből adódóan, a regisztereket olyan különbözővé tették, amennyire csak lehetséges, a regiszterkapcsolást pedig pedálokra helyezték át, ezáltal a csembalista játék közbeni, gyakori regiszterváltásokkal egy áldinamikát hozhat létre. Ez valószínűleg szükséges is ezen a hangszeren azért, hogy a változatos regiszterlás elterelje a figyelmet a silány minőségű hangzásról. Ezek a modern hangszerek ugyanis, különös módon, sokkal halkabban szólnak: a zenekari hangzáson többnyire csak egy fényes zörgés jön át. A ma használatos, új konstrukciójú csembalók hangzása

⁶ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* (Ford. Péteri Judit.) Zeneműkiadó, Budapest, 1988. 80–81. o.

egyáltalán nem hasonlít a régiekéhez. Egy régi csembaló, vagy első osztályú kópia, fényes és intenzív hangzása révén képes arra, hogy egy együttes motorja legyen.⁷

Az 1950-es évektől, a fokozódó hangzás- és játékmódbeli igények nyomán megszülettek és gyorsan elterjedtek a régi hangszeres mintájára épített, ún. kópiacsembalók. Fontos tudni, hogy a csembaló mint hangszer mintegy három évszázados története alatt korok és országok szerint – természetesen a zenei igényekkel összhangban – számtalan különböző formában jelent meg külsejében, arányaiban, anyagában, hangzásában, a regiszterek számában, a hangterjedelemben és még sok egyéb tekintetben. Fő típusai a francia, az olasz, a német és a flamand hangszeres, amelyek építési elvei egymásra is hatottak, és bizonyos időszakokban egy korábbi típusból újat építettek az újfajta igények kielégítésére.

Historikus hangolások

Feltétlenül meg kell említeni a barokk billentyűs hangszeres hangolási rendszereit, hiszen a kor felfogása ebben is alapvetően különbözött a maitól. Fülünknek szokatlanok, sőt esetenként hamisak a korabeli módon hangolt hangszeres, ám megfeleltek az alkotók szándékának, miszerint a különböző hangnemek különböző karaktereket jelentenek. A 18. századig az úgynevezett *középhangos* hangolás volt a legelterjedtebb (sok nagy tercet tartalmazott), ez azonban csak a kevés előjegyzésű hangnemekben szólt jól, a sok *keresztes/bés* hangnemekben használhatatlannak bizonyult. A 18. század folyamán igény támadt a lehető legtöbb hangnem kihasználására, ezért születtek a „*jól temperált*” (*wohltemperiert*) rendszerek, amelyekben már minden hangnem – bár eltérő karakterrel – jól szólt. Általában négy kvintet hangoltak „temperáltra” (azaz a tisztánál picit szűkebbre), a többit pedig tisztára (ez lebegésmentes hangzást jelent). A „tisztátlan” hangok vagy akkordok drámai hatást hordoztak, ezeket a zeneszerzők a művek megfelelő helyein tudatosan alkalmazták. A hangközöknek, illetve a hangnemeknek eltérő affektust (érzelmi tartalmat) tulajdonítottak, ez az alapja az ún. hangnem-karakterisztikának.⁸

A különböző hangolások lehetősége a modern zongorán (amelyen több évszázad művei szólalnak meg) elveszik, de a csembalisták többsége ma is él a darab

⁷ Uo.: 128. o.

⁸ A művek elemzése kapcsán néhány esetben kitérünk erre.

korának megfelelő hangolás alkalmazásával, amely színesebbé, előbbé teheti előadását.⁹

Notáció, kottaolvasás, értelmezés

A historikus szemlélet egyik leglényegesebb területe a kottaolvasás újszerű, vagy ha úgy tetszik, éppen régies megközelítése. A historikus irányzat elkezdte felkutatni azokat az ismereteket, alapelveket, amelyeket a régi korok zenészei jól ismertek, sőt mindenki által köztudottnak gondoltak, ezért feleslegesnek látták ezeket a kottában is megjeleníteni. Az azóta eltelt évszázadok alatt azonban az akkor még mindenki által jól ismert információk, a zenélés átalakulásával együtt elvesztek, illetve feledésbe merültek. Néhány fontos forrás – elsősorban a zeneszerzők, és zeneteoretikusok lejegyzései – azonban fennmaradt, és az irányzat hívei az értő elemzés és kipróbálás során egyre biztosabb tudásra tettek szert. Jó példa erre François Couperin 1717-ben megjelent csembalóiskolájának (*L'Art de toucher le Clavecin*) néhány gondolata, amelyek egyértelműen megmutatják a kottakép és a megszólaló zene közötti távolságot:

Az a metódus, amit közre adok, egyedülálló és nincs kapcsolatban a Tabulatúrával [a kottával], ami csupán a számok tudománya, de itt (kipróbált alapelvekkel) főként azokkal foglalkozom, ami a szép csembalójátékra vonatkozik.[...] Csak úgy, ahogy hosszú az út a Nyelvtantól a Kifejezésig, úgy mérhetetlen a távolság a Tabulatúra [a kotta] és a jó játék stílus között.¹⁰

Couperin másik megjegyzése arról tanúskodik, hogy már abban az időben is felvetett kérdéseket a lejegyzett és a megszólaltatott zenék közötti különbség:

Véleményem szerint vannak hiányosságai zenei lejegyzésünknek, amely összefüggésben van nyelvünk lejegyzésnek módszerével. Másként írjuk, mint ahogy megszólaltatjuk [...]¹¹

⁹ A historikus hangolásokról Ratkó Ágnes írt DLA értekezést: *A historikus hangolások előadóművészi szempontból való megközelítése* (2009) címmel.

¹⁰ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin – The Art of Playing the Harpsichord* (1717). Ed. and transl. Margery Halford. Alfred Publishing Co., London, 1974. 28. o. (Az idézeteket angolból magyarra fordította: Lakatos Péter.)

¹¹ Uo. 49. o.

Couperin elárulja, hogy ez a játékmód (az *inegal-játék*) a francia zene előadásának sajátossága, bár ezt nem jelzik a kottában, de minden muzsikus tudja azt.¹²

Artikuláció, frazeálás, beszédszerűség

A zenét sajátos nyelvnek tekintve, a szavak, illetve szótagok elválasztásának, kötésének módját nevezzük artikulációnak; a mondatrészek vagy mondatok elválasztását pedig frazeálásnak. A tagolás eme témakörei nagyon sok kérdést vetnek fel. Vannak, akik szerint ez lényegtelen kérdés, mások azonban mélyen meg vannak győződve az általuk játszott megoldás egyedüli helyességéről. Egy biztos, a barokk kor szerzői – néhány kivételtől eltekintve – a notációban kevés artikulációs jelet használtak, de ez nem azt jelentette azt, hogy játékmódjuk nélkülözötte volna a zene elemeinek tagolását.

Az artikuláció számára van néhány jelünk: az ív, a függőleges vonal és a pont. ezeket a jeleket a zeneszerzők csak nagyon ritkán használták. Hogy miért? Mert alkalmazásuk a zenész számára abszolút magától értetődő volt. A zenészek tudták, mit kell csinálniuk pontosan így, ahogy mi is tudjuk, hogy kell az anyanyelvünkön beszélni. ... Semmiképpen sem szabad tehát minden hangot egyformán, összekötve, vagy egyformán elválasztva játszani.¹³

Az artikulációt, annak számtalan lehetőségét és mértékét – akár valamely nyelvet – meg kell ismernünk, el kell sajátítanunk, hogy aztán bátran használhassuk a különböző művek előadásakor. Ez mindenképpen csak egy tanulási folyamat eredménye lehet, amely során az elveket megismerve megtanulható azok alkalmazása, hogy ezáltal jobb megértést, magasabb szintű élvezetet biztosítson a hallgató számára. Talán az egyik legtalálhatóbb meghatározást – hogy miért is kell komolyan vennünk az artikuláció kérdését a barokk művek előadásakor – szintén Nikolaus Harnoncourt fogalmazta meg:

Leegyszerűsítve és egy kicsit nyersen fogalmazva azt lehetne mondani, hogy az 1800 előtti zene beszél, az 1800 utáni fest. Az egyiket meg kell érteni, ahogyan minden, amit kimondanak, feltételezi a megértést, a másik olyan hangok révén hat, amelyeket nem szükséges megérteni, hanem érezni kell.”¹⁴

¹² L.: 5. fejezet *Inegal* alfejezet

¹³ Nikolaus Harnoncourt, i. m. 44. o.

¹⁴ Uo. 41. o.

A barokk zenében további fontos párhuzamokat mutat a zene és a retorika kapcsolata; ez azonban a kor francia zenéjében kevés hangsúlyt kapott, ezért dolgozatomban nem érintem.

Súlyviszonyok

Másik fontos terület a kottaolvasás során a súlyviszonyok kérdése. A kottában ugyan nem találunk erre utaló jeleket, ám ettől még minden egyes ütemnek megvannak a sajátos súlyviszonyai, az elemek egymáshoz viszonyuló hierarchiája. Ha ezt nem tudjuk, elmulasztjuk azokat az izgalmas pillanatokat is, amikor éppen ennek a hierarchiának ellenére súly kerül – a zeneszerző szándékai szerint – egy súlytalan helyre, és ezáltal új arányok-aránytalanságok jönnek létre.

A 17. és 18. századi zenei írók szerint egy 4/4-es ütemben vannak jó és rossz, „nobiles” (nemes) és „vilés” (hitvány) hangok, nevezetesen egy nemes (egy), egy rossz (kettő), egy kevésbé nemes (három) és egy nyomorúságos (négy). A nemes és nem nemes fogalma természetesen a hangsúlyozásra vonatkozik, valahogy így:

egy – kettő – három – (négy)¹⁵

Ennek a hierarchikus rendnek alapján tekintve egy szinkópa – mely a második, úgy nevezett rossz helyen lévő negyedre helyez hangsúlyt – valóságos forradalom. Természetesen jelentőségükhöz mértén kell kezelnünk az egyes hangsúlyeltolódásokat, de ha észre sem vesszük őket, az a hitelesség rovására megy.

Ritmus

Nagy különbséget találunk még a kottairás- és olvasás régi és mai értelmezése között a pontozott ritmusok kapcsán. A mai zenei képzésben erősen ragaszkodunk a matematikai számításhoz. Egy pontozott nyújtott ritmus – a lejegyzésének megfelelően – 3:1 arányban kell, hogy megszólaljon, és számon kérjük, ha nem így történik. De vajon ez megfelel-e a régi korok gondolkodásának? Ha az alábbi két megállapítást tekintjük, akkor elmondható, hogy ebben nem lehetünk biztosak.

Carl Philipp Emanuel Bach szerint:

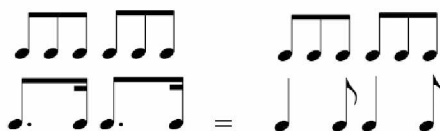
¹⁵ Nikolaus Harnoncourt, i. m. 42. o.

Pontozott hang után következő rövid hangok mindig rövidebben játszandók, mint amit a kotta diktálna¹⁶

Joachim Quantz pedig így ír erről:

A pontozott nyolcadokra, tizenhatodokra és harminckettedekre vonatkozó általános szabály más, mert ezeknek bizonyos elevenséget kell kifejezniük...; sem lassú, sem gyors tempóban... nem határozható meg pontosan a pontozás utáni hangok értéke.¹⁷

Láthatjuk, hogy ha ma szigorúan ragaszkodunk a leírt értékek matematikai értékéhez, akkor – adott esetben – könnyen tévesen értelmezhetjük a leírtakat. Egy további fontos példa számunkra a triola és pontozott ritmus kapcsolata. Általában, ha a pontozott ritmussal egyidejűleg triolák is előfordulnak, akkor a pontozott ritmus rövid hangja a triola harmadik hangjával esik egybe:



1. ábra. A pontozott ritmus egyeztetése¹⁸

Természetesen ez függ az adott szerzőtől is, mert például Domenico Scarlatti szonátaiban nem biztos, hogy ezt a szabályt minden esetben alkalmazhatjuk. Ebből is látható, hogy a historikus megközelítésű kottaolvasás valójában szövegértelmezést jelent. Az előadó újra és újra döntés elé kerül. Nem lehet mechanikusan, megfontolás nélkül lejátszani a kottaképet, hanem a korról, a szerzőről és a szerző más műveiről megszerzett tudásunk és tapasztalataink alapján kell megszólaltatnunk a műveket.

Az éneklés, mint ideál

Nagyon fontos beszélnünk a hangszeres és az énekes zene közötti összefüggésről is, hiszen ez alapvető volt a régi korok komponistái számára. Sok esetben a hangszeresek számára az éneklő hang volt az elérendő ideál, ahogy erről J. S. Bach is írt két- és háromszólamú invenciói kapcsán:

¹⁶ C. Ph. E Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin 1753) III., 23. Idézi: Donington, i. m. 266. o.

¹⁷ Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752) V., 21. Idézi: Donington, i. m. 266. o.

¹⁸ *Der Barockpianist* Kōnemann Music, Budapest, 1996. (Közt.: Pekka Vapaavuori-Hannele Hyminen) 101. o.

Becsületes Kalauz, mely egyszerű útbaigazítást ad a clavier kedvelőinek és kivált a tanulni vágyóknak arra, hogy (1) hogyan játszanak tisztán két szólamot, és egyúttal amint előrehaladnak, (2) hogyan kezeljenek helyesen és jól három obligát szólamot, s ezzel egyidejűleg, hogyan tegyenek szert jó elgondolásokra s dolgozzák ki azokat tisztességesen, legfőképpen azonban, hogy hogyan sajátítsák el a zenei játék éneklő stílusát s azzal párhuzamosan kedvük támadjon a komponálásra.¹⁹

Couperinnél az általános elvekhez társulnak a tipikusan francia jellegzetességek, tehát a maximális kifinomultság, részletes utasítások, a „*lié*” (legato) gyakori alkalmazása persze rövidebb egységeken, mint a mai legato-elképzelés. A francia barokk zene meglehetősen magas elvárásokat támaszt az előadók iránt.

Míg az olasz barokk muzsika még a legfogyatékosabb előadásban is megszólal, addig a francia zenével először intenzíven kell dolgozni, hogy az előadó és a hallgató eljusson a lényeghez.²⁰

Barokk zene előadása historikus megközelítés nélkül

Ha a fent említett elveket figyelmen kívül hagyjuk, nem tartjuk tiszteletben a zeneszerző szándékát. Olyan előadások születhetnek, amelyek talán tetszetősek, de egysíkúak, kevés a mondanivalójuk, és csupán csak egy-egy hangulatot ragadnak meg. Ezek az előadások sokszor túl gyors tempót választanak, ahol az egyforma hangok lehetetlenné teszik az artikulációt. Emellett az ütemsúlyok hierarchiája sem érvényesül, ha minden egyformán súlyos vagy hosszú, avagy éppen nélkülozi a dinamikát.

Valóban, bizonyos előadásokat, lemezfelvételeket hallgatva, sokszor felmerülhet bennünk az a gondolat, hogy az éppen hallott mű talán sokkal izgalmasabb, érdekesebb és összetettebb annál, mint ahogy éppen megszólalt. Például egy Scarlatti-sonátának pianissimo, zongora pedáljaiba burkolódzó rendkívül gyors előadása lehet ugyan igazán hatásos, de ebben az esetben az előadónak szándékosan, vagy akár öntudatlanul át kell lépnie a mű számos rétegét, amelyekből több információt nyerhetne a karakterekről, tempóról, súlyviszonyokról. Amennyiben ezt nem a legkiválóbb képességekkel megáldott pianisták teszik – mert tőlük akkor is

¹⁹ Karl Geiringer: *Johann Sebastian Bach* (Ford. Vámos Magda.) Zeneműkiadó, Budapest, 1976. 209. o.

²⁰ Nikolaus Harnoncourt, i. m. 208. o.

nagyszerű lehet egy-egy előadás, ha nem értünk velük egyet –, akkor a hallgatóságban sem marad mély benyomás a műről.

A nagy előadók, zongoristák kapcsán megemlíthetjük Glenn Gould személyét, aki ellentmondásos nézeteivel, radikális megközelítéseivel sokakat csodálatra indított, ezzel szemben mások egyenesen elfogadhatatlannak tartják játékmódját. Az ő barokk előadói gyakorlata egyfajta hagyományt is teremtett, amely – más neves előadókhöz hasonlóan, mint például Szvjatoslav Richter Bach-felvételei – ma is éreztetik hatásukat. Harnoncourt így ír erről:

Régebbi zenék előadásának megformálásába a hagyomány éppúgy beleszól, mint maga a mű írott alakja.²¹

Gould, például J. S. Bach *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének első, C-dúr prelúdiumának harmóniamenetét igen rövid staccatókkal játszotta, mondván, hogy így csembalószerű, de ez a megoldás a csembaló hangzásának éppen az ellenkezőjét eredményezte. Míg az eredeti lejegyzés alapján – minden valószínűség szerint – letartott hangokkal, ujjpedál használatával játszandó gyönyörű harmóniamenetben kellene elmerülnünk, az előbbi megoldás valamilyen játékos hangulatot kelthet a hallgatóban. Másik megkapó példa szintén Glenn Gould és a *Wohltemperiertes* kapcsán az első kötet D-dúr prelúdiuma, amely során az előadó lenyűgöző sebességgel száguld végig a jobb kéz tizenhatodain, és szigorúan rövid staccatókkal kíséri a bal kézben. Az eredmény: a hallgató könnyen átélheti a 20. század sodró nagyvárosi forgatagát, de semmiképpen sem a 18. század világát.²²

A historikus szemléletű, hitelesebb előadásra való törekvés megpróbál minél több réteget, jelentést felfedezni azokban a régi zenékben, amelyek már nagyon messze vannak tőlünk, így az előadói gyakorlatokról nem is lehet hangzó képünk, és nincsenek biztos információink. Vannak azonban forrásaink, amelyek olykor világosabban, olykor ellentmondásosan, de közelebb vihetnek bennünket egy értő előadáshoz.

Természetesen, mint minden más új irányzat, amely hirtelen lázba hozza az embereket, ez a mozgalom is sok hibát elkövetett, illetve olykor túlzásokba esett. A forradalmi küzdelemben az eredeti, a hiteles iránt néha áldozatul esett a lényeg, a zene élő és ható, nem absztrakt szabályrendszerek közé bezárt előadása. A fent említett

²¹ Nicolaus Harnoncourt: *Zene, mint párbeszéd* Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 73. o.

²² Személy szerint engem lenyűgöz ez az előadás, de a hitelességre törekvő, jó ízlés szempontjából elfogadhatatlannak tartom.

előadók, zenetudósok sokszor síkra is szálltak az eleven előadások érdekében, még akkor is, ha nem minden tekintetben felelnek meg a szabályoknak. Ahogy Harnoncourt megfogalmazta:

Azonban egy olyan „hiba”, ami saját meggyőződésből, ízlésből és érzésekből következik, sokkal meggyőzőbb, mint a papír ízű zenélés.²³

A jelen

Érdekes módon alakul a historikus felfogás változása az utóbbi körülbelül húsz évben. Néhány karmester – elsősorban a mozgalom egyik karizmatikus alakja, Nikolaus Harnoncourt –, illetve hangszeres előadó visszatért a modern hangszerekhez, és azokon valósítja meg a „régizenés” elveket; a historizmus tehát már nem csak kevesek kiváltsága. A tanulás, a kutatás, a kifejezésre való törekvés közel vihet minden felelősen gondolkodó muzsikust a régi nagy alkotók zenéjének megértéséhez és hiteles interpretálásához. Ez bátoríthat minket arra, hogy utakat keressünk a csembalóra írt és kifejezetten ennek a hangszernek sajátosságait magukon hordozó Couperin-művek zongorán történő minél hitelesebb megszólaltatására.

²³ Nikolaus Harnoncourt, i. m. 53. o.

2. François Couperin (*le Grand*) világa

François Couperin élete

1668-ban, Párizsban született híres zenész dinasztia sarjaként. A Couperin család tagjai több mint másfél száz éven keresztül meghatározó muzsikusi voltak a párizsi és Párizs-környéki zenei életnek.¹ Apja korán meghalt, zenei oktatását nagybátyja és J. D. Thomelin vállalta magára. 11 évesen megörökölte édesapjától a St. Gervais-templom orgonista állását, amelyet később, 18 éves korában foglalt el. Pályája szorosán összefonódott a királyi udvarral, XIV. Lajos, Orléans-i Fülöp és XV. Lajos szolgálatában zeneszerzőként, orgonistaként, csembalistaként a királyi család és az udvari arisztokrácia gyermekeinek, illetve tagjainak csembalótanáraként is működött.

Címei: *Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi pour le clavecin*; *Chapell du Roi* orgonistája. 1696-ban nemesi címet szerzett, 1702-ben a pápa lovaggá ütötte.

Egyházi- orgona- és kamaraművein kívül leghíresebbek négy kötetben megjelent csembalóművei (*Pièces de clavecin*, 1713, 1716, 1722, 1730), valamint csembalóiskolája (*L'Art de toucher le clavecin*, 1716). Ezek a művek mérföldkönek számítanak a hangszer történetében.

1733-ban hunyt el.

Pièces de Clavecin

Couperin a csembalóra írt műveit tartalmazó köteteket közönsége, pártfogói és növendékei biztatására jelentette meg. Ahogy az első kötet ajánlásában olvashatjuk, amelyet „*Payot de Villers Úr*”-hoz intézett: „[...] több felől kérték, hogy bírjon rá műveim kinyomtatására”.² Couperin művei új fejezetet nyitottak a francia clavecinisták történetében.

Darabjait *Ordre*-okba rendezte, ezzel újfajta keretet adva nekik. Az „*Ordre*” kifejezés olasz eredetű, a hangnemek rendjére utal, a szó lehetséges gyökere a francia építészetben használatos oszloprend kifejezéshez kapcsolódik. Művei, ennek szellemében, több tételből álló sorozatként jelentek meg, sok esetben tartalmazták a

¹ A *Le Grand* – nagy – elnevezés is azért született, hogy megkülönböztesse a család többi, szintén tehetséges művésztől, akik közül François Couperin művészete messze kiemelkedett.

² F. Couperin: *Pièces de clavecin*, I. kötet (Közl. Gát József.) Zeneműkiadó, Budapest, 1969. Előszó.

barokk szvitek jellegzetes táncskéleteit – *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* –, valamint számos zenei portrét és karakterdarabot is.

A Couperin által tökélyre fejlesztett rondó szerkesztés – a téma és az epizód részek váltakozása – új távlatokat nyitott a továbbiakban a zeneszerzői struktúraépítésben. A visszatérő részek közötti közjátékok – vagy, ahogy ő nevezte őket: *Couplet*-k – változatos formákat mutatnak.

Karakterdarabjai, jellemábrázolásai, amelyek sok esetben valós személyek portréi, felismerhető képmásokként jelentek meg az akkori hallgatóság előtt. A művekben megjelenik XIV. Lajos udvara, és az álnevek mögött felfedezhetjük a királyt, a királynét, a hercegnőket, valamint az udvarban megforduló más fontos személyiségeket.³

Ezekben a darabokban valódi programzene született. Couperin olyan nagy gonddal formálta meg az egyes személyek vonásait, hogy az értő hallgatóság könnyen rájuk ismerhetett. De nem csupán valós személyekről, hanem mitológiai szereplőkről, korabeli történésekről is hiteles, sokszor humoros, finom gúnnyal átszőtt képet rajzolt meg.

A négy kötet gyakorlatilag végigkíséri az érett alkotó művész pályafutását, XIV. és XV. Lajos udvarának életét, belső történéseit, intrikáit. A negyedik kötet egyben François Couperin utolsó nyomtatásban megjelent műve, amelynek megjelenése után az idős, beteg művész visszavonult a nyilvános szerepléstől és a komponálástól.

Talán az egyik legtöbbet emlegetett Couperin idézet az első kötet előszavában található:

[...] őszintén megvallom, sokkal inkább kedvemre való, ami megindít, mint ami meglep.⁴

Ezt a kijelentést tulajdonképpen művészi, előadói ars poeticának is tekinthetjük. Bár művei sokszor virtuóz hangszer tudást kívánnak meg az előadótól, a szerző számára mégis fontosabb volt a zenei gondolat és mélység, mint a csillogás.

³ Lásd erről: Cseh Dalma: *François Couperin: Pièces de clavecin. Nemesi arcképcsarnok a királyi udvarban*. DLA doktori értekezés. 2012. 28. o.

⁴ François Couperin: *Pièces de Clavecin*, I. i.m. Előszó.

L'Art de toucher le clavecin

A *Csembalójáték művészete* című elméleti műve Couperin csembaló darabjainak első és második kötete között jelent meg. Találunk benne utalásokat, útmutatásokat mindkét kötetre vonatkozóan. A mű célját, keletkezésének okát a szerző a kötet elején vázolja: ő maga is szeretne volna, ha műveit megfelelő módon játsszák mindenütt, ahová csak eljutnak, de sok kérés is érkezett hozzá ezzel kapcsolatosan.

Néhány kitűnő csembaló mester szerénysége – akik fenntartások nélkül megtisztelték azzal, hogy időről-időre eljöttek, konzultáltak velem darabjaim játszásának stílusa és ízlése kérdéseiről – indított arra, hogy azt reméljem: Párizsban, a tartományokban és külföldön, ahol minden esetben szívesen fogadják műveimet, az emberek hálásak lennének nekem, ha kapnának egy biztos metódust a jó előadáshoz. És valójában ez sarkallt arra, hogy elhelyezzem ezt a munkát darabjaim első és második kötete között, amint az most kiadásra került.⁵

A mű valójában pedagógiai céllal megfogalmazott csembalóiskola, amely igyekszik kitérni a szép csembalójáték, a helyes előadásmód minden részletére.⁶ Különlegessége, hogy sok szó esik benne a kezdők tanításáról, annak módszereiről is. Couperin arról is beszélt, hogy mikor érdemes elkezdni a tanulást – 6-7 éves kor –, hogyan ülünk a hangszerrel – kissé jobbra fordulva –, meghatározta a megfelelő ülés magasságot, a kéz, és a csukló tartásának megfelelően stb. Ma is sok megszívlelendő tanácsot találhatunk benne. Többek között talán ez az egyik legérdekesebb:

Jobb, ha nem javasoljuk a gyakorlást a tanár személyes jelenléte nélkül, mialatt az első órákat adjuk a gyerekeknek. A fiatalok túlságosan figyelmetlenek arra, hogy megfelelő pozícióban tartsák a kezeiket, ahogy szükséges. A magam részéről a gyerekek tanításának kezdetén elővigyázatosságból magamnál tartom annak a hangszernek a kulcsát, amin tanítok, így nem tudják egy pillanat alatt visszacsínálni mindazt, amit tanítottam nekik olyan figyelmesen háromnegyed órán keresztül.⁷

A fiatalok tanítása mellett részletes díszítéstáblázatot és annak magyarázatait is megtaláljuk a műben, együtt a díszítések elsajátításához szükséges legfontosabb

⁵ F. Couperin: *Le Art de toucher le Clavecin*, i.m. 29. o.

⁶ Couperin nem a mai értelemben vett szerkesztési logikát követve írta meg művét, de találhatunk néhány jellemző fejezetcímet: *A metódus vázlata; Kis értekezés az ujjrend kapcsán, a később előforduló ornamensek helyes megértése érdekében; A játékban használatos díszítések; Az újfajta ujjrend előnyben részesítésének indokai az appoggiatúrák tekintetében.*

⁷ Uo.: 31. o.

instrukciókkal. Erre igen nagy szükség lehetett – és van ma is –, hiszen a szerző nagyon bőkezűen látta el ornamensekkel műveit. E bőkezűség mögött azonban nem szertelenség, hanem nagyfokú tudatosság húzódik meg.⁸

Kiemelkedő még Couperin elkötelezettsége a helyes ujjrend iránt. A mű részletes ujjrendeket ajánl a *Pièces le Clavecin* I. és II. kötetében előforduló tételek nehezebben játszható helyeire. Meg van győződve arról, hogy csakis a megfelelő ujjrenddel érhető el a helyes zenei megformálás. Szembefordul az általa régi stílusnak nevezett, egyszerűbb kivitelezésű megoldásokkal, és helyettük néha bonyolultabb, de kifinomultabb ujjzatokat szorgalmaz. Ez az ujjak különbözőségéből (jó és rossz ujjak) indul ki, ezáltal hozva létre *liaison*-t (kötést).

