

10.18132/LFZE.2009.8

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

**A többszólamú gondolkodás szerepe
a fuvolajátékban**

Ittész Gergely

Doktori értekezés

Budapest, 2008

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS	1
I. fejezet – EGYSZÓLAMÚSÁG?	3
A felhangsor	3
Mi a dallam?	4
„Fülmérték”	5
Az emlékezet szerepe a zene megértésében	6
A többszólamúság kialakulása az európai műzenében	8
Tonalitás, funkciók, moduláció, forma	12
A tonalitás elvesztése	11
A dallami feszültség	11
A dallam felépítése	15
A hanglépések fajtái	18
A többszólamú hallás gyakorlása	20
II. fejezet – SZUBJEKTIVITÁS AZ OBJEKTIVITÁSBAN	21
A zenélés mint teremtő aktus	24
A zene mint kommunikációs eszköz	26
Hangzatok és érzetek	27
Törvény és konvenció	30
III. fejezet – A SZÓLÓ FUVOLAIRODALOM TANULMÁNYOZÁSA	
A TÖBBSZÓLAMÚ GONDOLKODÁS SZEMPONTJÁBÓL	32
A BAROKK	32
A rejtett többszólamúság a dallamszerkesztésben	35
A barokk szólórepertoár	37
1. J. S. Bach: a-moll partita BWV 1013	37
2. Telemann fantáziái	50
A rejtett többszólamúság érzékeltetése az előadásban	57
3. C. Ph. E. Bach: a-moll szólószonáta Wq 132	58
A BÉCSI KLASSZIKA	60
A kadencia kialakulása	62
A ROMANTIKA	69

A fuvola szerepe a romantikában	71
Az etűd műfajának kialakulása	73
Az etűd mint zenei forma	75
Romantikus etűdök	77
1. Fürstenau	77
2. Köhler	78
3. Andersen Op. 15	81
4. Andersen Op. 60	84
5. Karg-Elert: Gradus ad Parnassum	89
6. JeanJean: Etudes modernes	91
7. Bozza, Reitz	91
A 20. SZÁZAD	92
Ismét Karg-Elert	93
Különböző utak a 20. század első felében	96
Avantgárd és posztmodern	102
Valódi többszólamúság fuvolán	108
 IV. fejezet – HARMÓNIA ÉS DALLAM KAPCSOLATA A JAZZBEN	 114
 UTÓSZÓ	 118
 FÜGGELÉK	 119
 BIBLIOGRÁFIA	 125

BEVEZETÉS

„A fuvola a dallamhangszerek családjába tartozik.” Ez az egyik első és legáltalánosabban elfogadott állítás a fuvalával kapcsolatban. Tehát nem ritmushangszer, mint az ütősök, nem is akkordikus hangszer, mint pl. a gitár, hanem olyan eszköz, amely a zene alapvető „szentháromságának”, a ritmus–harmónia–dallam egységének harmadik eleméért felel; abba a kasztba tartozik, amely tagjainak feladata „örömteli dallamok, szívmengető vagy elérzékenyítő melódiák elragadó megformálása, virtuóz passzázsok felröppentése, kalandozás a bájos hangszínek és az érzéki vibrató birodalmában...”. Valahogy így fogalmazhatná ezt meg egy átlagos zeneértő, és ez a képzet meghatározza a fuvalások nagy részének zenei gondolkodását. És amint ez a tendenciájában jogos, ám kizárólagossá mégsem tehető betagozódás egyeduralomra jut, úgy válik a tájékozódást segítő jellemzés egyre inkább megbélyegzéssé, amelyet ráadásul számtalan fuvalás büszkén visel. Hajlamosak vagyunk úgy tenni, mintha – a zene fent említett hármassága mintájának is tekinthető – test–lélek–szellem hármasság egyik elemének gondozása önmagában elégséges lehetne. Nem kívánom e helyütt találgatni, vajon a dallam a zene teste, szelleme vagy lelke-e, annyi azonban bizonyos, hogy egyik sem ismerhető meg a másik kettő figyelembevétel nélkül.

Minden konvencionálissá rögzült besorolás korlátozás is egyben, amely megnehezíti az adott tárgy (vagy személy) teljes kibontakozását, a benne rejlő teljesség és gazdagság felmutatását, hátráltatja a változást és fejlődést. Így van ez a fuvalával is, amelyről gyakran hangoztatják, hogy „zenekari hangszer”, hogy „felhangszegény”, hogy „lírai”, meg hogy „madárhangokat utánoz”, hogy „hamis” stb., abban pedig végképp szinte mindenki egyetért, hogy egyszólamú. Ettől fogva a fuvalások egy része felmentve érzi magát a felelősség alól, hogy az általa előadott zene harmóniai struktúráját megértse, sőt a zenei idő felosztását, a metrum alapléktetését, a különböző, mindig változó léptékek felismerését és a ritmus sajátosságait sem kívánja behatóan tanulmányozni.

Biztosak lehetünk benne, hogy egy ún. akkordikus hangszer művésze nem venné jó néven, ha eltanácsolnánk dallamok előadásától, furcsa lenne az is, ha egy üstdobostól megkérdeznénk, minek hangolja a bőrt, mikor csak az számít, milyen ritmust dobol ki rajtuk, s hasonlóan kellene a fuvalásoknak, sőt általában a fúvósoknak, énekeseknek, vonósoknak viszonyulniuk a „dallamhangszer” címéhez. E kategória érvényessége igen korlátozott, felszínes, nem mentesít a zene időbeliségének (ritmus, metrum, forma) és térbeliségének (harmónia, hangnem, forma) tudomásulvétele alól.

A zene időbeli művészet. Ezt a helytálló közhelyet gyakran a „kezdetben vala a ritmus” változatban hangoztatják, s való igaz, hogy a zene lezajlásának kerete az idő, a hangokat az

időhöz a többé-kevésbé egyenletes mérték, a metrum rögzíti. Ennek tárgyalása, az objektív, matematikus időosztások és a szubjektív időérzet, a ritmusok és a mozgás kapcsolata, az időeltolás által kelthető feszültség stb. boncolgatása külön értekezés tárgyát képezhetné, amely bizonyára komoly tanulságokkal járna. A jelen dolgozat ezt nem vállalhatja fel, miután témája az együtthangzás felismerése a látszólagos egyszólamúságban.

Az elkövetkezendő fejezetekben tehát arra keressük a választ, hogyan emelhetjük be gondolkodásunkba és zenei hallásunkba a többszólamúságot mi, „dallamhangszeresek”, hogyan profitálhatunk ebből, milyen lehetőséget kínál, és milyen kötelezettségeket ró ránk a szólamunk alatt zajló tényleges vagy látens, esetleg a szólamunkba rejtett harmóniai folyamat. Ezt néhány általános kérdés és definíció tisztázása után oly módon kívánjuk megtenni, hogy zenei korszakonként vizsgálunk meg bizonyos műveket, elemezzük azok harmóniai történéseit. Különös hangsúlyt fektetünk a látszólag teljesen egyszólamú, szólófuvalára írt zenében jelenlévő rejtett többszólamúságra. Az összhangzattani elemzés mellett ki fogunk térni annak interpretációs következményeire is, hiszen ha egy gyakorlati dologról, esetünkben a zenélésről van szó, nem lehet végső célunk jelenségek elméleti magyarázata: az analitikus megközelítés az által nyeri el létjogosultságát, hogy annak eredményei élményként, érzetként is megjelenhetnek az előadó és a hallgató számára.

„...maguk a sokszólamú dallamok tulajdonképpen a fuvola utánzatai...”
(Platón)¹

„Tudnivaló, hogy harmóniai érzék nélkül senkiből nem lehet jó zenész, és hogy bizonyos időre van szükség ezen érzékenység megszerzéséhez. Ám léteznek olyan eszközök, amelyek segítségével azt az eddig használatosaknál gyorsabban elsajátíthatjuk: ez vizsgálatunk tárgya.”
(Rameau)²

¹ Platón: *Az állam, III. könyv*, A dallam – Szabó Miklós fordítása in: *Platón összes művei II.*, (Budapest: Európa, 1984), 183.

² Rameau: *Complete Theoretical Writings II., Nouveau System de Musique Theorique (1726)*, 21. fejezet: Qu'un Musicien peut exceller dans la pratique de son Art, sans en scavoit la Théorie (American Institute of Musicology, 1967), 101.

I. fejezet

EGYSZÓLAMÚSÁG?

Mint a bevezetőben említettük, evidenciaként kezeljük a tényt, hogy a fuvola egyszólamú hangszer. Pedig nem nehéz rávilágítani, hogy — a szó legszigorúbb értelmében vett — egyszólamúság tulajdonképpen nincs is. Több érv is cáfolja az egyszólamúság létezését. Az egy szólam feltétele az lenne, hogy egyszerre csak egy hangmagasság szóljon. Vajon lehetséges-e ez?

A felhangsor

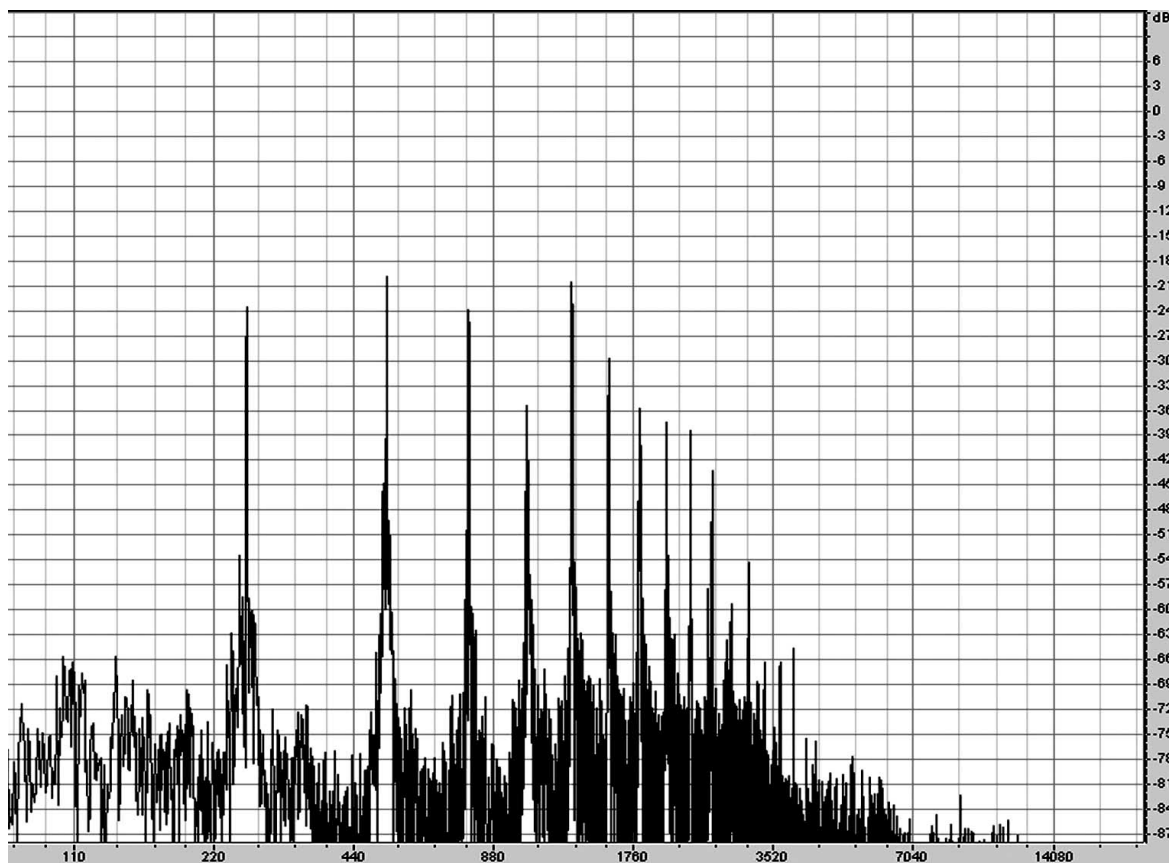
Egy frekvencia kizárólagos jelenléte egy felhang nélküli ún. *sinushang*on megszólaló zene esetében valósulhat meg. Tökéletes sinushang azonban a természetben nem létezik, legfeljebb számítógéppel generálható; máskülönben a megszólaló hangrezgés minden esetben tartalmazza saját felhangjait is.³ A felhangsort az alap hangrezgés egész számú többszörösei alkotják, ez egyúttal a hozzájuk tartozó hullámhossz fordítottan arányos rövidülésével is jár. A felhangok intenzitása és aránya változó (2. ábra), és jelenlétük általában nem tudatosul, inkább hangszínként fogjuk fel az egyes hangok különböző felhangösszetételét; szándékos odafigyeléssel azonban meg tudjuk különböztetni az alaphangtól a legerősebben hallható felhangokat, és ez önmagában kizárja a steril egyszólamúságot. Bár az egyenletes 12 vagy akár 24 fokú hangrendszer sem alkalmas a részhangok pontos leírására, az 1. ábrán láthatóhoz hasonló a nagy C hangban megszólaló részhangok sora. (A metrikai értékekkel és a távolsággal hozzátvetőleg igyekeztem érzékeltetni a hullámhossz fokozatos rövidülését is.)

1. ábra. A felhangsor, azaz a nagy C és részhangjai

Ezen kívül azzal is számolnunk kell, hogy a hangszerek természetéből adódóan az alaphang sem redukálódik egy pontos rezgésszámmra: annak közeli, néhány tized Hz-cel odébb eső szomszédai is megjelennek; ezen frekvenciák átlagát ill. legintenzívebb középértékét veszi fülünk az alaphang magasságának.⁴

³ Az emberi fülben mindenképpen megjelennek felhangok, még az abszolút sinushang esetében is, amikor egy pontos műszer már nem mutat ki felhangot. (Pap János)

⁴ Az *egy* tehát mindig magában rejtí a *számosat*, és ezt nyugodtan érthetjük filozofikusan is. Hátha nagyobb alázattal és figyelemmel fogjuk megszólaltatni magányos fuvolahangjainkat is, ha arra gondolunk, hogy bennük végtelen gazdagság rejlik.



2. ábra. Egyvonalas C (kb. 262 Hz) hanganalízise fuvolán⁵. (Vízszintes tengely: rezgésszám Hertzben; függőleges tengely: intenzitás decibelben)

Mi a dallam?

Ha el is tekintenénk a fenti, talán túlságosan elvi okoskodásnak tűnő eszmefuttatástól, akkor is marad még több olyan érv, amely az egyszólamúság létezését cáfolja, vagy legalábbis leszűkíti a fogalom érvényességét.

A hagyományos felfogás szerint a dallam az egyszólamúság szintjén mozog. De vajon mi is a dallam? A Brockhaus-Riemann Zenei lexikon szerint „időben kibontakozó önálló hangmozgás, amely más kevésbé önálló mellék-, kísérő-, töltőszólamok közül belső logikája, vagy énekelhetősége, vagy könnyen megragadható volta, vagy formája szilárdsága, zártsága révén kiemelkedik, és amely konkrét megjelenési formájában a ritmikai elemet is tartalmazza”.⁶ Ez a meghatározás arra törekszik csupán, hogy egy többszólamú kompozíción belül

⁵ Készült Pap János segítségével. Az ábra jól mutatja, hányféle frekvencia és milyen intenzitással van jelen az egy hangban. A felhangokon kívül minden egyes hangmagasságnak megvan a maga udvara a közeli rezgésekből, ezenkívül zajelemek is részét képezik a hangnak.

⁶ Brockhaus-Riemann, *Zenei lexikon* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), I. kötet, 393.

megjelölje, mely egységeket illeti meg a dallam elnevezés, és nem tűzi ki célul, hogy elvontabb értelemben is meghatározza a fogalmat.

A szakkifejezésként az 1600-as évek óta használatos *melódia* szó énekelt zenére utal (melosz). Egyszerűen kifejezve a dallam az egymást követő, különböző frekvenciájú hangok sora, ami a beszéd-től csak annyiban tér el, hogy a használt hangkészlet általában az adott hangsor által meghatározott. Dallamot legkönnyebben tehát a beszédből kiindulva, énekelve hozhatunk létre, a kettő közt az átjárhatóság mindig megmarad, amivel számos zenei stílus él is. Ebből eredeztethető az az általános felfogás is, hogy a dallamokat énekszerűen kell előadni. Hogy azonban miféle éneklést tekintenek etalonnak, az változó. A beszéd természetes deklamációját és artikulációját őrző énekmóddal szemben sokszor inkább az emberi hangot éppen hogy önálló, teljes értékű, technikailag sajátosan kiművelendő zenei instrumentumnak tekintő *bel canto* vagy a wagneri operanéklés válik a hangszeresek ideáljává, amely a beszéd-től tudatosan igyekszik eltávolodni. Annyi azonban tagadhatatlan, hogy a zene legnyilvánvalóbban először az éneklésben jelenik meg az ember (a gyerek) életében, és ezért kínálkozik, hogy a dallamot tartsuk a legegységesebb zenei megnyilvánulásnak.

„Fülmérték”

De mit énekel a gyerek? Tegyük fel, hogy éppen a „szómíszoszomí”-t, azaz a „Zsipp-zsupp, kenderzsupp”-ot. Vajon dallam-e ez? Valóban változó frekvenciájú hangokat hallunk, de egyúttal „tátítitítát” is, egy karakteres ritmusképletet, és mindeközben – amint a dalocskát lezárjuk a „dó”-n – egy dūr hármashangzatot is. Ebben a dalban, úgy tetszik, arányosan egyesül dallam, ritmus és harmónia, és ez is jelzi, hogy a három paraméter már alapszinten sem választható el egymástól.

Ha a *Süss fel nap* van műsoron a kéthangos szó-lá-szó változatban, akkor könnyebben tesszük félre a harmóniai érzetünket, hiszen nem egy jól ismert akkord hangjain mozog a dallam, hanem szekundonként lépked ide-oda. Véleményem szerint azonban alaphangnak ebben az esetben is a dót tekintjük, ezért is szolmizáljuk szó kezdettel a dalt, (nem azért, mert mixolídiban akarnánk gondolkodni), és az ének összetettebb variánsában egy leszálló skálával el is érzük ezt a látens alaphangot.

Valamilyen módon — nyilván tanultságunk és stílusismeretünk segítségével — felismerjük és emlékezetünkben megőrizzük a tonalitást és annak alaphangját. A gyermek is mintha képzeletbeli „vonalzó” mentén énekelne, amelyen a nullpont és a fokok is meg vannak jelölve, ezeket emlékezetében tartja, és mint állandó lehetséges lépcsőfokokat belső hallásával

folyamatosan hallja. Ahogy a rajzolásban pontosodik a korról a vonalvezetés, ahogy a szemmérték a tapasztalattal egyre megbízhatóbbá válik, úgy igazodik a felnövő ember egyre pontosabban ehhez a belső frekvenciamértékhez, amely mint valami előre kész séma, bárhova elcsúsztatható, főleg az abszolút hallással nem rendelkező többség számára.

Az emlékezet szerepe a zene megértésében

Nem csak az alaphangot és a lehetséges skálahangokat, akkordhangokat ismerjük fel és tartjuk evidenciában a miheztartás végett, hanem a nemrég elhangzott hangokra is emlékezünk. Ha ennyi emlékezetünk sem lenne, a dallamnak (és a zenének) semmi értelme nem volna, hiszen a következő hang megszólalásakor már nem tudnánk, hogy az új-e, vagy megegyezik a régivel, teljesen mindegy volna tehát, hogy éppen mi szól: egy-egy hang csupán önmagában, saját frekvenciájával, dinamikájával, hangszínével és térbeliségével tudna hatni, ami természetesen nonszensz.

Ilyen értelemben csak az a hang tud egyszólamú lenni, amely teljesen önmagában áll. Amint dallamról beszélünk, több hangra gondolunk, és ez a több hang, ha a legszárazabb akusztikában szólal is meg, emlékezetünkben, abban a *belső akusztikai térben*, amit magunk alkotunk a saját képzeletünkkel, már egyidejűleg jelen lesz. (E nélkül az intonáció is lehetetlenné válna, és értelmét vesztené.) Annak, hogy akár egy süket szobában is van lecsengés érzetünk, élettani oka van. A belső fülben a hanginger nem tűnik el egy szempillantás alatt, hanem, akár egy húr rezgése, fokozatosan, kb. 0,2 mp alatt csillapodik le teljesen. Ezért, ha egy nagyon erős hangot ennél rövidebb időn belül követ egy nagyon halk, azt esetleg meg sem halljuk, mert belevész ebbe a belső lecsengésbe. Ez az *előreható elfedés*⁷. De a hanginger lecsillapodása után sem tudjuk emlékezetünkben szándékosan kitörölni a friss információt. A *rövid távú memória* természete szerint azonban ez az adatállomány gyorsan cserélődik, kevés anyagot tárolunk ilyen módon, s amint a tár betelt, a régebbi vagy jelentéktlenebb információk elmaradnak, helyükbe az új hatások kerülnek. A kiszoruló információk máshol való megőrzése attól is függ, mennyire tudjuk azt mélyebben őrzött emlékekhez, tudáshoz kötni, azaz tudjuk-e kódolni.

A rövid távú memória nagyon hasonló a mai hordozható CD lejátszók rázkódásvédelméhez, a G-Protection nevű rövidtávú (10 másodpercig érvényes) adatmegőrző rendszerhez, csak éppen az ember esetében a szelektálás nem teljesen racionális és időfüggő, sokszor lényegtelen emlékeket is megőriz az agy, míg fontosabbak elvesznek, illetve néhány

⁷ Pap János, *Hang – ember – hang* (Budapest: Vince kiadó, 2002), 87.

másodperccel korábbi információk olykor jobban megmaradnak, mint a legutolsó pillanatok. Az emberi agy *közép távú memóriájára*⁸ is nagy szükség van egyébként a zene megértéséhez, hiszen enélkül a forma, az abban átélhető visszatérés, variáció, témafeldolgozás nem volna élményszerű. Ilyenkor kevésbé részletesen, de összbenyomás szintjén teljes értékűen emlékszünk az egyes témákra, akár csak egy arcra vagy egy beszélgetésben elhangzott, szó szerint már fel nem idézhető gondolatra. Ez a funkció pedig némileg a számítógépes adattömörítésre emlékeztet.

A dallam élvezhetőségét éppen az adja, hogy egyszerre több hangmagasság jelen van a tudatunkban. Ráadásul a nemrég elhangzott hangok megőrzésén túl a várható hangok is ott motoszkálnak bennünk, amelyeket vagy a stílusismeret vagy egy felismerhető ismétlődés révén előre megsejtünk⁹, és sokszor érzelmi színezetű várakozással tekintünk egy-egy dallami csúcspont, egy pikáns fordulat vagy a záróhang elébe. E várakozás beteljesülése a zenehallgatás egyik fontos örömforrása, mint ahogy szándékos be nem teljesítése is fontos zeneszerzői eszköz: a meglepetés, amely jó esetben a meghiusulásért végül hatványozottan kárpótol.

Itt jegyezzük meg, hogy a zenei kommunikáció a kutatások szerint minden ember veleszületett sajátossága, amely csecsemőkorban gyorsabban fejlődik a konkrét beszédértésnél. Ezt bizonyítja az is, hogy a szóbeli közlés zenei megjelenésére, azaz az érzelmi töltést hordozó hanglejtésre, hangszínre már a néhány hetes gyermek is érzékeny, míg a szavak konkrét tartalmának vagy a nyelvtani struktúráknak a felismerése csak hónapokkal később kezd kialakulni. A beszéd 96%-ban a bal agyfélteke feladata, a muzikalitás a jobb féltekén kap helyet, akár csak az intuitív, kreatív és emocionális funkciók nagy része. Ezért nevezi Hámori József a zenét a „jobb féltekés beszédnek”.¹⁰ A zenei memória is a jobb agyféltekéhez kötődik, míg az időérzék a bal félteke gondja. Ez a magyarázata annak is, hogy a bal agyféllel összeköttetésben lévő jobb kezünk ügyesebb a pontos ritmus kiütésében, mint a bal, amely viszont a zenei gesztikuláció, a karakterek jelölése terén használhatóbb. A karmesterek is

⁸ A pszichológia csak rövid és hosszú távú memóriát különböztet meg. Az egyik a homloklebenyben működik, és általában 7 adat (szó, szám, hang) megőrzésére van „hitelesítve”, amely bevésése hamarosan elhalványul, vagy újabb adatok írják felül a tartalmát. A hipokampusz munkája segítségével az emlékek egy része azonban lekerül a hosszú távú memóriába, ahol (különösen, ha többször ismétlődik a hatás, és ha a kódolás megfelelő) mélyebben bevésődnek az emlékek. A rövid távú, más néven munkamemória akusztikus elemek esetén bal, vizuális megőrzés esetén jobb agyféltekei aktivitást mutat. (*Pszichológia*, Budapest: Osiris kiadó, 1999, 222-253.) A hosszú távú memória tartalma lassan alakul, sok fázisa van, ezért beszélnek szívesebben a középtávú memóriáról, ami egy először hallott zenemű megértésében segítségünkre van. Míg a rövid távú memóriában az épp elhangzott hangokat őrizzük és hasonlítjuk egymáshoz és a jelen pillanathoz, addig a közép távú segít a dallamokat vagy effektusokat egységbe tömöríteni és felismerni, egymáshoz viszonyítani. Erre épül a visszatérések és kontrasztok hatása. A koncertteremből kijöve viszont már nem biztos, hogy a legelső tétel témáit vissza tudjuk idézni, inkább homályos és egyre halványuló összbenyomás marad meg az élményből, és esetleg néhány, akár külső esemény emelkedik ki, mint pl. egy zavaró köhögés az előző sorból vagy a koncertmester frizurája stb. Évekkel később pedig örülünk, ha egyáltalán emlékszünk a koncert tényére. Ugyanakkor az időközben nem hallott szimfónia még mindig ismerősen csenghet, ha ismét találkozunk vele.

⁹ Gyermekeim szájából zenehallgatás közben gyakran elhangzik ez a mondat: „Valahogy tudtam, hogy ez fog következni”. Esetleg együtt is éneklük a rádióval egy-egy ismeretlen dallamvonal végét.

¹⁰ Hámori József: „Az emberi agy és a zene” in *Hang és lélek* (Budapest: Zenei nevelési konferencia, 2002), 40-42.

rendszerint ilyen módon használják kezeiket: a jobban a pálca, amely ütemez, míg a bal a zene érzelmi hullámvázát, feszültségét indukálja. A különböző léptékű zenei memória is feltehetőleg az agy különböző részein lokalizálódik.

A többszólamúság kialakulása az európai műzenében

Ha még a népzene, a gyermekdal szintjén is kimutatható a többszólamúság (legalább látens) jelenléte, akkor a műzenében végképp megkerülhetetlen ez a jelenség. Az európai zene a reneszánsz óta alapvetően több szólamban gondolkodik. Legyen az homofónia vagy polifónia, egyszerre (elvi szinten) legalább két-három különböző hangmagasság van jelen (hármashangzat). Ezekben az együtthangzásokban egy-egy hangsorozat (szólam) szerepe lehet ugyan melodikus, azaz saját vonalvezetése által is karakterisztikus, a vezető (általában felső) szólam azonban mindig a többi szólam (dallam), s különösen a basszus viszonylatában marad életképes. Önmagában nem teljes értékű, nem értelmezhető, ahogy egy grafikon sem értelmes a megfelelő tengelyek és mértékek nélkül. (Tetszeni persze tetszhet, ahogy egy grafikon is adhat ki érdekes vonalat.)

A dallam mint különböző hangmagasságok sorozata a „slágerré” válás kulcsa: ha valakinek „nem megy ki a füléből” egy frázis, az elsősorban a dallamvonal vonzó voltának köszönhető. Azonban itt sem lehet teljesen közömbös a harmónia és a ritmus sem. A harmónia legalább az alapvető funkciós érzet szintjén itt is megjelenik, azaz jelen van belső hallásunkban valamiféle állandó viszonyítási alap. Belül, érzet szinten tehát már többszólamúságot élünk át. Az „Az asszony ingatag” második ütemében akkor is jólesően huppanunk rá a dominánsra, ha szólóban énekeljük a dalt, és a 4. ütem 4-3-as késleltetését is átéljük, miközben biztosan érezzük, hogy tonikai alapra kerültünk. A 3/4-es lüktetés és nyújtott ritmusok is élvezetet okoznak. Ha egyenletes *mi szó fá ré ré fá mi dó*-t írt volna Verdi, aligha vált volna slágerré ez az operaáriája.

A gregorián dallamokban még hiába keresnénk ezt a harmóniai háttérrel. Itt még funkciós érzetéről sem beszélhetünk, be kell érünk egy tonális állandó jelenlétével, aminek az alaphangja mint állandó „földszint” él tudatunkban. A középkori egyházi ének azonban merőben más célzattal és szellemi alapállásból született, mint a zenetörténet hozzánk közelebb álló korszakai. Nem kívánt intenzív feszültségváltozásokat megjeleníteni, sokkal inkább ezek elsimítására törekedett. Ez az alapállás sok más vallásos zenekultúrának is sajátja. A későbbi korok zenéje, különösen a barokktól kezdve, a hallgatóság érzelmeit igyekszik módszeresen „borzolni”, affektusokat jelenít meg. Kimozdít tehát; az ősi egyházi zene viszont általában épp

azt a célt szolgálja, hogy amúgy is csapongó érzelmeinknek simább folyást biztosítson.¹¹ Egyhangúsága révén – és itt e szó átvitt értelmű, nem azt jelenti, hogy csak egy hang szól egyszerre, bár a kifejezés talán mégsem véletlen – a templomi szertartásokhoz tartozó zene a végtelenség, egy nem hétköznapi időélmény, bizonyos kultúrákban pedig egyenesen a révület felé akarja terelni a hívőket. Ezzel szemben az emocionális zene fontos eszköze a több szólam egymáshoz való viszonyának állandó változása, a disszonancia-konszonancia dialektikája és a funkciós érzet is. Enélkül csak nagyon közvetlen érzéki elemekkel (a hangkezelés, a hangterjedelem és az idő felosztásának szélsőséges kezelése által) tudna erős érzelmi hatást elérni, amire az atonális zenében és a 20. századi avantgárd szólófuvola irodalomban találunk majd nyilvánvaló példákat, és amivel más kultúrák zenéjében is találkozhatunk.

A gregoriánban kötelező egyszólamúságban és a monodikus népzenei hagyományban először és legtermészetesebben az együtt éneklő férfi-női hangok oktávpárhuzamában jelenik meg a többszólamúság, ami azonban még unisono érzetet ad. Még a később évszázadokig uralkodó kvintpárhuzamban, tehát a 2. és 3. részhang együtthangzásában sem válik önállóvá a két szólam.¹² Sőt, ezt még a kvart (3.-4. részhang) és a tercpárhuzam (4.-5. részhang) sem feltételezné kötelezően. Később, fokozatosan válnak egymástól függetlenné az együtthangzó szólamok.

A lineárisan külön mozgó, mégis harmonikusan együtt hangzó 3, 4 vagy több szólam kizárólagos szerzői joga az európai zenekultúrát illeti, más kultúrákban a többszólamúság egész máshogyan jelentkezik (hoquetus, heterofónia, szigorú homofónia, ostinato, burdon stb.) Ez a gondolkodás a reneszánsztól kezdve a 20. század elejéig kötelező volt, mint ahogy a tonális keretek és sok más szabály betartása is. Ezért számíthatunk arra, hogy még az egy szólamban íródott kompozíciók is ezeknek az elveknek engedelmesskednek, csak fel kell bennünk lelnünk, hogyan rejtette el a szerző az egy szólamban a többszólamúságot.

¹¹ Az érzelem szó latin eredetű megfelelője, az *emóció* kimozdulást jelent. Az emocionális zenével szemben a meditatív, kedélyeket lecsillapító zenére már több írásomban (pl. az Időmalom c. Sári József kánonjait tartalmazó CD-m kísérőszövegében – Budapest: Fono Records, 1999) használtam a *remocionális zene* kifejezést.

¹² A klasszikus összhangzattanban az oktáv- és a kvintpárhuzam tilalma is arra vezethető vissza, hogy esetükben két egy irányba mozgó szólam túl közeli kapcsolatba kerülne, szinte eggyé olvadna, és ezáltal önálló identitásuk veszélybe kerülne, ebben a korban pedig a szólamok önállósága már alapkövetelmény volt. Az orgona kvintmixtúrái is csak hangszínként jelentkeznek, bár egyszerre két különböző frekvenciájú síp szól ennél a regisztrációnál.

Tonalitás, funkciók, moduláció, forma

Az általunk játszott egy szólam tehát mindig viszonyul valamihez: vagy a ténylegesen mellette szóló többi szólamhoz, vagy az elképzelt alaphang(ok)hoz, vagy a szomszédos dallamhangokhoz, legtöbbször pedig mindháromhoz. Az indiai klasszikus zene rága-technikája annak a tipikus esete, mikor ugyanazon alaphanghoz, hangzathoz viszonyul minden; itt ezt a belső tonalitásérzést az állandóan rezgésben lévő tampurahúrokkal erősítik. Ezekhez képest használja a játékos a skála különböző hangjait, amelyek megegyezőségük vagy különbözőségük, távolságuk, stb. révén különböző feszültséget és jelentést hordoznak. A népdal is hasonlóan egyszerű alapokra épít. Sőt, ha egy gyerek improvizál, és énekét biztos döntéssel "dó-dó"-ra lezárja, ott is jelen van az az alapvető tonalitásérzék, amely segítségével a "dó"-t mint alapot, nyugalmi állapotot, földszintet a gyermek mindig hallja magában.

