10.18132/LFZE.2018.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású doktori iskola

ELŐADÓI KREATIVITÁS ÉS INTERPRETÁCIÓ A HEGEDŰJÁTÉKBAN A 18. SZÁZAD VÉGÉN ÉS A 19. SZÁZAD ELEJÉN

BÁLINT ANGÉLA

TÉMAVEZETŐ: KOMLÓS KATALIN (DSc), az MTA doktora, Prof. Emerita

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2018.8

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás II
Bevezetés III
1. Az előadó szerepe, az előadás problémái 1
1.1 A zenemű definiálásának problémája, a műhöz való előadói hűség kérdése 1
1.2 Harc a zenemű adekvát interpretációja felett – a zeneszerző és előadó eltérő álláspontjai 7
1.3 Régi zene vagy régizene: a korhű játék 12
2. Az előadói kreativitás megnyilvánulása a hegedűjátékban a 18. század végén és a 19. század elején 17
2.1 Nemzeti iskolák a 19. században 17
2.2 A virtuóz kultuszának kialakulása 24
2.3 Az interpretáció megjelenése 35
2.4 Az előadói szabadság eszközei 46
2.4.a Az előadó által hozzáadott díszítés 46
2.4.b Tempo rubato 62
2.4.c Cadenza 71
Összegzés 80
Függelék 83
Bibliográfia 104

10.18132/LFZE.2018.8

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném hálámat kifejezni Komlós Katalin tanárnőnek, aki nagy tapasztalatán nyugvó szakmai tanácsaival és folyamatos rendelkezésre állásával megkönnyítette munkámat, valamint családom tagjainak, akik segítsége és támogatása a dolgozat létrejöttéhez szintén elengedhetetlennek bizonyult.

10.18132/LFZE.2018.8

Bevezetés

A zenei előadóművészet lényege az interpretálás. Az „interpretáció” kifejezés a latin „interpres” szóból származik, melynek jelentése tolmács, közvetítő, magyarázó, közbenjáró. Interpretálni annyit jelent tehát: lefordítani, átadni, megmagyarázni. E cselekvések azt feltételezik, hogy egy adott üzenet nem eleve érthető, azaz bizonyos közbenjárásra szorul ahhoz, hogy a befogadóhoz egyértelmű formában eljusson. Ebből következőleg az előadóművész, aki olyan művek tolmácsolására vállalkozik, melyek idegen szerzők tollából, ezenkívül adott esetben más korban, más országokban születtek, bizonyos értelemben ezekhez maga is aktívan hozzátesz. Az interpretáció során saját értelmezése, egyénisége mindenképpen óhatatlanul átsejlik a megszólaltatott művön. Felmerül a kérdés, milyen mértékben formálja ezzel át az alkotást, illetve, hogy vajon az énekes vagy hangszeres művész egyáltalán hivatott-e saját ötleteivel gazdagítani a kompozíciót. Voltaképpen mi az előadó szerepe, felelőssége, milyen feladatot kell teljesítenie, milyen lehetőségek állnak rendelkezésére, mely területeken élvez szabadságot egy zenemű megformálása alkalmával?

Hegedűsként e kérdésekkel nap mint nap szembesülök, azonban valószínűleg a historikus játékmóddal való találkozás jelentette számomra azt a leginkább meghatározó ösztönzést, amely a témakör tüzetesebb feltérképezéséhez vezetett. E tanulmányozás eredményeit jelen dolgozatban próbálom áttekinteni. Általános előadóművészeti szempontok felvetése után vizsgálódásomat egy olyan korszak hegedűművészeinek előadói gyakorlatára fókuszálom, melyben többféle előadói attitűd képviseltette magát, és amely a modernkori hegedűjáték alapjait is megvetette.

10.18132/LFZE.2018.8

1. Az előadó szerepe, az előadás problémái

1.1 A zenemű definiálásának problémája, a műhöz való előadói hűség kérdése

Általános vélekedés, hogy a komolyzenei előadóművész feladata a kottán keresztül felfogott zenemű interpretálása, hallgatósággal való megosztása. Vegyük először szemügyre, mit értünk zenemű alatt, bár e zenetörténet során kialakuló fogalom meghatározása korántsem egyszerű feladat. Bruce Haynes ezt illetően egy különös metaforával él: felfogásában a zeneművet lehetséges előadásai sokaságának közös géntérképeként képzelhetjük el, mely önmaga nem él, csupán élőlények csoportjainak közös tulajdonságaiból absztrahálható; azaz olyan zenei tartalomként definiálható, amely minden megszólalásában megegyezik.[1] E gondolatot továbbfejlesztve az író azt állítja, hogy egyetlen előadás meghallgatása nem teszi lehetővé a mű megismerését, mivel az előbbi óhatatlanul csupán egy bizonyos olvasata az utóbbinak; ezt a talán leginkább a hallgató nézőpontjából érvényesíthető álláspontot megerősítheti tapasztalatával bármely koncertlátogató, aki számára ismeretlen kompozíciót hall.

Míg a legutóbbi évtizedekig a zenetudomány elsődlegesen szerzőkben és művekben gondolkodott, addig a kortárs zenetudósok – Hayneshez hasonlóan – már egyre inkább arra a következtetésre jutnak, hogy mű önmagában objektív értelemben nem létezik.[2] Will Crutchfield ezzel kapcsolatban megemlíti, hogy míg a 20. századi zenetudomány egyik legáltalánosabb elgondolása szerint az előadás szükségképpen tökéletlen megközelítése egy rögzített, noha megismerhetetlen ideálnak, ami a kottában ölt testet, ezzel szemben ugyanúgy érvényes lehet az a felvetés, amely a kottát egy olyan képlékeny ideál szükségképpen tökéletlen megközelítésének tartja, amely kizárólag a realizálás pillanatában, vagyis az előadás alkalmával ismerhető meg.[3]

A kotta mindenesetre a legtöbb előadó elsődleges, olykor egyetlen forrása. Amennyiben a kottát zenei szövegként értelmezzük, Wolfgang Iser irodalomtudományi kutatásaira hivatkozva voltaképpen az előadóra, illetve a zenemű

---

[1] Bruce Haynes: *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century* (Oxford University Press, 2007), 88. o.

[2] Az előadással kapcsolatos tudományos érdeklődés felkeltésében nagy szerepe volt a különböző interpretációk egybevetését lehetővé tévő régebbi hangfelvételekhez való hozzáférésnek.

[3] Will Crutchfield: „Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals". In: Nicholas Kenyon (szerk.): *Authenticity and Early Music* (Oxford University Press, 1988), 24. o.

10.18132/LFZE.2018.8

befogadójára is tekinthetünk úgy, mint a kotta olvasójára. Az irodalmi mű olvasójához hasonlóan az előadó teendője is a kottában szereplő *üres helyek*, azaz a szövegben kihagyásokként jelentkező szöveghelyek betöltése, melyek ezáltal a szöveg és az olvasó közötti interakció kapcsolódási pontjává válnak.[4] Valójában az üres helyek indítják el az olvasóban az értelemadásnak, a szöveg újrateremtésének folyamatát, és zeneművek esetében is megállapíthatjuk, hogy az irodalmi művek befogadójához hasonlóan a zenei előadó mint olvasó is leginkább a kotta üres helyein keresztül „kommunikálhat" a zenei művel. Ennélfogva a művet elképzelhetjük úgy is, mint ami két végtelen között helyezkedik el: végtelenül komplex módon, végtelen számú lehetőségből redukálódik a maga megírt formájára, ami újra végtelen mennyiségű különböző előadást tesz lehetővé.[5]

Bár az új zenetudomány a mű flexibilitását hangsúlyozza, ettől gyökeresen eltérő gondolatmenet határozta meg kompozíció és megszólaltatója kapcsolatát az utóbbi két évszázadban. A 19. században kezdett felértékelődni a zeneszerző és művének jelentősége, és kialakult az a legtöbb előadóművész zenéhez való viszonyát még ma is meghatározó nézet, hogy a mű szent és sérthetetlen. Azonban amint azt Lydia Goehr *The Imaginary Museum of Musical Works*[6] című könyvében is kifejti, a zenemű nem állt a zenetörténet során mindig ilyen magas státuszban; sőt volt idő, amikor a mű fogalma gyakorlatilag a mai értelemben nem is létezett, továbbá maga a szerzőség meghatározhatósága is sokkal bizonytalanabb, és ebből kifolyólag jelentéktelenebb kérdésnek bizonyult.

A 19. századot megelőző korokban a zenei kompozíciót több szempontból is gyengébb szálak kapcsolták alkotójához. Itt gondolhatunk többek közt a középkor anonim művészeinek sokaságára: ha egy-egy mű esetében a szerzőség tisztázott is volt, az a korabeli köztudatban nem számított a mű leglényegesebb aspektusai közé. Az alkotó jelentősége voltaképpen eltörpült a megrendelőé mellett, és gyakran a kiadási, illetve terjesztési jog is ez utóbbit illette. A zeneszerző, aki a 19. századig általában egyházi vagy udvari alkalmazásban állt, szolgai helyzetének, valamint mindenkori munkáltatója által meghatározott feladatkörének megfelelően főként egyházi és világi

---

[4] Wolfgang Iser: „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete". In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor S.K. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv I.* (Szeged: Ictus-JATE, 1996), 249. o.
[5] Samuil Feinberg: *The Composer and the Performer.* Angol ford.: Stephen Emerson – Lenya Ryzhik. http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html Utolsó megtekintés: 2017.05.20.
[6] Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1994).

10.18132/LFZE.2018.8

ünnepekre gyártotta alkotásait, melyek tulajdonképpen a használati zene funkcióját töltötték be. A más szerzők műveiből átemelt témák szabad – és így gyakran a forrás megnevezése nélkül való – felhasználása ekkoriban bevett gyakorlatnak számított, a komponista felé irányuló mennyiségi elvárás pedig kézenfekvővé tette a saját és idegen témák „újrahasznosítását". Ez utóbbi jelenséghez természetesen nagyban hozzájárult az a tény, hogy a zenei nyelv fordulatai akkoriban a beszélt nyelvhez hasonlóan mintegy köztulajdont képeztek.

Az alkalmi előadásoknak alárendelt zene szükségképpen az adott pillanathoz kötődött, és előadási helyzetnek megfelelően módosult.[7] Egy kompozíció újbóli megszólaltatására sokszor átírás, áthangszerelés után került csak sor, amellyel a változó körülményekre, rendelkezésre álló apparátusra szabták a darabokat. Így egy zenei alkotás gyakran több változatban fordult elő, és léte nem volt független az előadástól. Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a mű tulajdonképpen minden előadás során újjászületett, a zenemű fogalma tehát sokkal képlékenyebb volt annak ma uralkodó elképzelésénél.

A 18. század vége felé a társadalmi változásokkal összhangban átalakulást figyelhetünk meg magában a zenéhez való viszonyulásban: a szerző és előadó, illetve a mű és előadás kapcsolata ekkor válik a maihoz hasonlóvá. A zeneszerző, aki immár a maga uraként próbál érvényesülni, csak hozzá köthető alkotásokat komponál, melyeknek jogai őt illetik. Emellett fokozatosan kialakul az előadástól független mű fogalma is, akárcsak a plagizálásé, mely ellen a kompozíciókat ezentúl szerzői jog védelme óvja. A befejezett alkotás tehát sérthetetlenné válik, és szorosan kapcsolódik szerzőjéhez. Az eredetiségre egyre nagyobb súlyt fektetnek, mély tisztelet kezdi övezni a zeneszerzőt, aki a zsenikultusz 19. századi megjelenésével, azaz újonnan ráruházott transzcendens szerepének megfelelve eltávolodik a hétköznapi emberek világától. A komponista többé már nem felügyeli és irányítja kiadott munkái hangzó életét, így csupán a tökéletesedő lejegyzés segítségével remélheti, hogy értő tolmácsoló segítségével szándékai mégis célt érnek.

A szerző azonban ezzel párhuzamosan nem csupán közönségétől szakad el, hanem egyúttal műveinek megszólaltatóitól is. Amikor Beethoven kijelenti, nem

[7] Ez részben a mai napig érvényes, bár sokkal korlátozottabb mértékben, mivel a jelenlegi zenészek többsége csak bizonyos kevésbé lényegi részleteken mer változtatni, így állíthatjuk, hogy ma az alkotás élvez elsőbbséget a mindenkori előadói körülményekkel szemben.

10.18132/LFZE.2018.8

érdekli, hogy egy darabjának bizonyos részei hangszertechnikai okok miatt nem játszhatóak, ezzel kategorikusan elhatárolja magát a kivitelezés evilági problémáitól.

A romantikus kor zeneszerzőt és művét istenítő uralkodó hozzáállását, ami a mi korunkét is nagymértékben meghatározza, E. T. A. Hoffmann alábbi, 1813-ból származó írásán keresztül is megragadhatjuk:

> Az eredeti művész kizárólag a műben él, melyet a Mester szellemében ragad meg, és így is ad elő. Nem azzal törődik, hogy mindenáron saját személyiségét juttassa érvényre, és szívének minden szándéka és gondolata csak arra irányul, hogy mindazon káprázatos, bájos képeket és jelenségeket, melyeket a Mester mágikus erejével művébe zárt, milliónyi színben ragyogva az eleven életbe varázsolja […][8]

Megfigyelhetjük, hogy a jelenkori előadóművész tevékenysége is legtöbbször a nagy alkotások Hoffmann által fent propagált feltétlen tiszteletének jegyében zajlik,[9] és az irányában támasztott hagyományos előadói elvárások része, hogy az immár végleges formában rögzített művet a komponista elképzeléséhez hűen szólaltassa meg. Különösen a historikus mozgalom óta pedig ennek érdekében hangsúlyozásra kerül a kottában leírtak gondos betartása, illetve ezen felül minden olyan elem hozzáadásától való tartózkodás, melyet a szerző kifejezett kérése nem támaszt alá.

E 19. században gyökerező előadói művészetfelfogás abszolút érvényű alkalmazásának helytelensége akkor legnyilvánvalóbb, ha a korábbi, 17-18. századi zeneművek előadására próbáljuk vonatkoztatni. Még a 19-20. században is tapasztalhatjuk azonban, hogy mivel a legaprólékosabb utasításokkal ellátott kotta sem tartalmazhatja az előadás összes komponensének pontos meghatározását, bizonyos kérdések megválaszolása mindenképpen a kivitelezőre van hagyva. Ezt a kotta és előadás közti szükségszerű rést Peter Kivy úgy írja le, mint „kívánt, szándékos és logikailag szükséges ontológiai tényt”[10], míg Maróthy János – mintegy az iseri üres hely fogalmára is rímelve – ugyanezt a jelenséget mint *szabad mezőt* definiálja: „a jó

---

[8] E. T. A. Hoffmann: „Kreisleriana”. In: *Fantáziadarabok Callot modorában 1.* Ford.: Horváth Géza (Budapest: Cartaphilus, 2007), 60. o.

[9] Nicholas Cook arra hívja fel figyelmünket, hogy a zenetudomány kialakulásakor irodalomtudományi példákat követett, így rendelkezhetett nagyobb prioritással a szöveg, illetve mű és annak tanulmányozása az előadással szemben. Ld. Nicholas Cook: „Between Process and Product: Music and/as Performance”. In: *Music Theory Online* 7/2 (2001. április), [5].

[10] Cook: „Between Process and Product”, [11].

10.18132/LFZE.2018.8

előadó […] a meg-nem-írtat konkretizálja, a kitöltetlen rovatokat tölti ki, a „szabad mezőkön" működik. Erre egyébként egyenesen rákényszerül"[11].

A Richard Taruskin által napjaink Urtext-mániáját szöveg-fetisizmusnak titulált elvakultságunkban voltaképpen e kotta és mindenkori előadója között fennálló hiátust tagadjuk, amikor a kottára ereklyeként tekintve nagyobb rajongást tanúsítunk iránta, mint alkotói vagy olvasói iránt.[12] A fentiekből is következően a kottahűséget például Nikolaus Harnoncourt egyenesen a mű iránti hűség hiányaként értelmezi[13], Philip Brett pedig Reinhard Strohm opera seria-val kapcsolatos véleményét idézve kifejezetten arra a veszélyre utal, ami a kottaszöveg és a mű későbbi fogalmának korábbi alkotásokra való ráerőltetéséből adódik:

> Ami számunkra a „mű", az 250 évvel ezelőtt csak „produkciót" jelentett, amit olyan mértékben uraltak az énekesek, hogy ha azt akarjuk rekonstruálni, az opera seria mai újjáélesztése során kevésbé kellene arra koncentrálnunk, mit írt Händel vagy Hasse, mint inkább arra, amit Senesino vagy Farinelli nyújtott a főszerepben.[14]

Ahogy Taruskin is megfogalmazza, a műhöz való hűség romantikus zenefelfogásban gyökerező eszméje voltaképpen az előadó- és komponistaszerep közti korábban rugalmas és könnyen átjárható határvonal megmerevedéséhez vezetett.[15] Nicholas Cook véleménye szerint a műhöz való hűség fogalma egyenesen egyfajta vallási fundamentalizmushoz hasonlítható.[16] Nézete szerint amint a fundamentalizmus abból a tévhitből ered, hogy a nyelv körülírhatja és magában foglalhatja a valóságot, ugyanígy a mű iránti hűség abból a feltételezésből fakad, hogy a zenei szöveg teljesen körülírhatja és magában foglalhatja az előadást. Mondhatnánk azt is, maga a műhöz való hűség gondolata eleve hibás, mivel lehetetlen tudni, az előadásnak pontosan mihez kellene hűnek lennie.[17]

---

[11] Maróthy János: *Zene és ember* (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 137. o.
[12] Haynes: *The End of Early Music,* 91. o.
[13] Nicholas Harnoncourt: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* Ford.: Péteri Judit (Budapest, Editio Musica, 1988), 78. o.
[14] Philip Brett: „Text, Context and the Early Music Editor". In: Nicholas Kenyon (szerk.): *Authenticity and Early Music,* 107. o. Ha fordító nincs feltüntetve, az idézetek magyar fordítása a dolgozat szerzőjétől származik.
[15] Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance* (Oxford University Press, 1995), 10. o.
[16] Haynes: *The End of Early Music,* 90. o.
[17] Jack Westrup: *Musical Interpretation* (London: Lowe & Brydonne, 1971), 7. o.

10.18132/LFZE.2018.8

A jazz és a népzene 20. századi tanulmányozása, valamint komolyzenével való összevetése új felfedezéshez vezetett: az a mód, ahogy a jazz- és népzene-előadók egy vázlatot, sémát, azaz egy önmagában életképtelen vázat töltenek meg élettel saját ötleteik révén, valójában sokban emlékeztet a komolyzene 17. századi gyakorlatára. E területeken sokkal nyilvánvalóbb, hogy egy mű előadásától elválaszthatatlan, és létezése sokkal absztraktabb, mint amilyennek a komolyzenei repertoár elemeit gondoljuk. Bár a későbbi századokban, mint láthattuk, az „életrekeltés" ténye megkérdőjeleződött, talán mégis ez az elgondolás vezet minket közelebb az igazsághoz.[18]

[18] A kiegészítés mértékében lévő különbséget némileg leegyszerűsítve talán úgy is lehet szemléltetni, hogy a zeneművet mint egy élőlényt képzeljük el, melynek a gerince mindkét esetben adott, de míg a jazz-zenésznek a test többi részét és a ruházatot is meg kell teremtenie, addig a komolyzenésznek mintegy adva van a teljes test, így feladata csupán az öltöztetés.

10.18132/LFZE.2018.8

1.2 Harc a zenemű adekvát interpretációja felett − a zeneszerző és előadó eltérő álláspontjai

A zenei előadás folyamatában az előadó személyét leginkább mint tolmácsot értelmezhetjük, egy olasz mondás szerint („Traduttore, traditore") azonban a tolmács szükségképpen csaló is. Richard Taruskin a New Grove Dictionary „előadói gyakorlat" szócikke nyomán született gondolatait idézve pedig egyenesen az tűnik ki, hogy „az előadók alapvetően hamisítók, tulajdonképpen deviánsok".[19] Már egy 16. századi zeneíró, Silvestro di Ganassi dal Fontego is azt kívánja viola da gamba-traktátusában, bárcsak az előadók azt játszanák, ami a kottában van, sem többet, sem kevesebbet.[20] Kérdéses azonban, vajon ennek az egyszerűnek látszó kérésnek eleget lehet-e tenni. Egyáltalán mennyire képviseli a kotta a szerző valódi intencióját? Komponisták saját hangfelvételei is tanúsítják, hogy a lejegyzett instrukciók és a megszólaltatás gyakran egymástól nagyon távol eshetnek. Így az a kérdés is felvetődik, a szerző vajon rendelkezik-e megingathatatlan, végleges elképzeléssel saját művét, valamint annak előadását illetően, illetve mennyire képes azt a kottán keresztül megfelelően kifejezni.

Ám térjünk vissza érdeklődésünk fő tárgyára, az előadóra. Mi tehát az ő szerepe? Mennyire tekinthetjük közreműködését a zeneszerző által elindított kreatív folyamat továbbvivőjének, kiegészítőjének? Az előadás célja minden esetben az alkotás tolmácsolása, ám vajon szükséges-e az előadó kreatív kontribúciója egyfelől, illetve nélkülözhető-e másfelől?

E téma tekintetében zenészvélemények bőséges anyaga áll rendelkezésünkre, mely lehetővé teszi számunkra, hogy – a teljesség igénye nélkül – egy rövid pillantást vethessünk arra, hogy különböző korok írói és művészei hogyan foglaltak állást saját koruk előadóművészeti gyakorlatának lényegét illetően. Zeneszerzők érthető módon gyakran törnek pálcát olyan előadók fölött, akik szerintük művüket elhomályosítva, elferdítve, saját véleményükkel terhelve interpretálják: ideáljuk legtöbbször az „átlátszó" előadó, akin keresztül művük a maga igaz szépségében átragyoghat.[21] Ám maguk az előadóművészek is sokszor kifakadnak, ha kollégáik részéről önkényesebb

---

[19] Taruskin: *Text and Act,* 13. o.
[20] David D. Boyden: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music* (Oxford University Press, 1965), 89. o.
[21] Haynes: *The End of Early Music,* 86. o.

10.18132/LFZE.2018.8

előadói hozzáállást tapasztalnak. Ez utóbbit nehezményezi Francesco Geminiani is, akit a 18. század egyik legnagyobb hegedűművészeként tartanak számon (és aki egyben korának gyakorlatának megfelelően komponista is volt): „Angliában többre tartják a kezet az agynál, az előadót a zeneszerzőnél”.[22]

Talán Igor Sztravinszkij volt az a zeneszerző, aki az „átlátszó előadó” koncepcióját propagálva leggyakrabban hangsúlyozta, hogy az ő zenéjét olvasni, megszólaltatni kell, de nem tolmácsolni,[23] így miközben saját és más szerzők életművét az előadók téves értelmezésével szemben próbálta védeni, ezzel tulajdonképpen az előadó alárendelt szerepét is kiemelte.[24]

Poetics of Music című művében mindazonáltal a kivitelező (*executant*) és interpretátor (*interpreter*) közötti különbségére is felhívja a figyelmet: míg több helyen hangoztatott álláspontja szerint egyszerű kivitelezésen kívül másra nincs szükség, itt úgy határozza meg a kivitelezőt, mint akitől csak szólamának hangokra való fordítása várható el, míg az interpretátor ezen felül bizonyos „szeretetteli törődéssel” is hivatott viszonyulni ahhoz. Elismeri, hogy az utóbbiak csoportjába tartoznak a jó előadók – akiknek száma elenyésző a tehetségtelenekéhez képest – akik a hangok lejátszásán kívül a kottából nem kiolvasható rejtett tartalmakat (amelyek hangsúlyozottan pusztán zeneiek) is képesek átadni tapasztalatuk és intuíciójuk, illetve tehetségük segítségével. Ezeken kívül magas fokú technikai tudás, kulturáltság, a művek stílusának ismerete fémjelzi őket, valamint biztos ízlés kifejezőeszközeik értékét és határait illetően.[25] Mindezen képességek azonban, ha elsődlegesen arra szolgálnak is, hogy általuk az esetlegesen felmerülő interpretációs túlkapások azonnali észlelése és kiiktatása lehetségessé váljon, messze túlmutatnak egy szolgai zenész-iparos tulajdonságain.

A 20. század egy másik zeneszerző óriása, Arnold Schönberg mintegy Sztravinszkij zenei előadók iránti alapvetően bizalmatlan attitűdjét is visszhangozva pedig úgy írja le az előadót, mint akinek elviselhetetlen arroganciája miatt semmi haszna nincs, kivéve azt, hogy interpretációja révén válik érthetővé a zene azon

---

[22] Jane O’Dea: *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance* (Westport: Greenwood, 2000), 45. o.

[23] Robert Craft – Igor Stravinsky: *Beszélgetések.* Ford.: Pándi Marianne (Budapest: Gondolat, 1987), 368. o.

[24] „Az interpretáció fogalma magában foglalja az előadóra kirótt, illetve az előadó által magára vett korlátozást a saját szerepében, ami nem más, mint a zene hallgató felé való közvetítése.” Stravinsky: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons.* Angol ford.: Arthur Knodel és Ingolf Dahl (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970), 163. o.

[25] Igor Stravinsky: *Poetics of Music,* 171-173. o.

10.18132/LFZE.2018.8

szerencsétlen közönség számára, amely azt kottából nem képes elolvasni.[26] E véleményében az a némileg szélsőségesnek mondható nézet tükröződik, miszerint az előadás ideális esetben maga is elhanyagolható lenne, és alapvetően felesleges kolonc a kompozíció nyakán.

Szintén az átlátszóságot hangsúlyozza Molnár Antal egy más aspektusból, a zenei előadó és színész munkája közt párhuzamot vonva:

> A reprodukáló annál kiválóbb, minél inkább el tudja rejteni külön énvalóságát; az alkotó éppen ellenkezőleg: annál különb, minél inkább kidomborítja. A produktív művész csak önmagát adhatja, a reproduktív köteles elrejtőzni, és azzal érvényesíteni emberi, művészi erejét, egyéniségét, hogy folyvást azzá alakul át − színészi módon −, aki rajta keresztül beszél.[27]

Az elvárás így passzív szerepre kényszerít, amiben, el kell ismerni, az előadó – ha kényelmetlenül is – legalább biztonságban tudhatja magát: nem kényszerül állásfoglalásra. Lehetséges volna, hogy a „produktív" zeneszerző szándékához való ragaszkodással a „reproduktív" előadók valójában csak előadóművészi bizonytalanságukat próbálják palástolni? Valóban lehet némi igazság abban, hogy az interpretátoroknak abból, hogy döntéseiket a szerző szándékával igazolják, nagyobb pszichológiai előnyük származik, mintha e támogatás híján kellene felvállalniuk saját értelmezésüket, amelyet nem feltétlenül jutalmaz elismeréssel a kritika.[28]

Bizonyos előadók úgy gondolják azonban, a szerzőknek meg kell tanulniuk „elvágni a köldökzsinórt", hagyva, hogy a mű élje saját életét a különböző előadásokon keresztül. Merész álláspontjának ad hangot Wanda Landowska, aki a csembalójáték divatját újrateremtette a 20. század elején, amikor azt mondja, magát a sírjából feltámadt Rameau-t is elküldené, ha tőle darabja interpretációjának megváltoztatását követelné, mondván, a szerző már megtette a dolgát, nem lehet több beleszólása az előadásba.[29] Szerinte lehetetlen, hogy egy mű megőrizze integritását, miután egy

---

[26] Cook: „Between Process and Product", [1].
[27] Molnár Antal: *Eretnek gondolatok a muzsikáról* (Budapest: Gondolat, 1976), 47. o.
[28] Daniel Leech-Wilkinson: „Compositions, Scores, Performances, Meanings". In: *Music Theory Online* 18/1 (2012. április), [1.2].
[29] Richard Taruskin: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past". In: Nicholas Kenyon (szerk.): *Authenticity and Early Music,* 146-147. o.

10.18132/LFZE.2018.8

élőlényen, az előadón „áthaladt”, akárcsak az előadóművész számára, hogy „a zeneszerző árnyékában” maradjon.

Leech-Wilkinson is hasonlóan gondolkodik erről, szerinte a szerzők „hagyatékát” jogunkban áll legjobb belátásunk szerint használni,[30] Samuil Feinberg pedig az előadó oldaláról egyenesen megkérdőjelezi, lehet-e egyáltalán jó előadásról beszélni, amennyiben a művész nem teszi hozzá saját egyéniségét a kompozícióhoz, azaz nem süt át játékán a szerző gondolataiban és érzéseiben való személyes érintettsége.[31] Auer Lipót is a kreativitást pártolta, mikor a növendékeit minél egyénibb játékra biztatta, bár saját bevallása alapján vigyázott arra, nehogy az eredetiség a szépség eltorzításáig fajuljon.[32]

A régizene-játék egyik kulcsfigurája, William Christie szerint is a szólistáknak, akár hangszeresek, akár énekesek, a saját személyiségüket kell kifejezniük: meglátása szerint ahhoz, hogy a zene igazán hasson, szükség van egy erős adagra az előadó személyiségéből.[33] Vele együtt vallja Peter Johnson, a megfelelő tolmácsoláshoz mindenképp szükséges, hogy egy erőteljes, független előadói hanggal rendelkezzünk, ami megfelel a szerző által támasztott interpretációs kihívásoknak, és így „…ideális esetben, feltételezve, hogy zeneszerző és előadó megfelelően betöltötte a maga funkcióját, a hallgató két független szólam kontrapunktikus összekapcsolódásában gyönyörködhet, a szerzőében és az előadóéban”[34]. Szintén a mű iránti hűség és az előadói önkény közti ideális egyensúly megtalálására buzdít Lawrence Kramer, aki véleményét így foglalja össze:

> […] egyszerre kell felfognunk az előadást teremtésként és reprodukálásként, egy olyan folyamatként, ami az ideális kottaalakba zárt szellemet élettel tölti meg, miközben átformálja azt az életre keltés aktusával […] Ha célként nem a kotta istenítését, csak tanulmányozását tűzzük ki magunk elé, ha adott jellemzőit megvalósítjuk, anélkül, hogy misztifikálnánk, az eredmény, bár óhatatlanul tökéletlen lesz, magán viseli majd közreműködésünk, értékeink, érzéseink, értelmezésünk bélyegét.[35]

---

[30] Haynes: *The End of Early Music,* 86. o.
[31] Feinberg: *The Composer and the Performer.*
[32] Leopold Auer: *Violin Playing As I Teach It* (Westport: Greenwood, 1975), 68. o.
[33] Rácz Judit: „A legfontosabb: a kommunikáció. William Christie Budapesten”. In: *Muzsika* 54/5 2011. május), 11. o.
[34] Peter Johnson: „Musical Works, Musical Performances”. In: *The Musical Times* 138/1854 (1997. augusztus), 9. o.
[35] Lawrence Kramer: *Why Classical Music Still Matters* (Berkeley: University of California Press, 2007), 79-80. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Az előadó azonban bizonyos esetekben valóban határokat sért, és radikálisan beleavatkozik a komponista dolgába: Jorge Bolet zongoraművész, arra a kérdésre válaszolván, mivel igazolja, hogy Chopin művében megváltoztatott bizonyos passzázsokat, egyszerűen arra hivatkozott, a szerző csak néhány hónapig foglalkozott az adott darabbal, ő azonban évek óta játssza, ennek következtében jobban tudja, mi válik előnyére a műnek.[36] Mint láthatjuk, vélekedése szerint az előadásnak az a módja, amelyet a szerző pártol, az előadó számára nem szükségszerűen és örök érvényűen a legjobb.

E komponisták és előadóművészek között zajló vetélkedés, mint láthattuk, bizonyos mértékben mindig fennállt. Némileg komikus, hogy a zenetörténet folyamán mindkét tábor képviselői igyekeznek hatáskörüket a másik kárára bővíteni, nem egyszer úgy téve, mintha egymás nélkül létezhetnének. Pedig beláthatjuk, szélsőséges esetekben a szerzők alkothatnak ugyan az asztalfióknak, a művészek pedig villogtathatják technikai tudásukat saját bravúrdarabjaikon keresztül, ám ekkor hosszú távon a zene sorsa válik kérdésessé. Egyetérthetünk Eugene Ysaÿe véleményével:

> Az előadó nélkül a kotta csak pusztába kiáltott szó. Az előadó a mű nélkül, a mű az előadó nélkül − két erő lélegzet nélkül, ikerlelkek, melyek egymástól elválasztva halálra vannak ítélve. Az előadó biztosítja a vérkeringést, ő a zene éltető forrása.[37]

[36] Nicholas Kenyon: „Introduction: Some Issues and Questions." In: Kenyon (szerk.): *Authenticity and Early Music,* 15. o.

[37] Boris Schwarz: *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* (London: Robert Hale, 1984), 291. o.

10.18132/LFZE.2018.8

1.3 Régi zene vagy régizene: a korhű játék

„…senki nem tudja pontosan, hogy a múlt milyen, és minél inkább tovatűnik, annál kevesebbet tudhat róla bárki. Az ember képzeletbeli konvenciókat talál ki, melyeket senki sem képes betartani, és melyek a múlt nem létező emlékének stilisztikai szimbólumaivá válnak…. Eltűnt a kor, a művein kívül nincsen vele semmilyen kapcsolatunk. Ez a mű számunkra csak akkor érdekes, ha így vagy úgy hirtelen életre kel, valóságossá válik, és jelentése lesz számunkra is. Ha ez bekövetkezik, akkor ez a mű már nem a múlthoz tartozik, nem oda visz minket vissza, hanem a múltat hozza el ide, közénk.” [38]

– Peter Brook

A zeneműhöz való hűség problémájához hasonlóan fontos kérdéssel kerülünk szembe a játékmód megválasztásának tekintetében egy adott mű és előadó időbeli távolságának fennállása esetén. A stílusbeli skála egyik végpontját képviselve az előadó törekedhet a mű keletkezési korához való, az általa, illetve a régizene-kutatások alapján feltételezett maximális játékmódbeli hitelességhez, avagy a másik szélsőség felé nyitva dönthet az „önazonos” – vagy Harnoncourt szavaival élve „kulturális szempontból egészséges” – korok előadói gyakorlatának alkalmazása mellett is, melyek képzete szerint egy zenemű korából kiszakítva, és az újabb kor ízlése szerint átalakítva is érvényes. Másképp fogalmazva, az előadó megpróbálhatja kitalálni, a mű hogyan hangozhatott, illetve hathatott hallgatóira keletkezése idejében, vagy igyekezhet azt saját kora mindenkori „elvárási horizontjára”[39] transzponálni.[40] Míg az elsőben a közvetítő és befogadó tesz erőfeszítéseket a mű feltételezett eredeti „jelentésének” megfejtése kedvéért, addig a másik esetben voltaképpen a megértés érdekében magát a zeneművet mozdítjuk el az előadó és közönség irányába. Az előadó választása így elkerülhetetlenné válik: vagy saját korának, vagy pedig az előadásra kerülő mű korának vélt előadói praxisához marad hűséges.

---

[38] Peter Brook: *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*. Ford.: Dobos Mária (Budapest: Orpheusz Könvkiadó-Zugszínház, 2000), 216. o.
[39] Hans Robert Jauss: „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja”. In: *Recepcióelmélet − esztétikai tapasztalat − irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok* (Budapest, Osiris, 1997), 51. o.
[40] Harnoncourt: *A beszédszerű zene*, 13. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Ez a probléma viszonylag új keletű: a régebbi múlt zenéje felé való fordulás a 19. században lesz csak meghatározó jelentőségű, és voltaképpen egy általános paradigmaváltás részét képezi. E folyamat a modern értelemben vett előadóművészet megjelenésével párhuzamosan zajlik, és nem független az akkoriban születő alkotások egy részében tapasztalható minőségbeli visszaeséstől.

Megfigyelhetjük, hogy habár a 19. századot megelőzően is előfordult ugyan néhány múltőrző kezdeményezés − például az 1726-ban létrejött londoni Academy of Ancient Music, mely társaság a korábbi évszázadokban írt zene kultiválásának céljával alakult meg −, ám ezek inkább kivételnek tekinthetőek, az uralkodó szellem szerint a néhány évtizede írt művek már az avíttság levegőjét árasztották, és magától értődő volt, hogy a muzsikusok közönségüket elsősorban kortárs kompozíciókkal szórakoztatták. Ezzel szemben az 1800-as évektől kezdődően, ahogy egyre inkább eltávolodik egymástól egyrészt a kortárs szerző és előadó, másrészt az egyre precízebbé váló, improvizációnak, előadói kidolgozásnak helyet már kevésbé biztosító kotta által az énekes/játékos és a mű, úgy tűnik, az az időbeli szakadék, mely a korábban keletkezett zeneművet választja el annak megszólaltatójától, az előadóművészek szemében már nem áthidalhatatlan.[41] Ezt jól példázza 1829-ben a Mendelssohn által kezdeményezett *Máté-passió* előadásának ténye.

A 19. század végéig azonban az előadók általában nem vélték úgy, hogy a zene mellett a megszólaltatás módját is át kellene menteniük a megelőző időszakokból. Howard Mayer Brown erről így ír:

> A régebbi zene vagy soha nem szűnt meg a repertoár részeként létezni, és ezért abban a stílusban szólaltatták meg, mint minden más zenét (feltehetően ez a helyzet az egyházi vokális zene esetében), vagy pedig hangversenyeket szerveztek azzal a céllal, hogy szokatlan zenével, illetve hangzásokkal ismertessék meg a közönséget, és amint ez az elsődleges cél megvalósult, megtették a szükséges módosításokat a kezdeményezés sikere érdekében, anélkül, hogy a hitelességre különösebben tekintettel lettek volna.[42]

[41] Megfigyelhetjük, hogy e folyamat jelenkori állomásán komolyzenei hangversenyeinken már csupán elenyésző mennyiségben hangzik el kortárs zene.

[42] Howard Mayer Brown: „Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement". In: Kenyon (szerk.): *Authenticity and Early Music,* 34. o.