Skáláinak ujjrendje jelentősen különbözik a mai gyakorlattól:



1. kottapélda. *A Couperin-féle skálaujjrend. L'Art de toucher: oktávskála*
(i.m. 41. o.)

Észrevehető, hogy ezzel az ujjrenddel nem lehet egyenletes, és egyforma hosszúságú hangokkal eljátszani a skálát, hanem a szükségszerűen létrejövő, apró, páros kötések beszédesen egyenetlenné teszik azt. Ez a skálaujjrend olyannyira elterjedt, hogy J. S. Bach is ismerte – tudjuk, hogy becsülte és tanította a francia clavecinisták műveit –, és darabjaiban alkalmazhatta is. Az bizonyos, hogy a fiának – Wilhelm Friedemann Bach – ajánlott *Klavierbüchlein*ben (1720) is felfedezhetjük ezt az ujjrendet:



2. kottapélda. *A Bach-féle ujjrend. Klavierbüchlein für W. Friedemann Bach, részlet*

A kötőívek, kötések jelölésében Couperin egészen egyedülálló gyakorlatot folytatott. Az általunk is jól ismert kötőív mellett egy szögletes jelet használt a hangok összekötésének, egybetartozásának jelölésére. A kerekített jeleket az azonos hangok

⁸ A díszítésekről – mivel több összefüggésben is vizsgáljuk őket – két további fejezetben is lesz szó. A 3. fejezetben Bartók javaslatainak összehasonlítása kapcsán (26–33. o.) és az 5. fejezet *Couperin díszítései a zongorán c. alfejezetében* (72–76. o.).

összekötésére használta, jelezve, hogy az újabb előfordulás esetén nem kell őket újra megszólaltatni, a szögletes jelek pedig a dallamokban játszandó kötések és elválasztásokat jelölik.



3. kottapélda. Részlet a 2. prelúd elejéről mindkét jellel.

L'Art de toucher 2. Prélude fakszimile, részlet

Láthatjuk, hogy mennyire jellemző Couperin munkáira a jelzésekre vonatkozó igényesség. Diszítések, kötések, hanghosszúságok, de még az ujjrend is – fontos helyeken – mind ezek szerepelnek a kötetben, hogy elősegítsék a megfelelő előadást.

A csembalóiskola pedagógiai jellegét felfedezhetjük a benne található nagyszámú gyakorlatban is. A diatonikus tercmenetektől kezdődve, egyre hosszabb skálarészletek ismétlését javasolja mind a jobb, mind bal kézben. Az egyszerre megszólaló terchangközökből álló skálamenetekre is javasol ujjrendet. Ennek kapcsán személyes történetet is mesél egy ifjú hölgyről, aki virtuóz módon tudta megszólaltatni a trillákat (*Tremblement*) tercekben is.⁹ Ez olyan mély benyomást tehetett a szerzőre, hogy tudományos igényességgel megszerkesztett művében megemlíti ezt az élményét.

Egy *Allemande* és nyolc *Prélude* kapott még helyet a kiadványban. Ezek a művek összefoglaló és demonstráló jellegűek, és a *Pièces de Clavecin* első és második kötete darabjainak hangnemeit ölelik fel. A darabok sorrendje a könnyebektől halad a nehezebbek felé, a már említett pedagógiai szemléletnek megfelelően. Érdekes, hogy a négykötetnyi csembalódarab között nem találunk prelűdöket, jóllehet más francia barokk szerzők – például Louis Marchand, Louis-Nicolas Clérembault – a tételek sorát gyakran prelűdökkel – prelűdiumokkal – kezdik. Louis Couperin, François Couperin híres nagybátyja volt a *Prelude non mesuré*, a szabad improvizáció rögzített

⁹ Azaz: egy kézzel két trillát szólaltatott meg egymástól tercnyi távolságra.

formájának első nagy mestere. Ezek a prelűdök az ő nyomdokain születnek meg, és előadásukat Couperin a hasonló hangnemű *Ordre*-ok elé javasolja. Megfogalmazása szerint:

A prelűd olyan kompozíció, amelyben a képzelet szabadon tehet bármit [...] Azonban túl ritkán találkozunk olyan kiválóságokkal, akik képesek ennek azonnali megvalósítására. Szükséges, hogy azok, akik ezeket a formába öntött prelűdöket megszólaltatni szeretnék, játsszák azokat szabadon [...], a zenének is (hasonlóan a költészethez) megvan a maga prózája és verselése.¹⁰

Az utóbbi mondat a *Prélude* két példájára utal: néhány közülük szabad kompozíció (a könnyebb tanítás és tanulás miatt ütemben lejegyezve), néhány pedig *measure* (ütemben játszandó).

Couperin művei előadásakor a kottaképben maradéktalanul nem jelölhető zenei mélységet és mondanivalót tartotta a legfontosabbnak. Erről beszél alábbi megállapítása is:

Úgy találom, hogy összetévesztjük az ütemet a ritmikus lejtéssel (*Cadence*). Az ütem az ütések számát és hosszát határozza meg, a ritmikus lejtés (hanglejtés) pedig tulajdonképpen a szellem és lélek, amelyet hozzá kell adnunk.¹¹

Finom megkülönböztetés ez: a zene valódi lényege, tartalma túl van a kereteken, a formákon, a konvenciókon és a szabályokon. Legyen az előadásban valami több, valami megfoghatatlan – mint a szellem és lélek –, amely nélkül a zene, a művek nem érhetik el céljukat.

¹⁰ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*, i. m. 70. o.

¹¹ Uo. 49. o.

3. Couperin darabjai Bartók közreadásában – összehasonlítás az Urtexttel

A koncepció

Bartók azt írja az általa közreadott Couperin-darabok előszavában, hogy bizonyos változtatásokat, egyszerűsítéseket azért alkalmazott, hogy az „az alacsonyabb fokon zongorázók számára is” megközelíthetővé tegye ezeket a műveket.¹ A kor meghatározó kottakiadási koncepciója ugyanis nem az eredeti, úgynevezett Urtext-szöveg minél pontosabb kiadására törekedett, hanem egy-egy neves művész vagy zenetudós előadói javaslataival igyekezett a zenét felfedezni vágyók segítségére lenni. Ilyen koncepciót látunk például Weiner Leó Beethoven-szonátakiadása, a Hernádi Lajos által közreadott Bach-invenciók, de később a Zempléni Kornél gondozta Mozart-variációk esetében is. Ezek a kiadások mind kimagaslók voltak a maguk korában, és híven tükrözték egy-egy nagy előadóművész, pedagógus elképzeléseit. Mai szemmel nézve azonban számos lényeges eltérést találhatunk bennük az eredeti szöveghez képest, és a hozzáadott kötőívek, dinamikai és pedáljelzések az autentikus előadásra törekedő játékos számára anakronisztikusnak mutatkoznak. Nikolaus Harnoncourt találó megfogalmazása szerint:

A historikus zenével kapcsolatban két alapvetően különböző felfogás létezik, melynek két egészen különböző előadásmód felel meg: az egyik a régi zenét áthozza a jelenbe, a másik megkísérli olyan szemmel nézni, amilyennel keletkezése idején nézték.²

Bartók megközelítése mindenképpen az előbbi. Életének ebben a szakaszában (1924 körül) igen sokat koncertezett, és műsoraiban megjelentek a barokk kor addig ritkán játszott szerzőinek művei. Kedvét lelte Domenico Scarlatti műveinek újralfedezésében, és néhány szonáta rendszeresen előfordult koncertműsoraiban, ebben az időszakban. Ugyanekkor jut el Couperin műveihez is, melyekből elsősorban a pedagógus koncepciójával válogat.

Bartók közreadóként néhány esetben – mai szemmel nézve – önkényesen választotta ki a darabokat, mivel a Couperin által egybefűzött tétel sorokat, ciklikusan megkomponált, de az egy tételként lejegyzett műveket is megbontotta, kiragadva belőle a számára használható részeket. Más esetben a triószerű, vagy épp rondószerű

¹ François Couperin: *Válogatott zongoradarabok*. A darabokat válogatta és jegyzetekkel ellátta: Bartók Béla. Budapest, Rozsnyai Károly, 1924. Újrakiadás: Zeneműkiadó, 1950. 2. o.

² Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. Zeneműkiadó, Budapest, 1988. 13. o.

formákat alakította át oly módon, hogy a számára feleslegesnek ítélt részleteket egyszerűen elhagyta. Természetesen, a rá jellemző módon, az ilyen változtatást mindannyiszor korrekten jelezte is a kottában.³ Már ebben az eljárásban is világosan tetten érhető az Harnoncourt által oly pontosan megfogalmazott, a régi zenét a mai korba átültetni kívánó szemlélet.

Mai nézeteink szerint Couperin esetében ez a közreadói módszer kérdéses, mert nem felel meg a zeneszerző eredeti szándékának, amely megkövetelné a „megfelelő ízlést”.⁴ Couperin olyannyira fontosnak tartotta világosan elmagyarázni a tempó, az ujjazat, az artikuláció, a karakterek, a hangok hosszának és még sok egyéb meghatározó dolognak az általa elvárt megoldását, hogy szvitjeinek első és második kötete között megjelentette saját csembalóiskoláját.⁵

Valójában e mű ismerete nélkül mindenképpen csak téves következtetésekre és megoldásokra juthat a még oly kiváló zenei ízléssel és magas képzettséggel rendelkező előadó, közreadó is, mint Bartók Béla. Talán ez is oka lehet annak, hogy – jóllehet az 1924-es első kiadást 1950-ben újra szükségesnek tartotta útjára bocsátani a Zeneműkiadó – Couperin darabjai ritkán szólnak meg mai zongorán, és különösen Magyarországon szinte teljesen hiányoznak, mind az előadói repertoárokból, mind pedig a tanítási gyakorlatból. Ez sajnálatos, mert fontos stílári tudást szerezhethetünk a velük történő megismerkedés során, amely más korok, más szerzők műveinek eljátszásakor is nagy hasznunkra válik.

A két Couperin-füzetben Bartók igyekezett a közérthetőbb, jobban megközelíthető darabok közül válogatni, ugyanakkor nehézségi szempontból különbséget tett az első és a második füzet között, ezzel is segítve, hogy minden érdeklődő a maga szintjének megfelelő, kedvére való darabot találhasson közöttük. A művek különböző *Ordre*-ok különálló tételei, ugyanakkor néhány sorozat több darabját is beválogatta. Ez lehetőséget nyújt hangnemi összefüggésük alapján több tétel összekapcsolódó megszólaltatására, felidézve valamit az eredeti művek ciklikusságából.

³ Később a *Szerkezeti változtatások* alfejezetben részletesebben szólunk erről 25-26. o.

⁴ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*. Párizs, 1717. A műben több alkalommal is visszatér ez a kifejezés, mint a mester számára fontos fogalom.

⁵ L. 2. fejezet: *L'Art de toucher le clavecin* c. alfejezet, 15-18. o.

Mindenképpen nagy újdonság és úttörő vállalkozás lehetett Bartók korában ezeknek a műveknek az újrafelfedezése és megszólaltatása.⁶ Valószínűleg a francia csembalóstílus szokatlan, különös volta miatt, míg a Bartók által szintén újra felfedezett Scarlatti-szonáták interpretációi a mai napig éreztetik a hatásukat a magyar zongoristák előadói gyakorlatában, addig ez Couperin műveivel kapcsolatban nem tudott bekövetkezni. Az eredetihez képest erősen átdolgozott és előadói javaslatokkal bőségesen ellátott két füzet kiadása láthatóan nem tudta megszerettetni, közelebb hozni Couperin művészetét a felnövekvő zongoristanemzedékekkel és tanáraikkal.

Bartók művészetében azonban nem múlt el nyomtalanul ez a beható foglalkozás a nagy zeneszerző darabjaival. Egyértelműen megtalálhatjuk a francia mester hatását az 1926-ban keletkezett *Szabadban* (Sz 81, BB 89) című sorozat esetén.

[...] a Szabadban komponálását megelőző években a zeneszerző barokk billentyűs muzsikákat rendezett sajtó alá Rozsnyai kiadásában: többek között Couperin és Scarlatti műveivel is foglalkozott. Stevens valószínűnek tartja, hogy Bartók öt zongoradarabjában magáévá tette – és a maga alkotói képére formálta – Couperin „leíró költészetének”, a személyek, tárgyak és jelenségek zenei ábrázolásának módszerét.⁷

A *Kilenc kis zongoradarab* (Sz 82, BB 90) ugyancsak 1926-os keletkezésű, és találunk benne egy *Menuetto* tételt is, egyértelműen a barokk táncra utaló jelleggel. Megemlíthetjük még a *Mikrokozmosz* (Sz 107, BB 105) előszavát is, ahol Bartók utal a csembalóra, mint a sorozat néhány darabjának megszólaltatása szempontjából alkalmas instrumentumra.⁸

Lejegyzés és közreadás

Érdekes hasonlóságot találhatunk Bartók és Couperin alkotó tevékenysége, zeneszerzői attitűdje, műveik utóéletével kapcsolatos hozzáállásuk tekintetében. Mindketten sokat törődtek azzal, hogy az utókor számára minél részletesebb, világos instrukciókat adjanak. Természetesen más volt a gyakorlat a 18. században, mint az 1900-as években, de az alapvető szándék hasonlatossága szembetűnő.

⁶ Bartók közreadott még egy barokk művekből álló sorozatot 1926–1927-ben *Itáliai csembaló- és orgonamuzsika a XVII. és XVIII. századból* címmel Girolamo Frescobaldi, Benedetto Marcello, A. B. della Ciaia, Michelangelo Rossi, Domenico Zipoli néhány darabjával.

⁷ Pándi Marianne: *Hangversenykalauz*. Saxum, Budapest, 2006. 414. o. H. Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók* (New York, 1953) monográfiája alapján.

⁸ Bartók Béla: *Mikrokozmosz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1987, Előszó.

Bartók saját művei esetén nagy figyelemmel és alaposan igyekezett jelezni a karakterek, a tempók, a dinamika legapróbb részleteit is. Ennek jó példája, amikor darabjai kapcsán nem csupán metronómszámot adott meg – jóllehet, az ő metronómja nem bizonyult elég megbízhatónak –, hanem a biztonság kedvéért a percben-másodpercben mérhető időtartamot is, és nagy figyelmet fordított a precíz jelzésekre az előadás módját illetően. Ez a részletesség és igényesség, mely saját darabjai közreadása során oly jellemző, megjelenik az általa gondozott Couperin-válogatásban is. Bartók gazdag jelzésrendszere nem csupán dinamikai jelekre, kötőívekre és a pedál használatára szorítkozik. Helyet kapnak benne apró tempóváltoztatások, a hangok hosszúságának széles skáláját felvonultató jelek is. A minden zenei történésre reagáló, érdekesen gazdag kottakép folyamatos instrukciókat ad az előadónak. Szinte tudományos alaposan igyekszik egy-egy aprócska Couperin-darab minden részletében javaslataival hasonló igényességre inspirálni az előadót. Elképzeléseit oly mértékben igyekezett átadni, hogy a kottát olvasva és abból játszva az embernek az az érzése támad: a „tanár úr ott áll a háta mögött”.

Couperin szintén arra törekedett, hogy minél több információ jusson el az előadókhoz, de ezt csembalóiskolájában valósította meg. Ez, a műveik tökéletes megszólaltatásához való figyelmes viszonyulás, törődés nem mindig volt jellemző a barokk kor zeneszerzőire, hiszen ezek az alkotók előadói szempontból elsősorban az ismert hagyományokra, általánosan elfogadott konvenciókra építettek. Ismeretes, hogy az improvizáció, a díszítések szabadsága, de sok esetben még az előadást megszólaltató hangszer felcserélhetősége is bevett gyakorlat volt. Jean-Philippe Rameau a csembaló-technikáról szóló útmutatások után megjegyzi: „Amit a csembalóról mondtam, éppúgy figyelembe veendő az orgonán.”⁹

Ebből a környezetből kiemelkedik Couperin gondossága: magyarázatai, az ujjrend megadása és az artikulációk pontos leírása. Előszavában arra hivatkozik, hogy sokan megkeresték azzal a kéréssel, hogy nyújtson nekik segítséget darabjainak helyes előadásában:

Segítségül azoknak, akik darabjaim két kötetéből játszanak, közreadok magyarázatokat, valamint ujjrendeket a legfélreérthetőbb szakaszokhoz, és ezek a

⁹ Jean-Philippe Rameau: *De la mécanique des doigts sur le clavessin 1724. Pièces de Clavecin* (Hrsg. Erwin Jacobi) Bärenreiter, Kassel, 1958. 19. o.

példák, valamint az ezekből fakadó következtetések hasznosnak fognak bizonyulni a tanulásban.¹⁰

Valójában Couperin sikere, hírneve messze túlszárnyalta az általa beszélt stílus ismeretének hatókörét, ezért tudományos igénnyel igyekezett a legfontosabb információkat rögzíteni. Így született meg a kor legfontosabb csembaló-iskolája.¹¹

A *Pièces de clavecin* a korabeli notációs gyakorlatnak megfelelően aránylag kevés előadási jelet tartalmaz, bár a *lié* (kötés-jel) sűrűn megjelenik, hisz ez Couperin nagyon fontos „újítása” volt, szemben az előző artikulációs konvencióval, amely egyfajta *non legato* játékmódot jelentett.

Ma az alapvető játékmód a legato... A barokk korban ez fordítva volt: általában *non legato* játszottak. J. Ph. Rameau 1724-ben azt írta a „Pièces de clavecin” bevezetőjében, hogy az ujjakat pontosan abban a pillanatban kell a billentyűről felemelni, amikor a szomszédos ujj a következő billentyűt lenyomja. C. Ph. E. Bach „Versuch...”-jában (1753) azt írja, hogy egy hang körülbelül a fele ideig szól, mint leírt kottaértéke. D. G. Türk 26 évvel később (1789) „Klavierschule”-jában (ez valójában klavichord-iskola) később kritizálja ezt a gyakorlatot, és szerinte csak egy kicsit kell korábban felemelni az ujjat, mielőtt a következőt mozgásba hozza.”¹²

Dinamikai jelzés nincs, egyes ívek és pontok a szokásostól eltérő artikulációt jelzik (például *nem inegal*), ritkán találunk tempóváltoztatásra utaló megjegyzéseket. Az egyes táncjátékok tempóit mindenki jól ismerte a metrum, a notáció jellegzetességei alapján, és ezeket mi is könnyen felfedezhetjük a karakterábrázoló címekkel ellátott művek esetén is.¹³ A tempó és karakter utasítások – Couperin ebben is kitűnt, hisz ellentétben másokkal rendszeresen ellátta ezekkel darabjait – a címben szereplő leírással együtt bőven elégségesnek bizonyulhatott az akkori előadók számára.

Érdekes párhuzamot figyelhetünk meg meg e két, időben egymástól távoli szerző gondolkodásmódja között: mindketten nagy figyelmet szenteltek a gyermekek tanításának. Míg Bartók a *Gyermekeknek* c. sorozat, valamint *Mikrokozmosz* c. didaktikusan felépített sorozatával fordult a kezdő tanulók felé, addig Couperin

¹⁰ François Couperin: *The Art of Playing the Harpsichord* (1717) Ed. és transl. Margery Halford. Alfred Publishing Co., London, 1974. 29. o. (Az idézeteket angolból magyarra fordította: Lakatos Péter.)

¹¹ Jelentős francia iskola még: Michel de Saint-Lambert: *Les Principes du clavecin* (Párizs, 1702); Fontos billentyűs (főleg klavichord) iskola továbbá Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753, 1762).

¹² P. Vapaavuori - H. Hynninen: *Der Barockpianist* i.m. 97. o.

¹³ A Bartók által válogatott darabok közül például a *Cherubinek* (*Les Chérubins ou l'aimable Lazure*) valójában egy Gavott tétel, a *Rondo* (*Le Petit Rien*) pedig egy igazi Menüett.

csembalóiskolájában számtalan fontos instrukciót olvashatunk a kezdők tanításáról. Javaslatokat fogalmaz meg arra nézve, hogyan korrigáljuk az esetleg kialakuló helytelen kéztartást, sőt a mai zeneiskolai gyakorlatban is használt, a kicsinyek biztos tartását segítő lábtámaszt is megemlíti, mint fontos segédeszközt. A Bartók által megjelentetett válogatásban találkozunk kettejük gyermekek tanítása iránti elkötelezettsége, hiszen Bartók a Couperin-műveket kezdő (I. kötet), valamint a haladó (II. kötet) zongoristák számára válogatta és szerkesztette. E két füzet így jó lehetőséget nyújthat a zongoratanulásban fejlődni vágyók számára, hogy zenei ismereteiket szélesítsék, technikai felkészültségüket továbbfejlesszék.

Az előadói instrukciók kritikai elemzése

Címek fordításai

Némileg zavarba ejtő áttekinteni az eredeti címek és a Bartók-közreadás címeinek magyar és német megfelelőit. Bartókról tudjuk, hogy precíz, tökéletességre törekvő volt minden tevékenységében, vajon miért nem járt utána a címek pontos jelentésének, illetve miért nem ellenőrizte azokat, amennyiben más végezte a fordítási munkát? Tudjuk azt is, hogy érdekelték a nyelvek, felnőttként is tanult, idegen nyelvű könyveiben sűrűn jegyzetelt. E címek és fordításaik azonban számos félreértést, sajnálatos tévedést tartalmaznak.¹⁴

Természetesen a mai kutató számára – bár sok forrás áll már rendelkezésére – számos cím, portré rejtélyes, titokzatos marad, mert nem ismerjük jól az adott társadalmi közeget, az ábrázolt személyeket, az őket körülvevő eseményeket, jellemvonásaikat, társasági szerepüket, a pletykákat. Így a zenében megjelenő karakterek, a rokonszenv, a tisztelet, a humor, a gúny megjelenítése vagy a finom célzások, utalások is nehezebben érthetőek, vagy éppen rejtve maradnak előttünk.

Ugyanakkor, amit megismerhetünk és megérthetünk, az nagy segítséget jelenthet az előadás során, hiszen valóságos programzenével van dolgunk. Couperin nagy mestere volt a jellemábrázolásnak; sok darabja viseli egy-egy személy (például:

¹⁴ A címekkel kapcsolatos összefoglaló táblázatot lásd a Függelékben.

La Majestueuse: XIV. Lajos) vagy akár egy embertípus nevét (például: *La Prude*).¹⁵ Állítólag egy-egy ilyen mű előadásakor előfordult, hogy a közönség hangos tetszésnyilvánítással, nevetéssel ismerte fel az illető személyiségjegyeit a kompozíció alapján. Ő maga így ír erről:

Darabjaim szerzésekor mindig volt egy-egy tárgyam, melyeket különböző alkalmak szolgáltattak nekem. Minek okáért a címek megfelelnek akkori eszmémnek; úgy hiszem szükségtelen őket ehelyütt felsorolnom. Mindazonáltal lévén e címek között rám nézve hízelgők, illő felhívnom a figyelmet arra, hogy a velük jelölt kompozíciók, melyek bizonyos értelemben képmások, ujjaim által megszólaltatva egy s másszor eléggé hasonlatosnak találtattak; ám ezen hízelgő címek inkább vonatkoznak szeretetre méltó eredetijükre, semmint az általam készített hasonmásra.¹⁶

Szerkezeti változtatások

Bartók már a kiadás előszavában jelezte, hogy némely művek esetén változtatott a szerkezeti felépítésen, oly módon, hogy bizonyos részeket egyszerűen elhagyott az eredeti struktúrából:

A kiválasztott művek némelyikénél célszerűnek látszott kisebb-nagyobb rövidítés, főleg olyanoknál, amelyekben 2–3 triószzerű (*couplet*-nek nevezett) rész fordul elő. Az ilyen rövidítések nem rontják a formát, mert a kihagyott rész tartalmilag teljesen önálló, másodsor a rövidített rész egymagában is teljesen kerek formájú marad.¹⁷

A történeti hűségre való törekvés szemszögéből nézve ez merész megközelítés, jóllehet a barokk szemlélet – ahogy korábban említettük – általában nagyobb teret engedett az előadói szabadságnak. Mindez azonban Couperinre kevésbé volt igaz, mivel a darabok egyértelműen csembalóra születtek, és alkotójuk nagy szigorúsággal, következetességgel jegyezte le az általa kívánatosnak tartott megoldást.

Mindemellett valószínűsíthetően egy-egy *Ordre* összes tételének egyben történő eljátszása a maga részéről nem volt elvárás. Összehasonlítva J. S. Bach francia szvitjeivel (amelyek egyes tételei a francia clavecin-stílus erős hatására készültek)¹⁸ – ahol a tételek egymást követő dramaturgiája, valamint a művek terjedelme is jól

¹⁵ A Couperin által zenében ábrázolt portrék eredetijéről és a darabcímek megfejtéséről Cseh Dalma DLA-értekezésében olvashatunk: François Couperin: *Pièces de clavecin. Nemesi arcképcsarnok a királyi udvarban*. Budapest, 2012.

¹⁶ F. Couperin: *Pièces de clavecin I.* (Közl. Gát József.) Editio Musica, Budapest, 1969, Előszó.

¹⁷ F. Couperin: *Válogatott zongoradarabok*, id. kiad., Bartók előszava.

¹⁸ Érdekes a hat *Francia szvit*ben a *Courante* tételek többsége olasz *Corrente*, bár címük nem jelzi.

megvalósíthatóvá teszik a darabok egyben, sorozatként történő megszólaltatását –, Couperin szvitjei megengedik a szabad válogatást a tételek közül, sőt akár egy saját tételsor összeállítását is. Ezzel szemben a *rondeau* szerkezetű darabok több epizódot (*couplet*) is tartalmaznak, amelyek mindegyike fontos része a struktúrának, az azóta etalonná vált Couperin-rondó felépítésének.

Bartók kihagy néha a *couplet*-k közül is, néha a nem rondószerű, de több részből álló tételek esetén is csak egy-egy részt választ ki és teszi önállóan előadandóvá.¹⁹

Érdekes, hogy elvileg maga Bartók sem tartotta megengedhetőnek az ilyen jellegű változtatásokat. Fia, Bartók Péter írásában is éppen az ellenkezőjéről olvashatunk:

Az apámmal folytatott rövid zongoratanulás során megértettem egy fontos szabályt: a zenét pontosan úgy kell előadni, ahogy le van írva, nem engedhető meg semmilyen húzás vagy változtatás, csak abban az esetben, ha a zeneszerző erre lehetőséget adott. Apám természetesen betartotta ezt a szabályt, amikor más szerzők műveit játszotta...²⁰

Ha figyelembe vesszük Bartók azon szándékát, mely szerint egyszerűbb darabokat keresett a zongoratanulás alacsonyabb fokán állók számára, érthető ez a változtatás. Talán a rövidítéssel az egyszerűsítés, könnyebb felfoghatóság, gyorsabb megtanulhatóság lehetett a célja. Valóban, ha valaki nem ismeri az eredeti művet, nem fogja hiányolni a kihagyott szakaszokat. Mai felfogásunkat, a hitelesség igényét figyelembe véve ez a kurtítás kérdéseket vet fel, ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy a 20. század első felében a közreadás elvei még a részletes előadói utasításokat követelték meg.