Az európai klasszikus zene is ezen alapszik, de régen eljutott a *mozgó alaphang-érzet*-hez, azaz a tonalitáson belüli különböző funkciójú hangoknak az alsó szólamban történő váltogatásához, sőt, a hangnemek közti átjáráshoz is (moduláció). Mintha a gyakran változó dallam alatt egy általában ritkábban lépkedő dallam, a basszus szólna, a kettőből pedig még nagyobb vonalakban nézve kijön egy harmadik hangsorozat, ha úgy tetszik, dallam: az egymást követő hangnemek sora.

Az időarányok itt is nagy szerepet játszanak. Ez a lépték tulajdonképpen már a *zenei forma* területe. Célul kell kitűznünk, hogy a dallammal kapcsolatban említett rövidtávú memóriát kitágítsuk az egymást követő hangzatok, sőt, az egymást követő hangnemek szintjére is. Minél nagyobb formai léptékeket tudunk magunk is ilyen módon követni, annál magasabb szellemi szinten állunk zenélésünkben.¹³

A zenei anyag több léptékben való felfogása nem csak az akkordokra és a hangnemekre igaz, de érvényes a dallam szintjén is. Egy melódia általában leegyszerűsíthető, bizonyos átmenő hangok és figurák elhagyásával nagyobb léptékű, tehát lassabban mozgó dallammá redukálható, amit a dallam vázának tekinthetünk. Mindeközben artikulációs szempontból akár egyes hangokra lebontva is észlelnünk kell az anyagot, sőt, a leírtakhoz képest még tovább sűrítethetjük is azt, amennyiben ornamentikát alkalmazunk.

¹³ Itt persze az emberi lépték, a *közepes* határokat szab: Thorwald Dethlefsen példája szerint ha a "Nyuszi ül a fűben" egy-egy hangja 2 óránként követné egymást, nem tudnánk emlékezni az előző hangokra, s nem jönnénk rá, mit hallunk. De akkor sem, ha egy gép egy másodperc alatt játszaná le a teljes dalt. – Dethlefsen, *A sors mint esély* (Budapest: Magyar Könyvklub, 1994)

A tonalitás elvesztése

A huszadik század feltalálta a *mozgó alaphang eltörlését* is. Az atonális zene nem él az alaphang érzetével¹⁴, ilyen módon dallamszerűbb minden korábbi stílusnál. Egy olyan egyszólamú anyagban, amelyben tonalitást kereső ösztönünk nem talál fogódzót, csak a környező dallamhangok viszonylatában halljuk a pillanatnyi hangzást. Ez primerebb, gesztusszerű asszociációkat eredményez, ráadásul a környezetünkben jelenlévő spontán és természeti hangokhoz és zajokhoz is közelebb áll, ilyen módon az atonális zene nem hogy absztraktabb volna a tonális zenénél, inkább figurálisabb, bizonyos értelemben tehát emberibb. Éppen a tonális zene (és a szimmetrikusabb metrum és ritmika) az, amely a hétköznapi emberi tapasztalattól jobban elvonatkoztat, inkább egy testetlen ideát fogalmaz meg, mert nem a látható világ esetlegességét és látszólagos rendetlenségét tükrözi, hanem a látszati káosz mögötti összetartó erőt és rendet keresi, akár csak a matematika, a legelvonatottabb minden tudományok között.

A dallami feszültség

A dallamhangok erejét, formáját (artikulációját), hangszínét (keménységét) tényleges magasságuknál is inkább determinálja harmóniai helyzetük még akkor is, ha a harmónia csak képzeletbeli. A másik hasonlóan meghatározó kategória a hangok megszólalásának metrikus helye. A *metrum* az *idő* paramétere, a *harmónia* a *tér* megfelelője. Ebben a tér-időben kell elhelyeznünk dallamhangjainkat, amelyek ilyen értelemben a mozgó testnek feleltethetők meg. Ha nem akarjuk, hogy játékunk parttalanná és szertelenné váljék, állandóan követnünk kell, hol járunk e virtuális tér virtuális gravitációs mezejében. Azt is tudnunk kell, hogy a talajszint (basszus) is változik, így akkor is változhat helyzeti energiánk, ha magunk nem mozdulunk (kitartott hangok, átkötött hangok).

Ebben a virtuális gravitációs mezőben a dallam hangjainak feszültségét a többi (de főleg a legalsó) szólamtól való távolság határozza meg úgy, hogy a távolsággal nő a feszültség. Minél feljebb kerül a hang, annál nagyobb a helyzeti energiája, akár csak a fizikában, ahol a test helyzeti (más néven potenciális) energiáját (E_h) a földtől való távolságának (h) arányában

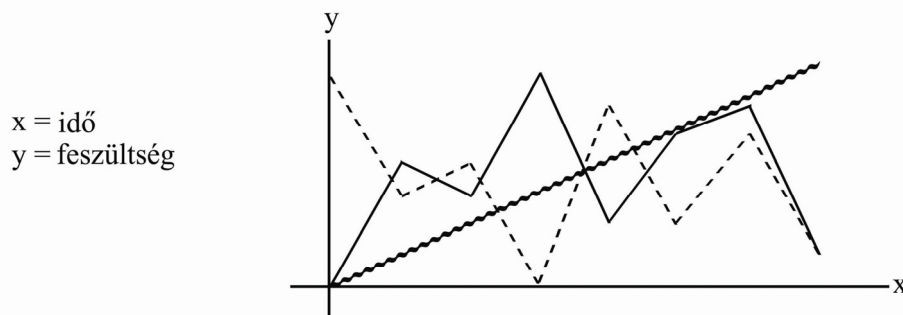
¹⁴ Bizonyos szerzők (pl. Isang Yun) tengelyhangok formájában tértek vissza a viszonyítási alap biztonságához, de ez nem azonos a hangnem érzettel vagy a basszussal.

számítják ki¹⁵. A zenében a *távolság* alatt azonban két különféle dolgot kell értenünk. Egyrészt a rezgésszámok különbségét, másrészt pedig a természetes felhangsoron való távolságot. Még valamelyest az atonális zenében is működik e két viszonyítási gyakorlat, a tonális zenében pedig állandó jelleggel összevegyül e kétféle érzet. A legegyszerűbb felfelé haladó skálamenet egyfelől a frekvencia növekedésével fokozatosan feszül, másfelől magában rejt az alatta lévő harmóniába hol jobban, hol kevésbé illeszkedő hangok árnyalt, nem egy irányban változó feszültségkülönbségeit. Ezt tárgyalja a 3. ábra:

**A skálahangok relatív
"energiaszintje"
C-dúr akkord felett**



- dallami helyzetük (magasságuk) szerint: 1 2 3 4 5 6 7 8 ~~~~~
- harmóniai feszültségük szerint: 1 5 4 8 3 6 7 2 ———
- metrikai helyük szerint: 8 (4) 5 (1) 7 (3) 6 (2) -----



3. ábra. A hangok feszültségét meghatározó alapvető tendenciák sematikus ábrázolása

A teljesség kedvéért a metrikai helyzetből adódó súlyviszonyokat is jelöljük, tehát azt az energiaszintet, ami egy-egy hangnak megszólalása pillanatától függően jár. A súlyra eső hangokat erős vagy jó hangoknak szokás nevezni, a páros számú ütésekre esőt gyenge vagy rossz hangnak. (Quantz) Ez is jelzi, mennyire fontos ez a különbségtétel is. Ugyanakkor tudatában kell lennünk, hogy a metrikai súlyelosztás nagyon képlékeny, a karaktertől és a tempótól függ, illetve a zenei helyzetet követve egyik ütemről a másikra változhat. Annyi biztos, hogy az első súly a legnagyobb, ezt a legritkább esetben írja felül bármi.¹⁶ Páros ütemmutató esetén nagy valószínűséggel az ütem közepére esik a melléksúly. A további osztások viszont már igen engedékenyek, de azért általában, egyéb meghatározó esemény híján

¹⁵ A gravitációs potenciális energiáról ld. a http://hu.wikipedia.org/wiki/Helyzeti_energia honlapot. A helyzeti energiának más fajtái is léteznek, pl. a rugalmas energia, amely a zenei idővel való bánásban hasznos analógiának ígérkezik. (Pl.: A kinyújtott idő feszültséget kelt.)

¹⁶ A dallami szinten gyakran előfordul, hogy egy átkötés révén egy fontos metrikus súly, akár ütemszúly is korábbra kerül. Evvel a technikával Bach különös előszeretettel élt, ami zenéjét rendkívül izgalmassá teszi, amennyiben az előadás kidomborítja ezeket a súlyeltolásokat, szinkópáló jelenségeket. (Ld. Ittész: „Heterometrikus jelenségek J. S. Bach fuvolaszonátáiban”, *Fuvolaszó* 10/1 (Budapest, 2001) 16-19.

a súlyos-súlytalan párok több léptékben is világosan érvényre jutnak (ütemek közt, továbbá félkottás, negyedes és nyolcados viszonylatban is). Itt most egy ilyen tiszta helyzetet vettünk alapul¹⁷, amiben azonban a 4. ütest erősebbnek tételezzük fel a 2.-nál, ami szintén gyakori.

Egy-egy hang tényleges intenzitása nagyrészt e három tendencia összességéből ered. Rendszerint mindhárom szempontot figyelembe kell vennünk, de hogy mikor melyik tendencia érvényesül a legerősebben, az egyrészt az adott zenei konstellációtól függ, másrészt pedig épp ez a terület tekinthető az előadói szabadság egyik legígéretesebb „vadászterületének”. Viszont ha a hangok energiaszintjét meghatározó három tendenciát nem érzékeljük, vagy mindig túlsúlyban van az egyik, az szegényes, érdektelen játékot eredményez. Ha csak a metrika döntő, akkor játékunk merev, érdektelen, metrizált lesz, ha a dallamvonalat követjük csak, akkor az ún. *természetes dinamika* szabályai szerint járunk ugyan el, de a harmóniát semmibe vesszük, így játékunk felszínes marad. Ha csak a harmóniai helyzetre koncentrálunk, frazeálásunk „girbe-gurba”, rendszertelen hatású és tudálékos hatást fog kelteni.

Fentebb csak egy álló akkord fölötti egyszerű skálamenetet elemeztünk, azt is meglehetősen leegyszerűsítve. A valóságban azonban sokkal összetettebb a helyzet. Egyrészt a dallamvonal lehet ennél lényegesen bonyolultabb, másrészt nagyobb léptékben legalább ennyire fontos maga a harmónia, a funkció és a formai pillanat, amelyben az adott dallami fordulat elhangzik. Így a hangok végleges helyüket csak a frázis, sőt, a formarész és a teljes zenemű egészének viszonylatában nyerhetik el. Az így létrejövő bonyolult összefüggésrendszer már tényleg nehezen közelíthető meg racionálisan, inkább az irányított és kifinomult intuíció fogja megtalálni az adott dallamhangok feszültség szintjét, jelentőségét vagy elhanyagolhatóságát.

A harmóniai, metrikai és dallami energiaszint mellett a hangok hossza és a hanglépés nagysága, valamint az aktuális hang újszerűsége, információs értéke is beleszól a hangok hierarchiájába. A hosszabb hangokat rendszerint nagyobb intenzitással kell megszólaltatnunk, mint ahogy egy labdát is nagyobb erővel kell megrúgnunk, ha azt akarjuk, hogy messzebb guruljon, és minél rövidebb a hang, annál kisebb erőt kell befektetnünk. Persze ez is csak egy tendencia, amely nem mindig jut érvényre, de sokszor nagyon is fontos szemponttá válik. A hang vagy hangcsoport információs értéke pedig gyakran annak függvénye, mennyi újdonsággal szolgál. Az akkordváltás pillanata mindenképpen meghatározó intenzitásnövelő erő, aminek a dallamban is meg kell jelennie. Ha pedig az új akkord feszültebb, s főleg ha váratlan (pl. álzárlat, szűkített akkord, plagális lépések stb.), nem pedig az előzményekből evidens módon következő, az fokozottan „megdobja” az adott pillanat energiáját. De a

¹⁷ Hasonló, a metrikai súlyokat numerikusan jelölő kottapéldákat R. S. Rockstro is közöl könyve zenei akcentusról szóló részében. (Rockstro, *A Treatise on the Flute*, London: Musica Rara, 1967, 496-500.)

dallamvonal saját történeteit is figyelembe kell venni, itt is úton-útfélen találkozhatunk a formálást befolyásoló tényezőkkel. Ha egy motívumot másodszorra másképpen hallunk, mint első elhangzásakor, ha egy jól felismerhető tendencia, pl. egy szekvencia megtörik, az mindig esemény számba megy, annak „hírértéke” van, ezért ki kell emelni. *Nikolaus Harnoncourt* szerint „négy vagy öt hang után tudjuk, milyen hangnak kellene hatodikként vagy hetedikként következnie, és ez az előrehallás feloldja a testi feszültséget. Ha a zeneszerző fel akarja csigázni a hallgatót, akkor előbb csalódást okoz a várakozásban, dallamilag tévútra vezet, hogy azután egy más helyen oldja fel.”¹⁸ (Vö. *Az emlékezet szerepe a zene megértésében* c. fejezetben mondottakkal.)

Gyakran előfordul, hogy a nem várt fordulat (hirtelen dallami kanyar, alteráció, meglepő akkord, váratlan megszakadás stb.), ami jól tálalva éppen kellemes izgalmat vagy bájt kölcsönözne a zenének, előkészítetlenül zavarónak, hibának tűnik. Olyan félreértést okozhat ez, mint egy poén, egy élc, amit úgy mond el valaki, hogy azt hisszük, komolyan beszél, vagy éppenséggel nyelvbotlásnak tűnik a dolog, de nem fogjuk fel humornak. Ha pedig túlzott az előkészítés, a mesterkelt színpadiasság teszi hiteltelenné és hatástalanná a zenei gesztust, mint mikor túlzott várakozást kelt a viccmesélő, amihez képest a poén csalódást okoz.

Nem túl hálás vállalkozás kísérletet tenni arra, hogy objektív keretek közé szorítsuk a zenei megformálást. Mint látható, igen sokféle folyamat zajlik egyszerre, számos tendenciát lehet felismerni ugyanazon zenei folyamaton belül. De meggyőződésem, hogy maguk a szempontok jól felismerhetők és logikusak, és iránymutatásként tudatosan is fordulhatunk hozzájuk, miközben nem vonjuk kétségbe, hogy az előadó spontaneitása és improvizatív hozzáállása is döntő fontosságú. Épp emiatt létezhet egy darabból többféle jó előadás is. Minden előadó maga dönti el, mikor melyik tendencia pontosan mennyit nyom nála a latban, és azt is, hogy milyen eszközöket használ a hangok általa megélt hierarchiájának érzékeltetésére, hiszen egy hang jelentőségét nem csak hangerőkülönbségekkel tudjuk jelezni. Számos más eszköz áll a rendelkezésünkre, elsősorban a megszólaltatás idejével való operálás (a vártnál később megszólaló hang rendszerint hangsúlyosabbnak hat) és az artikuláció, a hangok formája. De a hangszín, a vibrató is szolgálhatja a zenei rend érzékeltetését ezen a szinten. Az eszköztár hangszerenként változik, egy fúvós és vonós abban a szerencsés helyzetben van, hogy bőséges készlet áll rendelkezésére a hangokban rejlő rend és a zene beszédszerűségének érzékeltetésére, míg egy csembalista kizárólag az időkezeléssel, a díszítésekkel és olykor az akkord felrakásával differenciálhatja játékát.

Legrosszabb esetben persze az előadó mindegyik tendenciának ellentmondóan játszik, és teljesen lényegtelen hangok kerülnek előtérbe nála, míg fontos pillanatok elvesznek. Az ilyesmi

¹⁸ Nikolaus Harnoncourt, *A beszédszerű zene* – Fordította: Péteri Judit (Budapest: Editio Musica, 1988), 19.

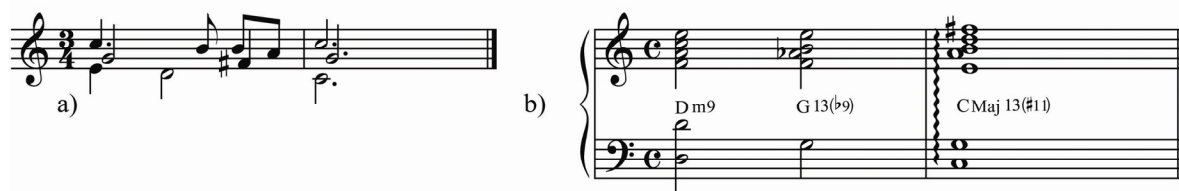
általában vagy zenei képzetlenségből, vagy modorosságból, vagy a hangszerkezelés tökéletlenségéből fakad, és jelzi, hogy a játékos vagy nem hallja önmagát, vagy zenei érzetei nincsenek ráhangolva az adott zenei nyelv szabályaira. Mintha erős akcentussal és nagyon rossz hangsúlyozással beszélne egy idegen nyelvet. Az ún. *általános játék* igen gyakran ehhez az eredményhez vezet. A nagy orosz színész-rendező, *Sztanyiszlavszkij*¹⁹ által használt fogalom arra utal, hogy az előadó általánosságban igyekszik megjeleníteni egy karaktert, annak külsőséges jegyeire koncentrál, és egyáltalán nem veszi figyelembe az egyes esetet, az adott pillanatot, nem érdekli, hogy szövege éppen hol tart, azt mintegy mellékesen mondja csak el, mellőzve annak grammatikai rendjét, és nem átélve a drámai helyzetet, amelyben az éppen elhangzik. Sajnos nagyon elterjedt a zenészek körében is, hogy a muzikalitás nevében ilyen általánosítva közelítenek egy szerephez, azaz egy zeneműhöz vagy annak részletéhez.

A dallam felépítése

Ahogy a dallami feszültség szempontjából is meghatározó a felhangrendszer, amelynek arányai eleve bele vannak táplálva agyunkba, hallásunkba, úgy ez az alapja annak is, hogy hármas-négyes hangzatokban gondolkodunk. A dúr hármashangzat mint a felhangrendszer legelső öt hangjának (alaphang, oktáv, duodecima, két oktáv, két oktáv+nagyterc) együtthangzása az egy hangból bontakozott ki. Mivel nagyrészt még az általunk játszott szólórepertoár is ilyen hangzatokra épül, ezeket az akkordokat mindig fel kell ismernünk, és hallanunk kell magunkban, mikor egy szólamot játszunk. A feladat nem mindig egyszerűsíthető le arra, hogy intenzíven el kell képzelni a hangzat éppen nem hangzó hangjait. Egy akkord, amint rögzül, nem különálló hangok csoportja csupán, hanem egy új, önálló információ (hasonlóan ahhoz, ahogy az egy hangban megszólaló felhangokat sem külön érzékeljük, hanem új minőségnek, egyedi hangszínnek értékeljük). Egy érzetbe tömörülnek a különálló hangélmények, ahogyan a zongorista számára is egy kézpozícióhoz kötődik egy akkord leütése, és nem kell külön gondolnia minden egyes ujjára. Ez az érzet vagy funkciós érzet, vagy már inkább hangszínelmény, s minél több hanggal bővül egyre speciálisabbá a harmónia — ahogy ez a zenetörténet során meg is történt —, annál inkább szín lesz a számunkra. A stílustól függ, hogy a hangterjedelmen vagy a felhangrendszeren belüli távolság mekkora feszültség érzetét kelti. Míg a korai reneszánsz zenében még a terc is zavarónak tűnt, s ezért a záróakkordból kihagyták, addig a modern jazz már tonikai érzettel használ egy ötszörös-hatszoros

¹⁹ Sztanyiszlavszkij, *A színész munkája* (Budapest: Gondolat, 1988) — „A művészet természetes állapota a rend és a harmónia, míg az »általános« maga a káosz” — írja többek közt a 66. oldalon.

terchalmazást is, ahol a basszushoz való viszonyban (és a többi szólamhoz képest is) erősen disszonáns hangközök is megjelennek.



1. kottapélda. Két zárlat: a) reneszánsz ún. landinoi zárlat b) jazz-zárlat

Ez azonban két véglet. Egy mai klasszikuszenész számára alapot képező harmóniavilágban a terc, legyen az kicsi vagy nagy, teljes mértékben konszonánsnak hat, míg az alaphangtól számított kisszeptim (a 3. terc, azaz a 7. részhang) már feltétlenül feloldást igénylő disszonanciának minősül. Érdekes módon ez a disszonancia, azaz a domináns szeptimakkord csak a teljes akkord elmozdulásával együtt képes oldó érzetet létrehozni; késleltetési feloldása nem lehetséges, azaz nem elégszünk meg avval, ha egyszerűen eltűnik a súrlódás az – alsó három hangjában változatlan – hangzathból. Ugyanez nem igaz az alaptól számított bármelyik szekundra, kvartra, tritónusra vagy a nagyszeptimre sem, amelyek késleltetve beleolvadhatnak az akkordba, ha a legközelebbi akkordhangra lépnek át. Sőt a szext is fel tud oldódni az adott akkordon belül, talán csak egy tonikai moll hármashangzat feletti nagyszextre áll még, hogy feltétlenül akkordváltásra kényszerít.

A dallam felépítése jól elemezhető, ha azt a harmónia és az adott hangnem hangsora viszonylatában lépésről lépésre megvizsgáljuk. A következő fejezetben leírt elemek segítségével a hangok hovatarozása könnyen meghatározható, és a hangnem és harmónia relációjában mutatja egy-egy dallamvonal létrejöttét. A mozgáslehetőségek ezen fajtái ismeretében nem csak a megírt dallamokat elemezhetjük, de ezek alkalmazása segít dallamok létrehozásában, kiváltképp pedig a barokk vagy klasszikus műveknél megkívánt díszítések megalkotásában, hiszen a díszítés nem más, mint a dallam sűrítése, bizonyos esetekben átköltése. Alapszabály a tonális zene harmónia- és dallamvilágában egyaránt, hogy akkordon kívüli hang, azaz *disszonancia nem maradhat feloldás nélkül*.

A dallamok ugyanakkor le is egyszerűsíthetők, amennyiben egy-egy jelentéktelenebb, kisebb időegységen belül történő fordulattól megfosztjuk őket, illetve ritmikailag „kiegyenesítjük” a mozgásokat. Leggyakrabban a váltóhangok és az átmenőhangok hagyhatók el, ezáltal jutunk közelebb a dallam vázához, és ekkor ismerhetjük fel, hogy maga a leírt dallam is számos díszítőelemet tartalmaz, amelyek ugyanúgy működnek, mint ahogy az előadó által hozzáadott díszítések.

3. kottapélda. Bach: e-moll szonáta BWV 1034, az I. tétel témája

²⁰ Charles Rosen: *A klasszikus stílus* – Fordította: Komlós Katalin (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 338-339.

esetleg maga is csak utólag gondol, és amely szabályszerűségek a kor, környezet, stílus és a művész saját egyéniségének eredői; erővonalak, amelyek az alkotási pillanat és megannyi külső-belső befolyásoló tényező függvényében hoznak létre egy – minél nagyobb tehetségről van szó, annál eredetibb és megismételhetetlenebb – egyedi művet.

Az utókor, a reprodukáló előadó abban a helyzetben van, hogy statikus egységként képes átlátni a műalkotást. Ez avval az előnnyel jár, hogy jobban megfigyelheti benne a törvényszerűségeket, de avval a hátránnyal is, hogy bár büntetlenül boncolható, de élettelen testként létezik csak a kompozíció. Egy visszafordított folyamat révén szükséges ismét dinamikus, a pillanatban élő és ható zenei folyamattá visszaalakítani a kottát. Ráadásul nem kelhet életre a mű másképp, mint egy (több vagy kevesebb sikerrel, de jó esetben mégis) konzsenialításra törekvő, ám a szerzőtől merőben független és távol álló másik művész egyéniségével „frigyre lépve”. Az előadóművész szerepe tehát a megszólaltatás pillanatában jóformán egyenrangú a szerzőjével, mégha az előbbi többnyire jóval könnyebben helyettesíthető is szerepe betöltésében, mint az utóbbi. A találkozás sikeréért a szerző (főleg, ha már nem él) nem tehet többet. Most az előadón van a sor, hogy felnőjön a feladathoz. Ebben a felkészülésben minden a korral, általában a zenével, az adott stílussal, a szerzővel és főként a műalkotással kapcsolatos tiszta gondolata és őszinte érzése helyet kaphat.

A hanglépések fajtái

Az imént mondottak tudatában folytassuk tovább vizsgálódásainkat, még mindig elemi szinten, és nézzük meg, milyen séma szerint csoportosíthatók a különböző hanglépések a közvetlen környezetükkel való viszonyuk tekintetében. (Az egyszerűség kedvéért úgy képzeljük el, hogy az alábbi dallammozgások alatt változatlan a harmónia.)

1. A *szomszédos hangok* a diatonikus vagy kromatikus skála egymás melletti tagjai, rendszerint szekundok. A szekundlépés funkciója többféle lehet: váltóhang, vezetőhang, átmenőhang.

a) a *váltóhang* egy akkordhangról (ritkábban egy disszonáns hangról) felfelé vagy lefelé majd visszalépő szekund. Egyes esetekben egy szekundnál nagyobb kilépést is érzékelhetünk váltóhangként. Az úgynevezett *körülírás* is váltóhangokból jön létre, mikor is sűrű egymásutánban a tengelyhang felső, majd az alsó szomszédjára lép ki a dallam (vagy fordítva).

b) a *vezetőhang*ról az akkordhangra történő *oldást késleltetés*nek nevezzük, amennyiben a basszus szólamban már megtörtént a funkcióváltás, de ezt egy vagy több szólam csak késve követi, így pillanatnyi sűrűlódás jön létre. Tágabb értelemben nem csak az alaphang alatti kis szekundot, hanem minden akkordhang összes alsó és felső szomszédját vezetőhangnak

nevezhetjük akár kis, akár (ha ez nem alterációval jön létre) nagy szekund távolságra van az oldásától.

c) az *átmenőhang* két akkordhangot köt össze skálaszerű mozgással. Kvart távolság esetén két átmenő hang szükséges az akkordhangok sima átkötéséhez. Bizonyos stílusokban a diatóniából kilépve kromatikusan is lehet szaporítani az átmenő hangok számát, vagy akár hajlítással, *portamento*val is át lehet jutni egyik hangról a másikra.

2. A *rétegugrás* egy többnyire legalább tercnyi hangváltás, ahol a három-négy hangos akkord egyik hangjáról valamelyik másikra ugunk, ezáltal egy másik rétegbe kerülünk át. Olyan környezetben, amelyben a szekundlépések túlsúlyban vannak, az ilyen fordulat mindenképpen valamiféle törésként, tagolásként hat, főleg, ha a lépés fölfelé, a magasabb energia irányába történik. Szeptimakkordok esetén az oktáv és a szeptim közti szekundlépés is rétegugrásnak számít, óvakodnunk kell attól, hogy ne oldás érzettel játsszuk azt.

Gyakori eset, hogy a rétegugrás nem rögtön egy akkordhangra történik, hanem egy harmónián kívüli, disszonáns vezető- vagy váltóhangra, ahonnan aztán késleltetéssel lépünk az adott réteg tengelyhangjára.

3. Nem tartozik viszont az utóbbi kategóriába az *elíziós lépés* jelensége, ahol a felső vezető hang az alsó vezetőhangra ugrik vagy fordítva, s ez bár terc távolság, mindkét hang ugyanahhoz a réteghez tartozó disszonancia, amelyek közül az első nem közvetlenül, csak késve oldódik fel. Ez is lehet a rejtett többszólamúság egyik fajtája, hiszen az elíziós lépés hangjai többnyire egyszerre is megszólalhatnak (szűkített terc esetén csak későbbi stílusokban), s ehelyett hangoznak el egymást követően.

4. A rétegugrás speciális helyzete a *balmozott rétegugrás*, ami nem más, mint egy akkordfelbontás, akkordtörés. Ilyen esetben már nem a hangsor szekundjait halljuk alaplépésnek, hanem a hangzat terceit, kvartját, esetleg (szeptimakkord esetén) szekundját, ezért szomszédos hangként fogjuk érzékelni az egymást követő, szekundnál távolabb eső hangokat, ugrásként pedig csak a *többszörös rétegugrás* fog hatni. Ez hangszertechnikailag is fontos különbség, hiszen ilyenkor a nagyobb lépéseket is az egyszerű skála könnyedségével kell játszani.

A skálahangok esetében a terclépés már jelentősnek minősül, azt ki kell emelnünk, míg a rétegugrásokból *arpeggio*-szerűen építkező anyagban épp a szekundlépés lesz feltűnőbb, mert színesítő disszonanciát hoz a hangzásba.

A többszólamú hallás gyakorlása

Eddig kizárólag elméleti síkon tárgyaltuk a dallam és harmónia szerves összefüggését, az ezzel kapcsolatos pszichológiai tapasztalatokról is csak elvi alapon szóltunk. Egy fuvolásnak azonban akkor is problémát okoz a zene lényegi többszólamúságának felfogása, ha elvileg megértette és elfogadta az általa játszott zene összhangzattani vonatkozásait. Volt szó arról, hogy az éppen elhangzott hangokat emlékezetünk rövid ideig megőrzi, de ahhoz, hogy tudatosan tudjuk kezelni a fejünkben lévő hangokat, ki kell alakítanunk egy speciális hallást és képzeletet, tulajdonképpen egy bizonyos agyfunkciót. Egyéni adottságoktól is függ, hogy kinek milyen mértékben alakul ki magától ez a képessége, de mindenesetre hadd ajánljak néhány gyakorlatot, vagy inkább figyelmi szempontot, amely egy fuvolás vagy más dallamhangszeres számára segítséget jelenthet.

1. „Esőcsepp effektus” (főleg atonális zenében használható): Az egymást követő különböző hangmagasságok úgy fedik le fokozatosan a hangterjedelem egészét, ahogy a megeredő eső teríti be a földet. Ha szándékosan emlékezünk a már elhangzott hangokra, észlelni fogjuk, mikor ér az új hang „szűz területet”, illetve mikor esik már lefedett pontra. Ahogy a víz fokozatosan szárad fel vagy szívja azt be a föld, úgy felejtjük el mi is lassacskán a már lejátszott hangokat, egy idő múlva megint újként fog hatni a visszatérő hangmagasság.

2. „Orgonasípok”: Bizonyos értelemben az előző megfordítottja. Képzeljük el, hogy a hangrendszer összes hangmagassága egyszerre szól, mi azonban csak egyet-egyet engedünk hallhatóvá válni azáltal, hogy az őket elszigetelő zsilipet kinyitjuk egy időre, akár csak az orgonista, aki a megfelelő billentyű lenyomásával enged szabad utat a folyamatosan áramló levegőnek, és eresztí az a megfelelő sípba. Ehhez úgy kell éreznünk, hogy minden hang egyszerre a birtokunkban van, nem kell őket egyesével megalkotni vagy megszerezni.

3. Irányított szelektív hallás: Üssük le egy motívum, egy ütem, egy frázis összes hangját egyidejűleg a zongorán, és aztán a tartott akkordból szép sorjában keressük ki hallásunkkal az egyes hangokat úgy, ahogy azok a dallam szerint követik egymást.

4. Multifóniák: Annak élménye, hogy a fuvolán képesek vagyunk tényszerűen egyszerre több hangot megszólaltatni, hozzásegít ahhoz, hogy ezen élmény felidézésével belső hallásunkban egyszólamú játék esetében is több frekvenciát tudjunk elképzelni egy időben. A többeshangzatok gyakorlása nemcsak a hallást, hanem az izmokat is képessé teszi arra, hogy a több hangmagasságot (az adott hangköz által behatárolt teljes ambitust) a hozzájuk tartozó hangképzési érzeteket közös nevezőre hozva magukba foglalják. Ez könnyíti a hangok közti átjárást is, ezáltal kötésttechnikánkat is fejleszti.

II. fejezet

SZUBJEKTIVITÁS AZ OBJEKTIVITÁSBAN

Már az sem tekinthető evidensnek és egzaktnak, hogy fizikai értelemben egyénenként ugyanazt halljuk meg egy adott akusztikai történetből, hiszen a köztünk lévő fiziológiai, tanultsági, kulturális, érzelmi stb. különbségek miatt ki-ki mást és mást fog fel a hangokból. Pap János a „mindenki azt hall, amit hall”¹ posztulátummal fogadja el ezt a tudományos vizsgálódást megnehezítő tény. Az agy az anyag fizikai rezgését hangélménnyé alakítja át. A ténylegesen felfogott információt végül is mint belső élményt rögzítjük, nem a fizikai történetet éljük át és őrizzük meg, ezért fontosabb számunkra a magunk szubjektív belső hangzó tere, mint a racionális, műszerrel mért valóság. Ideillenek Hamvas Béla szavai a Schumannról írt füzetekéből: „Az ember sohasem a hangot fogja fel, hanem a magasabb [...] transzcendens valóságot, ami túl van az életen.”² Minthogy ilyen módon nem csak a zenész, de a hallgató is „saját képzeletét hallja”, ennek a belső hangzó térnek a megismerése és fejlesztése egyik legfontosabb feladatunk nekünk, előadóknak. Ebben a térben pedig nincsen egyszólamúság, mert az éppen hangzó és a potenciális hangmagasságok csaknem egyforma súllyal esnek latba, őket egyidejűleg ápolni kell.