10.18132/LFZE.2018.8

E fenti álláspontot erősíti meg Will Crutchfield is, amikor arról ír, hogy 1888-ban egy énekesben fel sem vetődhetett az a szándék, hogy talán Rossinit Rossini stílusában, Mozartot „mozartosan" adjon elő, hanem éneklési stílusát minden mű esetében egyértelműen az előadó saját korának kulturális közege határozta meg.[43]

A másik megközelítés, azaz a korhű játék igénye először a 20. század elején merül fel, az elidegenedés egy újabb állomását jelezve: ekkor a kortárs komolyzene és az előadó, illetve hallgató közti szál végletesen elvékonyodott. A régizene-mozgalom atyjának tekintett Arnold Dolmetsch[44] úgy gondolta, az előadóknak törekedniük kell a szerző szándékainak megvalósítására, ennélfogva őket korabeli traktátusok tanulmányozására, és az ezekből nyert információ kreatív előadói felhasználására is biztatta.[45] Míg Dolmetsch célja tehát nem merült ki a régi instrukciókhoz való ragaszkodásban, ugyanez még kevésbé mondható ez el a korai régizene-játék másik nagy egyéniségéről, Wanda Landowskáról, kinek attitűdjéről már esett szó, és aki, amint láttuk, a múlt szellemének felidézési folyamatában nem hagyta magát a korrekt reprodukálás kényszerétől zavartatni.[46] Ő az autentikus játékot piedesztálra emelőkkel szemben azt állítja, nem érezhetünk és játszhatunk úgy, mint a nagy zeneszerzők és kortársaik, és ez nem is lehet feladatunk. Landowska mintha ugyanolyan nagyképűnek tekintené azt a személyt, aki hisz abban, hogy képes korhű módon interpretálni, mint az autentikusság későbbi hívei a saját intuíciójának helyességében bízó embert. A historikus mozgalom 60-as évekbeli újabb hulláma során azonban a korhű hangszerek használatával együtt általános lett a források mindenek fölötti tisztelete, és a száraz, szenvedélytelen kivitelezés előadói normává vált.[47] (Meg kell jegyeznünk, hogy ez alól természetesen voltak kivételek, gondoljunk például a 20. századi historikus mozgalom egyik legmeghatározóbb személyiségére, Nikolaus Harnoncourt-ra, és az általa alapított *Concentus Musicus Wien*-re.) A „korhű", vagy „autentikus" kifejezés felértékelődését Peter Kivy így fogalmazza meg: az autentikusság a „jó" szinonimájává vált, vagy legalábbis közel áll ahhoz, olyan mágikus tulajdonsággal ruházva fel egy produkciót, amivel azelőtt nem rendelkezett.[48]

---

[43] Will Crutchfield: „Fashion, Conviction and Performance Style", 22-23. o.
[44] Dolmetsch hangszerkészítői és előadói tevékenységet is folytatott, 1915-ben pedig nagy jelentőségű könyve jelent meg a 17-18. századi zene interpretációjáról.
[45] Howard Mayer Brown: „Pedantry or Liberation?", 41. o.
[46] Haynes: *The End of Early Music*, 40. o.
[47] Haynes: *The End of Early Music*, 45. o.
[48] Peter Kivy: *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), 1. o.

10.18132/LFZE.2018.8

A historikus játék felé való fordulásnak valójában ideológiai alapjai is voltak; ez mintegy lázadást jelentett a későromantika esztétikája ellen, túlfűtött érzelmek helyett az egyszerűségben keresve menedéket. Taruskin egy tanulmányában állítja, hogy a historikus mozgalom minden törekvése ellenére egy ízig-vérig modern, 20. századi jelenség, az általánosan modernnek titulált játékmód pedig egy, a romantikus korból örökölt, egyre inkább elhalványuló tradíció továbbélése.[49] A historikusok modernsége szerinte abban nyilvánul meg, hogy a romantikus hozzáállás ellentétét próbálva megvalósítani egy érzelemmentes, objektivitásra törekvő művészet ideálját helyezték maguk elé, úgy vélve, hogy ez nyújthat kulcsot a 17-18. századok zenéjének előadási hagyományaihoz is. Taruskin T. E. Hulme kifejezését használva ezt a 20. századi modern művészi koncepciót geometrikus művészetnek nevezi, melynek jellemzője az élettelenség, statikusság, változástól való menekülés, ellentéte pedig a romantika által propagált vitális művészet, ami a változás, változatosság, szélsőségesség jegyében létezik. Míg zenei területen Taruskin az előbbi megtestesítőjében a sztravinszkiji értelemben vett „kivitelezőt", addig az utóbbi képviselőjében a sztravinszkiji „előadót" látja, miközben nem rejti véka alá utóbbi iránti preferenciáját. Úgy véli, a régizenészek jelentős részének (köztük Christopher Hogwoodnak) szolgai, túlzottan óvatos, érzelmileg elhatárolódó attitűdje nem tükrözi hűen a 17-18. századi előadói gondolkodásmódot, és írásában vitalitás irányába történő elmozdulást sürget.

Taruskinon kívül mások is váddal illették azokat, akik megrekedtek a „puszta reprodukció" szintjén. Fábián Dorottya Bach Goldberg-variációinak 1945 és 1981 között készült, hagyományos és historikus játékmódot képviselő felvételeinek összehasonlítása során úgy találta, általában a történeti hűségre törekvő, csembalón játszó művészek azok, akik megelégszenek a mű monoton, motorikus kivitelezésével.[50] A historikus felvételek szűkebb dinamikai és tempóbeli palettáját konstatálta Leech-Wilkinson is egy cikkében, melyben több korszak műveinek különböző felvételeit vette górcső alá. Ebben rámutatott néhány nyilvánvaló, de sokszor figyelmen kívül hagyott tényre: egyrészt, hogy az előadói hozzáadás nyilvánvaló és automatikus, másrészt, hogy olyan keveset tudunk arról, valójában

[49] Taruskin: „The Pastness of the Present", 193. o.
[50] Fabian Somorjay Dorottya: „A Goldberg-variációk különböző felvételei. A Bach-interpretáció változásai 1945-1981 között". In: Komlós Katalin (szerk.): *Bach tanulmányok* 6 (Budapest: Magyar Bach Társaság, 1999), 24. o.

10.18132/LFZE.2018.8

hogyan hangozhatott régen a zene, hogy az előadás tulajdonképpen nem is nélkülözheti a nagymértékű zenészi kreativitást.[51] Taruskinéval egybecseng nézete, miszerint minden előadó óhatatlanul saját kora gyermekeként annak ízlésének és vélekedésének befolyása alatt áll, így ennek tudatos felvállalása előadói kötelessége.

A legjelentősebb historikus zenészek egy része, élükön Nikolaus Harnoncourt-ral e kijelentések érvényességét elismerte. E művész mindig intenzív hatású produkciói hátterében azon, a mozgalomban elfoglalt rangjához képest meglepő nézete állhatott, miszerint többet ér egy történeti szempontból hamis, de élő előadás, mint egy hiteles, amelyből viszont hiányzik az élet.[52] Harnoncourt gyakran hangsúlyozta, hogy korának embereként kíván zenélni, ezzel összhangban a *Concentus Musicus Wien* első *Máté-passió*ról készült felvételének teljesítményét a következőképpen summázta: „Ami e felvételen megszületett, az nem valamiféle historikus hangzáskép rekonstrukciója volt, nem régmúlt hangzások muzeális dédelgetése, hanem ízig-vérig modern előadás, mindenestül 20. századi interpretáció."[53]

E gondolatok tükrében egyetérthetünk Taruskinnal abban, hogy − különösen, mivel minden másfajta hitelesség lehetősége csak illúzió − „saját korunk hiteles hangjának lenni […] körülbelül negyvenezerszer olyan fontos és nélkülözhetetlen, mint a történelem feltételezett hangjának lenni".[54]

---

[51] Daniel Leech-Wilkinson: „What We Are Doing with Early Music is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning". In: *Early Music* 12/1 (1984. február), 13. o.
[52] Harnoncourt: *A beszédszerű zene,* 15. o.
[53] Nikolaus Harnoncourt: *Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart.* Ford.: Dolinszky Miklós (Budapest: Európa, 2002), 135. o.
[54] Taruskin: *Text and Act,* 166. o.

10.18132/LFZE.2018.8

2. Az előadói kreativitás megnyilvánulása a hegedűjátékban a 18. század végén és a 19. század elején

E fejezet során a máig meghatározó változásokat produkáló, fent említett időszakra fókuszálva vizsgáljuk a korabeli hegedűművészek előadói gyakorlatának egyes lényegi vonatkozásait, illetve az előbbi fejezetekben tárgyalt problémákkal kapcsolatos attitűdjüket. Ezen belül is különös hangsúllyal szerepel Louis Spohr és Pierre Baillot tevékenysége és hegedűiskolája, melyek nemcsak kortörténeti szempontból emlékezetesek, hanem annak okán is, hogy későbbi hegedűsgenerációk és iskolák számára szolgáltak alapul. Épp ezért most vessünk egy rövid pillantást a két hozzájuk köthető nemzeti iskola születésére.

2.1 Nemzeti iskolák a 19. században

A 19. század folyamán több, nemzethez köthető főbb irányvonal alakult ki a hegedűjáték területén, melyek közül a francia és a német tekinthető a leginkább meghatározónak. Ezek létrejöttének rövid bemutatása következik most, ezt megelőzően azonban érdemes tudatosítani, hogy az „iskolának" mint kategóriának szubjektív, művészeti területen, egyedi előadókra történő alkalmazása eleve problémás. Ahogy David Milsom is megjegyzi, úgy kell rá tekintenünk, mint szükséges, de hibás eszközre, melyen keresztül értelmezni próbáljuk a különböző összefüggéseket.[1] Tárgyunk esetében ez fokozottan jellemző, mivel a két fent említett iskola számtalan szállal kötődik egymáshoz.

A francia hegedűiskola

Az itáliai hegedűjáték hagyományait magával hozó Giovanni Battista Viotti megjelenése 1782-ben Párizsban valóságos szenzációt keltett, egyaránt kivívva a szakma és a közönség csodálatát. Bár kezdetben némi idegenkedést váltott ki játékának stílusa, melynek célja későbbi követője, Pierre Baillot szerint inkább a meghökkentés,

[1] David Milsom: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance, 1850-1900* (Aldershot: Ashgate, 2003), 14. o.

10.18132/LFZE.2018.8

mintsem a tetszés elnyerése volt,[2] ennek ellenére az itáliai művész rövid időn belül a hegedűsök példaképévé vált.

Az egykori Pugnani-tanítvány sikeréhez hozzátartozott Stradivari-hangszere is, mely az akkoriban Franciaországban használatos hegedűkhöz képest erőteljesebb, ragyogóbb tónussal bírt. Viotti volt a Tourte-vonó egyik legkorábbi használója is, mely eszköz a kifejezés új dimenzióit nyitotta meg a művészek előtt: a hosszabb és homorú pálca, a kiegyenlítettebb súlyviszonyok az éneklő játékmódnak kedveztek, erőteljes hangot, egyenletesebb hangképzést, finomabb vonóváltást tettek lehetővé, valamint ugratott vonások különböző válfajaira is lehetőséget nyújtottak.[3]

Viotti új típusú versenyművei hamar divatot teremtettek: a párizsi Conservatoire versenyein 1853-ig szinte más szerző koncertje nem is szerepelt, továbbá ezek más hegedűsök kompozícióira is hatással voltak. A hegedűvirtuóz játékáról egy angliai koncertje kapcsán így ír a *Berliner Zeitung* londoni tudósítója: „Viotti valószínűleg a legjobb hegedűs ma Európában. Erős, telt hang, hasonlíthatatlan könnyedség, tisztaság, pontosság, fény és árnyék a legelbűvölőbb egyszerűséggel ötvözve: ezek alkotják előadói stílusának karakterét."[4] Egy mai zenetudós, McVeigh szerint pedig elsősorban kifejezésteli hangja, nagyvonalú vonókezelése, a legalsó és legfelső húr hangszínbeli adottságainak kiemelése, és adagio-előadásának szépsége tette egyedülállóvá játékát.[5]

Bár Viotti maga nem tanított a Conservatoire-ban, de három növendéke – Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer és Pierre Baillot – ezen intézményen belül adta tovább a mestertől tanultakat.

Pierre Rode csodagyerekként 1787-ben, 13 évesen került Párizsba, ahol Viotti kedvenc növendékévé vált. Három évvel később mutatkozott be szólistaként a *Concert spirituel* egyik előadásán, és néhány év leforgása alatt Európa-szerte keresett hegedűművésszé ért. Eljutott Oroszországba is, ahol I. Sándor cár udvari hegedűse lett, mindemellett Párizsban is több magas posztot töltött be. Számos hegedűversenyt és egyéb hegedűre írt művet komponált, a Conservatoire-ban pedig professzorrá nevezték

---

[2] Boris Schwarz: „Beethoven and the French Violin School". In: *The Musical Quarterly* 44/4 (1958. október), 432. o.
[3] Robin Stowell: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Cambridge University Press, 1985), 22-23. o
[4] Warwick Lister: *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti* (Oxford University Press, 2009), 372. o.
[5] Simon McVeigh: „The Violinists of the Classical and Baroque Period". In: Robin Stowell (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge University Press, 1992), 60. o.

10.18132/LFZE.2018.8

ki röviddel annak megalakulása után. A zeneszerző és zeneíró Johann Friedrich Reichardt ekképp nyilatkozott művészetéről:

> Rode teljes fölénnyel játszott. Elképzelhetetlen ennél tisztább és pontosabb intonáció, áthatóbb, fényesebb hang, és hangjához hasonlóan tökéletes egész játéka. Interpretációja olykor kicsit modoros, de mindig ízléses. Tanára, Viotti eredeti stílusát sajátította el, különösen az Adagiójában van némi megnyerő naivitás, ami az ő gyengéd szellemét és karakterét tükrözi. Emellett nagyon finom modorú, magas erkölcsiségű ember és elbűvölő művész.[6]

Rode majdani kollégája, Rodolphe Kreutzer, bár Franciaországban született, hegedűtanulmányait német zenész fiaként egy német tanárnál, Anton Stamitz-nál kezdte meg. Bár nem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy Viotti növendéke volt, mindenesetre a művész köréhez tartozott és az ő stílusát örökítette tovább, az utókor ezért tanítványaként tartja számon. Párizsban futott be karriert, ahol egy időben az Opera koncertmestereként is dolgozott. A Conservatoire-ban annak alapításától tanított, ugyanakkor működött karmesterként is, valamint kora egyik legismertebb operaszerzőjeként is tekintettek rá. Előadóművészként merész hegedülésével, biztos technikájával nyerte meg hallgatóságát. François-Joseph Fétis az alábbi módon jellemezte:

> Hévvel teli ösztöne az érzés és stílus eredetiségét adta előadásának, ami oly mértékű érzelmi kommunikációt hozott létre a közönséggel, melyet senki nem tudott felülmúlni. Kreutzernak erős hangja, pontos intonációja volt, és megkapó melegséggel frazeált.[7]

Riválisával, Rode-dal való közös fellépésükkor elkerülhetetlen volt az összehasonlítás, ilyenkor megoszlottak a vélemények: ki Rode veleszületett tehetsége, elbűvölő, finom stílusa, ki pedig Kreutzer nagyvonalú, ösztönben gazdag játéka, kemény munkával elsajátított képessége mellett tette le voksát.[8]

---

[6] Schwarz: *Great Masters,* 157. o.
[7] Schwarz: *Great Masters,* 161. o.
[8] Schwarz: *Great Masters,* 160. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Pierre Baillot – a triász harmadik tagjaként – hegedűiskolájában[9] méltatta a két már elhunyt pályatársat: siratta Rode báját, egyszerűségét, eleganciáját, és Kreutzer őszinte karakterét, tüzes imaginációját, játéka hevét és merészségét.[10] Baillot maga itáliai és francia tanároktól tanult, de fiatal korától példaképének tekintette Viottit, akivel annak párizsi tartózkodásai alatt sok időt töltött együtt, és akivel éveken keresztül kamarazenélt. Habár Baillot karrierje lassabban ívelt felfelé, mindazonáltal annál tartósabbnak bizonyult. A Párizsi Opera és a *Chapelle du roi* vezetőjeként dolgozott, Rode-hoz hasonlóan éveket töltött Oroszországban és több európai koncertturnén is részt vett. A párizsi Conservatoire-ban oktatott annak létrejöttétől egészen 1842-ig; művei közt egyaránt megtalálhatóak hegedűversenyek, hegedűre írt előadási darabok, szonáták és kamaraművek is.

Hegedűjátéka általános elismerést keltett zenei körökben, Boris Schwarz szerint Viotti merész és határozott stílusát képviselte. Rode kecsessége ugyan nem volt meg benne, ám komoly zenei intellektussal bírt. [11] Louis Spohr így írt játékáról:

> Baillot ezeket a műveket hibátlanul szólaltatta meg, az ő sajátos kifejezési módjával. Ez a kifejezés számomra inkább mesterkélt, semmint természetes […] és modorosnak tűnik. A vonásai ügyesek és gazdagon árnyaltak, ám nem olyan szabadok, mint Lafont-é, ezért hangja nem olyan szép, mint amazé, a felfele és lefele vonások mechanikai kivitelezése [vonóváltása?] pedig túl feltűnő.[12]

E három Viotti köréből származó, elévülhetetlen érdemű művész máig használatban lévő pedagógiai célú munkákat is létrehozott. 1803-ban a Conservatoire megbízásából egy közösen írt hegedűiskolai tantervet jelentettek meg *Méthode de violon*[13] címmel. Rode már említett *24 caprice*-a, valamint Kreutzer etűdjei alappilléreit képezik a mai hegedűoktatásnak is. 1835-ben Baillot saját hegedűiskolája is kiadásra került, mely a *Méthode de violon* anyagának egy részét tartalmazta és egyben annak továbbfejlesztett változataként is értelmezhető. E művet, a *L'art du*

---

[9] Pierre Marie François de Sales Baillot: *L'art du violon* (Párizs: Dépôt Central de la Musique, 1835).
[10] Pierre Marie François de Sales Baillot: *The Art of the Violin.* Angol ford. és szerk.: Louise Goldberg (Evanston: Northwestern University Press, 1991), 9. o.
[11] Schwarz: *Great Masters,* 165. o.
[12] Louis Spohr: *Louis Spohr's Autobiography* (London: Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1865), 2. rész 129-130. o.
[13] Pierre Baillot – Pierre Rode – Rodolphe Kreutzer: *Méthode de violon* (Párizs: [1803]).

10.18132/LFZE.2018.8

violon-t a dolgozat következő fejezeteiben részletesebben is tárgyaljuk majd. Emellett, bár témánk szempontjából mellékes, megemlítendő, hogy Baillot társszerzőként gordonkaiskolát is jegyzett (*Méthode de violoncelle*, 1804).

A francia hegedűiskola további neves képviselői közt található Francois Habeneck és növendékei: Edouard Lalo, Hubert Léonard, Jean-Delphin Alard, Pablo Sarasate, valamint Baillot tanítványai közül Jacques-Féréol Mazas és Jean Baptiste Charles Dancla. Az iskola ágai messzire nyúltak az évtizedek folyamán: a Viottitól és Baillot-nál is tanuló Charles-Auguste de Bériot a belga iskola alapítója lett, míg az egykori tanítványokon keresztül később más iskolákba is beépültek a Párizsban tanultak, így például Böhm Józsefen és növendékein keresztül az osztrák, német és magyar és orosz hegedűiskolába. Magyar származású híres hegedűművészeink közül Joachim József, Flesch Károly, Auer Lipót és a magyar hegedűiskola megalapítója, Hubay Jenő mind e hagyomány leszármazottjai.

Vajon mi lehetett annyira különös ebben a stílusban, hogy egész Európát meghódította és utánzásra késztette? Már 1811-ben ekképp foglalta össze egy korabeli cikk a játékmód főbb elemeit:

> Köztudott, hogy eme iskola legszembetűnőbb jellegzetességei a következő alapokra vezethetők vissza: először is nagy, erős telt hang, másodszor ennek erőteljes, átható, gyönyörű éneklő legatóval történő ötvözése[14], harmadszor pedig változatosság, báj, fény és árnyék felvonultatása egy nagyon gazdag vonáskészleten keresztül.[15]

Mindezek mellett meghatározó volt a gyors tételekben széles *détaché*-vonások használata, amelyek olykor *martelé*-vonásokkal kombinálódtak, valamint a *portamento* alkalmazása.[16] Az ugratott vonások használata kezdetben idegen volt az iskolától, az 1803-as *Méthode* nem is tett róluk említést. Meg kell azonban jegyeznünk, Baillot iskolájában ezeknek már számos változata szerepel.

---

[14] Az éneklő hang és a folyamatos húron való játék preferálásának hátterében a 18. század végére elburjánzott divat, a túl gyakori spiccato-használat megelégelése állhat. Ld: Clive Brown: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in 19th Century Violin Playing". In: *Journal of the Royal Music Association* 113/1 (1988), 100-101. o.

[15] Warwick: *Amico,* 79. o.

[16] Clive Brown: „Ferdinand David's editions of Beethoven". In: Robin Stowell (szerk.): *Performing Beethoven* (Cambridge University Press, 1994), 119. o.

10.18132/LFZE.2018.8

A német hegedűiskola

A romantika évszázadában az úgynevezett német hegedűiskola vált a másik mérvadó irányvonallá. A német területek hegedűjátékának gazdag hagyományai ellenére Louis Spohr, a 19. századi német iskola alapítóként számon tartott alakjának érdeklődése korán a francia iskola felé fordult. A későbbi nagy művész gyermekként többek közt szülőföldje helyi mestereitől, majd a mannheimi képzésben részesült Stamitz-növendék Franz Ecktől is tanult, ám a francia játékmód nyűgözte le igazán. Mint önéletrajzában írta, tizenévesen a francia zenével előbb találkozott, mint a némettel, mikor pedig braunschweigi kamarazenészként szolgált, és a herceg felajánlotta neki, nevezze meg, kitől szeretne tanulni, habozás nélkül Viottira esett választása (aki azonban sajnos ekkoriban már tanítás helyett borkereskedéssel foglalkozott).[17] Mindenekfelett azonban Pierre Rode játéka volt rá hatással. Önéletrajzában így számolt be erről az 1803-as élményéről: „minél tovább hallgattam, annál inkább csodáltam a játékát. Úgy van, nem haboztam, hogy stílusát, mely hű tükre volt még mesterének, Viottiénak, a magamé és Ecké fölé helyezzem”[18]. Spohr élete során több különféle pozíciót is betöltött: európai turnék mellett Gothában és Bécsben is dolgozott mint koncertmester, illetve zenekarvezető; Frankfurtban operaigazgató, végül Carl Maria von Weber ajánlásával kasseli udvari Kapellmeister lett. Gyerekkora óta komponált – hegedűversenyei 1810 és 1840 között német területen szinte kizárólagos népszerűségnek örvendtek, ezzel némileg Beethoven versenyművének repertoárba épülését is hátráltatva[19] –, valamint karmesteri tevékenységet is folytatott. Játékát általában magasra értékelték, egy 1813-as bécsi fellépésének kritikájában ez volt olvasható:

> …a tetszetős és gyengéd részeknél Spohr vitathatatlanul csalogány az általunk ismert összes élő hegedűs között. Szinte lehetetlen előadni Adagiót több gyengédséggel, mégis oly világosan, a legtisztább jóízléssel ötvözve, ezenkívül a gyors tételekben a legnehezebb passzázsokat is uralja, és a lehető legnagyobb nyújtásokat is csodálatos könnyedséggel kivitelezi.[20]

---

[17] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 13. o.
[18] Marc Pincherle: *A hegedű.* Ford.: Széll Jenő (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 91. o.
[19] Schwarz: *Great Masters,* 244. o.
[20] Dorothy Moulton Mayer: *The Forgotten Master. The Life & Times of Louis Spohr* (New York: Da Capo, 1981), 67. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Úgy szólistaként mint komponistaként Itáliában, a hegedűművészet kialakulásának és egyben az aktuális sztár, Paganini hazájában szintén megmutathatta művészetét. Az összehasonlítást az üstökösként megjelent fenoménnel nem kerülhette el, ám úgy tűnik, némelyek győztesként tekintettek rá, ahogy például egy német tudósítója is:

> Nem értékelhetjük elég magasra Spohr urat, és nem habozunk, hogy legalábbis a híres, mindenkit elbűvölő Paganini mellé helyezzük. Legalábbis, így mondom: mert tulajdonképpen játéka szépségében Spohr úr bizonyosan felülmúlja őt.[21]

Spohr növendéke volt Ferdinand David, aki az 1843-ban alapított lipcsei konzervatórium első hegedűtanáraként mestere tudását olyan hegedűsök számára közvetítette, mint Henryk Schradieck és Joachim József. Hamar a zeneoktatási intézmények ajánlott anyagává vált Spohr hegedűiskolája[22], mely 1832-ben jelent meg Bécsben, és hatása Angliában és Németországban volt a legerősebb. Tanai megjelentek nagy tanár-utódainak iskoláiban is, néhol szó szerint idézve, mint például az 1905-ben megjelent, Joachim és tanítványa, Andreas Moser által közösen jegyzett *Violinschule*-ben.[23] Így nem véletlen, hogy Spohr eszményeit, felfogásának lényeges vonásait sok tekintetben megőrizte a német hegedűiskola a 19. század végén is: az éneklő játék, a hosszabb vonások preferálása, a staccato hangoknak a vonó felső részén történő kivitelezése (inkább az elválasztásra, semmint a rövidségre törekedve), az ugratott vonások mellőzése, a hallható csúszások kifejezés érdekében történő alkalmazása, vagyis a *portamento*, valamint a hangsúlyoknak és a kiemelés sok egyéb módozatának árnyalatbeli gazdagsága mind jellemző volt Joachim és növendékei játékában is.[24] A francia-belga iskolával szemben konzervatívabbnak mondható attitűdöt képviselt eme iskola, mely nem engedett a virtuóz elemek térnyerésének, hanem végig nemes ideálokat tartott szem előtt.[25]

---

[21] Schwarz: *Great Masters,* 247. o.
[22] Ludwig Spohr: *Violinschule* (Bécs: Haslinger, 1832).
[23] Joseph Joachim – Andreas Moser: *Violinschule* (Berlin: Simrock, 1905).
[24] David Milsom: „Practice and Principle: Perspectives upon the German 'Classical' School of Violin Playing in the Late Nineteenth Century". In: *Nineteenth-Century Music Review* 9/1 (2012. június), 31-52. o.
[25] Moser véleménye szerint a francia iskola eredeti ideáit a francia-belga iskolával szemben tulajdonképpen a német iskola vitte tovább. Ld. Milsom: „Practice and Principle".

10.18132/LFZE.2018.8

2.2 A virtuóz kultuszának kialakulása

Mint arra egy előbbi fejezetben már utaltunk, a 18. század második felétől kezdve új folyamatokat figyelhetünk meg az európai zenei életben, melyek alapvető változásokat hoztak a legfőbb tényezők – szerző, alkotás, előadó és közönség – egymáshoz való viszonyában. Amint létrejöttek olyan intézmények, melyek máig a zeneművészet és -oktatás működésének alappilléreit képezik, éppígy a jelen pillanatig kiható, döntő fontosságú események történtek a hegedűjátékban.

Megfigyelhető, hogy a 18. század derekától kezdve a folyamatosan erősödő európai középosztály immár addigi lehetőségeit meghaladóan részt kívánt venni a zenével kapcsolatos tevékenységekben: mint élvezője, művelője és emellett megszólalási alkalmainak létrehozója. A tehetősebb polgárok otthonaiban megjelenik az aktív zenélés, gyermekeik zenei képzésére is fokozottan gondot fordítanak. Az amatőrök (*Liebhaber, Dilettant*) újonnan megjelenő célközönségként ugyanakkor valamelyest limitálják a korabeli kompozíciós termés egy részének hangszertechnikai kívánalmait. A piaci kereslet mentén már szerény hangszeres tudással birtokba vehető darabok növekvő száma mellett egyre nagyobb igény mutatkozik oktatási anyagok megjelentetésére is, mely az európai zenekiadás fellendüléséhez is jelentősen hozzájárul. Nagy mennyiségű új, didaktikai célú anyag jelenik meg, ezenkívül régi iskolák is több kiadásban látnak napvilágot olykor új címmel és apróbb változtatásokkal is ellátva.

Így jelent meg több különböző köntösben Angliában az 1695-ből származó, eredetileg „*The Self Instructor*” címet viselő, már a 18. század első felében többször parafrazeált iskola[26] 1762 után az akkor már elhunyt nagyhírű Geminiani neve alatt szerepeltetve. E kezdők számára írt könyv információinak meghaladottá válása után is folytatódó népszerűsége David D. Boyden szerint csak az amatőr hegedűjáték fellendülésével, illetve az amatőr és hivatásos zenészek közti egyre növekvő távolsággal magyarázható.[27]

Ugyanakkor a szervezett professzionális művészképzés is megindul, melynek köszönhetően olyan etűdök, gyakorlatok, hangszeres módszertanok is keletkeznek, melyek a hivatásos hangszeresek technikáját hivatottak egy addig nem látott szintre

---

[26] Ld. ennek kifejtését: David D. Boyden: „Geminiani and the First Violin Tutor”. In: *Acta Musicologica* 31/3-4 (1959. július-december).

[27] David D. Boyden: Előszó Francesco Geminiani iskolájának (*The Art of Playing on the Violin, 1751)* facsimile kiadásához (Oxford University Press, 1952), xi. o.

10.18132/LFZE.2018.8

fejleszteni. A zeneoktatás – a hegedűjáték alakulása szempontjából is kulcsfontosságú – intézményesülése Párizsban veszi kezdetét: 1795-ben Párizsban Bernard Sarrette és François Joseph Gossec megalapítja a *Conservatoire de musique*-öt, melynek falai közül a jövendő legkiemelkedőbb hegedűművészei kerülnek ki. A párizsi példát követve a 19. század első felében Európa számos más nagy városa alapít hivatalos zenei oktatási központot, konzervatóriumot: így Milánó (1807), Nápoly (1808), Prága (1811), Brüsszel (1813), Firenze (1814), Bécs (1817), Varsó (1821), London (1822), Hága (1826), Liège (1827), Gent és Genf (1835), Lipcse (1843) és München (1846) is. Az egységes tanterv az óhatatlanul felmerülő egyéni különbségek ellenére a közös technikai és zenei gyökerekkel rendelkező hegedűművész-generációk folyamatos kinevelését teszi lehetővé, a hasonló játékmód pedig a zenekarokban a hegedűszólamok egységesebb hangzását eredményezi. Valószínűleg ez is hozzájárul ahhoz, hogy a párizsi Conservatoire zenekara nagyon hamar híressé válik, Beethoven már 1809-ben így nyilatkozik: „Szeretném Mozart szimfóniáit Párizsban meghallgatni; azt mondják, a Conservatoire-ban jobban játsszák őket, mint bárhol másutt."[28] Louis Spohr hegedűiskolájában a zenekari hegedűszólamok Európában általánosan jellemző heterogenitásáról szólva kivételként említi a párizsi Conservatoire, valamint a prágai és nápolyi tanintézmények zenekarát.[29]

A zenekiadás megélénkülésével párhuzamosan Európa-szerte nyilvános hangversenyeket szervező társaságok alakulnak. A század első felében induló, úttörőnek számító koncertsorozatokat, mint például az 1725-ben induló párizsi *Concert Spirituel*, sok városban követi hasonló kezdeményezés: Lipcsében 1749-től a *Grosses Konzert*, amelyből a *Gewandhaus-koncertek* sorozata alakult ki 1781-ben; Berlinben a *Musikausübende Gesellschaft* hangversenyei, Londonban – ahol hangversenysorozat már a 17. században is létezett – a Johann Christian Bach és Carl Friedrich Abel által szervezett koncertek 1764-től, a Gossec-féle párizsi *Concerts des amateurs* 1769-től, Bécsben pedig a *Tonkünstler Sozietät* előadásai 1771-től kezdődően.

Ezzel egyidejűleg a hivatásos zenészek túlnyomó része az egyházi vagy nemesi alkalmazással járó biztonság, korlátozottság és alávetettség helyett a nagyobb kockázattal járó, de valamelyes függetlenséggel kecsegtető szabadúszó életmód mellett döntött. Míg zeneszerzők esetében műveik nyomtatásban való megjelenése,

[28] Schwarz: „Beethoven and the French Violin School", 433. o.
[29] Louis Spohr: *Violin School.* Angol ford.: John Bishop (London: R. Cocks & Co., 1843), 234. o.

10.18132/LFZE.2018.8

addig előadóművészekében magánórák adása és a nyilvános hangversenyeken való fellépés biztosította a bevételi forrást, bár a két művészkategória továbbra sem vált még szigorúan külön.

A koncerteket általában egy fentebb említett, vagy azokhoz hasonló hangversenyszervező társaság, illetve egy olyan helybéli vagy átutazó hangszeres művész rendezte, akit a bevétel egésze megilletett, és aki természetesen maga is fellépett, meghívott előadókkal színesítve a műsort.[30] Mindkét típusú szervezés alkalmain a ma már különösnek ható vegyes műsorú előadások voltak divatban, melyek fennmaradt koncertprogramjai hasznos információval szolgálnak az akkori zenefogyasztási szokásokat illetően. Az *1.* és *2. melléklet*ben látható (ld. Függelék), két különböző évszázadból és országból származó műsor jól szemlélteti az elterjedt sémát, melyben a klasszikus szimfónia vagy nyitány keretként szolgál a hangszeres és énekes műveket váltakozva felvonultató tarka egyveleghez.

Ezen alkalmakon a másfajta publikum már új elvárásokat kezdett támasztani a korabeli koncertéletben fennmaradni kívánó hangszeres muzsikussal szemben: játékának elsősorban le kellett őt nyűgöznie, el kellett varázsolnia. Mivel a koncertszervezőknek anyagi érdeke fűződött egy szélesebb közönségréteg igényeinek kielégítéséhez, az előadó számára sem lehetett más a cél. A modern előadóművészet, a hangszeres virtuózok megjelenésének időszaka volt ez, akik Európát járva sorra hódították meg a nagyvárosokat.

A „*virtuoso*”, mely a 16. században még ügyes, tájékozott, sok tevékenységben járatos embert jelölt, a 18. században már szinte kizárólag zenészekre alkalmazott terminussá vált.[31] Francesco Galeazzi 1791-ből származó meghatározása szerint csak az tekinthető igazi virtuóznak, aki kreatív géniusszal rendelkezik[32], ám a hangszeres művész sikerét az idők folyamán egyre inkább technikája makulátlanságának és reflektorfénybe helyezésének, semmint zenei gondolatai magasrendűségének köszönhette.

A zenekritika és a zenéről való írás széleskörű elterjedése az 1800-as évek elejéhez köthető. Meghatározó, koncertbeszámolókat is tartalmazó zenei folyóirat volt

---

[30] William Weber: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (London: Croom Helm, 1975), 18. o.
[31] Susan Bernstein: *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt and Baudelaire* (Stanford University Press, 1998), 12. o.
[32]Marc Pincherle: *The World of the Virtuoso.* Angol ford.: Lucile H. Brockway (New York: W. W. Norton, 1963), 16. o.

10.18132/LFZE.2018.8

német területeken 1798 és 1848 között az *Allgemeine musikalische Zeitung,* valamint a Párizsban 1827-től működő, Fétis által szerkesztett *Revue musicale*. Susan Bernstein szerint a 19. században a hangszeres virtuóz irodalmi pandantja az újságíró. Véleménye szerint mindketten egyként aprópénzre váltják tehetségüket, ezenkívül munkájukban is kapcsolódnak egymáshoz: az előbbi anyagot szolgáltat az utóbbinak, aki cserébe előzetes hírveréssel és – sokszor nem szakmai alapokon nyugvó – kritikájával reklámozza a művészt.[33]

Ebben az időszakban a hallgatóság növelése érdekében nem volt ritka, hogy a hangszeres művész (vagy hangversenyszervező) látványos, esetenként cirkuszi fogásokhoz is folyamodott. Ha hihetünk egy 1785-ös hamburgi koncerthirdetésnek, Karl Stamitz – akit az utókor hegedűművészként és komponistaként is tisztel – az első, komoly rész után egy pantomimban szerepelt, melynek közepén különböző hangszereken adott elő variációkat.[34] Egy másik beharangozás azt helyezte kilátásba, hogy Franz Clement Beethoven hegedűversenyének bemutatója után a hegedűt fejjel lefele tartva fog improvizálni.[35] Louis Spohr életrajzából tudjuk, hogy egy Jacob Scheller nevű utazó virtuóz még Paganini megjelenése előtt üveghangjaival, balkéz-pizzicatóival és – a hatás kedvéért hegedűjéről három húrt levéve – csupán egyetlen húron történő játékával, valamint hangutánzásaival szerzett magának hírnevet a német városokban.[36]

A virtuóz imázsához gyakran az extravagáns megjelenés is hozzátartozott. Míg például Abraham Fisher selyemtunika és gyémántgombok viselésével hökkentette meg közönségét,[37] addig Alexander Boucher Napóleonnal való hasonlóságát kamatoztatva az akkor már száműzött császár magatartásának és gesztusainak utánzásával igyekezett figyelmet kelteni[38]. A külsőségek említése feleslegesnek tűnhet, pedig sokatmondóak e fennmaradt példák, hiszen mind azt közvetítik: az előadó személye és kivételes tehetsége elsődleges fontosságú volt a megszólaltatott zenével szemben.

A zeneszerző alakjának 19. századbeli felértékelődéséről már korábban említést tettünk. Az egyéniség kultiválása, mely a romantika szemléletmódjának

---

[33] Bernstein: *Virtuosity,* 11. o.
[34] Pincherle: *The World of the Virtuoso,* 25-26. o.
[35] Graham Pellettieri: „Stunt Man". In: *Strings* 4/2 (2009. március-május), 17. o.
[36] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 280. o.
[37] Pincherle: *The World of the Virtuoso*, 24. o.
[38] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 68. o.

10.18132/LFZE.2018.8

lényegi eleme, ezzel párhuzamosan természetesen ugyanígy az előadóművészek pozíciójára is kihatással volt. A mai könnyűzenei előadók iránti áhítat és rajongás akkor még a komolyzenei interpretátorokat illette meg. A nyilvános, nagy tömeget vonzó hangversenyek esetében akkor a műsorválasztás szempontjait egyértelműen az határozta meg, mi kecsegtetett a legnagyobb siker reményével.

A játszott kompozíciók − javarészt a művész rendkívüli ügyességét fitogtató elemekkel teletűzdelt darabok − is ez utóbbi cél szolgálatában álltak. Voltaképp ugyanúgy „munkaköri kötelessége" volt az előadóknak e művek bravúros kivitelezése, mint a közönség lelkének megszólítása, magasabb szférába emelése. Bár az előadóművészek ritkábban kollégáik egy-egy népszerűbb, övéikhez hasonló stílusú és rendeltetésű darabját is műsorra tűzték, rendszerint saját alkotásaikat adták elő, és ezáltal lehetőségük nyílt azt önnön képességeikre szabni. E kompozíciók műfaj szempontjából nagy változatosságot mutattak: versenyművek mellett románc, fantázia, rondó, variációsorozat, *caprice, potpourri, souvenir* is mind sűrűn szerepelt az egykori koncertprogramokban. Mint Pernye András megjegyzi, az előadóművészet virágzásának (és így a virtuóz irodalom térnyerésének) alapját nemcsak a szenzációéhes közönség, hanem a korabeli kompozíciós termés művészi színvonalbeli hanyatlása is képezte.[39]

A virtuóz előadás mindig „jelenidejű", tehát az adott helytől és időtől elválaszthatatlan, a közönséggel való szoros kapcsolatból táplálkozik. Mivel erejét jórészt az újdonságnak köszönheti, ennek megfelelően a virtuózokra általában régebbi, nem kortárs művek elővezetése kevésbé volt jellemző, így a korhű játékmód kérdése tulajdonképpen fel sem merülhetett. Amennyiben mégis korábbi műről volt szó, mint azt a későbbi fejezetekben látni fogjuk, általában „saját jelenük" érvényben lévő előadói gyakorlatát alkalmazták rá.

Ez utóbbi állítás legmesszemenőbben érvényes volt a virtuózok emblematikus alakjára, Paganinire. Niccolò Paganini volt az, akinek művészete előtt azok is kapitulálni kényszerültek, akik egyébként a virtuózokkal szemben foglaltak állást. Alakja megkerülhetetlen, mivel játéka és kompozíciói hangszeresek, illetve zeneszerzők százaira hatottak, műveiben ránk hagyományozott technikája pedig példaértékűvé vált az utána következő generációk számára, új dimenziókat nyitva meg a hegedülésben. A virtuóz prototípusát Paganini minden tekintetben megtestesítette:

[39] Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 189. o.