Schiff András, a barokk zene értő és a historikus hagyományokat is jól ismerő, azokat játékában következetesen alkalmazó előadója rendíthetetlenül kitart amellett, hogy a barokk és a klasszikus művek ismétléssel játszandók, hiszen így jegyezték le őket. Szerinte abban a korban az emberek rászánták az időt arra, hogy úgy játsszák és hallgassák végig a műveket, ahogy a szerző elképzelte. Ennek a gondolatnak az

¹⁹ L. 4. fejezet. Couple-t hagy el: *Les Vendangeuses – Szüretelő lányok, Les Folies françaises, ou les Dominos* (ez utóbbi esetén 12 Couple-ből álló tételből 3 tételt választ ki). Részeket hagy el: *Air dans le goût Polonais – Lengyel ária* (La Princesse Marie – 3. rész), *Les Satyres Chevre-Pieds – Kecskelábú szatírok* (2. rész), *Le Trophée – Trofeum* még (2 Air tartozik hozzá), *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestradise – A régi és dicső vándormuzsikusok díszfelvonulása* (5 részes, de csak az első három szerepel).

²⁰ Bartók Péter: *Apám*. (Ford. Péteri Judit.) Editio Musica, Budapest, 2004, 182. o.

analógiájával élve megkérdőjelezhető az a megközelítés, hogy egy Couperin szvit-tétel egyes részeit elhagyhatjuk, mert az ilyen módosítások „nem rontják a formát”.²¹

Díszítések

Mindenekelőtt érdemes áttekintenünk azokat a különbségeket, amelyek az egyes közreadók által javasolt díszítési megoldások között találunk. A következőkben négyféle táblázatot, illetve az ide vonatkozó részeket vetjük össze. Kiinduló pontunk a Bartók-féle kiadás táblázata. Ez nem tartalmazza François Couperin valamennyi díszítésekkel kapcsolatos javaslatát, csupán az általa összeválogatott művekben előforduló ornamenseket.

Bartók pedagógiai szándéka ezzel a kiadással jól tetten érhető a díszítések kapcsán, ugyanis a főszövegben sokszor egyszerűsített változatokat közöl, amit így indokol:

[...] az ékesítések némelyikét egyszerűsített formában (kevesebb hanggal) írtam át, egy részét pedig az átírásnál egyszerűen mellőztem. Tettem ezt azért, hogy ezek a különben egyszerű művek a rendkívül nagyszámú ékesítések föltétlen megkövetelése folytán ne váljanak túl nehezekké, s már alacsonyabb fokon levő zongorázók számára is használhatók legyenek.²²

Gyakorlatilag két verziót közöl a kiadása során, a nehezebbet az ügyesebbek számára és a könnyebbet az igazán kezdő zongoristáknak, hogy ők is játszassák ezeket a darabokat.²³ Pedagógiailag érthető lehet ez a megoldás, de igen távol esik Couperin eredeti szándékától, aki így nyilatkozott: „[...] minden ornamensnek nagyon pontosnak kellene lennie [...]”²⁴ Egyértelmű tehát, hogy Couperin nem tartotta elfogadhatónak az általa megírt ornamensek egyszerűsítését vagy éppen elhagyását.

Mindig meglepődöm (annak utána, hogy oly sok gondot fordítottam a darabjaimhoz illő ékesítések jelölésére, melyeknek külön is föltöbb érthető magyarázatát adtam *L'art de toucher le Clavecin* címen ismert Iskolámban), valahányszor olyanok játsszák darabjaimat, kik e jelzéseket semmibe véve tanulták meg őket. Oly gondatlanság ez, melyre nincs pardon, nem lévén kinek-kinek kényére bízva, hogy miféle ékesítésekkel éljen. Kimondom tehát, hogy darabjaimat olyképpen kell játszani, ahogyan őket

²¹ Az elemzések során minden alkalommal kitérek ezekre a változtatásokra

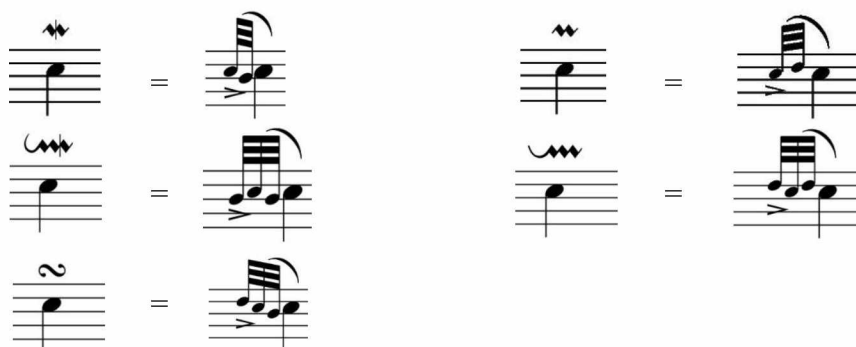
²² F. Couperin: *Válogatott zongoradarabok*, id. kiad., Bartók előszava.

²³ A díszítések megvalósításáról a *Couperin díszítései a zongorán c.* fejezetben lesz még szó.

²⁴ F. Couperin: *The Art of Playing the Harpsichord* (1717), i. m. 70. o.

jelöltem, és azok a biztos ízlésűeknél csakis akkor érnek el valamelyes hatást, ha játszóik betű szerint visszaadják mindazt, mit jelöltem sem többet, sem kevesebbet.²⁵

Alábbiakban tekintsük meg Couperin díszítéseinek a Bartók által közreadott átírásait. Mivel Bartók a maga részéről nem nevezi meg az egyes ornamenteket, sem a Couperin által használt kifejezéseket, sem a későbbi korokban elterjedt német elnevezéseket nem használja, ezért szerepeljenek itt is e nélkül:



4. kottapélda. Bartók díszítésmagyarázatai

Következőben vegyük sorra Gát József²⁶ javaslatait, aki szövegűsége törekedve adta közre Couperin: *Pièces de clavecin* köteteit. Az általa közreadott urtext kottaszöveg lesz segítségünkre Bartók közreadói javaslatai és az eredeti szöveg összehasonlításában. Elsősorban a Bartók táblázatában szereplő díszítéseket vizsgáljuk, de egy példa erejéig kivételt is teszünk:

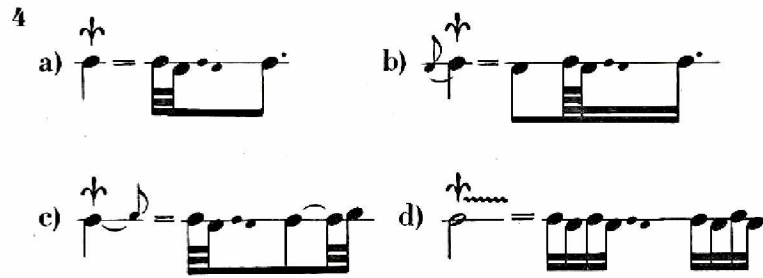
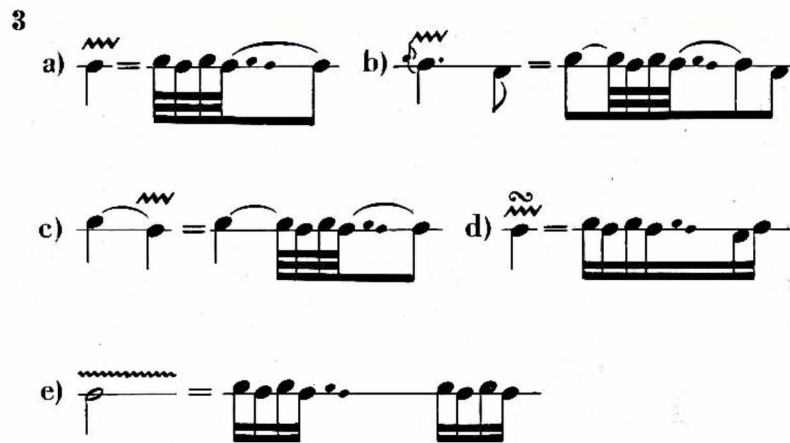
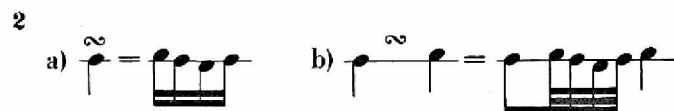


5a Kottapélda, *Port de voix* (Vorschlag, előke), *Accent* (Nachschlag, utóka)

Bartók ezeket nem említi táblázatában, de a művekben szerepelnek, így jó, ha látjuk Gát József javaslatait is. Az adott esetekben Bartók Gát javaslataival megegyezően jelöli őket.

²⁵ F. Couperin: *Pièces de Clavecin III. kötet* (Közz.: Gát József) Zeneműkiadó, Budapest, 1970.

²⁶ Gát József (1913 – 1967). Kodály Zoltánnál zeneszerzést, Bartók Bélánál zongorát tanult. Ő indította el a csembalókultúrát Magyarországon, François Couperin műveiből 1966-ban készült lemezfelvétele. Elkötelezetten szorgalmazta a régi művek stílusos, korhű előadását. Tudományos alaposággal kutatta a régi billentyűs játék hagyományait és ennek egyik eredményeként jelentette meg Couperin: *Pièces de clavecin* 4 kötetét.

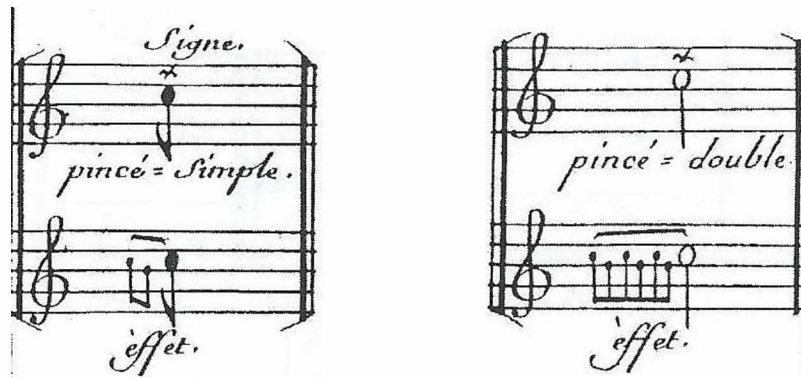
*Pincé (Mordent) és változatai**Tremblement (trilla) és változatai**Doublé (Doppelschlag)*

5b kottapélda. *Gát József* díszítéstáblázata

A Bartók által felállított sorrendben láthatjuk az ornamenteket, de az előttük található számok Gát sorrendjét mutatják. Gát javaslatai Couperin táblázatának modernizált változatai, ennek megfelelően sokkal részletesebbek, kidolgozottabbak, és hívebbek az eredetihez. Az elnevezések jelen esetben az eredetit követik. Gát nemcsak az francia neveket, hanem annak német és magyar fordítását is közreadta. Minden egyes példához fűzött szöveges magyarázatot is, ami további segítséget nyújt a pontos megértésben.

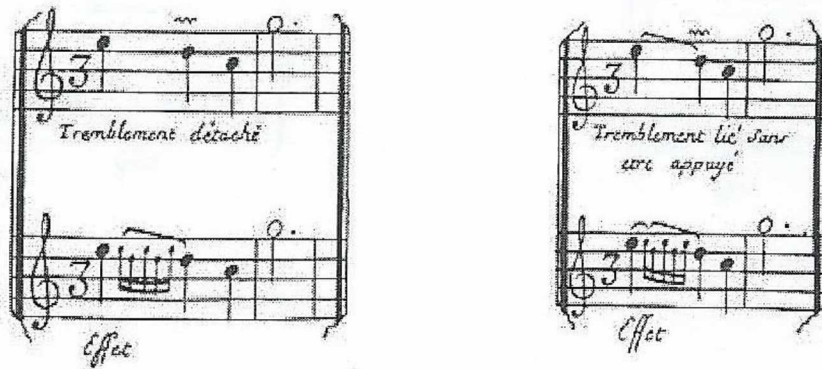
Elérkeztünk a legérdekesebbhez, a Couperin által kiadott eredeti kottametszetekhez. Couperin táblázatában más struktúrában és gondolatmenet szerint

halad, de nyilvánvalóan megtaláljuk benne a fent bemutatott díszítések eredeti javaslatait.



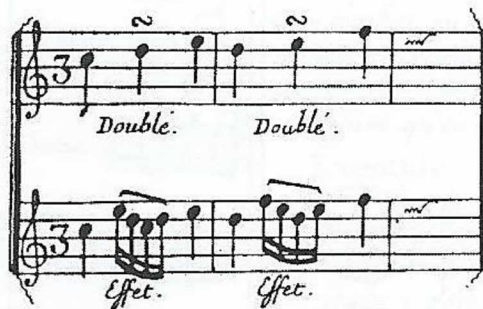
6a Kottapélda, François Couperin díszítéstáblázata

Jól látható, hogy a díszítések a hangok hosszát, a tempó és a karakter jellegzetességeit figyelembe véve különböző hosszúságúak lehetnek.







6b kottapélda. François Couperin díszítéstáblázata

Ebben a díszítésben láthatjuk a legnagyobb különbségeket Bartók javaslatához képest, ugyanis a felső váltó hangról indított trilla nem szerepel az elképzelései között.



6c kottapélda. François Couperin díszítéstáblázata



Margery Halford átfogó elemzéssel adta közre a *L' Art De Toucher-t*. A részletes elemzések során minden egyes díszítésre több lehetséges verziót is leír, bár ezek a variánsok alapvetően csak a benne szereplő hangok hosszában térnek el:

written: (írva)		played: (játszva)	
written:		played:	

MORDENT

written:		written:	
played:		played:	
or:		written:	
or:		played:	

*DETACHED TRILL**TIED TRILL*

written:	
played:	

TURN

7. kottapélda. Margery Halford átírásai

Áttanulmányozva a négy táblázatot, találhatunk bennük egyezéseket és különbségeket is. Az egyik alapvető különbség a trilla – Couperinnél *Tremblement* – felső váltó hangról történő indítása. Talán még ma sem eléggé elterjedt ezeknek az ornamenseknek ilyen módon történő olvasata, pedig alapvető a jelentőségük. Kérdés,

vajon Bartók ismerte-e az eredeti kivitelezés előírásait? Ha igen, bizonyára az egyszerűsítés, könnyítés szándékával változtatta meg őket. A felső váltóhangról indított trilla zongorán, gyors tempóban problematikus lehet, de lassú darabokban kellő feszültséget teremt a basszushanggal való disszonancia, majd annak oldása.

A másik különbség az, hogy a francia barokk elvei szerint az ornemens első hangja ütésre esik, tehát az adott basszushanggal egyszerre szólal meg. Bartók lejegyzésmódjából és a kor előadási kultúrájából következően a díszítések a súly, illetve a leütés elé játszanak. Ezt ma is nagyon gyakran halljuk a zongoristáknál barokk művek előadásakor. Talán a díszítés, ornemens, ékesítés szó valamiféle elhagyható, felcserélhető, úgymond sallangos jelleget jelez a mai játékosnak, ezért választják a kényelmes, bár pongyola megoldást?

A díszítések súlya, ütésre való kezdését Gát és Margery Halford átírásai is alátámasztják, ha figyelmesen tanulmányozzuk a kottaképet.

A barokk díszítésekről majd fél évszázaddal később (ily módon összefoglalva a múlt nézeteit is) Carl Philipp Emmanuel Bach tollából olvashatunk, aki részletes, pontos leírását adja a díszítés (*manier*) feladatának:

[...] A manírok fűzik össze a hangokat; éltetik azokat; ha kell, külön nyomatékot és súlyt adnak; tetszetőssé teszik (a hangokat), következésképp különös figyelmet ébresztenek; segítenek a tartalmakat megmagyarázni; legyen szomorú, vagy vidám, vagy más egyéb, mindig tevékenyen hozzáadnak; jelentős részében ők /a manírok/ szolgáltatják az igazi előadás ürügyét és anyagát ; a közepes kompozíción javítanak, ámbar nélkülük még a legszebb dallam is üres és egyhangú, a legtisztább mondanivaló is homályos.²⁷

Megjegyzése főhajtás a francia ízlés előtt: „[...] a franciák gondosak díszítéseik jelölésében [...]”²⁸

Az élő beszéd hangsúlyainak követése, a súlyok és súlytalanságok, a feszültségek és oldások megszólaltatásainak ebben a korban alapvető a jelentősége. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a barokk kor billentyűs hangszerei nem rendelkeznek széles dinamikai lehetőségekkel, éppen ezért kiemelt jelentőséget kapnak a díszítések. A barokk díszítések konkrét, világos rajzolatot kívánnak meg. A felső váltóhangról indított rövid és hosszú trillák a harmóniai feszültség, ezáltal a hangsúly hatását

²⁷ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753, 1762). Idézi: Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest 1979. 48.o.

²⁸ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Bretkopf & Härtel, 1958, 1992. 57. o.

szolgálják. Ugyanígy, az előkék leütéssel egy időben történő megszólaltatása is a feszültségkeltés és oldás kifejezésére szolgálnak. Az arpeggiók indítására ugyancsak vonatkozik a súlyra való kezdés.

Fontos leszögezni, hogy a díszítések megszólaltatásának autentikussága fontos ugyan, de nem teszi feltétlenül hitelessé az interpretációt; gondoljunk csak a „nagy” előadó nemzedék nem historikus szemléletű, de megrendítő hatású Bach-játékára. Gustav Leonhardt így nyilatkozott erről egy interjújában:

Mert mindezeknél a dolgoknál fontosabb, hogy zene szólaljon meg, ami esetleg nem szabályos, de szép. Ez az egyetlen kritérium és nem az, hogy ez a trilla hitelesebb, vagy a másik... Természetesen fontos az előadó számára, és egész életünkben foglalkoznunk kell ezekkel a dolgokkal, de nem ez a lényeg. Ez csak eszköz, amelyet tanulmányoznunk kell, s amelyet egy művészi cél érdekében alkalmazunk²⁹

Az eredeti, korabeli szándék szerint játszott díszítés nagyszerű eszköz lehet a kezünkben egy érdekesebb, színes és az adott kor ízlésének megfelelő előadás megvalósítására.

²⁹ *Régi Zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk.* Szerkesztette Péteri Judit. Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 24. o. (Budapesti beszélgetés Gustav Leonhardttal).

4. Couperin darabjai Bartók közreadásában – elemzések

Előszó

Izgalmas összehasonlítani az eredeti (Urtext) szöveget a Bartók Béla által közreadott változattal, mert így a változtatásokból megismerhetjük egy nagy muzsikust, alkotót és művész gondolkodásmódját, előadói attitűdjét. Mivel az Urtext-változathoz¹ teljesen hiányoznak a dinamikai jelek, Bartók saját zeneszerzői és előadói gyakorlata alapján pótolta ezeket, sőt a műveket néhol sűrű és kidolgozott pedáljelzéssel látta el. A kötőívek tekintetében is részletes, mindenre kiterjedő megoldásokat javasolt. Így a kiadásból végül a darabokat megtanulni akaró növendék az eredeti szöveg mellé gyakorlatilag kész koncepciót kap a kezébe. Bartók közreadói szándéka jól látható több mint egy évtizeddel korábbi cikkéből, amelyben határozottan állást foglalt a zongora lehetőségeinek kiaknázása mellett a régi barokk szerzők műveinek előadásakor:

Azt hiszem, nem szabad arra az álláspontra helyezkedni, hogy a clavecinből fejlődött zongorán, fejletlen ősenek tökéletlenségeit keltsük életre, ha régi zongoramuzsikáról van szó.[...] Azt hiszem, minden régi clavecin-muzsikát karakterének megfelelően kell előadni, a mai zongora minden tökéletességének kihasználásával.²

Ennek megfelelően a zongora teljes eszköztárát igénybe vette a művek előadói koncepciójának kialakítása során, és kora elvárásainak megfelelően, a legapróbb részletekre kiterjedő instrukciókat adott.

A mai zongorista, hacsak nincsenek a barokk historikus játékmódról szerzett ismeretei, komoly kihívásokkal találja magát szembe Couperin billentyűs műveinek Urtext-szövegéből történő tanulása során. Minden bizonnyal ez Bartók idejében is így volt, és ezek a közreadói javaslatok nagy segítségére lehettek – és lehetnek ma is – a növendékeknek.

Mindenképpen el kell ismernünk ezt a tiszteletre méltó szándékot, ezért előre bocsátom, hogy a most következő kritikai elemzésben nem szeretnék értékítéletet

¹ Bartók válogatása forrásaként „Duran & Fils, Paris” kiadását jelöli meg. Sajnos több információt nem közöl, de minden valószínűség szerint ez a Louis Diémer által közreadott kotta. Amennyiben ez helytálló, Bartók valóban jelentősen változtatott a közreadáson, ugyanis az a kotta kevesebb közreadói javaslatot és változtatást tartalmaz az Urtexthez képest, mint az általa kiadott.

² Bartók tanulmánya: „A Clavecinre írt művek előadása”. *Zeneközlöny*, 1912. (X.) évfolyam, 7. szám 226–227. o.

alkotni, csupán az azóta megismert és közkinccsé vált historikus barokk előadói gyakorlat alapján hasonlítom össze Couperin és Bartók szövegét.

A következőkben megvizsgáljuk Bartók közreadói javaslatait és változtatásait, egyúttal melléjük tesszük a historikus – közelebbről Couperin előírásain alapuló – előadásmód megoldásait is. Ily módon szeretném előre vetíteni azokat a javaslatokat, amelyek figyelembe veszik a historikus barokk előadásmódot, de megengedik a mai zongora értő használatát Couperin csembalómuzsikájának megszólaltatásakor. (Az egyes művek kapcsán csak az újonnan előforduló témákat, problémákat vizsgáljuk meg, a már korábban tárgyalt különbözőségeket és fontos területeket újra nem említjük.)

I. kötet

1. *Les Vendangeuses* – Szüretelő lányok (V. Ordre)

Couperin megjegyzése: Rondeau³
Bartók tempójelzése: Allegro

A cím:

A szüret hangulata, vidámsága egyértelműen sugárzik ebből a darabból. Érdekes, hogy Bartók a nőkre utaló jelzést lányokra módosította.⁴ Árnyalatnyi eltérés ugyan, de talán nem elhanyagolható, hogy a darabban a fiatal nőiesség domborodik-e ki, vagy a szüret erőteljes munkája, ünnepe, hangulata.

Szerkezeti változtatások:

Ebből a tételből Bartók elhagy egy szerkezeti igen fontos szakaszt, a második *couplet*-t. Az a-moll tétel első *couplet*-ja ugyanis a párhuzamos dúrban (C-dúr) jelenik meg, a kihagyott második *couplet* viszont a hangterjedelemben hozna változást. Ez az epizód a felső regiszter irányába lép ki, és egy új szint, karaktert hoz a rondóformába.

³ Egyrészt a darab formájára utal, de a *Rondeau* egy tánc is volt egyben.

⁴ L. a Függelékben található táblázatot

Kötőívek, artikulációk:

Bartók hosszú, sokszor két ütemen is átívelő kötőívekkel foglalja össze a dallamvonalat. Ugyanakkor a tánc karaktert jelző rövid (általában staccato-nak jelölt) hangok jól ábrázolják ennek a tételnek rusztikus jellegét.

Érdekes egybevetni az Urtext lejegyzés kötőíveit a Bartók által használtakkal. Sok esetben Bartók teljesen szembe megy az eredeti koncepcióval:



8. kottapélda. Eredeti lejegyzés és Bartók átdolgozása

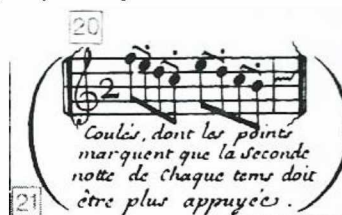
Amit Couperin köt, azt Bartók elválasztja, amit Couperin elválaszt, az Bartók összeköti. Persze nem ilyen nagy a különbség a szándékokban, mint a megvalósításban. Couperin a bal kéz felütését, a következő ütem első hangjára való hozzákötésével valójában a díszítés hosszú felső váltóhangját azonosítja.

Egy másik érdekes különbség a darab közreadásában, a kötőívek tekintetében a jobb kézben található:



9. kottapélda. Eredeti lejegyzés és Bartók átdolgozása

Couperin egy jól ismert *inegal* megoldást jelez, amely a későbbi korokban *Lombard-ritmus* néven vált ismertté. Ennek lényege, a klasszikus páros kötéstől eltérően, hogy a hangsúlyok kiemelése céljából az egyenletes nyolcad értékek az éles ritmus irányába módosulnak oly módon, hogy a ritmusképlet második hangja kifejezetten röviden és hangsúlyosan játszandó.



10. kottapélda. Couperin díszítéstáblázatának ezzel kapcsolatos megjegyzése (mely szerint az ilyen kötőívekkel jelölt helyeken a második hang hangsúlyosan és röviden játszandó)

A már előbb említett rusztikus karaktert ez a ritmus még inkább kiemeli. Bartók vagy nem tudott erről a megoldásról, vagy egyszerűen figyelmen kívül hagyta valamilyen megfontolásból. A lényeg, hogy az öt hangon is átívelő, hosszú kötőív az éneklő, egyenletes játékot javasolja az eredeti tánckarakter helyett, így a darab sokat veszíthet jellegéből.

Díszítések:

Ebben a tételben két alapvető díszítés fajtát találunk, amelyek kivitelezési megoldása eltérő Bartók javaslatában és az urtext kiadás táblázatában. A trilla és a mordent (*Tremblement* és *Pincé*) kivitelezésében az alapvető különbséget már megismertük, az előbbit Bartók főhangról, míg Couperin felső váltóhangról indítaná. Konkrét eltérés emellett, a kötőívek kapcsán fent már említett basszus szólamban, a darab kezdetén található. Bartók ezt a díszítést – a táblázata alapján – így játszaná:



11. kottapélda. Bartók kiadásban megjelent és a díszítés táblázata alapján javasolt megoldás

Az Urtext-kiadás lejegyzése, valamint Couperin táblázata alapján azonban ez a konkrét hely így nézne ki:



12. kottapélda. Az Urtextben megjelent és a Couperin által javasolt megoldás

Dinamika:

Bartók lehetőség szerint igen széles dinamikai skála használatát javasolja. Jelen tétel közreadása során például vehetjük az általa meghagyott, első közbáték utolsó öt ütemét, ahol ütemenként más-más dinamikát javasol:



2. ábra, A dinamikai jelek sorozata (a függőleges vonalak, ütemvonalakat jelölnek)

Az utolsó piano már a visszatérést jelzi, a kezdeti forte megszólalással ellentétben. Ez a megoldás egyébként nagyon hatásos lehet, és igazán élvezetessé teheti az előadást. Ugyanakkor, talán Couperin szándékaival ellentétben nem a zene

lesz az, ami a hallgatót megragadja, hanem az előadói lelemény megmutatkozása. Kevésbé színvonalas komponisták esetén szükség lehet ilyen eszközökre, de F. Couperin esetén érdemesebb mélyebbre ásni, és jobban megismerve a zeneszerző szándékait, ezeknek fényében előadni műveit.

Tempó:

A fent említett sűrűn változó dinamikai folyamatot tempóváltoztatási javaslatokkal is ellátta Bartók. Igen érdekes megfigyelni ennek a résznek a tempóra és a dinamikára vonatkozó összefüggéseit! Ugyanis a fokozatosan erősödő, korábban már említett öt ütemes szakasz dinamikáját éppen a természetes előadói reflexeinkkel ellentétes tempóbeli folyamatokkal erősíti. A hosszú crescendo-folyamatot *sempre più tranquillo*val, azaz a tempó fokozatos lassításával erősíti, a dinamikai csúcsponton történő hirtelen halkítás pedig *accelerando*val, gyorsítással teszi még izgalmasabbá. Rendkívül merész, bravúros előadói, közreadói megoldás, amely szinte feledni látszik, hogy egyébként alapvetően a kezdő zongoristák számára készült közreadásról van szó.

2. *L'Espérance – Remény*

(XIII. Ordre, 4. Couplet, *Sous le Domino vert* – A zöld dominó alatt)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Gayement⁵

Bartók tempójelzése: Tranquillo

Cím:

Ez a mű egy szokatlan szerkezetű, rejtélyes című sorozat egy tétele a XIII. h-moll Ordre-ből: *Les Folies françaises, ou les Dominos*, azaz „Francia bolondságok, avagy a dominók” (dominó az álarcosbál színes selyem-köpenye). Minden tétel egy-egy portré, címmel, utalással a dominó színére. Az álarcosbál a korabeli udvari élet nagy eseménye, ábrázolása alkalmas szimbolikus, olykor gúnyos, karakterfestő, többretegű jelentést hordozó mozzanatok kifejezésére. E Couperin-tétel 12 kis darabjának (*Couplet*) címei számunkra éppoly titokzatosak, mint a dominók alá rejtőző figurák. A sorozatból válogatta Bartók ezt és a következő két rövid darabot is.