Mint látható, a tárgy arra kényszerít minket, hogy ingoványos talajra lépünk: olyan érzetokről, élményekről, belső tapasztalatokról kell beszélnünk, amelyeket máshogy, mint a zenén keresztül alig-alig oszthatunk meg egymással. „A zene túl precíz ahhoz, hogy szavakkal ki lehessen fejezni” – mondta igen találóan Mendelssohn, mert a verbális (bal agyféltekei) kommunikáció javíthatatlanul ügyetlen és gyarló marad, mikor a zenét kívánja utolérni, azaz zenei vagy bármilyen személyes, érzeti, érzelmi (jobb agyféltekei) élményt akar tetten érni és közvetíteni. Ez komoly akadálya élményeink megoszthatóságának, illetve hogy azokat verbális módon pontosan és biztosan tudjuk közölni a másikkal. Ahogyan nem lehetünk biztosak abban, hogy ugyanaz a tárgy ugyanolyan színűnek tetszik-e a másik embernek, mint nekünk, és hogy ha ugyanolyan is, ugyanazt az élményt nyújtja-e, úgy kell itt is közlekednünk egy olyan világban, amelyről nem tudhatjuk, kinek mit jelent. Míg a mérhető fizikai világban biztosak lehetünk abban, hogy bizonyos mértékig ugyanazt tapasztalja mindenki, és ezt tudományos magyarázatok, statisztikák is igazolni tudják, a művészet területén ilyen racionalizálható adatok sokkal nehezebben gyűjthetők be. Ugyanakkor a zenei nyelvezet kialakulása, az abban eluralkodó állandó elemek, közhelyek, törvényszerűségek arra engednek következtetni, hogy – akárcsak a beszélt nyelvek – a zene mégiscsak közös, valamilyen módon (talán nem éppen

¹ Pap János, *Hang – ember – hang* (Budapest: Vince kiadó, 2002), 83.

² Hamvas Béla, *Schumann* (Budapest: magánkiadás, 1934)

verbálisan) megosztható élményekre épül. Ha nem így lenne, nem tudná a zene összekovácsolni a közösséget, nem remélhetnénk, hogy ugyanazt a zenét (különösen ugyanabban a pillanatban, azonos helyszínen és előadásban) hallván a hallgatók hasonló lelki állapotba kerülnek, hasonló érzésekkel szembesülnek.

A végső élmény persze így is egyedi, mindenkiben más és más, de mégis vannak olyan elemek, amelyek biztosan hasonló érzeteket keltenek mindenkiben. Nehéz megmondani, mikor alapfeltétele ennek a közös kulturális háttér vagy az adott zenei stílus alapos ismerete, és mikor elég az, hogy mindannyian emberek vagyunk, akik agyába abszolút mértékként van beleépítve a felhangrendszer, akik képesek vagyunk az időt egyenletes egységekre osztani, akiknek az idegrendszere és emlékezete hasonlóan működik, akik saját mozgásuk és a környezet megismerése révén hasonló fizikai tapasztalatokhoz jutottak, akik az emberi személyiség fejlődésének részeseként hasonló lelki élményeket éltek már át. De kétségtelen, hogy ha nehezen is kommunikálhatók a tapasztalataink, sokszor érezzük bizonyítottnak, hogy nem is vagyunk olyan nagyon különbözőek, ha a zene befogadásáról van szó.

Az azonosság leginkább azon a szinten tekinthető evidensnek, amit zsigerinek szokás nevezni. A barokk korra alakult ki az *affektuselmélet*, amely alapvető kategóriákba sorolta az emberi érzelmeket, és ezek tipikus vagy helyes arányát, sorrendjét kereste a zeneművekben is. Ez a tan az ún. *kategorikus affektusokra* épít (szomorúság, vidámság, magányosság, harcias, enyelgő, elgondolkodó jelleg stb.). Van azonban egy másik, a modern pszichológia által felismert élményréteg is, amellyel a zene határozottan él, és amely az előzőnél még ősbibb, elemibb érzeteket foglal magába. Ezt a csecsemőkornak is korábbi szakaszában körvonalazódó, részben talán archetipikusnak is tekinthető élményréteget *vitalitás affektusoknak* nevezi Daniel N. Stern. Ide tartoznak olyan alapélményeink, mint a sietés, eltűnés, félbemaradás, kirobbanás, megérkezés, eltöltöttség, feszült várakozás és hasonló, sokszor pozitív vagy negatív előjellel, vagy akár semleges módon is megtapasztalható „időbeli érzésalakok”. Ezen a szinten még inkább azonosak vagyunk, mint a kategorikus affektusok szintjén, és kevesebb tanulás és stílusismeret kell ahhoz, hogy a zenében felismerjük ezeket az utalásokat. Az ókori görög zeneelmélet pontosan rögzítette, mely modális hangsorhoz milyen érzelmi vagy erkölcsi tartalom társul.³ Nehéz elképzelni, hogy ezeket a tartalmakat egy egészen távoli kultúrán felnőtt, pl. mai európai ember azonnal átérezné, abban viszont biztosak lehetünk, hogy akárhonnán is jöttünk, egy zenedarab végén a nyugvópont hasonlóan olyan érzetet fog kelteni bennünk, mint a hazaérkezés vagy megpihenés, egy késleltetés feloldása pedig tudatlanul is a megszűnő fájdalom örömét fogja okozni. És ugyanígy élheti át egy európai is sok más kultúra zenéjének alapgesztusait minden tanulás nélkül.

³ Platón: *Az állam, III. könyv* – Szabó Miklós fordítása in: *Platón összes művei II.*, (Budapest: Európa, 1984)

A vitalitás affektusok fontos sajátossága, hogy könnyen átvihetők egyik érzékszerről a másikra, a zene esetében pl. a testi, kinematikai érzékelésről a hangélményre és viszont. Ez a *színesztézia* jelensége, amely „fogalma alatt egy adott típusú aktív érzékeléshez társuló másik érzéketi modalitás ingerületeit értjük.”⁴ Tehát pl. színeket látunk vagy hőérzettel szembesülünk hangok hallatán. (De – ha már itt tartunk – az sem véletlen, hogy pl. beszélünk meleg és hideg színekről.)

A színesztézia képessége, képzeletünk munkája nyomán a hangot általában az anyag metaforájaként éljük át. A rezgést anyagszerű tulajdonságokkal ruházzuk fel (szín, súly, sebesség, keménység, felület, rugalmasság stb.), és olybá vesszük, mint amire az anyagi világ fizikai törvényszerűségei vonatkoznak. Zenélés közben a már említett belső hangzó térben mozgatjuk ezt a (hang)anyagot, a gravitáció és súrlódás tapasztalatával „emeljük, ejtjük” azt, „gurítjuk” vagy „dobálózunk vele”, mint valami labdával, „célzunk”, „küzdünk a közegellenállással”, „cipeljük” vagy „könnyedén továbblibbentjük” stb. Ezeket az érzeteket mind átélhetjük, mikor zenét játszunk vagy hallgatunk, ha nem is feltétlenül tudatosítjuk magunkban a megfeleléseket.

A hangok hasonló érzésekhez vezetnek el, mint amilyeneket fizikai létezésünk, mozgásunk, testérzeteink, magunk és környezetünk megtapasztalása révén is szerezhetünk: pl. felkapaszkodunk a dombra, felérünk a csúcsra, majd aláereszkedünk (dallamív); vagy megemelünk egy nehéz csomagot (feszültség), majd megkönnyebbülve letesszük (oldás); vagy magasra emeljük a fejszét, erőt összpontosítva kivárunk, majd lesújtunk (sforzato). De a zene révén a hallás szférájába utalhatunk emocionálisabb jellegű élményeket is, mint amikor a cél felé közeledéskor mindent beleadva felgyorsítunk, (hiszen már nem kell tartalékolni) (stretta), majd diadalmasan megérkezünk (koronás, forte tonikai akkord). Ezért alkalmas a zene virtuálisan megjeleníteni a fizikai világot, saját belső élményeink világát, vagy akár a társas kapcsolatok szinonimájaként is képes működni, mikor a hangok, részletek vagy a szólamok relációját személyek viszonya, párbeszéde leképezéseként éljük át, ahogy azt a zenetanítás során sokszor ki is fejezzük. Élményeink fizikai és lelki (vagy akár szellemi) természete a vitalitás affektusok szintjén összemosódik, jellegük általában nem egyértelműen ilyen vagy olyan. Ki ne ismerné a kellemes kifáradás, például egy nagy focizás utáni állapot fizikai-lelki érzetét, amelyben a kínzó fáradtság, a megpihenés öröme, a hűsítő zuhanyra várakozás feszültsége és képzeletben előre átélt élvezete, a meccs izgalmának egyre távolodó belső morajlása, a belőtt gólok és kihagyott helyzetek vegyes emlékei keverednek egészen egy érzetben. Egy ilyen élmény nagyon sokrétű, nagyon egyéni, s egyúttal mégis nagyon közös. A

⁴ Pap János, *Hang – Ember – Hang* (Budapest: Vince kiadó, 2002), 74.

zene ezeket a komplex élményeket tudja minden más nyelvezetnél pontosabban, gyorsabban⁵, összesűrítettebben és egyúttal a legabsztraktabb formában, azaz a legprecízebben megjeleníteni. Sőt, Stern szerint „a muzsika olyan érzéseket kelt, melyek többet jelentenek az affektusoknál; ezek az érzések »tiszták« és elvontak.”⁶ Ha nem így lenne, aligha fordulnánk a zenéhez, hiszen nem kapnánk tőle többet és mást, mint a mindennapok élményeinek reprodukcióját.

A jó zenei előadás tulajdonképpen pszeudoszintézis, hiszen az előadó szándékosan idéz fel nem zenei érzeteket önmagában és a hallgatóban. Ezen érzetek igaz (odaillő és őszinte) volta és intenzitása a zene hatásának talán legfontosabb eszköze.

A zenélés mint teremtmény aktus

Ma már csak a legkonokabb materialisták tagadják, hogy megismerésünk korlátai okozzák csak, hogy az anyagot látjuk objektívnak és elsődlegesnek, míg a fölötte álló szellemi erőket sokkal homályosabban értjük meg és érzékeljük. Vallásoktól függetlenül megállapíthatjuk, hogy a materializmus a maga objektívnak kikiáltott tudásával nem ismer választ a zenélés miértjére és mibenlétére, hiszen annak semmiféle materiális következménye és haszna nincs, ha igen (pl. fiziológiai változás, vérnyomás-emelkedés stb. előidézése), akkor sem közvetlen módon, hanem valami láthatatlan csatorna segítségével, közvetett okból következik be ilyesmi.

Balogh Béla Végső valóság c. könyvében⁷ pontosan és meggyőzően írja le azt a ma már lassan a természettudomány által is komolyan vett felfogást, amely feloldja az anyagi és hullámtermészetű dolgok közti ellentmondást. E két jelenség kibékíthetlensége legelőször a fényjelenségek vizsgálatakor hozta zavarba a tudósokat. A fizikus Fritjof Capra híres könyvében már 1975-ben így írt: „A világegyetem részekre nem bontható energiaszervezetek dinamikus szövete.” „...nemcsak a relativitáselmélet négydimenziós világában derül ki egymásnak látszólag ellentmondó és összeegyeztethetetlen fogalmakról, hogy ugyanannak a valóságnak eltérő nézőpontjai. A modern fizikában az összeegyeztethetetlen fogalmak egyesítésének talán a leghíresebb esete az atomfizikában található: az, ahogy egyesítették a részecske és a hullám fogalmát. Atomi szinten az anyag kettős természetű: megjelenik részecskeként is és hullámként is.”⁸

⁵ Lev Tolsztoj a zenét „az érzelmek gyorsításának” nevezte.

⁶ Daniel N. Stern, *Az anyaság állapota*, – Fordította: Dr. Balázs-Piri Tamás (Budapest: Animula kiadó, 1995) 88.

⁷ Balogh Béla, *A végső valóság* (Budapest: Bioenergetic Kiadó, 2003)

⁸ F. Capra, *A fizika taoja* – Fordította: Pavlov Anna (Flamingo Edition 1975, Budapest: Tericum, 1990) 94., 174.

Balogh intuitív belátása tehát nem megy sokkal túl a tudomány tapasztalatain, amelyek lassan az anyag részecske természetének képzetéről való lemondásra kényszerítik a kvantumfizikusokat. Szerinte az univerzumban minden dolog rezgés, csak hogy az ember bizonyos frekvenciasávot szilárdnak fog fel, és ezt anyagnak nevezi. A legmagasabb rezgésszámokat már nem érzékeljük hétköznapi szinten, ezen dolgok hatását azonban annál inkább, ezért tudunk létezésükről, és beszélünk róluk. Ez volna a szellem és lélek köre. Az anyagénál alacsonyabb frekvencia jellemzi pl. a rádióhullámokat, ezek egy olyan sávba tartoznak, amelyet az ember közvetlenül szintén nem érzékel, megfelelő vevőkészülékkel viszont annál egyértelműbb a jelenléte, hiszen megszólal a rádió, működik a mobiltelefon. A léleklátásra egyelőre nem sikerült ilyen műszert gyártani, ezért a belénk épített készülék, az intuíció fejlesztése az egyetlen lehetőségünk.

Minden anyagnak megvan a maga jellemző rezgésszáma (ami maga is állóhullámok eredője), míg az anyagénál is alacsonyabb rezgésszámot fényként, hangként fogja fel az emberi tudat. Az alapelv szerint a magasabb rezgésszám képes alacsonyabb létrehozására: így teremti a szellemi az anyagit, és így vagyunk képesek mi szellemi akaratunkkal, anyagi eszközeink segítségével hangokat létrehozni.

A nagy emberi szenvedély, a Teremtés megismerésének vágya több fronton folyó harcra készítet bennünket. A tapasztalat és ennek racionális feldolgozása a *természettudományok* feladat, az intuitív tapasztalás és ennek feldolgozása a *vallás*, a *művészet* pedig egy harmadik úton indul el: maga is alkot, hogy evvel élményként élje újra és tapasztalja meg a teremtetést. (Ez egyébként a gyerekjáték édestestvére: a gyermek is alkotás, építés, rajzolás, szerepjátékok útján ismerkedik meg a „való világgal”.) A zene esetében ez annyit jelent, hogy akaratunk alá hajtjuk az alacsonyabb rezgésszámú anyagot (testünket és hangszerünket), hogy segítségükkel még alacsonyabb rezgésszámokat, hangokat hozzunk létre. Mi ezen a szinten tudunk egészen újat alkotni és magas fokú rendet teremteni és tartani. Ha elfogadjuk az „ami fenn, az lenn” ősi bölcsességét, akkor az általunk keresett rend nem lehet nagyon különböző a minket magába foglaló univerzum rendjétől, tehát joggal remélhetjük, hogy a zenéléssel valóban közelebb kerülünk a világ megértéséhez, és a zenében mások által is átélhető rend a hallgatót is segíti ebben.

Ha tehát a zenélés a teremtés folyamatát képezi le, vagyis azt a mozzanatot, amint a szellem anyagot „állít elő”, akkor az általunk létrehozott „objektum”, a hang, azaz a zene anyaga nem véletlenül kelt anyagi asszociációkat. S ha már megteremtettük ezt a metaforikus anyagot, miért ne játszunk vele kedvünkre? Kedvünkre, de nem felelőtlenül. Be kell látnunk, hogy cselekedeteinknek ebben a szubjektív világban is következményei vannak, mert érzékelésünknek ezen a szintjén is el kell fogadnunk bizonyos „fizikai” törvényeket, amelyeket

viszont nem mi teremtünk meg; azok egyetemesek, akár csak a gravitáció vagy a közegellenállás racionálisan is leírható és minden pillanatban tapasztalható törvényei az anyagi világ körében. Ezek a „pszichofizikai” törvények a zenei súlyrendben, a feszültség-oldás viszonyban, a felhangrendszerre alapuló összhangzatokban és még sok mindenben megnyilvánulnak. Talán éppen a nyugati zene igazodik a legkomplexebben ezekhez az általános érvényű törvényekhez, ebben a zenekultúrában épülnek a legbonyolultabb zenei építmények, az elmúlt évszázadokban olyan magas szervezettségi fok elérésére vált képessé a kompozíció európai hagyománya, amely az egész művészettörténetben páratlan.

A zene mint kommunikációs eszköz

Az előző fejezet és az elkövetkezendő fejezetek is azon a szinten kívánnak mozogni, amely elemi, alapvető emberi természetünknek és tapasztalatainknak köszönhetően közösnek tekinthető. Az élmény itt is szubjektív, de sejthető, hogy a tendenciákat bizonyos erős törvényszerűségek határozzák meg, amelyek révén reális esély van arra, hogy a befogadó azt fogja érteni, amit a közlő (szerző és előadó) neki mondani kíván.

Hadd jegyezzük meg azonban, hogy még a legegzaktabbnak vélt kommunikáció, a nyelv is tartalmaz számos olyan elemet, amelyek révén a közlés 100 %-os sikerében nem lehetünk biztosak. Élőszóban a metakommunikáció segítséget nyújthat ugyan, de ugyanannyira félreértésekhez is vezethet, főleg olyankor, mikor az egzakt közlés és az őt kísérő hanglejtés, mimika, gesztusok egymásnak ellentmondó jelentést közvetítenek. Ilyenkor szubjektív döntés, melyiknek hisz inkább a befogadó (pl. a kedves szavaknak, vagy a mézes-mázosság mögött sejthető hamisságnak). Az írott szövegben a nyelvi közlés objektívebbnek tűnik, hiszen a metakommunikációs árnyalatok nem befolyásolnak minket, ezért ezt bizonyos témákban előnyben részesítjük, de számtalan esetben történik félreértés a legjobb szándék és a leggondosabb fogalmazás ellenére is. Ahogy mondják, „mindenki azt hall ki belőle, amit akar”, vagy „azt olvas ki a sorok közül, ami neki tetszik”. A szubjektív elem és az esetlegesség tehát itt is jelen van, a zenén pedig még sokkal kevésbé kérhetjük számon, hogy objektív legyen. Mindazonáltal miközben tudatában vagyunk a zene alapvetően szubjektív voltának, a fentebb említett okokból és kitételek mellett mégis hihető, hogy azt bizonyos határokon belül egzakt objektivitással tárgyalhatjuk.

A zene nem csupán a fizikai világ, de a nyelv metaforája is, és mint ilyen szintén bizonyos törvényszerűségeknek engedelmeskedik. A nyelvben is sokféleképpen ki lehet valamit fejezni, és a kifejezés árnyalatai árnyalni fogják a mondandót is. A fogalmazás a komponált zene

esetében a zeneszerző dolga, ahogy a drámaíró is rögzíti a szöveget. Neki is engedelmeskednie kell a nyelvtan szabályainak, azokat objektívnak kell elfogadnia, s csak ezt a feltételt teljesítve foghat szubjektív mondanivalója szubjektív megfogalmazásához. A következő ponton, az elmondás vagy megszólaltatás szintjén újabb szubjektum, a színész vagy zenész lép be a folyamatba. Az ő jelenléte további bizonytalansági tényező, és hogy ez a bizonytalanság ne lehetetlenítse el teljesen a mű célba érését, neki is tudomásul kell venni bizonyos alapfeltételeket, a nyelv ill. a zenei stílus törvényszerűségeit, hiszen ezek azok a biztos pontok, amelyek legalább esélyt adnak arra, hogy a befogadó ne értse félre a közlést.

Mi tehát a zenei nyelvnek a komponistára és az előadóra vonatkozó, közmegegyezésen vagy még inkább kollektív tudattalanon nyugvó szabályosságaira építünk, ezért merészelünk szubjektívnak tűnő érzésekre hagyatkozva objektívnak szánt állításokat tenni. A tudományos egzaktság ennek ellenére nem kérhető maradéktalanul számon gondolatmeneteinken éppen a zenével és általában az emberi érzésekkel kapcsolatos verbális közlés akadozó mivolta miatt, amiből kifolyólag maga a pszichológia, azaz a lélek tudománya is meglehetősen lassan tapogatózva halad csak előre, és az objektivitást meglehetősen sok szubjektív vonatkozással fűszerezve tudhatja csak magáénak. Ez talán azért is van így, mert ebben a tudományágban keveredik leginkább össze a megismerő (szubjektum) és a megismerni kívánt tárgy (objektum), és a kettő közti határ meghúzása szinte lehetetlen.⁹ A zenéről való beszédben pedig szintén saját legszemélyesebb élményeinket próbáljuk külső szemlélőként vizsgálni, ami elég bajos, ennél már csak az nehezebb, mikor egy másik ember érzéseit kívánjuk studiózni.

Hangzatok és érzetek

Ha eddig nem vált volna világossá, miért is citáltuk ide ezt a tárgyunktól látszólag távol eső témát, miért kezdtünk pszichológiai, zeneesztétikai és filozófiai fejtegetésekbe, akkor gondoljunk arra, hogy ha a zene átélése elsősorban (lelki és fizikai érzeteket tömörítő) vitalitás affektusok formájában történik, akkor a dallami és harmóniai történések is ilyen élményeket keltenek bennünk. A funkciós érzetet és általában a harmóniai érzéket valószínűleg ilyen módon lehet a leginkább beazonosítani. A három alapfunkció maga is három alapaffektus: a *tonika* a feszültségmentes megnyugvás érzete, az otthon, ami kellemes, de ingerszegény, hosszú ideig unalmas; a *domináns* az energiával telt állapot (hiszen feljebb kell jutnunk a felhangsoron egy kvinttel, ahhoz többlet energia szükséges), a kilépés a külvilágba, a tevékenység, aktivitás

⁹ Érdekes módon már a kvantumfizika is eljutott arra a felismerésre, hogy a megfigyelő személye és szándéka még ott is végtelenen befolyásolja a megfigyelt eseményt és annak kimenetelét.

érzése, amiből jól esik egy idő után megtérni a biztonságos (tonikai) otthonba; az (egy időben kontradominánsnak is nevezett) *szubdomináns* az elnehezülés, tehetetlenség, a befelé fordulás, lesüllyedés (az alsó kvintre), a passzivitás állapota, egy másik irányú kilépés tehát az abszolút komfortérzetből, amihez képest a tonika egy éberebb, tette később, öntudatosabb állapot. Ezek a funkciós állapotok természetesen relatívak, pl. az V. fok az őt követő váltódomináns viszonylatában már tonikai színezetet kap. Számptalan módon követhetik egymást az akkordok, így szövevényes, igen összetett és sokrétű érzetek alakulnak ki egy folyamat kellős közepén, hogy aztán a folyamat végén kitisztuljon a kép.

De ha az időbeliségtől el is tekintünk, és csak a három funkcióhoz a klasszikus összhangzattanban rendelhető összes akkordot és azoknak árnyalatait, felrakásait vesszük, azok is mind-mind egy sajátos, nehezen megnevezhető érzetet, affektust keltenek bennünk, ha pedig a későromantika vagy a jazz gazdag harmóniavilágában kalandozunk, akkor még inkább ezt tapasztaljuk. A harmóniák érzete, hangulata tulajdonképpen független attól, valójában tudjuk-e, milyen hangokat hallunk. Az interpretáció szempontjából elhanyagolható, hogy vannak-e racionális ismereteink a zene felépítéséről, illetve hogy meg tudnánk-e nevezni az adott harmóniát összes hangjaival együtt. Van, aki ténylegesen meghall minden frekvenciát, de nem éli át azok különbségét mélyen, míg az ún. ösztönös zenész olykor részletező pontossággal közvetíti a harmóniai árnyalatokat, minden lehetséges eszközt bevet, hogy a zenei szerkezetet világossá tegye hallgatója számára, de bajban volna, ha meg kellene magyaráznia, mit miért tesz, és esetleg összhangzattani ismeretei is csekélyek. Végző soron pedig elmondhatjuk, hogy a művészi élmény szempontjából csak az átélés számít, a műszerszerű észlelés, a racionális belátás vagy az elméleti spekuláció nem képvisel értéket. Ezek haszna az interpretációt illetően tehát elsősorban abban rejlik, hogy tévelygő ösztöneinket útbaigazítsa, megregulázza, korrigálja. Legtöbbünknek azonban szükségünk van erre a segítségre, mert csak a zseni az, aki rögtön egyben látja a dolgokat, vagy talán még ő sem; a nagy tehetség is ritkán elég ahhoz, hogy tudatos vizsgálódás nélkül teljesen átlássunk és átéljünk mindent, ami a zenei folyamatot létrehozza. Hiába beszél a saját anyanyelvén egy nagyszerű színész, neki is értelmezni, elemezni kell a szöveget ahhoz, hogy kialakítsa a tökéletes hangsúlyozást.

Carl Stumpf hangpszichológiájában bevezette a *szonanciafokok* fogalmát, amely tulajdonképpen a hangközök által keltett érzetekre utal. „Pszichológiai tényként mindig, a zenei és zeneelméleti lappangás időszakában is léteztek” – írja Dahlhaus a szonanciákkal

kapcsolatban¹⁰, olyan élményszintről van tehát szó, amely gyökerei az emberi pszichikum mélyébe vezetnek, egyetemesek, nem pedig tanulás vagy kulturális közeg függvényei.

Az együtthangzás ilyen szonanciafokok keveredése, a különböző szólamok között különböző módon kombinálódnak ezek az érzetek, és állnak össze egy, az időbeli folyamatban, a környező hangzatok viszonylatában állandóan változó élményfolyammá. Ennek az élményanyagnak az érzékeny leképezése tulajdonképpen a kifinomult harmóniai érzék, amely igen fontos számunkra, kiváltképp, mikor egyedül játszunk. Az egy szólamban rejlő harmóniai történéseket egy szál fuvolán, de még vonós hangszeren sem tudjuk maradéktalanul jelezni, még egy rendkívül komplexen megszerkesztett Bach-partitában is igencsak ügyeskednünk kell, hogy a harmónia teljességét kihámozzuk. A le nem írt és el nem játszott hangok helyén azonban – a leírt és eljátszott hangok megformálásának segítségével – mégiscsak fel tudunk idézni ahhoz hasonló érzeteket, amilyeneket a teljes harmóniák keltenének. Csak fel kell ezeket ismernünk (akár ösztönösen, akár az elemzés segítségével), át kell őket élnünk, és hagynunk kell, hogy spontaneitásunk közölje ezeket az érzéseket a hallgatóval. Erre megvannak a zenei eszközeink: az idő, a dinamika, a vibrató, az artikuláció és a hangszín, és bizonyára a képzelet szuggesztív ereje is szükséges, ezt azonban nemigen tudjuk tetten érni.

A rejtett többszólamúság előadói problémája végső soron ez lesz: az illúzió keltése, hogy igazából nem egy hangszer szól, hanem duett, kórus vagy egy egész zenekar, és ennek nem az a lényege, hogy a hallgató „hallucináljon”, és egyszerre több hangot véljen érzékelni, hanem az, hogy az összhangzás lelki élményét megkapja. Ahogyan egy jó festmény is, bár két dimenziós, hatásában jól érzékelteti a teret, ahogy egy jó grafikus néhány ceruzavonással jellemeket tud megragadni, azaz a teljes információ töredéke elég számára ahhoz, hogy – bekalkulálva a befogadó ismereteit és beindítva fantáziáját – a teljesség élményét tudja visszaadni, úgy kell nekünk is a megfelelő vitalitás affektusok és fizikai élmények felébresztésével túllépni az egyszólamúság korlátain.

Ehhez azonban a művészi érzékenységen túl szükséges, hogy a zenei nyelv törvénykönyvét betéve tudjuk. Ha ugyanis megszegjük az ebben foglalt szabályokat, akkor a zenei nyelv szerkezete és a hatás nem erősíteni, hanem gyengíteni fogják egymást, valami olyat akarunk elmondani a darabbal vagy valamely momentumával, amiről nem szól. Amikor pontosan fedi egymást a szöveg és az élmény, amelyet közvetíteni kívánunk vele, akkor a két dolog egymást felerősíti, míg félreértelmezés esetén az előadás a mű ellen dolgozik.

¹⁰ Carl Dahlhaus: „Mi a zene” in Dahlhaus – Eggebrecht, *Mi a zene?*, – Fordította: Nádori Lília (Budapest: Osiris Kiadó, 2004) 135-143., 143.

Ez a kiadatlan, sőt, meg sem írt törvénykönyv tulajdonképpen egy interpretációelméleti alpmű, amely tartalma elszórva megtalálható a régi traktátusokban, egészében pedig megvan mindannyiunkban. E rendszer megtapasztalása, elméleti szintre emelése, majd gyakorlati alkalmazása tűnik a legbiztosabb útnak a jó előadáshoz, még ha a gyakorlati zenésznek nincs is ínyére az ilyesmi. Pedig: „Gyakorlat – elmélet nélkül: ilyesmi nem létezik. Emiatt viszont elmélet és gyakorlat nem ellentétek, hanem egyazon éremnek: a nyugati zene érmének két oldalát képviselik, amelynek története az elmélet és gyakorlat egységén, azaz nyugati értelemben vett hagyományán nyugszik.”¹¹

Törvény és konvenció

Fel kell hívnunk a figyelmet egy mindannyiunkra leselkedő veszélyre: a *konvenció*, a szokás egyáltalán nem azonos azokkal a *törvényszerűsége*ekkel, amelyekről beszélünk. Míg a törvényszerűségek mélyen gyökereznek az emberi pszichikumban, mindannyiunkban közősek, és így a jó értelemben vett *tradíció* kialakulásának gerjesztői, addig a konvenció gyakran felszínes, az emberi lustaságra, gyengeségre, modorosságra épülő szokás, amely csak statisztikailag objektív (mert a legtöbben követik), de nagyon gyakran éppen a mélyebb törvényszerűségnek ellentmondó – s mint ilyen – káros szabályként jelenik meg. Nem kell példákat hozni, hogy általános értelemben is milyen súlyos ellentétbe tud kerülni a szokás a törvényekkel. Az is jól látható, hogy gyakran helytelen, értelmetlen nyelvi fordulatok és hibás hangsúlyok válnak mindennapossá beszédünkben, ez azonban nem jelenti azt, hogy ez kötelező törvény volna. Az ilyesmi szokás, mégpedig rossz szokás, ami ellen küzdeni kell, nem pedig igazodnunk hozzá. Résen kell lennünk, hogy a kettőt élesen megkülönböztessük egymástól.

Két sajnálatos vétség gyakran terheli az előadó lelkét. Az egyik, hogy magasra tartja „a zene szubjektív” feliratú táblát, ennek fedezékében próbálja megúsni a zene elemi törvényeinek betartását és legalizálni hangsúlyozási, értelmezési hibáit. Másfelől és eléggé ellentmondásos módon törvényerőre kívánja emelni a felszínes, hibás vagy esetleges szokásokat, és a muzikalitás, a beavatottság, a stílusérzék értékmérőjeként tűnteti fel ezek ismeretét. Mindkét mozzanatot tévesnek tartom, és véleményem szerint a zenei előadóművészetnek igen sokat lehet ártani velük.

Tipikus példája ennek a csúsztatásnak, a szubjektív és objektív felcserélésének a tempóhoz való viszony. A zenében az időt szubjektíven éljük át még akkor is, mikor teljesen pontosan,

¹¹ Hans Heinrich Eggebrecht: „A zene fogalma és az európai hagyomány” in: Dahlhaus – Eggebrecht, *Mi a zene?* – Fordította: Nádori Lília (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 25-32., 27.

periodikus metrumokkal játszunk, mint pl. a repetitív zenében. Az adott zene jellege határozza meg, hogy a zenei és a metrikus idő mennyire fedi egymást, és a helyes, a pontos nem mindig az egyforma. Sőt ritkán. A harmóniák, a metrikai hely, a dallami fordulat, a formai pillanat folytán minden hang más és más, és ha köztük igazságot akarunk tenni, akkor nem az a megoldás, hogy őket uniformisba öltöztetjük, és egyformán játszunk, hanem éppen az, hogy a köztük lévő hierarchiát intenzitásbeli, artikulációs és nem utolsó sorban időbeli eszközökkel követjük. Ha a hangok belső rendje és megszólalásuk összhangba kerül, akkor mondhatjuk, hogy kiegyenlítően játszunk, nem pedig akkor, ha azonos tulajdonságokat erőltetünk rájuk. (Ez pontosan úgy van a hangok világában, mint a társadalomban: tagjainak vannak közös jogai és kötelességei, de az életben és a társadalomban az emberek feladata mégis különböző, mint ahogy tulajdonságaik, igényeik, képességeik, vonzalmaik is különbözők. A jó és rossz közti különbségtétel egy ponton túl egészen személyre szabottá válik, és inkább arról szól, ki hogyan tölti be saját rendelt szerepét, nem határozható meg valamiféle általános érvényű értékrendszer szerint.)