10.18132/LFZE.2018.8

kinézete jellegzetes volt, magánéleti botrányai, melyeket a sajtó kiteregetett, közszájon forogtak, továbbá kultuszának kialakítását életével és személyiségével kapcsolatos misztikus híresztelések is segítették. Több ízben kifakadt a legenda terjesztése ellen, miszerint ifjúkorában féltékenységből eredő gyilkosságért bebörtönözték, és a nyolc évnyi elzártságnak köszönhetően alakította ki egyedülálló technikáját.

Az előadó ördöggel való rokonítása nem számított újkeletű dolognak a 19. században. Thomas Baltzar (1630 körül-1663) Angliában élő hegedűs briliáns játéka hallatán például az egyik jelenlévő a művész lábfejét kezdte vizsgálni, patát gyanítva helyén.[40] Ma már leggyakrabban mégis Paganinivel asszociáljuk az „ördög hegedűse" kifejezést. Korabeli, róla szóló tudósításokban azonban „ördög" és „angyal" és azok attribútumai egyaránt gyakran szerepelnek, mint például a *Leipziger musikalische Zeitung* egyik 1829-ben megjelent kiadásában, melyben az alábbiakat olvashatjuk: „Valami olyan démonikus van megjelenésében, hogy egyik pillanatban a hasadt patát keressük, a következőben egy angyal szárnyait."[41] Míg Paganinivel kapcsolatban akadt, aki látni vélte a mellette álló ördögöt, amint az vonóját húzza[42], Heinrich Heine *Firenzei éjszakák* című novellájában pedig ismételten személyiségének ördögi karakterét emelte ki, addig Schubert levele tanúsága szerint „egy angyalt hallott énekelni" Paganini *adagio*-játéka alkalmával[43]. Kompozícióinak és technikájának gondos őrzése is fokozta e művész titokzatosságát: hegedűversenyeinek zenekari szólamai általában az egyetlen próba előtt kerültek kiosztásra, összegyűjtésük pedig rögtön az előadás után megtörtént, nehogy másolat készüljön róluk. Életében legtöbb hegedűre és zenekarra írt műve nem jelent meg. Ebből látszik, mennyire tartott attól, más művészek „ellophatják" azokat.[44] Technikájáról átfogó leírást leginkább Karl Guhr hegedűművész leírásából[45] kaphatunk, aki frankfurti koncertjei hallatán, valamint közös kvartettezésük alkalmával szűrte le megfigyeléseit. Figyelemreméltó az a tény is, hogy Paganini Spohr-ral való találkozása során annak kifejezett kérése ellenére sem volt hajlandó játszani neki és zenésztársainak: egy balesetből származó karproblémára hivatkozott, ám később négyszemközt bevallotta, játékmódja a

[40] Schwarz: *Great Masters,* 40. o.
[41] O'Dea: *Virtue or Virtuosity?,* 42. o.
[42] Ormay Imre: *Niccolò Paganini életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 76. o.
[43] Ormay: *Niccolò Paganini,* 55. o.
[44] Schwarz: *Great Masters,* 179. o.
[45] Karl Guhr: *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen* (Mainz: Schott, 1830).

10.18132/LFZE.2018.8

nagyközönségre van tervezve, és ha Spohrnak játszana valamit, ehhez más stílusban kellene hegedülnie, amihez akkor nem volt megfelelő hangulatban.[46]

Játszott-e mást a nagy virtuóz saját szerzeményein kívül? Tudható, hogy bár a legnagyobb sikert a maga műveivel érte el, olykor előfordult, hogy Kreutzer, Rode és Viotti versenyművei is szerepeltek programjában. Fétis szerint ekkor Paganini játéka alig emelkedett a középszerűség fölé.[47] Ezen esetekben – rá és sok más virtuózra jellemző módon – kevéssé tartotta szem előtt komponista és mű stílusát. Példaként említhetjük egy korabeli kritikus megjegyzését, miszerint Kreutzer egyik hegedűversenyének Paganini általi előadása „egyáltalán nem a szerző szellemében" történt.[48] Nem véletlen, hogy a virtuóz túlnyomórészt önmagára szabott repertoárral szólította meg közönségét, műsorválasztásáról így nyilatkozott: „Megvan a saját játékmódom, ehhez készítem kompozícióimat. Ahhoz, hogy más művészekét játsszam, azokat stílusomhoz kellene alakítanom, inkább saját darabot írok, amely teljes szabadságot biztosít zenei érzéseimnek".[49] A legtöbb városban értékelték is egyedi alkotásait, azonban 1829-ben Lipcsében óriási szenzációt keltő bécsi hangversenyeinek híre ellenére sem engedték ezekkel pódiumra lépni.[50] Előadását leginkább az improvizáció és költői szabadság fémjelezte – vagy, egy kutatója megfogalmazásában: „a hitelesség Paganini számára a pillanat ihletére való hagyatkozást jelentette".[51]

Habár a virtuozitást megmutató, vagy meghökkenést keltő elemek – úgymint a gyors játék, különleges és bonyolult vonások, hangutánzó effektusok, üveghangok, pizzicato, kettősfogások sűrű használata, vagy akár hosszabb passzázsok egyetlen húron való megszólaltatása – már a legkorábbi időktől hozzátartoznak a hegedűirodalomhoz (gondoljunk például az itáliai Biagio Marini, vagy a német Schmelzer és Biber 17. századi műveire), a 19. század elejétől ezen tényezők túlsúlyba kerülésének tendenciáját figyelhetjük meg. Az öncélú fogások és virtuozitás szembeni ellenszenv nyomát számos hegedűiskolában felfedezhetjük. Geminiani már 1751-ben írt *The Art of Playing on The Violin*-jának előszavában hangsúlyozza: a hegedűjáték

---

[46] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 283. o.
[47] Robin Stowell: „Nicolo Paganini: the Violin Virtuoso *in excelsis*?" In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 20* (1996) (Winterthur: Amadeus Verlag, 1997), 85. o.
[48] Schwarz: *Great Masters,* 179. o.
[49] Stowell: „Nicolo Paganini", 84. o.
[50] Ormay: *Niccolò Paganini,* 61. o.
[51] Philippe Borer: „Paganini's Virtuosity and Improvisatory Style". In: Rudolf Rasch (szerk.): *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Brepols: Turnhout, 2011), 191. o.

10.18132/LFZE.2018.8

művészete abban áll, hogy minden darabot a zene igazi szándékával összhangban pontosan, megfelelő módon és árnyalt kifejezéssel kell megszólaltatni.[52] Ezután hozzáfűzi:

> Mivel a kakas, kakukk, bagoly és egyéb madarak, illetve a dob, kürt, a tromba marina és hasonlók hangjának utánzása, valamint a fej és törzs csavargatásával kísért, a fogólap két vége közti hirtelen csúszások, és egyéb hasonló trükkök inkább a szemfényvesztés professzoraihoz és az akrobatákhoz tartoznak, mintsem a zene művészetéhez, ezért ezen művészet kedvelői ne reméljenek semmi effélét találni e könyvben.[53]

Mintegy nyolcvan évvel később visszhangozva Geminiani fenti gondolatait, Spohr a következőket javasolja stúdiumaikat folytató hegedűsöknek iskolája zárórészében: „Törekedj mindig csak arra, ami nemes a művészetben, és vess meg mindenféle sarlatánságot. Aki csak a sokaság kedvét keresi, egyre mélyebbre és mélyebbre süllyed."[54] Intelme fényében nem meglepő, hogy a német mester a mesterséges üveghangok használatától óva int, teljes dallamok *flageolet*-játékát pedig gyerekesnek, a nemes hangszerre nézve lealacsonyítónak találja, mivel az a telt tónus feláldozásával jár. Hozzáteszi, bár Paganini ebben a játékmódban különösen jeleskedett, a nagy hegedűsök (Pugnani, Tartini, Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot[55], Lafont) mégsem éltek ezzel az eszközzel. E mesterek példájának követésére, a tanulóidő fontosabb elemekre való fordítására buzdítja a tanítványokat is.[56] Bár Paganinit hallva Spohr nagyra értékelte a művész tiszta intonációját, balkezének ügyességét és G-húron való mesteri játékát, azzal együtt hol elbűvölte, hol viszont taszította a rendkívüli zsenialitásnak és gyermekes ízléstelenségnek ama különös keveréke, amelyet nála tapasztalt.[57] Akárcsak Paganiniről, egy másik nagy virtuózról, Ole Bullról is úgy vélte: a művészetből túl sokat áldoz fel a trükkök oltárán.[58]

---

[52] Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin 1751* (facsimile kiadás) (Oxford University Press, 1952), Preface [1]. o.
[53] Geminiani: *The Art*, Preface [1]. o.
[54] Spohr: *Violin School,* 235. o.
[55] N. B. Baillot pár évvel később megjelenő iskolájában részletekbe menően tárgyalja a mesterséges üveghangokat, ld. lejjebb.
[56] Spohr: *Violin School,* 96. o.
[57] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 168. o.
[58] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 213. o.

10.18132/LFZE.2018.8

A „különleges effektusok”[59] gyakori alkalmazásának veszélyére Pierre Baillot is felhívja a leendő művész figyelmét: mivel e művészi fogások hatására „a taps garantált, ez mentséget, jobban mondva indítékot ad sűrű használatukra. Erős a kísértés, be kell vallanunk: mivel a cél a közönség tetszésének elnyerése, a hegedűsnek bátorságra van szüksége ilyen esetben ahhoz, hogy tartózkodjon azon eszköz használatától, amely ebben segítségére lenne.”[60] E különleges effektusok között azonban érdekes módon a virtuóz fogásokat nem találjuk meg. Az üveghangok játékát például Baillot nem utasítja el, sőt külön fejezetet szentel neki, a témában jobban elmélyülni kívánó tanulót pedig más szerzőkhöz (Guhr, Mazas) irányítja.[61] Hasonlóképp megemlíti és példákkal illusztrálja a pizzicatót és az egy húron való játékot. A négyszólamú akkordokról megjegyzi, bár e közönség körében népszerű effektust egyesek sarlatánságnak minősítik, ő maga nem osztja e nézetet: úgy véli, ez csak egy újabb kellék, mellyel a hegedűs előadói palettáját színesítheti, mivel „a lényeg a tetszés és megindítás bizonyos eszközök segítségével, amelyek sem elvben, sem hatásukban nem kifogásolhatóak.”[62]

Nem véletlen, hogy ennek megfelelően Paganinivel kapcsolatban is elismerőleg nyilatkozik iskolájában: bár szerinte a legendás virtuóz jórészt a használatból már kikopott eszközöket elevenít fel – mint például az üveghang, pizzicato, vagy scordatura –, stílusa mégis az újdonság erejével hat. Ezenfelül eddig ismeretlen effektusokat is használ, úgymint a dupla üveghangokat, vagy a G-húron való játékot, ami által a hegedű kezében szinte valósággal más hangszerré válik.[63] Ezt követő, művészetre vonatkozó általános fejtegetésében a Paganini játékának elemeit részletesen leíró Guhr művével kapcsolatban viszont leszögezi, az a Conservatoire módszerétől gyökeresen eltérő rendszerre épül,[64] ebből akár azt is kiolvashatjuk, nem tartja követendőnek a Paganini által képviselt irányt. A francia mester szükségesnek találja hozzáfűzni, hogy sok tekintetben „amit a művészet nyer a réven, elveszíti a vámon”, így például a kifejezőerő és a természetesség rovására mehet olykor a hatásos passzázsok villogtatása, azonban megnyugtat minket, hogy egy tehetséges művész

[59] Ezek közé sorolja Baillot a magas és mély hangok közti kontrasztokat, a különböző vonásokat, a nüanszokat, elnyújtott cadenzákat, meglepetéseket, megelőlegezéseket, visszatartott hangokat, zavart keltő elemeket. Baillot: *The Art,* 377. o.
[60] Baillot: *The Art,* 378. o.
[61] Baillot: *The Art,* 404. o.
[62] Baillot: *The Art,* 413. o.
[63] Baillot: *The Art,* 9. o.
[64] Baillot: *The Art,* 9. o.

10.18132/LFZE.2018.8

minden eszközt sikerrel alkalmazhat, amennyiben nem hágja át az ízlés által kijelölt korlátokat. Diplomatikus megfogalmazása szerint mindazonáltal a tehetség feladata az új effektusok létrehozása, az ízlés dolga ezek szabályozása, szentesítésük pedig csakis az időé.[65]

Kritika illette sok esetben a hangszeres virtuózok alkotásait is. A Concert Spirituel 1782-es húsvéti koncertjének kritikaírója például annak engedélyezését kifogásolta, hogy kezdő művészek maguk által írt szimfóniákat és concertókat játszhatnak, melyek sokszor nem többek, mint együgyű ötletek gyermeteg formában, hallott művek emlékfoszlányaiból összetákolva.[66] Épp a sekélyes és értéktelen virtuóz-versenyműveket kiküszöbölendő vezette be az 1813-ban alapított londoni Philharmonic Society is azt a szabályt, hogy csupán a társaság által választott művek kerülhettek előadásra, mint például Beethoven és Mozart versenyművei.[67] Spohr, akivel 1820-ban ottléte alkalmával mégis kivételt tett a társaság, iskolájában maga is kárhoztatja azokat a szóló-játékosokat, akik rendületlenül hatásvadász fércművekkel lépnek fel, mivel „vagy túl lusták ahhoz, hogy az értékes koncertdarabok nehéz részeit kitartóan gyakorolják, vagy hiúságukban képtelenek ellenállni annak, hogy saját alkotású, plagizálással teli, minden ihletettséget nélkülöző koncertjeiket játsszák”.[68]

Ez azonban csak az érem egyik oldala. Mielőtt a virtuózokról kialakított sztereotíp képet általános érvényűnek ismernénk el, nem szabad elfelejtenünk, hogy a „sarlatánok” csak egy bizonyos hányadát alkották a hegedűsöknek: a „virtuóz” megnevezés valójában ugyanúgy jelölhetett és jelölt magas technikai felkészültséggel bíró, egyben nagy kifinomultsággal, ízléssel, eredetiséggel játszó művészt is. Mint ahogy most, annak idején is egymás mellett létezett sokféle tehetség és előadói attitűd. Az összeférhetetlen természetű Giovanni Mane Giornovichi (alias Jarnovick) a 18. század végén nemcsak mindenkit felülmúló technikájáról volt híres, hanem játéka szépségéről és eleganciájáról is.[69] Paganini játéka nem ejtette volna extázisba a laikusok mellett a legnevesebb művészeket és zeneszerzőket is, ha előadása zenei szempontból kifogásolható lett volna.

---

[65] Baillot: *The Art,* 9. o.
[66] Pincherle: *The World of the Virtuoso,* 23. o.
[67] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 77. o.
[68] Spohr: *Violin School,* 183. o.
[69] Simon McVeigh: „The Violinists of the Baroque and Classical Periods”. In: *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge University Press, 1992), 60. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Mint megfigyelhettük, a korabeli hegedűművészek hangszeres és előadói kvalitások mellett zeneszerzői tudást is birtokoltak. Vajon ezt ma hány virtuóz mondhatja el magáról? Boris Schwarz – aki szerint az 1820-as évek végéig a versenyművek nem a virtuozitás szolgálatában álltak, hanem magas zenei nívót képviseltek – rámutat arra, Viotti hegedűversenyei és Mozart művei közt meglepő hasonlóságok fedezhetőek fel.[70] Beethoven vélhetően Viotti, Kreutzer és Rode hegedűkompozícióiból egyaránt merített, ez hegedűszonátáiban, brácsa-cselló duójában, mindenekelőtt pedig hegedűversenyében tükröződik.[71] Más szerzők is mintának tekintették e francia hegedűsök alkotásait: Mendelssohn hegedűversenyének, Schumann zongoraversenyének bizonyos passzázsai nagymértékben emlékeztetnek a 29. Viotti-hegedűkoncert egyes részleteire.[72] Emellett Brahms-ról is tudvalevő, hogy Viotti 22., a-moll hegedűversenyét (mely ma „tanulókoncertként" népszerű) nagyon kedvelte, Beethovené fölé helyezte, mi több, az saját hegedűversenyére is hatással volt. Az alábbi módon vélekedett róla: „Ragyogó darab, figyelemreméltó invencióbeli szabadságot mutat, valójában úgy hangzik, mintha a szólista improvizálna. Minden részlet mesterien megtervezett"[73]. Paganini játéka mellett kompozíciói is számtalan zeneszerzőt inspiráltak – többek közt Schumannt, Mendelssohnt és Lisztet –, témái nyomán a mai napig születnek újabb és újabb alkotások.

Mint láttuk, a virtuóz és műveinek megítélése már a 18-19. században is ellentmondásos volt. Pernye András találóan fogalmazza meg a máig jelenlévő kettősséget: „elvárjuk, és megszidjuk-lenézzük a virtuozitást"[74]. A 19. század elején a tetszést és elismerést hajszoló virtuóz mellett azonban fokozatosan az előadóművészet egy másik arca is kezdett megjelenni.

---

[70] Schwarz: „Beethoven and the French Violin School", 434. o.
[71] Schwarz: „Beethoven and the French Violin School", 440-445. o.
[72] Lister: *Amico,* 367. o.
[73] Lister: *Amico,* 367. o.
[74] Pernye: *Előadóművészet és zenei köznyelv,* 314. o.

10.18132/LFZE.2018.8

2.3 Az interpretáció megjelenése

Az előadóművészet a 19. század elejétől egy új aspektussal gazdagodott, mely annak a zenetörténeti szempontból is jelentős fordulatnak volt köszönhető, hogy egyes zenészek saját kompozícióik mellett más, elismert zeneszerzők műveit is egyre gyakrabban műsorukra kezdték tűzni. Míg a bravúrdarabokon keresztül rendkívüli ügyességükkel dicsekvő hangszeres művészek – főleg zongoristák és hegedűsök – iránti rajongó érdeklődés továbbra is teltházas koncerttermeket produkált, egy másik, zenei értékrendbeli váltást propagáló tendencia kezdett fokozatosan előtérbe kerülni. Ebben az időszakban megfogalmazásra került a nagy klasszikusok zenéjének magasabb rendűsége a populárisabb koraromantikus operával és a virtuóz zeneművekkel szemben,[75] mely gondolatot egy szűk réteg zenekari és kamarazene-koncertek révén próbált népszerűsíteni, még ha ezek hallgatósága egy ideig még jócskán el is törpült a két említett versenytársáéhoz képest.[76]

E lassú, a komolyzenei műfajok átértékelődését eredményező folyamat – sok másikhoz hasonlóan – Angliában jelent meg először. Mint arról már esett szó, a londoni *Philharmonic Society* annak működése kezdetén olyan hivatásos zenészekből álló szervezet volt, mely az uralkodó közízlés és a koncertszervezés kialakult szabályaival szemben fejtette ki tevékenységét, bár hamar kompromisszumokra kényszerült.[77] Hasonlóképp járt Karl Möser, aki 1819-ben indított a porosz udvarban klasszikus szimfónia-sorozatot. Hangversenyei műsorán kezdetben áriák és virtuóz darabok is szerepeltek; később a befolyásos berlini kritikus, A. B. Marx tanácsára ez utóbbiaktól megtisztította koncertjeit, majd ismét visszavételük mellett döntött.[78] Mindazonáltal London, Lipcse és Berlin után több európai nagyvárosban is egyre erősebbnek kezdett bizonyulni a klasszikusok művei melletti kiállás. Baillot növendéke, Habeneck is megragadta a lehetőséget a párizsi Conservatoire zenekarának karmestereként, hogy Mozartéi mellett Beethoven szimfóniáival is megismertesse a közönséget, bár a helyi kritikusok fülének ezek nemegyszer túl

[75] Weber: *Music and the Middle Class,* 19. o.
[76] Weber: *Music and the Middle Class,* 20-21. o.
[77] Dana Gooley: „The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century". In: Christopher H. Gibbs – Dana Gooley (szerk.): *Franz Liszt and his World* (Princeton University Press, 2006), 79. o.
[78] Dana Gooley: „The Battle Against Instrumental Virtuosity", 80. o.

10.18132/LFZE.2018.8

disszonánsnak bizonyultak.[79] Ezzel párhuzamosan Európa-szerte sorra kerültek kiadásra a virtuozitás ellen irányuló írások, melyek feltűnéséhez jelentősen hozzájárult a csekély zenei értékű virtuóz kompozíciók általános megelégelése, valamint a zeneszerző kultuszának folyamatos erősödése. Utóbbi két tényező következtében kezdett formát ölteni a már említett, lényegében mind a mai napig érvényes komolyzenei kánon, amely megszabja, jellemzően mely szerzők és darabok szerepelnek a koncertműsorokon. Míg a válogatás szempontját előzőleg a helyi ízlés és népszerűség határozta meg, immár az új, elitistának is felfogható eszme szerint a zeneművek és alkotóik rangossága kellett hogy jelentse a legfőbb mértéket. A magas- és alacsonyrendű művészet a 18. században még fel nem merülő megkülönböztetése, majd ezek fokozatos szétválása kezdett egyre érzékelhetőbbé válni.

Ennek megfelelően a hangszeres művészetben is két párhuzamos, ám egymástól világosan elkülönülő előadói felfogás rajzolódott ki a 19. században: a virtuóz mellett lassan feltűnt az interpretátor-szerepet vállaló hangszeres művész alakja is, aki az előadói tolmácsolás teljesen más, jóllehet nemkülönben nehéz feladatát tűzte ki maga elé. (Mindazonáltal itt érdemes leszögeznünk, hogy komoly előadók természetesen mindig szem előtt tartották az alkotásokat, ám a művek hű szellemben történő kivitelezésének gondolata – a virtuozitással szembeni ellenreakcióként – a 19. században kezdett hangsúlyosabbá válni.)

Ez utóbbi előadói attitűd megfogalmazásában Baillot és Spohr is élen járt. A két sokoldalú muzsikust – akik elismert szóló-karrierük mellett nagy tapasztalattal rendelkeztek mind a kamarazene, mind pedig a zenekari játék területén - tulajdonképpen a modern értelemben vett előadóművészet legkorábbi képviselői közt tartjuk számon.

Az interpretátor-szerep Pierre Baillot iskolájában

Baillot az akkori szokástól eltérően saját alkotásai mellett rendszeresen megszólaltatta más, köztük kortárs szerzők műveit. Érdeklődése kiterjedt a régebbi korokra is: a 18. századi hegedűirodalom nagy szerzőinek műveit nemcsak tanulmányozta és

[79] Ralph P. Locke: „Paris: »Centre of Intellectual Ferment«". In: Alexander Ringer (szerk.): *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1990), 61. o.

10.18132/LFZE.2018.8

játszotta[80], hanem azokat tanítványaival is elsajátíttatta. Előadta természetesen mestere, Viotti, és kollégái, Rode és Kreutzer kompozícióit, valamint Haydn, Mozart kvartettjeit és kortársai: Beethoven, Spohr, Cherubini, Reicha és Mendelssohn alkotásait.[81] Mindemellett a zenetörténet során ő volt a harmadik hegedűművész, aki Beethoven hegedűversenyét nyilvánosan eljátszotta.[82] Baillot nem csupán széles előadói palettával rendelkezett, hanem a megfelelő interpretációra is gondot fordított. Fétis szerint az övé „…ritka, mondhatni egyedülálló tehetség, amely lehetővé tette, hogy annyiféle játékmódot sajátítson el, ahány stílus volt az általa előadott zenében… Baillot kvartettjátékosként több volt, mint hegedűs: költő lett”[83].
Fétis máshol az alábbi szavakkal méltatta Baillot interpretatív képességét:

> Senkiben nincs ilyen lélek, ilyen tűz, ilyen kifejezés, ilyen sokszínűség, mely csodával határos. Senki más nem tudja, hogy adja meg minden szerzőnek saját arculatát, és hogyan hozzon létre szépséget olyan dolgokban, melyek bárki más által játszva közönségesek lennének.[84]

A vonósnégyesezés – melyben hangszeres tudását és tehetségét Baillot szívesen kamatoztatta – a 19. század elején kezdett komoly, elmélyülést igénylő műfajként megjelenni. Már 1810-ben magas követelményeket támasztott a kvartettek megszólaltatóival szemben az *Allgemeine Musikalische Zeitung* egy cikke, mely szerint a tagoknak nem csupán magas technikai színvonalon, nagy érzékenységgel kell játszaniuk, hanem az adott kompozíció lényegét közösen megragadva, saját egyéniségüket feláldozva alá kell magukat rendelni az együttesnek .[85] Baillot számára roppant fontos volt ez a műfaj: nyilvános koncerteken, illetve magán-összejöveteleken előadta többek között Haydn összes kvartettjét, valamint Mozart, Beethoven és Mendelssohn vonósnégyeseit is előszeretettel játszotta. (Meglepő mai szemmel nézve az elsőhegedű dominanciájának látványban való érzékeltetése: míg Baillot a

---

[80] Ezt Spohr is említi: „Baillot saját művei mellett a régi és modern idők szinte összes művét játssza.” Spohr: *Autobiography,* 2. rész 129. o.
[81] Schwarz: *Great Masters,* 164. o.
[82] Goldberg: Előszó Baillot iskolájának (*The Art*) amerikai kiadásához (Evanston: Northwestern University Press, 1991), xv. o.
[83] Schwarz: *Great Masters,* 164. o.
[84] Mary Hunter: „»The Most Interesting Genre of Music«: Performance, Sociability and Meaning in the Classical String Quartet, 1800-1830”. In: *Nineteenth-Century Music Review* 9/1 (2012. június), 57. o.
[85] Martin Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance”. In: *Journal of the Spohr Society* 25 (1998), 2. o.

10.18132/LFZE.2018.8

prímszólamot állva játszotta, a többi három művész ült.[86]) Saját művei pompás kivitelezésének hallatán Mendelssohn így írt Baillot-ról:

> Ez az ember csodálatosan játszik… Esz-dúr vonósnégyesemet Baillot és kvartettje által előadva hallani a legnagyobb örömet adta nekem; ő tűzzel és lelkesedéssel fogott hozzá… Baillot előadta oktettemet osztályában, és ha van bárki a világon, aki el tudja játszani, akkor az ő.[87]

A bécsi klasszikusok vonósnégyesei mindazonáltal nem voltak népszerűek Franciaországban, ahol inkább a *quatuor brillant* virtuóz stílusa hódította meg a közönséget. Spohr egy 1821-es utazása során szembesült csupán a ténnyel, hogy Párizsban még bizonyos zenészek körében is ismeretlenek a „bécsi szerzők" e remekművei. Luigi Cherubini például Spohr vonósnégyesének stílusát idegennek érezte, ám a hegedűművész számára később nyilvánvalóvá vált, hogy az olasz származású zeneszerző valószínűleg Mozart és Beethoven vonósnégyeseit sem hallotta soha, és Haydnéival is csak elvétve találkozott.[88] Sokatmondó a tény, hogy Cherubini, aki a következő évben elnyerte a párizsi Conservatoire igazgatói címét, az ott tanító Baillot kérését – amely az órái keretén belüli kamarazene-oktatás engedélyezésére vonatkozott – 1838-ban elutasította. Baillot már nem érhette meg, amikor évekkel később fia, René Baillot az intézmény első kamarazene-professzoraként immár legálisan taníthatta e tárgyat.

A kamarazene szenvedélyes híveként Baillot fáradhatatlanul dolgozott annak népszerűsítésén: egy 1797-es rövid életű próbálkozás után 1814-ben sikeresen létrehozott egy párizsi koncertsorozatot, melynek Európa-szerte híre kelt. E hangversenyeken ugyanez évben alapított kvartettjével szerepelt – melyhez olykor meghívott művészek csatlakoztak – amellett, hogy szólistaként továbbra is pódiumra állt. 1833-ig a *Quatuor Baillot* volt az egyetlen hivatásos vonósnégyes Párizsban, mely tény jól tükrözi tevékenységének úttörő voltát. A hangversenysorozat keretén belül 1814 és 1840 között 154 nyilvános kamarazene-koncert valósult meg Párizsban: a leggyakrabban játszott szerzők között Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini,

---

[86] Goldberg: Előszó, xix. o.
[87] Schwarz: *Great Masters,* 166. o.
[88] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 133. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Onslow, Viotti és Baillot nevét találjuk, de gyakorta felhangoztak Tartini, Cherubini, Rode, Kreutzer és Reicha művei is.[89]

A modern zene iránti érdeklődésétől vezetve Baillot Beethoven késői kvartettjeit is játszotta, bár leginkább csak oktatói tevékenysége keretein belül. Egy ízben azonban arra is kísérletet tett, hogy ezek egyikét nyilvános hangversenyen ismertesse meg a francia közönséggel: nem egészen egy évvel az ősbemutatót követően, Franciaországban először nyilvánosan 1829-ben csendült fel az op. 131-es vonósnégyes. A mai napig kevés ember számára befogadható mű már akkor is komoly próbatételt jelentett a hallgatóságnak. Berlioz, aki jelen volt az eseményen, később levelében számolt be arról, ahogy a vonósnégyes hallatán a közönségen fokozódó ingerültség lett úrrá: fennhangon panaszolták a mű érthetetlenségét, majd nagy részük távozott a darab előadása közben.[90]

Baillot sokszínű előadói tevékenységét és hosszú pedagógiai tapasztalatát is tükröző hegedűiskolájában – melynek egyik alappillérét más komponisták szerzeményeinek interpretációja képezi – előszeretettel hangsúlyozza, oly módon és azokat az eszközöket használva kell előadni a művet, ahogy a szerző tette volna, ennek érdekében pedig minden stílusban járatosnak kell lenni. Mint írja, a stílusokat nem szabad összekeverni, hanem meg kell próbálni azokat tiszta állapotukban visszaadni.[91] Míg az iskolában szereplő, általa klasszikusnak nevezett zeneszerzők példáinak sokfélesége szerinte a kreatív hajlamú fiatal művészek szellemét fejleszti, munkájának célja mindazonáltal a növendékek meggyőzése a komponistákhoz tartozó megfelelő karakter hű megőrzésének szükségességéről.[92]

Iskolájának második részében, melyet a *Méthode de violon*-ban már 1803-ban közzétett, a stílusról szólva épp azt az adaptivitást várja az előadótól, mely rá, ahogy már olvashattuk, olyannyira jellemző volt. Amennyiben a rugalmasság, amely különböző szerzők stílusának megragadásához szükséges, még hiányzik a növendékből, a megoldást számos zeneszerző minél többféle alkotásának megismerésében és játékában látja. A művészpalánta saját előadói stílusának kialakítása érdekében megengedhetőnek tartja kezdetben más előadók imitálását,

[89] Goldberg: Előszó, xviii. o.
[90] Schwarz: *Great Masters,* 166. o.
[91] Baillot: *The Art,* 5. o.
[92] Baillot: *The Art,* 5-6. o.

10.18132/LFZE.2018.8

bízva abban, a tehetség végül megtalálja saját hangját.[93] A jó stílus kialakításához kezdésképp a múlt komponistáinak alkotásait ajánlja.[94]

Bár a darab karakteréhez, illetve szerzője stílusához való hűség iskolájának egyik visszatérő témája, benne mégis egy olyan előadó képe vázolódik fel előttünk, aki saját lényének összes érzelmét, kifejezésbeli eszköztárának teljes készletét mozgósítja ahhoz, hogy életre keltse az alkotást. A hegedűs célja az, hogy „azonosuljon a zeneszerző géniuszával", és „oly mértékben eltöltse a darab szelleme, hogy a kottában nem jelzett bájt adjon neki, és olyan hatásokat hozzon létre, melyet a komponista gyakran az előadói ösztönre hagy". Bizonyos műfajokban pedig egyenesen a mű szegényességét kell kompenzálnia saját hozzáadott gondolataival.[95] Más helyütt, a nüanszok alkalmazásánál Baillot nyíltan megfogalmazza, hogy a kottában leírtaknál sokkal lényegesebb a darab szellemére fókuszálni.[96] A zene „betűje" helyett annak szelleméhez való ragaszkodás áthatja a francia művész tanácsait, aki az előadó kiművelt ízlésére és hallására apellálva bátorítja annak hangszeres megoldásait, kreatív ötleteit.

Az interpretátor-szerep jelentősége Louis Spohr munkásságában

Louis Spohr Baillot-éhoz hasonló sokoldalúsága és zenei érdeklődésének határtalansága bámulatba ejtő volt. Az addigi utazó művész 1822-tól a kasseli udvari színház Kapellmeistere lett, ahol hegedült, vezényelt és komponált is. Zeneszerzői tevékenysége szinte minden műfajra kiterjedt: virtuóz darabokon kívül kamaraműveket, szimfóniákat, operákat is írt.

A múlt zenéje iránti affinitása egy op. 116-os G-dúr szimfóniájában[97] is megnyilatkozott, melynek négy tételét négy különböző korszak stílusában (Bach és Händel, Haydn és Mozart, Beethoven kora, majd végül a „jelen": 1840) komponálta. Neki köszönhető, hogy Kasselben elhangzott a *Máté-passió* (mint ahogy nem sokkal később *A bolygó hollandi* is) az ő betanításában és vezényletével. E városban való letelepedése után nem sokkal Spohr részt vett az ottani *Cäcilien-Verein* megalapításában, mely „a nagyobb német városok többségének példáját követve azon

[93] Baillot: *The Art,* 477. o.
[94] Baillot: *The Art,* 12. o.
[95] Baillot: *The Art,* 479. o.
[96] Baillot: *The Art,* 256. o.
[97] „Historische im Stil und Geschmack 4 verschiedener Zeitabschnitte".

10.18132/LFZE.2018.8

nemes cél felé törekszik, hogy felébressze és kultiválja az emelkedett és komoly zene iránti tiszta és jó ízlést".[98] Alexander Malibran nevű tanítványa feljegyzései arról árulkodnak, Spohrt a korszerű, historikus játékmód gondolata is foglalkoztatta. A különféle ugratott vonások elutasítójaként elszörnyedt olyan hegedűsök játéka hallatán, akik régi mesterek – úgymint Corelli, Pugnani és Tartini – műveiben is ezekre cserélték az általa adekvátnak gondolt, szabad, telt hangzást eredményező *détaché*-játékot. Úgy gondolta, e művészek „nem veszik figyelembe sem a zeneszerző, sem a hangszer stílusát, amely a mostanitól teljességgel különböző volt e kompozíciók idejében. Nagy Frigyest Titus frizurájával, köpönyegben és fekete harisnyában ábrázolják."[99] Jelenlegi információink tükrében vitatható vonással kapcsolatos nézetének helyessége, mivel voltaképpen a Tourte-vonó elődjei éppenhogy az artikulált vonásoknak kedveztek, semmint az éneklőeknek. Wulfhorst szerint Spohr véleménye egy szubjektív barokk-interpretációt képviselve nem tényeken, hanem inkább a francia hegedűiskola hangzásideálján alapult.[100] A korhű előadás szándékának ötvöződése a kortárs esztétikai irányvonallal, illetve az utóbbi előbbiként való felléptetése – mely jelenséget Taruskin a 20. századi régizene-játék kapcsán nehezményezett – felveti az „átlátszó előadás" kivitelezhetőségének kérdését és az öntudatlan motivációk szerepének jelentőségét, mely a 19. században éppúgy érvényes probléma volt, mint ma.

Spohr már fiatal korában rajongójává vált Haydn és Mozart vonósnégyeseinek, majd később ugyanilyen lelkesedéssel játszotta Beethoven op. 18-as kvartettjeit.[101] (Ez utóbbi mester néhány későbbi műve azonban nem nyerte el tetszését, a *Kilencedik szimfónia* témáit a korábbiaknál rosszabbnak, az *Örömódáét* pedig egyenesen ízléstelennek és triviálisnak tartotta.[102])

A kvartettezésnek német területeken is elsősorban privát estélyek adtak teret. Spohr visszaemlékezéseiből megtudhatjuk, 1804-ben a frissen megjelent Beethoven-kvartetteket a nagy zenei múlttal rendelkező városokban sem ismerték, sőt ezek a hallgatóságból ellenérzést váltottak ki. Egy lipcsei zenei összejövetelen még a Spohrral játszó művészek számára is idegen volt az előadott Beethoven-vonósnégyes, mellyel ekképp a közönség figyelmét sem sikerült megragadniuk. A magát sértve érző

---

[98] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 147. o.
[99] Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance", 7-8. o.
[100] Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance", 7-8. o.
[101] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 12. o.
[102] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 188-189. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Spohr távozni készült, mígnem meggyőzték arról, hogy egy jelenlévők által kedvelt Rode-kvartett jobban illene a társaság ízléséhez. Ezen incidens azonban nem kizárólag a laikusok véleményét tükrözi: Berlinben ugyanolyan értetlenséget tapasztalt eminens muzsikusok részéről is. Bernhard Romberg, a virtuóz csellista például az alábbi megjegyzést tette a Beethoven-kvartettekre vonatkozóan: „Drága Spohr, nem értem, hogyan képes ilyen barokk [!] vacakot játszani!”[103]

Ha az op. 18-es kvartettsorozat ekkor még nem is, Spohr azonban általános elismertségnek örvendett hegedűsként és zeneszerzőként egyaránt. Johann Friedrich Rochlitz egy 1804-ből származó kritikájában – mely Spohr szerint karrierje alakulását jelentős mértékben befolyásolta – a hegedűművész csiszolt, tökéletes technikáján és kifinomult ízlésén kívül játékának gyengédségét, tüzességét, a benne lévő érzések intenzitását is csodálta, leginkább mégis azt hangsúlyozta, ahogy Spohr képes volt ráérezni a legkülönfélébb kompozíciók stílusára.[104] Úgy gondolta, „ezeknek mind saját egyedi szellemükben történő előadása teszi őt igazi Művésszé”, mely képessége legnyilvánvalóbban a vonósnégyesjátékában mutatkozik meg.[105] E kritika mellett több hasonló beszámoló jelent meg az *Allgemeine Musikalische Zeitung* hasábjain, mely tudósított a művész forradalmi előadásmódjának sok európai nagyvárosban kivívott sikeréről.[106]

Mint Wulfhorst és egyéb kutatói is megjegyzik, Spohr személyiségében (Baillot-éhoz hasonlóan) békésen megfért egymás mellett virtuóz és interpretátor. Vonósnégyes-előadásai is tükrözték ezt, melyekben nem mulasztotta el egy-egy *quatour brillant*-nal zárni a klasszikusok által dominált műsort.[107]

Érdemes a továbbiakban szemügyre vennünk, hogy *Violinschule*-jában miként is vélekedik Spohr az interpretáció kérdéseiről. A harmadik, hangszeres kivitelezésnek szentelt fejezetben két előadói stílust különböztet meg. Értelmezésében a „helyes stílus” (*richtige Vortrag*) pusztán a kottában leírtak kivitelezésére korlátozódik, alkotóelemei: a helyes intonáció, az ütemen belüli értékek betartása, a sietség és visszahúzás nélküli szigorú tempótartás, valamint a kiírt dinamika, illetve a vonások, kötések, díszítések pontos figyelembevétele.[108]

---

[103] Mayer: *The Forgotten Master,* 36. o.
[104] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 75-76. o.
[105] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 75-76. o.
[106] Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance”, 3. o.
[107] Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance”, 4. o.
[108] Spohr: *Violin School,* 181. o.