⁵ Vidáman.

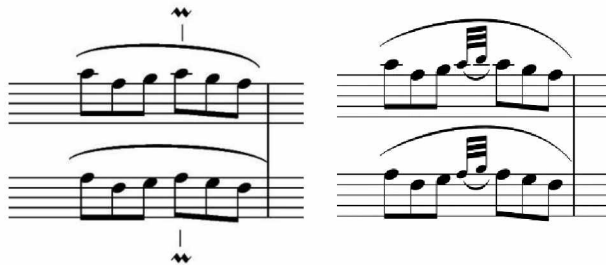
Kötőívek és díszítések:

Bartók itt az eredeti szöveg jelöletlen hangjai fölött hosszú, egész motívumokat összefoglaló kötőíveket használ, amelyek éneklő dallamvonalat jeleznek. Van ugyanakkor egy fontos kötőív az eredetiben, amelyet figyelmen kívül hagy; valószínűleg nem volt tisztában a jelentésével. Ez a kötőív megint csak a trilla előre meghosszabbított első hangjáról szól, akárcsak az előző darab esetén. Itt így néz ki:



13. kottapélda. Couperin eredeti lejegyzése, valamint a Gát-féle kiadás díszítéstáblázata alapján történő kidolgozás

Ez a lejegyzés valójában egy kissé késleltetett, pödrésszerű díszítést eredményez (hasonló a paránytrillához), hangjai: *g–a–g* az ütem utolsóelőtti nyolcadán. Bartók a *g* helyett az *a* –ra tesz egy hasonló, három-hangos ékítményt, ettől „szabályos” hangsúly születik, Couperin kissé sántító, megbicsakló, „gyenge” ütemrésze eső hangsúlya helyett.



14. kottapélda. Bartók lejegyzése és táblázatának javaslata

Talán ez a kis különbség első látásra elenyészőnek tűnhet, de éppen ezek az apróságok teszik egyedivé a Couperinre oly jellemző hangzásvilágot.

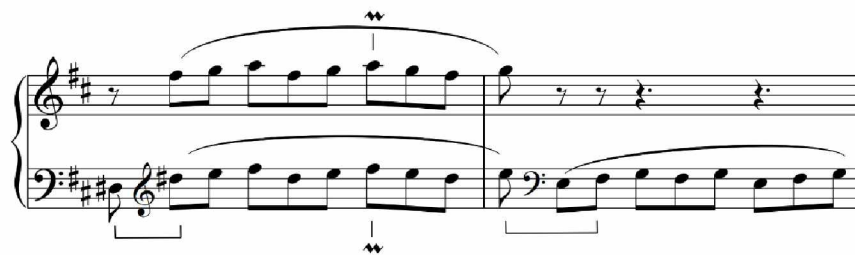
A kötőívek mellett ebben a műben egy új, megvizsgálandó területtel találkozunk, ez pedig a pedál használata.

Pedálhasználat:

A csembalón, nem lévén rajta hangmeghosszabbító pedál, joggal gondoljuk, hogy hatását a korban nem igényelték, illetve más eszközökkel érték el. (Például François Couperin nagybátyja, Louis Couperin úgynevezett *Prélude non mesuré*i a hangok letartására, egymásba olvadó harmóniákra utasító notációt mutatnak). Ugyanakkor a

zongorának, mint hangszernek szinte elengedhetetlen része a pedál.⁶ A barokk művek előadása során azonban nem szerencsés, ha a pedálhasználat célja hangok összekötése, nagy távolságok áthidalása, hiszen ezeket a problémákat a régi előadók csak az ujjakkal, kezük rugalmasságával és adott esetben apró agogikával oldották meg.

Bartók azonban éppen olyan válaszoltság jellegű fekvés- és szólamváltások esetén javasolt pedált, ahol a rövid motívumok befejezése–kezdése, majd az ezek ismétlődése közötti kicsi szünetek szabálytalanná, Couperin által szándékosan töredezté teszik a zenei mondanivalót, feltehetően a zöld dominós személy⁷ jellemére, viselkedésére utaló módon.



15. kottapélda. Bartók pedáljelzései

Véleményem szerint ez a darab beszélgetés, kommunikáció két együttmozgó felső szólam (mondjuk szoprán és alt), valamint a nekik válaszoló basszus szólam között. Igen komoly technikai kihívás időben odaérni egyik „mondattól” a másikig, úgy hogy a hirtelen mozdulattól ne kapjon felesleges hangsúlyt a motívumok eleje. Bartók ezért minden egyes helyen a pedált hívja segítségül. Tulajdonképpen praktikus megoldást javasol, de ezzel együtt elveszik a Couperin által megálmodott beszélgetés-karakter. Pedálhasználat nélkül viszont kénytelenek vagyunk apró levegővételeket beiktatni egy-egy újabb motívum indításakor – ezek által egy természetesen lélegző folyamat születhet meg, amely valószínűleg közelebb visz bennünket Couperin eredeti zeneszerzői szándékához.

3. *La Coquetterie* – Kacérság

(XIII. Ordre, 8. Couplet, *Sous diferens Dominos* – Különböző dominók alatt)

Bartók kiadásában: Tetszelgés

Couperin karakter- és tempójelzése: Gayement – Moderé – Legerement⁸

Bartóknál: Giocoso

⁶ L. Az 5. fejezetben a *Pedálhasználatról* c. alfejezetet.

⁷ Talán a társaság sejtette, kiről van szó.

⁸ Vidáman – mérsékeltén – könnyedén.

A cím:

Ez a tétel is Couperin nagyszerű jellemábrázoló tehetségének bizonyítéka, bár talán nem egy konkrét személy, hanem egy viselkedés karikatúráját találjuk benne. A Bartók-féle kiadás „Tetszelgés”-nek fordítja a címet, de a „kacérság” valószínűleg találóbb. Az egész kompozíciót meghatározza a csábítgató, kacérkodó viselkedés zenei ábrázolása, amely Bartók közreadásában kissé háttérbe szorul.

Couperin három különböző ütemmutatót is használ a darab során: 6/8, 3/8, és a 2/4, sőt, egy-egy ütemmutatóval jelzett szakaszokhoz külön-külön tempó és karakterjelzést is ad. Mindez programzeneszerűen ábrázolja a képzeletbeli hölgy magához édesgető, majd újra távolságtartó, szeszélyes magatartását.

Kötőívek:

A kacérkodó viselkedés ábrázolásának szándékából fakadhat az a szokatlan kötőív, amit Couperin az első ütem jobb kéz motívumánál alkalmaz. Merész megoldás a nagy távolságot átívelő, lefelé lépő dallam összekötése, de, ha megvalósítjuk, felfedezhetjük benne a pontos karakter-ábrázolást, a sima modort, a behízselgő gesztust! Bartók úgy korrigálja ezt a lejegyzést, mintha csak egy szokványos tánc karakterét kellene megmutatnia, és nem a kacérkodás fent említett mozzanatát:



16. kottapélda. Couperin lejegyzése és Bartók korrekciója

Ezzel a megoldással egy izgalmas, különleges szín veszik el a műből, és marad a szokásos zenei nyelvhasználat.

Egy másik érdekes értelmezés a bal kéz 2. és 3. ütemében található. Couperin természetesen semmilyen kötőívet sem alkalmaz, ezzel jelezve, hogy az előző megoldással szemben nem kíván eltérni az általános értelmezéstől. Ez azt jelentené, hogy a közeli lépéseket inkább kötve, a távolabbiakat inkább elválasztva játsszuk. Bartók ebben az esetben is egészen más megoldást javasol:



17. kottapélda. Bartók artikulációs jelei

A nagy lépés – oktávlépés – összekötését javasolja, mely ma is igen népszerű megoldás hasonló esetekben a historikus játékmódot nem ismerő zongoristák között. Ez a tagolás egy egészen más karaktert idéz, mégpedig a 19. századi keringő basszusának lüktetését: a súlyos első hangot a basszusban pedállal, vagy kezünkkel kötjük hozzá a következő két súlytalan és rövid hanghoz, vagy akkordhoz. A barokk zene nyelvére ez nem minden esetben jellemző. A hármas lüktetés alapvető súlyviszonyainak számos változata létezett a különböző táncoknak megfelelően. Ebben a konkrét esetben, az egyik kézenfekvő megoldás akár a következő is lehetne:



18. kottapélda. *Egy lehetséges artikuláció*

Egy másik érdekessége Bartók közreadásának a fentebb látható kötőív alatti, staccato-ponttal jelölt egyforma hangok vonala, amely elválasztott, de hosszú hangokat jelent. Így az előadó egyforma súlyviszonyú és hosszúságú hangokat fog játszani, elveszítve ennek a szólamnak a táncos jellegét, a súlyok hierarchiája nem születik meg.

4. Les Coucous bénévoles – Kakukkmadár
(XIII. Ordre, 10. Couplet, *Sous des dominos jaunes* – A sárga dominók alatt)

Couperin megjegyzése: Coucou coucou⁹

Bartók tempó és karakterjelzése: Allegretto, leggiero

A cím:

A Bartók-közreadás címe nem közöl jelzést, magyarul szokásos a kegyes – esetleg jószágos, jámbor – kakukkok fordítás, mely ebben az esetben is bizonyára álarc mögött rejtőzködő személyt/személyeket, karaktert/karaktereket jelölhetett, tekintve, hogy a kakukk közismerten nem jószágosságáról ismert madár.

⁹ Valószínű fordítás: Kakukk-kakukk.

Pedálhasználat:

Ebben a darabban Bartók legérdekesebb közreadói javaslata a pedáljelzéssel kapcsolatos. Bartók folyamatos, egész ütemenkénti pedálhasználatot javasol, mely szinte teljesen eltünteti az egyébként 3/8-os tánckaraktert, amely az eredeti lejegyzésből jól kitűnik:



19. kottapélda. Bartók pedáljelzései

Ezzel a megoldással elhalványul a karakter és marad a harmónia változó vonalának kiemelése, és az apró történések helyett a zenei folyamat nagyobb ívére teszi a hangsúlyt. Egyúttal azonban el is veszítjük a kakukkok beszédét, jellegzetes felelgető jellegét a darab előadása során.

Couperin hasonló kötőívet használ a jobb kéz hangjai fölött, amely letartást (pedálszerű hatást) jelöl, az amúgy súlytalan ütemrészre kerülő kicsi hangsúllyal. A balkéz 3.–1. ütésre eső rövid akkordjai viszont kis fricskát, játékos/szemtelen hatást keltenek, ha komolyan vesszük Couperin lejegyzését.

Zongorán a pedál nélkül történő megszólaltatással már nagyot léphetünk a darab igazi jellegének felfedezése irányába. Ily módon a két kéz külön válhat egymástól, mint két személy, akik beszélnek, vagy épp vitatkoznak egymással és rögtön egy izgalmas történetben találhatjuk magunkat.

5. *Les Lys naissants – Fejlődő liliomok*
(XIII. Ordre, nyitótétel)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Moderement et Uniment¹⁰

Bartók tempójelzése: Moderato, leggerissimo, molto legato

A cím:

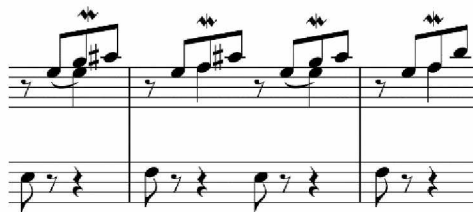
Az előbbiekhöz hasonlóan ez a mű is a XIII., h-moll szvit (Ordre) tétele, méghozzá az első, nyitó tétel. A címben meghatározott téma alapján szintén programzenének

¹⁰ Mérsékelt és egyenletesen.

gondolnánk, még hozzá a fejlődő helyett, inkább az épp születő, nyíló liliomokról beszél. A hangzاتفelbontások alulról felfelé való építkezése, a kis virágok egy-egy kis rajzolataként is felfoghatóak. Kutatások szerint a tétel *Orléans-i Fülöp*, a későbbi régens portréja; a liliom pedig a *Bourbon-ház* és a királyi hatalom jelképe volt.¹¹

Pedálhasználat:

A lejegyzést figyelmesen nézve felfedezhetjük, hogy Couperin tudatosan, folyton változó, néha meglepő hangsúlyozásokat, elválasztásokat javasol a műben, szünetekkel teszi töredezetté, lebegővé a kompozíciót:



20. kottapélda. Részlet a 29–31. ütemekből

A kiragadott részletben Couperin minden motívumot másként köt, ezáltal másként hangsúlyoz.



21. kottapélda. A Bartók által javasolt pedáljelzések

Láthatjuk, hogy ha mindezt pedállal szólaltatjuk meg, mint ahogyan Bartók javasolja, gyakorlatilag teljesen eltűnik a hangsúlyoknak ez a finom játéka, és marad a harmóniamenet rajzolata.

6. *Le Petit Rien* – Rondo (XIV. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Rondeau, Légèrement¹²
Bartók tempójelzése: Allegretto

¹¹ Cseh Dalma: *François Couperin: Pièces de clavecin. Nemesi arcképcsarnok a királyi udvarban.* DLA doktori értekezés. 2012. 63. o.

¹² Könnyedén.

A cím:

Bartók nem fordította le a címet, pedig a Couperinre jellemző franciás humor itt is megtalálható, ugyanis a cím: „A kis semmiség”. A bájos kis tétel egyébként valóban rondó formájú, és jelen esetben Bartók megtartotta az eredeti szerkezet egészét, mind a két couplet-t.

Kötőívek:

Bartók több esetben olyan kötőíveket alkalmaz, melyeket Couperin nem, valamint azokon a helyeken, ahol az eredetiben a páros kötés – lásd: korábbi példák – *inegal* megoldást jelezne, saját jelzéseivel egyenlővé teszi azokat.

A legérdekesebb azonban a szokásos hosszú kötőívek szembetűnő használata a második couplet jobb kezében. Négy ütemen keresztül átívelő legato dallamvezetés:



22. kottapélda. 41–44. ütemek, Bartók kötőíve

Az alapvetően tizenhatod értékekből álló hosszú dallam jó kontrasztja a rondótéma táncosabb nyolcadainak. De ez a megoldás sokkal inkább jellemző a klasszikus kor billentyűs kompozícióira – például Mozart zongoraszonátáira –, mint a francia barokk nagy mesterére. Ezzel teljesen elsimítja a dallam különleges lépéseit, fordulatait. Sokkal valószínűbb, autentikusabb megoldás, ha ezeket a fordulatokat apró kötésekkel kiemeljük, így a dallamban előforduló nagy lépéseket is megmutathatjuk:



23. kottapélda. 41–44. ütemek, lehetséges verzió

Természetesen más megoldás is létezhet, de ez a verzió új szint hozhat a darabba, amely egyébként is a második couplet feladata lenne. Érdeemes megjegyezni, hogy egyforma ritmusképletek (itt: tizenhatodok) esetén a barokk esztétikája nem a gyöngyöző egyenletességet tartotta ideális játékmódnak, hanem a tagolt, beszédszerű, különböző hangközöket különbözőképpen artikuláló egyenlőtlenéget; ez természetesen csak árnyalatnyi lehet, és nem zavarhatja a tempót és az érthetőséget.

Dinamika:

Itt egy olyan dinamikai megoldást találhatunk, amely a mai napig nagyon közkedvelt a zongoristák körében, és amit előszeretettel alkalmaznak a barokk darabok megszólaltatása esetén. Ennek példaként a legszembeötlőbb helyet a második couplet lezárásakor láthatjuk. Az utolsó ütemekben a folyamatos *diminuendo*-t találjuk, amely a záró ütemre *pp*-ban érkezik meg:



24. kottapélda. 56–58. ütemek, Bartók dinamikai instrukciói

Ez a javaslat zongorán nagyszerűen megvalósítható, és igen hatásos, ezért is olyan közkedvelt. De ne felejtsük el, hogy a csembaló nem képes jelentős dinamikai különbségekre, változtatásokra, ebben az esetben pedig a barokk kor zeneszerzőjének csupán két lehetősége marad hangerőkülönbségek létrehozására: egyrészt a struktúra változtatásával, több, vagy épp kevesebb szólam használatával, akkordok megjelenésével, vagy épp elhagyásukkal építkezhet. A másik lehetőség, hogy a hangszer amúgy is meglévő jellegzetességeit kiaknázva bizonyos szólamokat olyan regiszterekben szólaltat meg, ahol amúgy is halkabb, vagy éppen erőteljesebb a hangszer hangja.

A francia csembalóépítés egyik jellegzetessége, hogy a hangszer a felsőbb regiszterekben egyre világosabb, általában halkabb hangon szól. Az alsó regiszterek azonban – egyre vastagabb húrokkal – egyre erőteljesebb hangzást adnak. Ily módon az a nagy *d* hang a mely a szakaszt lezárja nem a leghalkabb, hanem épp a legerőteljesebb hangja ennek a résznek. Arról se feledkezzünk meg, hogy a csembaló hangterjedelme kisebb volt, mint a mai zongoráé. Így nézve még sokkal erősebb effektusként szerepel ez a mély hang, hiszen igen közel volt a klaviatúra végéhez.

Couperin az ezt megelőző hosszú, vékonyan szőtt mondatok végére egy erőteljes zárlatot tervezett, és akkor járunk el a leghitelesebben, ha ezt az eredeti szándékot követjük.

7. *Air dans le goût Polonais – Lengyel ária*
(XX. Ordre, La Princesse Marie – 3. rész)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Vivement: Les notes égales, et marquées¹³
Bartók tempójelzése: Moderato

A cím:

Ennek a darabnak kapcsán is helyesebb lenne követni a francia címet a „Darab lengyel stílusban” (a kor francia zenéjében az *Air* hangszeres darabot is jelölhetett), vagy egyszerűen: Polonéz, ugyanis a darab karakterét kutatva felfedezhetjük, hogy a népies tánc-karakter dominál. Bartók közreadói javaslatai talán inkább az ária karaktert szeretnék kidomborítani, erre mutatnak hosszú *legato*-i, halk dinamikára utasító jelzései: sok *pp*, *p*, *mp*.

Princesse Marie, teljes nevén Marie Catherine Sophie Félicité Leszczyńska hercegnő XV. Lajos ifjú, lengyel származású felesége volt. Couperin ebben a darabban „a hercegnő udvartartásával együtt a francia udvarba érkező lengyel nemesek nevetségesen merev etikettjét gúnyolja ki”.¹⁴ A történeti háttér ismeretében a tétel népies-táncos jellege igazolódni látszik.

Tempó:

Jellegét tekintve ez a harmadik rész igazi, hatásos befejező tétel, gyors és erőteljes hangzású. Couperin eredeti tempó és karakter javaslata is erre vonatkozik: a mű legyen élénk, egyenletes hangokkal – tehát nem *inegal* megoldásokkal – és *marcato* súlyokkal játszva. Bartók a *moderato* jelzést javasolja. A metronómjelzés – ♩ = 160 – mindenképpen visszafogottabb karaktert képzel el. A csembalón megszólaló tömör akkordok erőteljes jellegének ellentmond a helyenkénti *leggiero* jelzés; az *allargando* és *accelerando* megengedettek ugyan a „korhű” előadásban is, de kottában rögzítésük talán túlságosan megköti a játékos fantáziáját.

Dinamika:

Bartók alapvetően a piano tartományba helyezi el ezt a darabot. (Az első szakasz ismétlésekor, még a *pianissimo*-t is javasol.) A legnagyobb csúcspontok esetén sem

¹³ Élénken: egyenlő és hangsúlyos hangok.

¹⁴ Cseh D., i.m. 69. o.

jut tovább a *mezzoforte* jelzésnél. Itt is bőven alkalmazza a dinamikai jeleket, gyakran rövid zenei egységek megkülönböztetésére, átvezetések, lezárások megjelenítésére.

A Couperin által írt erőteljes és súlyos akkordok a kíséretben sok mindent elárulnak nekünk:



25. kottapélda. Couperin lejegyzése

A kottakép igen kifejező lehet, ha figyelmesen, és megfelelően olvassuk. Egyértelműen súlyos akkordokról van szó, először a kezdő felütés-ütem első, de valójában a kettő-re eső basszusaként; ezt az első, majd második negyedre eső akkordok 'döngölő' egymásutánja követi. Később szabálytalan súlyok is megjelennek a második illetve harmadik ütésen.

A *Pièces de clavecin* III–IV. kötetében ebben a darabban használja először Couperin a ' jelet, a motívumok közötti apró levegők érzékeltetésére. Ez a darab bővelkedik e jelekben, ami kissé töredezetté teszi a folyamatot, de ez bizonyára tudatos: jelenthet sutaságot, esetlenséget a táncban, ha hiszünk a feltételezett történetnek.

Különösen érdekes a zárlat lelépő nyolcada, amely nem a megérkezés, megnyugvás érzetét kelti bennünk, hanem épp ellenkezőleg, szinte sürgeti a folytatást. Mindebből kiderülhet, hogy rusztikus, népies jellegű tánc-karakterről van szó, mely a lágy csembaló hangzás helyett sokkal inkább megkövetelné minél több regiszter bekapcsolását, és ezáltal egy igazi *tutti* hangzás megvalósítását. Ennél a tételnél tehát zongorán is előnyben részesíteném a *forte* hangerőt, erős hangsúlyozással, igazi markáns játékmóddal segítve a népi jelleg és a tánc-karakter megszületését.

Kötőívek, artikulációk:

Érdemes még pár gondolat erejéig elidőznünk a kötőívekben Bartók által alkalmazott változtatásoknál. Couperin szokatlanul sok artikulációs jelet alkalmaz ebben a tételben. A fent említett, levegővételt jelző vesszők mellett nagyon sok *staccato* jelölést alkalmaz, mely minden valószínűség szerint a népies karakterrel és az egyenletes játékmóddal van összefüggésben. Bartók ezt mindannyiszor legato ívre

korrigálja. Nézzük meg hogyan jelölte Couperin az 53. és 54. ütem jobb kezének artikulációit:



26a kottapélda. *Couperin érdekes staccatói*

Bartók ezt a következőképpen módosította:



26b kottapélda. *Bartók artikulációs javaslatai*

Ez egy kiragadott példa a sok közül, de jól illusztrálja az eltérő kottairási-, olvasási-, pedagógiai- elvek, konvenciók különbségeit.

8. *Les Chérubins ou l'aimable Lazure* – *Cherubinok* (XX. Ordre)

Couperin tempó és karakterjelzése: *Gracieusement, Sans lenteur*¹⁵
Bartók tempó és karakterjelzése: *Allegretto, dolce*

A cím:

Couperin címeinek teljes értelmezése sok esetben rejtve marad előttünk. Elképzelhető, hogy a nehéz megfejthetőség volt az, ami Bartókot arra vezette, hogy leegyszerűsítse, és pusztán a „Cherubinok” címet adja a darabnak. A német és a francia cím is eltér egymástól,¹⁶ és valószínű, hogy ismét egy személy portréját ábrázolja Couperin. A játékos, pajkos karakter egyértelmű és Bartók is ebbe az irányba tanácsol bennünket.

Kötőívek, artikulációk:

Couperin szokásostól eltérő kötőívét, Bartók táncos jellegű artikulációval korrigálja:

¹⁵ Kecsésen, lassúság nélkül.

¹⁶ Lásd a függelékben a táblázatot.



27. kottapélda. A Gát által közreadott Urtext és Bartók artikulációi

Ezt a nagy, lefelé hajló lépést talán mindannyian Bartókéhoz hasonló módon artikulálnánk, ha nem lenne ott a szerző által kért kötőív, amely kiemeli ennek a lépésnek a feszültségét. Valószínűleg érdemes kissé késleltetve játszani – ezt mutatja az utána található apró levegővétel jelzés is –, kiemelve az incselkedő jelleget. Ha az apró levegővételeket is figyelembe vesszük, Couperin karaktere pajkos vidámságot, és játékoságot mutat, amibe beleférnek apró megállások, tempóingadozások. Bartók azonban csak a táncos jellegre szorítkozik.

9. *Les Satyres Chevre-Pieds* – Kecskelábú szatírok (XXIII. Ordre)

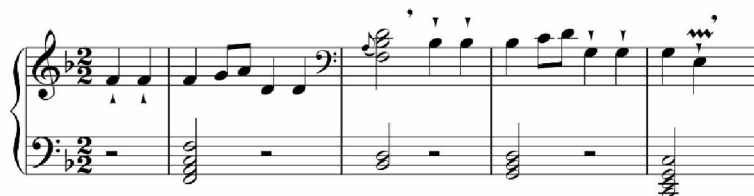
Couperin tempó- és karakterjelzése: *Vivement: et dans un goût burlesque*¹⁷

Bartók tempó- és karakterjelzése: *Allegro pesante, marcato pesante*

Bartók csak a Couperin által írt tétel második részét válogatta be a kötetbe, vélhetően jellegzetesen súlyos karaktere miatt. F-dúr hangnemét M.-A. Charpentier (1643–1704) így jellemzi: „dühös és temperamentumos”.¹⁸

Arpeggiók:

Sem Couperin, sem Bartók nem utal az arpeggiókra mégis érdemes talán ennek a darabnak kapcsán pár szót ejtenünk erről. A téma apropóját a bal kéz súlyos, néha diszsonáns akkordjai szolgáltatják.



28. kottapélda. A darab első ütemei a Gát-féle kiadásból

¹⁷ Gyorsan: és burleszkhez hasonlóan.

¹⁸ *Der Barockpianist*. Könemann Music, Budapest, 1996 (közr.: Pekka Vapaavuori-Hannele Hymminen), 93–94. o.

Ezek az akkordok csembalón megkívánják a gyors arpeggióval történő megszólaltatást. A hangszer maga igényli ezt, mivel a pengetők zaja túl nagy lesz abban az esetben, ha egyszerre használjuk őket. A teljesen egyszerre megszólaló akkordhangok száraz, csúnya hangzást adnak. Mi a helyzet a zongorán? Ez a hangszer adottságaiból fakadóan nem kívánná meg az arpeggiókat, mégis úgy gondolom, sokkal ízebb módon lehet előadni velük ezt a darabot. Különösen a harmadik ütem elején álló *B-dúr* akkordot tekintve, amikor az előkét, a gyors arpeggió hangjai közé illesztjük be. Fontos hogy ezek az arpeggiók a súllyal időben – semmiképp sem elé játszva – hangozzanak; legyenek gyorsak, és minden hangjuk egyforma intenzitással szólaljon meg, akár a csembalón.

10. *Les Tambourins – Dobosok*
(XX. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Notes égales,¹⁹ tres legerement
Bartók tempójelzése: Moderato, a Trio: Tranquillo

Artikuláció:

Ez a darab címével egyértelmű programot ad az előadónak. A dobosok ábrázolásához Couperin sok ismétlődő ritmust, ismétlődő dallamot, valamint mérőszerű basszus hangokat használ. Bartók a kötőívvel ismét egy kicsit letompítja a „dobverők” lüktetését:



29. kottapélda. 3–4. ütem, Bartók közreadói javaslatai az artikulációra

A kiragadott idézet szándékosan egy olyan részt mutat meg, ahol a leginkább dobszerű zenei anyag szólal meg. Az eredeti szöveg – kötőjelek hiányában – jól inspirál a dobütések ritmikusságának és rövidségének megszólaltatására. Couperin tempóra és karakterre vonatkozó jelölése is egyenletes és nagyon könnyed játékmódot ír elő számunkra. Véleményem szerint akkor járunk el legjobban, ha a *non legato*hoz

¹⁹ Egyenletes hangok, nagyon könnyedén.

nagyon közeli billentéssel megpróbáljuk minél jobban visszaadni ezeket a jellegzetesen indulószerű ritmusokat, mintha mi is dobolnánk a hangszerünkön.