A zenei előadásban éppen az a szép, hogy e kétféle szempontrendszert, a tárgyilagos tisztaságot és a személyes érzékenységet egymás mellé csempészi, és finoman elcsúsztatva-összemosva folyamatosan követi mindkettőt. Ez a finom interferencia az, amely az idea és megtestesülés, a képzelet és valóság közt fennálló ambivalens viszonyban is érzékelhető: így él együtt különös házasságban objektivitás és szubjektivitás.

III. fejezet

A SZÓLÓ FUVOLAIRODALOM TANULMÁNYOZÁSA A TÖBBSZÓLAMÚ GONDOLKODÁS SZEMPONTJÁBÓL

Miután igyekeztünk akusztikai és pszichológiai alapokon bizonyítani az egyszólamúság nonszensz mivoltát, majd megpróbáltuk körüljárni a zenei alkotás és élmény alapvető természetét, lépünk tovább, és evezünk a gyakorlat sokkal biztonságosabb vizeire. A továbbiakban időrendben áttekintjük a fuvolairodalmat, kikötünk néhány jelentős vagy tipikus darabjánál, azok (elsősorban harmóniai) elemzésével igyekszünk közelebb kerülni a többszólamú gondolkodás mindennapi alkalmazásához. Mivel a minket érdeklő problémák legmarkánsabban a kíséret nélküli fuvolazenében jelennek meg, ezért elsősorban szólódarabokról lesz szó.

A BAROKK

A harántfuvola csaknem töretlen európai karrierje a barokk korszakkal kezdődött. A hangszer a reneszánsz idején is használatos volt ugyan, és a legkülönbözőbb kultúrák ismerték, ismerik különböző változatait, de mégis a 17. század végi Franciaországban nyert olyan formát, amely már saját, gazdag irodalmat érdemelt és kapott, és amely egyenes ági leszármazottjának tekinthető a ma használatos fuvola is. Nem véletlen, hogy a Böhme-fuvola legkorszerűbb változatán manapság játszott legkorábbi darabok is ebből az időből származnak, korábbi zenét csak elvétve hallhatunk modern fuvolán. Ez annak is köszönhető, hogy – ami a reneszánszra és még a kora barokkra is jellemző volt – a megkomponált anyagok nem voltak hangszerspecifikusak, az ún. dallamhangszerek egymást kiválthatták az előadásban, ahogy átjárhatóság volt a basszushangszerek vagy az akkordikus hangszerek közt is.

Itt, a barokk zene világában kezdjük tehát el a fuvolairodalomban tett felfedező utunkat. Ezt indokolják az imént elmondottak, de talán a zenei nyelv is alkalmasabb a korábbinál arra, hogy a harmónia és a dallam kapcsolatát elemezhessük. A barokk dallamszerkesztés valószínűleg minden másnál jobban mutatja, hogy az a harmónia közvetlen kibontásának gyümölcse, harmóniai vonatkozások nélkül nem születhetett egyetlen apró motívum sem. A számozott basszus elterjedésével az akkordikus, homofón gondolkodás rögzült, és bár a polifónia ideája is érvényes volt, a szólamok vízszintes mozgása, a felső vagy akár a belső szólamok dallami szépsége és az ellentételezés is szempont marad, egy darabnak sok esetben mégis a harmóniai váza lesz a legállandóbb tulajdonsága. Ezt többnyire a basszus szólam és a hozzárendelt számok rögzítik, míg a leírt felső szólam előadásonként változhat (sőt, díszítések

révén változtatandó), a közbülső kísérszólamok pedig teljes mértékben rögtönzöttek. Különösen igaz mindez a *basso continuo*-s hangszeres zenére, amely az ekkori fuvolairodalom legnagyobb részét is kiteszi.

A fenti állásfoglalás ma már evidensnek tűnik, de meg kell említenünk, hogy a témában komoly viták folytak a kortársak között. Ez részben annak tudható be, hogy egy kor nyelvezetét nem látják még olyan leegyszerűsítő távlatból az akkor alkotók, mint a századokkal későbbi utódok, de valószínűleg a tárgy komplexitásából is adódik, hogy többféle nézőpontból kiindulva is értelmezhetők a jelenségek. Johannes Mattheson *Der vollkommene Capellmeister* c. traktátusában amellet száll síkra, hogy a dallam előbbre való és meghatározóbb a harmóniánál. Szerinte „A harmónia nem egyéb, [...] mint különböző dallamok kombinálása.”¹ Arra hivatkozik, hogy az egyszólamú dal(lam) könnyebb, és előbb jelenik meg a többszólamúságnál, ráadásul az elengedhetetlen imitáció is önálló dallamokon alapul. Egy szólam önmagában is lehet szívhez szóló, míg „az úgynevezett harmónia dallam nélkül haszontalan zaj csupán, egyáltalán nem dal.”² A hangközök pedig (szerinte) a szomszédos skálahangokkal járhatók csak végig, enélkül nem lehetne őket beazonosítani. Számos elgondolkodtató bizonyítékot sorol fel az ügyben, ami mutatja, mennyire más szempontból vizsgálja a zenét, mint például *Jean Philippe Rameau*, akit keményen bírál, és aki könyveiben az összhangzás előrébbvalóságát hirdeti.

Rameau szerint „A melódia [...] egy hang éneke. Ez az ének csak az akkordokat alkotó alaphangok kibontása által ölthet testet. Ez a fejlesztés számunkra az egyedül járható út, mint az könnyen bebizonyítható az egyetlen emberi hangban vagy húrban fellelhető három különböző zenei hang által.”³ Szerencsére Mattheson (aki természetesen maga is csak többszólamú zenét komponált) elismeri Rameau zeneszerzői kvalitásait, és mivel ehelyütt nem kívánunk sokáig elidőzni e vitánál, saját meggyőződésünk mellé vegyük döntő érvnek azt, hogy Rameau német kollégájánál sokkal meghatározóbbat alkotott mint komponista, és ez is az ő elmélete mellett szól. Ugyanakkor készséggel beláthatjuk azt is, hogy távolabbról nézve tyúktojás problémába botlunk, voltaképpen harmónia és melódia egy töről fakad: az egyik feltételezi a másikat (ahogy egy háznak is egyformán elengedhetetlen része a fala és a teteje), és inkább az adott stílus határozza meg, melyikből kiindulva kecsegtet elemző megközelítésünk több eredménnyel.

Johann Joachim Quantz (1697-1773) a *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Kísérlet a harántfuvola-játékban való útmutatásra) című meghatározó, a korabeli fuvolázást, szolfézst és előadói praxist tanulmányozók számára ma is alapműként tisztelt traktátusában

¹ Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister* (UMI Research Press, 1981), 307.

² U.o. 302.

³ Jean-Philippe Rameau, *Complete Theoretical Writings II. Nouveau System de Musique Theorique* (1726), 9. fejezet: De la Mélodie naturelle (American Institute of Musicology, 1967), 58.

több helyen hangsúlyozza, hogy csak a harmónia és kompozíció ismeretében képzelhető el jó előadás: („Még nagyobb tökéletességhez jut el [a kezdő], ha a fuvola mellett a generálbasszusnak ha nem is az alkalmazását, de legalább a tudományát megtanulja. [...] Így nem pusztán fuvolás marad, hanem utat tör magának, hogy idővel a valódi értelemben vett muzsikus váljék belőle.”)⁴ Bár maga nem mélyed el a zeneszerzés vagy a zeneelmélet oktatásában, magától értetődőnek veszi, hogy nem létezik önálló fuvolaszólam, így a mára elterjedt egyszólamú gondolkodás távol áll tőle. És ne feledjük, hogy akkoriban a legtöbb előadó zeneszerző is volt egyben (és viszont), így a belső hallás és a többszólamú gondolkodás fejlettsége oly természetes volt, hogy arról nem is igen kellett beszélni. Valószínűleg ez az oka annak, hogy bár a 17-18. században számos zeneelméleti, esztétikai traktátus született, melyek egy része zeneszerzés tankönyvnek is felfogható, szerzőik ezt a problémát nem tárgyalják. A jelenség létezett, a probléma nem. Aki eljutott arra a szintre, hogy egy korabeli szonátát előadjon, az feltehetőleg a kompozícióhoz is értett annyira, hogy azonnal átlássa a mű megszerkesztésének logikáját.

A zeneszerzői képzettség és a hangszeres előadói készségek fokozatos, radikális, drámai, sőt, ma már szinte tragikus kettéválása szülte azt a problémát, amellyel ehelyütt foglalkozunk. Manapság sok dallamhangszeres meg sem kísérel, hogy harmóniai értelemben átlássa és kövesse a zenei folyamatokat, „elvan” a maga szólamával, a dallami szépségekkel, ez pedig olyan, mintha egy embert a ruhájával azonosítanánk, annak alapján próbálnánk kiismerni. Ez a hozzáállás még zenekari szólam esetében sem ildomos, de egy szonáta vagy kamaramű előadásakor végzetes hibának tartom. Ez a hozzáállás az egyik fő oka annak is, hogy sokszor meg sem próbálunk a zene mélyére látni, hanem „csak azt vesszük észre, ami a fülünknek kellemes, ami »szép«, és közben nem vesszük észre, hogy ezzel degradáljuk a zenét.”⁵ A másik oldalról viszont azon kell sajnálkoznunk, hogy a zeneelmélet-tanítás sem ápolja teória és praxis egykori testvériségét, az oktatók általában oly módon igyekeznek a zenei nyelvet, a klasszikus összhangzattant megtanítani a növendékeknek, hogy közben egyáltalán nem kerül szóba, hogy miféle hatásuk van az interpretációra a megismert jelenségeknek.

⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Breslau: Johann Friedrich Korn, 1789, faksimile: Bärenreiter, 1964), X/18. 96.

⁵ Nikolaus Harnoncourt, *A beszédszerű zene* – Fordította: Péteri Judit (Budapest: Editio Musica, 1988), 21.

A rejtett többszólamúság a dallamszerkesztésben

Az I. fejezet A hanglépések fajtái c. részében felsorolt lehetséges dallami építőelemek mind jól megfigyelhetők bármely barokk szonáta fuvolaszólamában, ezek általában még a basszus ismerete nélkül is nyilvánvalóak. Bármekkora léptékben vizsgáljuk az anyagot, beláthatjuk, hogy a disszonancia feloldásának kötelezettsége (mégpedig lehetőleg a legközelebb eső akkordhangra) szigorú szabályként él ebben a stílusban. Szekundnál nagyobb lépés csak két akkordhang között lehetséges, illetve konszonáns hangról disszonáns hangra ugorva, amennyiben a disszonancia a következő lépésben feloldódik. Ez alól az elíziós lépés kivétel, amely két disszonáns hang között jön létre, és amelyek közül a második már nem „úszhatja meg” az azonnali feloldást, amely egyben az első késleltetés feloldásaként is értelmezendő. Olyan eset is elképzelhető, hogy egy rövid átmenő disszonáns akkord két távolabb eső, pl. szextre lévő hangja közt ugrik a dallam, és (látszólag) csak az utóbbit kap feloldást, de legalább látenszen az elhagyott réteg is feloldódik, ha a melódia nem is érinti a feloldó hangot.

A szigorú kötöttségek nem állják útját a zeneszerző (és az előadó) dallamalkotó fantáziájának, hiszen ezek mellett is végtelen lehetőség marad a hangok egymásutánjának kijelölésére. Bár szigorúan véve csak az azonos akkord felett megjelenő szekundlépés nevezhető dallamnak, hiszen ez az egyetlen olyan motívum, amely önmagában nem utal többszólamú együtthangzásra, a tágabb és általános értelemben vett melódiában természetesen a kisebb és nagyobb lépések állandóan keverednek. Műfajtól (pl. táncformától) és az egyes szerzők stílusától függ, milyen arányban vegyülnek és milyen gyakran váltakoznak a harmóniából származó és az egyvonalú (szekundlépéses) dallami elemek. Jól látható például, hogy *Antonio Vivaldi* dallam-konstrukcióiban az akkordfelbontás kiemelt szerepet játszik. Annál különlegesebb és zseniálisabb, hogy ilyen „antidallamokkal” képes olyan anyagokat létrehozni, amelyek nem hagynak a hallgatóban hiányérzetet, sőt fülbemászók és elementáris hatásúak. Mindezt ráadásul könnyen kiismerhető szekvenciákba sorolva! Mindeközben mások inkább skálamenetekkel dolgoznak, vagy a ritmus változatosságát hívják segítségül. Az is szerzőnként különböző, ki mennyire hagyatkozik szabályos szekvenciákra vagy ír ilyen tekintetben változatosabb anyagot.

A barokk kompozíció fegyvertárában az egyik legeredetibb eszköz a *rejtett többszólamúság* technikája. Ez az újabb keletű, a 17. században még nem használt kifejezés is értelmezésre szorul, de két alapjelentésének bármelyikére gondoljunk is, témánk szempontjából feltétlenül kulcsszerepet játszik e fogalom. Tágabb értelemben rejtett többszólamúságnak nevezhetünk minden olyan pillanatot, mikor egy akkord egyidejűleg érvényes hangjai nem egyszerre, hanem egymás után szólalnak meg, és bár így dallami lépésként jelennek meg, az előadó és a stílust

felismerő hallgató számára egyértelmű, hogy azok – akár egyéb kíséret híján is – ugyancsak vagy még inkább rögzítik a harmóniát is. Ez már két egymást követő akkordhang esetén is igaz, hiszen általuk már kétharmad-, de legalább felerészben megjelöltük az adott akkordot, ha pedig teljes hármashang- vagy négyeshangzat hangjai követik egymást akármilyen sorrendben, akkor az már teljes *akkordfelbontás*nak (azaz egy harmónia időbeli kiterítésének), más néven (különösen egy irányban történő „felsorolás” esetén) *akkordtörés*nek (azaz egy összetartozó együtthangzás különálló hangokra való széttördelésének) tekinthető. A már említett Vivaldi zenéje ilyen értelemben tünnetőleg rejtett többszólamú, de természetesen egyetlen más barokk zeneszerző sem él meg enélkül a technika nélkül, sőt senki, aki bármikor is a funkciós zene keretei közt alkot.

A rejtett többszólamúságnak van egy speciálisabb változata is, és gyakrabban használják a kifejezést ilyen jelenségekre. Arra az esetre gondolok, amikor egy dallamszerkezet egymás utáni hangjai két vagy több dallamot rejtenek magukban. Ebben az esetben a megfelelő, sokszor nem egymást követő hangokat – képzeletünkben, belső hallásunkban – összekötjük, s így azok önállóan értelmezhető (értelmezendő) dallamot adnak ki. Ezek viszonya gyakran nem is teljesen párhuzamos vagy homofón, hanem inkább az ellentét szabályait követi, vagy akár határozottan polifón relációt mutat. (Ld. a 2. és 3. kottapéldát az I. fejezetben.) Természetesen nincs olyan törvény, amely következtében elvárható volna, hogy a bármely értelmű rejtett többszólamúság elvét a szerző következetesen alkalmazza egy tétel során, ezen eszközöket szabadon váltogathatja, szólamok jelenhetnek meg és tűnhetnek el az anyagban bármikor. Ennek a szabadságnak legfőbb magyarázata az, hogy a dallam mögött létező stabil harmóniai váz látenssen mindenképpen magában hordja az éppen meg nem mutatott szólamokat is. Hogy a lehetőségek közül az adott esetben mennyit használ a szerző, hogy a harmóniában rejlő dallamszerű szólammozgások melyikét veszi kölcsön a dallam, és hogy ezeket milyen elosztásban és arányban, épp ez az a terület, amely a zeneszerzői választások sokaságát adja.

A megjelölt lehetőségek legkomplexebb ötvözése, legteljesebb alkalmazása *Johann Sebastian Bach* nevéhez fűződik. Az ő dallamai valóban mind harmóniai és polifón utalásokban, mind a metrikai lehetőségek kiaknázásában élen járnak, talán ebben rejlik különleges szépségük, továbbá abban, hogy Bachnál mindez a legrafináltabb találékonysággal és egyúttal a magától értetődő természetesség jegyében történik.

A barokk szólórepertoár

Az európai műzenében évszázadokig uralkodó komplex többszólamúság az oka, hogy egy szál monofonikus hangszerre nagyon kevés mű keletkezett a barokk és klasszikus korszakban, sőt egészen a késő romantikáig bezárólag százalékosan kifejezve elhanyagolható a szólófúvósra, de még a szólóhegedűre írt darabok száma is. Ez a műfaj a 18. században csak Bachnál és Telemannál kapott néminemű jelentőséget, ha a fuvola- vagy a hegedűirodalomra gondolunk⁶. Fuvolára írt még Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) is szvitteket, mások, Jacques Hotteterre (1674-1763), Michel Blavet (1700–1768), Quantz és mások is hagytak hátra szólódarabokat, de ezekben láthatólag a pedagógiai célzat vagy a praktikus és üzleti megfontolások fontos szerepet játszottak, míg J. S. Bach a-moll partitája, Telemann 12 szólófantáziája és C. Ph. E. Bach a-moll szólószonátája keletkezése mögött tisztán művészi döntést sejtethetünk, vagy egyszerűen e szerzők kivételes tehetsége miatt nőttek e kompozíciók túl az imént említett szempontokon. Míg a kisebb mesterek műveit úgy tekinthetjük, mint kíséretüktől megfosztott fuvolaszólamokat, amelyek alig jobban igyekeznek az akkordikus történés közvetítésére, mint azt egy continuós darab felső szólama általában teszi (jöllehet, az a harmóniavilág egyszerűsége miatt valóban basszus nélkül is követhető marad), a három nagy német zeneszerző művein pontosan látszik a (megvalósult) szándék, hogy a kíséretet, a harmóniai vázat minél érzékletesebben beépítsék az egyszólamú anyagba. Természetesen Bach az, aki a legkomplexebb és legkifinomultabb harmóniameneteket is el tudja mondani egy szál fuvolával, viszont Telemann (a zenetörténetben még nagyon sokáig) az egyetlen, aki imitációs, fúgaszerű szerkesztést mer bízni a fuvolára.

1. J. S. Bach: a-moll partita BWV 1013

A mű irodalmunk egyik sarokköve, melynek tanulmányozása egész pályánkat végigkísérő program kell, hogy legyen. Bach gondolkára és hegedűre írott szólószonátái ill. partitái már jelzik, hogy a szerzőt foglalkoztatta a gondolat: hogyan lehet egy komplex harmóniai és formai egészét úgy megfogalmazni, hogy az csak hiányosan szólal meg, mégis felidézi a hallgatóban a teljes, zenekari vagy billentyűs hangzást, tehát a reális egyszólamúság hogyan képes virtuális összhangzást létrehozni. Kíséret nélküli műveiben „a későbarokk zenéjének egész birodalmát, formavilágát, kontrapunktikáját és összhangzattanát sűríti be és absztahálja öt kottavonalra.”⁷

⁶ Bach és Telemann előtt illetve velük egyidőben mindössze három német kismester szólóhegedűművei ismertek: Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), Johann Paul von Westhoff (1656-1704), Georg Pisendel (1787-1755)

⁷ Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1975), 186-187.

Korabeli nézetek szerint az orgona a kóruszenét utánozza, a hegedű az orgonát, Johann George Tromlitz (1725-1805) fuvolaiskolájában pedig találkozunk egy „Hogyan játsszunk hegedűzenét fuvolán” című fejezettel. Ez az elképzelés igen reális: az orgonának megvan a kórusnak megfelelő hangterjedelme, de le kell mondania a szövegről, a szólamok egészen szeparált megfogalmazásáról, ezt a hiányt a regiszterek alkalmazásával, a még több szólam egyidejű megszólaltatásával, a légzési kényszer kiiktatásával ellensúlyozhatja. Sokkal nagyobb ugrás van az orgona és a hegedű közt. A vonós hangszerek maximum 3-4 szólamot játszhatnak egyszerre, néha azt is csak törve, hangterjedelmük korlátozottabb, tehát nagyon sok mindenről le kell mondania a szerzőnek, ha olyan szerkezetet kíván egy vonós szólószonátában megvalósítani, mint egy orgonaműben. Ennek ellenére Bach, a vérbeli orgonista biztos kézzel adoptál teljes 3-4 szólamú fúgákat a hegedűre, és miután érezzük, hogy a hangszert a végtetekig kiaknázza, az előadó technikai jelenléte és koncentrációja maximális, nem érezzük üresnek a hangzó anyagot az olykor éppen csak érintett szólamok, otthagyt basszusok, időbeli akadások ellenére sem. Ráadásul kárpótol minket a hang belső változása, az artikuláció és a hangszínek modulálása, amiben viszont az orgona szűkölködik.

Vélhető, hogy Bach is saját hegedű- és csellószóloinak redukált változatát láthatta az a-moll partitában. Talán a csellóművekkel még inkább rokonítható a darab, különösen, ha a nyitó *Allemande* prelúdium-jellegére gondolunk. A tétel gyakorlatilag végig hangzatfelbontásokból épül fel, skálamenet alig található benne, s mint ilyen, könnyen megérthető mint összhangzattani példa. Az egy metrikus egységbe tartozó hangok összeolvasása alapján rögtön láthatjuk, milyen akkord érvényes épp az adott pillanatban. Csak azt kell helyesen kiválasztanunk, mikor mekkora metrikai egységet vegyünk alapul: mikor tart ki egy harmónia egy ütemig, mikor vált félütemenként, negyedenként vagy akár nyolcadonként. A lépték és a harmónia meghatározásában ritkán adódik több megoldás, olykor az akkord fordítását többféle basszus szólamvezetéssel lehet így vagy úgy alakítani. (Gustav Scheck elemzésében⁸ például előszeretettel alkalmaz olyan basszushangokat, amelyek nem szerepelnek a fuvolaanyagban, vagy nem alsó szólamként, míg én ebben a tételben többnyire olyan fordításokat keresek, amelyek közvetlenül a leírt szövegből származnak.) A következő lépésben fel kell ismernünk, melyek az akkordidegen átmenő vagy váltóhangok. Az esetek többségében még ez sem problematikus, ezért aztán mellőzzük a teljes tétel elemzését. Néhány olyan momentumra hívnám csak fel a figyelmet, amelyek könnyen hibásan értelmezhetők, és amelyek előadási szempontból fontosak.

Rögtön a második ütemben oldásnak szokás játszani az E-F lépést, ami a basszus feletti 5-6-os kilépés, és ami ráadásul (ahogy ezt a 4. kottapélda kétszólamú leírása mutatja) a

⁸ Gustav Scheck, *Die Flöte und ihre Musik* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1975), 182-192.

szopránban egy előre hozott súly: az F a 2. negyedre átköt, miközben feszült szűk szeptimmé válik, és csak aztán old le V. kvintszextre. Ugyanez a motívum, a felfelé lépő kisszekund az ütem közepén valóban oldás, ennek megfelelően kell elosztanunk a hangok intenzitását. Ez máris egy tipikus példája annak, hogy a többszólamú megközelítés híján hogyan válhat hibássá az értelmezés.



4. kottapéllda. Bach: a-moll partita - Allemande, 2. ütem

5. kottapéllda. Bach: a-moll partita – Allemande, 16-19. ütem harmóniai kidolgozással⁹

Az első rész végén a lépték látványosan sűrűsödik: a 14.-15. ütemben negyedenként lépkedő szekvenciát hallunk a kvintkörön lefelé haladó basszus felett. A 16. ütemben a basszus még negyedekben indul felfelé kromatikusan (ld. az 5. kottapéldát), de az akkordikus mozgás már nyolcadonként mutat változást: szeptimre lép ki a szextről, majd a következő negyed alatt

⁹ Fontos leszögezni, hogy a kínált számozott basszusos vagy kidolgozott leírások nem egy lehetséges kíséret részei, „hivatalosan” többnyire nem is játszhatók együtt a felsőszólammal, hiszen annak leképezései, és ezért állandó oktávparhuzamok keletkeznének a két hangszer között. Ehhez az anyaghoz koncertverzióban nem is nagyon lehet kíséretet írni, ez is bizonyítja, mennyire sok mindenre kiterjedt a szerző figyelem: alig van elvarratlan szál, olyan pont, ahol bizonytalanságban maradhatnánk a harmóniai elemzésben, vagy több megoldás közül kéne választanunk. Persze időnként megtoldhatjuk néhány logikus, de nem jelölt mozzanattal a szöveget.

kvintszextre old vissza. Ezt követően minden szólam nyolcad mozgásba kezd: szekundakkordok és szextek váltakoznak a most már lefelé haladó kromatikus lépések felett.

Ez a pont azért is érdekes, mert a hangok távolsága szerint szívesen csoportosítjuk az anyagot úgy, hogy a páros számú 16-odokra némiképp rákötjük az öt követő lelépő hangot. Valóban szépnek tűnik ez a keresztbe tagolás, viszont könnyen elmossa a harmóniai váltásokat. Ebben a félmegoldásban észleljük ugyan a lefelé haladó basszust, de a szekundakkordra váltás tényleges pillanatait nem. Vigyáznunk kell, hogy a sűrű váltásokkal kiemelt nyolcados pulzációt ne mulasszuk el jelezni, mert különben össze nem tartozó hangokat fogunk egy akkordérzetbe utalni. Ha beleesünk a csapdába, akkor úgy hangzik az anyag, mintha a basszus kis nyújtott ritmusban haladna lefelé, így az ütés első három 16-oda alkotna egy akkordot. Nagy a csábítás, mert minden négyes csoport 2. hangja (H, A, G) érvényes a következő nyolcad feletti akkordban is, és mert ez a tagolás a basszus evidens felütéses csoportjainak párt kínál a felső szólamban, tehát valóban a kétszintű mozgás élményét érezzük meg. De ez csalóka, mert az így keletkező hármashangzatok mégsem volnának reálisak: gisz-moll (e-moll hangnemben!), fisz-moll, e-moll... Ha más nem, a nápolyi szext esete szöveget üthet a fejünkben, ha téves úton járunk. Ezt itt a zárójeles feloldójelnél kell keresnünk. A tétel második felében az analóg helyen ugyanis a szerző egyértelműen leszállítja a szextet, itt viszont még nem írja ki a feloldójelet. Döntse el az előadó, hogy véletlennek vagy szándékos variánsnak fogja fel a két elhangzás különbözőségét. A nápolyi szextes verzióban mindenesetre, ha az F-et és az öt követő Disz-t egy akkordba tartozónak gondoljuk, akkor egy negyedig tartó A-C-Disz-F akkordot feltételezünk, ami ugyebár nemigen fordult elő akkoriban. (Legfeljebb egy ide nem illő bővített kvintszextet ismerhetnénk fel ebben az együtthangzásban, ha a basszus az F volna – ami szólamvezetésileg nem jön ki.) A páros nyolcadokra eső hangokat tehát ajánlatos kis súllyal leválasztani az előzményekről, akkor az akkordmenet is világossá válik, és a megkomponált sűrűsödés is hatásos lesz.

Érdemes még észrevételezni az utolsó ütem rövid, de jelentős szubdominánsát a környék legmagasabb hangja alatt. A magas C-t mindenképpen szeparáltan kell játszani, nem pedig oldásszerűen, ahogy azt gyakran halljuk. Nemigen lehetünk olyan harmóniai kifejtést, amiben a C oldó funkciót kapna, hacsak nem képzeljük a IV. fokot már a H alá; ebben esetben a H-t kellene nagy súllyal játszani, hiszen késleltető, a C-re oldó hang volna, de valószínűbb, hogy az első három 16-od egy e-moll akkordot képez és csak egy 16-od erejéig szólal meg a szubdomináns. A zárati domináns kötelező súlyát jól előkészíthetjük, ha a C-t (akár levegővétellel is) leválasztjuk az előzményekről. Ezzel a szubdomináns is megkapja a saját jelentőségét. Alternatívaként egy olyan frazeálást lehet még elképzelni, hogy a basszusban az A-t átmenő hangként értelmezzük, és már a második nyolcadon indítjuk az új gesztust, hiszen

az I. fokú alapról a szextakkordra lépés (E-G a basszusban) és a dallam hirtelen irányváltása és tág lépése szintén figyelmet követel. Legjobb azonban, ha mindkét hangot nagyon kimondjuk, és akkor a korábbi sűrűsödés is kulminálódik, hiszen nyilvánvaló lesz, hogy itt már 16-od léptékben váltanak a funkciók, ami persze a zárati lassítást is természetes módon segíti elő.

6. kottapélda. Bach: a-moll partita – Allemande, 35-39. ütemig

Érdekes megfigyelní a mű 35. ütemétől kezdődő történéseket. (6. kottapélda) Az anyag két széle tágulásnak indul, és egy ütem alatt a tercből decimáig feszül, amely feszültségnek az előadásban is meg kell jelenni akár a tempó elnehezülése által is. A 37. ütem igen súlyos kettős késleltetésének érzékeltetése is fontos. Az egész darabban technikai alapprobléma a levegővételek lehetséges helyének megtalálása és legkevésbé zavaró elvégzése. Ebben az ütemben semmiképpen nem vennék levegőt, mert az vagy a feszültség-oldás kapcsolatot tenné tönkre, vagy, ha az A után történik, akkor a továbbmenést töri meg, hiszen az A kettős szerepű: egyrészt érkező hang, másrészt az előző ütem lefelé haladó skálájára tükörfordításban reagáló menetet indítja. Ez a pont egyébként a tétel egyetlen valódi (még hozzá igen szellemes) dallamszerkesztési megoldása, minden más esetben a harmóniak kifejtése az elsődleges cél. A harmóniai történések érzékeltetése olykor azt kívánja, hogy inkább az akkordváltásoknál, ütemvonalakon vagy új szekvenciák indulásánál vegyünk levegőt, ne a főtéma második 16-odon kezdődő motívumát kövessük mindenáron. Itt is ez lenne a jobb megoldás, annál is inkább, mert a 38. ütemben új szekvencia indul, melyben a felső szólam oldásai állandóak, míg a basszus felfelé halad, a következő ütemben pedig fordítva: alul hallunk orgonapontot, és a felső szólam lépked felfelé. Érdekes az utolsó negyed, amelynek hangjai nem utalnak már a

basszusra, az ember akár D alapú szubdomináns is odagondolhatja alá, de összhangzattanilag mégis egyértelmű, hogy miről van szó.

Ebben a példában szaggatott kötőívekkel jelzem a felsőszólamban lévő oldásokat. Teszem ezt azért is, hogy kiderüljön, hogy a látszólag nagyon hasonló motívumok egy szekvencián belül nem mindig ugyanazt a szerepet töltik be. A kezdő ütemben a felfelé lépő szekund az első és negyedik esetben egy váltóhang visszaoldása illetve késleltetés, míg a második negyeden két súrlódó akkordhang közti lépés, tehát mind a kettő egyenrangú. A harmadik negyed végén pedig oldásnak is, feszülésnek is tekinthetjük a fellépést, hiszen két erős domináns, egy V. terckvart és egy szűkített VII. fokú kvintszept között vált az akkord, ami igazából nem is tekinthető akkordváltásnak, inkább ugyanazon akkord (és zenei érzet) két különböző árnyalatának. Ebből ismét azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy az előadásban sem húzhatunk sematikus gesztust a felfelé lépő 16-odkra, mert a látszat ellenére a szöveg nagyon is változatos. Erre utalnak a beírt artikulációs jelek is, amelyek nem feltétlenül tényleges javaslatok, inkább csak elgondolásbeli útmutatók részemről. A szólamok belső mozgásait nem minden esetben jelöltem számokkal. Ilyenek pl. az E basszus feletti váltóhangos, 8-9-8-as kilépések, ezeket dallami jellegük miatt inkább kötőívvel láttam el.

Bár még sokáig elidőzhetnénk a tételnél, megnézhetnénk például, hogy a kóda miképpen alakul, hogy „bachosan” álzárattal képzeljük-e el, esetleg végig hosszú tonikai pedálhang felett, ahogy azt Gustav Scheck javasolja, netalán tovább is kövesse basszusmozgás az akkordváltozásokat. De még sok felfedezni valónk van a többi tételben is, ezért javaslom, hogy menjünk tovább. A legtöbb esetben a *Corrente* szerkesztése is egyértelműen árulkodik a harmóniai háttéréről. Néhány részletre azonban fel szeretném hívni a figyelmet. Az egyik egy érdekesség, nem tartozik szorosan a tárgyhoz: a 3/4-es tétel mindjárt hemiolával indul. Ez olyan merész ötlet, ami valószínűleg másnak, mint Bachnak nem juthatott volna eszébe. Az ismétlőjel utáni indulást szintén így értelmezhetjük, jöllehet, ott a második ütem elején is van akkordváltás. Az ezt megelőző, 3. ütésre eső nónaakkord azonban biztosan nagyobb súlyt igényel, mint az egyre jövő tonika, és ez hemiolára vall.