10.18132/LFZE.2018.8

E fölött áll az úgynevezett „kifinomult stílus” (*schöne Vortrag*), melynek birtokában a művész egyéni hozzáadásaival eleveníti meg a művet, ezek révén téve a hallgató számára érthetővé és átélhetővé a szerző intencióját. A „kifinomult stílus”: tehetség, mellyel születni kell; csak felébreszteni és kiművelni lehet, azaz tanulás útján el nem sajátítható. Lényege abban áll, hogy az előadóművész felismeri a darab karakterét, megragadja annak uralkodó kifejezését, és azt átemeli előadásába.[109] Ennek tényezői az előbb említetteken felül: kifinomultabb vonókezelés, amely a hangminőség és -intenzitás teljes skáláját, valamint a zenei frázisok hangsúlyozását és elválasztását teszi lehetővé; az olyan fekvéshasználat, melyet nem praktikussági szempontok, hanem a kifejezés és hangszín iránti igény határoz meg – és melyhez *portamento*, és akár azonos hangon történő ujjváltás is társulhat –; a vibrato („tremolo”) négy fokozata, valamint a zene karakterével összhangban történő tempóváltoztatás (ez utóbbiról a tempo rubato kapcsán még lesz szó).[110] Mindezek használata akkor vezet csak célra, ha „az előadó lelke vezeti a vonót és ad lendületet az ujjaknak”.[111] Az alapvető mechanikai nehézségek megoldása után következhet az ízlés kiművelése és az érzékenység felébresztése, amely leghatékonyabban jó előadók hallgatásával érhető el.[112]

Rátérve a versenyművek megszólaltatásának kívánalmaira, Spohr szerint utóbbiakhoz erőteljes hang, minden technikai nehézség fölényes, elegáns abszolválása, kifejező előadásmód, és nem utolsósorban gondosan megválasztott, érzésben és szellemben gazdag kompozíció szükségeltetik.[113] Előadási elképzeléseit versenyműtételekhez mellékelt instrukciókkal próbálja illusztrálni, melyek révén főként karakter, hangszín, hanghosszúság, és vonóhely tekintetében igyekszik eligazítani a növendéket. A kottába jegyzett jelzések, illetve szöveges leírás segítségével kisebb tempóváltoztatásokat, ritmikai alterációkat, hozzáadott hangsúlyokat javasol, továbbá vibrato és *portamento* alkalmazását is szemlélteti. Példáiból képet kaphatunk arról a játékmódról, melyben a mester a mű „megelevenítésének” garanciáját látta.

Mivel azonban ilyen részletes, információban gazdag kottaanyaggal ritkán találkozik a hegedűs, többnyire maga kénytelen a kiegészítésekről gondoskodni – adja

---

[109] Spohr: *Violin School,* 181.o.
[110] Spohr: *Violin School,* 182. o.
[111] Spohr: *Violin School,* 182. o.
[112] Spohr: *Violin School,* 182. o.
[113] Spohr: *Violin School,* 182-183. o.

10.18132/LFZE.2018.8

tudtunkra Spohr. Miután a tanítvány egy új versenymű tanulása kezdetén a legmegfelelőbb fekvéseket és az adekvát vonásokat már megtalálta, a „kifinomult stílus” már említett elemeit kell segítségül hívnia, hogy rájöjjön, hogyan lehet a kifejezés magasabb szintre emelése érdekében leghatékonyabban gazdagítani az előadást.[114]

Spohr az interpretációról szólva külön kitér a vonósnégyesjátékra, melynél megkülönbözteti a szóló-kvartett új műfaját és a hagyományos kvartettet. Míg az előbbiben – mérsékeltebb hangerő alkalmazása mellett – a versenymű játékára vonatkozó szabályok érvényesek, utóbbiban az első hegedűs szólamának a zenei szövetből épphogy nem kiemelkednie, hanem inkább abba belesimulnia kell. Emellett lényeges, hogy mindegyik hangszeres egyformán magáévá tegye a zeneszerzői ideát, majd világosan érzékeltesse azt.[115] A játékstílus ekképp Spohr szerint mindig a szerzemény eszméjéből kell fakadjon, azaz létfontosságú, hogy a szólista, félretéve saját, szólódarabokban használt előadási módját, belehelyezkedjen a „klasszikus vonósnégyes” karakterébe: e nélkül ugyanis a különböző tételek arculatának ábrázolása, illetve a szerzők eltérő stílusának felmutatása nem lehetséges. Hangsúlyozza, talán csekélyebb technikai ügyességet igényel egy kvartett, mint egy versenymű, mindazonáltal előadójától egyéb speciális tulajdonságokat is megkövetel, úgymint nagyobb érzékenységet, választékosabb ízlést, valamint zeneszerzői tudást. (Spohr e helyütt arra is megragadja a lehetőséget, hogy komponálási stúdiumokat javasoljon a növendéknek.[116]) Mivel ez utóbbiak elsajátítása csakis a vonósnégyesezés gyakorlatán keresztül valósulhat meg, ennélfogva sürgeti a növendéket, hogy ne szalasszon el semmilyen erre kínálkozó alkalmat. Azt ajánlja, e tanulmányait kezdje a második hegedű szólamával – a kíséret nehéz művészetének megtanulása érdekében – , s a prímre csak később térjen át. Felhívja a figyelmet arra, hogy a nagyra becsült kvartettkomponisták hangszertechnikai tudása általában nem volt magasszintű, ezért jelöléseiket a játékosnak ki kell egészítenie, fokozottan ügyelve arra, hogy ezáltal ne saját képességeit helyezze előtérbe, hanem a szerző gondolatait keltse életre.[117]

---

[114] Spohr: *Violin School,* 231. o.
[115] Spohr: *Violin School,* 232. o.
[116] Spohr: *Violin School,* 232. o.
[117] Spohr: *Violin School,* 233. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Végezetül tárgyalja a zenekari játékot is, melyben a leendő hegedűst fegyelemre és a szólójáték eszközeinek mellőzésére inti.[118]

A zeneszerzőként is neves Spohr a komponista tiszteletben tartásának eszméjével természetesen saját tevékenységének gyümölcseit is igyekezett védeni. Mint tudjuk, gyakran nehezményezte hallott előadásokban a zenei anyag túlzottan szabad kezelését, vélhetően ezért próbálta maga is – a kor tendenciájával összhangban – részletekbe menő, olykor szőrszálhasogató pontossággal notálni műve formálásával kapcsolatos elképzeléseit. Utóbbiak közvetítése során lényegesnek tartotta az alkotás pulzusának meghatározását is: Spohr volt az egyik legkorábbi komponista, aki ehhez a Mälzel-féle metronómot hívta segítségül. Már egy 1817-ben kiadott hegedűdarabjának kottájában megtalálhatjuk mind az e szerinti tempójelzést, mind a Jacob Gottfried Weber által kifejlesztett inga használata esetén alkalmazandó hosszt, a művész 1821-ben pedig egy írásában is propagálta a tempórögzítés egységes gyakorlatának kialakítását.[119]

Éppígy korai versenyműveitől és kamaradarabjaitól kezdve jellemző Spohrra az az iskolájában illusztrált példákéhoz fogható, akkoriban szokatlan aprólékosság, mellyel a hegedűszólamban a dinamikai árnyalatokat, díszítéseket, illetve az artikuláció módját feltüntette. Gondosan lejegyezte ezenfelül a javasolt vonásirányokat és ujjrendeket is.[120] Míg mindezen instrukciók betartása e művek esetében nyilvánvalóan behatárolja az előadó mozgásterét, mindazonáltal az iskolában szereplő példákhoz hasonlóan az alkotások jól demonstrálják a hozzáadásnak azon szintjét, melyet Spohr más művek esetében is elvárt a „kifinomult előadástól”.

Mint láthattuk, Baillot és Spohr felfogásában egyaránt kulcsfontosságú szerepet kap a szerző és művének szelleme iránti hűség, mindezek szem előtt tartása mellett támogatják az ezek jegyében történő előadói kiegészítést.

Hogyan vélekedtek a hangszeres művész kreatív hozzáadásának bizonyos megnyilvánulási formáiról ők maguk, valamint jelentős elődeik és kortársaik? Erről próbálunk képet kapni a következő fejezetben.

---

[118] Spohr: *Violin School,* 233. o. E szekcióról részletesebben ld. a tempo rubatóról és díszítésről szóló fejezeteket.
[119] Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance”, 7. o.
[120] Wulfhorst: „Spohr and the Modern Concept of Performance”, 7. o.

10.18132/LFZE.2018.8

2.4 Az előadói szabadság eszközei

Ezen alfejezetben – a teljesség igénye nélkül – hármat veszünk szemügyre az előadóművész számos lehetősége közül, mellyel a mű interpretálásakor élhet. Részletekbe menő taglalás helyett célunk ezúttal a rövid áttekintés, melynek alapját a fontosabb traktátusok vonatkozó részeinek vizsgálata alkotja.

2.4.a Az előadó által hozzáadott díszítés

A 18. században az uralkodó gyakorlat szerint a viszonylag egyszerűen, vázlatosan lejegyzett zenemű az előadás során általában kidíszített, variált formában hangzott el. Habár e hozzáadás mértéke természetesen műfajonként, helyenként és korszakonként változott, ténye mindenesetre magától értődő volt. Az előadónak tehát lehetősége, egyben feladata is volt ekkor a leírtak kidíszítése, mellyel nemcsak hangszeres virtuozitását, hanem egyediségét, művészi személyiségét is megmutatta. A szerző jelezhette, amennyiben ékesítést várt a zenei szöveg adott pontján, ehhez elhelyezhette a hangok felett a + vagy x jeleket, amivel szabad kezet adott választásban, illetve konkrét elképzelése esetén a díszítést kiírhatta vagy szimbólummal jelezhette. Mindazonáltal az énekes vagy játékos ezeken felül is gazdagíthatta a dallamot és azon apróbb módosításokat is eszközölhetett: az adott zenei szöveg előadásakor egy-egy hanghoz kapcsolódó, vagy két hangot összekötő ékesítések (mint például előke, trilla, mordent és társaik), illetve az adott harmóniai kereteken belül maradó dallami és ritmikai variációk egyaránt jelen voltak. Ezek funkciói közt szerepelt a zárlatok megmutatása, tetőpontok kiemelése és a szerkezet hangsúlyozása. Ismétléseket tartalmazó művekben evidens volt a repetált anyag egyre szabadabban variált előadása. Nem véletlen tehát, hogy a 18. századi hangszeres traktátusok a komponálás alapjainak megismertetését és az ízlés fejlesztését is célként tűzték ki. A 18. században az egész Európa számára meghatározó két minta, az itáliai és francia játékmód lényegileg eltérő hozzáállást mutat a díszítéshez, azonban a század utolsó évtizedeire ezek fokozatosan közelítettek egymás felé.[121] Az alábbiakban a díszítések fajtáinak részletezése nélkül az előadói hozzáadással kapcsolatos viszonyra fókuszálunk.

[121] Stowell: *Violin Technique,* 307. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Amint már említettük, 1751-ben Angliában kiadásra került a Corelli-tanítvány Francesco Geminiani iskolája, *The Art of Playing on the Violin* címmel. Ennek népszerűsége oly nagy lett, hogy több nyelven megjelent a 18. század második felében: egy évvel később francia fordításban Párizsban kisebb módosításokkal és bevezető nélkül, 1769-ben rövidített változatban az Egyesült Államokban, németül pedig Bécsben feltételezhetően 1785 és 1805 között. Átszerkesztve, jelentős változtatásokkal, a hegedűjáték fejlődéséhez idomuló módosított formában még 1800 körül is kinyomtatták Párizsban *L'Art du violon ou méthode raisonné* címmel.[122]

Az eredeti mű bevezetőből, huszonnégy technikai készség fejlesztését célzó gyakorlatból és a hozzájuk csatolt magyarázatokból, valamint tizenkét kompozícióból áll. A kottapéldákhoz fűzött túlnyomórészt rövid megjegyzések sorából kiemelkedik hosszával a díszítéseket magyarázó szöveg. Geminiani állítása szerint a kottapélda tartalmazza az összes díszítést, amelyek „szükségesek a jó ízlés szerinti játékhoz". Ám rögtön hozzáteszi: jó ízlés címszó alatt az utóbbi években az előadók díszítéseikkel egyre inkább tönkreteszik a dallamot és azok szerzőinek gondolatait. Megállapítja, hogy a közfelfogás szerint a jó ízlés nem tanulható, hanem a „természet ajándéka", a legtöbben azonban (alaptalanul) azzal hízelegnek magunknak, hogy ők ezt birtokolják, ezért előfordul, hogy „az énekes vagy játékos leginkább arra törekszik, hogy állandóan kedvenc passzázsait vagy díszítéseit játszhassa, úgy vélve, ezáltal jó előadónak tartják majd, és nem fogja föl, hogy a jó ízlés szerinti játék nem a passzázsok sűrű alkalmazásából, hanem a komponista szándékának erővel és finomsággal történő kifejezéséből áll."[123] Az egyes ékesítések tárgyalásánál Geminiani a helyes kivitelezés leírása mellett arra is javaslatot tesz, mely esetben érdemes használni ezeket, továbbá arról is informálja az olvasót, hogy rövidebb és hosszabb változataik mely karakterek kifejezésére alkalmasak.

A jó ízlés Geminiani és kortársai értelmezésében tehát a megfelelően kiválasztott, és a zene jellege által megkívánt módon előadott díszítések és variációk ügyes alkalmazásában rejlik. Gyakorlati útmutatóként szolgálhat ehhez a szerző 1749-ből származó traktátusa, a *Rules for Playing in a Good Taste*[124], melyben négy angol, skót, illetve ír „air"-re komponált különböző karakterű és tempójú variációsoron

---

[122] David D. Boyden: Előszó Francesco Geminiani iskolájának (*The Art of Playing on the Violin, 1751)* facsimile kiadásához (Oxford University Press, 1952), x. o.
[123] Geminiani: *The Art*, [6.] o.
[124] Geminiani: *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpschord, particularly the Thorough Bass op. 8* (London: 1748).

10.18132/LFZE.2018.8

keresztül ad képet a kidolgozás általa helyesnek tartott módjáról. A lassú tempójú tételekben túlnyomórészt ékesítések hozzáadása, illetve olykor ritmikai variációk alkalmazása jellemző, míg a sebesebb tételekben az eredeti dallamhoz már lazább szálakkal kötődő változatot is találunk.

Charles Burney, a 18. századi zenei élet nagy krónikása írásaiban általában élesen kritizálta Geminianit, úgy tűnik, a „jó ízlés" tekintetében is különbözött véleményük, ugyanis az alábbiakat jegyezte fel róla: „[Geminiani] Corelli szólóit és hat szonátáját concertókká alakította a hangok megszaporításával és azáltal, hogy megterhelte és eltorzította […] a dallamokat, melyek elegánsabbak és tetszetősebbek voltak könnyebb eredeti ruhájukban".[125]

Ám e túlcifrázás nem volt példanélküli. A díszítő- és variációs gyakorlat elterjedtségének egyik ékes bizonyítékát láthatjuk Geminiani mestere, a hegedűsök ősatyjaként tisztelt Corelli op. 5-ös szonátáinak 18. századi kiadásaiban. Az eredetileg egyszerűen leírt, variációkat nem tartalmazó szonátatételek előadók sokaságát ihlették meg, különösen az F-dúr és E-dúr Gavotta (a 10., illetve 11. szonátából). A szonátasorozat egy 1710-es, Amszterdamban napvilágot látott kiadása – ha hihetünk címének – az adagio-tételek díszített változatát tartalmazta, „ahogy azokat A. Corelli úr játszotta".[126] Bizonyos tételek számos különböző ornamentált változata fennmaradt, többek közt Geminianitól, illetve tanítványa, Dubourg kottatárából. Giuseppe Tartini *L'arte del arco*-ja tulajdonképpen egy nagylélegzetű variációsorozat az F-dúr Gavottára, e pedagógiai célzatúnak gyanított mű legteljesebb verziója 50 variációt tartalmaz. Neal Zaslaw szerint a tételek különböző kiadott változatait áttekintve megfigyelhető, hogy a 18. század folyamán az idő előrehaladtával az ékesítések mindinkább elterjedtek a lendületesebb tételekben is, az éneklő tételekben pedig egyre sűrűbbé és tekervényesebbé váltak, ezzel folyamatosan lejjebb szállítva az előadás lehetséges tempójának felső határát.[127]

Geminianihoz hasonlóan Leopold Mozart az ízlést és mértékletességet hangsúlyozza először 1756-ban megjelent hegedűiskolájában,[128] melyben meglepően gyakran csattan fel a nagyképű, a dallamokat önkényesen kibodorító játékosok ellen.

---

[125] Stowell: *Violin Technique,* 343.o.

[126] „Troisième Edition ou l'on a joint les agréemens des Adagio de cet ouvrage, composez par Mr. A. Corelli comme il les joue." Corelli Sonate, Amsterdam, chez Estienne Roger Marchand Libraire, 1710. Idézi: Neal Zaslaw: „Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5". In: *Early Music* 24/1 (1996. február), 102. o.

[127] Zaslaw: „Ornaments for Corelli's Violin Sonatas", 100-101. o.

[128] Leopold Mozart: *Versuch einer Gründlichen Violinschule* (Augsburg: Lotter, 1756).

10.18132/LFZE.2018.8

Az ilyenek szerinte az adagio-játékban árulják el hiányosságaikat egyebek közt az ékesítések rossz helyen és túlzott mennyiségben való alkalmazásánál, ám „máskor viszont a hangok ugyancsak üresek, és észrevehető, hogy a játékos nem tudja, mit is tegyen velük”[129]. A könyv tizenkét főrészéből hármat is az ékesítéseknek szentel, egyet az előke válfajainak, egyet a trillának, egyet pedig a többi ékesítésnek (ezek között a vibrato is szerepel „tremolo” néven), utóbbi fejezet végén pedig hangsúlyozza: a bemutatott díszítmények csupán szóló esetén játszandóak, „és ott is nagyon mérsékelten, a megfelelő időben, és csak azokban a menetekben, amelyeket a változatosság kedvéért megismétlünk”[130]. Kijelentése árulkodó az ún. beugró előkékkel kapcsolatban, „melyeket a zeneszerzőnek jeleznie kell, vagy legalábbis jeleznie kellene, és melyeket a komponista jelezni is tud, ha egyáltalán tenni akar valamit annak érdekében, hogy darabjának előadását legalábbis kielégítőnek remélhesse”[131]. Ellenben bizonyos általában nem jelzett előkéknél a hegedűsök helyes ítélőképességére apellál, mellyel felismerhető az alkalmazás szükséges helye.[132] Ebben a korban a kezdetben egyáltalán nem, vagy csak apró kottafejekkel jelölt díszítések mellett megjelent ezek rendes méretű kottafejekkel történő kiírása is. Valószínűleg Leopold Mozart maga is többféle, a részletesség különböző szintjén álló notációval szembesült, ezért hangsúlyozhatta annak fontosságát, hogy az előadó megkülönböztesse egymástól a már díszítést tartalmazó és a nem díszített kottaképet, valamint megállapítsa, szükséges-e részéről további hozzáadás, és ha igen, ennek mely eszközét válassza.[133] Egy előadói túlkapások ellen irányuló kifakadása során azt javasolja, a tanítvány ne játsszon díszítéseket, vagy ha igen, ügyeljen arra, hogy ezzel se a dallamban, se a harmóniában ne tegyen kárt.[134] Kijelentéseiben rossz tapasztalatokat sejtető kritikus szemlélet tükröződik elsősorban az előadókkal szemben, akik önszeretetük vagy tudatlanságuk okán nem fogják fel, illetve nem képesek közvetíteni a zeneszerző elgondolásait. Azonban láttatja az előadói nehézségeket is, és megemlíti, a megfelelő hozzáadáshoz bizonyos esetekben összhangzattani-zeneszerzői ismeretekre is szükség van.[135]

---

[129] Leopold Mozart: *Hegedűiskola.* Ford.: Székely András. (Budapest, Mágus Kiadó, 1999) 12/2, 268-269. o. A fordítás alapja: Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule. Dritte Vehrmerte Auflage* (Augsburg: Lotter, 1787).
[130] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 11/22, 267. o.
[131] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 9/16, 220. o.
[132] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 9/16, 221. o.
[133] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 9/21, 224. o.
[134] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 9/21, 225. o.
[135] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 9/26, 229. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Az egyik legjelentősebb német előadói gyakorlatra vonatkozó 18. századi forrásunk Carl Philipp Emanuel Bach értekezése a klavírjátékról.[136] Ennek ékesítésekről szóló részében a szerző megállapítja, gyakorta előfordul, hogy egyes játékosok rossz díszítéseket alkalmaznak, vagy bár a díszítés megfelelő, a használat helytelen, épp ezért a szerzőknek érdemes pontosan megszabni ezeket, ahelyett, hogy kiválasztásukat az előadó szeszélyének tennék ki.[137] (Édesapja, J. S. Bach hegedűre írt szólószonátáiban élt ezzel a lehetőséggel: a g-moll Adagio és az a-moll Grave kiírt improvizatív figurák egész gyűjteményét tartalmazza). A ki nem írt díszítésekről azonban nem ejt szót, mert véleménye szerint ezek ízlésfüggőek, így túl változatosak ahhoz, hogy osztályozni lehessen őket, azonkívül általában a billentyűs zenében a kotta ezeket már tartalmazza.[138] Utóbbi általa említett tényhez hozzájárulhatott, hogy a 18. század közepén a Liebhaber-kultúra kialakulásával a komponisták a képzetlenebb játékosok igényeinek kielégítésére kényszerültek. C. Ph. E. Bach hat szonátájának előszavában (Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen, 1760) megindokolja, miért írta ki az ismétlésbeli díszítéseket: „[…] szerettem volna azt az örömet nyújtani, hogy díszítéseket produkáljanak anélkül, hogy maguknak kelljen kitalálni, vagy másokkal megíratni és aztán sok fáradsággal memorizálni azokat”.[139]

Ugyanebben az időszakban Johann Joachim Quantz fuvolaiskolájában[140] a díszítés apró részleteire is akkurátusan kitér. Műve kevés hangszerspecifikus résztől eltekintve elsősorban általános előadói kérdéseket tárgyal. Quantz úgy véli, egy zenemű megszólaltatásánál az affektus helyes megállapítása sarkalatos pont, ennek megfelelően kell a díszítéseket elhelyezni. (Az affektusok jelentőségét e korban a legtöbb muzsikus hangsúlyozza, így L. Mozart és C. Ph. E. Bach is.) Traktátusa 13. fejezetében Quantz a rögtönzött díszítések nagy gazdagságával kíván útmutatást adni. Miután ő is elmarasztalja az ékesítések garmadáját felvonultató hangszereseket és

---

[136] Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu Spielen I-II.* (Berlin 1753, 1762).
[137] C. Ph. E. Bach: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments.* Szerk. és angol ford.: William J. Mitchell (New York: W. W. Norton, 1949), 1/2/3, 79. o.
[138] C. Ph. E. Bach: *Essay,* 1/2/7, 80. o.
[139] Komlós Katalin: „Kenner und Liebhaber − Billentyűs játékosok a 18. század második felében”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok* 1995-1996 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997), 71. o.
[140] Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anwiesung, die Flöte traversiere zu Spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752).

10.18132/LFZE.2018.8

énekeseket, az előadónak inkább azt javasolja, hogy „a kis díszítésekkel bánjon úgy, ahogy a fűszerekkel szoktunk étkezéskor."[141]

Quantz hosszasan részletezi az akkori két fő nemzeti játékstílus különbözőségeit is, több fejezetben is tárgyalva őket. Nézete szerint összességében az olasz stílust önkény, mesterkéltség, bizarrság jellemzi, a franciát viszont szolgalelkűség, mérsékeltség, világosság, könnyen érthetőség. Míg a francia játékmódra csupán a kiírt díszítések megvalósítása jellemző, rögtönzött menetek és egyéb nagyobb terjedelmű hozzáadások nélkül, addig az itáliai stílusban ez utóbbiak is helyet kapnak. Épp ezért a francia stílus szerinti díszítéshez nem kell összhangzattani tudás, míg az itáliaihoz igen. Megemlíti, hogy újabban a manírok már az olaszok kottáiban is szerepelnek, elejét véve az „adagiók megnyomorításának", korábbi lejegyzéseikben azonban a legevidensebb egyszerű ékesítések sem voltak feltüntetve. Konklúziója ez tehát: „ahhoz, hogy a darab tökéletes hatást érjen el, az olasz zenében csaknem ugyanannyi múlik az előadón, mint a komponistán, viszont a franciában lényegesen több a komponistán, mint az előadón".[142] A „fűszerezés" következésképp a franciáknál a szakács dolga, az itáliaiaknál pedig inkább az asztalnál történik.[143] Vajon mi a helyzet a németekkel? Quantz úgy találja, a „kevert stílus" kifejlesztésével nekik sikerült mindkét játékmód erényeit ötvözni.[144] Szerencsénkre díszítésre vonatkozó elképzeléseit megvilágítja egy teljes tételt tartalmazó kotta mellékelésével, mely a dallam egyszerű és cifrázott változatát is tartalmazza (ld. *3-4. melléklet*), majd minden egyes ékesítés dinamikai kivitelezését is aprólékosan leírja.

Franz Benda cseh származású hegedűművész – miként C. Ph. E. Bach és Quantz is – II. Frigyes udvari zenészeként szolgált, nyomós okunk van tehát feltételezni, hogy játékstílusukkal kölcsönösen hatottak egymásra. Arról, hogy Benda pontosan miképp adta elő műveit, nem lehet tudomásunk. Fennmaradt azonban szonátáinak egy valószínűleg 1780 körül keletkezett kézirata, vélhetően növendékei másolatában, melyben a hegedűszólam eredeti és kidíszített változata is szerepel. Ebből képet kaphatunk Benda hozzáadásairól, melyek valószínűleg az akkori berlini díszítőpraxist is tükrözik. Az általában eleve ékesítésekkel és figurációkkal telített szólamok valósággal kicsattannak a kidolgozott verzióban: skálafutamokat,

---

[141] Johann Joachim Quantz: *Fuvolaiskola.* Ford.: Székely András (Budapest: Argumentum, 2011), VIII/19, 106. o.
[142] Quantz: *Fuvolaiskola,* XIV/4, 157. o.
[143] Boyden: *The History of Violin Playing,* 449. o.
[144] Quantz: *Fuvolaiskola,* XVIII/87-88, 306-307. o.

10.18132/LFZE.2018.8

hármashangzatmeneteket tartalmazó fioriturák kötik össze és teszik még folyékonyabbá a melódiát (ld. *5-6. melléklet*). A lassú tételek mellett a gyorsakhoz is született előadási javaslat (ld. *7-8. melléklet*): itt az ékesítések kevésbé jellemzőek, inkább a motívumok és ritmusok átalakítása dominál (mint például duola helyett triola alkalmazása és fordítva, illetve az eredetihez képest apróbb ritmusértékek szerepeltetése), valamint az egy- és kétszólamú játék felcserélése is megjelenik. Megfigyelhető, hogy a változat gyakran az eredeti melódiánál egyszerűbb képleteket tartalmaz. Valószínűleg a szokásoknak megfelelően a variált változatot csak ismétléskor adták elő, erre utaló szöveges instrukciót a kottában is találhatunk („la seconda volta così").

Giuseppe Tartini 1771-ben kiadott *Traité des Agréments*-jában[145] megkülönbözteti a díszítések természetes (*modes naturels*) és mesterséges (*modes artificiels*) csoportját: az előbbiek alkalmazásához nincs szükség tanulmányokra, mert „a Természet tanítja meg nekünk azokat",[146] a mesterségesek azonban már nagyobb tudást igényelnek, emellett pedig fel kell ismernünk, mikor kívánja a mű, hogy úgy adják elő, ahogy van, vagyis díszítés nélkül.[147] A mű számtalan példát ad különféle zárlatok melodikus kidolgozására.

A 18. század végén az itáliai hegedűsök előtérbe kerülésével francia földön is elterjed az olasz stílus, szabadabban rögtönöznek az előadók. J. B. Cartier 1798-ből származó traktátusának[148] két rövid, szöveges instrukciókat tartalmazó része után − melyekben L'abbé le fils, L. Mozart és Geminiani iskoláiból is idéz példát − a harmadik egységben a három uralkodó iskola (francia, német és olasz) mestereinek antológiáját találjuk, végén egy Tartini-szonáta lehetséges ékesítési megoldásokat mutató példájával. A rendkívül cirkalmas változatok azokat célozzák a szöveg szerint, akik szeretnék elsajátítani a díszítés tudományát „az összes harmónia fölött". Az iskola, mely a Conservatoire tantervét képezte, néhány, az érzelmek kifejezésére hivatott díszítés módjait is röviden bemutatja.

A Conservatoire másik használatban lévő tankönyve, a Baillot, Kreutzer és Rode által közösen jegyzett *Méthode de violon* Tartini *Traité des agréments*-jából idéz rögtönzött díszítéseket és néhány gondolatot, felhívva a figyelmet a más iskolákban is

---

[145] Giuseppe Tartini: *Traité des agréments de la musique* (Párizs, 1771).
[146] Tartini: *Traité des agréments de la musique.* Szerk.: Erwin Jacobi (New York: H. Moeck, 1961), 94. o.
[147] Tartini: *Traité,* 106. o.
[148] Jean-Baptiste Cartier: *L'art du violon* (Párizs: Decombe, [1798]).

10.18132/LFZE.2018.8

sűrűn hangoztatott jó ízlés fontosságára, mely kordában tartja, és ha a darab stílusa úgy kívánja, akár teljesen mellőzi azokat. Mert „…semmi nem szép és megható, csak az, ami egyszerű; fontos, hogy az ékesítések díszítsék a kifejezést, de ne homályosítsák el azt”[149].

Bartolomeo Campagnoli iskolájának, a *Metodo per violino*-nak 1797-es állítólagos első megjelenésével kapcsolatban kérdések merülnek fel, mindenesetre 1824-es kiadása széleskörűen elterjedt és több nyelvre lefordították. Ebben a fent említett *Methode*-éhoz kísértetiesen hasonló megfogalmazásokat találunk a díszítésről,[150] a mellékelt kottapéldák pedig adagio-tételekben rögtönözhető díszítéseket, diminúciókat mutatnak be kitartott basszushangok felett, ezt követően pedig néhány ütemes részleteken[151]. Campagnoli a megszokott skálafutamok és hármashangzatfelbontások mellett kromatikus passzázsokat is felvonultat, az előadás módját *Schweller* és hangsúly jelölésével is érzékelteti.

Kortársaihoz hasonlóan minden bizonnyal Giovanni Battista Viotti is díszített, erre fennmaradt forrásokból is következtethetünk: 27. hegedűversenyének szerzői kéziratában a lassú tétel szólóhegedű-szólama felett egy külön kottasorban annak variált változatát is megtaláljuk. 15. hegedűversenyének egy 1788-as kiadása pedig arra is bizonyítékot szolgáltat, hogy a gyors tételek sem képeztek kivételt: meglepő módon a mű első tételében a líraibb részek majdhogynem teljesen érintetlenül maradnak, a virtuóz passzázsmenetek azonban feltűnően aprólékos kidolgozásban részesülnek.[152]

Pierre Baillot *L’Art du violon*-jában közli Viotti két lassú tételének egy-egy részletét, melyeken keresztül az ornamentálás lehetséges módjaira ad javaslatot. A hozzáadásoknak köszönhetően a 3. versenymű adagiója voltaképpen teljesen átírt formában jelenik meg (ld. *9-11. melléklet*). Bár nem vonhatjuk kétségbe, hogy ezek a változatok Baillot kreatív tevékenységének eredményei, feltételezhetjük, hogy a tisztelt mester, Viotti hasonlóan játszhatta ezeket,[153] vagy legalábbis nem tiltakozott volna egy ily mértékben kicifrázott változat hallatán.

---

[149] Baillot – Rode – Kreutzer: *Méthode de violon* (Párizs: Imbault, [1803]), 139. o.
[150] Bartolomeo Campagnoli: *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*. Eredeti kiadás: Milánó, 1797 (Milánó: Ricordi, 1852), 189-191. bekezdés, XXXVI. o.
[151] Campagnoli: *Metodo,* 118-120. o.
[152] Lister: *Amico,* 109. o.
[153] Lister: *Amico,* 109. o.

10.18132/LFZE.2018.8

A 18. század végén egy nemzetek felett átívelő, egységesebb díszítőpraxis bontakozott ki. Míg a kismértékű, ízléses díszítés szükségessége, szerkezetet kidomborító szerepe nem vált vitatottá, az előadó mozgásterét megpróbálták egyre inkább korlátozni. A klasszika letisztultabb zenei nyelve nem tűrte a túlékesített előadást, a komponisták konkrét elképzeléseiket megfelelő notációval próbálták átadni.[154]

Baillot hegedűiskolájában jól tetten érhető ez a változás. Hozzáadott ornamensekről szóló fejezetében a *Méthode*-hoz hasonlóan itt is megjelenik az egyszerűség, mint erény, az ékesítések alkalmazásának valamint szükség esetén elhagyásának fontossága, és a jó ízlés, amely biztosítja különböző karakterüket, változatos és megfelelő, csak a kellő helyeken történő használatukat.[155] Újdonságot hoz azonban a következő rész, melyben azt állítja, a zeneszerzők két különböző módon jegyezték le műveiket: Corelli és Tartini, a hegedűre író korai komponisták, bár fúgáikat és gyors tételeket úgy írták le, ahogy játszani kell őket, az adagióikat csupán vázlatszerűen. E tény igazolásaképp a kidekorált régi kiadásokra hivatkozik. Az ezt követő változásról így ír:

> A múlt század vége felé közeledve azonban Haydn, Mozart és később Beethoven jelezte szándékát azzal, hogy pontosan úgy notálta a dallamokat, ahogy akarta, hogy elő legyenek adva, legalábbis ami a hangokat illeti, alig hagyva valamit az előadó önkényére e tekintetben: ez a használat fokozatosan elterjedt, és néhány éve már a szerzők arra törekszenek, ne hagyjanak ki semmit, mellyel szándékukat pontosabban közvetíthetik, és nem csak az ornamenseket jelölték, hanem ezenfelül a nüanszokat, ujjrendet, vonást, karaktert és a hangvétel (*accent*) minden főbb elemét. Az előadóra van bízva, hogy felismerje, mely módon van lejegyezve a mű, amit játszani fog, ahhoz, hogy megfelelhessen a követelményeinek.[156]

Hozzáfűzi még, ennek megállapítása nem egyszerű feladat, és sok darabban csak a főrészben van jelezve a díszítés, mintha a szerző figyelmeztetné az előadót, itt a kidolgozásban képzeletére bízhatja magát.[157] Ezután kottapéldákon keresztül

---

[154] Stowell: *Violin Technique,* 346. o.
[155] Baillot*: The Art,* 278. o.
[156] Baillot*: The Art,* 278. o.
[157] Baillot*: The Art,* 278. o.

10.18132/LFZE.2018.8

szemlélteti a leírtakat. Előbb Corelli, Tartini és Viotti műveinek egyszerű kottaképét (*note simple*) közli, majd mindegyik után csatol egy díszített változatot, az első két esetben maga a zeneszerző által adott cifrázatokkal (Tartiniét Cartier hegedűiskolájából idézve), a Viotti-Adagiónál már az előzőekben említett, vélhetően saját hozzáadásaival. Ez utóbbit érdemes megtekinteni (ld. *9-11. melléklet*). Baillot változatában három terjedelmes cadenzát mellékel, valamint az eredeti zenei anyagot is bőkezűen díszíti. Ha az artikulációs jelek hozzáadásától el is tekintünk, láthatjuk, hogy az ütemek háromnegyede megváltoztatva jelenik meg, hol csak egy ritmusképlet apró módosításával, hol csaknem két oktávot felölelő skálafutamok beékelésével. Szöveges megjegyzésében Baillot rámutat, az eredeti kottakép néhány előke és trilla kivételével más díszítést nem tartalmaz, ezek is minden olyan további részletezés nélkül szerepelnek, ami bájt és kifejezést adhatna nekik. A hegedűszóló 9-14. ütemeit (tehát a tétel 21-26. taktusait) pedig véleménye szerint magától értődő, hogy díszíteni kell, mivel „természetes és szükséges", hogy ékesítést adjunk a megismételt passzázsokhoz.[158] Ezután egy másik Viotti-szemelvényen bemutatja egy már kidolgozva leírt frázis kadenciális trillája elé kívánkozó további ornamentálás lehetséges kivitelezéseit.

Ezzel szemben a fejezet következő egységében Baillot érintetlenül hagyandó dallamokat mutat be. Mozart C-dúr vonósnégyesének (KV 465) andante-tételében megtiltja a díszítést, hiszen az elrontaná a dallam szerző által variált visszatérésének hatását:

> Itt, távol tartva magunkat a dallam ékesítésének vágyától, a csupasz hangokat (*note pure*) kell játszanunk, ahogy teljes bájukkal megjelennek, eme elgondolás szépségének megőrzésével később teljes eleganciájukkal és kifejezésükkel emelkednek ki a zeneszerző ornamensei. Átok arra, aki bármit hozzá akarna adni! Ez nem az alkotás pillanata, hanem annak az ideje, hogy engedjük, hogy áthasson bennünket eme isteni darab által keltett mély érzés.[159]

A romantika felfokozott, szerző- és műistenítő hozzáállásából is ízelítőt kaphattunk ebben a szövegrészletben. Bár más, korábbi traktátusokban is hangsúlyozásra kerül az

---

[158] Baillot*: The Art,* 281. o.
[159] Baillot*: The Art,* 284. o.

10.18132/LFZE.2018.8

érzés általi megérintettség, valamint a darab szellemének megőrzése akár a díszítéstől való tartózkodás árán is, ilyen túlzó megfogalmazással ritkán találkozunk.

A nagyívű dallamoknál hozzáadás helyett a kifejezés más módjára biztat ezután Baillot: minél kevesebb a hang, az „*accent*" annál nagyobb gazdagságban jelenhet meg.[160] Példaként Viotti, Kreutzer, Rode, és saját hegedűversenyének részleteit mellékeli néhány hangsúllyal, illetve crescendo- és decrescendo-jellel ellátva. Az ezután következő szakaszban újra megismétli a notáció változásának és ebből következően az előadás visszaszoruló önkényességének tényét, mindezt pedig a drámai zene fejlődésének tudja be, melynek köszönhetően az operazene alakulásával összhangban a hangszeres zenében is az „addigi elbűvölő, de kifejezésben halovány" helyett a szenvedélyesebb, határozottabb dallam vált uralkodóvá.[161] Megjegyzi, a hegedű az énekhanggal való hasonlósága okán vett részt a fejlődésben, e rokonság pedig annak utánzására készteti, egészen a beszéd hangsúlyainak imitálásáig. Baillot röviden kifejti a zenei stílus változásának fokozatos térhódítását: a drámaibbá válás, mely az egyházzenében vette kezdetét, az opera műfajára, majd a szimfonikus zenére is átterjedt. Haydn, Mozart és Beethoven szimfóniáit említi, mint e folyamat jelentékeny állomásait. Úgy véli, az utóbbi szerző szimfóniáiban megtalálta a módját minden érzelem kifejezésének és képi ábrázolásának, egyszerre szólva így lélekhez és képzelethez. Természetesen nem maradhat el Baillot saját mestere érdemeinek méltatása sem: meglátása szerint a hegedűművekben Viotti vezette be ezt a dramatikus lépést művei emelkedett karakterével, nemes és kifejező dallamaival, melyek mintha szövegre íródtak volna, és melyek „megmutatták, hogy sosem szól olyan szépen az első a hangszerek között, mint egy mély érzés által diktált műben, a megindítás, és nem a csillogás iránti vágytól vezérelve"[162].