II. kötet

11. *Les Tricoteuses* – *Kötő nénikék* (XXIII. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: *Tres legerement*²⁰

Bartók tempójelzése: *Comodo*

Cím:

Couperin program zenéje, karakterábrázolása ebben a darabban elsőrendűen érvényesül. A kötőtűk monoton csattogása, kitartó, szorgos munka, és még a leszaladó szemek miatti ijedtség is megjelenik a zene nyelvén. Ez utóbbi dinamikai ábrázolásával kapcsolatosan javasol Bartók egy olyan megoldást, amelyet érdemes közelebbről megvizsgálnunk:

Dinamika:



30. kottapélda. 38 – 42. ütem, *Bartók dinamikai elképzelése*

Jól látható, hogy Bartók hangsúlyos, erőteljes indítást javasol, ami ezután egyre halkul, sőt a második szakaszban egészen a fortétól a pianóig tartó halkítást javasol. Ez a terület – a tétel végén – éppen a leesett szemeket ábrázoló rész. Couperin a szűkített akkordok feszültségével humorosan ábrázolja ezt a történetet: egy kis ijedelem ugyan, de a probléma azért könnyen orvosolható. Bartók megoldása, hogy a hangsúlyozással kiemeli az első hangokat, utána pedig visszavonul, és piano zárja le a darabot.

A barokk zeneszerzők eszköztárában az ismétlés, az újra elmondás sokkal inkább a nyomatékosítást, a crescendo irányát képviseli. Ezért ebben a részletben is

²⁰ Nagyon könnyedén.

talán szerencsésebb a megnyugtató megérkezés, megoldódás irányába haladva, a crescendo érzetével megvalósítani a tétel befejezését.

12. *L' Arlequine – Harlekin*
(XXIII. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: *Grotesquement*²¹
Bartók tempójelzése: *Allegretto*

Tempó és karakter:

Couperin jelölésében a kifejezések sok esetben egyszerre vonatkoznak az adott tempóra és az eljátszandó karakterre is. Bartók tempójelzésként egyszerűen az *allegretto* kifejezést használja, szemben a Couperin által írt szemléletes *grotesquement* felirattal. A szerző eredeti szándéka az volt, hogy bemutassa a vásári komédiák bohócának furcsaságait, csetlését-botlását, és eszközül a sokszor nem könnyen megvalósítható díszítések szolgálnak. Ezek a díszítések megakasztják a folyamatot, érdeemes is egy kissé megnyújtani az idejüket, így lejátszhatóbbak is lesznek, és a groteszk karakter is sokkal jobban érvényesül.

A csembalóra, illetve zongorára írt irodalomban Scarlattitól Liszt Ferencig számos példát látunk arra, hogy a technikai nehézségek bizonyos esetekben a zeneszerző részéről éppen azért kerülnek bele a zenébe, hogy általuk lehetőség nyíljon apró agogikákra, a tempó kiszélesítésére, és ezáltal jobban kifejezhessék a zenei mondanivalót. Ilyen esetekben – és szerintem ez a tétel is ebbe a kategóriába tartozik – hiba lenne a bravúros, egy tempóban történő megoldás, mert ugyan a teljesítmény kiemelkedő lehet, de a karakter nem tud így megszületni.

Dinamika:

A tétel végső szakaszából eltűnnek a díszítések, és a kintornát idéző zene kedves, ereszkedő szekvenciában oldódik fel, amely először közép regiszterekben szólal meg, majd megismétlődik – a francia clavecinisták kedvelt eszközével: *Petite reprise* (kis visszatérés) – a balkézben egy oktávval mélyebb és mozgalmasabb kísérettel. Bartók ezt a részt egészen *pp* javasolja előadni, de csembaló alsó regisztereinek erőteljes

²¹ Groteszk módon.

hangzására és a szeptim-akkordok érdekességére tekintettel a szerző eredeti szándéka sokkal inkább egy dinamikailag emelkedettebb örömteli megérkezés lehetett.

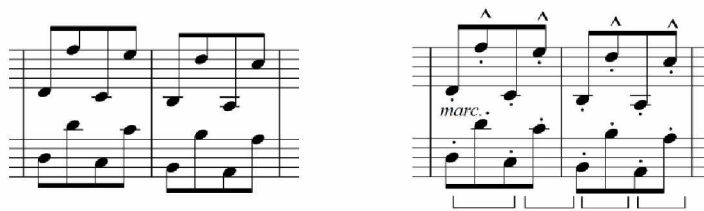
13. *Le Trophée – Trofeum*
(XXII. Ordre)

Couperin nem ad utasítást.
Bartók tempójelzése: Allegro

Egészen egyedi darab, kiemelkedik Couperin apró motívumokból építkező, kötött dallamokat, kis lépéseket, sokszor szűk regisztereket használó művei közül. Szinte már zongoraszerű távolságok – négy oktáv –, nagy ugrások, ritmikus hangszerkezelés rajzolja meg a győzelem dicsőségét, vagy illusztrálja a vadászon elejtett trófeát. A fényes D-dúr hangnemről M.-A. Charpentier (1643–1704) a következőket írja: „jókedvű, nagyon harcias”,²² ez a natúr trombiták hangneme, vadászat, harc, csaták ábrázolásának egyik eszköze. A tételhez eredetileg még két Air is tartozik, de Bartók ezeket elhagyta.

Hangsúlyok:

Bartók az előbb említett nagy ugrásokat egy kicsit továbbgondolta, és a pedállal, hangsúlyjelekkel az eredetitől jelentősen eltérő javaslattal állt elő:



31. kottapélda. Couperin lejegyzése és Bartók instrukciói

Ha Bartók javaslatait valósítjuk meg, egy érdekes kötés jön létre – a pedál segítségével –, méghozzá oly módon, hogy az ugrások felső, második hangja kap hangsúlyt és az alsó hang szólal meg röviden. Couperin nem jelez semmit, de a hangok elrendezéséből sok minden kiderül. Az ugrások első hangja – az alsó hangok – megegyeznek a két kézben, a második, felső hangok már a harmóniát erősítik egy-egy terc megszólaltatásával. Egyértelmű, hogy a mélyebb regiszterben megszólaló, oktávban

²² *Der Barockpianist* i.m. 93–94. o.

kettőzött hangok súlyosabban szólalnak meg a csembalón, mint a felső hangok. A súlyviszonyok klasszikus barokk hierarchiája is ezt erősíti meg. Bartók javaslatával ellentétesen inkább hosszabb és súlyosabb első hangokat és rövidebb, könnyedebb második hangokat lenne célszerű ezen a helyen játszani.

Pedálhasználat:

Érdekes még a több ütemen át tartó pedáljelzés is, amelyet Bartók – azonos harmónia esetén – többször is alkalmaz a darab folyamán. A kiragadott részletünk egy ilyen területet mutat be:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff contains a series of chords with dynamic markings: *mf*, *mf*, *mf*, and *f*. The bottom staff contains a series of eighth notes. A bracket below the staves indicates a 32-measure example of Bartók's pedaling technique.

Bartók hosszú pedálra vonatkozó javaslata nagyon érdekes hangzásvilágot teremthet, főként, ha megvalósítjuk a folyamatosan lenyomva tartott pedál mellett az általa elképzelt dinamikákat is. A trombiták és dobok ritmikus fanfárját azonban sokkal jobban kiemelné, ha csak a megérkező, ütem elején lévő nyolcadokra vennénk rövid pedálokat, és a többi hangot hagynánk ritmikusan kopogni.

14. *Le Carillon de Cythère* – Harangjáték (XIV. Ordre)

Couperin tempó és karakterjelzése: *Agréablement, sans lenteur*²³

Bartók tempó és karakterjelzése: *Comodo, dolce*

Cím:

Az eredeti cím egyértelműen utal Khytira szigetére, amely a legenda szerint Aphrodité szülőhelye, a „tündérhon” volt. Couperin és hallgatósága számára egzotikus, mitikus világot jelenít meg. A darab is ezt a különleges hangulatot ragadja meg, magas regiszterekben csilingelő harangokkal, díszítésekkel, sokszor tercpárhuzamban mozgó szólamokkal.

²³ Kellemesen, lassúság nélkül.

Kötőívek, artikuláció:

Couperin az alapvetően kötött, legato – *lié* – játékmódot olyan mértékben meghatározza, hogy darabban előforduló diatonikus skálákat – amelyek kiváló alkalmat nyújtanának *jeu inegal* (egyenlőtlen játék) megvalósítására – hosszú ívvel összeköti, jelezve, hogy itt ez nem helyénvaló. Ugyanakkor talán éppen a darab elején szereplő karakterjelölés kissé egzotikus, arisztokratikus hangvétele miatt, néhány helyen kifejezetten staccato, könnyed dallamvezetést ír elő. Bartók azonban ezeken a helyeken is a hosszú legato mellett döntött:



33a kottapélda. 49–51. ütem, Bartók hosszú kötőívei

Bartók javaslata szerint – tenuto jelek – a dallam legmagasabb hangjai egy kicsit súlyosabban játszandók, természetesen végig szigorúan kötve.

Ezzel szemben Couperinnek egészen másfajta elképzelése volt. A staccato jelek megbontják az addigi dallamos karaktert, és inkább a könnyedség, a légiesség irányába viszik a dallamot.



33b kottapélda. 49–51. ütem, Couperin staccatói

15. *Le Moucheron* – Légydöngés
(VI. Ordre)

Couperin tempó és karakterjelzése: *Légèrement*²⁴

Bartók tempójelzése: *Allegro moderato*

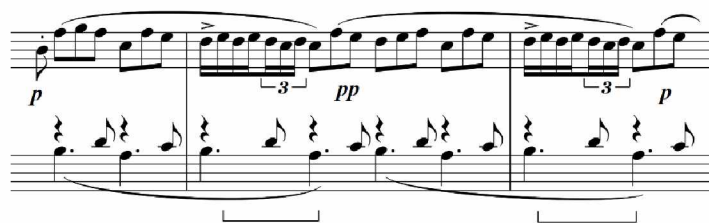
²⁴ Könnyedén.

Cím:

Egy igazi portré húzódik meg a címben szereplő szúnyog, légy vagy muslinca mögött: *Duchesse du Maine*, a francia udvari és társasági élet központi szereplője.²⁵ A hercegnő címere amúgy egy méhecskét ábrázolt, amely „kicsi, de mély sebeket tud ejteni”²⁶, és talán a zümmögő, kissé idegesítő karaktert is róla mintázta Couperin, aki egyébként tanára is volt. A darab a *Gigue* jellegzetes hármas lüktetésében íródott. B-dúr hangneméről Charpentier így nyilatkozik: „nagyszerű, jókedvű”.²⁷

Dinamika:

Érdeemes kitérni az úgynevezett teraszos dinamika²⁸ alkalmazására:



34. kottapélda. 4–6. ütem, Bartók közreadása

Az ismétlődő dallamfordulatokat Bartók úgy teszi színesebbé, hogy először hangosabb, másodsor halkabb, majd újra hangosabb játékot javasol. Az egyik probléma ezzel az, hogy erre nem volt lehetőség a lábpedál nélküli csembalókon, így Couperin hasonló megoldást nem választhatott. Másrészt, ha a szerző egymás után leírta ugyanúgy ezeket a részeket, akkor egészen biztosan volt vele valami szándéka. Lehet, hogy a címben szereplő szúnyog idegesítő, folyamatos zúgását akarta ezzel ábrázolni, vagy talán a hercegnő véget nem érő fecsegését. Akkor járunk el helyesen, ha dinamikai játékok helyett ezt a karakter ragadjuk meg azzal a céllal, hogy a saját hallgatóságunkban hasonló hatást érjünk el, mint Couperin közönségének értő felismerése.

²⁵ Cseh Dalma, i. m. 55–57. o. Részletesen ír a hercegnőről.

²⁶ Uo.

²⁷ *Der Barockpianist*, i.m. 93–94. o.

²⁸ Ezt a dinamikáról szóló fejezetben részletesebben tárgyaljuk.

16. *Les Baricades mystérieuses – Titokzatos barrikádok*²⁹
(VI. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Rondeau, Vivement³⁰
Bartók tempó- és karakterjelzése: Allegro assai, sempre legatissimo

Az ujjpedál alkalmazása:

A csembalóirodalom szerzői gyakran alkalmazták ezt az eszközt. Ebben az esetben jó alkalom nyílik arra, hogy közelebbről is szemügyre vegyük ennek alkalmazását.³¹ Couperin valójában harmóniamenetekbe bújtatott dallammal rajzolja meg a címben szereplő és számunkra – az évszázadok távlatából nézve – talán még titokzatosabb barrikádokat.

A darab egyik különlegessége, hogy a több couplet-t is tartalmazó, rondó formájú mű nem lépi át a két és fél oktávós hangterjedelmet. Mindez pedig az alsóbb regiszterekre korlátozódik – a két kéz szólamai basszuskulcsban lejegyzettek –, ezzel is hozzájárulva a különös, sötét hangulathoz. Az ujjainkkal történő pedálozás gyakorlatilag megjelenik a lejegyzésben, ugyanis Couperin akkurátusan jelzi az összes letartani kívánt hang hosszát:



35. kottapélda. 1–4. ütem, Couperin lejegyzése a Gát-féle Urtext-kiadásból

Valójában a dallam és az akkordok szoros szimbiózisáról beszélhetünk, ahol a dallam nem egy önállóan játszott szólam, hanem a hangzatfelbontásokból születik meg.



36. kottapélda. A felbontásoktól megtisztított dallam és a mögötte letartott akkordok

²⁹ Közkezdvelt tétel, hangulata, karaktere miatt sok esetben olyan zongoraművészek is rendszeresen játsszák, akik egyébként nem foglalkoztak behatóbban Couperin művészetével, mint például Cziffra György.

³⁰ Élénken.

³¹ L. 4. fejezet, a pedálozásról.

Az ujjpedál használatával egyszerre él a dallam és vele az akkordok, amelyek felbontása jól idézi a francia clavecinisták lantos elődjeinek műveit. (Nem véletlenül népszerű ez a darab a gitárosok és lantosok körében is.)

A zongorista előadónak nem kis feladat, hogy egyszerre hagyja élni a dallamot és a felbontásokat, és szorosan odatapadva a billentyűzethez, és megszólaltassa a hangszer saját zengését, felhangjait is. A későbbi korok zongoratechnikája aztán elfeledte ezt a fajta billentést, hiszen a zengető pedál megjelenésével feleslegessé vált ez a technika. De a barokk kor billentyűs zenéjében érdemes újra felfedeznünk és alkalmaznunk zongorán is ezt a technikai megoldást.

17. Les Petits Moulins à vent – Szélmalmocskák
(XVII. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: tres légerement³²
Bartók tempó- és karakterjelzése: Vivace, leggiero

Couperin ujjrendjei:

A végig tizenhatodok mozgásával megkomponált tételt – tulajdonképpen csak egy-egy zárlat esetén áll meg a malmok forgása – négyhangos motívumok, sűrűn ismétlődő terc- és szekundlépések, valamint teljes skálamenetek alkotják. Ez utóbbi kapcsán minden zongorista növendék megfelelő életkorban megkapja képzését az ujjrendeket illetően, hogy a későbbiekben automatikusan használni tudja az egyes darabokban. A darabban előforduló skálamenetek esetén ez így nézne ki:

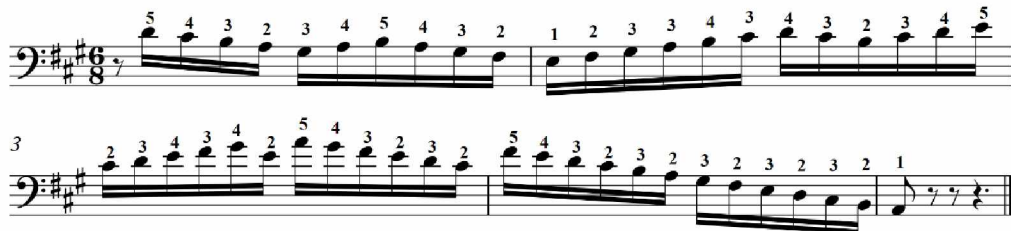


37. kottapélda. A darab néhány skálájának ma használatos ujjrendjei

Couperin csembalóiskoláját tanulmányozva azonban felfedezhetjük, hogy a régi korok billentyűsei egyáltalán nem használták olyan sűrűn a hüvelykujjukat. A skálákat felfelé, alapvetően a 3. és 4. ujj ismétlődő kötéseivel, lefelé pedig, zömében a 3. és 2. ujj kötésével oldották meg jobb kézben; a bal kéz pedig ennek a tükörképe. A Couperin-szvitek első könyvének záró darabjában – az V., A-dúr Ordre, *Les Ondes*

³² Nagyon könnyedén.

tételének 4. couplet-jában – sűrű tizenhatod meneteket találunk, amelyeket Couperin később a *L'Art de toucher le clavecin*ben is például hoz erre az ujjrendre.



38. kottapélda. Couperin skálaujjrendje a *L'Art de toucher le clavecin*ből

Jól megfigyelhető az 3. és 4. vagy épp a 2. és 3. ujj ismétlődése az irányoknak megfelelően. Ezt alapul véve Couperin ujjrendje ehhez hasonlóan alakulhat, a fent említett skálamenetekben:



39. kottapélda. Egy lehetséges verzió Couperin ujjrendjére

Miért lehet ez fontos számunkra? Egyrészt arra figyelmeztet, hogy nem biztos, hogy olyan gyors tempót kell választanunk, ami csak a mai ujjazattal megvalósítható. Másrészt az apró kis kötések – melyek a régi ujjrenddel mindenképpen létrejönnek – beszédesebbé, artikuláltabbá tehetik a tizenhatod mozgásokat. Ezáltal megérthetjük, hogy az egyenletes értékekre épülő, motorikus előadás nem biztos, hogy megfelel az eredeti elképzelésnek.

Érdemes-e a régi ujjazattal játszani a darabot? Ez már ízlés és képességek dolga. Ahhoz, hogy otthonosan mozoghassunk a régi ujjrenddel játszott skálákban, sokat kell gyakorolni, és keresni kell az ujjak és a kézfej rugalmas alkalmazkodását. Ha valaki megteszi, csak nyerhet vele, de a legfontosabb, hogy ismerjük ezt az alapelvet.

18. *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* – A régi és dicső vándormuzsikuskok díszfelvonulása

(XI. Ordre)

Couperin tempó- és karakterjelzése: Marche, sans lenteur, legerement

Bartók tempójelzése: Maestoso, Piu mosso, Allegro

Cím:

A cím háttérében egy több éves történet áll³³, amely során a *Ménestrandise* – tulajdonképpen a zenészek ősi céhe, amelyben helyet kaptak a vásári komédiások, zsonglőrök és kintornások is – és az udvar kifinomul zenészei, művészei perben álltak; Couperin természetesen ez utóbbiak oldalán. Ebben a művében ennek állít emléket kicsit kigúnyolva, kifigurázva az ellenfelet. A tételnek a végéről hiányzik 4. és 5. jelenet, de a meglévő első 3 rész is kerek egészeknek hat.

1. jelenet: *Les Notables et Jures – Ménestrandeurs (Marche)* – A notabilitások és bírák – Kobzosok (induló)
2. jelenet: *1^{er} e 2. Air de Vielle – Les Vielleux et les Gueux* – A fidulás 1. és 2. áriája – A kintornások és a koldusok
3. jelenet: *Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques: avec les Ours et les Singes* – Zsonglőrök, akrobaták, csepűrágók (vásári komédiások) a medvékkel és a majmokkal
A C-dúr hangnem Charpentier szerint: „jókedvű, harcias”.³⁴

Pedálhasználat:

A barokk művek előadásával kapcsolatosan minden alkalommal kérdés a pedálhasználat. Már volt szó arról, mikor ne használjunk pedált³⁵, hogy nem helyes a pedállal elfedni az artikulációt³⁶, részletesen megvizsgáltuk az ujjpedál használatát³⁷, most viszont egy olyan helyet nézünk meg, ahol kívánatos a pedál használata amennyiben a zeneszerző szándékai szerinti hangzást szeretnénk elérni.

A kontra C, melyre Couperin a 2. és 3. részt orgonapontszerűen építi, az egyik legmélyebb hangja a csembalónak. Erőtéljes, vastag hangzása és folyamatos jelenléte az állandó zúgás érzetét teremti meg ebben a darabban. Couperin *Bourdon* jelöléssel látja el, amely Bourdon-basszus állandó kvintjének csembalón történő megjelenítésére utal.

Ez a hangzás véleményem szerint igényli a zengető pedál használatát, mert nélküle a csembaló csengő-bongó akusztikáját megidéző megszólalás helyett száraz, tompa hangzás keletkezik. Bátran használhatjuk ezt az eszközt, kivéve azokat a helyeket, ahol a jobb kézben esetleg rövid hangokkal emeljük ki a táncos karaktert.

³³ Cseh Dalma, i. m. 2012. 24–25. o

³⁴ *Der Barockpianist* i.m. 93.-94.o.

³⁵ 2. *L'Espérance – Remény*, 4. *Les Coucous bénévoles – Kakukkmadár*.

³⁶ 5. *Les Lys naissants – Fejlődő liliomok*, 13. *Le Trophée – Trofeum*.

³⁷ 16. *Les Baricades mystérieuses – Titokzatos barrikádok*.

Ezek a helyeken viszont a korábban már (a 16. *Les Baricades mystérieuses* – *Titokzatos barrikádok* kapcsán) tárgyalt ujjpedál alkalmazásával biztosíthatjuk a kíséretben a felhangdús megszólalást.

5. Alapelvek F. Couperin csembalódarabjainak zongorán történő tanításához és előadásához

A hangszerek különbözőségei

Minden kornak megvolt a saját zenei stílusa, hangzásideálja és az ehhez tartozó megfelelő hangszere; ez egyazon időszakban országonként, területenként eltérő is lehetett. A barokk kor két meghatározó húros-billentyűs hangszertípusát, a klavichordot és a csembalót nevezhetjük mai zongoránk őseinek. Bár billentyűs hangszerek lévén megszólaltathatjuk rajtuk ugyanazon darabokat, mégis gyökeresen eltérő mechanikával, hangzással, játékmódbeli sajátosságokkal rendelkeznek.

Az általános különbségek előtt fontos egy kicsit elidőznünk a francia barokk idevágó vonásainál. XIV. Lajos, a „Napkirály” (1638–1715) ugyan súlyos társadalmi igazságtalanságok árán, de sikeresen megteremtett egy pazar-pazarló kultúrát, ahol a zene, a színház, az opera szinte korlátlan anyagi forrásokra támaszkodva hozhatta létre remekműveit. Egy-egy hangszer önmagában is komoly műalkotás volt; a festészet, fafaragás, megmunkálás szempontjából épp annyira, mint a hangszerépítés tekintetében. A francia udvarban a színház, az opera, a számos vonós- fúvós- és alkalmi kamarazene együttes mellett a csembalónak igen nagy szerepe volt a zenei életben éppúgy, mint a királyi és nemesi gyermekek neveltetésében. Franciaországban is ismerték a klavichordot, de a „fenséges” csembaló népszerűsége mellett kevésbé volt használatos; később a fortepiano elterjedése is lassabb volt, mint például a német területeken.

Az éneklő jelleget megvalósító billentéskultúra főleg a klavichordon valósítható meg, amely elsősorban a tanítás, az otthoni gyakorlás és a komponálás eszköze volt. Legendás klavichordjátékos volt Carl Philipp Emmanuel Bach, de ez volt J. S. Bach, W. A. Mozart és J. Haydn egyik kedvelt billentyűs hangszere is. Közismert vélekedés volt, hogy a jó billentyűs játék alapjai a klavichordon sajátíthatók el. Carl Philipp Emmanuel Bach így írt erről:

Minden zongoristának legyen egy jó csembalója és egy jó clavichordja is, hogy mindkettőn felváltva játszhasson mindenfélét. Aki jó előadással játszik clavichordon, az ezt a csembalón is meg tudja valósítani, de ez fordítva már nincs így. A clavichordot

tehát a jó előadás megtanulásához, a cembalót pedig az ujjak megfelelő erejének megszerzésére kell használni.¹

A klavichord szerkezete és felépítése a legszorosabb kapcsolatot biztosítja a játékos, a klaviatúra és a megszólaló hang között. Ezen a hangszeren játszva, a billentyű lenyomása által egy kis réz (vagy más fém)-lapocska (*tangens*) érinti meg a húrt, és mindaddig, amíg lenyomva tartjuk, ez a kapcsolat fennáll – így ujjaink végével közvetlenül hatást gyakorolhatunk a rezgő húrra. Ennek veszélye, hogy a hang túl nagy erővel billentve, ezáltal túlságosan megnyújtva a húrt, akár hamis is lehet. A klavichord képes dinamikai árnyalatokra, érzékeny billentése alkalmassá teszi az éneklő játékmódra, ami a csembalójátékban is kamatozik. Vibrátót (*Bebung*) is alkalmazhatunk, amiről így írt Carl Philipp Emmanuel Bach:

Hosszú és kifejezéstelen hangot megvibrálhatunk úgy, hogy a billentyűt az azon fekvő maradó húrral egyenletesen ringatjuk.²

E sajátosságok olyan különleges és szoros kapcsolatot tesznek lehetővé a hangszer és játékos között, amely a többi billentyűs hangszer esetében nem áll fenn ilyen mértékben. Ma halksága miatt koncertteremben ritkán hallható, de megfelelő akusztikai körülmények között jól érvényesül finom hangja. A barokk billentyűs játékmódok taglalásánál tehát a klavichord éneklő, kifejező, árnyalt előadásra képes voltát éppúgy számításba kell venni, mint a csembaló lehetőségeit.

A keletkező hang és megszólaltatója közötti közvetlen kapcsolatot vizsgálva sorrendben a következő instrumentum a csembaló. Ez a hangszer már több szerkezeti elemet tartalmaz, de még mindig sokkal közvetlenebb kapcsolatot biztosít a húrokhoz közel elhelyezkedő úgynevezett pengető – kezdetben madártoll, korunkban bőr vagy műanyag lapocska – érzete, mint a zongora esetében az ehhez képest távolról meglendülő kalapácsé. Itt a húrt a billentyű segítségével indított ugró és az annak végén található pengető segít megszólaltatni. Gát József a zongora történetéről szóló könyvében így ír erről:

Helyes beszabályozásnál a pengető egy milliméternyire áll a húr alatt, így tehát a billentyű lenyomásakor egész rövid utat kell megtennie, hogy a húrt elérje, és máris nekifekszik a húrnak.³

¹ Carl Philipp Emmanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* Berlin, 1753, II. rész 1762. 15.§. Idézi: Gát József: *A zongora története*. Zeneműkiadó, Budapest, 1964. 33. o.

² Gát József: *A zongora története*, i. m. 14. o.

³ Uo. 20. o.

A csembaló természetesen nem képes olyan gazdag árnyalatok létrehozására, mint a klavichord, de sokféle eszközt használva, érzékeny billentéskultúrával, differenciált artikulációval, életteli telis, színes hangzás érhető el rajta. Ennek volt nagy mestere volt François Couperin:

Miután a clavecin minden egyes hangja külön-külön meghatározott [meghatározott erősségű] és ennek következtében se nem erősíthető, se nem gyengíthető, eddig jóformán lehetetlennek látszott az az állítás, hogy ebbe a hangszerbe lelket lehet lehelni: mégis, fáradozásaimmal, amellyel az égből kapott kevés tehetséget kifejlesztettem, érthetővé szeretném tenni, hogyan lettem olyan szerencsés, hogy hozzáértő embereknek – akik abban a megtiszteltetésben részesítettek, hogy meghallgattak – élményt adhattam; és olyan növendékeket nevelhettem, akik talán még engem is túlszárnyalnak.⁴

Másutt ezt írja: „A csembalónak [...] vannak más előnyei, melyek a pontosság, világosság, fényesség [...]”⁵

Igazán jellemző Couperinre a nagyfokú elkötelezettség és igényesség a megfelelő hang minősége és a megfelelő gesztus megszületése iránt. Ezért amikor az ő darabjait játsszuk, nekünk is hasonlóképpen igényesnek kell lennünk a megszólaló hang szépsége, a dallamok és a díszítések kidolgozottsága iránt.