A következő pillanat, amelyet interpretációs szempontból kiemelnék, a 11. ütem szűkített szeptimje. Bár itt is egyértelmű a harmónia, ennek ellenére a legtöbb előadásban az ütemváltás pillanatában még nem érezzük a basszus kromatikus fellépését. Ezt leginkább pillanatnyi megakadással és akcentussal tudjuk érzékeltetni, de *subito piano* is kivitelezhető. Ha a fuvolaszólam alá képzelünk egy a 7. kottapéldában javasolt kíséretet, mindjárt helyére fog kerülni a dolog. A kíséret ritmikája a courante-ra jellemző karaktert is elősegíti: gyakran látunk három nyolcadnyi felütést ebben a táncban.

7. kottapéllda. Bach: a-moll partita – Corrente, 10-11. ütem

Hasonló problémát vet fel a 19. ütem is. (8. kottapéllda) Itt ráadásul a dallam az ütem egyen tonikai oldást sejtet, és megint csak a 2. nyolcadon derül fény a tényleges, ez esetben még meglepőbb emelt IV. fokú szűkített akkordra. Ha tehát a skálamenetet lekerekítjük az E-re, akkor pont a legjelentősebb poént lőjük le: a zárlat helyett az anyag itt még hirtelen „kisiklik”, és csak egy plusz körrel jut el az e-moll lenyugváshoz. (Érdekes az is, hogy a jelentős statisztikai többség ellenére nem a párhuzamos dúr felé nyit a darab első fele, hanem a domináns hangnemet célozza meg.)

8. kottapéllda. Bach: a-moll partita – Corrente, 18-22. ütemig

A javasolt akkordikus változat kialakításában bizonyos pontokon a stílusismeret és a darab karaktere is befolyásolt. Hiszen például semmi nem utal arra, hogy a szűk szeptim után az Aisz nem oldódik felfelé a H-ra, hanem sima V. fok helyett szekund akkord következik, mégis úgy éreztem, ez volna Bach elképzelése. Az utolsó ütemben is követhetné a basszusmozgás is a funkciókat, de Bachnál gyakoribb az itt használt orgonapontos megoldás.

Az egész tétel egy lendületes akkordfolyam, miközben a faktúra gyakran változik. Említésre érdemes az a szekvencia (35. ütemtől), amelyben a felső hang bő három ütemen keresztül állandó, „orgonapont szerű E”, ehhez közeledik lépésről lépésre a többi réteg; érdemes duplán pontozott ritmusát olyan akcentuáltan kicsengetni, hogy az külön minőséggé váljon. Különösen izgalmas a kóda előtti hosszú szekvencia is, amely anyaga hegedűszerűen ugrál a két szólam közt (ld. pl. E-dúr hegedűpatita prelúdiumát), ugyanakkor első három ütemében

(50-52.) kifejezetten egy vaskos orgonaanyag virtuóz pedálmozgására emlékeztet a basszus, és ez a jelleg visszatér az 57. ütemtől a kódában is:



9. kottapélda. Bach: a-moll partita – Corrente, 57-60. ütem basszusmenete

Oda kell figyelni arra is, hogy az utolsó zárlat előtti domináns pillanat nagyon rövid, és ráadásul egy rövid, de éppen ezért nagyon jelentősre játszandó 4-3-as késleltetést tartalmaz. Itt is ügyelni kell, hogy a látszólagos dallami kapcsolat ne írja felül a harmóniait. A szomszédos A-H hang nem oldás, hanem a súrlódó kvart és kvint, amelyből a kvart a tercre fog leoldani:

10. kottapélda. Bach: a-moll partita – Corrente, 61. ütem vége

Az első dolog, amit a III. tétellel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy nem igazi *Sarabande*-dal állunk szembe; ez csak amolyan „tiszteletbeli sarabande”, hiszen bár 3/4-es és lassú, de a tánc alapléktetését nyomokban sem tartalmazza. A sarabande-ot az jellemzi legkarakterisztikusabban, hogy az egész darabon keresztül, de a páratlan ütemekben szinte kivétel nélkül az első ütés gyorsan lendül át egy hasonlóan súlyos 2. ütésre, ami azután elfárad, és az ütem vége egészen súlytalanná válik. Nos, itt ilyen ütemet egyáltalán nem találunk, sokkal jellemzőbb az, hogy melléksúlyként a 3. ütés szerepel.

Bachnál egyébként is két jól megkülönböztethető tánc-tétel létezik: az egyik pontosan követi az eredeti tánc jellegét és a 4-8-16 ütemes szimmetriát, a másik, stilizált fajta csak a tánc alapkarakterét és tempóját, szokásos mozgásformáit őrzi meg, míg a forma szabadon alakul a zeneszerzői fantázia nyomán. Bach partitáiban, szvitjeiben erre is, arra is van példa. Míg a fuvolapartita tételei az utóbbi kategóriába tartoznak, a billentyűs Francia szvittek és a csellósztvittek, olykor a zenekari szvittek is olyan tánc-tételekből állnak, melyekre bátran táncolhatnának is az udvari bálozók, és – legalábbis a tánc szempontjából – nem sok meglepetés érne őket.

A mű lassú tételében szembesülünk az egész darab legfogósabb kérdésével. Ezt pedig mindjárt a 2.-3. ütem területe veti fel. Ha az előadó csak a dallamvonalat érzékeli, akkor rendszerint rászúroz a dallami alsó fordulópontra, a skálaindító alsó E-re. Ez úgy hat, mintha egy 5/4-es ütemet követne egy újabb ütemsúly. A helyzetet súlyosbítja, hogy a 3. ütemben is a 3. ütésen fordul a dallam, tehát a hallgató kezdi azt hinni, hogy ő értett félre valamit, valójában ott, az alsó E-vel, majd a felső F-fel indulnak az ütemek. Így az első négy ütem 5/4, 3/4, 4/4 arányban oszlik, vagy ha világosan hangsúlyozza a 4. ütem egyét a játékos, akkor 5/4, 4/4,

3/4-nek tűnik a metrika. Ez a „megoldás” elképzelhetetlen a barokkban, és képtelenségét az előadó is megérzi, ha szeretne metrikai és harmóniai rendet is találni a dallami történés mögött. Azért is van nehéz dolgunk, mert ebben a tételben Bachot is kissé elragadta a dallam szépsége, így az anyag kevesebb kísérő szólamra utal, bizony sokszor még a basszus sem képviselteti magát benne, vagy nem lehet eldönteni, hogy az alsó hang basszusnak veendő-e vagy sem. Rögtön a 2. ütem F-jét, legyen az bármennyire súlyos és lefelé lépő is, nem tudom basszushangként értelmezni, vagy ha összhangzattanilag nem is lehetetlen a dolog, a végeredmény erőltetett és stílustalan. VI. fok nem is jöhet szóba, nem lehetne a szólamokat az V.-re vezetni (az oktávpárhuzamot csak bőszekundos lépéssel lehetne kikerülni), ezért maradna a IV. szext. De jobban járunk, ha elfogadjuk, hogy itt Bach tényleg fuvolaszólamot írt, és a funkciók megérzésén túl az előadó dolga lehet, hogy reális kíséretet képzeljen a szólama alá.

Mi hát a valóban helyes értelmezés? Hosszas gondolkodás, a probléma több éves emésztése után több hihető megoldással tudok szolgálni. Az elsőben – okulva az előző tételből – elfogadjuk, hogy Bachnál nem feltétlenül csak a záratokhoz kötődik a hemiola. A 2.-3. ütemet mint 3-szor 2/4-et, avagy mint egy nagy 3/2-es ütemet képzeljük el, és eszerint súlyozzuk. Ez ilyen harmóniákkal tűnik reálisnak:



11. kottapéllda. Bach: a-moll partita – Sarabande, 1-4. ütem

Ugyanez az akkordsor elképzelhető hemiola nélkül, akkor az V. szextről már a 3. ütem egyén le kell lépnünk alaphelyzetbe, és természetesen a súlyozást is világosan az ütem elejére kell tennünk, ami kissé erőltetett a dallam szempontjából. A hemiola továbbá azért is valószínű, mert a második rész 2.-3. ütemét szintén magától értetődően lehet hemiolának játszani. Ez itt csupán a funkcióváltások jelölésével látható (12. kottapéllda). De ha a szubdominánst kihagynánk, és az a-mollra vivő mellékdomináns a 3. ütem elején szólalna meg, akkor is hihető volna a frazeálás, hiszen az F-D mindkét funkcióba beleillik.



12. kottapéllda. Bach: a-moll partita, Sarabande, 17-20. ütem

Van egy másik tetszetős megoldás is arra az esetre, ha szeretnénk a hemiolát megspórolni mindjárt a mű kezdetén:



13. kottapélda. Bach: a-moll partita – Sarabande, 1-4. ütem

Talán nem elképzelhetetlen egy a fenti módon induló csembalótétel. Megpróbáltam az anyagot életszerűvé tenni, de a lényeg mindenképpen a basszus és a szoprán viszonya. Ez pedig a második ütemben 7-6-os késleltetést ad ki (egy szűk szeptimről az V. szextre), amelynek segítségével elkerülhető, hogy az E súlyt kapjon, sőt mint oldásnak éppen hogy nagyon súlytalanul és érzékenyen kell megszólalnia. Ez is egy szép változat, amit a javasolt trilla, elején a szűk oktáv ütközéssel még pikánsabbá tesz. Újdonság még ebben a variánsban, hogy a 4. ütemben a tonika nem átmenő pillanat csupán, hanem az ütem egyére eső basszus, ami felett a késleltetés annál súlyosabb lesz.

Lehetünk azért puritánabbak is (noha zenéjében Bach sem volt az): a legegyszerűbb változatban az első ütem tonikáját egy 2/4-nyi szubdomináns követi, valószínűleg IV. szext, amennyiben a dallam F-jét mégis basszushangnak értelmezzük, és aztán a 2. ütem végétől a 4. ütem végéig elér az E basszus. Ez azonban nem ad választ metrikai problémánkra, és valószínűtlenül hosszú ideig tart ki benne egy basszushang.

Mint láthatjuk, a leghitelesebb basszusmenetek a tételben nem könnyen lelhetők meg, nem kínálják magukat annyira, mint a mű többi tételében. Gyakran találhatunk viszont lehetőséget szekundlépéses vonalra, ráadásul a szopránnal ellenmozgásban, és ezek a pillanatok mindig magától értetődőnek hatnak. Az első rész végén (14. kottapélda) az Allemande ismétlőjel előtti dallama és ritmusa köszön vissza, itt is gondolnunk kell a rövid szubdomináns kiemelésére.



14. kottapélda. Bach: a-moll partita, Sarabande, 11-16. ütem

Az a-moll partita utolsó tétele ismét olyan anyag, amely saját basszusát is többnyire magában rejt. Itt inkább egy olyan előadói problémát jeleznek szívesen, amely nem elsősorban harmóniai jellegű, de a dallam akkordon belüli rétegugrásaihoz nagyon is köze van. Az előadói praxis a tételt a ritmikusság, a táncos karakter jegyében nagyon erősen a negyed súlyokra hegyezi ki. Ezért nem veszi észre azt a belső motivikai tagolást, amit épp a rétegugrások adnak ki. Az alábbi többszólamú leírásban igyekeztem érzékeltetni, mire is gondolok. A darab karakterét sokkal érdekesebbé teszi, ha nem próbáljuk mechanikusan súlykolni a negyedeket, hanem teret engedünk annak a „szü ti tá”-nak, amely oly feszesen virít ki az anyagból (15. kottapéldában hangsúllyal kiemelve) Ez a ritmus egyébként mintha olyan funkciót is betöltene a tétel során, hogy általa (mintegy tapsra) a zene átvált felütésből felütés nélkülibe, hogy aztán idővel ismét megjelenjenek a felütések.



15. kottapélda. Bach: a-moll partita - Bourrée anglaise, 1—6. ütem

Ugyanez a motívum a tétel második felében is megjelenik, akkor még nagyobb felugrás, oktáv illetve szeptim választja le a két első 16-odról. Egy dupla-tripla rétegugrást véleményem szerint nem nagyon lehet eltüntetni, az általában szándékolt dallami törés, és természetellenes, ha ezt nem vesszük tudomásul. Ebben az esetben az anyag kétrétűsége mindenképpen szembeszökő, jobb, ha nem mossuk össze az (alig rejtett) többszólamúságot.

Ugyanakkor sokszor egészen közel eső hangok sem tartoznak annyira együvé, mint gondolnánk. A darab végén található kromatikus lefelé hajlásokat rendszerint oldásnak, sőt kötve szokás játszani, holott nem Asz-G és Gesz-F áll a kottában, ami oldó lenne, hanem keresztes hangokat használ a szerző. Ebből adódóan az egyetlen reális megoldásnak ez tűnik:



16. kottapélda. Bach: a-moll partita - Bourrée anglaise, 51-52. ütem

Most csak egyszerű akkordjelölésekkel utaltam a szoprán alatti hangkészletre, amely azonban többféle megfordításban is elképzelhető. A szinkópálós ritmika mindenesetre több mint valószínű.

Még egy utolsó előadói javaslat. Már említettem, hogy a tételben a felütéses és felütés nélküli frázisok váltakoznak. A darab végén azonban feltétlenül vissza kell találnunk a

felütéshez, ami akkor fog sikerülni, ha a dupla rétegugrásban ismét felismerjük a tagolást, és azt a ritmikai sűrűségnél fontosabbnak tartjuk. Az alábbi harmóniai megoldás segíthet a meggyőződés megerősítésében. A 17. kottapélda 2.-3. ütemében az iménti szinkópás jelenségből kiindulva először hasonló értelmezést alkalmaztam, így 4-3-as késleltetésként jelenik meg a kromatikus lehajlás, ami itt így tényleg oldó funkciójú lesz. Az alsó sorban látható, negyedenként történő akkordváltás legalább ennyire meggyőző lenne ebben a két ütemben: a szubdomináns indulás az E-dúr után plagális lépésként izgalmasan hatna, és a dallam kromatikus lefelé haladó alsó rétege lenne a basszus, amire kvintszept illetve szekundakkordok épülnének. Ez esetben ismét az a meggyőződés jutna érvényre, hogy a fuvolaszólam nem igényel, sőt nem is visel el kiegészítő basszusszólamot, mert azt önmaga tartalmazza.

17. kottapélda. Bach: a-moll partita – Bourrée anglaise, 62-70. ütem

Manapság egy másik Bach-darabot is hallani olykor kíséret nélkül: a C-dúr szonátát, BWV 1033. Ennek oka az, hogy a zenetudomány mai állása szerint a műnek csupán a felső szólamát komponálta maga Bach, a kíséret valamelyik tanítványától vagy egyik fiától származik, feltehetőleg Carl Philipp Emanueltól. A mű bizonyos tételei esetleg még gondolkodóba ejthetnek, de a Presto és a két menüett egyértelművé teszik, hogy Bach nem azért mellőzte a számozott basszus lejegyzését, mert szólófuvola darabot akart írni, hanem azért, hogy növendékének házi feladatként kiadhassa egy megfelelő alsószólam megkomponálását, ami nyilvánvalóan igen tanulságos próbatétel.

A második tételben elsősorban a sok skálamenet gyanús, amelyet alig szakítanak meg rejtett többszólamúságra utaló egyértelmű ugrások és hangzatfelbontások. De döntő bizonyítéknak tekinthetjük a frázis végi megállásokat és szüneteket vagy a hosszú átkötött hangokat, amelyek alatt szóló előadás esetén a mozgás megáll, a folyamat megszakad, illetve az az érzésünk

támad, hogy ezekben a pillanatokban a kíséretnek kellene előbújni, megmutatnia magát, s mivel ez nem történik meg, hiányérzetünk marad. Ilyen jelenséggel Bach vonós szólóműveiben nem találkozhatunk, és az a-moll partitában sem szakad meg a mozgás ilyen módon, ezért – véleményem szerint – Bach stílusának merőben ellentmond az az álláspont, miszerint egy hangszerre szánta volna e művet. Sokkal inkább praktikus szempontok sejthetők a mögött a tendencia mögött, hogy a C-dúr szonáta bekerült a barokk szólórepertoárba.

Érdekes viszont megemlíteni más jellegű próbálkozásokat, amelyek arra irányulnak, hogy a szólófuvalán játszható Bach-repertoár kibővüljön. Bach-tanulmányok¹⁰ (Bach-Studien) címmel megjelent egy kötet, amelyben csellószvitek és hegedűdarabok tételei találhatók fuvalára alkalmazva. Sajnos ezek az átiratok nem törekednek a hitelességre, artikulációs szempontból sem igazodnak a kéziratokhoz, és leginkább – bármily hihetetlen – etűdként szokás őket alkalmazni. Persze körültekintően és némi önmegtartóztatással a vonósszólók néhány tétele sikeresen áttehető fuvalára, különösen, ha a hangnem megtartásához sem ragaszkodunk. Az első, G-dúr csellószvit például minden különösebb fennakadás nélkül játszható fuvalán, még hozzá eredeti hangnemben. A többiben azonban vannak olyan tételek, ahol a többszólamúságot már nem mindig válthatja ki egy-egy arpeggio, mert megjelenik a szerkezetben az ellenpont, és ilyenkor bölcsebb, ha lemondunk a mű adaptációjáról, mivel az igen sokat veszítene értékéből. A hegedűpartiták és különösen a szólószonáták még inkább ellenállnak az effektív egyszólamúságnak. Bach minden hangszeren elment a végletekig, hogy zenei struktúráit megvalósíthassa, ez különösen igaz a hegedű esetében, hiszen műveiben a hegedűsöktől nemcsak állandó négyszólamú gondolkodást követel, de meg is kell szólaltatniuk ezeket a szólamokat. Ez sok tételre igaz, leginkább persze a fúgákra, amelyekben valóban képes Bach egy orgonamű harmóniai és kontrapunktikus történéseit megjeleníteni. Sajnos erről az élményről nekünk, fuvalásoknak le kell mondanunk.

Rendhagyó kísérlet a Csalog Benedeké, aki egy csembalódarabot, a E-dúr francia szvit bizonyos tételeit ültette át fuvalára, és adta ki G-dúrban¹¹. Ő pont az ellenkezőjét tette, mint ami ezeken a lapokon történik. Nem az egy szólamból következtetett vissza a látens többszólamúságra, hanem a valós többszólamúságot téve látenssé egy szólamra redukálta a zenét. Miután azonban a választott mű erre alkalmas volt, a végeredmény értékes darabja lehet repertoárunknak, és feltétlenül hitelesebb, mint a C-dúr szonáta szólóváltozatban.

¹⁰ Bach-Studien (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel)

¹¹ Bach, Johann Sebastian, *Suite G-Dur für Flöte* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2007)

2. Telemann fantáziái

Témánk szempontjából a másik legfontosabb barokk szerző számunkra Georg Friedrich Telemann. Az ő hatalmas hagyatékában is óriási anyag van fuvolára, csupa nagyszerű mű, még ha nem is olyan mélységű és horderejű darabok, mint a Bachéi. Ennek az is az oka, hogy Telemann – ahogy ezt egy Matthesonhoz írott levelében ki is fejtette – szándékoltan nem kívánt nehéz zenét írni. Jobbnak, hasznosabbnak látta olyasmit komponálni, amit sokan el tudnak játszani, hiszen az alapszinten mindenki átesik, míg magasabb szintre csak kevesek jutnak el.¹²

Nagy ajándék Telemann részéről a 12, fuvolára írt fantázia, amely sorozat repertoárunk egyik alapköve ma is, és amelyet a harmóniai gondolkodás alaptananyagának kell tekintenünk. Amiként a hegedűre készült tucatnyi fantázia is, ez a kötet is több szempontból kincsesbánya a barokk stílussal ismerkedőknek. Rövid, tömör tételeiből tipikus sorozatokat rak össze szerzőjük, így találkozhatunk a *sonata da chiesa* (templomi szonáta) és a szvit (avagy partita) műfajával, ez utóbbiban pedig a legtöbb gyakran játszott tánc-tétellel, jóllehet, ezek megnevezését a kotta többnyire nem tünteti fel.

A fantáziák mindegyike nagyon tömör forma, 4-5 perc alatt közli egy teljes szvit vagy szonáta lényegét. Nem csak a terjedelem, de a szöveg is igen takarékos, így szinte kivonatnak, vázlatnak tűnnek e darabok. Ennek ellenére épp elég információ és elég szellemesen van beleírva az anyagba ahhoz, hogy kellő értéssel (és itt az összhangzattani értés különösen fontos) és kellő kreativitással, hogy ne mondjam: fantáziával igazán élvezetes előadások születhessenek bármelyikből. Ehhez azonban (az alapvető hangszertudáson túl) elengedhetetlen az ornamentika alkalmazása, a rubato játék és az artikuláció színesítése. Olyanok ezek a darabok, mint a stilizált bábok, amelyeket kezünkre kell húzni, és gesztusainkkal, hangunkkal életre kell kelteni. A hangok csupasz eljátszása más barokk darabokban sem elegendő, de e művekben végképp hiányérzetet hagy maga után az ilyen interpretáció. Nem véletlen, hogy a fuvola- és a hegedűkötet címében is szerepel a kitétel: basszus nélkül. Az oly meghatározó alap hiányát jelezni kell, különben talán el se hinné a nyomtatvány korabeli megvásárlója, hogy a teljes kottaanyagot tartja a kezében; azt gondolná, tévedésből nem mellékeltek csellósólamot. Egyébként pedig igenis mellékeltek csellósólamot! Csak a hegedű- illetve fuvolaszólamba rejtve, amely lehet könnyebbség egy kezdőnek, hiszen nem kell kamarapartnerrel hajhászni, és nem kell senkihez alkalmazkodnia, de lehet nehézség is, mert feladatot ró a szólistára: meg kell fejtenie a rejtvényt, ki kell olvasnia a violinkulcsos hangok közül a (számozott) basszust, sőt, úgy kell eljátszania a darabot, hogy ez a basszus élményszinten meg is szólaljon.

¹² A darabok Peters-kiadásához írt előszavában idézi a levelet Ulfert Thiemann.

Ehhez a rejtvényfejtéshez próbáltunk segítséget nyújtani a Bach-partita esetében is. Telemannál vizsgáljunk meg néhány tipikus helyet. Ezúttal sincs se könnyebb, se nehezebb dolgunk, mert Telemann ugyan nem terhelt annyi hangot a dallamhangszerre, ezért több kitaláltnivalót hagyott, viszont harmóniavilága egyszerűbb, így könnyebben megfejthető. Reális többszólamúsággá több módon alakíthatjuk őket, ezekre is több példát igyekszünk bemutatni, és továbbra is levonjuk az interpretációval kapcsolatos konklúziókat.

Vegyük először a templomi szonáta típusát követő népszerű 2. darab, az a-moll fantázia nyitányát:



18. kottapélda. Telemann: a-moll fantázia kezdete eredeti formában és 3 szólamú változatban

A háromszólamú lejegyzésből világossá válik, hogy a 2. ütem elején egy nagy szeptim sűrűlódását kell felidézni belső hallásunkkal, ennek megfelelően kell már az F basszust is elhelyeznünk, és az E–D oldás is így nyeri el értelmét. Míg az egyszólamú gondolkodás hajlik arra, hogy a 2. ütemben az F–E” szeptimet mint egymástól térben és időben távol eső hangot (akár levegővétellel is) elválassza, harmóniai hallásunk inkább szinte egy pontba sűrítené a kettőt. Emellett természetesen az is kiderül, hogy a nagyszeptim nem a semmiből termett ott, hanem az a-moll akkord kvintjének meghosszabbítása, azaz egy késleltetés, amely azután 7-6-os oldást eredményez. Intenzíven kell tehát elképzelni az F fölött a tovább benntartott E”-t, illetve a tizenhatod mozgás alatt az egész 2. ütemre érvényes F basszust. Az ütemvégi felfelé haladó akkordfelbontásnak így már csupán díszítő szerepe marad, ennek megfelelően hangsúlytalanul játsszuk azt. (A következő két ütempárra természetesen ugyanaz jellemző, mint a szekvencia első tagjára.)¹³

Vessünk egy pillantást most a mű szépséges Vivace tételére. Miben is rejlik e vonzerő? Miben másban, mint éppen a többszólamúságában, és annak disszonanciáiban. A következő leírás felfedi a passacaglia-jelleget, ami a hármas lüktetésben és a kromatikusan lefelé haladó basszus szólamban is megnyilvánul. A könnyen követhető két szólam mellett (között) az anyagot hármas-négyeshangzatokból álló akkordfűzéssé is kiegészíthetjük, ezt mutatják a szár

¹³ Szomorúan kell megjegyeznünk, hogy egyes kiadások olyan előadói utasításokkal terhelik Telemann önmagáért beszélő kottáját, amelyek nem csak hiteltelenek és esetleges, sokszor stílustalan előadói megoldások kritikátlan rögzítései, de gyakran egyértelműen árulkodnak arról, hogy értelmi szerzőjük egyáltalán nem vett tudomást a harmóniai történekekről vagy más szerkezeti sajátosságokról. *Jean-Pierre Rampal* például a példánk 2. ütemében látható akkordtörést crescendo jellel látta el, nyilván a felfelé törekvés pusztán dallami illúzióját erősítendő, amely harmóniailag és metrikailag egyaránt helytelen. (New York: International Music Co.)

nélküli és a zárójeles hangok. Így egészen olyan formát ölt az anyag, mintha hegedűmű részlete volna.



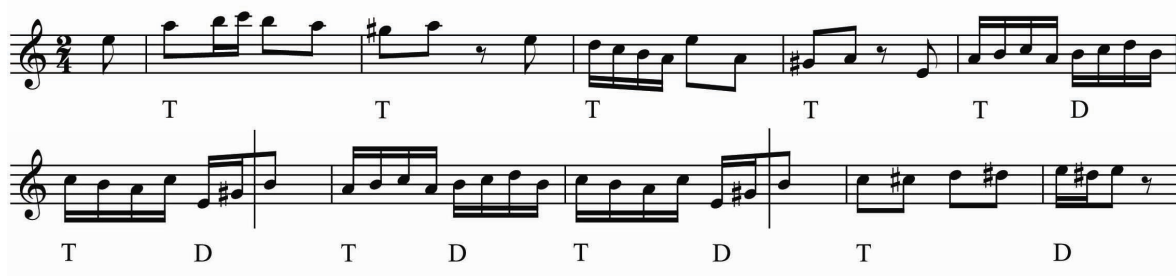
19. kottapélda. Telemann: a-moll fantázia – Vivace

Az itt idézett részlet szellemében az egész Vivace jól követhető lesz, beleértve azokat a pillanatokat is, mikor az ütem első ütése helyén szünet van. Ezekben a pillanatokban egy rövid basszushangot tanácsos elképzelnünk. Ehhez a tételhez a fantáziák sorában sok 2. tétel hasonlít. Leginkább a h-moll, de a B-dúr, E-dúr, G-dúr fantáziákban is találunk hasonló szerkesztésű gyors tételeket, még ha szólamaik nem ennyire ellenpontoszerűen viszonyulnak is egymáshoz.

De maradjunk ennél a méltán népszerű fantáziánál, és mutassuk be ennek következő tételén, hogyan jelölhetjük az akkordokat fokszámmokkal. Ez az Adagio olyannyira homofón, hogy alig hagy kétséget egyszerű akkordváza mibenlétéről, ezért még ez a sematikus jelölési forma is elegendő a többszólamúság pontos jelölésére. (20. kottapélda) A legkérdésesebb pont a kódában megjelenő Esz hang. Itt elvileg több változat adódik, a stílusban legtermészetesebb mellett igyekeztem dönteni.

20. kottapélda. Telemann: a-moll fantázia – Adagio akkordmenetének fokszámjelölése

A Telemann-fantáziákban gyakran a zárótételek a legkarakteresebbek. Az a-moll darab utolsó tétele például tulajdonképpen Bourrée (akárcsak az E-dúr és a g-moll műveké), amelyet ritkán változó harmóniák, ám erőteljes kíséretben testet öltő ütemes lüktetés jellemez. Az első négy ütemben a basszus mindenféle mozgatása keresettnek tűnik. Ilyen formában a domináns pillanatok is megszólalhatnak tonikai alapon, azokat nem kíséri basszuskilépés (2. és 4. ütem eleje), ez némi “népies” jelleget kölcsönöz a darabnak. Az 5. ütemtől persze szükségszerűen megindul a basszusmozgás is, de ez is lehet takarékos. Szemben a Bach-partita Bourrée anglais-jával itt a felütésesség végig megmarad a tételben, ezért ha következetesek akarunk maradni, bármilyen kényelmetlen, tagolunk a vonallal jelzett pontokon is.



21. kottapéllda. Telemann: a-moll fantázia – Allegro eleje

Még a kromatikus menetek alatt sem muszáj mellékdominánsoktól hemzsegő lépkedéseket képzelni, beérhetjük egy-egy alapfunkcióval. Ha mégsem, akkor javasolhatom a következőt:



22. kottapéllda. Telemann: a-moll fantázia – Allegro, 9-18. ütem

Az utolsó 5 ütemben megfigyelhető, hogy a tonika konok ismételtetése mennyire sajátja ennek a tételnek. Bár a kromatikus lefelé haladó dallami részletet is lekísérhetnénk E–H–Gisz–A–Fisz–G alsó szólammal, amelyben szeptim és kvintszept akkordok váltakoznának, és amely G-dúr felé térne ki, hogy az utolsó két ütem legyen ismét e-moll, Telemann azonban láthatólag igen kedvelte a burdonszerű statikus basszust (van olyan zenekari tétel¹⁴ is, amelyben végig ugyanaz a tonikai basszus ismétlődik), ezért stílusosnak az itt javasolt megoldás tűnik.

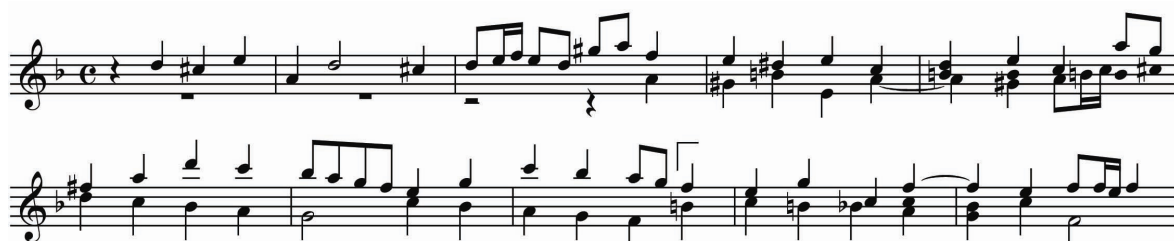
Azokban, akik sohasem próbálkoztak azzal, hogy egyszólamú zenéből többszólamút csináljanak, olykor felmerül a kérdés, honnan lehet rájönni, milyen akkordok felelnek meg legjobban az adott anyagnak. Nos, a válasz nem túl bonyolult. Legalábbis nem az Telemann esetében. Az ő zenéjében ugyanis az akkordhangok túlsúlyban vannak, azaz ha egy metrikai egységen belül több, egymástól legalább terc távolságra lévő hang van (a szekund inkább egy akkordhang késleltetése vagy átmenőhang volna), azok nagy valószínűséggel a megfelelő hangzatból származnak. Ebből a funkció már általában világossá is válik, és stílusérzékünk révén vagy összhangzattani tanulmányaink felidézése segítségével könnyen rátalálunk az esetleges hiányzó akkordhangokra. Úgy egészítjük ki a szöveget, ahogy egy széttépett fénykép elveszett darabjait is el tudjuk képzelni, hiszen tudjuk, hogy „a Nagynak biztosan volt bal arca is, bár csak a jobb látszik, meg hogy a lábán valószínűleg nem sarkantyús csizmának kell lennie” stb. Vagy ahogy egy hangfoszlányként hozzánk eljutó mondat hiányzó szavait,

¹⁴ Telemann: *E-dúr szvit* TWV. 55:E1

félszavait is elég nagy biztonsággal behelyettesítjük a helyzet és a nyelv ismeretében. Ha egy Telemann-tételt meg kívánunk harmonizálni, bizonyos pontokon természetesen marad némi szabadságunk. Evvel bátran és örömmel élhetünk, és felfedezhetjük, hogy a különböző lehetséges változatok olykor különböző előadásmódot tesznek szükségessé, azaz értelmezésbeli választásunk közvetlenül befolyásolja a játékunkat.

Legnehezebb dolgunk még akkor van, ha hosszabb skálamenet alá kell harmóniát tennünk, ott ugyanis bármely hang bármilyen metrikai helyen lehet akár akkordhang, akár késleltetés, akár átmenőhang. Ilyenkor marad a zenei érzet és a kísérletezés, vajon melyik változat hangzik hihetően.

Az a-moll fantáziában nem szerepel fugató, azaz igazi, imitációsan építkező anyag. Ez speciális eset, amelyre azonban több példa is akad a 12 fantáziában. Egyértelműen álfugának nevezhető az A-dúr, a d-moll és a D-dúr művek 2. tétele. Ezek közül olvassuk át itt a d-moll darabot:



23. kottapélda. Telemann: d-moll fantázia, Allegro (fuga)¹⁵

Ennyiből ki is derül a szólamok elosztásának logikája, s ez nincs másképpen a többi említett fugettában sem: a fuvola fel-le ugrál a szólamok között. Néha átmenőhangokkal köti őket össze, máskor az egyik szólam folytatása látens marad. Az eredmény természetesen dallamilag is értékelhető (magyarán: szép), de sokkal inkább ered a dallam a harmóniából, mintsem fordítva.