Baillot gondolatmenetének folytatásából tudhatjuk meg, mi késztette zenetörténeti fejtegetésre: úgy véli, ez a tendencia vezette a modern zeneszerzőket ahhoz, hogy több jellel, illetve a lehető legpontosabban jelöljék szándékaikat. A korábbi műveket előadói szempontból épp e jelzések hiánya nehezíti meg. Ám mindezt Baillot nem azért írja, hogy az instrukciók hiányossága láttán megrettenjenek a tanulók a szellemi kihívást jelentő művektől. Ellenkezőleg: célja épp az, hogy stúdiumaik elmélyítésével profitáljanak belőlük. Fontos kiemelnünk Baillot következő gondolatát,

---

[160] Baillot*: The Art,* 285. o.
[161] Baillot*: The Art,* 287. o.
[162] Baillot*: The Art,* 287. o.

10.18132/LFZE.2018.8

mely sokat elárul nézeteiről. Úgy találja ugyanis, hogy míg a jelek nagy mennyisége kedvező a félreinterpretálás megelőzése szempontjából, valamint az arra szorulóknak iránymutatást ad, ugyanakkor megbéníthatja az előadás szellemét, mely a kitalálásban, saját alkotási módjában leli örömét. E hátrányt azonban elkerülhetjük a régi zene tanulásával és állandó szem előtt tartásával, mert ez mindig szabad teret biztosít majd a képzelet számára.[163]

Baillot végül négy szabályban összegzi az ornamensek hozzáadására vonatkozó instrukcióit: a díszítést megfelelően alkalmazzuk, tehát amikor szükséges, a témához illően, ne túl sokat, ne túl keveset használjunk belőlük, és amikor a helyzet úgy kívánja, hagyjuk el azokat.[164]

Úgy tűnik, díszítések elhelyezése mellett apróbb módosításokat is eszközölhettek a zenei szövegben a francia hegedűiskola képviselői, ez a gyakorlat pedig még a 19. század végén is érvényben volt. Ennek bizonyítékát láthatjuk Viotti hegedűversenyeinek Charles Dancla-féle kiadásában (ld. *12. melléklet*). E kották első oldalain Dancla beszámol indíttatásáról: a kiadáson keresztül Viotti játékmódjának tradícióját szeretné továbbadni, melyet számára mestere, Baillot közvetített. Okkal feltételezhetjük tehát, hogy nemcsak Dancla, hanem Baillot, sőt Viotti is támogatta az efféle, kottában látható variánsok használatát.

Louis Spohr 1831-es iskolájában ezzel szemben a rögtönzött díszítést nem is részletezi, mivel ez már nem használatos. Az ékesítésekről szóló fejezetben csak annyit jegyez meg Baillot-val összhangban:

> Régebben nagyon egyszerűen jegyezték le a dallamot, az ornamentációt az előadóra bízva. Így fokozatosan díszítések sokasága jelent meg, melyekhez elnevezéseket találtak ki, és melyeket az előadók egymástól tanultak. Mivel az egymást követő művészek rendre megpróbálták felülmúlni elődjeiket újabb és újabb díszek hozzáadásával, oly mérvű szabadság és ennek következményeképp ízléstelenség ütötte fel a fejét, hogy a komponisták tanácsosnak látták maguk előírni az általuk kívánt díszítéseket. Kezdetben ez kis hangjegyekkel történt, a ritmikai beosztást a játékosra hagyva, később rendes méretű hangjegyekkel, szigorú ütemkeretbe illesztve be azokat.[165]

---

[163] Baillot*: The Art,* 287. o.
[164] Baillot*: The Art,* 288. o.
[165] Spohr: *Violin School,* 142. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Spohr állítása szerint a korábbi időkből csak kevés maradt használatban, a trilla, a Doppelschlag és az előke különböző fajtái, ezek technikai kivitelezését írja le a fejezet többi részében. A régebbi díszítések iránt érdeklődőket pedig Leopold Mozart hegedűiskolájához irányítja. Indirekt módon később mégis utal arra, hogy az előadó díszítése továbbra is része az interpretációnak: zenekari játékról és kíséretről szólva műve végén inti a hegedűst, hogy tartózkodjon mindennemű díszítés hozzáadásától, „mesterséges" fekvésektől[166], egyik hangról másikra való csúszástól, egyszóval bármely, a szólójátékhoz tartozó cifrázattól, mivel az a zenekarban alkalmazva tönkretenné az előadás egységességét.[167] Ma ez természetesnek tűnik, ám akkoriban, mint Spohr is tapasztalta, ez nem volt magától értődő, különösen olasz földön, ahol egy operaelőadás alkalmával megdöbbenten konstatálta, hogy nemcsak az énekesek, hanem a zenekar tagjai is díszítenek, kaotikussá téve a hangzást.[168]

Tudomásunk van arról, hogy Spohr fiatalkorában maga is pozitívan értékelte tanára hozzáadásait. Miután együtt indult koncertturnéra mester és tanítvány 1802-ben, Eck egy bizonyos alkalommal Krommer egyik kvartettjét is előadta, melynek hallatán az ifjú Spohr lelkendezett az általa alkalmazott ízléses fioriturákról, amelyekkel képes volt a legközhelyesebb kompozíciót is feljavítani.[169] Érettebb korában, 1818-ban viszont arról számol be, Alexander Boucher hegedűvirtuóz „oda nem illő és ízléstelen" díszítései teljesen élvezhetetlenné tették számára az előadott Haydn-vonósnégyest.[170] Később egy párizsi Don Giovanni-előadáson a Zerlina szerepét előadó Fodor-Mainville énekesnőt marasztalta el az egyszerű dallamokhoz adott túlzó – bár csodaszépen kivitelezett – cikornyái miatt.[171] Felmerül a kérdés, Spohr maga vajon mennyire élt ezzel az eszközzel? Sejtelmes, saját játékát minősítő mellékmondata, miszerint „mindig sikerült a társaság figyelmét és szimpátiáját megnyernem a magam különleges stílusában interpretált és kivitelezett klasszikus kvartettekkel"[172], nem ad egyértelmű utalást arra, vajon ehhez az interpretációhoz hozzátartozott-e a zenei szöveg variálásának bármilyen formája.

---

[166] Szólójátékban viszont ezeknek a kifejezőbb játék és egységes hangszín érdekében történő alkalmazása a „kifinomult előadás" egyik tényezője, ld. Spohr: *Violin School,* 182. o.
[167] Spohr: *Violin School,* 234. o.
[168] Mayer: *The Forgotten Master,* 91. o.
[169] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 31. o.
[170] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 69. o.
[171] Spohr: *Autobiography,* 2. rész 117. o.
[172] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 167. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Boris Schwarz állítása szerint Spohr igazi romantikus művész volt, klasszikusan fegyelmezett érzületekkel: cadenzát nem improvizált, díszítésekkel sem terhelte meg a dallamokat.[173] Iskolája kottapéldái azonban hozzáadásokról árulkodnak, amelyek ha nem is nagy mértékben, de valamelyest alakítanak az eredeti zenei szövegen, ebből pedig a bár más módon érvényesülő, ám még mindig meglévő aktív interpretálási attitűd meglétét feltételezhetjük. Ugyan ebben az esetben nem klasszikus vonósnégyesről, hanem Rode hegedűversenyéről van szó, mégis számot tarthat figyelmünkre.

A Violinschule harmadik, interpretációról szóló részében Rode hetedik és saját 9. hegedűversenyének példáján illusztrálja Spohr a versenyművek kivitelezésének módját. A Rode-művet alkalma volt a szerző előadásában hallani 1804-ben, bevallása szerint próbálta úgy leírni a koncert szólóhegedű-szólamát, ahogy ő játszotta, mi mindenesetre az eltéréseken, bárkitől is származtak azok, észlelhetjük az előadás variabilitásának mértékét. Spohr növendéke, Ferdinand David, később szintén megjelenteti saját változatát, ő Rode közvetlen tanítványára, Eduard Rietz-re hivatkozva mint informátorra.[174]

Clive Brown e három változatot ütközteti előadói gyakorlatról szóló terjedelmes könyvében (ld. *13-14. melléklet*). Spohr és David változtatásai, mint Brown felsorolja, többfélék: akadnak ritmikai és artikulációs jellegűek, előfordul hangsúlyok hozzátétele, Rode díszítéseinek ki- vagy átírása, valamint ékesítések hozzáadása. Ez utóbbiak valóban nem gyakoriak a tétel első szólórészében, Spohr a 40. és a 48. ütem elejére szúr be egy-egy előkét, valamint a 69. és 77. ütemben egy előkével ellátott negyed értéket módosít Doppelschlagot követő kis nyújtott ritmusra, majd a 92. ütemben utókát biggyeszt egy trillához. Mindketten élnek emellett dinamikai jelzésekkel, Spohr pedig több különböző vibrato szimbólumával is, illetve a kísérőszövegben Spohr utal bizonyos pontokra, amelyek némi tempóbeli változtatással játszandóak (erről majd a tempo rubatóról szóló fejezetben lesz szó részletesebben), a kottában pedig *ritardando* és *a tempo* kiírást is alkalmaz. Míg néhány ritmusváltoztatást megindokol, a többit meg sem említi, ezeket nyilvánvalóan csekély módosításnak, sőt feltételezhetően inkább az eredetinél jobb megoldásnak tartotta, ezért közölte ezeket az alakokat. Láthatjuk tehát, hogy a kottahűség nem

---

[173] Schwarz: *Great Masters,* 256. o.
[174] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900* (Oxford University Press, 1999), 439. o.

10.18132/LFZE.2018.8

játszott a maihoz mérhető szerepet. Spohr és David úgy gondolhatta, amennyiben az előnyére válik a műnek, bátran lehet változtatni apró részleteken, ezt valószínűleg a többi kortárs, sőt Rode maga is így csinálhatta.

A klasszikus komponisták esetében felmerül a kérdés, hogyan várták műveik interpretálását maguk a szerzők. W. A. Mozart nővérének, aki kopárnak tartotta egy zongoraversenyének adagio-tételét, válaszul a szólóstimm egy kidolgozott változatát küldte el, szemléltetve, hogyan képzelte a kivitelezést. Következtetést vonhatunk le ebből a hegedűműveit illetően is. Ezenkívül fennmaradt bizonyíték operaszólamainak sajátkezű díszítéséről is.[175] A 19. század elején a klasszikus szerzők műveit általában megkímélték az egyéni ötletektől, ám valószínűleg némi díszítéssel Mozart műveit is ellátták.

Beethoven köztudottan ellenséges volt minden előadói beavatkozással szemben, mégis egy próba során a Kreutzer-szonáta eredeti címzettjének, George Polgreen Bridgetowernek egy apró továbbfejlesztési ötlete hallatán felugrott, átölelte, és arra kérte, játssza el azt még egyszer.[176] Mint Ries életrajzából tudjuk, nagyon ritkán improvizált díszítést, ám olykor saját magának is megengedett egy-egy hozzáadást, mint például fúvósokra és zongorára írt kvintettjének egyik előadásán.[177]

Carl Czerny iskolájában[178] azon a véleményen van, hogy Beethoven és általában bármely klasszikus szerző darabjainak megszólaltatásakor az előadó nem engedheti meg magának, hogy módosítson a művön, sem hozzá nem adhat, sem el nem vehet belőle. A régebbi billentyűs művekkel kapcsolatban szólva is feleslegesnek ítéli olyan díszítések játékát, amelyeket a szerző nem jelölt.[179]

Az 1830-as-1840-as évekre a klasszikus osztrák-német zenéhez kapcsolódó hozzáadás-ellenes attitűd általánossá vált.[180] Spohr növendékét, Ferdinand Davidot is kritika érte, amikor Haydn vonósnégyeseit akkorra már divatjamúlt módon, kidíszítve játszotta.[181]

Paganini improvizációs készségét birtokunkban lévő információk szerint idegen szerzők műveinek előadásakor is kamatoztatta. A híres francia riválisával,

---

[175] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice,* 422. o.
[176] Robin Stowell: *The Early Violin and Viola* (Cambridge University Press, 2001), 207. o.
[177] Stowell: *The Early Violin and Viola*, 207. o.
[178] Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500* (Bécs, 1839).
[179] Carl Czerny: *Pianoforte School.* Angol ford.: J. A. Hamilton (London: R. Cocks&Co., [1839]), 4/2/8 32. o.
[180] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice,* 423. o.
[181] Clive Brown: „Ferdinand David's Edition of Beethoven", 122. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Lafont-nal vívott hegedű-párbaj során előadott Kreutzer-kettősversenyt utólag így kommentálta:

> Ahol a két hegedű szólama együtt halad, hangról hangra hű maradtam az eredeti kottához, úgyhogy Lafont fogadkozott: mi tulajdonképpen egyazon iskolához tartozunk; a szólórészekben azonban átengedtem magamat képzeletemnek és a magam olaszos modorában játszottam, ami részemről természetes.[182]

Egy korábbi, szintén milánói koncertjének fültanúja szerint a felismerhetetlenségig torzított változtatásaival egy versenyművet.[183]

Tudomásunk van arról is egy kortárs Spohrhoz írt leveléből, hogy Beethoven Tavaszi szonátájában a rondótémát az első rész ismétlése után üveghangos oktávmenetben szólaltatta meg.[184]

Paganinivel ellentétben azonban a virtuózok előadócentrikus hozzáállását elítélő művészek a mű szellemét megőrizve igyekszenek azt felmutatni. A zenei nyelv változásának köszönhetően korlátozottabb lehetőségük a hozzáadásra, bár, mint láttuk, nem szűnik meg teljesen. Kis módosításokkal élnek ugyan, ám kreativitásukat egyre inkább az alkotás szöveghű, értelmező előadásába fektetik, dinamikai, tempóbeli és agogikai eszközök hangsúlyozottabb használatával világítva meg a kompozíció belső tartalmát.

---

[182] Ormay: *Niccolò Paganini,* 34. o.
[183] Stowell: *Nicolo Paganini,* 84. o.
[184] Stowell: *Nicolo Paganini,* 84. o.

10.18132/LFZE.2018.8

2.4.b Tempo rubato

A zenei előadás, mint élő, légzéshez, mozgáshoz kapcsolódó folyamat természetszerűleg nem gépies, nem szigorúan egyenletes. Ám amennyiben a mégis érezhető, mindenkori általános lüktetéstől figyelemreméltó eltérés történik, ez jelentős hatást gyakorolhat a hallgatóra. (Ahogy érzelmi inger következtében az ember pulzusa ideiglenesen megváltozik, a két jelenség összekapcsolódása folytán feltételezhetően a lüktetésbeli változások érzelmi ingerre utalhatnak és éppígy ki is válthatják azokat.) Ha az alapvető metrum sebessége nem is változik, kisebb ritmikai kizökkenések is hasonló érzetet kelthetnek. Ennek a ténynek a művészi kifejezés érdekében alkalmazott felhasználása a *rubato*, *tempo rubato* és ennek alakváltozatai (*robato*, *rubbato*, *rubbare il tempo*) nevén ismert, jelentése lopott, ill. lopott idő, és a korai traktátusokban a díszítés egyik formájaként szerepel. Már 1601-ben Caccini, később Monteverdi is utal arra, művük bizonyos részeit tempón kívül kell előadni.[185] A rubato kifejezés először 1723-ban jelenik meg a korában nagy népszerűségnek örvendő énekes, énektanár és zeneszerző Tosi könyvében[186], zenei példák nélkül. Ahogy az előadást illető traktátusok esetében, itt is egy, az általános gyakorlatban létező jelenség leírásáról van szó, melynek kezdete ismeretlen, de feltételezhetően a 17. századi vokális zene érzelemábrázolásra való törekvéséhez köthetően jelenik meg. Tartini egyik traktátusában[187], ahogy Tosi is tette, a tempo rubatót a jó énekes eszközei közt említi.[188]

A zenei életben a 17. század folyamán előtérbe kerül a hegedű és szólóhangszerként is egyre nagyobb szerephez jut. Richard Hudson „lopott időnek" szentelt művében rámutat, hogy amint a hegedűre írott művek egy része mind formailag, mind stílusban énekes mintákat követ, úgy a vokális előadói gyakorlat elemei is – köztük a tempo rubato – beépülnek a hegedűsök praxisába.[189] (Ugyan a rubato kifejezést később a komponisták a kottájukban is feltüntetik a nem pontosan a leírt ritmus szerint játszandó passzázsoknál, ám tárgyunk most a nem jelölt, kivitelezés során hozzáadott rubato.) Hudson megkülönbözteti a rubato két fajtáját: a 19. század

---

[185] Boyden: *The History of Violin Playing,* 184. o.
[186] Francesco Tosi: *Opinioni de'cantori antichi e moderni, i sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723).
[187] Giuseppe Tartini: *Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia* (Padua, 1754).
[188] Richard Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 89. o.
[189] Hudson: *Stolen Time*, 89. o.

10.18132/LFZE.2018.8

elejéig jellemző korábbi változatot, melyben a dallam szabadsága egy változatlan tempójú kíséret fölött bontakozik ki, illetve a későbbi, romantikus rubatót, amelyben hosszabb-rövidebb időre a zenemű egészének tempója módosul. Megemlítendő azonban, hogy mindkét változat folyamatosan használatban volt, csak alkalmazásuk gyakorisága változott.

A 17-18. században domináló korai rubato-játék módjára több leírásból is következtethetünk. Quantz a *Fuvolaiskolában* megjegyzi: „ha a kísérő késlekedik a tempo rubatónál", ezzel összezavarja a szólistát, és megakadályozza abban, hogy „valamire is merészen és szabadon vállalkozzék".[190] Leopold Mozart hegedűiskolájában ugyanezt direktebb módon megfogalmazva inti a jó szólistát kísérő zenészeket, nehogy kövessék annak tempóingadozásait:

> Az ügyes kísérőnek tehát olyan képesség birtokában kell lennie, amelynek alapján meg tudja ítélni a szólistát. Így egy igazi virtuóz játékának bizonyosan nem szabad utánaengednie, mert ezzel tönkretenné annak *tempo rubatóját*. Hogy mi is ez az ellopott tempó, azt könnyebb megmutatni, semmint leírni.[191]

Fiával való levelezéséből azonban kiderül, mire is gondol. Wolfgang Amadeus, aki mestere a (korai) rubato-játéknak, egy 1777-ben kelt levelében értesíti édesapját, milyen csodálkozást kelt szigorú tempótartása mellett adagio-játékának stílusa: „Nem képesek megérteni, hogyan tudom az adagio tempo rubatójában a balkezet függetleníteni, náluk ugyanis a balkéz mindig követi a jobbat."[192] Apa és fia egyaránt lelkesedett Regina Strinasacchi hegedűművésznő kifejező játékáért, akinek tempo rubatója írásban is megörökítésre került.[193]

A 17-18. században túlsúllyal előforduló korai tempo rubato meghatározása azonban nem egyszerű, mivel több különféle gyakorlatot takar. Leggyakrabban a leírt ritmus egy állandó tempóban történő rugalmas kivitelezésére utal, mely után kíséret és dallam végül összetalálkozik. Éppúgy jelölhet azonban ritmikai vagy dallami variációt, vagy, amint Robin Stowell írja, dinamikai változtatásokra, hangsúlyok

---

[190] Quantz: *Fuvolaiskola,* XVII/6/7, 231. o.
[191] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 12/20 lábjegyzete, 278. o.
[192] Hans Mersmann (szerk.): *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart.* Ford.: M. M. Bozman (New York: Dover, 1972), 41. o.
[193] Hudson: *Stolen Time*, 98. o.

10.18132/LFZE.2018.8

áthelyezésére, vagy olyan ütemek megnyújtására is vonatkozhat, melyekben az ütem kereteit szétfeszítő mennyiségű hang van.[194]

Franz Benda lassú tételeiben előszeretettel alkalmazta ezt az eszközt. Korabeli írásokban is történik erről említés, egy 1808-as visszatekintő feljegyzés pedig ki is fejti az akkorra már divatjamúlt eszközként aposztrofált játékmódot:

> Korábban, különösen a régebbi berlini iskolában a tempo rubato kifejezést a szólista cantabile-passzázsának egy olyan előadási módjával kapcsolták össze, melyben a játékos szándékosan eltért a tempó adott mozgásától és a hangértékek szokásos felosztásától, és látszólag minden szilárd időbeli tagolás nélkül adta elő a dallamot, míg a kíséret szigorúan tempóban maradt. A kifejezés speciális eszközeként gyakran használta ezt az eszközt többek között Franz Benda versenyművei és szonátái adagio-tételeiben.[195]

Benda szonátáinak az ornamensekkel kapcsolatban már idézett kiadásában a kidíszített változatot tartalmazó sorban 15 helyen szöveges utalás van a rubato alkalmazására (háromféleképp: tempo rubato, tempo robato, rubato). A kottában ezeken kívül is számtalan alkalommal találhatunk olyan ritmust, mely szemmel láthatóan szabadon játszandó. Nem fukarkodott a variációk írója olyan apró értékeket tartalmazó passzázsokkal, melyek az ütem 11, 13, vagy egyéb, szokatlan mennyiségű hangra való osztását követelik meg. Amennyiben ezek a menetek ütemvonalakon is átnyúlva két, három, vagy akár négy ütemre is kiterjednek, ekképp hosszabb időre eltávolodva a basszus által képviselt pulzustól, a tempo rubato kifejezés rendszerint megjelenik a kottasor alatt (ld. *15. melléklet*). Az instrukció valamely formájában előfordul cadenza-szerű ütemben szereplő futamoknál, illetve akkor is, ha kisebb ritmikai egységekben a dallam és basszus mozgása eltérő osztást tartalmaz (pl. triola kontra kvartola).[196] Jellemzően zárlat, domináns akkord, témavisszatérés, vagy kromatikus menet kiemeléseként jelenik meg.[197]

A tempo rubato egy fajtája az a „lopás", amelynél hangok értékéből veszünk el, vagy adunk hozzá a következő hang rovására. Így anticipáció vagy késleltetés jön létre (előbbire példát találhatunk a Benda-kiadás nyolcadik szonátájában is). Erről

---

[194] Stowell: *The Early Violin and Viola,* 100. o.
[195] Hudson: *Stolen Time*, 90. o.
[196] Megfigyelhető, hogy azonos ritmusú részeknél nem minden esetben szerepel a tempo rubato mint kifejezés, de alkalmazása valószínűleg magától értődő volt.
[197] Hudson: *Stolen Time,* 96-97. o.

10.18132/LFZE.2018.8

traktátusában[198] Galeazzi is említést tesz és példával is illusztrálja, emellett a tempó bizonyos fokú rugalmasságára is utal, mindezt pedig a kifejezés egyik legkifinomultabb eszközeként méltatja.

A rubato-játék hagyományai továbbnyúlnak a 19. századba is. Kreutzerrel és Rode-dal közösen jegyzett hegedűiskolájában (*Méthode de violon*, 1803) Baillot megemlíti, hogy „a kifejezés érdekében kis tempóváltoztatás megengedhető, de ez vagy fokozatos és szinte észrevehetetlen, vagy csak látszólag térünk el a tempótól, úgy téve, mintha egy pillanatra elveszítettük volna azt, ám aztán hamar visszatérünk hozzá”.[199] A Méthode jelentősen kibővített változatában, 1834-es *L'art du violon*jában Baillot az erre vonatkozó szöveges leírást megismétli. A tempo rubatóról azonban a hangképzésről szóló fejezetben beszél. A szinkópák játékmódjának tárgyalása után ezzel a címbeli meghatározással találkozunk: „A szinkópa *temps dérobé*-nak nevezett másik fajtája”. Ezt Baillot a lüktetés módosításaként, illetve megszakításaként definiálja. Leírása szerint kevés komponista jelöli e játékmódot, ám a passzázs karaktere általában elegendő arra, hogy az előadót a pillanat adta ihlet szerint improvizációra késztesse. A kapcsolódó szöveg e példákat pusztán irányadónak szánja, a helytelen használat kiküszöbölése érdekében. Azt állítja, eme *temps troublé*-ként is említett eszköz nagyon hatásos, ám túl gyakori használata fárasztóvá és elviselhetetlenné válik. Funkciója szerint izgatottságot, zavartságot hivatott érzékeltetni, melyben az előadó elragadtatottságában elveszíteni látszik metrumérzékelését.[200] Véleménye szerint a szép (jól kifejezett) zavar gyakran művészi hatású.[201] A műrészlet, amin ezeket bemutatja, a nagyra becsült mestertől, Viottitól származik, feltételezhetjük ezért, hogy maga a kivitelezési javaslat is az iskolaalapító játékmódját tükrözi. Baillot felhívja rá a figyelmet, hogy ez a játékmód csak bizonyos fokig notálható, és hatásából sokat veszít, ha a lejegyzést túl hűen követjük a kivitelezés során. Mindkét mellékelt példa eredetije szinkopált dallamú. Az első ritmikáját tekintve is szinkópaláncokból áll, Baillot kivitelezési javaslatában ehhez hangonkénti gyors crescendók vagy hangsúlyok társulnak (a szinkópa kivételezésének két, a hegedűiskola előző részében tárgyalt lehetséges módját illusztrálva), valamint a szinkópaláncot olykor megtörve átkötések elhagyása, kisebb ritmikai változtatások,

---

[198] Francesco Galeazzi: *Elementi teorico-pratici di musica* (Róma: 1791).
[199] Baillot-Rode-Kreutzer: *Méthode de violon,* 162. o.
[200] Baillot: *The Art,* 237. o.
[201] Baillot: *The Art,* 237. o.

10.18132/LFZE.2018.8

negyedek helyett nyolcadot követő nyolcadszünetek alkalmazása, hirtelen dinamikai váltások keltenek ziháló, levegő után kapkodó benyomást. A második példában az eredetileg nyolcadokban mozgó dallam is szinkopált kivitelezést nyer, emellett a főleg dallami csúcshangokra irányuló crescendo és a hangsúlyok képviselik Baillot hozzáadását.

A 19. sz-ban hangsúlyosabbá váló, tempóváltoztatást jelentő tempo rubato gyökerei is messzire nyúlnak vissza. 1711-ben a Geminianiról egyébként általában rossz véleménnyel lévő Burney megjegyezte, hogy mikor a nagy hegedűs a nápolyi operában volt koncertmester, tempo rubatóját a többiek nem tudták követni. Mivel leírása szerint e tempo rubato gyorsításokban és lassításokban nyilvánult meg, ezt a későbbi rubato megjelenésének tekinthetjük.

Leopold Mozart az egyenletes tempó híveként egy koncertbeszámolóban erényeik méltánylása mellett elmarasztalta J. G. Janitsch és Anton Reicha udvari zenészeket, akik a tempó módosítására vetemedtek: „Mindketten […] lassítják a tempót, visszatartva az egész zenekart kacsintásukkal és mozdulataikkal, majd visszatérnek az eredeti tempóhoz."[202]

Eme 19. században uralkodó, lüktetésmódosításban megnyilvánuló rubato-játék az alábbi változatokban fordult elő: egyetlen ütés megnyújtása ezúttal azt követő ritmikai kompenzáció nélkül, a tempó folyamatos fokozása vagy csökkentése egy bizonyos szakaszon belül (accelerando, ritardando, valamint ezek szinonimái), illetve adott részeknek az előzményekhez képest más tempóban való játéka, amit nem szükségszerűen ugyan, de megelőzhet a két tempó között átvezető lassítás vagy gyorsítás.[203] Carl Philipp Emanuel Bach jelentős zenetörténeti dokumentumnak számító *Versuch*-ában azon a véleményen van, hogy aki ezeket az árnyalatnyi tempóváltoztatásokat vagy egyáltalán nem, vagy helytelenül használja, annak rossz az előadói stílusa.[204] Türk pedig traktátusában[205] részletezi, milyen esetben alkalmazandóak ezek, sőt notálásukra kottajelzést is kitalál.[206]

Spohr hegedűiskolájának kivitelezésről és stílusról szóló részében, mint már említettük, megkülönbözteti a helyes, és az azt meghaladó kifinomult interpretációt,

---

[202] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice,* 381. o.
[203] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice,* 377-378. o.
[204] C. Ph. E. Bach: *Essay,* 1/3/3, 148. o.
[205] Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen* (Lipcse és Halle: 1789).
[206] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice,* 378. o.

10.18132/LFZE.2018.8

mely utóbbinak egyik ismérve „a tempó gyorsítása bizonyos dühös, féktelen, szenvedélyes részeknél, és visszatartása azoknál, melyek gyengéd vagy fájdalmas, melankolikus karakterűek”.[207] Figyelmeztet arra, a tempómódosítás a jó ízlés irányításával kell történjen. Ő maga is előszeretettel használta ezt az eszközt, ám miután ifjú hegedűsként kritika érte tempóváltoztatásokban túlságosan gazdag játékáért, mint érett művész már tudatosan próbálta ezen ingadozásait kordában tartani[208] a fokozatosan eluralkodó divattal szembehelyezkedve. Íme önéletrajzában szereplő őszinte vallomása egy 1804-es berlini koncertjének visszhangjáról:

> Játékomat és szép útitársnőm éneklését itt is, akárcsak Lipcsében hatalmas tapssal fogadták. Ám nem volt ilyen kedvező a kritika, amit Reichardt, a Királyi Opera karmestere az Új Zenei Újságban megjelentetett. Saját különös, sértő modorában főleg a tempóval kapcsolatos túlzott fesztelenségemet bírálta. Bár sértve éreztem magam az ilyen gyanúsítástól, amihez eddig nem voltam hozzászokva, be kellett vallanom, hogy érzésem mélységének engedve talán túlzottan visszafogtam a tempót a cantabilében, a menetekben és a szenvedélyesebb részekben pedig az ifjonti tűz által elragadva sürgettem azt. Elhatároztam tehát, hogy kijavítom előadásomnak e hibáit, anélkül, hogy annak kifejezőereje csökkenne, és lankadatlan figyelmemnek köszönhetően sikerrel jártam.[209]

Iskolájában más helyütt közli (ez esetben a korábbi rubatóra utalva), zenekari kíséretben nem alkalmazható a szólójátékban hatásos tempo rubato, valamint – mintha Leopold Mozart instrukcióit ismételné meg szó szerint – arra inti a zenekari játékost, hogy soha ne siettesse vagy húzza vissza a szólistát, ám azonnal kövesse, ha az eltér a lüktetéstől, kivéve a szólista tempo rubatóját, amikor viszont a kíséretnek zavartalanul, egyenletesen kell folytatnia menetét.[210] Spohr hegedűiskolájában szintén szerepel a tempo rubato kifejezés, az előző fejezetben már említett Rode-hegedűverseny instrukciói közt. A crescendo- és decrescendo-jelekkel ellátott tizenhatodmenetekben Spohr szerint a dinamikai tetőponton lévő hangok kissé megnyújtva, az ezt követő hangok pedig ezt kompenzálandó az írtnál gyorsabban játszandóak. Zárójelben jegyzi meg Spohr, hogy ezt az eszközt hívják tempo rubatónak. Javasolja, hogy e gyorsulás

---

[207] Spohr: *Violin School,* 182. o.
[208] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 80–81. o.
[209] Spohr: *Autobiography,* 1. rész 80-81. o.
[210] Spohr: *Violin School,* 233-234. o.

10.18132/LFZE.2018.8

fokozatosan és a hangerőcsökkenéssel összhangban történjen.[211] Ugyanezt a kivitelezési módot írja elő a koncert számos más, hangsúllyal vagy trillával kiemelt hangja esetén. A megnyújtás lehet olyan mérvű, hogy notálható ritmusváltozást is jelent: például egy trillával ellátott tizenhatodot Spohr az előző hang értékének rovására hosszabbít meg, nyolcad és két tizenhatod helyett tizenhatod-nyolcad-tizenhatod képletet szerepeltetve a kottában. Ez nyilvánvalóan a korai, tempón belüli rubato alkalmazásának példája.

Ám a lüktetés megváltoztatására utaló hozzáadott jeleket is találunk: *poco ritardando*, *a tempo* is szerepel a kottaszövegben, előadásukat pedig Spohr kommentárjában részletezi. Interpretációjáról sokat elárulnak ezek a megjegyzések, amelyekkel a versenyművek általános játékmódját óhajtja illusztrálni. Saját műveivel kapcsolatban azt írja, ezek egységes szerkezetüknek köszönhetően „nagyon ritkán kívánják meg a tempónak a kifejezés fokozása érdekében történő gyorsítását és lassítását." Spohr hegedűversenyének előadásakor „a növendéknek tehát ritkán kell élnie a kifejezés ezen eszközével, és még ha érzései annak használatára biztatnák is, önmérsékletet kell gyakorolnia, hogy a kompozíció egységét tönkre ne tegye egy, az eredetitől teljesen eltérő tempóval."[212]

Ami a tempókezelés rugalmasságát illeti, Beethoven játékáról ellentmondásos beszámolók maradtak fenn. Ferdinand Ries, aki a korai 1800-as években tanult tőle, állítja, hogy bár saját kompozícióit szeszélyesen játszotta, emellett szigorú tempótartás jellemezte, ritkán alkalmazott gyorsításokkal. Crescendo-passzázsok esetén viszont ritardandót alkalmazott, ami szép és meglepő hatást keltett.[213] Tanítványa, Carl Czerny azt vallja, az egyenletes tempóban való játék volt rá jellemző; titkára, Anton Schindler, akinek szavahihetősége megkérdőjelezett, viszont azt hangoztatta, a lüktetéssel szemben mentes volt minden kötöttségtől, zenéjének szabadsága meg is követelte ezt.[214] A komponista az évek múlásával ritmus- és tempókezelés tekintetében valószínűleg egyre rugalmasabbá vált:[215] kortársak írásban rögzített emlékei tanúskodnak arról, hogyan képzelte művei előadását hanghosszabbításokkal, apró nüanszokkal, ritmikai hajlékonysággal kifejezővé tenni.[216]

---

[211] Spohr: *Violin School,* 185.o.
[212] Spohr: *Violin School,* 204. o.
[213] Hudson: *Stolen Time,* 157. o.
[214] Stowell: *Early Violin and Viola,* 147. o.
[215] Hudson: *Stolen Time,* 157. o.
[216] Hudson: *Stolen Time,* 158-159. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Czerny iskolájában megfogalmazza, hogy alapvetően végig egy adott tempóban kell játszani a mester műveit, ennek megtalálása érdekében pedig metronómszámok segítségével informálja az olvasót a Beethoven által alkalmazott tempókról.[217] Mint hozzáfűzi, minden sorban van azonban néhány hang vagy passzázs, ahol a lüktetés csekély, szinte észrevehetetlen lassítása vagy gyorsítása szükséges, a kifejezés növelése, vagy az érdeklődés felkeltése céljából.[218] Úgy véli, ezek kifinomult és értelmes kivitelezése – mely a jó játékos művészetéhez tartozik – csak kiművelt ízléssel, sok figyelmes gyakorlással, ezenkívül nagy hangszeres művészek, legfőképp pedig kiváló énekesek hallgatásával sajátítható el.[219] Czerny ezután példákat vonultat fel, több lehetőséget is bemutatva egy-egy részlet megoldására. Hosszabb zenei anyaghoz csatolt részletes kommentárjaiból pedig meggyőződhetünk arról, hogy valójában nagy mértékű tempóflexibilitás jellemezhette Beethoven, Czerny és egyes kortársaik játékát.[220]

A 19. század elejére a „későbbi" tempo rubato, a szabad tempómozgatás esetenként mértéktelen alkalmazása általános divattá válik, ez ellen több zenész és zenetörténész írásban kel ki. Egy kritikához csatolt megjegyzésből sejthetjük, Andreas Romberg és Pierre Rode is azok közé tartozott, akik a régebbi nagy művészekhez hasonlóan általában nem feszítették szét a tempó által megadott keretet.[221] A konzervatívabb, klasszikus felfogást képviselő zeneszerző-előadók, köztük Mendelssohn és Brahms is a tempótartás híve. A velük szoros baráti és művészi kapcsolatban álló Joachim szintén osztozik ebben. Az ő iskolájában Mendelssohn hegedűversenyének interpretációjának kapcsán így beszél a zeneszerzőről: „Mendelssohn, aki oly tökéletesen értette az idő rugalmas kezelését, amely a kifejezés szubtilis eszköze, mindig szerette a tétel tempójának egységességét megőrizni"[222].

A 19. századi német hegedűiskola legfontosabb láncszemei, Spohr, Ferdinand David és Joachim mind kapcsolatban voltak Mendelssohnnal: David rendszeresen együtt dolgozott vele kamarapartnerként és a Mendelssohn által vezényelt Gewandhaus zenekarának koncertmestereként, míg a csodagyerek Joachim mint tizenéves pártfogoltja az ő segítségével ismerkedett meg a kamarazeneirodalommal.

---

[217] Czerny: *Pianoforte-School,* 4/2/10, 33. o.
[218] Czerny: *Pianoforte-School,* 3/3/2, 31. o.
[219] Czerny: *Pianoforte-School,* 3/3/3, 31. o.
[220] Czerny: *Pianoforte-School,* 3/3/7-11, 32-38. o.
[221] Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice,* 383-384. o.
[222] Stowell: *The Early Violin and Viola,* 154. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Nem véletlen tehát, hogy tempókezelés szempontjából is hasonló volt a nézőpontjuk. A német hegedűiskolára ugyanis az egész században jellemző az általában egyenletes tempóban történő játék. Az „új német iskolában" alkalmazott, egyre általánosabban elterjedő sűrű lassításokkal és gyorsításokkal szemben később is ragaszkodtak ehhez a művészek. Az apró, ütemen belüli ritmikai változtatások viszont − melyek megvalósítását Spohr, mint láttuk, ecsetelni próbálta iskolájában − annál fontosabb komponensét képezték felfogásuknak.[223] E megnyújtással való kiemelés agogikai hangsúly néven ismeretes, a 19. és 20. század más művészeinek is sűrűn használt eszköze.

Joachim, a német hegedűiskola e talán legerőteljesebb személyisége számára a komponisták és azok művei iránti feltétlen tisztelet volt a meghatározó. Céljának a mű hű tolmácsolását tekintette, az öncélú eszközök szigorú mellőzésével. Öt fennmaradt felvétel őrzi játékát 1903-ból. Ezekben kisebb tempóváltások figyelhetőek meg, ezenkívül a már Spohr példáiban szerepeltetett hanghosszabbításokat és az azt követő kompenzálást is gyakran alkalmazza. Bach g-moll Adagiójában ezekkel természetesen csak kis mértékben, míg Brahms Magyar táncaiban és saját C-dúr románcában annál markánsabban él. Mai füllel hallgatva ezek eltúlzottnak hathatnak, különösen a manapság szokatlan belesietések okoznak meglepetést, mindazonáltal az előadás ritmikai szabadsága, improvizatív érzete megkapó és nem hat mesterkéltnek. A románc Arányi Jelly 1924-ből ránk maradt tolmácsolásában nagyon hasonlít a nagybácsi, Joachim interpretációjára, annak expresszív eszközei azonban még szélsőségesebben jelennek meg.