A klavichord a maga halk hangján igen sok árnyalatot és egy viszonylag szélesebb dinamikai skálát volt képes megvalósítani. Ezzel szemben a csembaló hangja, ahogy Couperintól is olvashattuk, kevésbé befolyásolható. Adott esetben azonban több manuállal is rendelkezett, amelyek akár több regisztert is képesek voltak megszólaltatni. Alapvető húrrendszere a „8 lábas”⁶ (8') regiszter, az egy oktávval magasabban megszólaló húrsor a „4 lábas”, az egy oktávval mélyebben megszólaló pedig a „16 lábas” (ennek alkalmazása igen ritka) elnevezést kapta.⁷ Ez viszont hangzásban már egy színesebb megszólalási lehetőséget nyújtott. A hangszereken sok esetben két 8' regiszter is volt, ahol a különböző húrsorokat, más-más szint adva, saját pengető sorok szólaltatták meg. Az egyes manuálokat és a regisztereket különböző variációkban lehetett összekapcsolni. Ha ehhez még hozzávesszük a lantregisztert is –

⁴ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin* 1717 Ford. Gát József: *A zongora története*, i. m. 33–34. o.

⁵ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*, i.m. 46. o.

⁶ „Ez az elnevezés az orgonától származik, ahol a nagy C sípjának hosszúsága 8 láb, azaz kb. 250 centiméter”. L. Gát József: *A zongora története*, i. m. 21. o.

⁷ Előfordult „2 lábas” regiszter is, de ez nem volt jellemző.

amikor a húrok zengését kis filcdarabok tompították –, vagy a *peau de buffle*⁸ regisztert, akkor sok lehetséges változat áll a rendelkezésünkre. Bach és Händel valószínűleg ilyen gazdag megszólalási lehetőségű csembalókkal rendelkeztek. Gát József írja, hogy:

Egy – a berlini múzeumban őrzött – állítólag J. S. Bach hagyatékából származó hangszer beosztása és építési módja szolgál a ma a világ legkiválóbb cembaloépítőinek mintául... Alsó manuáljában 8' + 16', felső manuáljában 8' + 4' van. Händelnek is volt egy ugyanilyen hangszere.⁹

A csembaló és a klavichord mellett, az 1700-as években útjára indult a fortepiano (Angliában *pianoforte*, Németországban *Hammerklavier*, *Hammerflügel* néven), amely kalapácsszerkezetét tekintve már egyértelműen a mai zongora irányába mutat. Érdekes hogy a cimbalom és annak egyik kitűnő korabeli megszólaltatója (Pantaleon Hebenstreit, 1668–1750) indította útjára ezt a fejlesztést a 18. század elején. Fellépése nyomán egymástól függetlenül egyszerre hárman is kidolgozták a kalapács szerkezetet.¹⁰

Bartolomeo Cristofori (1655–1731) firenzei hangszerkészítő 1709-ben készítette el az első ilyen hangszerét, Christoph Gottlieb Schröter (1699–1782) kicsit később, 1721-ben a drezdai udvarnak nyújtotta be modelljeit, a francia hangszerkészítő Jean Marius pedig 1716-ban mutatta be saját modelljeit a Francia Tudományos Akadémiának.¹¹

Ettől az időtől kezdve folyamatosan keresték az ideális szerkezeti megoldásokat ahhoz, hogy a hangszer széles dinamikai eszköztárral, éneklő hanggal rendelkezzen, megbízhatóan tartsa a hangolását, ugyanakkor billentyűzete lehetővé tudjon tenni nagyobb sebességet is. Az útkeresés során több megfeneklett próbálkozás és zsákutca mellett kialakult a bécsi mechanika – neves építők: Andreas Streicher (1761–1833), Anton Walter (1752–1826), Johann Schantz (1762–1828), valamint az angol mechanika John Broadwood (1732–1812), a Broadwood and Sons alapítója,

⁸ Pascal Joseph Taskin (1723–1793) szabadalma volt. Vagy az alsó 8' toll-pengetői helyett, vagy egy negyedik pengetősorként bőrrrel pengetett. Ez puhára kikészített bőr volt, más, mint a 20. században is használt kemény bőr, és nagyon finom hangzást adott.

⁹ Gát József: *A zongora története*, i. m. 23. oldal Kutatások szerint a berlini múzeumban őrzött hangszer nem eredeti, és nem tekinthető mintának a korabeli német hangszerek vizsgálatánál. Lásd *Das Berliner „Bach-Cembalo“ Ein Mythos und seine Folgen* Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Musikinstrumenten-Museum Berlin 1995.

¹⁰ Gát József: *A zongora története*, i. m. 42. o.

¹¹ Uo. 43–46. o.

valamint Sebastian Erard (1752–1831) találmányaként.¹² A német (bécsi) hangszereknek könnyű, világos, csengő hangjuk volt, az angoloknak teltebb és rezonánsabb.¹³ A korai zongorák még csembaló-testbe építődtek, vékony húrokkal, általában 2 húrral 1 kalapácshoz. Lassan lett igény nagyobb hangra, ez vastagabb, több húrt (modern zongorán már fonott basszus-húrokat), a nagyobb feszültség fémkeretet, ez pedig robusztusabb testet kívánt. A hang nagyobb lett, de sok szín elveszett.

Ezek a hangszerek már mai zongoránk közvetlen ősei. Fel kell figyelniük arra, hogy egyre bonyolultabb szerkezetek segítik a kalapácsmechanika működését, amelyek egyúttal soha nem látott távlatokat nyitnak meg a megszólaltatni kívánt hang befolyásolására.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a zongora esetében tartózkodunk a legtávolabb a keletkező hangtól, azaz legáttételesebb a kapcsolat a játékos és hangszere között. Ez a távolság sok esetben a zongoristákat – tisztelet a kivételnek – általában érzéketlenebbé teszi a hang keletkezése iránt.

Időközben a hangszerkészítés is átalakult, a kis családi vállalkozásokból egyre több embert foglalkoztató gyárak nőttek ki. A mai zongorák a korábbiakhoz képes egészen más kultúra, más igény, más művészet- és életszemlélet termékei. Hasonló formáik, anyagaik, uniformizált külsejük és billentyűzetük mellett a hangszergyártók a hangfekvések kiegyenlített hangzására törekedtek, így látva biztosítva a zongorista számára mindenütt a legoptimálisabb technikai és művészi körülményeket.

Hangszerkezelés

A hangszerek természete

A 17–18. század legkitűnőbb hangszerei inspiráló élményt nyújthatnak mai játékosaik számára. Több közép- és felsőoktatási intézményben ma már lehetősége van a tanulóknak kipróbálni jó minőségű kópia-hangszereket, elsősorban a csembalót. Ez nagyon fontos tapasztalat lehet, amely egyaránt színesítheti a zenei elképzeléseket és a billentéskultúrát. Megítélésem szerint nagy koncepcióbeli különbség van mai hangszereink gyártása és a régi hangszerek építése között. Nemcsak a nagyüzemi, illetve a manufakturális vagy a szerkezetbeli különbségekre gondolok, hanem az

¹² Uo. 54. és 67. o.

¹³ Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük*. Gondolat kiadó, Budapest, 2005. 32. o.

elkészült hangszer és játékosa közötti kapcsolatra. Számomra inspirálóan hat egy 18. századi francia csembaló kópia-hangszer. Hangja, billentyűzetének finom kidolgozása, színei segítik a darabok megvalósítását. Ezeknek a hangszereknek a tulajdonságai – erősségei és hiányosságai – egyszerre befolyásolják előadói szándékainkat. Tapasztalatom szerint a velük figyelmesen eltöltött gyakorló-kísérletező idő alatt sok mindent magunktól felfedezhetünk a barokk művek megszólaltatásával kapcsolatosan.

A mai zongorát ezzel szemben a legsokoldalúbb billentyűs hangszernek tervezték, amely elsősorban a 19–20. századi előadói stílus igényeihez igazodik. Éppen ezért, ha valaki francia barokk műveket szeretne rajta megszólaltatni, a kezdetektől törekednie kell az igényes és differenciált billentéskultúrára, a hang és a hangzás finomságainak kiismerésére, a zengő atmoszféra megteremtésére. Mai zongoránk, szemben a régi francia csembalókkal, ezt magától nem fogja megtenni. De ha megvan bennünk az elképzelés egy megfelelő hangzáskép iránt, a hangszer képessé válhat a játékos szándékaihoz történő alkalmazkodásra, és így megidézheti a régi korok és zenék hangzásvilágát.

A zongorán történő megvalósítás

Első lépés lehet ezen a téren, ha gyakorlás vagy éppen előadás esetén kivesszük a kottatartót a zongorából. Sokat segíthet a hangigény kialakulásában, ugyanis vizuálisan elénk tárul a megszólalás pillanata; a kottatartó nem árnyékol, ezáltal sokkal intenzívebben halljuk a megszólaló zongorahangot. Az ily módon történő figyelmes gyakorlás lehetőséget ad az árnyalatok pontos megfigyelésére. (Természetesen ez nem csupán a francia barokk művek előadására lesz jótékony hatással, hanem minden területen más minőséget adhat játékunknak.)

A megfelelő érzékenység mellett a zongoristának határozott, világos elképzelésekkel kell rendelkeznie. Ki kell hogy alakuljon bennünk egy megvalósítandó cél a hangzás tekintetében, valamint a tempó, a karakter és a díszítések dolgában. Amennyiben ez kifejlődik bennünk a historikus előadásmód felfedezése során és sok mű megismerése közben, modern hangszerünk is – nagyszerűen alkalmazkodva elvárásainkhoz – kitűnő eszköze lehet a barokk zene tolmácsolásának. Egyértelmű, hogy a mai zongora historikus szempontból akár

tökéletlennek is mondható, de ennek ellenére, ha határozott elképzelésekkel nyúlunk hozzá, jó partnerre válhat e művek megszólaltatásakor.

Pedálhasználat

Megoszlanak a vélemények a barokk billentyűs művek zongorán történő megszólaltatása kapcsán a pedál használata tekintetében. Egyesek teljesen figyelmen kívül hagyják a historikus zenei irányzat felismeréseit, és bátor pedálhasználatra buzdítanak, amikor csak szükségesnek érezzük. A probléma ezzel az, hogy bár nagyon szép és megindító előadások is születhetnek, az ilyen interpretációkból teljesen eltűnnek a barokk világ zenei karakterei. Lehetnek lenyűgözők, de sosem lesznek hitelesek. Mások arra hivatkoznak, hogy a barokk kor instrumentumai nem rendelkeztek a zengető pedálhoz hasonló eszközzel, így e művek előadása során nekünk sem szabad használnunk azt. Ahogy az előbbivel, úgy ezzel az utóbbi megállapítással is vitába szállnék. Azzal egyetértek, hogy a pedálhasználat semmiképpen sem szolgálhat arra, hogy könnyebben áthidaljuk a távolságokat, vagy a nehezen játszható részeknél a pedált hívjuk segítségül.¹⁴ Ha ennek fényében kezdetben pedál nélkül kezdjük el játszani ezeket a darabokat, felismerjük, hogy milyen komoly manuális felkészültséggel rendelkeztek a barokk kor billentyűs muzikusai. Az ujjak függetlenítése, a billentés kontrollja, a távolságot leküzdő csuklómozdulatok kidolgozottsága olyan technikai felkészültséget vár el az előadótól, ami a zömében klasszikus és romantikus irodalmon nevelkedett zongoristák számára igencsak magasra teszi a mércét. Hamar levonhatjuk azt a következtetést, hogy a régi korok billentyűsei semmiképpen sem voltak kevésbé technikásak, mint a 19. és 20. század nagy virtuózai, csak éppen másként nyilvánult meg virtuozitásuk.

Erről az alapról elindulva mindenképpen érdemes a francia barokk billentyűs darabokat is először pedál nélkül elsajátítani. De úgy gondolom, a pedálhasználatnak igenis van létjogosultsága, még hozzá az instrumentumok közötti jelentős különbségek miatt.¹⁵ A csembaló, bár nem rendelkezett zengető pedállal, hangja mégis zengő, csengő-bongó. Ezen a hangszeren játszva fel sem merül bennünk a zengető pedál hiánya. Sőt ha még hozzávesszük az akkori kor lehetséges akusztikai környezetét, a

¹⁴ Lásd: 2. *L'Espérance – Remény.*

¹⁵ Lásd: 18. *Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrade – A régi és dicső vándormuzikusok díszfelvonulása.*

paloták többnyire kőborítású termeit, rá kell jönnünk, hogy ezek a művek általában hosszú lecsengésű terekben szólaltak meg.

A mai zongora hangzása, pedál nélkül, sok esetben száraz, ami éppúgy távol van a korabeli hangzásképtől, mint a sűrűn pedálozott változat. A helyes megoldás az lehet, ha a pedált csak az akusztikai környezet kitágítására, a felhangdús megszólalás elősegítésére, valamint színként használjuk, és a technikailag nehéz helyeket kezünk ügyességével oldjuk meg a pedál segítségével nélkül. Tapasztalataim szerint a pedál lenyomásának, intenzitásának mértékével is jelentős hangzás-különbségek valósíthatók meg.

Ujjpedál

Ujjpedálozásnak nevezem – nevezik – azt a technikai megoldást, amelynek segítségével a hangszer gazdagabb, felhangdúsabb hangzását ujjainkkal teremtjük meg.¹⁶ A barokk hangszerek esetén nem beszélhetünk a hang hosszabbítására szolgáló pedálszerkezeetről, az még a korai zongoráknál sem volt adott. De a mai zongorázási kultúrában tanuló és felnövekvő diákok számára inspirációt adhat az elérni kívánt hangzás képről, ha ezt a kifejezést használjuk.

Találó megfogalmazást olvashatunk erről az *English Harpsichord Magazine* egyik cikkében, amely az alapvető csembalózási ismereteket igyekszik a zongoristák számára röviden összefoglalni:

A pedál „a zongora lelke” - alapvetően is szükséges lefordítanunk a csembaló nyelvére. A zongorista–csembalista jobb lába néha úgy tűnik, mintha egy képzeletbeli pedált használna. Az a vágy, hogy minden lehetséges hangnak hosszabb lecsengése legyen, több rezonanciát hozzáadva, végeredményben ugyanannyira nagyszerű a csembalón, mint a zongorán, csak itt egyedül az ujjakkal kell ezt megvalósítani.¹⁷

Valóban az ujjaink megfelelő, a megkívánt hangzáshoz alkalmazkodó használatával a pedálozáshoz hasonló akusztikai környezetet tudunk teremteni. Ennek módja elmagyarázva egyszerűnek tűnik, a kipróbálás során azonban rájövünk arra, hogy mind a gondolkodásunknak, mind a billentéskultúránknak változnia kell

¹⁶ Lásd: 16. *Les Baricades mystérieuses – Titokzatos barrikádok*.

¹⁷ Roy Truby: „The Elementary Harpsichord Technique”. *The English Harpsichord Magazine* Vol 1 No 5 (1975). (Engedéllyel közzétéve a British Harpsichord Society hivatalos honlapján is.) (Fordította Lakatos Péter.) www.harpsichord.org.uk/EH/ehm.htm.

ahhoz, hogy ezt meg tudjuk valósítani, és ez nem mindig egyszerű. Michel de Saint-Lambert híres, csembalójátékról szóló művében így ír erről:

Bizonyos szakaszok akkordként szólalnak meg, bár valójában nem azok, mert az a szabályos, ha a hangokat letartjuk, amíg másfajta következnek.¹⁸

Láthatjuk, hogy az azonos harmóniában összecsengő hangokat tovább is letarthatjuk, mint azt a lejegyzésük alapján tennénk, és ezáltal több húr zengését biztosíthatjuk a megszólaló dallamoknak. Klasszikusnak számító példa – s talán a tanulás, elsajátítás szempontjából ideális első mérföldkő lehet – J. S. Bach *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének, első, C-dúr prelúdiuma, mely egyszerű hangzsfelbontásaival, szinte felkínálja ennek alkalmazását.¹⁹

Donington így ír erről az eszközzel és használatáról:

A csembalón nincsen olyan pedál, amely a hangfogók felemelésével lehetővé tenné, hogy a többi húron akusztikusan rokon zengések jöjjenek létre. Ezért nagyon fontos, hogy minden hangot letartsunk leütése után, ameddig csak az ujjak elérik, vagy a harmónia azonos marad, és ameddig a frazeálás, vagy az artikuláció logikája nem mond ennek ellent.²⁰

A zongorán rendelkezésünkre áll a pedál, ezért felvetődhet a kérdés, miért vesződünk ennek a játékmódnak az elsajátításával. Először is, mert rendkívül hasznos lehet pusztán abból a szempontból is, hogy fejleszti az ujjak, a kéz, a csukló rugalmasságát, és megtanít még jobban a fülünkre hagyatkozva koordinálni a mozgást. Másrészt pedig az ujjainkkal elért pedálhatás egészen más érzetet kelt, mint a lábpedál használata. Ha elkezdjük elsajátítani ezt a technikát, olyan nagyszerű élményben lehet részünk, amely nem csupán a csembalón tapasztalható meg, hanem a zongorán is jól érzékelhető. Megfelelően alkalmazva a hangok hosszú letartását, a hangszer hangja elkezd kinyílni, és az az érzésünk támadhat, mintha önálló életre kelve, magától zengene.

¹⁸ Michel de Saint-Lambert: *Principes du clavecin*. Párizs, 1720, 41. o. Idézi: Robert Donington, i. m. 101. o.

¹⁹ A francia *style brisé* a kottában pontosan jelzett, tört akkordokra épülő kompozíciós eljárást jelenti. Ez a mű is ennek a stílusnak szép példája.

²⁰ Robert Donington: *A barokk zene előadómódja*, i.m. 100. o.

Couperin díszítései a zongorán

Sok zongorista kerüli François Couperin műveit a díszítések sokasága miatt, hiszen néha olyan sok ornamenssel találkozunk, hogy nehezen felismerhetők akár a dallam eredeti hangjai is. Ugyanakkor az is egyértelmű, hogy ezek a díszítések szerves részei a műveknek, és nélkülük a darabok nem játszhatók.

Ezen a téren sokat árt a zongoratanítás jellegzetes hiányossága, nevezetesen, hogy gyakran nem foglalkoznak a tanulás első szakaszában a barokk művek díszítéseivel.²¹ Ez hibás megközelítés, és egyben sok további probléma forrása. Könnyen belátható, hogyha a díszítések nehezek, akkor megtanulásukat nem elhalasztani kell, nem kikerülni a problémát, hanem – rászánva az időt és az energiát – a darab szerves részeként kell tanulnunk őket. Ha ezt elmulasztjuk, és csak a mű elsajátításának végső szakaszában kezdünk hozzá, akkor sok esetben már nem marad kellő idő a jó megoldásra.

Mindenekelőtt meg kell értenünk, hogy a díszítések szorosan kapcsolódtak ahhoz a fényűző kultúrához és gazdag zenei hagyományhoz, amelyben Couperin és kortársai éltek és dolgoztak. A francia királyi udvar külsőségei, viselkedési szokásai, a társalgás, az öltözködés, a színpadi előadások, a táncok, az építészet, a kertművészet, a zene fennköltiséget, választékosságot tükrözött legapróbb részleteiben is. A díszítések éppúgy jelen voltak az udvari élet minden mozzanatában, a képzőművészetben, a hangszerek kivitelezésében, mint a bonyolult táncmozdulatokban és a kifinomult etikettben. Mivel Couperin és muzsikája ehhez a világhoz kötődik, az általa előírt és finoman kidolgozott ornamensek fontosak és elhagyhatatlanok kompozícióiban is.

Bár csembalón valóban könnyebb kivitelezni az ornamenseket, de ez zongorán sem megoldhatatlan feladat. Fontos azonban tisztában lennünk a Couperin által megfogalmazott alapelvekkel mind a díszítések tanulása, gyakorlása, mind az előadása kapcsán. Couperin így ír erről:

A legtöbb embernek kevés adottsága van a *tremblement*-ek (trillák), *port-de-voix*-k (appoggiatúrák) eljátszásához bizonyos ujjakkal, ebben az esetben azt tanácsolom, hogy ne hanyagolják el, hanem sok gyakorlással próbálják fejleszteni. De, ezzel egy

²¹ Minden bizonnyal vannak kivételek, de közel húsz esztendő alatt, amit a zenei felsőoktatásban eltöltöttem, minden új zongorista növendékem ezt erősítette meg. Véleményem szerint néhány esetben az alsó és középfokon tanító tanárok maguk is bizonytalanok a díszítésekkel kapcsolatban, ezért ha lehet, kerüljük az ezzel kapcsolatos teendőket.

időben, az ügyesebb ujjak is még tökéletesebbek lesznek, ezért ezeket kellene inkább használni a gyengébbek helyett.²²

Nagyon hasznos tanácsok ezek az ornamensek elsajátításához. Mindenekelőtt jól látható, hogy a díszítések eljátszása Couperin idejében is gondot okozott. Valóban ez sok esetben adottság, az ujjak ügyességének, függetlenségének kérdése lehet. Couperin tapasztalt pedagógusként azonban arra buzdítja a kevésbé ügyes növendékeket, hogy ne adják fel a küzdelmet, hanem gyakorolják sokat a díszítéseket. Tapasztalataim alapján mondhatom, hogy Couperin tanácsa ma is helytálló. Látványos eredményeket lehet elérni ezen a területen tudatos gyakorlással. Arra bátorít, hogy ne csupán az általában ügyesebb ujjakkal – jobb kézben 3. és 2., valamint 4. és 3.; bal kézben 1. és 2., valamint 2. és 3.²³ – gyakoroljuk a díszítéseket, hanem kevésbé ügyes kombinációkban is. Ennek eredményeként, érdekes módon, az ügyesebbek is fejlődni fognak.

Alapvető jelentősége van a lassú gyakorlásnak. Sokan a tanulás folyamán megpróbálják azonnal tökéletesen megvalósítani a díszítéseket, és ha ez nem sikerül rögtön, feladják. Couperin e helyett a tudatos fejlesztést javasolja:

Ügyeljünk arra, hogy a trillák (*Tremblement*), mordentek (*Pincé*), appoggiatúrák (*Port-de voix*), arpeggiók (*Batterie*) és futamok (*Passage*) gyakorlása nagyon lassan történjék.²⁴

A lassú gyakorlás lehetőséget ad a díszítések megértésére és felfedezésére, így megszabadulva az ismeretlentől való félelemtől, sokkal bátrabban vállalkozhatunk az eljátszásukra, gyorsabb tempóban is.

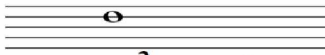
A megértéssel kapcsolatosan fontos megismernünk Couperin elgondolását a trillákkal (*Tremblement*) kapcsolatosan. Sok esetben ugyanis az a probléma, hogy nem tudjuk pontosan, mely hangokat, milyen gyorsan akarjuk játszani, csak a reflexeink dolgoznak. Látható azonban, hogy Couperinnek nagyon világos elképzelései voltak:


Bármely tekintélyes hosszúságú trilla (*Tremblement*) három részből áll, mely nem ugyanaz a megvalósulásban, mint a megjelenésében. 1. hangsúly, mely a főhang felett egy hanggal helyezkedik el, 2. ismétlődő trilla-ütések, 3. Megérkező pont.


²² François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*, i.m. 32. o.

²³ Uo. 38. o.

²⁴ Uo. 39. o.

Példa 

Trilla 

Megvalósítás 

A többi trillára vonatkozóan: azok tetszőlegesen. Vannak, melyeknek van hangsúlyos felső váltóhangjuk, és vannak, melyek annyira rövidek, hogy sem súlyos kezdőhangjuk, sem megérkező pontjuk nincs. Némelyik még „*Aspiration*”-ként (rövid éles hang, majd szünet) is játszható.²⁵

Világosan látható, hogy a hosszabb trillák (*Tremblement*) esetében Couperin három részt különböztet meg. Az első a kezdő hang, valójában hosszabb, felső váltóhang, amit szoktak támasztó hangnak is nevezni. Az eredeti szövegben a szerző az *appuyé*, „nyomott” kifejezést használja, ez a súlyosságra is utal. Ahogy említettük, fontos a felső váltóhangról indított trilla (*Tremblement*) és a basszus hang egy időben történő megszólaltatása. Az így megszólaló disszonancia és későbbi oldása fontos eszköze a zeneszerzőnek, ezért nem szabad röviden, jellegtelenül megszólaltatni, hanem az adott darab tempójának megfelelően, többé-kevésbé hosszán, hangsúlyosan kell megvalósítanunk.

Ennek a díszítésnek a második része nagyban függ az adott műben rendelkezésre álló időtől. Az ismétlődő trillaütésekkel kapcsolatosan Couperin a következő megállapítást teszi:

Habár a trillák egyenlő hangértékekben vannak lejegyezve első könyvem díszítéstáblázatában, mindazonáltal az elején lassabbak kellene, hogy legyenek, mint a végén, de ennek a fokozásnak észrevétlennek kell lennie.²⁶

Lassabban kezdjük – ez nyilvánvalóan fakad a hosszabb felső váltóhangból – majd fokozatosan gyorsítva érkezünk el a végéhez.²⁷

A harmadik rész a záró hang vagy megérkező pont. Talán furcsának tűnik, hogy külön említi ezeket a részeket Couperin, különösen ez utóbbit, hiszen elsőre magától értetődőnek tűnik. Fontos azonban előre megterveznünk a trilla lezárását is.

²⁵ Uo.

²⁶ Uo. 38. o.

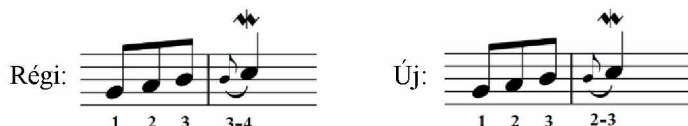
²⁷ Hasznos, ha ez a rész – a trilla második része – a tanulás első szakaszában tudatos mennyiségű trilla ütést tartalmaz. A növendékek számára kezdetben nagy kihívást jelent a trillában eljátszandó hangok mennyiségének kontrolálása. Ezért jobb, ha díszítések megvalósításában még járatlan diákok lassan, előre eltervezett számú trillaütést tanulnak meg. A gyorsítás során azután eltűnik a trilla beosztott jellege. Később, mikor már jártasak a díszítések megvalósításában, erre a beosztásra, lassú gyakorlásra nem feltétlen lesz már szükség.

Couperin maga is említi, hogy ez a felépítés csak a lassabb darabok hosszabb trillái esetén valósítható meg. Minél gyorsabb a tempó, annál kevesebb időnk van az ornamentekre, így egyre rövidebben kell azokat eljátszanunk. Érdekes, hogy a fenti idézetben odáig jut el, hogy a nagyon gyors tempókban gyakorlatilag el is hagyhatjuk ezeket a díszítéseket, és helyettük játszhatunk hangsúlyos rövid hangot (*Aspiration*) kicsi szünettel. Ezzel Couperin egy igen egyszerű megoldást javasol a lejátszhatatlannak tűnő trillák esetére.

Couperin csembalóiskolájában többször is hangsúlyozza az ujjrend fontosságát, mivel a helyes ujjazattal történő megszólaltatás szebb kivitelezést eredményez. A következő idézetből láthatjuk, hogy még akkor is meg tudta különböztetni, hogy az általa helyesnek, vagy épp helytelennek ítélt ujjrendet használták, ha oda sem nézett, csak a fülére támaszkodva mondott véleményt:

Kipróbáltam, hogy anélkül, hogy látnám az előadó kezét meg tudom különböztetni, hogy a két kérdéses díszítést ugyanazzal, vagy két különböző ujjal játszották. A tanítványaim is észreveszik ezt, ugyanúgy, mint ahogy én is, így arra a következtetésre jutottam, hogy van benne valami igazság, és én is a többség véleményén vagyok.²⁸

A kérdéses díszítés során Couperin az azonos hangokon történő ujjváltást javasolja:



40.kottapélda. Couperin példája a régi és az új ujjrendre

A korábbi 1, 2, 3; 3–4 ujjazat helyett az 1, 2, 3; 2–3 megoldást javasolja, mert így kötöttebb, simább lesz a dallam. Az általa tárgyalt ornemens (*port-de-voix*) megvalósítása mellett az ujjrend változtatása, cseréje sok más nehezebben lejátszható díszítés megoldását is elősegítheti.