Kóstoljunk bele egy kicsit a hegedűfantáziákba is, és lássuk, mennyire hasonló kottakép áll előttünk az A-dúr darab imitációs szerkesztésű részletében, mint az iménti, valós többszólamúsággá alakított fuvola-tételben. Azért itt is figyelni kell, hogy észrevegyünk minden tematikus anyagot. Segítségképpen bejelöltem a harmadik, nem szabályos és nem teljes témamegjelenést. Tanulságos a 24. kottapélda 7. üteme (2. sor eleje), amelyben egy egyszerű lefelé haladó skálamenetben is többszólamú szerkesztésről tanúskodik a kotta. Sejthető, hogy a fuvolaszólókban sem csak a szólamok közti akrobatikus ugrándozás rejt többszólamúságot, hanem gyakran még a legtriviálisabb és leginkább egyszólamú dallamnak tetsző részletek is.

¹⁵ A példában az eredeti anyagban nem szereplő, de mégis a szerkezet fontos elemének ítélt hangok szár nélkül szerepelnek.



24. kottapélda. Telemann: A-dúr fantázia hegedűre, 9. ütemtől

A fuvolára írt sorozat legnagyobb ívű darabja a D-dúr hangnemű. Az Alla Francese rész nem csupán orgonát vagy hegedűt kíván utánozni, de egy egész zenekart, mondjuk a Versailles-i udvar nagy vonóskarát oboákkal, trombitákkal és üstdobbal. Nem akármilyen vállalkozás ez, és nem akármilyen teljesítmény a szerzőtől, hogy sikerült neki. És persze nem kis teljesítmény az előadótól sem, ha meg tudja idézni XIV. Lajos zenekarát egy szál fuvolával. Ehhez már nem csupán a harmóniák felismerésére és követésére, de a zenekari hangzás tömegének és hangszíneinek átélésére, a ritmus karmester által irányított feszességének megidézésére is szükség van. A lendület és az elegáns, ünnepélyes tartás tömény elegye ez.

A csillogó francia nyitány közepén szokásosan fúga áll:



25. kottapélda. Telemann: D-dúr fantázia, Alla francese középrése, 15-28. ütem

Bármilyen nehéz az újonnan belépő témákat hallani és hallatni, mindent el kell követnünk a felismerhetőségükért. A kétirányú szárazás természetesen nem eredeti, de az előadónak valahogy mégis így kell látnia a tizenhatod meneteket ahhoz, hogy világossá tegye a szerkezet.

És még valami. Ha a 47. ütemtől kezdődő szekvenciát így írjuk le (26. kottapélda),



26. kottapélda. Telemann: D-dúr fantázia, Alla francese, 47-66. ütem

akkor rájöhetünk, hogy a felütéses lüktetés végigköveti a sort, eszerint kellene azt értelmeznünk és játszaniunk. Ez persze nem egyszerű feladat, könnyen válhat erőltetetté. Csak

ha valóban *arpeggio*-könnyedséggel és halkításban játszunk a felfelé haladó, 16-odnak kiírt akkordtöréseket, akkor van rá esélyünk, hogy a magától értetődőség látszatát keltsük.

Különös eset, és a többszólamú gondolkodásról igen sokat mond a C-dúr fantázia gyors tétele. Itt a pontozott negyedekben megjelenő téma hangjai közé a szerző annak megismétlésekor beiktat egy újabb akkordhangot, harmadszori eljátszáskor pedig az új hang váltóhangját is. A tétel során sokszor, több hangnemben megjelenő kilenchangos téma más-más módon kap harmóniai kíséretet a közbeiktatott nyolcadhangok által.



27. kottapélda. Telemann: C-dúr fantázia, 2. tétel kezdése

A harmóniai elemzés elmulasztása még olyan félreértést is okozhat, ami miatt helytelen hang kerül az anyagba. Az e-moll fantáziában találhatunk példát erre. Az első tétel 5. ütemének közepén több kiadásban és lemezfelvételen is Gisz szerepel G helyett. Ezt betudhatnánk annak, hogy az ismert korabeli kiadásban a G előtt valóban áll egy kereszt. Ez a G közvetlenül a 2. sor elejére került, és előtte valóban áll egy kereszt. De ha jobban megfigyeljük, észrevevessük, hogy minden sor elején lent is, fent is kiírták a Fisz előjegyzést, itt is egyértelműen a Fisz helyén áll a módosító jel, tehát nem a Giszre utal. A valószínűbb magyarázata ennek a félreértésnek az, hogy sok előadó „nem akart hinni a fülének”, nem akarta elfogadni azt a nagy szeptim lépést, amit a G'-Fisz" jelent, és a G-t inkább szerette volna az őt közvetlenül megelőző A-hoz közeli Gisz-nek hallani. Ha azonban nagyobb léptékben gondolkodunk, rögtön látjuk, hogy a G a következő ütem elején lévő Fisz-re, tehát lefelé lép. Mivel G-dúrtól h-moll felé tart a moduláció, a lefelé menetbe nem a dallamos mollra jellemző Gisz, hanem a G illik. Az új hangnemben már VI. foknak érződő G-dúr I. fokú szeptimakkord (és nem emelt I. fokú – esetleg szűkített – szeptim) megfelelő kiemeléssel igen jól, a hibás megoldásnál sokkal drámaibban és stílusosabban hangzik; az összhangzattani értelmezés is emellett szól:



28. kottapélda. Telemann: e-moll fantázia 5-6. üteme

A rejtett többszólamúság érzékeltetése az előadásban

Még számos egyedi vagy általános jelenségre hívhatnánk fel a figyelmet, de sajnos a jelen keretek között lehetetlen volna végigelemezni ezt a 12 kis remekművet. Felvetődik viszont még egy nagy kérdés: hogyan, milyen eszközökkel tegyük érzékelhetővé egy szerkezet összetettségét, homo- vagy polifóniáját a hallgató számára? Ennek a kérdésnek a megválaszolása nem papírmunka. Sokkal inkább gyakorlati feladat, amelyet körülírni nagyon nehéz. Egy biztos: ha az előadó intenzíven hallja a többszólamúságot, és ha engedelmeskedik a harmónia törvényeinek, akkor az artikuláció, az agogika, a játék hangerőviszonyai automatikusan szolgálni és „hirdetni” kezdik e belső rendet. Ezenkívül hadd mondjak még annyit, hogy a térben „szétdobott” szólamok szétválasztására nem kell törekednünk. Azok épp távolságuknak köszönhetően kellően el is fognak különülni, feltéve, hogy nem akarjuk őket szándékosan (például drámai legatóívekkel) összeragasztani. Általában elég, ha egyszerűen, plasztikus artikulációval eljátsszuk őket egymás után. A szétválasztásról csak akkor kell direkter módon gondoskodnunk, ha időben (azaz ritmikailag) és/vagy térben (azaz hangmagasságban) nagyon közel esnek egymáshoz egyébként össze nem tartozó elemek, vagy ha túl könnyen adódik egy másik, de helytelen értelmezési lehetőség. (Jó példa erre a D-dúr fantázia 3. témamegszólalása a 25. kottapélda 2. sorának elején, az ütem utolsó nyolcadán).

És hogyan érzékeltessük a nem egymás mellett lévő hangok összetartozását? Ez talán még nehezebb feladat. Ha egy szólam csak gondolatban folytatódik, akkor azt a hangot, amelyen az adott réteg ideiglenesen félbe marad, nem szabad lekerekítenünk, intenzitását fenn kell tartanunk (feltéve, hogy nem frázisvégről van szó). Ezt azért mulasztják el a legtöbben, mert úgy gondolják: amint átlépnek egy másik szólamra, a törést érzékeltetendő el kell varrni az előző szálát. Ha elvarrjuk a szálát, akkor később bajos lesz újból felvennünk a fonalat, így amint megjelenik az elhagyott szólam folytatása, nem tudjuk mihez kapcsolni. (ld. a 18. kottapéldát: az a-moll fantázia elején az E” hang akkor nem törik meg, ha az 1. ütem végén nem eresztjük le a dinamikát, és ha a 2. ütemben kellően súlytalanul, mintegy folytatólagosan játsszuk ugyanazt a hangot. Ez nem jelenti azt, hogy ne lehetne a nagy szeptim lelépés előtt kis rést hagyni, sőt ez tanácsos is, hogy ne ragasszuk egybe e két nem horizontálisan egybetartozó, hanem vertikálisan összezsengő hangot, de az ugrás előtt hirtelen kell abbamaradnia a felső hangnak. Az F-et sem érdemes túlságosan elengedni, ha azt az illúziót akarjuk kelteni, hogy az ütem végéig érvényben lévő basszusról van szó.)

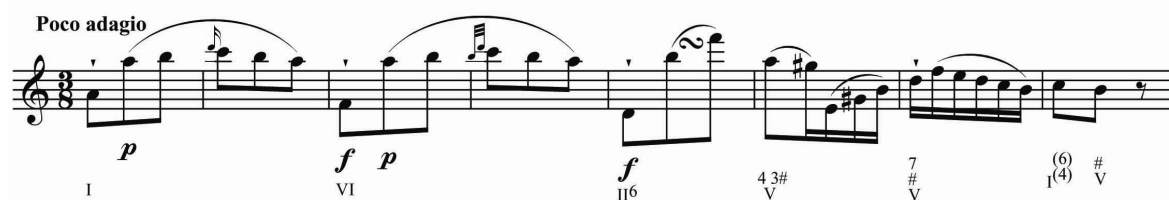
A fentebb ecsetelt jelenség pszichológiájának¹⁶ megértéséhez képzeljük el, hogy egy autót nézünk az utcában. A kocsi egyszer csak egy ház mögé ér, annak takarásában nem tudjuk tovább követni a mozgását. Amennyiben azonban nem lassított, mielőtt eltűnt volna, gondolatban továbbképzjük az útját, várni fogjuk, hogy hamarosan előbukkan a másik oldalon, és nagy valószínűséggel el is fogjuk találni ennek idejét. Így követi a hallgató is a szólamtörés előtti, kellő intenzitással játszott hangokat, és számít a folytatásra – természetesen nem tudatosan. Ha azonban az autó lassít, mielőtt eltűnik a ház mögött, akkor sejtjük, hogy ott le is parkol, tehát nem számítunk rá, hogy kisvártatva megjelenjen a túlvégen. A hang ereje ez esetben érzékeink számára a mozgás sebességének analógiája. Bármily röviden szólaljon is meg, amennyiben jellege, mozgása folytatást sejtet, távoli pontokkal is összeköthetjük az adott hangot, míg a befejezettnek tűnő hangok közt nem keresünk összefüggést. (Fuvolán fontos technikai eszköz ehhez, hogy a nyitva hagyott hang végén ne szűkítsük be szájnýílásunkat, inkább nyissuk azt ki a levegő leállításának pillanatában.)

3. C. Ph. E. Bach: a-moll szólószonáta Wq 132

Az imént javasolt módszer különösen nagy segítséget nyújt a legnépszerűbb Bach-fiú művében, amely szintén megkerülhetetlen nemcsak e dolgozat, de a fuvolatanulmányok szempontjából is. Ez a darab végképp egy gazdag összhangzattani példatár, melyben nem jelenik ugyan meg imitációs szerkesztés, de a homofón akkordjáték végig pontosan követhető mindhárom tételben. Harmóniavilága jóval komplexebb a Telemannénál, és talán még következetesebben gondoskodik róla a szerző, hogy az előadót ne hagyja kétségek közt a kompozíció alapját képező harmóniai váz felől: szinte minden akkordhangot érint, és a fuvolaszólam legelső hangja többnyire egyértelműen maga a basszus.

Kiütközik ez rögtön a darab kezdésekor, ahol a hangköztávolság, az artikuláció, a dinamika által egyaránt élesen elkülönül egymástól a basszus és – az ezúttal valóban tisztán dallami jellegű – szoprán szólam:

¹⁶ Ilyen és hasonló kérdéseket feszeget a Gestaltpsychologie, azaz az *alaklélektan*, a korai német pszichológia egyik irányzata. Elsősorban vizuális élményeinkben és a nyelvben kutatja, mitől érzékeljük összetartozónak vagy elkülönülőnek a dolgokat, hogyan választjuk szét az előteret a háttértől, hogyan egészítjük ki a hiányos képet, miről azonosítjuk be a tárgyakat, mennyi változtatás után ismerjük fel még ugyanazt a látványban, személyben vagy éppen dallamban stb. A *perceptuális csoportosítás* törvényeit is megfogalmazták, amely részben a *proximitásra* épül, azaz az egymáshoz közelálló dolgokat összetartozónak látjuk, de pl. a *zárttság* vagy a *hasonlóság* elve is érvényesülhet benne. Példának okáért míg ezeket a jeleket: || || || | inkább közelségük alapján csoportosítja szemünk kettesével, addig itt: || || ||] hajlamosak vagyunk kiegészíteni a távol eső vonalak közti teret négyszöggé, aminek következtében épp a távolabbi dolgok alkotnak egy egységet. Megérne egy részletes tanulmányt a zenei észlelés ebből a szempontból való feltérképezése is. (*Pszichológia*, Budapest: Osiris kiadó, 1999, 139-142.; <http://de.wikipedia.org/wiki/Gestaltpsychologie>)



29. kottapélda. C. Ph. E. Bach: a-moll szólószonáta kezdése

A fokszámok ügyében csak az utolsó pillanatban kerülünk némileg választás elé, bár a különbség semmi esetre sem lényeges. Amennyiben megtartjuk az E basszust, csupán egy kvartszextre való kilépés történik. Elképzelhetjük azonban a kíséretet úgy is, hogy a basszus fellép a tonikára egy nyolcad erejéig. Ezen a ponton nagyon konkrétan megjelenhet az előadó döntése. A korabeli kiadásban a C-H lépés nincs ugyan összekötve, amennyiben késleltetésnek vesszük, legato játszandó. Ha viszont két külön funkcióra gondolunk, akkor világosan el lehet választanunk a két nyolcadot.

Jellemző C. Ph. E. Bach műveire, hogy a kezdő frázisok egymástól szándékosan elütő anyagot mutatnak be, nem A-A variáns párként jelennek meg. A 9. ütem C-dúrja önmagában törést jelent, hiszen moduláció nélkül jelenik meg, és a megszólaló zene is legfeljebb az előző frázis zárásával rokonítható, a kezdéshez nincsen köze. Ráadásul a második mondat 8 helyett 6 ütem alatt jár be egy egyszerű kört. Ezután ismét törés: egy d-moll felé kanyarodó szűkített szeptim, ami leplezetlenül drámai. És evvel kezdődik meg igazán az a folyamat, ami szekvenciákon, hangnemeken, meglepő fordulatokon keresztül végig vezet a tételen, és melynek állomásai: egy C-dúr zárlat, a téma e-moll megjelenése az eredetnél ideiglenesebb jellegű (I szexten induló) témavisszatérés, majd többszöri „próbálkozás” után zárlat. A visszatérés az eredeti témát és a hangnemet is visszahozza, de a C-dúr törés helyett hömpölygő szekvenciába fordul át a zene. A kódát egy álzárlaton induló témafej, egy hirtelen megtorpanás és az azt követő emelt IV. fokú szűkített szeptimakkord teszi igazán drámaivá, amit a játékos egy jól megformált kadenciával még tovább fokozhat. Kevés olyan tétéle van irodalmunknak, amely ilyen mély érzelmeket hordozna, mint ez a *sarabande*-lüktetésen alapuló Sturm und Drang zene, amelyben a drámaiság harmóniailag pontosan követhető, kézzelfogható, és maga az egy szólam szinte minden pillanatban árulkodik a harmóniai eseményekről, tehát nyitott szemmel és füllel játszva az előadó magas szinten élheti át a többszólamú zenélés élményét.

C. Ph. E. Bach nyilvánvalóan jól ismerte édesapja szólóhangszeres partitáit, szonátaát, talán a fuvolapartitát is, beavatott módon, nagy biztonsággal teremt olyan szövetet, amelyben egy árva fuvola képes nemcsak dallami élményt nyújtani, de az összhangzás érzetét, ritmikai színességet, motivikus gazdagságot, élő karaktereket, formai komplexitást és eredetiséget. Míg Telemannál határozottan érezni a célt, hogy létező kamarazenei formákat adoptáljon a fuvolára, a Bach-fiú teljesen önálló szonátát komponál, ami nem igyekszik hasonlítani semmi

máshoz, ezért annak a kényszerét sem érezzük, hogy megpróbáljuk a fuvola köré vagy helyébe képzelni a zenekart, az orgonát vagy bármilyen más, többszólamú zenei közeget.

A 2. tétel *bourrée* ritmusban íródott, a harmadik pedig *gigue*. Amennyiben az ún. érzékeny stílus, az *empfindsamer Stil* szokásos három tételes szonátarendjét vesszük alapul, a két allegro közül az utóbbinak kellene visszafogottabbnak lennie (ez gyakran Allegretto vagy Vivace megjelölést kap C. Ph. E. Bachnál is), ha azonban a tánckaraktert és a zenei anyagot, akkor talán szívesebben játsszuk tartott tempóban, feszesen a 2. tételt, és suhanó virtuozitással, tehát inkább Presto az utolsót. Ezt egy olyan (talán erőltetett, de többek által hirdetett és feltétlenül meggyerő) elmélet is alátámasztja, amely szerint a 3 tételt azonos tempójú lüktetés fogná össze: az 1. tétel nyolcada, a 2. tétel negyede és a 3. tétel 3/8-os ütemmérője azonos tempójúnak vehető. A mű részletes harmóniai elemzésétől el kell tekintenünk, bár megérdemelné, mint ahogy formailag és egyéb szempontokból is szükséges, hogy az előadó átlássa a darabot. Azonban az eddigi példák alapján ezt a kompozíciót már magától értetődőnek fogjuk tartani. Nem lesz más dolgunk, mint csodálni a szerző szellemességét és minél izgalmasabban megfogalmazni az interpretációt.

A BÉCSI KLASSZIKA

Míg a barokk kornál sokáig elidőztünk, s bátran elidőzhettünk volna még tovább is, addig témánk szempontjából sokkal kevesebb dolgunk van az azt követő zenei korstílussal, amit bécsi klasszicizmus néven emlegetünk. Ennek fő oka, hogy ebből a korból nem maradt fenn egy jelentős darab sem, amely szóló fuvolára íródott volna. De azt is elmondhatjuk, hogy a stílusváltással járó nyilvánvaló és tudatos harmóniai leegyszerűsödés miatt amúgy se találnánk különösebben izgalmasnak ilyen művek elemzését. Léteznek ugyan szólóművek, de ezek nem törekszenek arra, hogy legalább jelzésértékűen beépítsék egy látens kísérőszólam vagy basszusalap nyomait, egyszerűen csak dallamokból építkeznek, amelyekben a funkciós történés azok sematikus volta miatt is egyértelmű. Ellentétben tehát Bach vagy Telemann szólóműveivel, e művekhez nyugodtan lehetne kíséretet komponálni vagy akár rögtönözni, és elképzelhető, hogy ilyen spontán előadásokra sor is került azok keletkezését követően. Praktikus szempont és pedagógiai célzat sejthető tehát e kompozíciók mögött, nem pedig zeneszerzői és/vagy előadói vágy, hogy a kamarazene teljességével lehessen fuvolán játszani.

A 18. század 2. felében született szólóművek műfaja jellemzően a capriccio, a divertissement és a népi dallamokra, operaáriákra vagy saját témákra készült variációk (airs variés). Ez utóbbiak rendszerint tartalmazznak olyan változatot, amely hangzatfelbontásokból

építkeznek, és természetesen a téma alatt meghúzódó egyszerű harmóniak is kínálják magukat, így a többszólamú gondolkodás szerepe itt is fontos. A megformálás szempontjából annál inkább, mivel az anyagba nem építette bele a szerző a basszusmenetet, így a harmóniai érzetet sokszor kizárólag a frazeálás, a súlyozás, az agogika révén érzékelteti az előadó. De mivel nagyon valószínű, hogy ezek a darabok rendszerint tandaraboknak, házi használatra készültek, ahogy már a barokk és klasszika határán alkotó Quantz capricciói is, így nagy előadói megoldásokra nem számítottak azok a kismesterek sem, akik megírták őket. Számunkra a névsorból Hoffmeisteren kívül Anton Stamitz, később, a romantika „előestéjén” Friedrich Kuhlau neve cseng ismerősen, a többiek (Johann Georg Wunderlich, Franz Weiß, Carl Kreith, August Eberhard Müller és mások) neve feledésbe merült.

Elképzelhető, hogy nem csak a stílus, inkább a szólófuvalára író szerzők tudása és fantáziája a felelős azért, hogy ebben a korban már nem születtek jelentős szólófuvalaművek. Igaz viszont, hogy a vonós hangszerek sem igen találnak előadásra érdemes, főleg Bachhoz mérhető szólószonátákat, partitákat ebből az időből, Paganinire kell várniuk, hogy végre ismét önállóan a színpadra állhassanak. Tegyük hozzá, hogy még a szonátairodalomban is kísérő szerepbe szorultak az egyszólamú hangszerek, ideértve a hegedűt is, vagy a gordonkát. Az utóbbira Beethoven három szonátájáig nem is sokan írtak, Mozart még versenyművet sem, tehát szólóhangszerként nem nagyon vették számításba akkortájt. Mozart, de még Beethoven korai szonátái is alárendelt szerepet szánnak csak a zongora melletti játékosnak, ez sokszor a címben is megjelenik. A continuós szonátát felváltó új formát követi pl. a 10 éves Mozart 6 szonátája (KV. 10-15), amely „zongorára hegedű- vagy fuvolakísérettel” felírással jelent meg, érdekes módon egyik korabeli kiadása még csellószólamot is közöl a két hangszer mellé, amely csupán a fortepiano (vagy csembaló) balkezét erősíti.

Ahogy a cselló is zenekari és kamarazenei közegbe került, úgy a fuvola is zenekari hangszerré vált a mannheimi iskola hatására kialakult új szimfonikus zenekarban. Ez az új szerepkör meghatározta a fuvola további fejlődését, irodalmát: szólisztikus szerepben egyre ritkábban jelent meg, leginkább kisebb mesterek szonátaiban nem különösebben virtuóz szólamokkal, versenyművekben vagy házi muzsikálásra szánt kamarakompozíciókban, mint Haydn triói vagy J. Chr. Bach, Mozart és mások fuvolásnégyesei, melyekben mintegy a vonósnégyes primáriusát váltja ki.

A kadencia kialakulása

Ha ebben a korban valahol nagy szükségünk van arra, hogy kíséret nélküli helyzetben összhangzattanilag gondolkodjunk, az a versenyművek tételei vége felé kötelezővé vált kadenciák területe. A kadencia a latin *caes* szóból eredt, a zenében alapvetően zárlatot jelent, és

valóban itt, a záró akkordok között, mintegy a végső oldást késleltetendő jelentek meg a dallamilag díszített kadenciák a barokk korszak végén és a rokokóban. Már Händel tipikus lassútétel végi kódáiban találkozunk ilyesmivel. Ezekben a tételekben a végső tonikai nyugvópontonról rendszerint továbbblendül az anyag, hogy egy rövid szekvencia útján domináns zárattal fejezze be a tételt. Így a következő gyorsítételt magához vonzza a lassútétel, annak tonikai kezdőakkordja hat a nyitva maradt lassútétel feloldásának. (Még abban a furcsa helyzetben is, amikor mollra vezető domináns, tehát III. fokú mellékdomináns zárja az adagiot, és párhuzamos dúrban indul a következő tétel.) Händelnél a domináns előtt rendszeren VI. szeptim majd IV. szext áll, az előbbi felett ildomos az előadónak a tétel közben elvárt díszítéseknél is kissé bővebb passzázst, kis kadenciát improvizálni, hogy evvel tegye a zárlatot jelentősebbé. (A 30. kottapéldában a számozott basszus és a nyomtatott fuvolaszólám fölött olvasható egy javaslat a díszítések és a kadencia kidolgozására.)

30. kottapélda. Händel: G-dúr szonáta, I. tétel vége

C. Ph. E. Bachnál és „stílustársainál” (ahogy a tárgyalt a-moll szólószonáta I. tétele végén is) a szonáták nyitótétele teljes tonikai zárlatot kap, de az azt megelőző domináns, egész pontosan az I. kvartszext és az V. fok között kadenciát kell játszania a fuvolásnak, amire csupán egy fermata jel utal. Ezek még aránylag rövid frázisok; Quantz, aki térben, időben és stílusban is közel állt C. Ph. E. Bachhoz (noha nem szívelhették egymást, mivel Quantz sokkal nagyobb becsben volt Nagy Frigyes udvartartásában, és nagyobb javadalmazásban részesült), abban határozza meg a kadencia ideális hosszát, hogy azt egy levegőre el lehessen fuvolázni. Ebből is kiderül, hogy az 1750-es években még a kadencia valóban az ornamentáció egyik speciális fajtája volt, nem volt formai jelentősége.

Éppen Quantznál egyébként gyakran előfordul, hogy a kadenciát jelző korona nem a zárlat előtti V. fokon, hanem a visszatérés előtti utolsó domináns akkordon van, de ezzel leginkább a fuvolaversenyekben találkozhatunk. (Jegyezzük meg, hogy Philipp Emanuel Bach-nál is megfigyelhető ugyanez a jelenség a szólószonáta második tételének visszatérése előtt, bár ott nem egyértelmű, hogy további improvizációt kíván-e a szerző, vagy valóban csak egy jelentősebb megállást, miután már maga is sokat csapongott a domináns orgonapont körül.)

Szinte meglepő, hogy milyen gyorsan átalakult a kadencia szerepe, egy-két évtized alatt önálló formarésszé vált, 1760 körül már nem csak lehetséges, hanem szinte kötelező része volt a concertók legtöbb, de legalább egy-két tételének. A tény, hogy a jelenség elsősorban a versenyművekben hódított tért, azt sugallja, hogy talán elsősorban a hangszeres szólistáknak volt igényük a kadenciára. Ebben az időben az előadó akarata már gyakran a szerzői szándék fejeére nőtt. Különösen az opera műfajában vált irányadóvá az énekes sztárok, prima donnák szeszélyeinek követése, amelyet gyakran a mégoly rangos zeneszerzőknek is ki kellett szolgálni, ha nem kívántak elesni a megrendeléstől. Szerényebb mértékben, de elképzelhető, hogy a hangszeres szólisták érvényesülési hajlama is hasonlóan hatott a zenei formák alakulására. A kadencia olyan terület, ahol az előadó sokkal korlátlanabban mozoghat, mint a mű többi részében, szabadjára engedheti fantáziáját, a darabbal kapcsolatos asszociációit, megmutathatja mindazt, amire a szerző nem adott lehetőséget a kompozícióban. Ez nem jelenti azt, hogy összevissza improvizálhat a szólista (bár biztosan volt ilyen vadhajtság is), de sokkal kötetlenebb tempóban, a mű tematikus anyagait szabadon felhasználva játszhat rögtönzött vagy előre kitalált, saját zenei anyagot. A mű ezen része hagyományosan az előadó saját alkotása, és ez döntő fontosságú. Ez teszi a kadenciát legalább annyira az interpretáció részévé, mint a kompozíció velejárójává.

A kadencia kötetlensége semmiképpen nem jelent felmentést a stílus alapvető szabályai alól. Míg a metrikai és tempóbeli fegyelmezettség sokat engedhet, sőt, a formai követelmények sem túl szigorúak, akár ütemvonal nélküli, ütemmutatótól független anyag is megszólalhat itt, és lehetségesek szokatlan váltások, lazább összefüggésű tematikus anyagok, addig a tonális keretek és a harmóniai tendenciák ugyanúgy érvényesek itt is, mint bármilyen más korabeli kompozícióban. Manapság a kadenciálás képessége nem gyakorlati követelmény, neves művészek futhatnak be nagy karriert anélkül, hogy képesek lennének akár egy rövid kadenciát improvizálni vagy megírni. A komponálástól és a régi zenei nyelvtől elszakadtunk, oktatásunk nem várja el, hogy ilyen értelemben is anyanyelvi szinten beszéljünk azokat a zenei korstílusokat, amelyek pedig zenei tanulmányaink és repertoárunk törzsét képezik. A ma forgalomban lévő újkori kiadásokban sok olyan nyomtatott kadencia van, amely bizony még a legalapvetőbb hagyományokat sem veszi figyelembe, különösen, ha egyszólamú hangszeresektől, pl. fuvolásoktól származnak. Mivel individuális műfajról van szó, nagy toleranciával lehet kezelni a kadenciák stílusát, de amikor látható, hogy a közreadó csupán homályos intuíciójára hagyatkozva vetette papírra a hangokat, és a stílusnak teljességgel ellentmondó akkordfűzéseket sejtethetünk a hangok mögött, az már sajnálatosan árulkodó jelenség.

Márpedig egy kadencia akkor is rejtett többszólamú, ha megalkotója egyáltalán nem gondol erre. Ahogy a tétel eredeti anyagából idézett részletekhez is tartozik egy harmóniai környezet, úgy ezek feldolgozása, a belőlük kiépülő szekvenciák is mindig harmóniai történést is jelentenek egyben, nem csupán szabadon csapongó dallamáradatot. Ezért tanácsos a kadencia megírásának nem csak ötletszerűen nekiállni vagy annyival letudni a felkészülést, hogy eldöntjük, mely témarészletekre teszünk majd utalást benne, hanem harmóniai irányokban gondolkodni. Ez egy zongoristának evidencia, rendszerint még egy vonós is kívánja, hogy olykor egy-egy akkordtöréssel egyértelműen helyre tegye az együtthangzást, de a fúvós is legjobban teszi, ha zongora mellett írja meg a maga részét, feltéve, hogy belső hallása nincs azon a szinten, hogy segítségével a rejtett akkordokat is képes legyen pontosan elképzelni és átélni. Ez még mindig nem garanciája a jó kadencia születésének, de mindenesetre alapfeltétele. Az összhangzattani és stílusismeretek és a zeneszerzői invenció csak ezután következnek.

Miután a kadencia legalább annyira az előadóé, az ő lenyomata, ezért jogos kérdés, ma mennyire kell az adott zeneszerző stílusához ragaszkodnunk. Ez ugyanannak a kérdéskörnek a része, hogy mennyire kell korhűen megszólaltatnunk bármit is. Ez a problematika rendkívül messze vezetne, és ha az összes szempontot felsoroljuk, akkor sem tudnánk itt végérvényes választ találni, legfeljebb óvatosan állást foglalni, ezért jobb, ha tartózkodunk a döntéshozataltól. Jómagam szubjektív véleményként annyit mernék mondani, hogy egy hosszabb kadenciának nem kell feltétlenül olyannak lennie, mintha azt maga a szerző írta volna. Amennyiben nyilvánvalóvá tesszük, hogy kitől származik a kadencia, akkor tudjuk, ki vállalja érte a felelősséget, akárcsak egy átirat esetén az átíró. (A helyzet annyival egyszerűbb, hogy itt első hallásra világos lesz, mely rész nem tartozik az eredeti műhöz, míg egy átirat, áthangszerelés, parafrázis, átköltés esetén általában nem tudhatjuk pontosan, mit tett hozzá illetve változtatott a feldolgozó.) Az előadói szabadság akár addig is fajulhat, hogy egyértelműen eltávolodunk a stílustól, amint azt Karlheinz Stockhausen tette Mozart fuvolaversenyeihez költött, újkori, személyes kommentárnak felfogható kadenciáiban.¹⁷ (Ha komoly romantikus szerzők saját stílusukban írtak kadenciákat Mozart vagy Beethoven egy-egy művéhez, miért ne tehetné meg ugyanezt egy meghatározó avantgárd komponista is?) Gyakoribb esetben azonban a stílus közelében maradva egyéni, nem feltétlenül a szerzőre valló ötletekkel, (akár más művekre utaló) asszociációkkal tarkíthatják kadenciáikat az előadók, ez sokszor szerencsés is, és inkább üdítő, mint elidegenítő hatást tesz, ami után a zenekarban visszatérő főanyag ismét jólesően hat. De semmi esetre sem megkerülhető az adott kor összhangzattani és formatani szabályainak legalább közép fokú ismerete, és a zeneszerzésben

¹⁷ (Kürten: Stockhausen-Verlag, 1984-85)

nem járatos szólista jobban jár, ha igyekszik a stílus közelében maradni, esetlenségeink így is éppen eléggé sajátossá fogják tenni kadenciáinkat.

Ha kellő biztonsággal mozgunk az összhangzattan világában, és kadenciánkban is pontosan tudjuk, milyen akkordfűzések fölé képzeljük a leírt hangokat, akkor még egy szólófuvola esetén is tudunk meglepő harmóniai fordulatokkal élni. Egy váratlan moduláció, moll akkord, szűkszeptim, álzárlat ugyanúgy kiemelhető az ismert előadói eszközökkel, mint a szólórepertoárban. Bátran használhatjuk az akkordtöréseket is, amelyek egyértelműen jelezhetik a többi szólam jelenlétét és „tevékenységét”, és amelyek elhangozhatnak ritmusban kibontva vagy akár hegedűs törést utánzó előkeként. Így arra is van lehetőségünk, hogy egy, az expozícióból ismert témát új harmóniai köntösbe öltöztetve idézzünk fel, ami nyilvánvalóan nem idegen gondolat a jeles klasszikus szerzőktől sem.