David Milsom a Spohr-hagyományok továbbélését a 20. század elejéig felfedezni véli. Nézete szerint a mester játékmódja Joachimon és Moseren keresztül örökítődött tovább Max Klinglerre és Marie Soldat-Regerre, akik – bár a német iskola által képviselt esztétikai ideál ekkorra már némileg idejétmúlttá vált – megőrizték játékukban annak jellegzetességeit, köztük a tempókezelés módját is.[224]

---

[223] Milsom: „Practice and Principle", 37. o.
[224] Milsom: „Practice and Principle".

10.18132/LFZE.2018.8

2.4.c Cadenza

Az előadóművész fantáziájának és technikájának egyik legfőbb megnyilvánulási terepe a cadenza, mely az évszázadok alatt művészek és zeneszerzők keze nyomán folyamatosan formálódott. Most röviden tekintsük át az előadói kreativitás számára hagyományosan fenntartott, a hegedűművészek praxisában is lényeges szerepet betöltő elem történetét.

A korai cadenza, melynek ebben az értelemben történő említésével a 16. században találkozhatunk először, tulajdonképpen az adott tétel zárlatának díszített felnagyítása – nevét is innen kapta[225] –, így leggyakrabban elsőfokú kvartszext-akkord, illetve ötödik fokú akkord dekorált kidolgozását jelenti, mialatt a kíséret vagy teljesen elnémul, vagy orgonapontként egyetlen tartott hangot szólaltat meg (*tasto solo*). A cadenza eredetileg inkább az előadó által alkalomszerűen rögtönzött hozzáadást jelentett, bár a szerző által megkomponált változatban, és ekképp a kottában is a legkorábbi időktől jelen volt. Az időnkívüliség esszenciális tulajdonsága, célja, hogy alkalmat szolgáltat – a hozzáadott díszítésekhez, variált megszólaltatásokhoz hasonlóan – egyrészt az előadói lelemény, ízlés, zenei kifinomultság, másrészt a technikai ügyesség és eszköztár megmutatására. A cadenza jelzése általában korona kiírásával történt. Míg az énekesek és fúvósok esetében az egy levegővétellel abszolválható cadenza volt normának tekinthető,[226] a hegedűsöket nem kötötték ilyen gyakorlati megfontolások, és ezt kihasználva olykor hosszas fantáziálásra ragadtatták magukat. A cadenza a 18-19. század hegedűirodalmában jellemzően versenyművek, szonáták tételeinek végén szerepelt, előfordult azonban más műfajban is, illetve arra is volt precedens, hogy a szerző egy tételen belül több ponton is rögtönzésre buzdította az előadót. Az elem improvizatív, pillanatszülte jellege miatt utólag rekonstruálhatatlannak tűnik, szerencsére számos fennmaradt, szerző által kiírt, vagy iskolában mintaként ábrázolt példából mégis betekintést nyerhetünk ennek korabeli felépítésébe és jellegzetességeibe.

Bár a tény, miszerint az 1700-as években a cadenzát fantasia, capriccio vagy caprice néven is emlegették, hűen tükrözi az elem „szeszélyes” voltát, az elemet jelölő különböző terminusok azonban némileg megnehezítik az eligazodást: a capriccio és

---

[225] A cadenza, cadence, Kadenz, kadencia szavak egyformán használatosak zárlat és a tárgyalt improvizatív elem jelölésére is.
[226] Boyden: *The History of Violin Playing,* 462. o.

10.18132/LFZE.2018.8

cadenza elnevezések jelentése az utókor számára nem mindig megkülönböztethető. Locatelli *L'arte del violino*-jában (op. 3, 1733) a hegedűversenyek minden szélső tételének végén szerepel *capriccio*, melyben nyilvánvalóan az akrobatikus elemek halmozása a cél: a tételek anyagától teljesen független, hosszadalmas csatolmányok a mester egyedülálló képességeit idézik meg számunkra. Ezek többségének végén ugyanakkor Locatelli a cadenza kifejezéssel jelzi, most az előadón a sor, hogy hozzáfűzze a mondanivalóját.[227] Vivalditól ugyan egész terjedelmes cadenzák is maradtak fenn, azonban ezek jellegükben inkább Locatelli capriccióival rokoníthatóak. E témával kapcsolatban megvilágító erejű Philip Whitmore tanulmánya, mely e hegedűs-komponisták műveiben szereplő capricciót és cadenzát két egymástól jól elkülöníthető kategóriaként kezeli: míg az előbbi jellegében virtuóz, kettősfogásokat és modulációt tartalmaz, illetve általában hosszabb, kiírt és metrikus, az utóbbi szerényebb, az alaphangnem közelében marad, rövid, rendszerint rögtönzött és rapszodikus.[228] Az elnevezésekben, mint láttuk, kevéssé tapasztalható következetesség, ezenkívül a két fogalom – Tartini által sérelmezett, ám az ő műveiben is kimutatható – fokozatos egymásba olvadását is megfigyelhetjük.[229] Ez utóbbi állítás, valamint Whitmore konklúziója, miszerint a Locatelli, Vivaldi és Tartini műveiben található virtuóz capriccio-szakaszok szolgáltatták a példát a 18. századi versenyművek cadenzáihoz,[230] a későbbi cadenzák sokféleségére is magyarázatot ad. Bár az e korból származó traktátusok inkább az eredeti értelemben vett cadenza leírására szorítkoztak, a capriccio-jelleg mindazonáltal a hegedűművészek cadenzájának gyakorlatában ugyanúgy jelen volt.

A híres hegedűvirtuóz, Matthew Dubourg – akinek neve a díszítésekkel kapcsolatban már felmerült – nem sajnálta a fáradságot és szabadon, hosszan improvizált: Burney beszámolója tájékoztat minket egy dublini koncertjéről, melyen az ad libitum-rész során „végeláthatatlanul vándorolt különböző hangnemekben, és egy kissé zavartnak, bizonytalannak tűnt az alaphangnemet illetően". Mikor végül mégis megérkezett a cadenza végét jelző trillához, Händel, az est karmestere a közönség derültségére így kiáltott fel: „Isten hozta itthon, Dubourg úr!"[231]

---

[227] Boyden: *The History of Violin Playing,* 464-466. o.
[228] Philip Whitmore: „Towards an Understanding of the Capriccio". In: *Journal of the Royal Music Association* 113/1 (1988), 54. o.
[229] Whitmore: „Towards an Understanding of the Capriccio", 51. o.
[230] Whitmore: „Towards an Understanding of the Capriccio", 47. o.
[231] Percy A. Scholes – John Owen Ward: *The Oxford Companion to Music. Tenth Edition* (Oxford University Press, 1980), 147. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Quantz ennél tudatosabb hozzáállásra buzdít fuvolaiskolájában, melyben részletesen tárgyalja a cadenzák előadását. Hosszú fejtegetését summázva megfogalmazhatjuk, hogy a cadenza célja a meglepetés és még egy különös benyomás keltése a hallgatóban, ennek megfelelően rövidnek és újszerűnek és improvizatívnak kell lennie. Úgy véli, „csak patetikus és lassú, vagy komoly, gyors darabokban van helyük”.[232] Nézete szerint egy zeneművön belül elég egyetlen cadenza alkalmazása, ez azonban a mű legfontosabb affektusaiból kell eredjen, mi több, tartalmaznia kell a „legtetszetősebb fordulatok rövid ismétlését vagy egy arra utaló imitációt”.[233] Ez utóbbi megjegyzés tehát tematikus összefüggést kíván meg tétel és cadenzája közt, mely követelmény korábban ismeretlen a cadenza történetében. Quantz vélekedése szerint jó esetben a túlnyomórészt rögtönzött, egyszólamú cadenza kevés, töredezett gondolatból tevődik össze. Arra inti a kivitelezőt, hogy az alakzatokat kettőnél többször ne ismételje, „nehogy csömört okozzanak”, ezenfelül előírja, hogy a cadenza legyen változatos nem csak figuráció, hanem metrum tekintetében is. Míg a rövid cadenzának meglátása szerint hangnemben kell maradnia, egy hosszabb változat a szubdomináns, vagy emellett akár a domináns hangnembe is kitérhet.[234] A traktátus érdekessége, hogy a kétszólamú, vagyis két szólista közös – általában érthető okokból már nem improvizált – cadenzájáról is szót ejt, valamint tájékoztat az ezek kitalálásánál szükségszerűen figyelembe veendő összhangzattani szempontokról és egyéb tényezőkről. A tanácsok világossá teszik az olvasó számára, hogy a kétszólamú cadenzák megírása némi zeneszerzésbeli tudást is előfeltételez.[235] Ismeretlen szerzőjű, de Quantz tanácsai többségének megfelelő, tetszetős megkomponált cadenzákat láthatunk a Benda-szonáták már említett kéziratos változatában is (ld. *6. melléklet*).

Leopold Mozart Quantz-tól eltérően a cadenza formálása helyett annak trilláira fókuszál. Már sokat idézett hegedűiskolájában (1756) megemlíti, hogy a cadenza zárásakor tipikusan használt eszköz az úgynevezett *ribattuta*, mely két hang nyújtott ritmusú, lépcsőzetesen egyre sebesebb váltakozásából álló díszítés.[236] A gyorsuló trilla[237], illetve a szext-trilla mint különleges ékesítés szintén elsősorban a cadenza

[232] Quantz: *Fuvolaiskola,* XV/4, 172. o.
[233] Quantz: *Fuvolaiskola,* XV/8, 172. o.
[234] Quantz: *Fuvolaiskola,* XV, 171-176. o. D. G. Türk zongoraiskolája a cadenzára vonatkozóan hasonló információkat tartalmaz.
[235] Quantz: *Fuvolaiskola,* XV/19, 176. o.
[236] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 10/4, 235. o.
[237] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 10/7, 236. o.

10.18132/LFZE.2018.8

befejezése számára fenntartott elem.[238] Leopold Mozart kiemeli a trilla megfelelő hosszának fontosságát a szélsőségek kerülését javasolva, a jó ízlés nevében. Műve tizenegyedik főrészében pedig a cadenza előtt hosszan kitartott hangon (mely a fő- vagy a kvinthang) gyorsuló vibratót (*tremolo*) javasol. Ehhez kottapéldaként két viszonylag rövid cadenzát mellékel, melyeket általa megfelelőnek ítélt mintának is tekinthetünk: ezek dallamosak; jórészt szekund lépéseket, kötőív alatti, apró, szekvenciált motívumokat tartalmaznak.

Mint tudjuk, Leopold Mozart fia, Wolfgang Amadeus Mozart számára az improvizáció gyermekkora óta magától értődő volt, a cadenzák mellett olykor műveinek utolsó részletei is csak az előadás során realizálódtak.[239] Zongorahangversenyeinek elengedhetetlen részét képezte a rögtönzés mint „mutatvány", egyes variációs művei pedig feltételezhetően koncerten elhangzott improvizációinak lejegyzett változatai.[240] Cadenza-rögtönzési szokásairól sokat elárulnak számunkra fennmaradt billentyűs versenyműveinek cadenzái. Robert Levin állítása, miszerint általában ezek hosszúsága megközelítőleg az aktuális tétel egytizede, feltételezhetően a hegedűversenyek esetében is érvényes lehetett.[241] A hegedűre, brácsára és zenekarra írt Esz-dúr Sinfonia Concertante-ban (KV 364/320d) szereplő kiírt cadenzái pedig nemcsak hosszban[242], hanem kidolgozásban is eligazítanak minket a vonós cadenza formálási gyakorlatát illetően. A tétel tematikus anyagának felhasználása Mozart megkomponált hozzáadásaiban sokáig nem fedezhető fel. W. A. Mozart a rögtönzésnek kamaraműveiben is helyt ad, így például B-dúr hegedű-brácsa duójában (KV 424) és D-dúr hegedű-zongora szonátájában (KV 306) is. (A klasszikus vonósnégyes műfajától sem idegen ez az elem: több Haydn-kvartett is improvizációra szólítja fel a prímhegedűst.)

Giuseppe Tartini *Traité*-jében (1771) a „mesterséges cadenzákat" (*cadences artificielles*) megkülönbözteti a zárlat értelmében használt „természetes cadenzáktól" (*cadences naturelles*). Mesterséges cadenza alatt a gyors vagy lassú tételek vége előtt lévő részt érti, melyet az énekes metrumtól szabadon ad elő, „ameddig óhajt, vagy amennyire azt meghosszabbítani képes"[243]. Rosszallóan jegyzi meg, hogy a kortárs

---

[238] L. Mozart: *Hegedűiskola,* 10/31, 250. o.
[239] Komlós Katalin: „Mozart, az előadóművész". In: *Magyar zene* 44/2 (2006. május), 127. o.
[240] Komlós: „Mozart, az előadóművész", 128. o.
[241] Stowell: *The Early Violin and Viola,* 88. o.
[242] N. B. Quantz szerint két szólista cadenzája lehet hosszabb, mint egyetlen szólista esetén. Ld. Quantz: *Fuvolaiskola,* XV/20, 176. o.
[243] Tartini: *Traité,* 117.o.

10.18132/LFZE.2018.8

énekesek és hangszeresek feljogosítva érzik magukat arra, hogy valójában capriceokká alakítsák ezeket: a behatárolatlan hosszúság, különböző metrumú és karakterű részek szerepeltetése ugyanis eredetileg abban a műfajban jellemző.[244] Ám – minthogy a közönség ezeket szereti hallani – Tartini ezek komponálására vonatkozóan is útmutatással szolgál. Példái először a cadenza első részét mutatják be, amely leírása alapján csak a hangsor első, harmadik vagy ötödik hangján kezdődhet, és emelkedő, illetve ereszkedő skálafutamokból áll, melyek variációs lehetősége végtelen. A bemutatott példák valóban skálát, illetve – Quantz tanácsaival ellentétben – bizonyos párhangos figurák sokszori szekvenciált repetálását tartalmazzák. Alternatív lehetőségként említi a skála valamennyi foka helyett csak a tonikai akkord hangjain történő motívumismételgetést. Ezt követően szemlélteti egy teljes cadenza vázát (ld. *16. melléklet*), melynek lényege egy alsóbb tonikai hangról egy magasabbra való eljutás, onnan a hangsor ötödik, majd második, trillával ellátott fokára való megérkezés, az egész passzázst természetesen az alaphanggal zárva le.[245] E pillérek közötti részek kidolgozására adott példái terjedelmesek és komplexek, figurációk gazdag palettáját vonultatják fel, ezenkívül módosított hangokat, kromatikus meneteket és díszítésre utaló jeleket is tartalmaznak (ld. *17. melléklet*).[246] Tartini saját szerzeményeiben kiírt cadenzára is találunk példát, ám néha csak jelzi a helyet, melyet az előadó képzeletére bíz.

Michel Corrette 1782-es hegedűiskolája[247] a már számos traktátus által ismételt információkat erősíti meg: hangsúlyozza, hogy a cadenza, mely domináns akkordon kezdődik, basszuskísérettel vagy anélkül is előfordulhat. Míg alkalmazásánál a modulációt nem, a lüktetésbeli szabadságot annál inkább kívánatosnak tartja.

Viottiról, mivel járatos volt az improvizáció művészetében, feltételezhetjük, hogy cadenzát is rögtönzött. Baillot iskolájának példái iránymutatóak lehetnek számunkra a mester e gyakorlatát illetően. Az itáliai mester műveiben gyakran meghagyta a rögtönzés lehetőségét az előadóművésznek, azonban utolsó hegedűversenyei némelyikének zárótételében megkomponált, kísérettel ellátott cadenzát is találunk. [248] E koncertekben a cadenza tulajdonképpen beépül az adott

[244] Tartini: *Traité,* 117. o.
[245] Tartini: *Traité,* 121-122. o.
[246] Tartini: *Traité,* 122-124. o.
[247] Michel Corrette*: L'art de se perfectionner dans le violon* (Párizs: 1782), 5. o.
[248] Ld. a 22., 27., 28. és 29. hegedűversenyt (G 97, ill. G 142-144).

10.18132/LFZE.2018.8

tételbe[249] amellett, hogy korona jelzi az esetleges további hozzáadás pontját). Megjegyzendő, hogy ezekben a Viotti által kiírt részekben nem mindig a virtuóz elemek a meghatározóak, a 28. versenymű cadenzáját például lírai hangvétel jellemzi.

A klasszika és koraromantika korában a cadenza mind jelentőségében, mind terjedelmében megnőtt, valamint a bevezető zenekari tutti rész ellensúlyozásával szerkezeti funkciót is ellátott.[250] Emellett megjelent az a tendencia is, mely során a cadenza leszakadt a szonátáról, illetve versenyműről és – az etűd és az előadási darab kategóriái között elhelyezkedve – önmagában is érvényes műfajjá válik. Feltételezhetően gyakorlatokként íródott Bartolomeo Campagnoli kizárólag fantáziáknak és cadenzáknak szentelt műve[251], mely 246 „szórakoztató és hasznos darabot" tartalmaz. A szerző ennek szűkszavú bevezetőjében megszabja, hogy a kivitelezésnél lényeges a megfelelő tempó kiválasztása, az ehhez való folyamatos, szigorú ragaszkodás azonban szükségtelen. Ellenben buzdít a kifejezésteljes, világos és pontos előadásra, egyben a kellő idő biztosítására, melyet a figurák eljátszása megkíván. Ezt követően valamennyi hangnemben bemutat számos megkomponált virtuóz egységet, melyek hossza általában 10 és 40 ütem között változik. Köztük dallamos és kettősfogásmenetekkel ellátott is akad, anyagukban általában a szokásos elemek (skálarészletek, hármashangzatfelbontások, szekvenciáltan ismételgetett apróbb motívumok) fordulnak elő, emellett némelyikben négyszólamú akkord és bariolage is található (ld. *18. melléklet*).

A végtelenbe nyúló cadenza-hosszabbítás, mely ellen többek közt Quantz és Tartini is felszólalt, vélhetően a 19. század elején is elterjedt gyakorlat volt. Spohr erre vonatkozóan elmesél egy mulatságos incidenst, melynek szemtanúja volt a jónevű virtuóz, Alexander Boucher koncertjén. Amellett, hogy a művész egy rosszul kivitelezett passzázst önkényesen megismételt – „Ez nem sikerült, na még egyszer, Boucher!" felkiáltással –, cadenzáját olyan terjengősre nyújtotta, hogy a zenekar tagjai egymás után csomagolták el hangszereiket és hagyták el a színpadot. A mit sem sejtő művész figyelmeztető jelzésnek szánt dobbantását a zárótutti helyett a közönség hahotájának dübörgő belépése követte.[252]

---

[249] Robin Stowell: „Performance Practice in the Eighteenth-Century Concerto". In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto* (Cambridge University Press, 2005), 220. o.
[250] Stowell: *Violin Technique,* 359. o.
[251] Bartolomeo Campagnoli: *L'Art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences pour le Violon op. 17* (Lipcse: Breitkopf & Hartel, [1817]).
[252] Spohr: *Autobiography*, 2. rész 72-73. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Spohr számos évvel később beszámolt Joachim Beethoven hegedűversenyéhez játszott „feleslegesen hosszú, nagyon bonyolult és hálátlan" cadenzáiról is.[253] Érdekes, hogy míg Beethoven ehhez nem, a zongorakoncert-változathoz azonban komponált cadenzákat. Ezek közül az első tételé nagylélegzetű, a timpaniszólamot is bevonó függelék, mely az egyébként is rendkívül hosszú tételt tovább terebélyesíti. (Szeptettjében pedig, mint Baillot iskolájában is látjuk majd, Beethoven pontosan megszabta a hegedű játszanivalóját ezen az improvizáció számára fenntartott területen is.) Az utókor számára Spohr saját cadenzája is fennmaradt a Beethoven-koncerthez. Talán e versenymű késztette a legtöbb hegedűművészt arra, hogy maga is tollat ragadjon: a műhöz David, Joachim, Dont, Wilhelmj, Léonard, Vieuxtemps, Wienawski, Ysaÿe, Flesch, Hubay, Auer, valamint számos más előadó és zeneszerző is készített cadenzát.

Spohr hegedűversenyei közül kettőben[254] találjuk nyomát e hozzáadás kiírt változatának (ld. *19. melléklet*), emellett, mint Jonathan A. Sturm állítja, nyitótételei némelyikében kíséretes cadenzaszerű passzázsok tételszerkezetbe ágyazása figyelhető meg. Ez az integráció 12. hegedűversenyében a leginkább szembeszökő, melynek első tétele egy megkomponált cadenza-folyamként is értelmezhető.[255] Spohr maga, mint már említettük, Schwarz állítása szerint cadenzákat általában nem rögtönzött,[256] hegedűiskolájában pedig egyáltalán nem taglalja e hozzáadást. Így feltűnő a kontraszt iskolájának Baillot-éval való összevetésében, mely utóbbi részletesen megmagyarázza a cadenza típusait, és nagy mennyiségű szemléltető példát is szolgáltat.

A *L'art…*-ban Baillot mindenekelőtt tisztázza, hogy a korona mely esetekben nem jelent hozzáadott díszítést. Ezek mellett egy Haydn-vonósnégyes-részleten bemutat olyan példát is, melyben a korona egy, a tétel közepén elhelyezkedő zenei frázis két utolsó hangja közt ad lehetőséget rövid improvizatív passzázs beszúrására.[257] A tulajdonképpeni cadenza tárgyalásánál megkülönbözteti a tonikai hangon, illetve a domináns on játszott változatot: véleménye szerint az előbbi csak egy egyszerű, nagyon rövid időtartamú figurációt kíván,[258] bár mellékelt ábráin nem fedezhetünk fel lényeges hosszbéli különbséget a két kategória között. Szövegében Baillot kiemeli,

[253] Spohr: *Autobiography*, 2. rész 318. o.
[254] Spohr 5., Esz-dúr op. 17 és 8., a-moll op. 47 hegedűversenye.
[255] Keith Warsop: „A New View of Spohr's Violin Concertos (Review)". In: *Journal of the Spohr Society* 25 (1998), 30-33. o.
[256] Schwarz: *Great Masters*, 256. o.
[257] Baillot*: The Art,* 295. o.
[258] Baillot*: The Art,* 296-297. o.

10.18132/LFZE.2018.8

hogy a cadenzák több típusa nem összekeverendő, a díszítések helyénvaló használatának fontosságát propagálja. Megkülönböztet ritmikusan játszott és szabad, kiírt és nem kiírt, valamint eltérő hosszúságú (hosszú és rövid) cadenzákat, mely utóbbi tulajdonság a megelőző basszusmenet vagy tutti-rész hosszának függvénye.[259]

Mielőtt a lekottázott verziók sorát megnyitná, rámutat, hogy ezek csak példák, azaz másolandó mintaként nem használandóak, mivel ezt a díszítéstípust az előadó ízlésének kell meghatároznia. Továbbá úgy véli, hogy a koronás, tehát kitartott hangok szerepét mindenképpen nyomatékosítani kell: mivel a cadenza tulajdonképpen egy meghosszabbítás, a kezdő- és záróhang megnyújtásán felül – mely utóbbi legalább két ütemig tartandó – időről időre egy-egy hosszabb-rövidebb koronát máshol is célszerű beiktatni, mely a cadenza eredetét, szeszélyes, független lényegét idézi meg.[260]

Ezt követően Baillot a cadenza *(point d'orgue)* fajtáinak kategóriákba rendezésére is vállalkozik. Rendszere szerint e kategóriák közé tartozik a késleltetés vagy figuráció a tonikán (*suspensions ou tournures sur la tonique)*, a végső zárlathoz vezető rövid cadenza vagy figuráció a dominánson; lehet szó folyamatos pedálhang felett játszott, pedálhang és moduláció nélküli, kíséretes és moduláló, valamint kíséret nélküli és moduláló cadenzáról, csakúgy, mint kizárólag tematikus vagy tematikus, ám improvizált passzázsokkal is gazdagított, ezenkívül akár teljes mértékben rögtönzött, vagy a következő motívumra rávezető[261] hozzáadásról.

A tonikán és dominánson kivitelezendő rövid cadenzára minden hangnemben szolgáltat egy-egy példát, melyek túlnyomórészt 3-4 ütemesek és melyekben a már ismert elemek köszönnek vissza, mint többek közt a skálamenet és hármashangzatfelbontás (ld. *20. melléklet*). E cadenzákról megállapíthatjuk, hogy a korábbi iskolákban említettekhez képest talán még inkább etűdszerűek, ezenkívül többségük egyetlen legato-ív alatt szerepel, amely arra utal, hogy – legalábbis érzetben – egy lélegzettel történő kivitelezést kívánnak. Baillot szükségesnek tartja a cadenzavégi trillák egy-két ütemes lehetséges cifrázatait is felsorakoztatni, nem kevesebb mint száz változatban. Ezt követően a szerző összetett, több gondolatból álló cadenzákat mutat be, köztük Viotti megkomponált, kíséretes cadenzáját is 22., a-moll versenyművéből (G 97) (mely hallás alapján élesen nem különíthető el a tétel többi

---

[259] Baillot*: The Art,* 297. o.
[260] Baillot*: The Art,* 298. o.
[261] Ez utóbbi, jelen dolgozatban külön nem tárgyalt *rentrée* vagy *Eingang* főleg zárótételekben, rondókban gyakori.

10.18132/LFZE.2018.8

részétől), valamint ugyancsak a szerző által kiírt cadenzát Beethoven Esz-dúr szeptettjéből (op. 20). A többi, valószínűleg Baillot-tól származó cadenza az eddigiekkel szemben hangsúlyosan virtuóz: *bariolage*, arpeggio, kettősfogásmenet is akad anyagukban (ld. *21-22. melléklet*). E cadenzák méretükben is különböznek az iskola tárgyalt fejezetének elején említettektől, ezek közt ugyanis már 50-60 ütemesek is megtalálhatóak. Mint arra Louise Goldberg is rávilágít, különösen figyelemreméltó Baillot Ignaz Pleyel egy kvartett-tételéhez javasolt *rentrée*-inek sora, melyben a szerző a 260-ütemes tételhez kiegészítésként összesen még további 186 taktust javasol, így csaknem kétszeresére növelve azt.[262] Feltehetően e korban a kompozíciók valóban ily mértékű hozzátoldással is elhangozhattak, mely esetben az adott művet valóban strukturálisan is jelentősen befolyásoló előadói hozzáadásról beszélhetünk.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Pierre Baillot példáin keresztül betekintést nyerhetünk a hegedűművész által alkalmazható cadenzák széles tárházába, mely az iskola megírásának idején, azaz 1834 környékén vélhetően általánosan használatban volt. Az előadói túlkapások ellen védekezve a 19. század folyamán azonban egyre több, szerző által megkomponált cadenza keletkezett, folytatva az előadói önkény visszaszorítását, mely tény azonban nem tántorította el a hegedűművészeket saját cadenzák létrehozásától. E hozzáadási hagyomány felidézése, újrateremtése iránti szükséglet manapság, a 21. században egyre inkább kezd megnyilvánulni, üdvözlendő lenne ennek általános elterjedése a koncertéletben.

[262] Goldberg: Lábjegyzet Baillot iskolájához (*The Art*), 514. o.

10.18132/LFZE.2018.8

Összegzés

Dolgozatom során az előadás és mű viszonyát próbáltam körüljárni, a zenetörténet egy azon időszakára helyezve a fókuszt, amikor az előadóművész egyénisége, egyedisége a mai felfogáshoz képest viszonyítva nagyobb súlyt képviselt. Mit kezdhet mindezen információkkal a ma zenésze?

A 21. század elején a komolyzene területén egyértelmű a művekben való gondolkodás. Az előadó túlnyomórészt olyan repertoárt játszik (a kortárs alkotásokat sem kivéve), melynek nyelve idegen számára. Stúdiumaival párhuzamosan folyamatosan birtokba vesz egy bizonyos zenei értelemben vett passzív szókincset, mely segítségével érti-érzi a különböző korszakok zenéit, valamint képes lesz többé-kevésbé helyesen bizonyos megtanult „szövegeket" előadni. Mindezek során azonban óhatatlanul egy bizonyos hangsúlyozást is elsajátít, mely arra az időszakra és közegre jellemző, melyben él és tanul. Az előadóművészek képzése hű reprodukcióra buzdítja a növendéket, természetesen egy aktuálisan érvényesnek tartott norma szerint. E norma azonban általában olyan hagyományokból táplálkozik, melynek rögzült elemei szűk játékteret biztosítanak az interpretátornak. Emellett rendelkezik igaznak hitt, de olykor alaptalan elképzelésekkel is régebbi korok zenéinek játékmódjáról. Ez általában olyan előadásokat eredményez, melyek sem a zenemű korának előadói gyakorlatát, sem az előadót nem reprezentálják.

Vajon képes-e az előadó ebből a hagyományból kitörni? Tudunk-e friss szemmel tekinteni egy bizonyos verzióban ismert műre, az általunk megszokottól eltérően játszani egy alkotást? Úgy vélem, erre képesnek kell lennünk. Ez pedig csak azáltal történhet meg, ha időlegesen eltávolodunk addigi normáinktól és megkérdőjelezzük azokat. Írásom célja volt némi betekintést adni egy másik korszak felfogásmódjába, hiszen a számunkra új elgondolásokkal való szembesülés által gazdagodhatunk – történjen ez tőlünk időben vagy térben távol eső hagyományok megismerésével – ezenkívül talán objektívebben láthatunk rá saját tevékenyégünkre is.

Az előadói kreativitás, mely a dolgozaton vezérfonalként húzódott végig – és melynek néhány önkényesen kiragadott megnyilvánulási formájára egy futólagos pillantást vetettünk – őszintén szólva nem azért foglalkoztatott, mert úgy gondolom,

10.18132/LFZE.2018.8

az előadónak feltétlenül ki kell domborítania saját személyiségét. Továbbá nem hinném, hogy az énekes vagy hangszeres művészek hozzáadott zenei gondolatai minden esetben oly magasröptűek, mint a zeneszerzőké. Valljuk be, általában elenyésző ezek addicionális értéke és jelentősége a produkció egésze szempontjából (tekintve különösen a szűk kereteket, melyek közé kényszerültek). Azonban osztom azt az előadók többsége által képviselt véleményt, miszerint a „reprodukálás" maga is kreatív tevékenység. Épp ezért nem szerettem volna említés nélkül hagyni az előadás kevésbé prominens, ám annál lényegesebb, megszólaltató által hozzáadott elemeit, a nüanszokat, melyek jelentőségét Spohr és Baillot is hangsúlyozza. A hangszín, hangerő, hangsúly, tempó és ritmus árnyalatainak kalibrálását az interpretáció nehezen megragadható, ám legfőbb tényezőinek, és így az előadói kreativitás elsődleges megnyilvánulási területének tartom. Ezek kifejtésére – a tempo rubato érintésének kivételével – sajnos azonban e dolgozat keretei nem nyújtottak lehetőséget.

Ami a 18-19. századi hegedűművészek gyakorlatát vizsgálva feltűnhetett az olvasónak, és ami tulajdonképpen engem is megragadott, az az értelmező kiegészítés és a nyilvánvalóbb előadói hozzáadás nagy mértéke, mely mű és előadó közvetlen viszonyáról árulkodik. Az előadóművész számára örökké érvényes kérdés: hogy tudunk a műre ráérezni, hogyan tudjuk magunkévá tenni? Míg az előadó személyiségének előtérbe helyezése által elődeink a szerzőhöz, műhöz, korhoz való hűség problémáit sokszor egy vállrándítással intézték el, mit tehet a ma előadóművésze ezen koncepciókkal megáldva? Ráadásul, bár érteni véljük, pusztán passzív szókincs birtokában hogyan tudunk érvényesen beszélni ezen a nyelven? Hogyan tudunk interakcióba lépni a művel? Vajon az improvizálás gyakorlatának újjáélesztésével, saját cadenzák komponálásával közelíthetnénk-e célunkhoz? Ezek mind olyan kérdések, melyekre az előadók maguk kell, hogy megtalálják a választ.

Meggyőződésem, hogy ma a régizene-játék fő vonzereje – a csodálatos repertoáron túl – az a megközelítés, mely kreatívabb közvetítői nézőpontra buzdít. Baillot-val egyetértve úgy vélem, a kottakép által betöltetlenül hagyott „üres helyek" teret engednek a felfedezésnek és kísérletezésnek, melyet ma az uralkodó komolyzenei szemlélet nem bátorít. Talán megérett az idő e hozzáállásnak a komolyzene más korszakaira való kiterjesztésére – természetesen a megszólaltatandó zeneművek szellemében, és nem azok ellenében. Egyre érzékelhetőbb az a tendencia, mely során a mai előadóművészek a műhöz való kapcsolódás új formáit keresik. Interpretációtörténettel kapcsolatos ismereteik bővítése révén, valamint egy aktívabb,

10.18132/LFZE.2018.8

szabadabb előadói attitűdön keresztül talán közelebb kerülhetnek nemcsak a művekhez, hanem a közönséghez, és végső soron önmagukhoz is.

10.18132/LFZE.2018.8

Függelék

10.18132/LFZE.2018.8

1. rész

Haydn: „Grand Ouverture MS” [vagyis befejezetlen szimfónia]

Aria, énekli Domenico Bruni

Concerto pedálhárfára, játssza Madame Krumpholtz

Aria, énekli Madame Mara

„Új” hegedűverseny, játssza Viotti

2. rész

Haydn: [egy másik] Grand Ouverture, MS

Aria, énekli Bruni

„Új” duett két hegedűre [Viottitól], játssza Viotti és Salomon

Scena, énekli Madame Mara

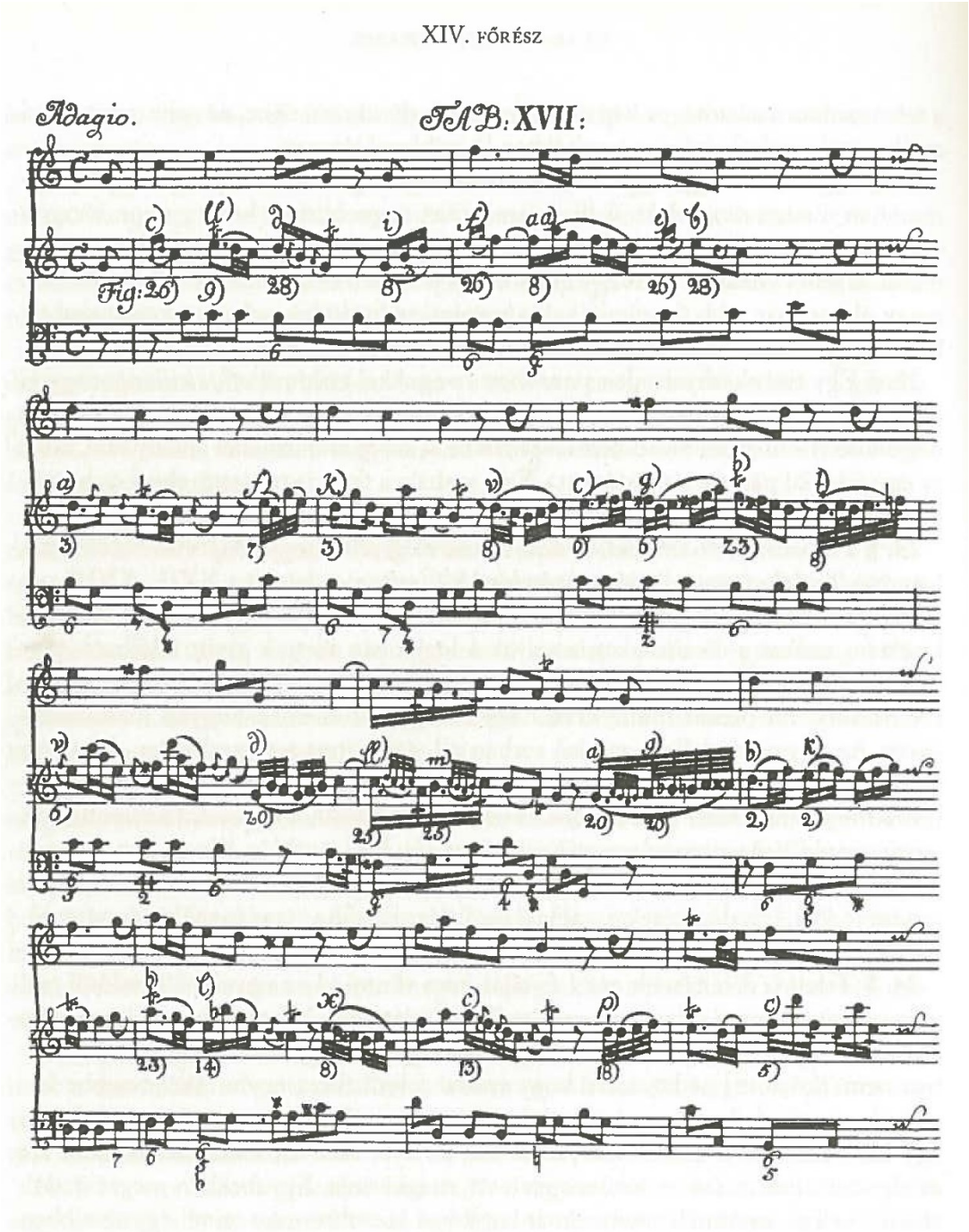
Haydn: Finale

1. melléklet. Giovanni Battista Viotti egy 1793-as londoni koncertjének műsora. Forrás: Warwick Lister: *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti.* Oxford University Press, 2009. 180-181. o. (A szerző saját fordítása.)

1. Haydn: Szimfónia.
2. Weber: Kórus az Euryanthe-ból. A szólókat Ferdinand Prévot, Hurteaux és Wartel urak éneklik.
3. Jelenet nagyzenekarra és szólóhegedűre, írta Mazas úr. A hegedűszólamot a szerző játssza.
4. Weber: Vadászok kórusa.
5. Zongoraverseny, írta és előadja Kalkbrenner úr.
6. Beethoven: B-dúr szimfónia, először előadva.