A díszítések hossza, a hangismétlések száma is kérdéseket vethet fel a tanulás, az előadás során. Fontos tudnunk, hogy Couperin ezt egyenes arányba állítja, a lejegyzett hang időértékével, amelyen az ékesítés található.

Általánosságban, a hangok időértéke az, ami meg kell, hogy határozza a hosszú mordent (*Pincé double*), az appoggiatúrával indított mordent (*Port –de voix-double*) és a trilla (*Tremblement*) hosszúságát.²⁹

²⁸ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*, i. m. 38.

²⁹ Uo. 34. o.

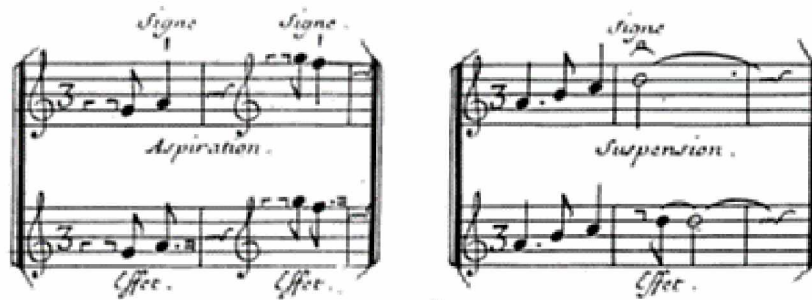
Hosszabb hangok tehát, hosszabb ornamenteket jelentenek és ez tetszőlegesen megválasztható a darab karakterének és az előadó ízlésének megfelelően.

Couperin ornamentei között találunk még két teljesen egyedi díszítést is, amelyek különlegessége, hogy nem díszítő hangokkal valósulnak meg, hanem a hang hosszának vagy kezdetének megváltoztatásával. Az egyik az *Aspiration*, amely a hang értékét rövidíti meg úgy, hogy jelentőssé teszi az így keletkező hang utáni szünetet. A másik a *Suspension*, amely az adott hang késleltetését, kicsit későbbi megszólaltatását jelenti. Itt is keletkezik egy kis szünet, hogy kiemelje az utána következő hangot.

Couperin így ír ezekről:

Ami az *Aspiration* kifejezésének hatását illeti, a hang elengedése-amely fölött ez a jel áll – lágy és lassú darabokban kevésbé gyorsan történjék, mint a könnyedekben és gyorsakban. A *Suspension* viszont alapvetően a lágy és lassú darabokban használatos. A szünetet a hang előtt, amelyen ez a jel áll, az játékos jó ízlése kell, hogy meghatározza.³⁰

Példa:



41. kottapélda. Az *Aspiration* és *Suspension* Couperin: *Pièces le Clavecin I.* kötetének díszítéstáblázatában

Mint minden ékítmény esetében, itt is fontos megtalálnunk az eljárásukhoz szükséges – Couperin által sokszor emlegetett – jó ízlést, a darab egészéhez viszonyított arányosságot tempóban és a hang hosszúságában.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a díszítések tanítása és elsajátítása során törekednünk kell, az adott díszítések helyes megértésére és tudatos megvalósítására. Hadd álljon még itt befejezésül egy megszívlelendő idézet *Laurence Boulay* francia csembalóművésznőtől: „A díszítéseket a koncert előtti utolsó pillanatig lassan kell gyakorolni.”³¹

³⁰ Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin* i. m. 34. o.

³¹ Horváth Anikó: *A csembaló virágkora Franciaországban*. DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2000. 53.o.

Dinamika

A barokk kor húros-billentyűs hangszerei nem rendelkeztek széles dinamikai lehetőségekkel. Tudatlanság lenne azt állítani, hogy a csembalón nem lehet dinamikát megvalósítani – de nem az erőteljesebb billentés eszközével, mint a zongorán. Ebben az esetben inkább a szerkezeti zörejek növekednek, így végeredményben a valódi hang intenzitása még csökkenni is fog. A kor zeneszerzői kompozíciós eszközökkel, például a szólamok számának növelésével-csökkentésével, a hangfekvések különbözőségével teremtettek természetes dinamikai struktúrákat. A hangszerüket jól ismerő csembalisták bizonyos megoldásokkal képesek „kijátszani” a mechanika merevségét, például a hangok differenciált letartásával, az arpeggiók tempójának (bizonyos stílusokban az akkordhangok számának) megválasztásával, vagy éppen az ujj-pedal használatával. Érdekes téma a manuálok, a regiszterterek és ezek váltásának, kombinálásának kérdése, hisz ezek eredményezhettek dúsabb, erőteljesebb, vagy éppen lágyabb hangzást.

Itt fontos kitérnünk az úgy nevezett „teraszos dinamika” kérdéskörére. Ez a kifejezés a *p* vagy *f* dinamikájú (vagy csupán két eltérő hangzású), önmagukban egységes hangzású részletek egymásutánját jelenti, ahol a hangszerek természetéből adódóan nincsenek átmenetek. Különbséget kell tennünk abban, hogy ezt a dinamikai változtatást hosszabb szakaszok, tétel részek között, vagy apró motívumok, egy-két ütemes frázisok között valósítjuk meg. Az előbbi, hosszabb szakaszokra vonatkozó dinamika minden valószínűség szerint használatos volt a csembaló zenében is:

Az orgona és a csembaló esetében maga a hangszer, ahogyan a barokk korban építették és használták az egyértelműen „terasz-dinamikát” határozott meg: hosszabb részletek szólaltak meg egyféle hangerővel (és hangszínnel), majd újabb, hosszabb részletek másféfével.³²

A rövid szakaszokra vonatkozó teraszos megoldással kapcsolatosan viszont kétségeink merülhetnek fel.³³ Ugyanis ez a még ma is népszerű elmélet abból indult ki, hogy a barokk művek szerzőinek és előadóinak is hiányoztak a dinamikai különbségek, és biztosan megragadtak minden lehetőséget, hogy a hangszer természetéből adódó korlátokat átléphessék. A másik gyakorlati érv a több manuálos

³² Robert Donington, i. m. 285. o.

³³ Lád: 15. *Le Moucheron – Légydöngés*.

csembaló lehetőségeire vagy a lábpedálos regiszterváltás lehetőségére épít. Úgy gondolják, hogy ezek alkalmat adhattak a darab közbeni gyors váltásokra, ugrásokra, a két különböző erősségre vagy hangszínűre regisztrált manuál között. Az elmélet elterjedése részben a zongorán való könnyű megvalósításának köszönhető, részben talán annak, hogy a barokk előadói eszközöket kevésbé ismerő előadó számára csupán ez az egyetlen eszköz tűnik alkalmazhatónak az előadás érdekessé tételére.

Ezeket az érveket a historikus barokk zenei felfogás erősen megkérdőjelezi, sőt cáfolja. A barokk kor szerzői, előadói és zenehallgatói nem hiányolták a szélsőséges dinamikai kontrasztokat a húros-billentyűs hangszerek eszközei közül, mert azok nem feleltek meg azok természetének.

A francia szerzők ugyanakkor számos esetben kívántak meg, írtak elő gyors manuálváltást (például Rameau: *La Poule*; nála a forte és piano jelzése: *fort-doux*), ezek igen hatásosak, és alaposan kigyakorolandók. Bachnál az *Olasz koncert*, a *Goldberg-variációk* és a *Francia Ouverture*, valamint a *Toccaták* néhány helye ír elő manuálváltást, illetve a két kéz különböző manuálokra való egyidejű játékát. Ezt a dinamikai, illetve színhatást a zongorán könnyű megvalósítani, de érdemes arra gondolni, hogy a manuálváltás az orgonán/csembalón csak kisebb-nagyobb idővesztéssel oldható meg.

A barokk kor darabjai sokkal kevésbé voltak dinamikailag meghatározottak, mint a későbbi korok művei. Nikolaus Harnoncourt így ír erről:

Mi a hangos, mi a halk – ma ez számít a legfontosabb formálási elvnek. A barokk zenében ez a fajta dinamika másodlagos jelentőségű. Aligha változik meg egy ebből a korból való darab lényege, ha hangosan, vagy halkán játsszák. Sok esetben meg is fordíthatnánk a dinamikát: forte helyett pianót, piano helyett fortét játszhatnánk; ha jól és érdekesen adnánk elő, így is lenne értelme a zenének.³⁴

Ez nagyon hasznos információ lehet. Valóban, a mai előadók jó része a dinamikai különbségek fontosságát keresné először a megvalósításban, de ez sok esetben csak másodlagos kérdés. Igazán fontos az apró motívumok megformálása, és ha ennek eszközeit felfedezzük, a dinamikai történések szinte maguktól a helyükre kerülnek.

Ez egy „kisléptékű dinamika”, amelynek változásai az egyes szótagokra és szavakra vonatkoznak. Ebben az értelemben a dinamika már a barokkban is rendkívül fontos

³⁴ Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene Utak egy új zeneértés felé.* (Ford. Péteri Judit.) Zeneműkiadó, Budapest, 1988. 50. o.

volt, csak itt nem dinamikának nevezzük, hanem mivel az egyes hangokhoz és a legkisebb hangcsoportokhoz kapcsolódik, az artikuláció része.³⁵

Megállapíthatjuk, hogy a barokk művek előadása sem a széles skálát bejáró, sem a hirtelen változásokra építő dinamikai eszköztárat nem igényli, alkalmazása a zongorán nem szükséges, és ellentmond a barokk kor esztétikájának, zene-szemléletének.

Az előadás és a tanítás további kérdései

Úgy gondolom nyilvánvalóvá vált, hogy nézetem szerint lehet Couperin műveit a mai zongorán is eljátszani, de fontos, hogy rendelkezünk hozzá a megfelelő ismeretekkel, tapasztalatokkal. Ránki Dezső egy interjúbán ezt így fogalmazta meg:

Az biztos, hogy bármin is játszunk, a korabeli stílust – már amennyire rekonstruálható – tanulmányozni kell [...]³⁶

Bartók közreadói javaslatain és Couperin csembalóiskoláján keresztül már eddig is sok témát vettünk sorra, de néhány gondolat erejéig visszatérünk az előbbi fejezetekben külön nem tárgyalt, de nagyon fontos területekre. Szeretném összegezni a legszükségesebbeket, amelyekre egy új Couperin-mű megtanulása vagy tanítása során mindenképpen ügyelnünk kell.

Artikuláció

A barokk historikus zene világában minden a beszédhez és az énekhez kapcsolódik. A francia barokk természetesen a francia nyelvhez kötődik, így az artikulációk tekintetében is sok esetben egyedi, „franciás”, mástól eltérő alkalmazást találunk. Couperin egyben kora csembalózenéjének megújítója és fejlesztője is volt. Számára a kötések, a legato ívek különös jelentőséggel rendelkeztek, olyannyira, hogy saját jelzésrendszere is volt erre.³⁷ Mint minden historikus megközelítésű előadás során, itt

³⁵ Uo.

³⁶ Albert Mária interjúja. *MŰPA magazin*, 2014. szeptember–október.

³⁷ Lásd az *L'Art de toucher le clavecin* c. fejezetet 15–18. o.

is nagy jelentősége van a megfelelő – Urtext-kiadású – kotta használatának.³⁸ Ennek fényében tehát Couperin valamennyi jelzését szigorúan be kell tartanunk.

Két, korábban már tárgyalt kötőjellel kapcsolatosan szeretném ismét felhívni a figyelmet, ugyanis ezek értelmezése eltér attól, ahogyan a későbbi korokban alkalmazták őket. Egyik esetben, mikor a trilla (*Tremblement*) átkötött hangról érkezik, akkor másként kell megszólaltatnunk a kezdő hangot, mégpedig hozzákötve az előzőhöz, és az átkötés értelmében és kissé késleltetve indítani.³⁹ Másrészt fel kell figyelniünk a páros kötések ponttal együtt jelölt alkalmazására, ugyanis ez Couperinnél nem azt jelenti, hogy itt van páros kötés, másutt nincs, hanem azt, hogy ezeken a helyeken egyfajta pontozással (mint a *lombard ritmus* esetén), egyenetlenül (*inegal*) kell megszólaltatni az adott dallamot.⁴⁰ Általában rusztkus jellegű daraboknál, táncételeknél (például: *Gavotte*) találkozhatunk ezzel a jelöléssel.

Komolyan kell vennünk Couperin jelöléseit akkor is, ha az egyéb – akár historikus – tapasztalataink alapján más kötésekkel játszánk. Van, amikor Couperin hosszabb íveket javasol a dallamban, és ennek mindig van valami különleges oka, amit fel kell fedoznünk.⁴¹ Van, amikor éppen staccato pontok- és elválasztások szerepelnek ott, ahol nem várnánk ezeket.⁴²

Azokon a helyeken pedig, ahol Couperin nem ír kötőívet, a darab karakteréből kiindulva és egyéb historikus tapasztalatainkra alapozva kell megtalálnunk a helyes artikulációt.⁴³ Külön figyelmet kell szentelnünk a bal kézben játszott szólamok artikulációs kidolgozottságának, mert a későbbi korok billentyűs műveihez képest a barokk darabok megszólaltatásakor ennek hangsúlyosabb szerepe van.

Egy biztos, az egyformán rövid vagy egyformán hosszú hangok sorozata nem jellemző a barokk előadásmódra, ezért minden alkalommal fel kell fedoznünk a darab számára legmegfelelőbb megoldást.

³⁸ A Gát-féle kiadás kitűnő alap. Ugyan nem jelöli külön Couperin speciális szögletes kötéseit, de a megvalósítás szempontjából ennek nincs is jelentősége. Ugyanakkor ma már a fakszimile másolataihoz is könnyen hozzá lehet jutni, ahol leellenőrizhetjük kottánkat.

³⁹ Lásd: 1. *Les Vendangeuses* – Szüretelő lányok, 2. *L'Espérance* – Remény.

⁴⁰ Lásd: 1. *Les Vendangeuses* – Szüretelő lányok.

⁴¹ Lásd: 3. *La Coquetterie* – Kacérság 8. *Les Chérubins ou l'aimable Lazure* – Cherubínok.

⁴² Lásd: 7. *Air dans le goût Polonais* – Lengyel ária, 14. *Le Carillon de Cythère* – Harangjáték.

⁴³ Lásd: 6. *Le Petit Rien* – Rondo, 10. *Les Tambourins* – Dobosok, 17. *Les Petits Moulins à vent* – Szélmalmocskák.

Inegál

Ez a játékmód elsősorban a francia barokk zene sajátja, így Couperin muzsikájára is jellemző. Pontos megoldási javaslatokkal senki sem szolgálhat. Ez talán ebből az egyenlőtlenre utaló kifejezésből is fakad, amely egyéni szabadságot ad a megvalósításban. Amit biztosan tudunk, hogy a diatonikus lépésekből álló dallamok esetén az egyenletes ritmusértékek a nyújtott vagy éles ritmus irányába módosulhatnak. Couperin így ír erről:

Véleményem szerint vannak hiányosságai zenei lejegyzésünknek, [...] Mi például pontozva játszunk egyenletes, diatonikus nyolcad sorozatokat, habár egyenletes értékekben írjuk le azokat. Szokásunk fogva tart bennünket és mi ragaszkodunk hozzá.⁴⁴

Couperin elárulja, hogy – bár ezt nem jelzik a kottában – minden francia muzsikus tudja, egyfajta pontozott, egyenlőtlen játékmóddal szólaltatnak meg egyenletes nyolcadokban lejegyzett dallamokat. Ennek mértéke az adott darab karakterétől, tempójától és az előadótól függ.⁴⁵ Érdeemes kísérletezni, próbálgatni; ebben kiinduló pontunk lehet, ha a Couperin által javasolt ujjrendeket megismerjük és alkalmazzuk.⁴⁶

Tempók

Couperin egyik gyakran alkalmazott tempójelzése a *sans lenteur* azaz, lassúság nélkül, vagy: nem lassan. Ennek okát így magyarázza:

A gyengéd darabokra vonatkozóan, amelyeket csembalón játszunk, nem jó, ha olyan lassan játsszuk, mint más hangszereken, az elhaló hangok miatt. Kifejezés és a jó ízlés megőrizhető függetlenül a túlzott lassúságtól.⁴⁷

Ezek a művek tehát sohasem igazán lassúak, és erre akkor is ügyelnünk kell, ha a zongora hangja kevésbé elhaló, mint a csembalóé.

Nagyon fontos ügyelnünk arra, ha mű elején *mesuré*, azaz „az ütemnek megfelelően” kifejezést olvassuk. Ezeknek a daraboknak mindenképpen kötött a tempója. Couperin csembalóiskolájában a prelűdök kapcsán világossá teszi, hogy

⁴⁴ Uo. 49. o.

⁴⁵ Lásd: 1.4 A kottaolvasás fő jellemzői; az értelmezés különbségei.

⁴⁶ Lásd: 17. *Les Petits Moulins à vent – Szélmalmocskák*.

⁴⁷ François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin* i. m. 50. o.

azokat a prelűdöket, ahol nincs ez a megkötés kiírva, szabadon kell játszanunk, olyannyira, hogy az ütemvonal csupán csak a lejegyzés megkönnyítésére szolgál.⁴⁸ Ez a szabadság elsősorban a szabad prelűdökben (*Prélude non mesuré*) alkalmazható. Más darabok esetén – hacsak a szerző külön nem kívánja⁴⁹ – fontos megtartanunk a tempó egységét.⁵⁰

Fontos még, hogy a darabban szereplő artikulációk és díszítések szempontjából is megfelelő tempót válasszunk. Általában elmondható, hogy a túl gyors tempó szükségszerűen egyforma hangokat eredményez, és akadályozza a helyes tagolást.⁵¹ Sok esetben kifejezőbb a lassabb, de megfelelően tagolt előadás.

A darabok elején lévő karakter- és tempójelzések általában segítenek a darab jellegének megtalálásában. Ha pedig Couperin nem ír semmit a darab elején, akkor valószínűleg könnyen felfedezhetőnek tartotta a tempót a darab címének és jellegének – az ütemjelzés, a hangnem, a ritmika és a szerkesztésmód – megismerése által.

Még egy megszívlelendő tanulságot figyeljünk meg a hangszernél való elhelyezkedés, ülés kapcsán. Couperin csembaló iskolájában több utasítást is ad ezzel kapcsolatosan: „[...] kissé forduljunk jobbra; nem kell túl sorosan összezárni a térdeket, a lábfejeket tartsuk egymás mellett [...] nem illő, ha a metrumot a fejünkkel, vagy lábunkkal jelezzük [...] tekintsünk a hallgatóságra [...]”.⁵² Ugyanakkor óv bennünket a grimaszolástól, sőt javasolja, hogy ha szükséges, tükör segítségével javítsuk ezt a hibát.⁵³ Mindezeket egybevéve megállapíthatjuk, hogy abban az időben igen gazdaságosan, fölösleges mozdulatok nélkül játszottak a zenészek hangszerükön. A takarékos mozgás a csembaló helyes megszólaltatásából is következik, hiszen a kar súlyának itt nem látjuk hasznát. Couperin műveinek zongorán történő megszólaltatásakor nem árt, ha gondolunk ezekre a tanácsokra, és egy kis önfegyellemmel csupán a szükséges mozdulatokra szorítkozunk.

Bár sok esetben több a kérdésünk, mint a válaszunk, ez egyúttal új irányzatok megismerésére, újabb felfedezésekre sarkalhat bennünket. Éppen ezért tanárként arra biztatom növendékeimet, minél többet olvassanak, hallgassanak, és a barokk darabok előadásának mikéntjét sok kísérletezés után maguk alakítsák ki.

⁴⁸ Uo. 70. o.

⁴⁹ Lásd: 3. *La Coquetterie – Kacérság*.

⁵⁰ Lásd: 1. *Les Vendangeuses – Szüretelő lányok*.

⁵¹ Lásd: 12. *L'Arlequine – Harlekin*, 17. *Les Petits Moulins à vent – Szélmalmocskák*.

⁵² François Couperin: *L'Art de toucher le Clavecin*, i. m. 30. o.

⁵³ Uo.

6. Interjú a zenei megvalósításról zongorán és csembalón is jártas magyar előadóművészekkel

Bevezető

A zongora és a csembaló közötti átjárhatóság kérdése igen fontos kérdés. A historikus előadásmód művészei többnyire a korabeli hangszereket részesítik előnyben, számukra a barokk zene zongorán történő megszólaltatása korszerűtlenné vált. A zongoristák többsége ezzel szemben nem ismeri a historikus irányzat kutatásait, felfedezéseit, és sok esetben távol is tartja magát ezektől az információktól. Így kialakult egy szakadék a korabeli hangszereken játszó historikus előadások és a modern zongorát használó előadói gyakorlat között. Véleményem szerint azonban ez nem egy áthidalhatatlan távolság, és könnyen felépíthetünk egy olyan hidat a két irányzat közé, amely biztosítja az átjárhatóságot.

A következő interjúkérdések ezt kutatják olyan neves művészeket kérdezve, akik járatosak mind a csembaló – vagy más régi billentyűs hangszerek, mint például a klavichord –, mind a zongora megszólaltatásában. Négy kérdésre válaszolva mondják el személyes tapasztalataikat. A kérdéseket csak első alkalommal írom ki teljes terjedelmükben, ezután számokkal és rövid emlékeztetővel jelzem őket a rájuk adott válaszok esetén.

Jos van Immereseeltől kérdezték egy interjúban, hogy mennyire nehéz számára átállnia egyik billentyűs hangszerről a másikra, csembalóról zongorára, vagy épp fordítva. Immerseel így válaszolt:

Ha valaki tíz évig ugyanazt az autót használja, és aztán vesz egy másik típust, akkor sok nehézsége támad. De ha garázsban dolgozik, és egész nap különböző kocsikat vezet, akkor nem lesz ilyen jellegű problémája... Így van ez nálam a hangszerekkel.¹

¹ *Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk.* (Szerk. Péteri Judit.) Zeneműkiadó, Budapest, 1987. 9. o. (Beszélgetés Jos van Immerseellel.)

Elek Szilvia²

1. kérdés: Mindkét hangszeren otthonosan érzi magát, vagy az egyik azért közelebb áll a szívéhez?

E. Sz.: Mindkét hangszert közel érzem magamhoz, és tulajdonképpen nem is tudnék választani közülük, melyiket is szeretem jobban. Valójában nem is a hangszerek fontosak számomra, hanem az előadandó művek, és általában azt a hangszert választom az adott műhöz, amelyik a mű korának hangszere. Természetesen néha az is előfordul, hogy például barokk zenét zongorán adok elő, és ilyenkor igyekszem a zongora által nyújtott új lehetőségeket is kihasználni, de a korhű, stílushű előadáshoz ez esetben is ragaszkodom.

2. kérdés: Mennyire nehéz váltani, a csembaló és a zongora között? Előfordult, hogy szinte azonnal kellett átülni az egyiktől a másokhoz?

E. Sz.: Ez nem könnyű feladat. Igyekszem úgy beosztani, időzíteni a fellépéseimet, hogy közvetlenül ne kerüljön egymás mellé csembaló- és zongorakoncert, hiszen a felkészülés során is vagy az egyik, vagy a másik hangszernél gyakorlok. Volt egyébként már arra is példa, hogy egy koncerten játszottam mindkét hangszeren is; ezt kimondottan kérték tőlem Japánban egy szólóestem alkalmával. Nehéz dolog volt, de épp ezért olyan műsort választottam, amelyben a zongorarész technikailag viszonylag könnyebb volt.

3. kérdés: Volt-e példa arra, hogy egy művet eljátszott mindkét hangszeren? Előfordult-e, hogy egy csembalón megtanult darabot, később zongorán is előadott, vagy épp fordítva a korábban zongorán megtanult darabot csembalón is megszólaltatott?

E. Sz.: Igen, volt már erre példa. A Goldberg-variációkat például először csembalón tanultam meg, de aztán több ízben előadtam zongorán és csembalón is. Jelenleg éppen kaptam egy felkérést, hogy Händel-darabokat játsszak zongorán, olyanokat, amelyeket már csembalón több alkalommal is előadtam.

² Elek Szilvia zongora és csembalóművész diplomát szerzett, valamint fortepiano képzést is kapott, nemzetközi versenyek díjazottja, mind szólistaként, mind kamaramuzsikusként elismert előadó. Tanárként is aktívan tevékenykedik.

4. kérdés: Megvalósíthatónak tartja-e a csembalón megismert historikus alapelveket a zongorán történő előadás során?

E. Sz.: Természetesen igen. De figyelembe kell venni a zongora tulajdonságait is, vagyis bizonyos dolgok, amelyek csembalón magától értetődők, nem feltétlenül szólnak jól a zongorán, vagy fordítva is igaz lehet ez. Tehát mindent a józan ész korlátai között érdemes csak megvalósítani. A lényeg, ami döntő, az mindig a zene maga. Ez a kérdés egyébként a szakközépiskolai tanítás során is mindig felmerül, hiszen a csembaló főtárgyon kívül zongoristák számára is tartok csembaló-oktatást – ezt a tárgyat hívjuk most „csembaló kötelezőnek” – és ennek a tantárgynak egyik célja is az, hogy a csembalóból mint hangszerből kiindulva, a zongorán történő barokk interpretációt is átgondoljuk, és számos új, mondhatni historikus elemmel gazdagítsuk. Tanítványaimmal igyekszünk megtalálni azokat a megoldásokat (lehetnek ezek tempóbeli, ritmikai, hangzásképbeli és természetesen díszítésekkel kapcsolatos ötletek), amelyek által egyes művek egészen más arcukat mutatják a korábban megszokotthoz képest. S azt kell, mondjam, hogy a fiatalok általában nyitottak is a változtatásokra, és örömmel kísérletezgetnek és próbálnak ki számukra akár meglepő vagy szokatlan dolgokat.

Horváth Anikó³

1. kérdés. (Melyik hangszer áll közelebb...)

H. A. : Ez az évek során változott. Huszonévesen a csembaló volt a nagy „szerelem”, bár sose szakadtam el teljesen a zongorázástól. Mint tudja, csembalista pályámmal párhuzamosan a fagott tanszakon kísértem 25 éven át. Aztán Haydn kapcsán a fortepianóra váltottam, majd jelenleg modern zongorán játszom, főleg korai romantikusokat. Ha alkalmam van választani, akkor a régi (de jó állapotú) zongorákat részesítem előnyben. Előfordul, hogy otthon Bachot zongorán játszom, de a barokk műveket változatlanul csembalón szeretem hallgatni és játszani egyaránt.

³ Zongoraművészként végzett a Zeneakadémián, csembaló tanulmányokat folytatott itthon és külföldön. Liszt-díjas, Artisjus díjas művész, a magyar csembaló tanítás meghatározó alakja, a Zeneakadémia nyugalmazott tanára. Forte pianón, zongorán is játszik. Lemezfelvételei, koncertjei komoly szakmai elismerésnek örvendenek.

2. kérdés. (Mennyire nehéz váltani a kettő között...)

H. A. : Komoly szólófeladatot nem vállaltam volna egy koncerten belül két hangszeren. De növendék-koncerteken gyakran kísértem mindkettőn, és nem okozott gondot.

3. kérdés. (Ugyanaz a mű mindkét hangszeren...)

H. A. : A főiskolán Bach *c moll Partitáját* zongorán tanultam meg, aztán csembalón is kipróbáltam, és azon játszottam a diplomakoncertemen is. De ez ritkán fordult elő, és nem is szorgalmaztam ilyen párhuzamosságot.

4. kérdés. (Megvalósíthatók-e a historikus alapelvek zongorán...)

H. A. : Feltétlenül! De ez nem szabad, hogy valamiféle mesterkelt „csembalószerű” egyformaságot, rövid hangok monoton egymásutánját, száraz játékmódot jelentsen. Nagy figyelemmel, stílusérzékkel, tudatossággal és ízléssel kell az előadást megtervezni, és minden zongorán újragondolni illetve fogalmazni.