A mellékelt példát (31. kottapéllda), amely Mozart D-dúr fuvolaversenyéhez írott kadenciából származik, azért választottam, mert benne igyekeztem a stíluson belül kiaknázni a rejtett többszólamúság nyújtotta lehetőségeket. Az idézet első négy üteme a nyitó zenekari tuttit mutatja be, amely a fuvolán egyébként egyszer sem szólal meg, talán épp azért nem, mert nagyon kevésbé dallamszerű, inkább csak az alapkaraktert határozza meg, az alapfunkciók és a szinkópáló lüktetés teszik jellegzetessé. Ebben a változatban a harmóniak is megjelennek a figurált akkordtöréses kíséretben, míg a külön szárral megjelölt főhangok témajelleggel szólalhatnak meg; csupán az ismételt hangok közti oktávugrásokban fedezhető fel az eredetitől való eltérés. Ezt követően párbeszédszerűen váltja egymást három Mozarttól származó motívum, de olyan módon, ahogy azt a darabban nem láthatjuk. Meglepetésként hat, hogy a szekvencia vége d-mollra hajlik.



31. kottapéllda. Ittész G.: Kadencia Mozart D-dúr fuvolaversenyének I. tételéhez (részlet)

Mint már említettük, kadenciális helyek egyébként nemcsak a záró tutti előtti I. kvartszextnél lehetségesek. Olykor a teljes visszatérés előtti domináns megálláson lévő korona jelzi, hogy egy rövid szóló „kiállással” kell élni, amely helyet készít a tutti és a visszatérés közös élményének. Szonátákban is gyakran találni olyan helyeket, amelyeken vélhetőleg kadenciát kíván a szerző, leggyakrabban fermata utal erre. Ilyen helyeken is mindig az adott akkordban

való szabad mozgás, egy-két takarékos szekvencia hozzáadása a feladat. A fuvolán való kadenciáláshoz hasznos adalék Franz Anton Hoffmeister kéziratban fennmaradt *50 Ferma a Flauto* című gyűjteménye; ebben különböző, fuvolán használatos hangnemekben mutat be lehetséges 3-5 soros kadenciákat, amelyek egyúttal a gyakorlás során a hangnemre való bemelegítésre is alkalmasak voltak.

Érdekeselek azok a kadencia jellegű helyek, amelyek a megkomponált anyagban rejlenek, sem fermata, sem egyéb jel nem utal kadenciális voltukra, ugyanakkor fel kell ismernünk a bennük rejlő szabadságot, és ennek megfelelően kell előadnunk őket. Egy ilyen, rendkívül speciális részletet találunk Mozart G-dúr fuvolaversenyének D-dúr lassú tételében. Itt tulajdonképpen maga a témafej kadencia, legalábbis minden jel erre mutat. Ezek a jelek a következők: az I. kvartszextet aláhúzó előkészítés; szóló anyag, amely maga is az A hangot írja körül és magában hordozza az V. fokra való lelépést; a tonikai megérkezés pillanatában csatlakozik a zenekar a szólistához. Egyszóval épp csak a szokásos zárlati trilla hiányzik, de így legalább e köztes szerepkör igazán finommá és szellemessé teszi e zenei megoldást.

Szükséges viszont alaposan megvizsgálunk ezt a részt harmóniai is. A dallamból kiindulva a következő harmóniai vázra következtethetünk: I. kvartszext, II. fokú váltódomináns szeptim (valamilyen megfordításban), V., V. szeptim, majd a dallam lehajlik az I. fokra. Már ez a belátás is hatással kell, hogy legyen a motívum megfogalmazására. Ugyanis a H–Gisz terc egyértelműen erős kilépés, amely az A-ra oldani fog, tehát sem az egyforma, mechanikus páros kötéses súlyozás, sem a nagyvűen összekötött „éneklő” dallamos előadás nem lehet végső megoldás, ezek ugyanis elkenik a mellékdomináns pillanatot, amely pedig akkor is jelen volna, ha csak dallami kilépésként, elíziós késleltetésként jelenne meg a H–Gisz–A motívum. Miután a fuvola belépése előtt másfél ütemig az A basszus szól, mégpedig egyértelműen D-dúr harmónia alapjaként, az előadó és a hallgató emlékezetébe jól bevési Mozart az A alapot, amely bizonyára a tonikai oldásig érvényben is marad. Ezért a részlet leghívebb harmonizálásban így fest (32. kottapélda):

The image shows a musical score for the flute entrance of the second movement of Mozart's Flute Concerto in G major. The score is written for flute and piano. The flute part begins with a trill on G4, followed by a series of eighth notes and a trill on A4. The piano accompaniment consists of chords and arpeggios in the right hand and single notes in the left hand. The score is marked with '[quasi cadenza]' and '[quasi tutti]'.

32. kottapélda. Mozart: G-dúr fuvolaverseny II. tétel, fuvola belépés

Így a mozdulatlan orgonapont feletti szólammozgások még feszültebb és izgalmasabb érzetet keltenek. Ebben az olvasatban az is kitűnik: nem véletlen, nem is hiba, hogy az urtextkiadásokban az A–H felett nincs kötőív. Az A ugyanis egyértelműen oldó, megnyugvó hang, amely nemcsak a H és a Gisz feloldása, nemcsak a kvartszext leérkezése V. fokra, de ráadásul egy igen feszült ötöshangzat (E szeptim A alapon) feloldása is alapakkordra, tehát többszörösen halmozott késleltetés, aminek a helyes előadásból ki kell derülnie. Így az A sokkal inkább lesz záróhang, mintsem indító, súlyos. Az újabb egység tehát az őt követő H-n fog indulni, ahonnan viszont egyértelmű a lehajlás, a D-re való könnyed ráereszkedés, amit az előkés leírás is erősít (bár az előkés hosszával kapcsolatban viták vannak). Az, hogy a H a dallami egység indítóhangja, a későbbiekben csak még bizonyosabbá válik. Számos példa bizonyítja, hogy a szünet nem feltétlenül jelent törést, főleg, ha rövid, ha kilépés előzi meg, és ha „két partján” ugyanaz a hang található. Esetünkben a nagyobb dallami törés a G-re felhajló kvarttlépés, melynek lendülete a 16-od szünet után a G–Fisz oldáson csillapodik. Az utána következő, H-ról lefelé haladó skála ugyanakkor egyértelműen rímel a kadenciális bevezetőre, így kínálkozik a megoldás, hogy az interpretáció ezt az összefüggést hallhatóvá is tegye. (Kár, hogy túlságosan merev metrikus gondolkodásunk eltompítja bennünk az érzékenységet ilyen dallami lelemények észrevételére, ezért a darab előadói konvenciója nem tud erről és sok hasonló jelenségről.)

A beinduló zenekari kíséret egyébként szintén tartalmaz egy kis ajándékot, amelyet érdemes elfogadnunk: Mozart különböző harmonizációval látja el a dallamot, így a G-re való kilépés

először domináns, egy ütemmel később szubdominánst, II. fokot iktat be a domináns elé. Ezek a különbségek hasonlóan vonatkoznak a változatlan tartott hangot játszó fuvolásra. Jó példa erre a D-dúr fuvolaverseny legelső, 4 ütemes D-je, amelynek reagálnia kell az alatta zajló akkordváltásokra. Ehhez a harmóniai érzék és a hangig, dinamikai érzékenység egyaránt szükséges. (Ld. a 31. kottapéldában idézett kadenciárészletet, amely ugyanazt a témát és harmóniamenetet idézi, ami a tartott hang alatt hallható.)

Ha már értelmezési kérdéseknél tartunk, hadd citáljak ide még egy problémát, amelyet ugyanez a lassú tétel vet fel, és amely nem közvetlenül összhangzattani kérdés. Az Adagio non troppo második (talán legszebb) témája (32. kottapélda) felütéssel indul. A fuvolások rendszerint két könnyed nyolcad után az ütem egytől dalra fakadnak, és a felfelé lépő szext ill. szeptim távolságát semmibe véve kiélik operai vénájukat. Számomra érdekesebb értelmezésnek tűnik, ha a nyolcadokban három ismétlődő, statikus hangot látunk, amely pontosan idézi a fentebb tárgyalt kadenciális kezdést megelőző repetálásokat, és amely a tételben többször megjelenik a kürtökön is. A fuvola tehát ezt utánozza, majd a fellépés pillanatától kezd igazán énekelni, így egy valóban kétrétegű anyag jelenik meg, mindkét réteg erős, akár operai karaktert is hordozhat. (Egy másik témával is találkozhatunk a tételben, amely az alsó oktávban a szigorú Sarastrot, a felsőben a kétségbeesett Paminát juttathatja eszünkbe.) Itt is fontos azonban észlelnünk, hogy míg az első háromhangos csoport alatt marad az A-dúr tonika, addig másodsorra az E hangok már a domináns akkord részei, és ezt a többletfeszültséget feltétlenül éreztetnünk kell. Ennek segítségével fejlődik tovább a dallam, és ennek erejéből lép fel a fuvola immár egy szeptimet.



33. kottapélda. Mozart: G-dúr fuvolaverseny II. tételének 3. témája

Mozartnál pontosan megfigyelhető, milyen árnyaltan használja azokat a tendenciákat, amelyek befolyásolják a dallamanyag súlyozását és tagolását. Rendszeres jelenség, hogy nem esik egybe a harmóniai, a metrikai, a dallami egység vagy a faktúrák váltása. Az előadónak tudatában kell lennie, milyen szempontok milyen módon tartják egybe vagy artikulálják a hangokat, és egyszerre több szinten is át kell tudnia élni az egybetartozás és a különállás egymásnak sokszor ellentmondó egységeit. De többek között éppen ez az, amitől Mozart megunhatatlanná válik (sok klasszikus kismester zenéjével ellentétben).

Egy zenemű megszólalásának egyszerűsége éppoly értéke, mint struktúrájának rögzített, megváltoztathatatlan mivolta. A sokat emlegetett előadói szabadság, az élő előadás spontán,

improvizatív, egyedi megszületése a karakterek, a kategorikus és vitalitás affektusok egyéni átérzésén túl leginkább azokból a lehetőségekből táplálkozik, amelyeket a zenemű tagolódásának variálhatósága, a tagoló és egyben tartó erők komplexitása nyújt. Rajtunk múlik, hogy az adott pillanatban melyik erőnek engedünk inkább, és hogy milyen mértékben, milyen módon juttatjuk kifejezésre az ösztönösen kiválasztott értelmezési lehetőséget. Véleményem szerint abban nem reménykedhetünk, hogy a zenei hangokat irányító összes erő kiegyenlítése, igazságos elosztása megvalósítható, vagy ha meg is valósulna, akkor az élményszerű előadást eredményezne. Gyümölcsözőbbnek tartom, ha az előadó ösztönösen, tudatosan közről megismeri ezeket az erőket, de az adott pillanatban, a színpadon vagy akár a stúdió mikrofonja előtt is megengedi magának, hogy valamilyen módon állást foglaljon; merjen bátran közlekedni abban a körülhatárolt, de mégis szabad mozgást biztosító térben, amit e virtuális világ, a zenemű térideje számára kínál. Ennek a világnak is megvannak a saját szigorú törvényei, de a szabad választásra is találunk kellő lehetőséget. Mint előadó ilyen megközelítéssel látom megvalósulni az igazi spontaneitást, a törvénytisztelő szabadságot.¹⁸

A ROMANTIKA

A fuvola szerepe a 19. században sokat változott, hiszen a hangszer, a hangszerekek és a szerzők egyaránt reagáltak a világ fordulására. A zene társadalmi szerepének módosulása, a zenei stílus, a harmóniavilág alakulása, a hangszerek fejlődése, a hangolás változása mind-mind olyan tendenciák, melyek egyszerre, komplex kölcsönhatásban, sőt egymásnak olykor ellentmondó irányban befolyásolták a fuvolára születő műveket.

Úgy tartják, hogy a barokk szerkesztés polifóniája és a későbarokk harmóniai túlburjánzása után a bécsi klasszika mind összhangzattanilag, mind formailag az egyszerűsödés, a letisztulás irányába mutatott. A kép bizonyára nem ilyen egyszerű, de nagy vonalakban elfogadható ez az állítás. Ezzel szemben a romantika újból a szabálytalanabb formákat, a hangnemi és harmóniai lehetőségek tágítását, az időviszonylatok szélsőséesebbé tételét (a végletek felé mutató lassú illetve gyors tempókat, színesebb ritmikai képleteket stb.) kereste. Ennek a tendenciának azonban némileg ellentmond, hogy az aktuális kortárs zene, amely a nemesi udvarokból kiáramolva végleg a polgárság szélesebb rétegének közkincsévé vált, nagyobb, ám zeneileg kevésbé kiművelt tömegek igényeit is ki kívánta elégíteni. Így miközben Schumann, Brahms, Wagner vagy Liszt munkássága nagyrészt az összhangzattan újraértékelésének minősül, és

¹⁸ Az előadói hozzáálláshoz, a fegyelem és szabadság kérdéséhez kitűnő adalék Madách *Az ember tragédiájának* néhány sora: „Az egyszerű és természetes, mely ott ugrat csupán, ahol gödör van, ottan hagy útát, ahol nyílt a tér.” (Budapest: Atheneum Társulat, 1887), Tizedik szín, 119.

formai értelemben is újat hoz, addig a virtuóz szalonzene stílusában született művek meglehetősen könnyen kiismerhető harmóniai struktúrákat és formai megoldásokat használtak.¹⁹

A szórakoztatózene jelleg tehát a további egyszerűsödés felé terelte a zeneszerzés bizonyos rétegeit annak ellenére, hogy nem állt meg a szokásos zenetörténeti tendencia, azaz a disszonanciák állandósulása, az egyre magasabb sorszámú részhangok tolerálása, és a hangnemi relációk is egyre inkább elszakadtak a hagyományos „egylépéses” modulációtól, melyben csak szomszédos, azaz kvart-kvint távolságra lévő, párhuzamos dúr-moll vagy minore-maggiore viszonyban lévő hangnemeket lehetett közvetlenül egymás mellé rendelni. Szokásossá vált a tercokon moduláció, vagy akár a „nápolyi szext” akkordja is rögzülhetett új hangnem alapjaként, és teret nyertek az enharmónikusan értelmezett szűkített akkordokból eredő modulációs lehetőségek is. A hangnemi szabadság új élményét nagyban támogatta a Werckmeister-féle egyenletes hangolás elterjedése, és ennek alapján készültek el a továbbfejlesztett billentyűs és fúvós hangszerek is, többek között Theobald Böhm sokbillentyűs fuvolája.

Az akár primitívnek is nevezhető harmóniak és a hangnemek átjárhatósága jól megfér egymással a virtuóz romantikus fuvoladarabokban, fantáziákban, például a Velencei karnevál dallamára írott variációsorozatokban. A 16 ütemes, bárgyú olasz dalocska (mely méltó magyar szövegesítését „A kutya a konyhában” kezdettel nyerte el, míg a németek háromszögletű kalapról énekelnek benne) csak a legegyszerűbb tonikai és domináns harmóniakat használja, és a variációk nagy része sem lép túl azon, hogy különböző, szintén sematikus formulák szerint bejárja az I. és V. fokra épített dúr hármashangzatokat, illetve a domináns szeptimet, valamint a hangnem alapskáláját. Bizonyára épp ez a kiismerhetőség és a könnyen átélhető ringó lüktetés okozza a téma népszerűségét, hiszen megszámlálhatatlanul sok hangszeres-zeneszerző vette elő e dalt.²⁰

Az ilyen jellegű művekben tehát a harmóniai gondolkodás tekintetében a fuvolásnak nehéz feladatai nincsenek. Ugyanakkor a közhelyek sajátja épp az, hogy nagyon elemi módon kell átelnünk őket, csak akkor tudjuk megosztani másokkal, és akkor adhatják meg a zsigeri és mindannyiunkban közös érzet élményét az unalom és ötlettelenség elfásultsága helyett. Ezért a korábban taglalt funkciós érzetek átélése, a kilépés és visszalépés élménye ebben a zenében

¹⁹ Valószínűleg épp ezért hallhatunk rokonságot a romantikus hangszeres zene és a későbbi bárzene, ragtime, a brazil choro vagy a new-orleansi dixieland között, amely stílusok harmóniai alapjának a romantikus szórakoztató és tánczene tekinthető, ideértve a nagy hegedűs zeneszerzők és fuvolavirtuózok fantáziáit, Schubert táncait, Johann Strauss keringőit, Brahms és Liszt magyar fantáziáit és rapszódiait vagy akár Chopin számos darabját is.

²⁰ E sorok írója is készített egy miniatűr duettet a témára, melynek épp a téma lejáratosága miatt adta az „Ami a könyöködön kijön” címet, valamint azért, mert a művet ketten játsszák két szólamban, de egy fuvolán (!) oly módon, hogy az alsó játékos (társa könyöke felől) a hangszer csövének alsó szakaszát fújja a cső végéről egy sajátos, a bolgár kavalra vagy a tilinkóra emlékeztető befújással.

talán még fontosabb, mint más műfajokban. Enélkül a virtuozitás is pusztá ujjgyakorlatozás marad.

Természetesen nem csak szalondarabok születtek a romantika égisze alatt. Már a Böhmi előtti fuvola is kisebb aranykorát élte a 18. század végétől, a koraromantika, a biedermeier korában olyan második vonalhoz tartozó, rendkívül termékeny zeneszerzők jóvoltából, mint Devienne, Mercadante, Danzi, Hummel, Ries, Kuhlau vagy Eugène Walckiers. E szerzők versenyműveikkel, kamaradarabjaikkal, hosszadalmas szonátaikkal a polgári szalonok szórakoztatásáért és a kedvtelésből hangszer tanulók ellátásáért dolgoztak, de műveik nem kizárólag a hangszerjáték csillogtatásáról szóltak. Ha drámaiságuk, mélyebb értelmük nem közelítette meg a kor legmeghatározóbb szerzőinek alkotásait, az részben tehetségük korlátainak, az uralkodó korszellemnek és – sajnos – a fuvoláról ekkorra már kialakult képnek köszönhető. Ezek a művek ennek ellenére sokat őriznek magukban az operai szituációk drámaiságából, de mindezt megszelídítik, mert ez a zene tulajdonképpen dísz tárgyként működik, akárha egy biedermeier bútordarab, egy női arckép vagy egy vadászjelenet a falon cifra keretben, egy festett porcelánváza. Később aztán (különösen az egyenletesen temperált, billentyűs miatt sokkal mozgékonyabb, nagyobb hangú és hangterjedelmű Böhmi-fuvola elterjedését követően) a francia, német, olasz és magyar fuvolás zeneszerzők elárastották a piacot az egyenrangú kamarazene élményéről lemondó, a zongorát teljesen háttérbe utasító, szolgálékú kísérővé degradáló, a fuvolás szempontjából viszont éppen magamutogató fantáziákkal, variációkkal, operaparafrázisokkal. Ugyanakkor felszínessége ellenére ez a stílus épít az elemi harmóniai érzetekre is, ezért a maguk egyszerűségében mégis zenei igényeket támasztó, gyakran dallami invencióról tanúskodó, tetszetős, hatásos művek lehetnek a szalondarabok is, amelyek nagyon is megkövetelik a többszólamú gondolkodás alkalmazását.

A fuvola szerepe a romantikában

Bár temérdek fuvolamű származik a 19. századból, a fuvola nem nyerte vissza barokk kori népszerűségét. Az ebből az időből származó értékes fuvolás kamarazene sem különösebben gazdag, a szonáktól és zongorás trióktól, fuvolás négyesektől (Weber, Czerny, Hummel, Ries, Walckiers) eltekintve a legtöbb esetben tematikailag alárendelt zongoraszólam társul a fuvolához, és biztosítja a harmóniai alapot. A parafrázisok világában alig akad olyan, amely a zongorának egyenrangú szerepet biztosítana, kivált, ha a szerző fuvolás. Hummel vagy Czerny fuvola–zongora duóin, Schubert Elszáradt virágok c. variációin vagy a Liszt-növendék zongorista Siposs Antal (avagy Anton Pfeiffer) Doppler-parafrázisán kívül alig találni ilyet.

Annál gyakoribb, hogy a fuvola egy-egy kadencia erejéig egyedül marad. Ezek a kadenciák sem hosszukban, sem szerepükben nem azonosak a klasszikus versenyművek kadenciájával, ráadásul nem is kötődnek feltétlenül az I. kvartszexthez mint kiindulóponthoz. Inkább a folyamatot felfüggesztő kiállások ezek, melyek alatt a feszültség fenntartása közben a fuvolás akkordfelbontásokat sorol. Ezek harmóniai megértése rendszerint gyerekjáték, hiszen többnyire vegytiszta arpeggiokról és skálákról van szó, színesítésként legfeljebb vezetőhangok előzik meg az új akkordhangokat vagy körülírással ékesítenek. (Érdekes, hogy mégis rendszeresen hallani olyan előadást, amely a hangok harmóniai hovatartozását egyáltalán nem érzékelteti, nem ismeri fel az akkordváltást, a disszonáns és konszonáns hangok különbségét stb.)

Tényleges szólóművek ebben a stílusban alig-alig születtek. Amennyiben igen, azok (a klasszikához hasonlóan) általában csak praktikus szempontokból nélkülözték a kíséretet, funkcióit nem próbálták beleépíteni a fuvola anyagába. Az ilyen darabok gyakorlatilag a kíséretüktől megfosztott fuvolaszólamok, melyek eljátszása elsősorban házi használatra vagy pedagógiai célra volt alkalmas. A 19. század elején a dán zeneszerző, Friedrich Kuhlau (1786-1832) *Divertissement*-jaiban meg is komponálja a zongorakíséretet, amelyet nem tekint kötelezőnek, azt el is lehet hagyni, ugyanakkor a fuvolaszólam csak annyiban állja meg önmagában a helyét, hogy nincsenek benne többütemes szünetek, de nem hordozza magában a többszólamú gondolkodás komplexitását. Így kíséret nélküli formájukban fuvolaszólamuk annak ellenére hiányosnak tűnik, hogy egyszerűségük és a stílus ismerete révén nem probléma az odaillő akkordok felismerése. Saverio Mercadante (1795-1870) variációsorozatokat komponált egy szál fuvolára. A témának választott valamely akkoriban népszerű operaária minden külön harmóniai utalás nélkül csendül fel. A témát feldolgozó variációk nagy része természetesen bővelkedik hangzatfelbontásokban, de rafináltabb rejtett többszólamú vagy polifón megoldásokat hiába keresnénk bennük. Eugène Walckiers (1793-1866) kamaraműveiben saját stílusához képest is meglehetősen merész harmóniai és hangnemi váltásokat alkalmazott. Annál furcsább, hogy a Mercadantéhoz hasonló, többnyire a párizsi Conservatoire vizsgadarabjainak szánt operavariációi még kevésbé törekszenek harmóniai rend érzékeltetésére, néha mintha nem is vennék tudomásul az összhangzattan érvényes szabályait.

Az ekkorra már egyre népszerűbb operaparafrázis „lebutított” darabjai ezek. Lehetőséget adnak a fuvolásoknak, hogy bárki más közreműködése nélkül játszassák el a számukra kedves dallamokat. Mindeközben még technikájukat is fejleszthetik, hiszen a variációk egyre sebesebb mozgásokkal járnak be az eredeti dallam harmóniamenetét. De bizonyos esetekben legalább annyira tekinthetjük őket üzleti vállalkozásnak, a fellendülő kottakiadás és -kereskedelem termékének, mint belső zenei kényszer vagy pedagógiai küldetés megnyilatkozásának. Mindezek mellett e műveknek ma is megvan a maguk helye a fuvolaoktatásban, bizonyos

közegben és alkalmakkor színpadon is hatásosak lehetnek, de nem olyan fajsúlyúak, hogy őket itt feltétlenül behatóbban tanulmányoznunk kelljen.

Az etűd műfajának kialakulása

Az imént említett darabokat koncertművekként találják szerzőik, noha azok kevésbé különböznek a kizárólag tanulási célra készült etűdöktől. Az etűdirodalomban ugyanakkor jócskán találunk olyan darabokat, melyek harmóniailag, formailag, karakterükben egy-egy potenciális koncertdarab jól sikerült tömörített változatának foghatók fel. De nem csupán ezért elemezzük részletesebben az etűdöket, hanem azért is, mert sokkal nagyobb és meghatározóbb részét képezik a fuvolairodalomnak, mint a romantikus szólóművek.

Az etűd (etude = tanulmány) műfaja a 19. századra vált teljesen önállóvá. Korábban (és aztán a 20. században ismét) nem különültek el ilyen világosan a didaktikus célzattal készült művek a nyilvános előadásra szánt kompozícióktól. Mivel hangszeriskolákat már a reneszánsz korában is írtak, ott is találhatunk pedagógiai célú műveket pl. lantra, fidulára. A barokkban még minden zeneszerző hangszeres zenész és pedagógus is volt egyben, közülük többen kezdőknek szánt gyűjteményekkel is szolgálták a jövő nemzedék bevezetését a hangszerjátékba. Johann Sebastian Bach Clavier-Übung c. kötetei, feleségének írt Notenbüchleinje vagy akár a két- és háromszólamú invenciók is ilyennek tekinthetők. Ugyanakkor e rövid művekben még nem különülnek el egymástól a technikai és a zenei feladatok, Bach nem helyezi a súlyt egyértelműen az utóbbiakra. Nála ugyanis technikai kivitelezés és zenei megértés nem válik el egymástól, szerves egységben kívánja nevelni a tanuló manuális készségeit, esztétikai, művészi igényét, szolfézsstudását, összhangzattani és zeneszerzői ismereteit.

Ebben az időszakban már akadtak olyan muzsikuskok is, akiknek a munkássága elsősorban az előadóművészetben teljesedett ki. Az ő tandarabjaik már sokkal nyilvánvalóbban a hangszerjátékhoz szükséges izomi és agyi beidegződések fejlődését célozták, mint a zenei formák és kifejezés gyakoroltatását. Ilyen jellegű hangszeres gyakorlatok például J. J. Quantz (1697-1773) capricciói és fantáziái; szerzőjük tekinthető az egyik első fuvolás zeneszerzőnek, aki szinte nem is írt egyebet, mint fuvolaműveket, ebből viszont annál többet (több mint 300 fuvolaversenyt).

Már azelőtt, hogy Theobald Böhm (1794-1881) tevékenysége nyomán a fuvolaépítés vívmányai nagyot lendítettek volna a hangszerjáték technikai lehetőségein, egyre több olyan fuvolás akadt, aki elsősorban a hangszerjátéknak, a tanításnak, a fuvola népszerűsítésének

szentelte életét. E tevékenység egyik legmaradandóbb formája a fuvolaiskolák publikálása és etűdök, koncertdarabok komponálása. Ezek a művészek zeneszerzői tevékenységüket is a hangszer-pedagógia szolgálatába állították. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a kor összhangzattanát és formai szokásait ne ismerték volna kiválóan, és ne alkalmazkodtak volna ösztönösen vagy tudatosan saját koruk zenei nyelvezetéhez. Ebből az következik, hogy még ha kiemelten technikai készségfejlesztő céllal is írták meg bizonyos etűdjeiket, azok egyúttal alkalmasak voltak – és mindmáig azok is maradtak – arra, hogy a kor zenei sémáit is gyakorolja rajtuk a növendék.

Zongoristák, mint Clementi, Czerny, Thalberg, hegedűsök, mint Wieniawski és Kreutzer, klarinétosok, mint Cavallini, valamint számtalan fuvolás lépett erre az útra, és bővítette temérdek darabbal hangszere irodalmát. Közülük a legtermékenyebbek talán Benoit Barbiguer (1782-1835), Anton Fürstenau (1792-1852), Louis Droüet (1792-1873), Prill, Böhm (1794-1881), Giulio Briccialdi (1818-1881), Wilhelm Popp (1828-1902), Ernesto Köhler (1849-1907) és Joachim Andersen (1847-1909) voltak, vagy később Paul JeanJean (1874-1928), Leonardo di Lorenzo (1875-1962), Marcel Moyse (1889-1984) és Nikolaj Platonov (1894-1967).

A 20. századra az etűd műfaja egyre inkább visszakanyarodott a koncertpódiumra. Ez annak is köszönhető, hogy már a 19. században is írtak etűdöket olyan zeneköltők, akiknek a tehetsége nem bírta volna elviselni, hogy csupán technikai gyakorlatok kerüljenek ki a kezük közül, ezért ezen műveik is a legmagasabb zenei igényvel születtek; csak annyiban különböztek Bach korábban említett tandarabjaitól, hogy valóban a káprázatos technikai felkészültség irányába mutattak. Chopin Op. 10-es és 25-ös sorozatát, Paganini Capriccióit, Liszt Transzcendens etűdjeit később Debussy, Szkrjabin zongoradarabjai követték, majd Rahmanyinov, Godowsky és sokan mások folytatták a romantika pianisztikus hagyományát. Jellemző módon a századfordulóra már Chopin darabjai sem bizonyultak mindenki számára eléggé nehéznek, ezért az utóbb említett zongorista szerző ezekhez is nehezített változatot készített ugyanúgy, ahogy később Heifetz, Milstein és mások továbbbírták Paganini néhány szólódarabját.

Hogy a 20. századi pedagógiai művek nagy része nem száraz technikai gyakorlat, abból is kiviláglik, hogy Bartók Mikrokozmosza, Gyermeknek-je, Sztravinszkij Az öt ujj című 8 miniatűrje, Kurtág György Játékok c. sorozata mind-mind egyszerre kezdők zenei tápláléka, és koncertek, lemezek műsorán is szerepel. A műfaj eddigi nonpluszultrája valószínűleg Ligeti György zongoraetűdjeinek sora, amely nem csak a manuális lehetőségek határait súrolja, hanem az emberi agy felfogóképességét is mintegy új evolúciós lépcsőfokra fejleszti, és mindezt úgy, hogy a hallgató végeredményben egy áttetsző, viszonylag jól követhető hangzást kap – csak éppen avval a benyomással kísérve, mintha egyszerre többen zongoráznának.

A Ligeti-művek érdekessége, hogy a szerző életének utolsó éveire, mire több nagyszerű zongoraművész is megtanulta e „megtanulhatatlan” műveket, az is kiderült, hogy még ezek a technikailag végletesen megterhelő darabok is elbírják a személyes hozzáállást; az előadói személyiségnek tere, sőt feladata van még itt is, ahol a kompozíció gondoskodik arról, hogy a hangok precíz eljátszása önmagában megteremtse a zenei szerkezetet. Erről tanúskodik a szerző által figyelemmel kísért felvételek különbsége is.²¹

A 20. századi fuvolaetűd szerzők egy része elmozdult a valóban száraz ujjgyakorlatok irányába (mint pl. egyes füzetekben Marcel Moyse), vagy egészen mechanikus szekvenciákat gyakoroltat a tanulóval, amelyek harmóniai kapcsolatai is mechanikusan ismétlődnek (Wehner, Eördögh). Mások viszont elindultak azon az úton, hogy etűdjeikkel a technikai feladatok mellett az új stílusirányzatokba is bevezessék a felnövekvő fuvolás nemzedéket, mint pl. Jean-Jean (1874-1928), Karg-Elert (1877-1933), Eugène Bozza (1905-1991) vagy Heiner Reitz (1925-). Ez utóbbiak abban is különlegesek, hogy bár nem voltak fuvolások, teljes kötetnyi etűddel ajándékoztak meg bennünket.

A kortárs fuvolairodalomban az etűd végképp visszatért a pódiumra. Repertoárunk részévé vált Isang Yun Öt etűdje, Szervánszky Koncertetűdjei, de a fuvolás zeneszerzők is szívesen játsszák nyilvánosan a modern technikai lehetőségek világába bevezető darabjaikat.²²

Az etűd mint zenei forma

Téves elgondolás, hogy az etűdök csupán technikai gyakorlatok. Az *etűdszerű* jelző általában elmarasztaló ítélet egy túlságosan szabályos, kifejezéstelen, mechanikus interpretációról. Ugyanakkor a szó legszigorúbb értelmében egy etűdot sem kellene etűdszerűen, azaz minden zenei rendszerező elv figyelembevételére hűjén előadni. Az etűdök nagy része abban különbözik az előadási daraboktól, hogy nem sorakoztat fel sokféle ritmikai elemet, karaktert, faktúrát, hanem egy mozgásformát visz végig a teljes kompozíción, esetleg triós formát alkotva a középrészben vált, és egy (általában másik hangnemhez társuló) újféle formulát vezet be. Ez az egyszerűség nemcsak a mozgásformák monotonitásában nyilvánul meg, hanem az ütempárok, frázisok szimmetriájában, a modulációk könnyen követhető voltában is. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy etűd ne volna zeneileg értékelhető és értelmezhető kompozíció. Az etűd bizonyos értelemben a zeneszerző számára is gyakorlat, tanulmány, ahogy egy festő számára az a tanulmányrajzok elkészítése: természet után, pontosan, kevés egyéni fantáziát belevegyítve

²¹ Pierre-Laurent Aimard – Sony, Csalog Gábor – BMC, Idil Beret – Naxos, Fredrik Ullén – BIS.