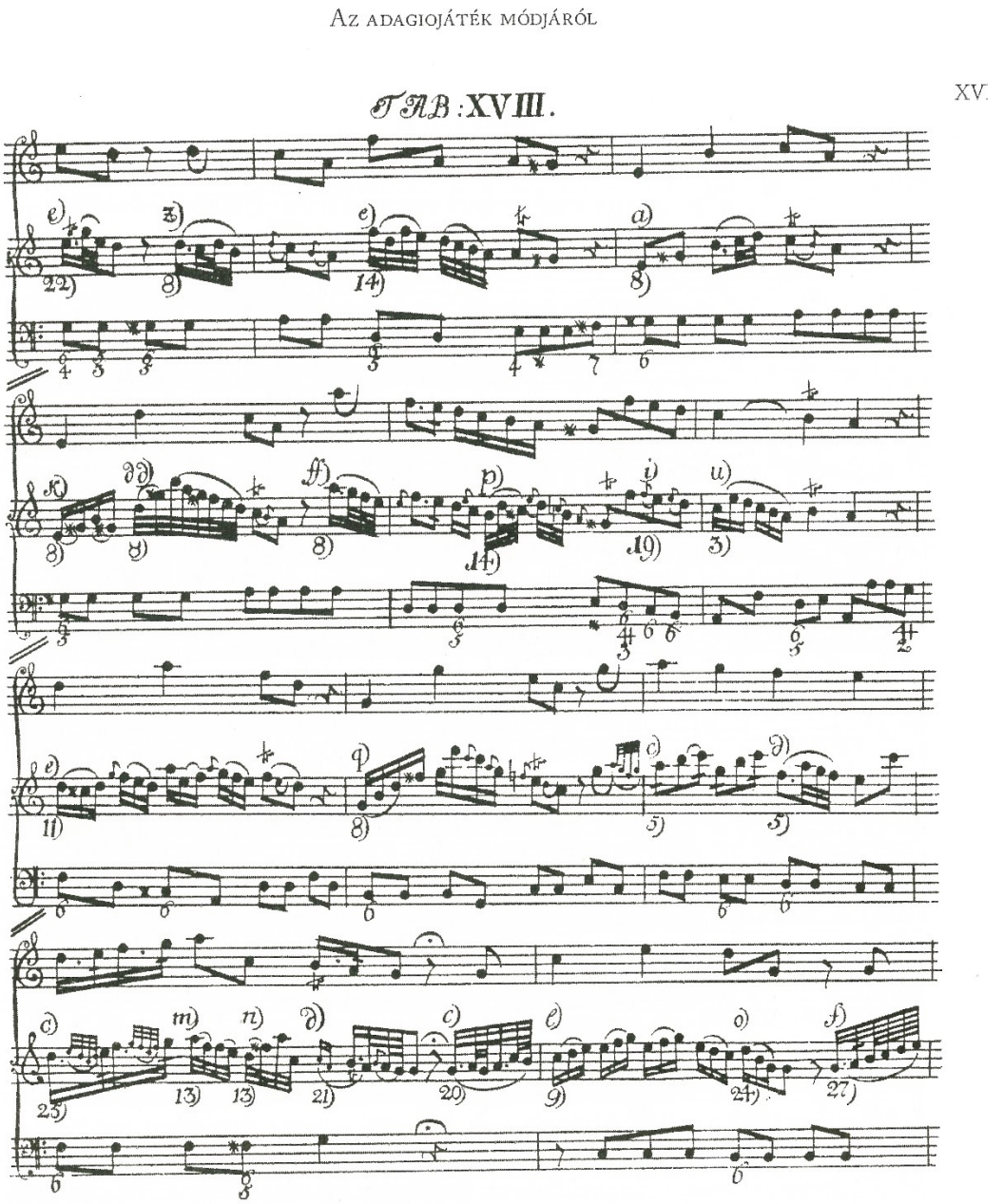
2. melléklet. A „Société des Concerts du Conservatoire” 1830. február 21-ei koncertjének műsora. Forrás: http://hector.ucdavis.edu/SdC/. Utolsó megtekintés: 2017.05.17. (A szerző saját fordítása.)

10.18132/LFZE.2018.8



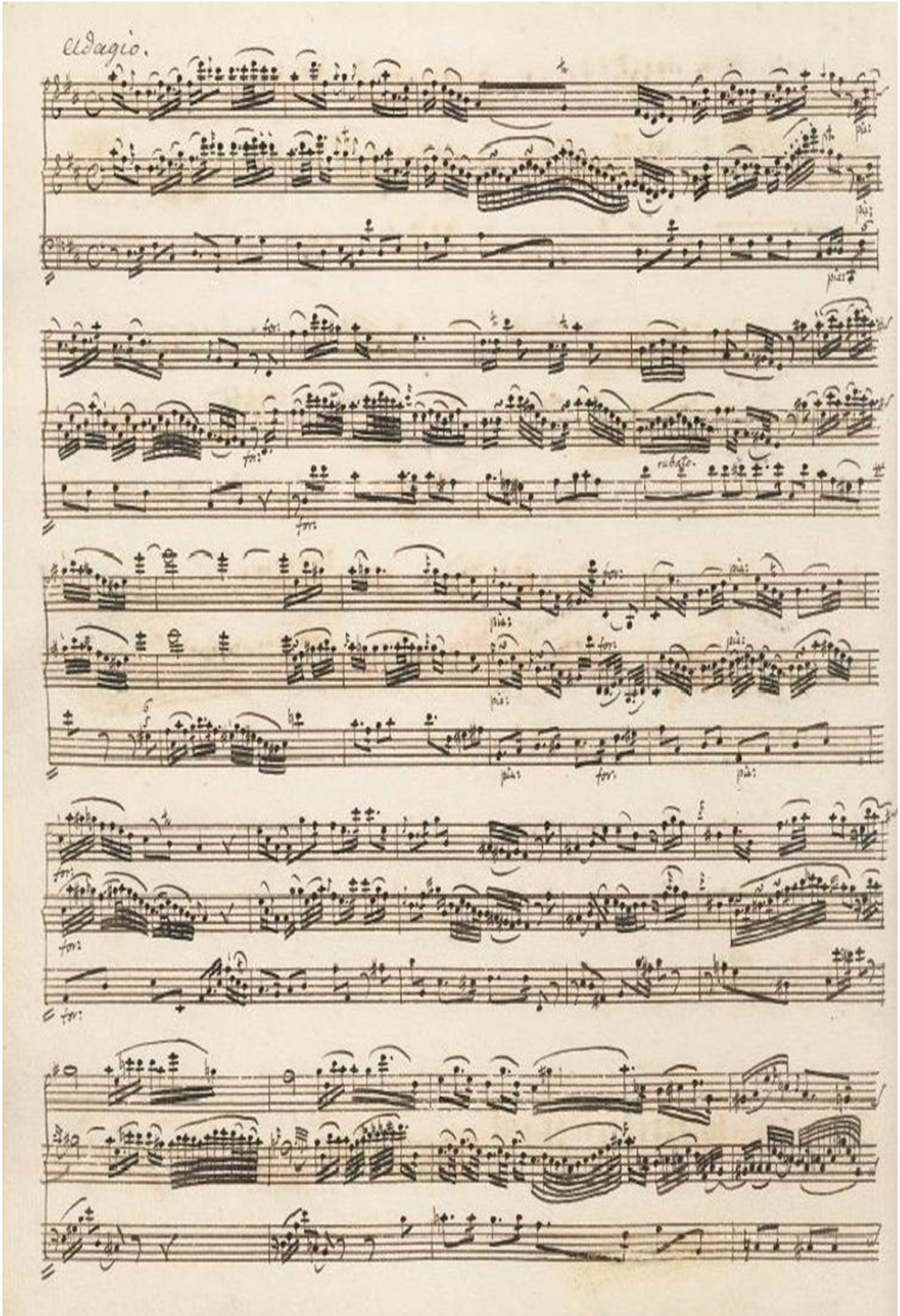
3. melléklet: Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola.* Ford.: Székely András. Budapest: Argumentum, 2011. 162. (XVII. tábla)

10.18132/LFZE.2018.8



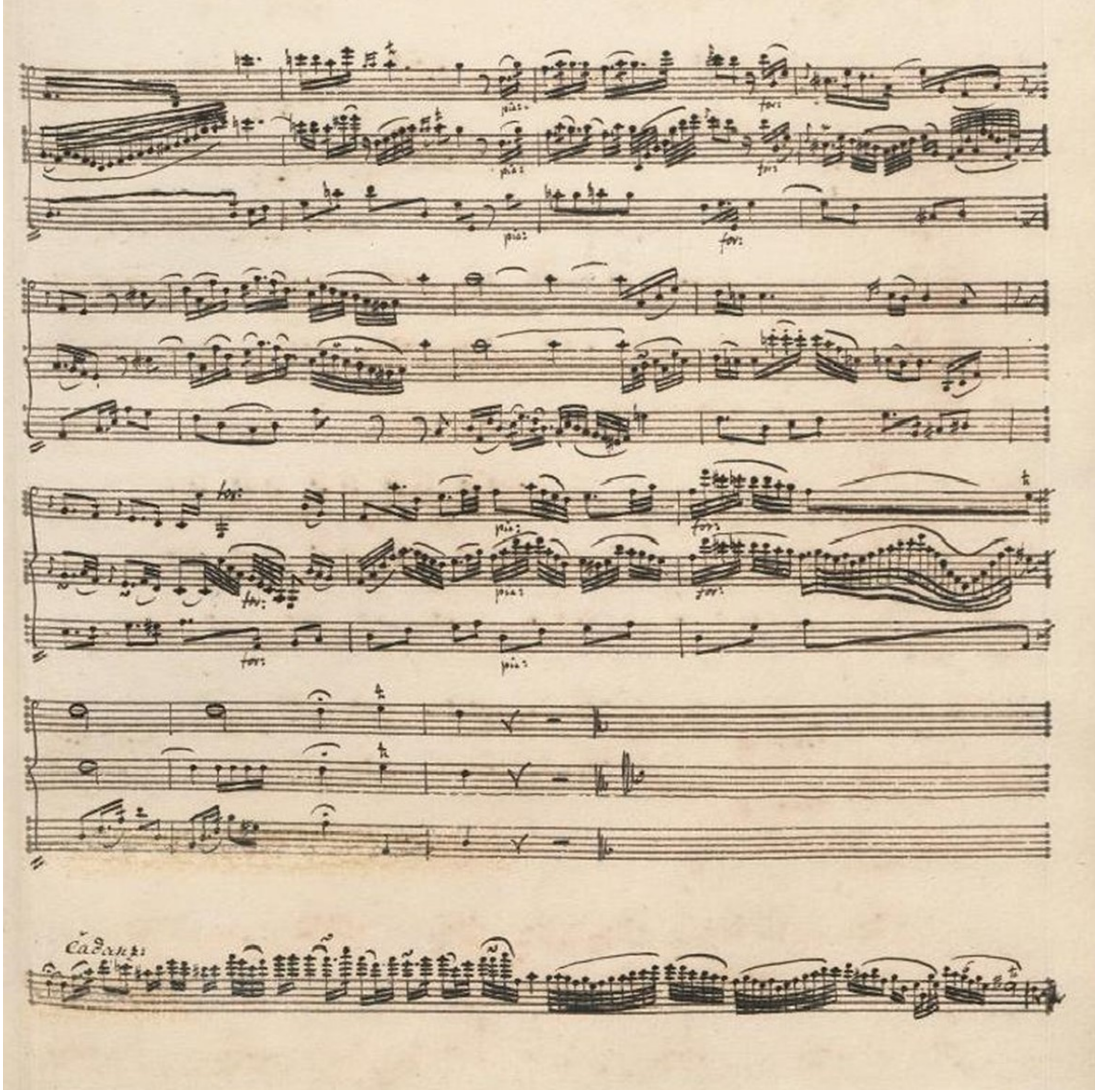
4. melléklet. Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola.* Ford.: Székely András. Budapest: Argumentum, 2011. 163. (XVIII. tábla)

10.18132/LFZE.2018.8



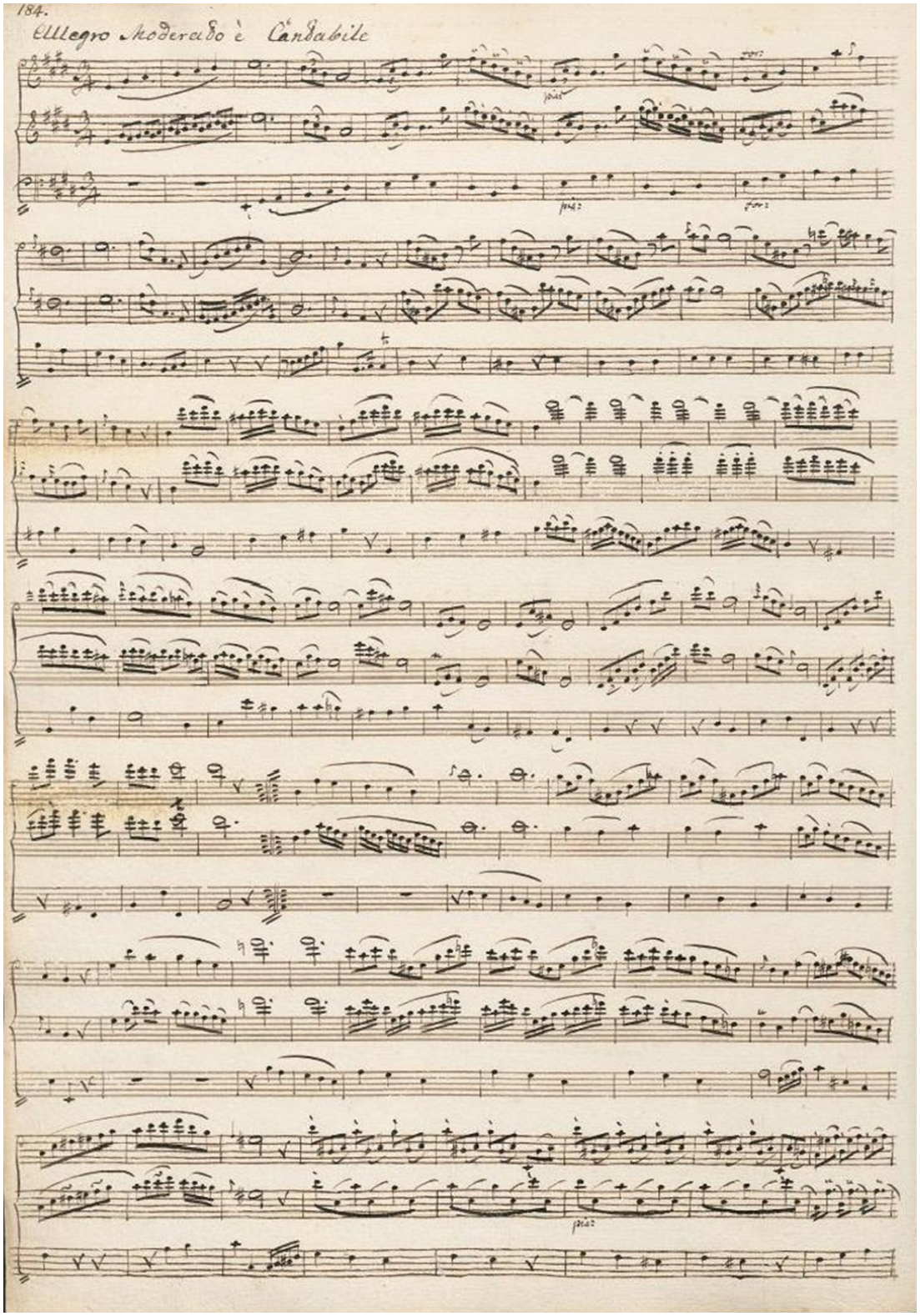
5. melléklet. Franz Benda: XI., D-dúr hegedűszonáta (Lee III:25) II. tétel 1. o., Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. MS 1315/15, 62. o.

10.18132/LFZE.2018.8



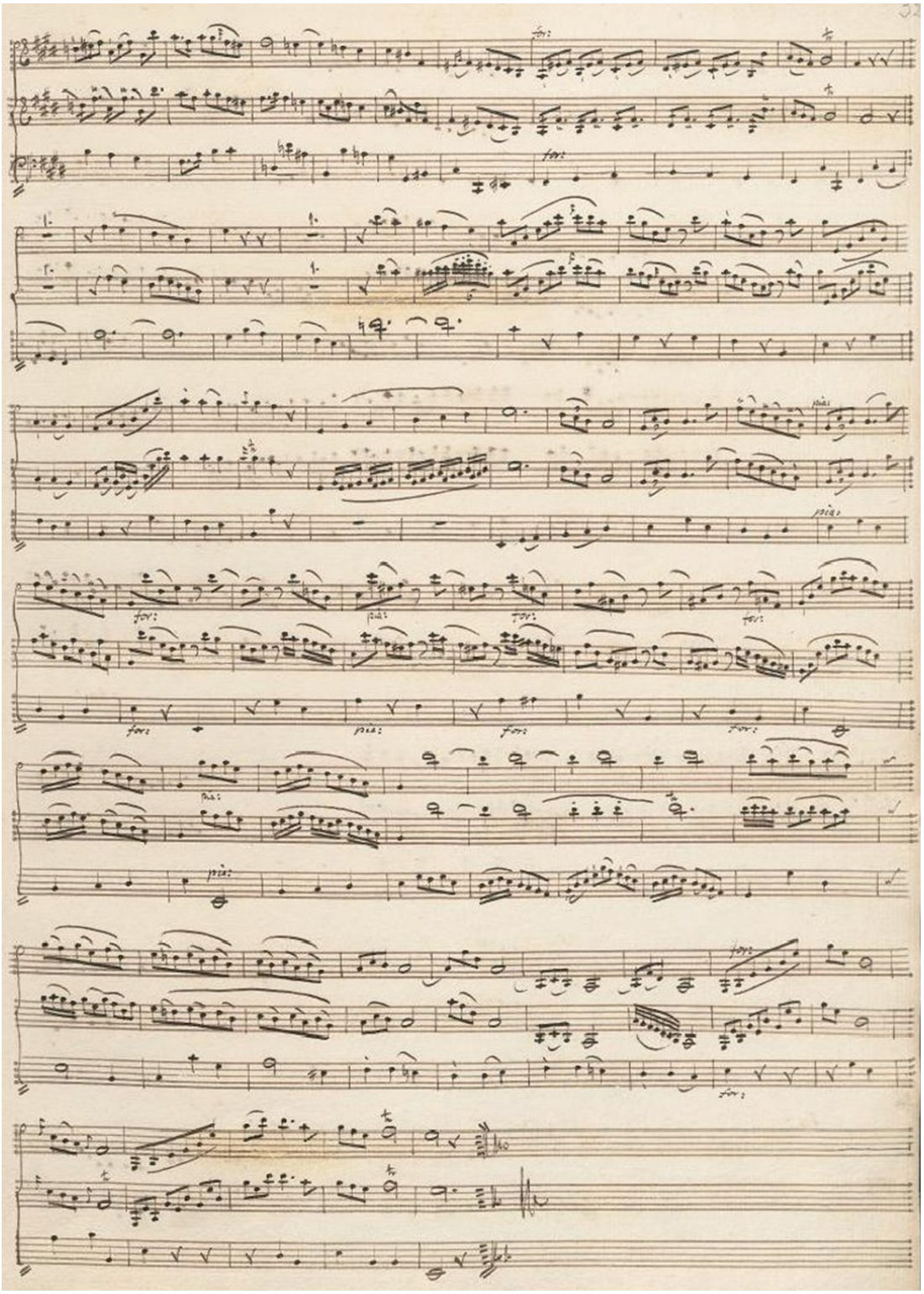
6. melléklet. Franz Benda: XI., D-dúr hegedűszonáta (Lee III:25) II. tétel 2. o., Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. MS 1315/15.

10.18132/LFZE.2018.8



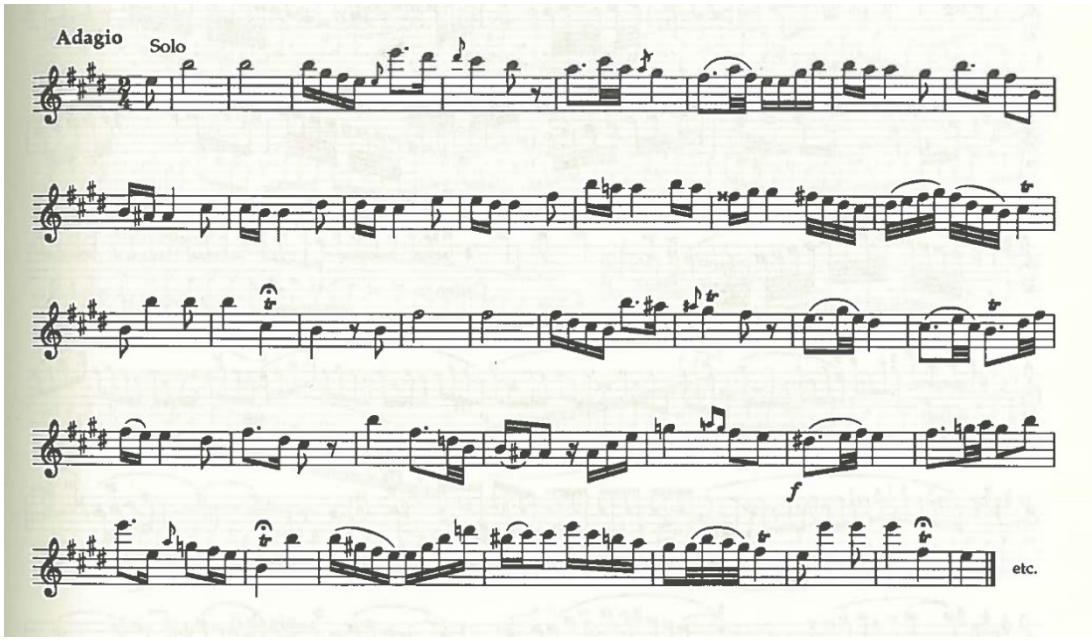
7. melléklet. Benda: XXXII., E-dúr hegedűszonáta (Lee III:50) III. tétel 1. o., Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. MS 1315/15, 184. o.

10.18132/LFZE.2018.8



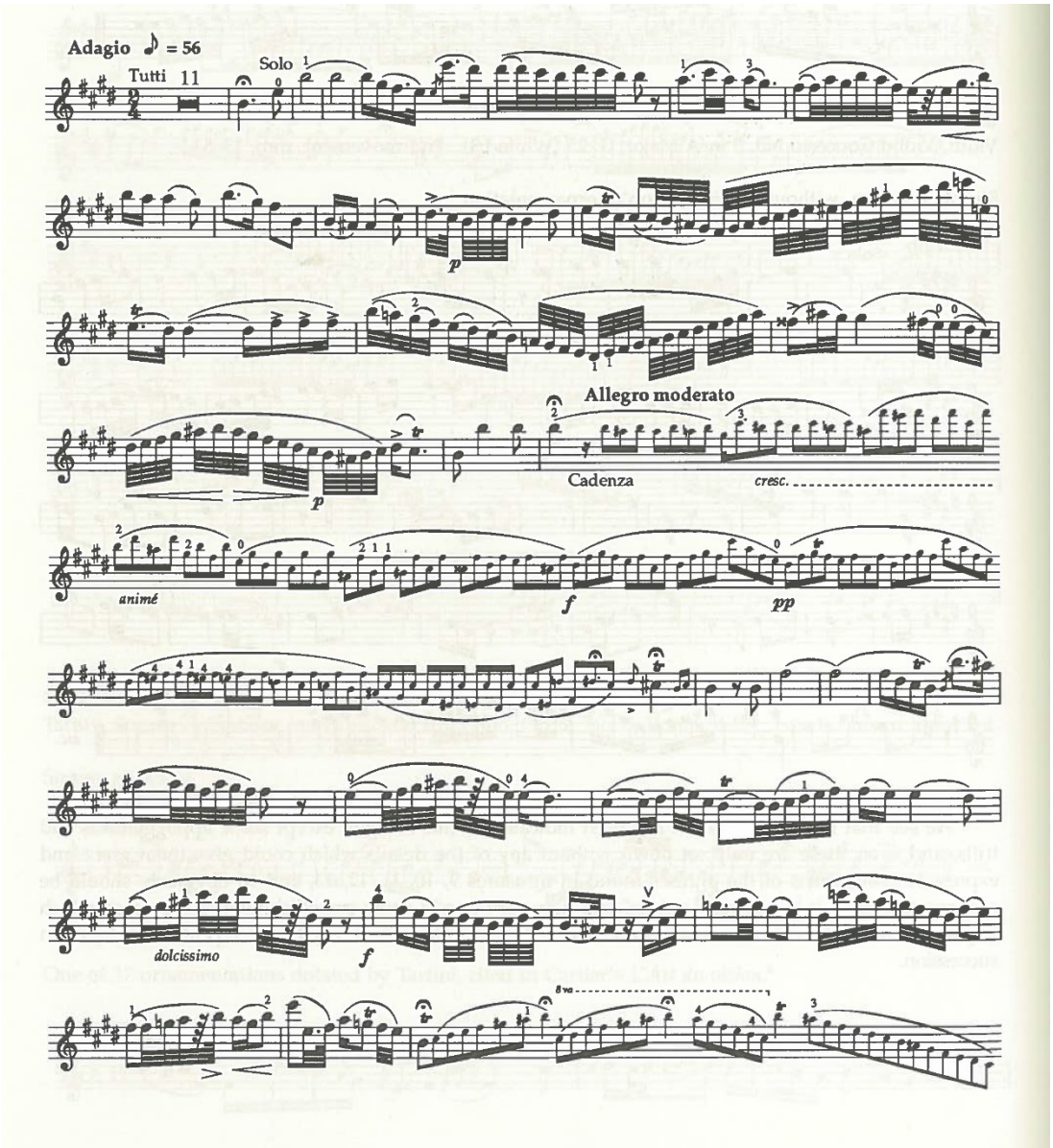
8. melléklet. Benda: XXXII., E-dúr hegedűszonáta (Lee III:50) III. tétel 2. o., Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. MS 1315/15, 185. o.

10.18132/LFZE.2018.8



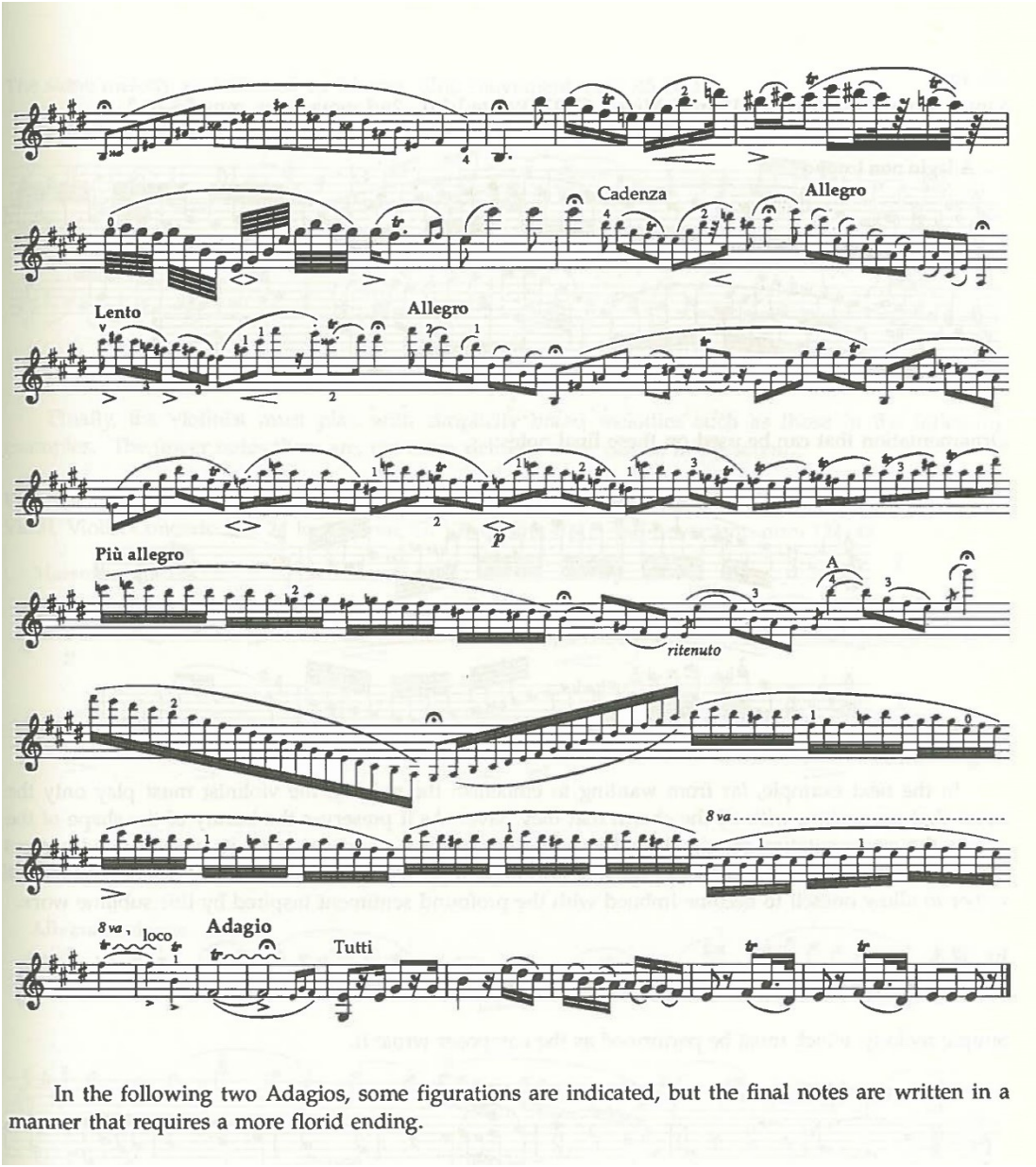
9. melléklet. Viotti 3., a-moll hegedűverseny (G 25) II. tétel, 13-51. ütem. Forrás: Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991. 281. o.

10.18132/LFZE.2018.8



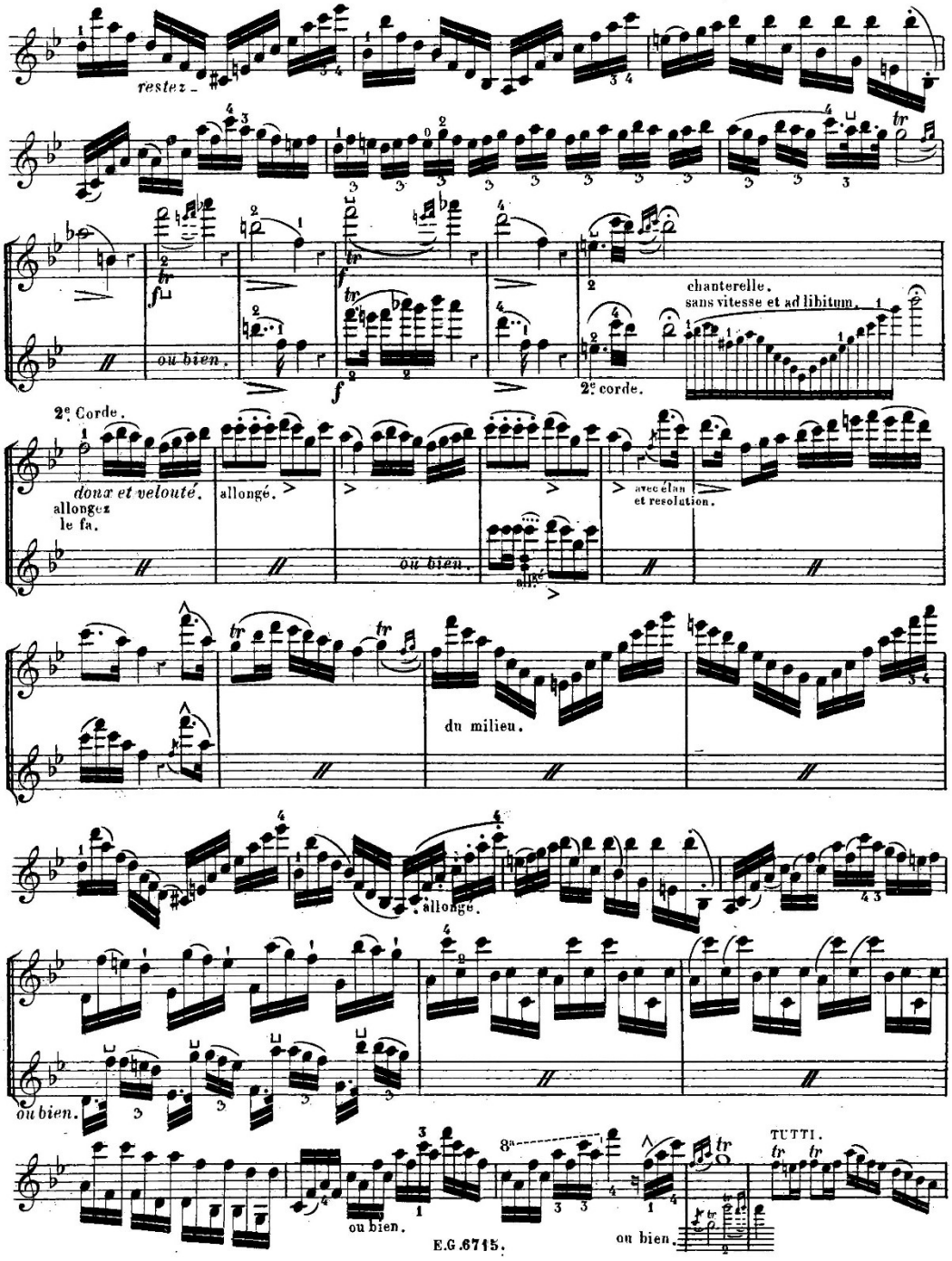
10. melléklet. Baillot díszítései Viotti 3., a-moll hegedűversenyének (G 25) II. tételéhez (1. oldal). Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991. 282. o.

10.18132/LFZE.2018.8



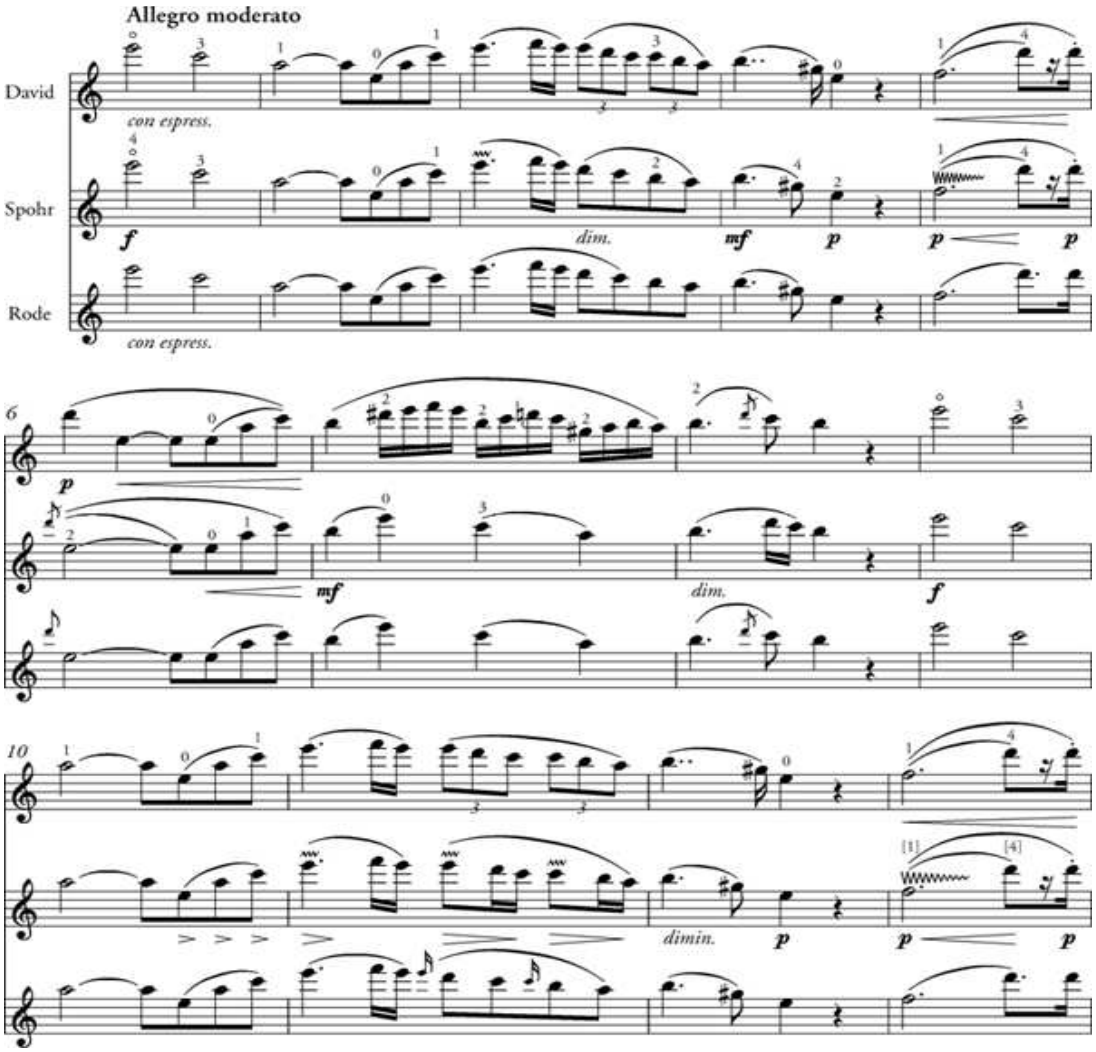
11. melléklet. Baillot díszítései Viotti 3., a-moll hegedűversenyének (G 25) II. tételéhez (2. oldal). Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991. 283. o.

10.18132/LFZE.2018.8



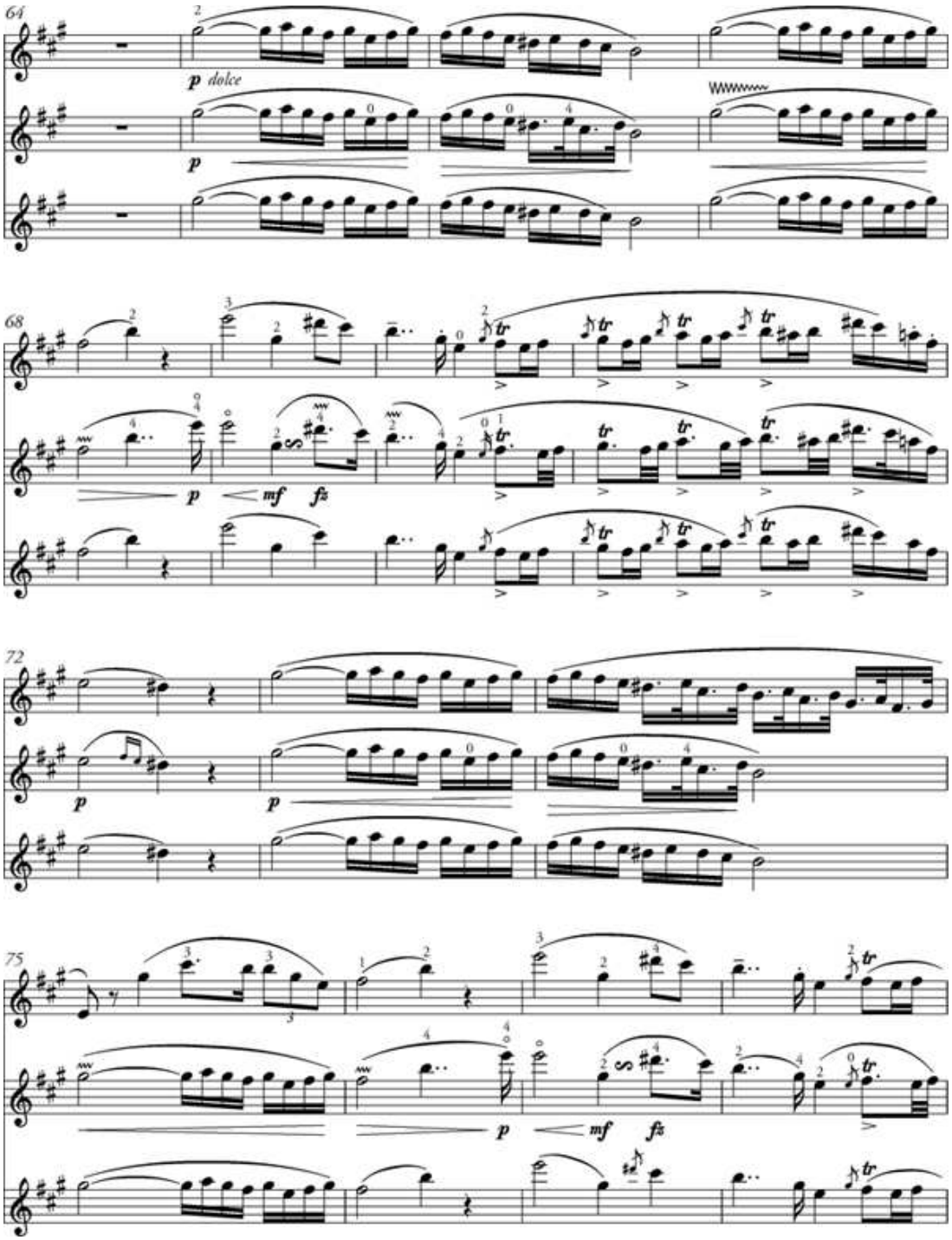
12. melléklet. Viotti 15., B-dúr hegedűverseny I. tétel, 115-148. ütem. A felső sorban Viotti kottája, alatta Dancla javaslatai. Charles Dancla kiadása (Párizs: E. Gallet. [1877]), 3. o.