Papp Rita⁴

1. kérdés. (Melyik hangszer áll közelebb...)

P. R. : Mindkét hangszeren jól érzem magam, de a csembaló közelebb áll fizikai és a lelki adottságaimhoz.

2. kérdés. (Mennyire nehéz váltani a kettő között...)

P. R. : Hasonlóan érzem ezt, mint a gondolatindító sorokban Jos van Immerseel: ha az ember mindkét hangszer rejtelmeit alaposan kitanulta, megérezte a sajátosságait és ezek beértek, belevésődtek a tudatába és a testi reflexeibe, akkor a váltás tényleg jön magától... Ritka az a helyzet, hogy azonnal kelljen váltani a két hangszer között, de előfordult már koncerten, és az előbb említettek miatt nem okozott nehézséget.

⁴ Papp Rita zongora-, majd később csembaló-diplomát szerzett. Fortepiano képzésben is részt vett, nemzetközi versenyek díjazottja, szólistaként és kamarazenészként is elismert közreműködője számos lemezfelvételnek és koncertnek. Zongorát és csembalót egyaránt tanít.

3. kérdés. *(Ugyanaz a mű mindkét hangszeren...)*

P. R. : Csembaló-tanulmányaim kezdetétől folyamatosan jelen van ez, hiszen először a zongorán már megtanult Bach-darabokat tanultuk, és ez később is előfordult tanulmányaim során. Aztán ahogy visszakerültem tanítani, természetesen ismét zongorán kellett játszanom-mutatnom a darabokat, nem mellőzve persze a csembalón történő bemutatást sem. A zongora–csembaló közötti váltás elsősorban a zongorán is játszott művek/szerzők esetében fordult elő: azaz J. S. Bach és D. Scarlatti darabjainál. Francia darabot nemigen részesítek előnyben zongorán, részint a hangzás, részben a sűrűn előforduló virtuóz díszítések zongorán történő nehezkesebb kivitelezése miatt (túlzott kényelmetlen izommunka). Ennek ellenére buzdítottam már kurzuson zeneiskolai zongoratanár kollégákat a francia zene megismerésére és a zeneiskolai tanításba való bevonásra (csak meg kell találni azokat a darabokat, amelyek jól játszhatók zongorán mind a fizikai érzés, mind a hangzás tekintetében.)

4. kérdés. *(Megvalósíthatók-e a historikus alapelvek zongorán...)*

P. R. : Igen, némi változással és sok füllel. Úgy gondolom, hogy a mű mondanivalóját és hangzását kell keresni, ezért például ha valahol szinte pedált hallok a megvalósításhoz, a zongorán örömmel kihasználom (a csembalón pedig más eszközökkel oldom meg a keresett hangzást). Az artikuláció tekintetében is résen lennék; zongorán is szükségesnek tartom, de nem biztos, hogy ugyanott, ugyanolyan mértékben élnék vele, mint a csembalón. A tempóválasztás esetében is fülelnék, hogy melyik hangszer mit kíván különböző hangzása, ereje, tömege, vagy karcsúsága miatt.

Soltész Anikó⁵

1. kérdés. *(Melyik hangszer áll közelebb...)*

S. A. : A diákéveim alatt párhuzamosan játszottam a két hangszeren, majd hosszú éveken át szinte „csak” csembalón, klavichordon, fortepianón és orgonán. Tehát a „modern zongorán” nem. A csembaló áll a szívemhez legközelebb.

⁵ Soltész Anikó zongora- és csembaló-, valamint kamarazene diplomát, szerzett. Nemzetközi versenyek díjazottja, tanárként is több elismerést szerzett. Szakközépiskolás zongorista növendékek számára dolgozta ki a csembalótanítás módszerét, kamarazenét és főtárgyat tanított, jelenleg zeneiskolásokkal is foglalkozik ebben a témában. Artisjus díjas.

2. kérdés. (Mennyire nehéz váltani a kettő között...)

S. A. : Előfordult. A váltás már nem jelent problémát. Kb. két hete hallottam Szedmák Eszter hangversenyét. Ő 17 éves, és számára a váltás, a különböző billentyűs hangszereken való zenélés magától értetődő. Azt hiszem, érdemes minél előbb elkezdni a gyerekekkel a párhuzamos „közlekedést”, így természetes módon ezzel nőhetnek fel mind hangszer-technikailag, mind stilisztikailag. Ma a különböző historikus billentyűs hangszerekhez hozzáférni már valamivel egyszerűbb, mint 30 évvel ezelőtt.

3. kérdés. (Ugyanaz a mű mindkét hangszeren...)

S. A. : Kitűnő kérdés! A zongorán megtanult Bach-darabokat később értelemszerűen játszottam csembalón is. Alapvetően nem igazán szívesen játszom barokk zenét zongorán. A zongorairodalom olyan bőségesen gyönyörű, hogy ha zongora, akkor pl. Schubert. A tanítás során úgy tapasztaltam, hogy jobb a zongorista diákoknak teljesen szűz darabot adni a csembaló órán, és nem a zongorán tanultakat ismételni. Sőt lehetőleg olyan szerzőket, stílusokat, akikkel/amivel biztosan nem találkoztak még (például az angol virginál-zene, Bach előtti német zene, francia zene). A Konziban (Bartók) a 11. évfolyamos zongoristáknak félévkor barokk szvitet kell játszaniuk a zongoravizsgán. Miután tanulmányaiknak éppen ebben az évében tanulnak csembalózni (kötelező csembaló) kézenfekvő, hogy a szvitet csembalón átvegyük. Nagyon hasznos! A csembaló egy nagyon őszinte hangszer – nem lehet „sumákolni”, keresni és pontosítani kell a kifejezési eszközöket (artikuláció, agogika).

4. kérdés. (Megvalósíthatóak-e a historikus alapelvek zongorán...)

S. A. : Ismét nagyon jó kérdés. Amennyire a hangszer természetéből adódóan engedi, megvalósítható. Véleményem szerint, az elméleti tudás mellett (források, Urtext kotta, stb.) magas színvonalú billentés kultúrát igényel a zongoristától. (Például a bőséges Couperin-féle díszítések!) Nem lehet a zongorán csembalózni! A zongorán zongorázni kell, de ha az előadó törekszik az eleven artikulációra, stílusos agogikára, teraszos dinamikára (regiszterek), lehetőleg kerüli a pedálhasználatot – helyette „ujjpedált” használ –, akkor van esélye a zongorán is „korhűen” megszólaltatni a barokk műveket.

Spányi Miklós⁶*1. kérdés. (Melyik hangszer áll közelebb...)*

S. M.: Az én esetemben nem elsősorban a csembaló és a zongora a két opció, hanem a csembaló–orgona–klavichord–fortepiano hangszercsoport tagjai, amelyekhez extraként jön hozzá az, ha néha zongorán is fellépek. A sok hangszer közös pontja a klavichord, amely különleges technikája miatt kulcs minden egyéb billentyűs hangszerhez, így a zongorához is. Valaha nekem a klavichord adta vissza a kontaktust a zongorával, ami már szinte elveszettnek látszott.

2. kérdés. (Mennyire nehéz váltani a kettő között...)

S. M.: Ilyen, tanításban olykor előfordul, bár koncerten is volt példa rá. Nem mindig egyszerű, de ha netán már odáig több hangszeren átgyúrt darabról van szó, nem okoz problémát a váltás. Pláne ha az ember tudja, miért demonstrálja éppen a hangszer váltásával azt, amit mutatni akar.

3. kérdés. (Ugyanaz a mű mindkét hangszeren...)

S. M.: Csembalón megtanult darabokat igen ritkán kell bármilyen keretek között zongorán játszani, esetleg tanításkor fordul ilyen elő, bár foglalkoztam a gondolattal, hogy néha J. S. Bachot vagy C. Ph. E. Bachot zongorán játszánék. Erre azonban vannak nálam jobb zongoristák, azt hiszem fortepianón vagy klavichordon játszott daraboknál erre több alkalom is kínálkozott, talán azért is, mert ezekkel a hangszerekkel és a barokk utáni repertoárral a zongora mégiscsak közelebbi rokon, hiszen akkoriban már létezett, legfeljebb kicsit más formában, mint a modern zongora. Így fordulhatott például elő, hogy fortepianón tanult C. Ph. E. Bach- vagy Mozart-versenyműveket zongorán játszottam modern hangszeres zenekarral.

4. kérdés. (Megvalósíthatóak-e a historikus alapelvek zongorán...)

Igen, a legnagyobb mértékben. Úgy hiszem, hogy a zongora egy igen sokoldalú hangszer, amely sokféle stílusra és sokféle játékmódra alkalmas. Más kérdés, amit ma „historikus alapelveknek” hívnak, valóban azok-e, vagy csak annak képzeljük/képezzük őket. Ezen a téren mindig nagyon kritikusnak kellene lenni. Ha

⁶ Spányi Miklós orgona- és csembaló-diplomát szerzett (ez utóbbit Magyarországon elsőként), majd Münchenben Fortepiano-diplomát. Több verseny díjazottja, nemzetközi híru előadó és tanár. Számos billentyűs hangszeren játszik, kiemelkedő területe C. Ph. E. Bach művei.

pontosabban fogalmazunk: minden megvalósítható a zongorán, amit magunk számára mint a régi zene előadásában fontos célt ismerünk el. Ha ez saját benső meggyőződésünk, meg fogjuk találni az eszközt ezeknek a zongorán való megvalósítására is. Egy Bach- vagy Couperin-előadás, aminek során a hangokat felelősséggel rendezzük össze, ugyanolyan „historikus” lesz bármilyen hangszeren.

Ennek egy sokak számára kevésbé fontos oldala a zongora *hangolása*. Annak ellenére, hogy sok zongorahangoló meg van győződve arról, hogy a mai zongora csak a megszokott egyenletes lebegésű hangolásban temperálható, ismételt kísérletek mutatták, hogy minden különösebb extra munka vagy probléma nélkül hangolható *másként* a leghagyományosabb modern zongora is. Kísérleteztem olyan temperálási módszerekkel, amelyek az egyenletes temperálás minden előnyét felmutatják, ugyanakkor annak problematikus oldalát korrigálják is. Az ilyen hangolások matematikailag minimálisan térnek el a modern zongorahangolástól, mégis érezhetően természetesebben, barátságosabban szólnak. Főképp így hangolva, a zongora valóban egy elképesztően univerzális hangszerré válik a legtöbb régi stílusban is.

Schön Károlyné Tódy Ilona Éva⁷

1. kérdés. (Melyik hangszer áll közelebb...)

A csembaló, amelyen billentési tapasztalataimat szereztem és zenei megoldásaimat kialakíthattam, egyszerű, *Lindholm* márkájú egymanuálos hangszer. Fiatal zongoratanárként 1970-ben ehhez lehetett hozzájutni. Nagy szolgálatot tett ez a kis hangszer, az országban sokfelé szállítottuk, és főleg ifjúsági hangversenyek barokk kamarazenei műsoraiban continuo hangszerként járult a vonósokhoz. Később, amikor megjelentek a kópia hangszerek, például a Soproni Régizenei Napok kurzusain, nagy élmény volt az a minőségi hangzás és érzékenység, ahogy reagáltak a jobbnál jobb hangszerek. (Ahogy a márkás autó. . . .) A zongorával más a helyzet, mert itthon Steinway-en gyakorolhatok. Természetesen akkor áll szívemhez közel a zongora, amikor Schumann, Schubert vagy Mosonyi művet játszom. De Frescobaldit, F.

⁷ Schön Károlyné Tódy Ilona Éva zongora és szolfézs-tanár diplomát szerzett. Szakmai kurzusokon képezte magát tovább csembalón. Több évtizedes alapfokú tanítási tapasztalattal rendelkezik a csembaló és a zongora területén. Jelenleg mentorként, a zenélő emberrel foglalkozó kondicionáló edzéseket (Zenei munkaképesség gondozás) tart.

Couperint csakis egy olasz és francia csembalón lenne ideális megszólaltatni. (Ne legyenek hálátlan. . . .)

2. kérdés. (*Mennyire nehéz váltani a kettő között...*)

Amikor a csembalóval való ismerkedés kezdeti szakaszában jártam, nem szívesen váltottam volna gyorsan egymás után a két hangszert. A későbbiekben már többször előfordult, hogy iskolánk tanári hangversenyein a barokk mű continuo szólamát spinet hangszeren, azt követően pedig modern zongorán Beethoven Op. 1. trióból játszhattam kollegáimmal.

3. kérdés. (*Ugyanaz a mű mindkét hangszeren...*)

Szép feladatom volt több alkalommal J. S. Bach versenyműveinek megszólaltatása. A d-moll és f-moll versenyműveket mindkét hangszeren eljátszhattam, az A-dúr és g-moll műveket, az *V. Brandenburgi versenyt* és a *Hármasversenyt* kizárólag csembalón, bár a művek zenekari próbáin csak zongora állt rendelkezésre.

A budapesti Szabolcsi Bence Zeneiskola tanszaki műhelyfoglalkozásain például sort kerítettünk olyan művek hangzásbeli összehasonlítására, mint a Frescobaldi *Corrente* eredeti formájában, spineten, majd Kurtág négykezes átíratában zongorán.

4. kérdés. (*Megvalósíthatóak-e a historikus alapelvek zongorán...*)

Aki jártasságot szerzett a historikus játék alapelemeinek alkalmazásában, az már más füllel hallgatja a 17–18. század zenéjét, bármely hangszeren adják is elő. Kulcskérdésnek érzem az artikuláció változatos alkalmazását, az akcentusgazdag előadást és a gépiességtől távolálló zenei folyamatokat. Leginkább az élő zenélésből lehet a legtöbbet tanulni, a barokk kamarazenei irodalom gazdag kínálatot ad. Kurzusok vannak országszerte, kitűnő előadók vannak, magyar nyelven is hozzáférhető lett Quantz híres *Versuch*-ja. Az internet is kínálja a sokféle interpretációt, de igazán mindenkinek magának kell megküzdenie a remekművek élményszerű előadásáért. A kiművelt hallással párosult kellően karbantartott játszóapparat képes a szellem elképzeléseit megvalósítani. Így történhetett akkor is, amikor Immerseel a fortepianoval meghirdetett C. Ph. Bach versenyművet modern zongorán adta elő a Megyeháza udvarán [...]

Zárszóként

Az interjúkat végigolvasva nagyon sok hasonló véleményt és tanácsot olvashatunk, de természetesen akadnak különbségek is. Abban mindenki egyetértett, hogy van létjogosultsága a historikus elveknek a modern zongorán történő játék során is. Befejező gondolatok gyanánt az alábbiakban jómagam is megválaszolom a feltett kérdéseket, egyben összegezve is egy kicsit mindazt, amit a témáról személyesen gondolok.

1. kérdés. (Melyik hangszer áll közelebb...)

Nem tudnék igazán dönteni a zongora és a csembaló között. A zongora egyrésztől közelebb áll hozzám, ezt tanítom, ezen koncertezem, de a csembaló nagyon fontos része volt az életemnek, és ma is van lehetőségem kísérőként rendszeresen közreműködni rajta. A csembaló-irodalom, a hangszer hangja, megszólaltatása szívügyem, de a zongora egy nagyobb világot tud kinyitni számomra.

2. kérdés. (Mennyire nehéz váltani a kettő között...)

Volt rá lehetőségem, hogy ezt kipróbálhassam, és számomra nem okozott gondot. Amikor az embernek van világos elképzelése arról, mit akar megszólaltatni, akkor a hangszerek segítő eszközökké válnak, és nem akadályai ennek.

3. kérdés. (Ugyanaz a mű mindkét hangszeren...)

Erre sok alkalmam nyílt és nagyon élveztem. Például J. S. Bach: *G-dúr francia szvitjét* először zongorán tanultam meg, majd csembalón is játszottam Zeneakadémiai tanulmányaim során, most pedig újra zongorán játszom. Egy másik eset volt, amikor J. S. Bach: *e-moll toccata* c. művét – ugyancsak a Zeneakadémián – először csembalón tanultam meg, nemrég viszont zongorán játszottam egy koncerten. Számomra ez nagy élmény volt, és hihetetlenül gazdagította bennem a művekről alkotott elképzelésemet. A csembalón való megismerkedés a darabokkal közelebb vitt a zeneszerző elképzeléseinek felfedezéséhez, és segített annak eldöntésében, milyen zenei, technikai, artikulációs megoldások illenek az adott darabhoz és melyek nem.

Most éppen Couperin műveivel vagyok így. Csembalón tanultam és ismertem meg, és nagy örömmel fedezem fel zongorán is ezeket a műveket, még azokat is, amelyekről korábban jómagam úgy gondoltam – és ez az általános vélekedés is –, hogy

nem lehet hitelt érdemlően zongorán előadni őket. (Ilyenek például F. Couperin: *Préludejei*) Ma már így látom, hogy ezek a darabok is nagyszerűen eljátszhatók zongorán.

4. kérdés. (Megvalósíthatóak-e a historikus alapelvek zongorán...)

Teljes mértékben. Persze nem lesz „csembalós”, és nem is szabad, hogy az legyen. Ezek az alapelvek ugyanis nem a hangszerekhez, hanem a zenéhez kötődnek. Természetesen sosem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy mindent jól ismerünk és tudunk már a régi zene korhűnek tetsző előadásáról, de talán sikerült megértenünk a helyes irányokat. Végeredményben ez egy gondolkodásmód, amely állandóan kérdez, kutató, értelmezi a leírt kottát a már megismert elvek alapján. Erre viszont ugyanúgy szükség van a későbbi korok zenéjének előadásakor is. A zongora különlegessége, amely kiemeli sok más hangszer közül, az a nagyfokú alkalmazkodó képesség. Ezért úgy gondolom, hogy sok, még kiaknázatlan lehetőség van ebben a hangszerben a barokk zenék megszólaltatása terén, és a magam részéről szeretnék ebből minél többet felfedezni.

Meggyőződésem, hogy a barokk zene historikus szemléletű megszólaltatása része kell, hogy legyen a zongoratanításnak, hiszen ennek segítségével sokat fejlődhet a kottaolvasás és értelmezés, a billentéskultúra, amely hatással van a későbbi korok műveinek magasabb szinten történő megszólaltatására is.

Függelék

1. táblázat. A Bartók-válogatás címei (I. Kötet)

	Couperin műveinek eredeti címe	Lehetséges fordítása és jelentése	Német fordítás	Német fordítás magyar jelentése	Megjelent magyar cím
1	Les Vendangeuses	A szüretelő nők	Die Weinleserinnen	A szüretelő nők	Szüretelő lányok
2	L'Espérance	A remény	Hoffnung	Remény	Remény
3	La Coquette	A kacérság	Koketterie	Kacérság	Tetszelgés
4	Les Coucous bénévoles	A kegyes kakukkok	Die braven Kuckucke	A jó (vagy jóságos) kakukkok	Kakukkmadár
5	Les Lys naissants	A nyíló liliomok	Sprießende Lilien	Sarjádó liliomok	Fejlődő liliomok
6	Le Petit Rien (Rondeau)	A kis semmiség	Rondo	Rondo	Rondo
7	Air dans le goût Polonais	Darab lengyel stílusban <i>XIV. Lajos felesége lengyel hercegnő volt Maria Lechniczka!</i>	Arie in polischem Stil	Ária lengyel stílusban	Lengyel ária
8	Les Chérubins ou l'aimable Lazure	A kerubok, avagy a szeretetreméltó Lazure <i>/italán névről van szó/</i>	Die Cherubin oder die liebliche Himmelsbläue	A kerubok, avagy a szeretetreméltó ég-kéjje	Cherubinek
9	Les Satyres – Chèvre-Pieds	A szatírok – kecskelábak <i>/italán kecske-paták?/</i>	Die ziegenfüßigen Satyre	A kecskelábú szatírok	Kecskelábú szatírok
10	Les Tambourins	A dobosok	Die Trommelschläger	A dobosok	Dobosok

2. táblázat. A Bartók-válogatás címei (II. Kötet)

	Couperin műveinek eredeti címe	Lehetséges fordítása és jelentése	Német fordítás	Német fordítás magyar jelentése	Megjelent magyar cím
11	Les Tricotseuses	Kötő nők *	Die Strickerinnen	A kötő nők	Kötő nénikék
12	L'Arlequine	Harlekin (vagy: a bohóc)	Der Harlekin	Harlekin (vagy: a bohóc)	Harlekin
13	Le Trophée	A trófea	Die Trophäe	A trófea	Trofeum
14	La Carillon de Cythère	Kythéra (görög sziget) harangjátéka	Das Glockenspiel der Cythere	Kythéra (ez egy görög sziget) harangjátéka	Harangjáték
15	Le Moucheron	A szúnyog/ A muslinca	Die Mücke	A szúnyog/A légy	Légydöngés
16	Les Barricades mystérieuses	A titokzatos barikádok	Geheimnisvolle Barrikaden	Titokzatos barikádok	Titokzatos barrikádok
17	Les Petits Moulins à vent	A kis szélmalomok	Kleine Windmühlen	Kis szélmalomok	Szélmalomcskák
18	Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise	A nagy és régi Ménésstrandise krónikája**	Aufzug der alten und ruhmvollen fahrende Leute	Öreg és dicsőséges vándorok felvonulása	Régi dicső vándormuzsikósok díszfelvonulása
I.	Les Notables et Jures – Ménetradeurs (Marche)	A notabilitások és bírák – Ménésstrandeur-ök (induló)	Marsch der Notabeln und Richter	A notabilitások és bírák indulója	A notabilitások és bírák indulója
II.	I ^{er} e 2. Air de Vielle – Les Vieilleux et les Gueux	A fűdulás 1. és 2. áriája – A kintornások és a koldusok	1. und 2. Arie der Leiermänner und Bettler	A kintornások és koldusok 1. és 2. áriája	A lírások és koldusok 1. és 2. áriája
III.	Les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques: avec les Ours et les Singes	Zsonglőrök, akrobaták, csepűragók (vásári komédiások) a medvékkel és a majmokkal	Jongleure, Spinger und Possenreißer mit Bären und Affen	Zsonglőrök, ugrók és vásári komédiások medvékkel és majmokkal	Zsonglőrök, ugróművészek, csepűragók, medvetáncoltatók és majjomidomítók

*Kötőgető nénikéknek szokták fordítani, **A vándormuzsikósok céhe volt, a „komolyzenészek”-kel perben álltak

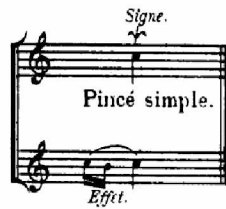


Cristofori fortepiano és csembaló egyforma megjelenése.
A hangszerék lipcsei Hangszermúzeumban találhatóak

François Couperin díszítés táblázata

Explication des Agrémens, et des Signes.

Signe.



Pincé simple.

Effet.



Pincé double.

Effet.



Port de voix simple.

Effet.



Port de voix coulée.



Port de voix double.

Effet.



Tremblement appuyé,
et lié.



Tremblement ouvert.

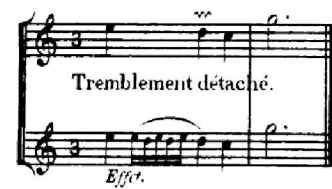


Tremblement fermé.



Tremblement lié sans
être appuyé.

Effet.



Tremblement détaché.

Effet.



Accent.

Arpègement, en montant.
ff.

Arpègement, en descendant.
ff.

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée.

Pincés diésés, et bémolisés.
ff. *ff.* *ff.*

Pincé continu.
ff.

Tremblement continu.
ff.

Tierce coulée, en montant.
ff.

Tierce coulée, en descendant.
ff.

Aspiration.
ff. *ff.*

Suspension.
ff.

Double. Double.
ff. *ff.*

Unisson.

Magyar nyelvű irodalom

- J. S. Bach – Levelek, írások, dokumentumok (ford. Dávid Gábor). Zeneműkiadó 1985
- Bartha Dénes: *J. S. Bach*. Zeneműkiadó, Budapest, 1967
- Bartha Dénes–Révész Dorrit (szerk.): *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest 1978
- Donington, R. : *A barokk zene előadásmódja*. Editio Musica, Budapest, 1978
- Gábry György: *Régi hangszerek*. Corvina 1969
- Gát József: *A zongora története*. Zeneműkiadó, Budapest, 1964
- Gáti István: *A kótából való klavírozás mestersége (1802)*. Reprint. Budapest, 1987
- Geiringer, Karl: *Johann Sebastian Bach*. Zeneműkiadó, Budapest, 1976
- Harnoncourt, Nicolas: *A beszédszerű zene*. Editio Musica, Budapest, 1988
- : *Zene, mint párbeszéd*. Európa, Budapest, 2002
- Kárpáti János: *D. Scarlatti*. Gondolat, Budapest, 1959
- Kolneder W. : *Vivaldi*. Gondolat, Budapest, 1982
- Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük*. Gondolat, Budapest 2005
- Kovács Gábor: *Barokk táncok*. Garabonciás, Budapest, 1999
- Matthews, Denis (szerk.): *Zongoramuzsika-kalauz*. Zeneműkiadó, Budapest, 1976
- Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Mágus, Budapest, 1998
- Palisca, V. Claude: *Barokk zene*. Zeneműkiadó, Budapest, 1976
- Péteri Judit (szerk.): *Régi zene (tanulmányok, cikkek, interjúk)*. I–II. kötet. Editio Musica. Budapest, 1982; 1987
- Quantz, J. J.: *Fuvolaiskola*. Argumentum Kiadó, Budapest, 2011
- Somfai László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, Zeneműkiadó, Budapest, 1977
- : *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Editio Musica, Budapest, 1979
- Tari Lujza (közread.): *Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye*. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest. 1990

Bibliográfia

- Bartók Béla: „A Clavecinre írt művek előadása”. *Zeneközlöny*, 1912. (X.) évf. 7. sz.
- Bartók Péter: *Apám*. (Ford. Péteri Judit.) Zeneműkiadó, Budapest, 2004
- Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1981
- Couperin, François: *L'Art de Toucher le Clavecin – The Art of Playing the Harpsichord*. (1717). Ed. és transl. Margery Halford. Alfred Music Publishing Co., London, 1974
- Cseh Dalma: *François Couperin: Pièces de clavecin. Nemesi arcképcsarnok a királyi udvarban*. DLA doktori értekezés. Budapest, 2012
- Das Berliner „Bach-Cembalo” Ein Mythos und seine Folgen* Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Musikinstrumenten-Museum Berlin, 1995
- Donington, Robert: *A barokk zene előadásmódja*. (Ford. Karasszon Dezső.) Zeneműkiadó, Budapest, 1978
- Gát József: *A zongora története*. Zeneműkiadó, Budapest, 1964
- Geiringer, Karl: *Johann Sebastian Bach*. (Ford. Vámos Magda.) Zeneműkiadó, Budapest, 1976
- Harmoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé*. (Ford. Péteri Judit.) Zeneműkiadó, Budapest, 1988
- : *Zene, mint párbeszéd*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.
- Horváth Anikó: *A csembaló virágkora Franciaországban*. DLA-értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2000
- Jemnitz Sándor: „Bartók Béla zongoraestje.” *Crescendo*, 1928. március 8.
- Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük* Gondolat kiadó, Budapest, 2005
- Pándi Marianne: *Hangversenykalauz*. 2. kiad. Saxum, Budapest, 2006
- Péteri Judit (szerk.): *Régi zene 1. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Zeneműkiadó, Budapest, 1982
- : *Régi zene 2. Tanulmányok, cikkek, interjúk*. Zeneműkiadó, Budapest, 1987
- Ratkó Ágnes: *A historikus hangolások előadóművészi szempontból való megközelítése*. DLA-értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2009
- Schiff András: *A zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról*. (Ford. Hamburger Klára,) Vincze Kiadó, Budapest, 2003
- Truby, Roy: „The Elementary Harpsichord Technique.” *The English Harpsichord Magazine*, 1975, Vol. 1. No. 5. www.harpsichord.org.uk/EH/ehm.htm
- Vapaavuori, Pekka - Hynninen, Hannele (közr.): *Der Barockpianist* Könemann Music Budapest 1996