10.18132/LFZE.2018.8



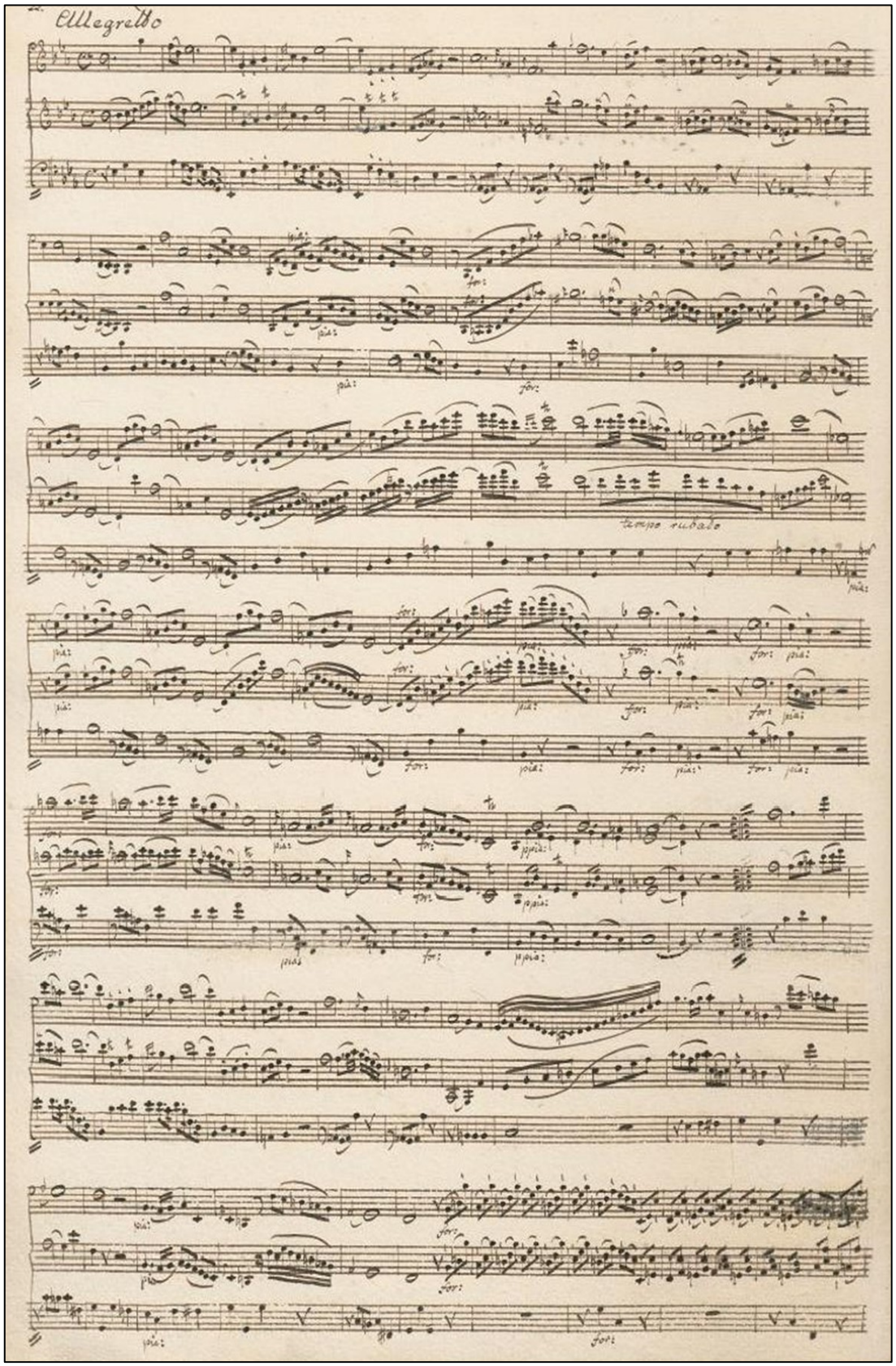
13. melléklet. Pierre Rode: 7., a-moll hegedűverseny op. 9., első szólóhegedű-belépés, 1. o. Az alsó sorban Rode eredeti lejegyzése, a középsőben Louis Spohr, a felsőben Ferdinand David változata szerepel. Forrás: Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice*, 441. o.

10.18132/LFZE.2018.8



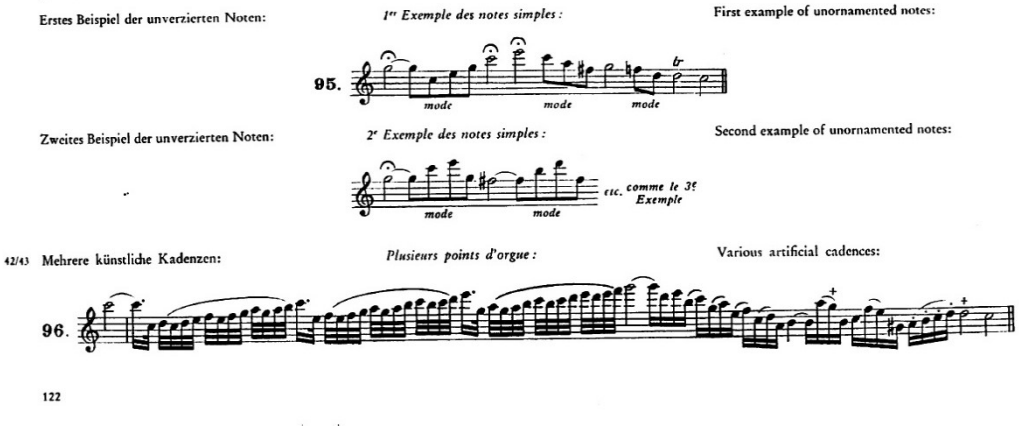
14. melléklet. Pierre Rode: 7., a-moll hegedűverseny op. 9., első szólóhegedű-belépés, 2. o. Az alsó sorban Rode eredeti lejegyzése, a középsőben Louis Spohr, a felsőben Ferdinand David változata szerepel. Forrás: Clive Brown: *Classical and Romantic Performance Practice*, 441. o.

10.18132/LFZE.2018.8

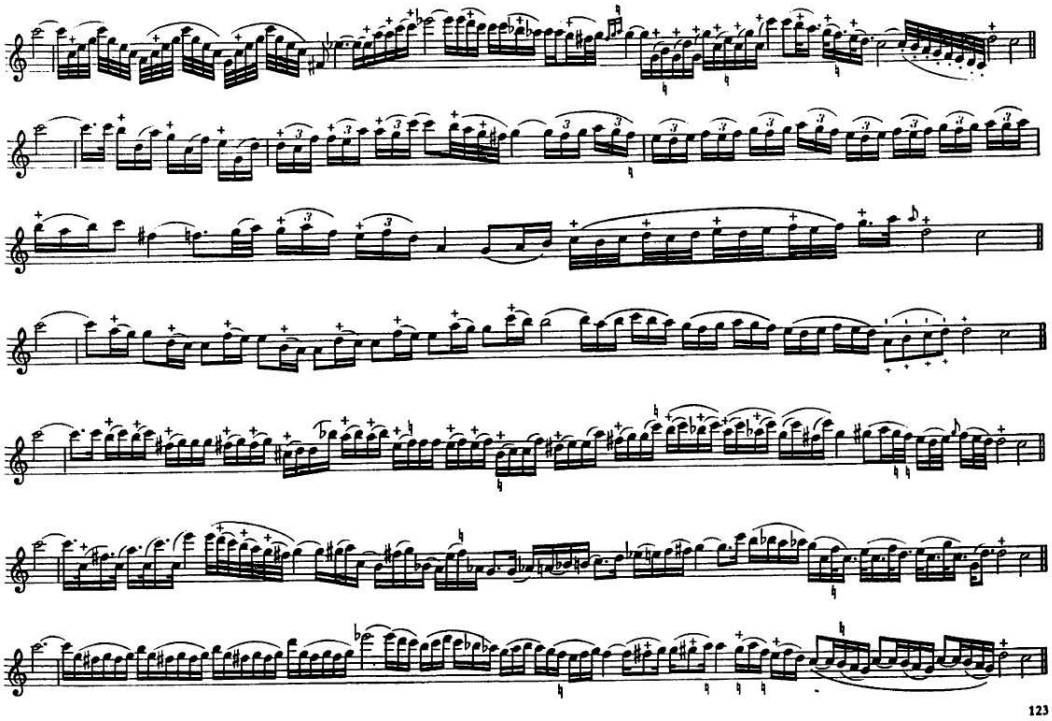


15. melléklet. Benda: IV., Esz-dúr hegedűszonáta (Lee III:43) II. tétel eleje. Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. MS 1315/15, 22. o.

10.18132/LFZE.2018.8

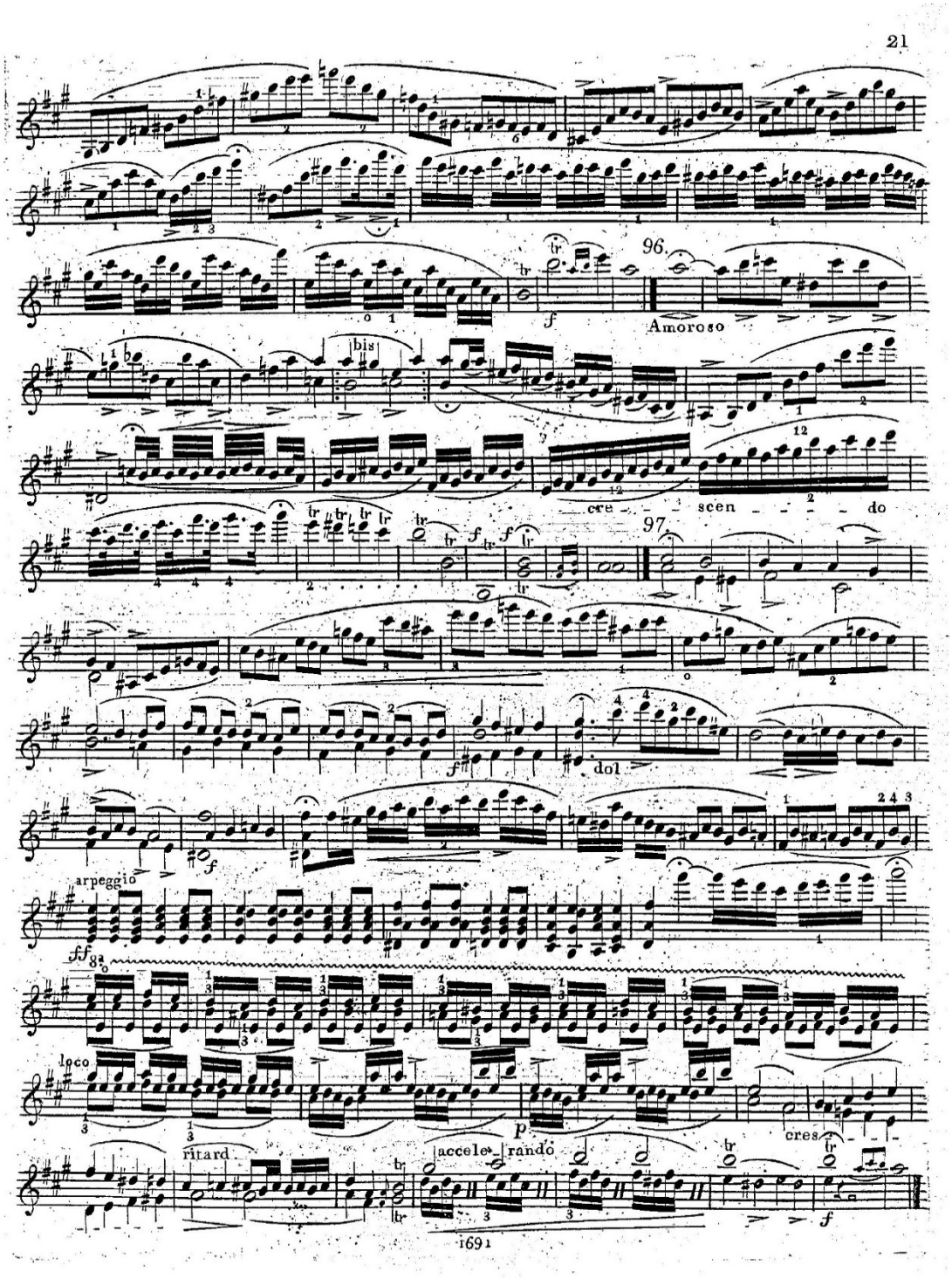


16. melléklet. Tartini cadenza-javaslatai. Tartini, Giuseppe: *Traité des agréments de la musique.* Szerk.: Erwin Jacobi. Eredeti kiadás: Párizs, 1771. New York: H. Moeck, 1961. 122. o.



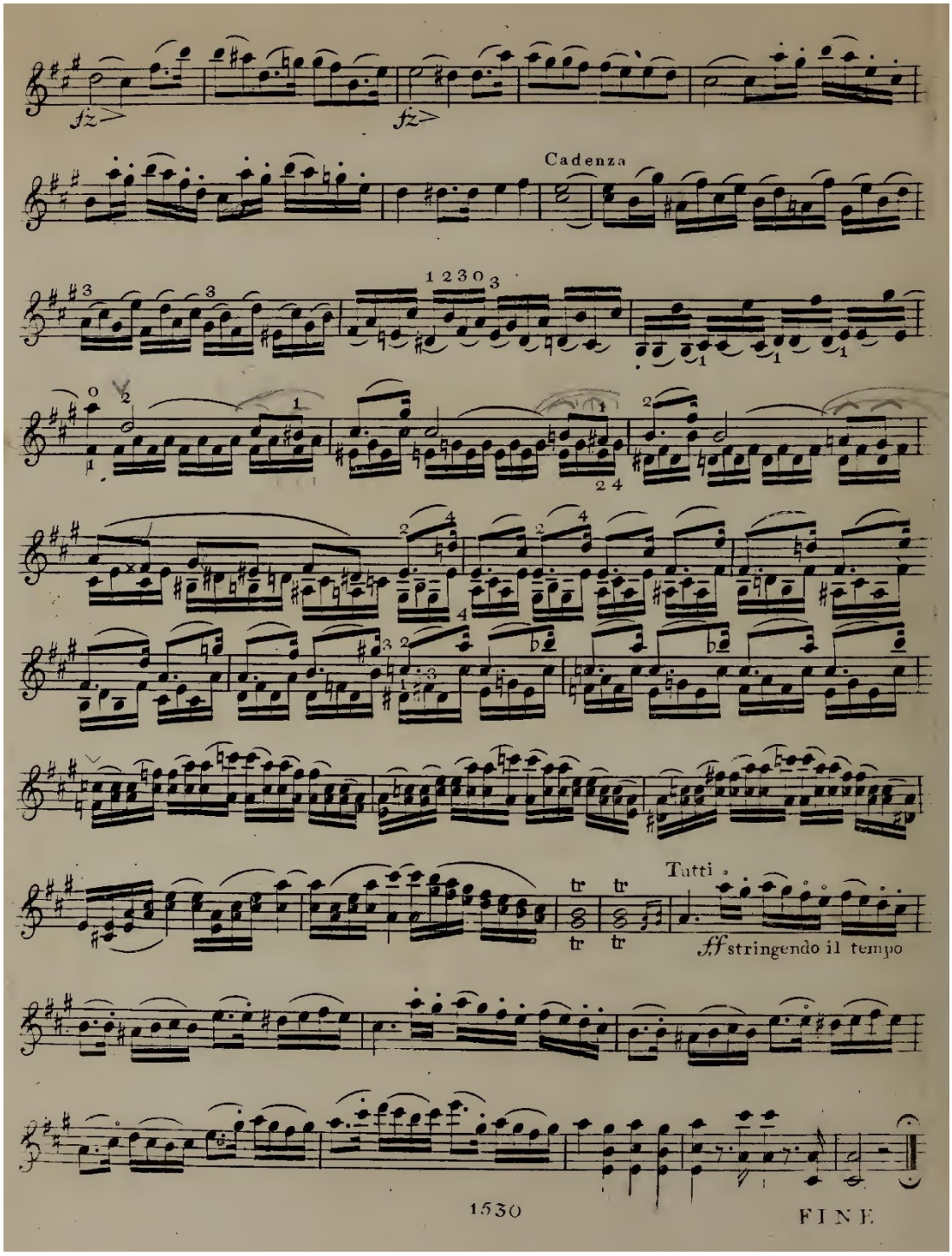
17. melléklet. Tartini cadenza-javaslatai. Tartini, Giuseppe: *Traité des agréments de la musique.* Szerk.: Erwin Jacobi. Eredeti kiadás: Párizs, 1771. New York: H. Moeck, 1961. 123. o.

10.18132/LFZE.2018.8



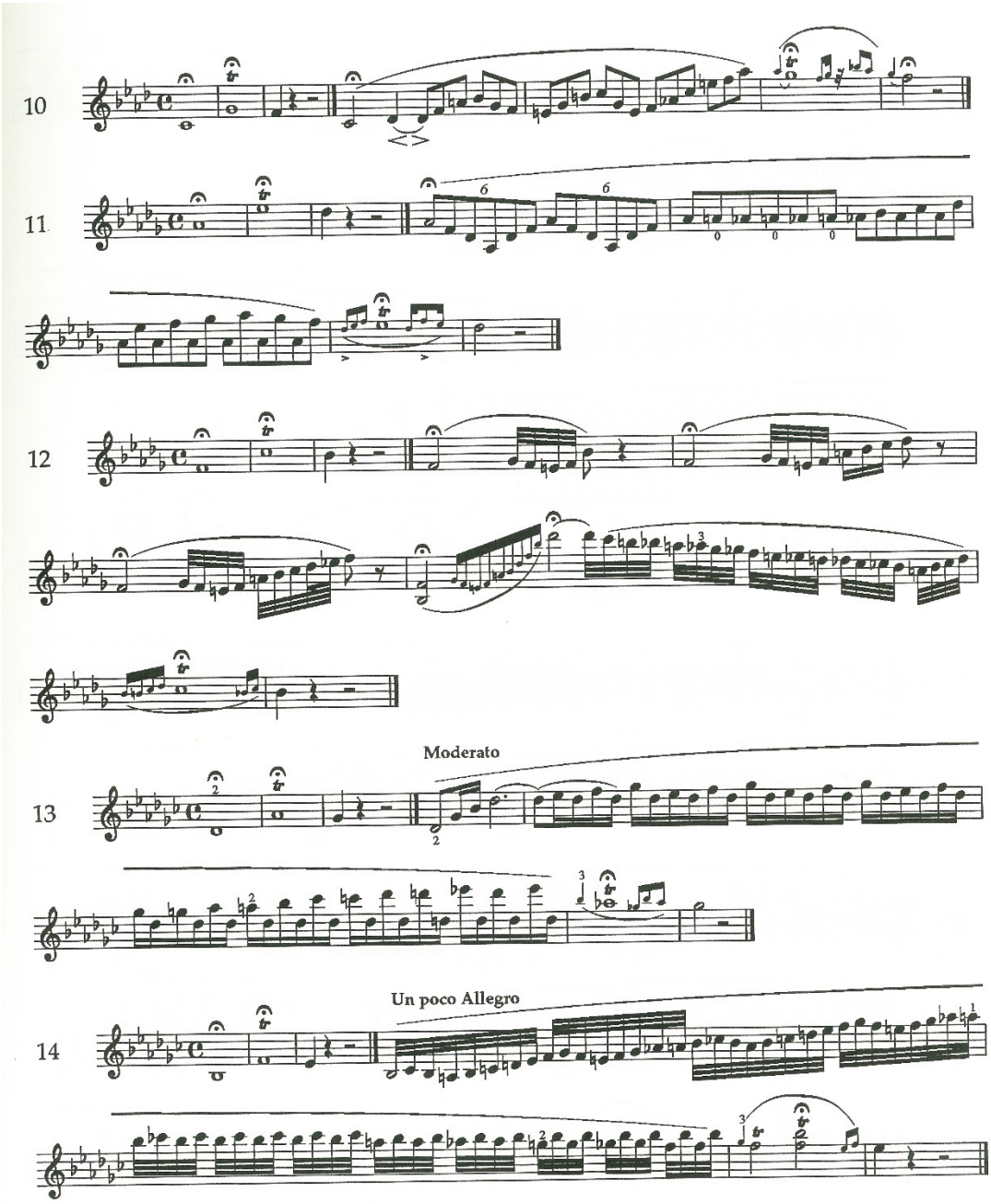
18. melléklet. Campagnoli: *L'Art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences pour le Violon op. 17.* Lipcse: Breitkopf & Hartel [1817], 21. o.

10.18132/LFZE.2018.8



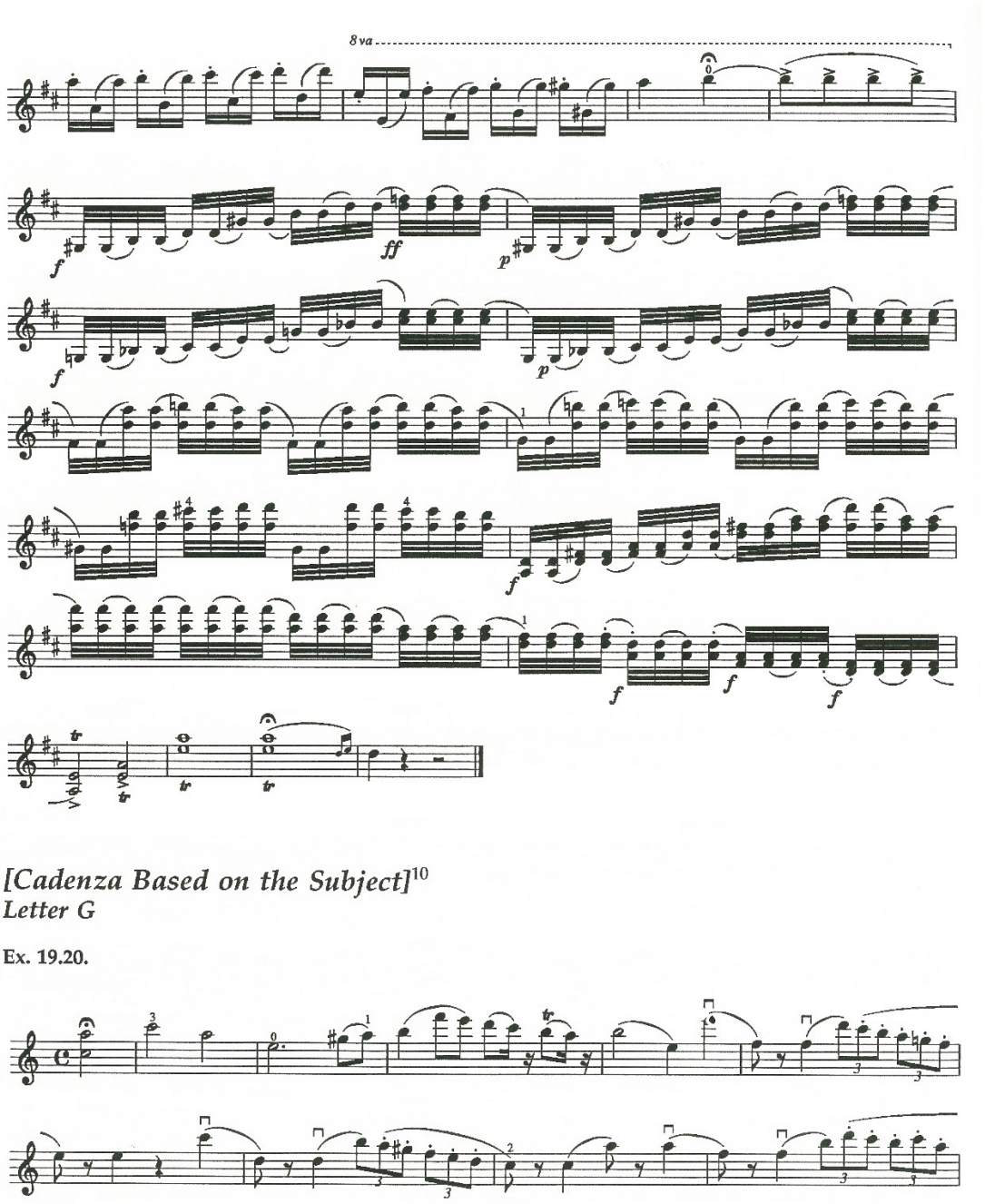
19. melléklet. Spohr: 8. hegedűverseny op. 47. III. tétel vége. Lipcse: é. n.

10.18132/LFZE.2018.8



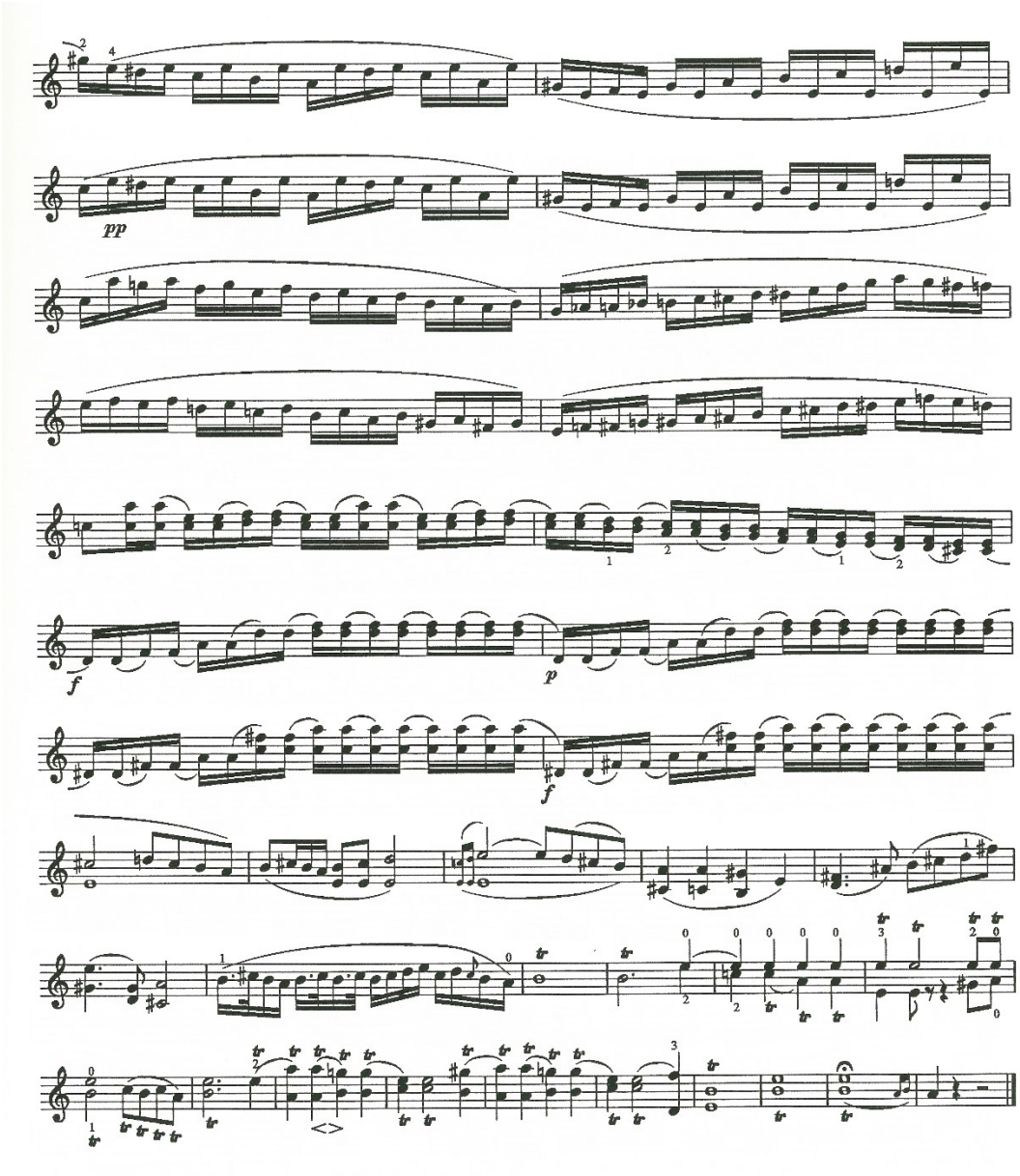
20. melléklet. Baillot cadenza-javaslatai. Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991., 303.

10.18132/LFZE.2018.8



21. melléklet. Baillot cadenza-javaslatai. Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991., 320.

10.18132/LFZE.2018.8



22. melléklet. Baillot cadenza-javaslatai. Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991., 321.

10.18132/LFZE.2018.8

Bibliográfia

Auer, Leopold: *Violin Playing As I Teach It.* Westport: Greenwood, 1975.

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Szerk. és angol ford.: William J. Mitchell. New York: W. W. Norton, 1949.

Baillot, Pierre Marie François de Sales – Rode, Pierre – Kreutzer, Rodolphe: *Méthode de violon par MMrs. Baillot, Rode et Kreutzer Membres du Conservatoire de Musique. Rédigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour Servir à l'Etude dans cet établissement.* Párizs: Imbault, [1803].

Baillot, Pierre Marie François de Sales: *The Art of the Violin.* Szerk. és angol ford.: Louise Goldberg. Evanston: Northwestern University Press, 1991.

Bernstein, Susan: *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt and Baudelaire.* Stanford University Press, 1998.

Borer, Philippe: „Paganini's Virtuosity and Improvisatory Style". In: Rudolf Rasch (szerk.): *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries.* Brepols: Turnhout, 2011. 191-215.

Boyden, David D.: „Geminiani and the First Violin Tutor". *Acta Musicologica* 31/3-4 (1959. július-december), 161-170.

_____: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music.* Oxford University Press, 1965.

Brett, Philip: „Text, Context and the Early Music Editor". In: Kenyon, Nicholas (szerk.): *Authenticity and Early Music.* Oxford University Press, 1988. 83-114.

Brook, Peter: *Változó nézőpont. Írások 1946-1987*. Ford.: Dobos Mária. Budapest: Orpheusz Könyvkiadó-Zugszínház, 2000.

Brown, Clive: „Bowing Styles, Vibrato and Portamento in 19th Century Violin Playing". *Journal of the Royal Music Association* 113/1 (1988), 97-128.

_____: „Ferdinand David's editions of Beethoven". In: Stowell, Robin (szerk.): *Performing Beethoven*. Cambridge University Press, 1994. 117-149.

_____: *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900.* Oxford University Press, 1999.

Brown, Howard Mayer: „Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement". In: Kenyon, Nicholas (szerk.): *Authenticity and Early Music.* Oxford University Press, 1988. 27-56.

10.18132/LFZE.2018.8

Campagnoli, Bartolomeo: *L'Art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences pour le Violon op. 17.* Lipcse: Breitkopf & Hartel, [1817].

_____: *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*. Eredeti kiadás: Milánó, 1797. Milánó: Ricordi, 1852.

Cartier, Jean-Baptiste: *L'art du violon.* Párizs: Decombe, [1798].

Cook, Nicholas: „Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online* 7/2 (2001. április). www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html

Corrette, Michel*: L'art de se perfectionner dans le violon.* Párizs: 1782.

Craft, Robert – Stravinsky, Igor: *Beszélgetések.* Ford.: Pándi Marianne. Budapest: Gondolat, 1987.

Crutchfield, Will: „Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals". In: Kenyon, Nicholas (szerk.): *Authenticity and Early Music*. Oxford University Press, 1988. 19-26.

Czerny, Carl: *Pianoforte School.* Angol ford.: J. A. Hamilton. London: R. R. Cocks & Co., [1839].

Fabian Somorjay Dorottya: „A Goldberg-variációk különböző felvételei. A Bach-interpretáció változásai 1945-1981 között". In: Komlós Katalin (szerk.): *Bach tanulmányok 6.* Budapest: Magyar Bach Társaság, 1999. 17-34.

Feinberg, Samuil: *The Composer and the Performer.* Angol ford.: Stephen Emerson – Lenya Ryzhik. http://math.stanford.edu/~ryzhik/Feinberg1.html Utolsó megtekintés: 2017.05.20.

Geminiani, Francesco: *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpschord, particularly the Thorough Bass op. 8.* London: 1748.

_____: *The Art of Playing on the Violin 1751.* Facsimile kiadás. Szerk.: Boyden, David D. Oxford University Press, 1952.

Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music.* Oxford: Clarendon Press, 1994.

Gooley, Dana: „The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century". In: Gibbs, Christopher H. – Gooley, Dana (szerk.): *Franz Liszt and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 75-111.

10.18132/LFZE.2018.8

Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene. Utak egy új zeneértés felé.* Ford.: Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1988.

_____: *Zene mint párbeszéd. Monteverdi, Bach, Mozart.* Ford.: Dolinszky Miklós. Budapest: Európa, 2002.

Haynes, Bruce: *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford University Press, 2007.

Hoffmann, E. T. A.: „Kreisleriana". In: *Fantáziadarabok Callot modorában 1.* Szerk. és ford.: Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus, 2007. 29-82.

Hudson, Richard: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato.* Oxford: Clarendon Press, 1994.

Hunter, Mary: „»The Most Interesting Genre of Music«: Performance, Sociability and Meaning in the Classical String Quartet, 1800-1830". *Nineteenth-Century Music Review* 9/1 (2012. június), 53-74.

Iser, Wolfgang: „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete." In: Kiss Attila Attila – Kovács Sándor S.K. -Odorics Ferenc (szerk.): *Testes Könyv I.* Szeged: Ictus-JATE, 1996.

Jauss, Hans Robert: „Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja". In: *Recepcióelmélet − esztétikai tapasztalat − irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest: Osiris, 1997. 38-84.

Johnson, Peter: „Musical Works, Musical Performances". *The Musical Times* 138/1854 (1997. augusztus), 4-11.

Kenyon, Nicholas: „Introduction: Some Issues and Questions." In: Kenyon, Nicholas (szerk.): *Authenticity and Early Music.* Oxford University Press, 1988. 1-18.

Kivy, Peter: *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Komlós Katalin: „Kenner und Liebhaber − Billentyűs játékosok a 18. század második felében". In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1995-1996.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997. 67-73.

_____: „Mozart, az előadóművész". *Magyar zene* 44/2 (2006. május), 123-130.

Kramer, Lawrence: *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley: University of California Press, 2007.

10.18132/LFZE.2018.8

Leech-Wilkinson, Daniel: „What We Are Doing with Early Music is Genuinely Authentic to Such a Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning". *Early Music* 12/1 (1984. február), 13-16.

_____: „Compositions, Scores, Performances, Meanings". *Music Theory Online* 18/1 (2012. április). http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php

Lister, Warwick: *Amico. The Life of Giovanni Battista Viotti.* Oxford University Press, 2009.

Locke, Ralph P.: „Paris: »Centre of Intellectual Ferment«". In: Alexander Ringer (szerk.): *The Early Romantic Era. Between Revolutions: 1789 and 1848.* Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1990. 32-83.

Maróthy János: *Zene és ember*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

Mayer, Dorothy Moulton: *The Forgotten Master. The Life & Times of Louis Spohr*. New York: Da Capo, 1981.

McVeigh, Simon: „The Violinists of the Classical and Baroque Period". In: Stowell, Robin (szerk.): *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge University Press, 1992. 46-60.

Mersmann, Hans (szerk.): *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart.* Ford.: M. M. Bozman. New York: Dover, 1972.

Milsom, David: *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance, 1850-1900*. Aldershot: Ashgate, 2003.

_____: „Practice and Principle: Perspectives upon the German »Classical« School of Violin Playing in the Late Nineteenth Century". *Nineteenth-Century Music Review* 9/1 (2012. június), 31-52.

Molnár Antal: *Eretnek gondolatok a muzsikáról*. Budapest: Gondolat, 1976.

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola.* Ford.: Székely András. Budapest: Mágus Kiadó, 1999.

O'Dea, Jane: *Virtue or Virtuosity? Explorations in the Ethics of Musical Performance*. Westport: Greenwood, 2000.

Ormay Imre: *Niccolò Paganini életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.

Pellettieri, Graham: „Stunt Man". *Strings* 4/2 (2009. március-május), 17.

Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

10.18132/LFZE.2018.8

Philip Whitmore: „Towards an Understanding of the Capriccio". *Journal of the Royal Music Association* 113/1 (1988), 47-56.

Pincherle, Marc: *The World of the Virtuoso.* Angol ford.: Lucile H. Brockway. New York: W. W. Norton, 1963.

_____: *A hegedű.* Ford.: Széll Jenő. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

Quantz, Johann Joachim: *Fuvolaiskola.* Ford.: Székely András. Budapest: Argumentum, 2011.

Rácz Judit: „A legfontosabb: a kommunikáció. William Christie Budapesten". *Muzsika* 54/5 (2011. május), 10-12.

Scholes, Percy A. – Ward, John Owen: *The Oxford Companion to Music. Tenth Edition*. Oxford University Press, 1980.

Schwarz, Boris: „Beethoven and the French Violin School". *The Musical Quarterly* 44/4 (1958. október), 431-447.

_____: *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman.* London: Robert Hale, 1984.

Spohr, Louis: *Violin School.* Angol ford.: John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1843.

_____: *Louis Spohr's Autobiography*. London: Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1865.

Stowell, Robin: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.* Cambridge: University Press, 1985.

_____: „Nicolo Paganini: the Violin Virtuoso *in excelsis*?" In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 20* (1996). Winterthur: Amadeus Verlag, 1997. 73-93.

_____: *The Early Violin and Viola*. Cambridge University Press, 2001.

_____: „Performance Practice in the Eighteenth-Century Concerto". In: Keefe, Simon P. (szerk.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge University Press, 2005. 192-226.

Stravinsky, Igor: *Poetics of Music in the Form of Six Lessons.* Angol ford.: Arthur Knodel és Ingolf Dahl. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

Tartini, Giuseppe: *Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia*. Padua: 1754.

_____: *Traité des agréments de la musique.* Szerk.: Erwin Jacobi. Eredeti kiadás: Párizs: 1771. New York: H. Moeck, 1961.

10.18132/LFZE.2018.8

Taruskin, Richard: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past". In: Kenyon, Nicholas (szerk.): *Authenticity and Early Music.* Oxford University Press, 1988. 137-210.

_____: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford University Press, 1995.

Warsop, Keith: „A New View of Spohr's Violin Concertos (Review)". *Journal of the Spohr Society* 25 (1998), 30-33.

Weber, William: *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*. London: Croom Helm, 1975.

Westrup, Jack: *Musical Interpretation*. London: Lowe & Brydonne, 1971.

Wulfhorst, Martin: „Spohr and the Modern Concept of Performance". *Journal of the Spohr Society* 25 (1998), 2-10.

Zaslaw, Neal: „Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5". *Early Music* 24/1 (1996. február), 95-115.