²² Robert Dick: Flying Lessons, Matuz: Studies, Gyöngyössi: Monogames, Ittész: Just a Tube – Öt etűd stb.

készülő alkotások ezek, melyekben a szigorú megkötöttség korlátain belül kell megnyilatkozni. Az alkotói fegyelem iskolája ez.

Egy etűd általában egy-két technikai problémát helyez középpontba, de ez a zeneszerző számára is technikai problémát jelent. Mit tud kihozni csak hármásával vagy négyesével repetált hangokból, hármashangzat-felbontásokból, nagy ugrásokból, fel-leszaladó skálamenetekből, előkés hangokból? Ezek olyan elemek, amelyek egy koncertdarabban akár ütemenként válthatják egymást, s így sokkal könnyebb elérnie a szerzőnek, hogy műve ne váljon egyhangúvá. De a monotonitás megfelelő megközelítéssel fontos hatáskeltő elem lehet, gondoljunk csak Vivaldi vagy Bach versenyműveire, a toccata műfajára, a barokk táncok sematikus periódusaira és mozgásaira. Ezért még ez az egyanyagúság sem tesz feltétlenül zeneietlenné egy etűdöt.

Ha ránézünk egy ilyen kottára, elsőre a jellegzetes ritmikai képletekből alkotott sormintát látjuk benne. Annál nehezebb és fontosabb, hogy a szekvenciális ismétlődések mögött felismerjük a harmóniai történést és a frázisokat. Így van ez Vivaldinál, és így van a 19. században született etűdök esetében is. Ezekben a darabokban ugyanis a mechanikus kottaolvasáson túl vagy inkább helyett a harmóniai és a periódusérzéklet kell gyakorolnunk. Sokkal könnyebb, élvezetesebb és hasznosabb lesz ugyanis, ha ilyen hozzáállással tanuljuk meg az anyagot. Egyrészt meg kell tanulnunk felismerni a skálákat és hármashangzatokat, hogy ne hangonként olvassuk őket (ahogyan szöveget sem betűnként olvasunk, hanem első ránézésre felismerjük az adott, odaillő szót). Másodszor is a felismert, egymást követő harmóniák közti viszonyra is rá kell éreznünk, hiszen egy etűdben sem lehet ugyanolyan egy tonika, mint egy domináns, egy váltódomináns szeptimakkord, mint egy nápolyi szext stb.

Ez nem jelenti azt, hogy nem kellene higgadt figyelemmel leválasztanunk az izommozgások nehézségeit, és ne volna szükséges őket a gyakorlás során „külön tárgyalni”. De ugyanez a helyzet egy ún. előadási darabban is. Azt nem állíthatjuk, hogy az etűdök kellő zenei megközelítéssel mind pódiumdarabokká válnának. Csak annyiról van szó, hogy – egy-két kivételtől eltekintve – még a legmechanikusabbnak tűnő gyakorlatok is támasztanak zenei igényeket, és ezeket ugyanannyira komolyan kell vennünk, mint a technikai feladatokat. Ehhez azonban egyértelmű tanári útmutatás (vagy koraérett tanulói tisztánlátás) szükséges.

Azt, hogy egy hangszer-specifikusnak szánt darab mennyire nem kötődik a hangszertechnikához, a Paganini-capricciókól készült átiratok sokasága is igazolja. Különösen a legutolsót dolgozzák fel előszeretettel. Lett abból már virtuóz zongoradarab (Liszt, Schumann) akár négykézre is (Lutoslawski), zenekari mű (Rahmanyinov), brácsa-, cselló-,

klarinét- vagy fuvolaetűd²³, készült hozzá zongorakíséret, hegedűsök tették hozzá saját ötleteiket, és valószínűleg számos különleges, esetleg alkalmi változata is megszólalt már. Az adott hangszer technikai lehetőségeiről szóló mű tehát zenei karakterisztikumával ragadta meg a muzsikusokat, ez is jelzi, hogy – főleg ha egy Paganiniról van szó – a műfaj nem értelmezhető csupán technikai fejlődésünk állomásaként. Ezt húzza alá az a tény is, hogy a barokk- vagy klasszikus fuvolára íródott etűdöket éppoly haszonnal gyakorolhatjuk a más technikai nehézségeket rejtő modern rendszerű, sokbillentyűs fuvolán, mint a már direkt a Böhm-fuvolára szánt gyakorlatokat. Moyse munkássága eredményeként még hegedűetűdöket (Wieniawski, Kreutzer) és Chopin néhány zongoraetűdjének kivonatát is játszhatjuk fuvolán, bár ez utóbbiak természetesen csak csökevényes másai az eredeti műveknek. Azonban nem rosszabbak és nem haszontalanabbak, mint bármelyik eredeti fuvolaetűd ugyanebből a korból, megvan tehát a létjogosultságuk.

Romantikus etűdök

1. Fürstenau

Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852), egy háromgenerációs fuvoláscsalád középső és legtehetségesebb tagja komoly, ma is használatos etűdanyagot hagyott ránk. Darabjainak sajátossága, hogy gyakran rövid kadencia vezet be a gyorsabb, kötött tempójú részt. Az ilyen bevezetőnek kettős szerepe van. Egyrészt bejárja az alaphangnemet, mintegy fülbe és kézbe ülteti a tonalitást és annak alapfunkcióit, másrészt zenei indíttatásra sarkalja a játékost. Akinek nem az az első feladata, hogy gyors egymásutánban hangokat olvasson le, hanem hogy hangulatot teremtsen, „megágyazzon” a főrésznek, az talán megőriz valamit e zenei hozzáállásból akkor is, amikor már a virtuozításra kerül a sor. Ebben reménykedhetett (tudatosan vagy ösztönösen) Fürstenau, mikor ezt a formát választotta.

A kadenciák megformálása persze nem lehet korlátlanul szabad, akkor szólnak meggyőzően, ha a bennük nyilvánvalóan látható harmóniai és dallami tendenciák világosak lesznek. A lejegyzésben a szekvenciák gyorsulását olykor lépésről lépésre sűrűsödő értékekkel jelzi a kotta, de ez nem az értékek pontos betartását jelenti, csak éppen az akkori notációs gyakorlatban nem állt rendelkezésre más eszköz a folyamatos, igen erőteljes gyorsulás leírására. A koronák hosszát a koronás hang dallami és harmóniai helye is befolyásolja: egészen más egy

²³ Jules Hermann 19. század végi átíratán kívül Patrick Gallois is átdolgozta a teljes sorozatot, utóbbi sokkal hívebben ragaszkodik az eredeti anyaghoz, mint a capricciót alaposan „felforgató” Herman. A multifónikus fuvolatechnika segítségével néhány darabnak újabban olyan verziója is született, amely a hegedű többszólamú hangzatait is átmenti a fuvolára (Robert Dick, Elek Tihamér, Gyöngyössi Zoltán, Ittész G.).

feszült helyen kitartott magas hang, amely (még akkor is, ha esetleg szünet követi) továbbmutat a feloldás irányába, mint egy tonikai nyugvópont, vagy akár egy induló szekvencia súlyát megjelenítő, megnyúló hosszú hang. A passzázsokon belül megnyújtással, intenzitással, vibratóval emelhetők ki az akkordon kívüli, disszonáns hangok, illetve a környezetükből kiugró nagyobb hangközlések.

A Fürstenau-etűdök főrésze általában monoton faktúrát és hosszú szekvenciákat kínál, ezt azonban egy stílusos, jól követhető harmóniai vázra húzza fel. A 2, 4, 8 ütemes egységek olykor megtörnek, rendszerint olyan módon, hogy a záró ütem megnyugvása pillanatában elindul egy újabb szekvencia. A darabok abban is követik a kor formai szokásait, hogy az utolsó néhány ütem kódaként értelmezhető, mely a záróakkord körül forog ismétlődő, olykor sűrűsödő domináns vagy szubdomináns kilépésekkel és színpadias zárással.

2. Köhler

Ma a magyarországi fuvolaoktatás első számú etűdszerzőjének tisztelhetjük Ernesto Köhlert (1849-1907). Ennek egyik oka, hogy hat kötetnyi darabja kapható magyar kiadásban, és hogy ezeket a zeneiskolai, a középiskolai, sőt az egyetemi törzsanyagban is megtaláljuk. A darabok játszottsága nem tulajdonítható pusztán ennek. Köhler arányos, karakteres darabokat írt, amelyek az etűdöktől idegenkedő, muzikális beállítottságú növendékeket is kevésbé frusztrálják. Karakterérzékenységét a Romantikus etűdök című, kezdőknek szánt gyakorlatai is bizonyítják: a füzet minden egyes kis darabja külön címet visel, amely hangulati asszociációkkal kívánja segíteni a gyermekek közeledését az etűdhez. Az Op. 33-as és Op. 75-ös sorozat darabjai is őriznek, s ily módon gyakoroltatnak a korstílusra jellemző karaktereket, amellet, hogy mechanikus mozgásaikkal megfelelnek a megszokott, etűdökkel kapcsolatos elvárásoknak is. Kellő kreativitással, esetleg egy rögtönzött zongorakísérettel ellátva tetszetős, Chopinre emlékeztető zenedarabokat formálhatunk e gyakorlatokból, amelyekben a keringős vagy polonézes tánclejtés, az indulókarakter, a lírai vagy a scherzo jelleg is gyakori. Az interpretációs igényeket a kotta tempó- valamint karakter-megjelöléssel és dinamikai jelekkel is alátámasztja.

Köhler volt talán az első, aki lassú etűdök komponálására is vállalkozott. Ezek a darabok sem feltétlenül könnyűek, amint egy Böhm-darab kicirkalmazott lassú bevezetője is lehet technikailag igen kellemetlen. Alapkarakterük miatt azonban előadóművészi, költői megformálásra sarkallnak ezek a művek, melyekben a szabadság és az olykor nem is egyszerű ritmusok felismerhető interpretálásának egyeztetése, az időarányok megtartása nem könnyű feladat. Megoldásához különösen nagy szükség van a harmóniák felismerésére és követésére. Ha ugyanis a kisebb értékekből próbáljuk összerakni a nagyobb egységeket, nem jön létre az a

folyamatérzet és az a biztos keret, amelynek révén összeállnak a frázisok. Ha matematikusan pontosan játszunk, akkor azért nem, mert nem adunk esélyt a harmóniai és súlyviszonyok érvényesülésének, és bár felismerhetők a ritmusok, nem értelmezhető a zene, ha pedig pontatlanul játszunk, hallgató és előadó egyaránt könnyen eltéved az időarányok és hangok útvesztőjében. Az egyedüli megoldás, hogy felismerjük a darabnak azt a léptékét, amelyben a harmóniaváltások mozognak, ez pedig általában meglepően nagy felületek egybetartozását sugallja (a c-moll Op.75. Nr.7-es adagio etűd pl. három teljes ütemnyi tonikában való kalandozás után lép csak ki dominánsra). Ezt a léptéket az ütemes, félütemes, negyedes metrummal felosztva kaphatunk egy olyan viszonylagos időbeli rácsszerkezetet, amelyre biztonsággal „ráerősíthetjük” a dallamot, még a díszítőhangokat is. E rácsozat stabil, ám rugalmas, „nincs betonból”. Vannak, kell hogy legyenek olyan zenei erők, amelyek olykor kimozdítják – sürgetik vagy lelassítják – az időt. Ezek csak ritkán származnak dallami fordulatokból vagy ritmikai jellegzetességekből, bár olykor a hangok sűrűsége is követelhet magának többletidőt, hogy még melodikus maradjon a játék, illetve kisebb mértékben a dallam rajzolatának mindig meg kell jelennie az agogika szintjén is. Nagyobb tempókitéréseket eredményez azonban egy feszültebb akkord súlyigénye vagy egy moduláció, esetleg átvezető akkord nélküli hangnemváltás, amely csak akkor élhető át a maga teljességében, ha az idő engedékenysége építünk. Ez persze minden kamara- és szólóműben így van, csak az időbeli kilengés mértéke függ nagyban az adott stílustól, a darab karakterétől, a hangszereléstől, és természetesen az előadó vérmérsékletétől, hangulatától is. Egy zenekari műben a hangszerelés maga segít, hogy a zene történései akár a tempó megingása nélkül is érzékelhetők legyenek. Míg a jó zongorista rendszerint operál avval, hogy nem egyszerre üti le két keze hangjait, addig egy kamaracsoport mindig törekszik rá, hogy egyszerre szólaltassa meg az akkordokat. Az eszköztár tehát széles spektrumban változik. Gyakori hiba, hogy az egyéni és a 2-3 fős kis kamaracsoportoknak kijáró szabadságot a zenekari játék fegyelmeire hivatkozva akarják megtiltani, evvel azonban fontos kifejezőeszközüktől fosztják meg ezeket a formációkat.

Emeljünk ki tehát a sok közül egy lassú tempójú Köhler-etűdöt, amellyel sokan már a zeneiskolában vagy a szakközépiskola elején találkoznak, és vegyük szemügyre előadói szemszögből, mindenekeelőtt a kompozíció harmóniai történéseit figyelembe véve. Az Op. 33-as sorozat 2. kötetében található a-moll etűd igazán szépen felépített darab, amelyben a technikai feladatoknál előbbre valónak látszik a zenei megértés és megformálás.²⁴ Az első feladat a 6/8-ados ütemmel való azonosulás, amely mértéket ad az időérzetnek. Ha a 6/8-ad

²⁴ Mivel ez az etűd meggyőződésem szerint kezelhető úgy, mint egy meg nem írt többszólamú mű virtuális kivonata, mindannyiunk tanulságára megkísértem megírni e kivonat elképzelt eredetijét, egy romantikus zongoradarabot, ami leginkább talán Chopin noktürnjeit idézi (ld. a függelékben). A felső szólam mindvégig híven követi a fuvolaanyagot, néhány oktáv váltást eszközöltem csupán, és az előadási jeleket változtattam meg itt-ott.

nem mint 6 db $1/8$ összege jön létre, hanem mint egy kettétagolt ütem, melynek két felét további három részre osztjuk, sokkal szervesebb, természetesebb ritmusképleteket és lüktetést kapunk, hiszen az osztással együtt a súlyviszonyokat is meg tudjuk őrizni. De nem elég ez sem, hiszen az ütemek egymáshoz való viszonya is meghatározó. A súlyos és súlytalan ütempárok viszonyát a különböző feszültségű, energiaszintű harmóniák váltakozásával kell összeegyeztetni. Ezen kívül a harmóniák belső történéseit és váltakozásuk sűrűségét, irányát is figyelembe kell vennünk. De jól látszik, hogy a nagyobból a kisebb felé haladva sokkal többet megérthetünk–érezhetünk a zenéből, mint fordítva. (Ezzel semmiképpen nem kívánám a kisebb egység elhanyagolhatóságát hirdetni, inkább azt, hogy az is csak akkor lehet igazán kidolgozott és árnyalt, ha megtalálja helyét a nagyobb összefüggésrendszerben.)

A kezdő ütem a-mollja a 2. ütemben dominánsra lép, ennek súlyát növeli a bennmaradó, 4-3-as késleltetést eredményező A hang. Ez a pillanat máris megkívánja, hogy belső hallásunkkal a 2. ütem első ütésétől kezdve egy mélyebb E hangot képzeljünk a dallam alá. Ez a feladat a 3. ütem sűrűbb történése után (ismét tonika, majd szubdomináns) a 4. ütemben megismétlődik, amit akkor értelmezünk helyesen, ha I. kvartszext–V. fokot hallunk benne. Az A hang tehát egyáltalán nem lesz oldás, a mély E körüli körülírás pedig elég jelentős marad. Ez azért is fontos, mert a dallam töretlensége is érzékelteti, hogy a 4. ütem összesen az 5.-kel. Az itt hallható tonika lesz a nyugvópont, amit viszont hirtelen tör meg a mellékdomináns I. kvintszextre utaló, szubdomináns felé vezető Cisz basszus, nem kevés drámaiságot kölcsönözve a d-moll akkord, a korábbinál hosszabb és jelentősebb szubdomináns megjelenésének, amit a dallam hirtelen felfelé törekvése is megerősít. A 6. ütem első fele lehet I. kvartszext, de itt a sima első fok is hihetően hangzik, a második felében azonban nyolcadonként jön új harmónia: (II. kvintszext, I. kvartszext, V. szeptim), ezért a dallami sűrűsödés is indokolt: mindkét szint a tempó kiszélesedését igényli. A zárlatban a tonikai basszus felett csak késve zárul I. fokra a dallam.

Az első 8 ütem tehát teljes frázis, egyszerű kört jár be, amely a közepén található kis áthajlástól eltekintve egészen szabályos. Ha azonban ezt a folyamatot nem érezzük át a hangok alatt, a végeredmény egy parttalan, talán kifejező hangon és líraian történő, mégis öncélú fuvolázgatás lesz, amelyben a hangok idő- és erőviszonyai nem engedelmeskednek a magasabb szempontoknak.

A második frázis hirtelen csap át C-dúrba, még hozzá rögtön annak dominánsát fogja meg igen hangsúlyosan. Ez a dinamika erősödésében, a ritmikusabb és feszesebb játékban és a tempó enyhe felélénkülésében is megnyilvánulhat. Két domináns–tonika pár után azonban utunk ismét az a-moll felé kanyarodik. De az alaphangnem az anyag sűrűsödése révén immár nem a szomorkás, lírai arcát mutatja, hanem az elszánt, drámai akaratot, ami meg is hozza

gyümölcsét, mikor a 17. ütemben a főtéma egy oktávval feljebb, forte szólal meg, és immár továbbfejleszti önmagát, mígnem egy hosszabb szekvenciától, egy feszített szinkópalánctól felajzottan örömteli maggiore, A-dúr keringőbe lendül. A szinkópalánc érzékeltetése ilyen hosszan alig lehetséges kíséret nélkül, szinte elkerülhetetlen, hogy a hallgatóban megforduljon a metrikus súly, de a játékmód „kényelmetlensége” és főleg az a szabály, hogy a lánc végén az utolsó 16-od előtt ne vegyünk levegőt, és ne játsszuk azt se hosszan, se pedig felütésérzettel, segít, hogy szólóban is megtegye ez a momentum azt a hatást, ami vélhetőleg a szerzőben megszületett komponálás közben.

A keringőlüktetésű anyag magától értetődően és könnyedén jár-keel tonika és domináns közt, hogy aztán 13. ütemére (a darab 42. üteme), a dallam tetőfokán annál nagyobb súllyal lépjen ki a frázis egyetlen szubdominánsára. Hogy a forma miniatűr mivoltában is teljes, azt az is jelzi, hogy a maggiore szekció levezetéseként még egy kadenciát is be tud iktatni a szerző, ami nagyon odaillő módon segít kipihenni a keringő hevületét, hogy aztán a záró, egyre csendesülő, már kódának számító a-moll tonika felett felszálló, elillanó folyondár anyaga lecsendesítse a kedélyeket, és visszahelyezze a hallgatót a kezdeti, befelé forduló állapotba.

Látható, hogy bár ritmikailag viszonylag komplex darabbal állunk szemben, ami ezért szolfézsfeladatként jelenik meg a legtöbb tanuló számára, a mű harmóniai irányai nagyvonalúak, könnyen áttekinthetők, egyszerűek, és mégsem nélkülözik az egyediséget. Egy ilyen zenei szituáció, érzet, forma, harmóniai élmény és drámai megformálás átélése nem lehet alárendelt feladat egy etűd előadásában. Meggyőződésem, hogy a technikai, ritmikai, hangképzési, intonációs nehézségek végül is mind könnyebben leküzdhetők lesznek, ha megértjük és megértetjük a kompozíció „magasabb szempontjait”. Így válik az etűd szólódarabbá, zenei élményforrássá, és így gyakoroltatja előadóját nem csak az ujjak fegyelmezett rakosgatásában, de abban is, hogy azonosuljon egy stílussal, egy lüktetéssel, egy drámai folyamattal.

3. Andersen Op. 15

Azok, akik még nem foglalkoztak az etűdirodalommal ilyen szemszögből, könnyen mondhatnák, hogy: „Igen, ez a Köhler-etűd szép, lassú darab, itt valóban zenélni kell, de azért nem lehet ezt a megközelítést ráerőltetni mondjuk egy Andersen-etűdre.” A rossz (vagy inkább jó) hírem számukra az, hogy még a legmechanikusabb Andersen-etűdben is meg lehet látnunk és figyelembe is kell vennünk a harmóniai folyamatot (és a darab formáját), ha a kompozíció színvonalának megfelelő előadást akarunk produkálni. De mielőtt ezt bizonyítanánk, vegyünk egy olyan sokat játszott darabot, amelynek koncertetűd jellegét nem szokták kétségbe vonni, noha mechanikus ritmikájú, gyors darabról van szó.

Míg a Virtuozitás iskolája Op. 60, az opus 21-es és az Op. 63-as 24 etűd is a legkönnyörtelenebb monotonitást tanúsítja, az Op. 15-ös sorozat darabjai, amelyben szintén végigmegy Andersen a 24 hangnemen, még olykor kicsit engedékenyebbek ebből a szempontból. A szerző a ritmikai struktúrákat itt is következetesen végigviszi egy-egy gyakorlaton keresztül, de zenei karakterekben egy kicsit változatosabb anyagot ír, és „nem tekeri ki olyan végletesen a harmóniák nyakát”, azaz könnyebben felismerhetőek maradnak az akkordok. Így többnyire tudatos utánagondolás nélkül, ösztönösen is rá lehet érezni a tonális és harmóniai viszonyokra.

A sorozat G-dúr darabja (ld. a Függelékben) etűdirodalmunk egyik gyöngyszeme. Ez azonban csak akkor derül ki, ha ezt is alaposabban szemügyre vesszük, és felfedezzük ebben is egy látens zongoramű fuvolaátiratát, a formai, metrikai és harmóniai szerkesztés izgalmas sajátosságait.

A mű többszólamú jellege első ránézésre is egyértelmű. Egyrészt jól látható az a dallami réteg, amely a motívumindító felső hangokból adódik ki. Másrészt a kíséret triolás rétege is hangzatfelbontásokat forgat, és rögtön sejthető, hogy ezekből következtethetünk majd az aktuális harmóniára. Az előadások nagy része ennek ellenére sem a kétrétegűség, sem a 3-4 szólamú harmóniák szintjén nem ad igazán érzéki élményt, és akkor még nem beszéltünk a metrikai lejegyzés pikantériájáról, aminek érzékeltetése valóban nehéz feladat.

Első dolgunk tehát a dallam felfedezése, ami egyúttal a 8 ütemes frázisokat is világossá teszi, így a levegővételre alkalmas helyeket is meghatározza. Előadás közben ennek a többnyire szekundlépésekből álló, lágy dallamnak a hangszín csengése és a hangok hossza révén kell kiemelkednie és egybefüggő rajzolatot adnia. A hangok megnyújtásának mértékével azt is ki kell fejezni, súlyos vagy súlytalan helyen, illetve konsonáns vagy diszsonáns helyzetben szólal-e meg az adott dallamhang, sőt arra is reagálnia kell a felső szólamban, hogy milyen fekvésű az adott hang, illetve hogy nyolcad vagy negyed értékig marad-e érvényben, tehát mindazon szempontokat figyelembe kell vennünk, amelyeket a dallami feszültség c. fejezetben már számba vettünk. A melódia is akkor lesz megkapóan lélegző, ha nem mechanikus egyformasággal bökjük ki hangjait, hanem egyfajta hajlékonyságot mutatunk még így, a triola tizenhatodik artikulációja közben is. A dallam kiemelését az is szolgálja, ha a kíséretet színtelenebbül játsszuk. A magvatlanabb, puhább hang az egybecsengés, „összepedálozottság” érzetét kelti, ebben az esetben kifejezetten Chopin Asz-dúr, ún. Hárfaetűdjére gondolhatunk. Rögtön a dallamhang után váltanunk kell, de ez igazából nem különösen nehéz feladat, egyszerűen csak le kell mondanunk arról, hogy a kíséretet túlságosan direkt, kemény hangon

játsszuk.²⁵ Ha nem így teszünk, a hallgató minden dallamhang után úgy fogja érezni, hogy hullámvasúton ül, és ahelyett, hogy egyik dallamhangtól a másikig könnyedén átlebbenne az akkord „felszálló meleg levegőjétől” átsegítve, meglehetősen sebességgel kell „völgybe szállnia, majd bércre hágnia”, ez pedig igen megterhelő, kellemetlen érzés. (Itt ismét eljutottunk azokhoz a szubjektív, ám mégsem tagadható érzetekhez, melyek tudományos szempontból nem bizonyító erejűek, ám a zene élményétől elválaszthatatlanok. Ezért kénytelenek vagyunk állításainkat ezekre alapozni, és ezt voltaképpen szívesen is tesszük, hiszen többek közt ezek az érzések azok, amelyek egyáltalán zenélésre és zenehallgatásra készítetnek minket.)

A harmadik feladat a harmóniák megértése és az akkordváltások felismerése. Ennek során egyúttal azt is látni fogjuk, hogyan viszonyul a dallam az adott akkordhoz, és itt számíthatunk meglepetésekre. Az első 6 ütem tonikai első fok, ami alatt a dallamban néhány súlytalan nyolcad G-től és egy súlyos H hangtól eltekintve nem szerepel akkordhang. Az idő nagy részében egy erős disszonancia, a nagy szeptim (Fisz) és egy gyengébb disszonancia, a szext (E) közt billeg a dallam, épp ez adja meg különös pikantériáját. Nem kevésbé pikáns az sem, hogy az első harmóniai kilépés a II. fokra történik a 7. ütemben, miközben a dallam még mindig a Fisz–E közt mozdul, ezúttal tényleges, 6-5-ös oldásként. Ez a pillanat semmiképpen nem elhanyagolható, ellenkezőleg: kiemelendő. Átézését nagyban segíti a függelékben közölt képzelt zongoraváltozat megismerése.²⁶ Ezt hallva az a-moll akkord megjelenése pillanatában mindenkinek felcsillan a szeme, és fülbemászó, „békebeli” francia filmzenék atmoszférája csapja meg még azt a fuvolást is, aki előtte már 100-szor áthaladt ezen a ponton anélkül, hogy észrevette volna, hol jár. Az új akkord megjelenése pillanatában a kíséretnek is elő kell tehát bukkannia rövid időre, ehhez pedig világosabban, szélesebben kell kijátszanunk.

A pikantériát nagyban fokozza a már említett metrikai csalafintaság. Csupán a fuvolaszólamot hallva, játszva senkit sem zavar, hogy nem hallja vissza a lejegyzésben használt 3/8-os metrumot. Rendesen el is feledkezünk róla, elég bajunk van a technikai, hangképzési és levegőgazdálkodási nehézségekkel. Ráadásul a sűrűn írt kottában a sok szár között észrevétlenül bújnak meg az ütemvonalak, ezért szívesen ráhagyjuk magunkat a dallam ritmusából eredő 3/4-es érzetre. Bár nem állítható, hogy csupán fuvolán világossá tehető a dallam hemiolás jellege és a 3/8-ados ütemek közti viszony, abban azonban biztosak lehetünk, hogy ha Andersen így jegyezte le a darabot, nem is képzelte másként, és ennek hatással kell

²⁵ Technikailag ez úgy jön létre a legegyszerűbben, ha a szájnnyílásunkat nem mozdítjuk, viszont kevesebb levegővel képezzük a mélyebb hangokat, így azok kevésbé tömören, fémesen, inkább puhábban, ám legátósabban fognak hangozni. Így természetes módon létrejön a kívánt effektus, és ezt avval is segíthetjük, hogy a dallamhangok alatt a hangszert erősebben nyomjuk alsóajkunkhoz, mint a kíséret közben; ezáltal az intonáció is kiegyenlítettebb marad, hiszen az odanyomás és az állkapocs hátrahúzása (a szájjüreg kinyitása) mélyíti és egyben erősíti a hangot, és kompenzálja az esetleges föléfűjást.

²⁶ A visszatéréstől a darab végéig zongoralejtet készítettem az etűdből, amely segít egy időben hallatni a többszólamúságot, továbbá a keringős lüktetéses alap által kiemeli azt a metrikai játékot is, amely egy szál fuvolán aligha szólalhat meg igazán élményszerűen. Ez a változat a Függelékben található, akárcsak az eredeti mű.

lennie az interpretációra. Ismét a dallamhangok közti hierarchiához lyukadunk ki, amiről már szó volt. Inkább evvel lehet a metrikai játékból eredő lebegést is érzékeltetni, mint avval próbálkozni, hogy a kíséretben belül kiemeljük az ütem egyekét, ami igen erőltetetten hatna.

A 3 x 8 + 6 ütemes első formarészben tovább folytatódik a dallam és a metrum lebegtetése, amit időnként az is erősít, hogy a frázisok közepén sem tagolhatunk mechanikusan, hiszen a harmadik frázisban a szekvencia szerint a második 8-adon induló felütés egyértelműen oldja az őt megelőző késleltető hangot, ami ilyen módon még egy félperiódusnak sem lehet lenyugtató záróhangja (19-20. ütem, Cisz–D G-dúr akkordban, két ütemmel később hasonló helyzet). Így itt mintha visszatérne a kezdeti egynyolcados felütés, amit a nagy felfelé lépés is hangsúlyoz. Az első rész végére e-mollba jutunk, a frázis 7. üteme válik az új rész első ütemévé, ezért rövidül meg az utolsó sor.

A középrészben egy ideig megszűnik mind a dallam–kíséret osztás, mind a metrikai játék. Megkönnyebbülésünkre egyértelmű, kétütemes hosszúságú harmóniák követi egymást. Később azonban ismét sűrűsödnek az események. Szép pillanat, mikor az alsó szólamba kerül a kiemelt hangok sora, az akkordokat jelző felbontások pedig efelett „gurguláznak”. A szokásos sűrűsödő szekvencia vezet el a visszavezetés előtti, kadencia érzetet adó, kinyújtózó kromatikus sorig, ami a visszatérésre ráhajló domináns felett feszül.

A kezdő anyag csaknem érintetlenül hangzik el újra, csupán a kísérő akkordon belül történik némi forgatás, és az utolsó sort kell úgy alakítani a szerzőnek, hogy az alaphangnemben, G-dúrban fejeződjön be, amiben aztán zengzetes, szintén pianisztikus hangzást, Lisztet vagy Saint-Saëns-t idéző kóda zárja a kis remekművet.

4. Andersen Op. 60

A Virtuozitás iskolája a legtöbb fuvolás rettegett ellensége. Az interneten egy fuvolás oldalon néhány éve heves, személyeskedésbe torkolló vitát folytattak arról komoly szaktekintélyek, hogy jó-e ez az etűdsorozat, vagy felesleges. Bevallom, tanulmányaim idején én is riadtan hőköltem vissza a 4, 6, olykor 8 oldalas „tapéták” láttán, melyeken a temérdek kottafej legtöbbje előtt valamilyen, gyakran dupla előjegyzés áll, és amelyek hibátlan leolvasása szinte lehetetlennek tűnt, különösen a kiírt, gyakran utópisztikusnak tetsző metronómszámok mellett. Akkor még nem láttam és nem is kerestem ezekben az agygyötrő, mechanikus olvasógyakorlatokban a zenei értelmet. Addig jutottam el, hogy megpróbáljam felismerni bennük a periódusokat, amelyek általában szabályos négyütemességgel követik egymást, és persze mindenki könnyen felfedezi a visszatéréseket, amelyek különös örömet okoznak, hiszen annyival is kevesebb új tanulnivaló van a szövegben.

Nos, kétségtelen, hogy ezek az etűdök egyrészt kemény koncentrációs gyakorlatok és a mechanikus kottaolvasás és az ujjmemória próbái is. Másrészt e követelményeknek sokkal könnyebben tudunk megfelelni, ha nem csak mechanikus és motorikus képességeinkre építünk, hanem bevetjük zenei felfogóképességünket is. Mindenki tudja, mennyivel könnyebb megjegyeznünk azt a szöveget, amelynek tudjuk az értelmét, mint ha számunkra ismeretlen idegen nyelven kell valamit bemagolnunk. Egy Andersen-etűd olyan szöveghez hasonlít, amely azért tűnik számunkra idegennek, mert kihagyták belőle a szóközöket és a központozást, „hogynemondjamígyírtákleésebből kell

nekünkkihámoznielőszörisaszövegszerkezetétmajdaszövegértelmétugyenemkönnyű”. Amint azonban sikerül belátnunk, mi tartozik egybe, és mi válik el egymástól, azon nyomban természetesen kezdünk tájékozódni a szövegben, és bizonyára felolvasni vagy megjegyezni is könnyebben tudjuk.

A tárgyalt etűdökben is elvégezhetjük ezt a rendezést, és meg fogjuk látni, hogy egyáltalán nem is annyira értelmetlen anyaggal állunk szemben, mint aminek első ránézésre véltük. Andersen minden szempontból követte kora összhangzattani elvárásait, így itt sem vét e szabályok ellen. A későromantikában a kromatika és az enharmonikus gondolkodás tért hódított, és – ami még fontosabb számunkra – az egyes akkordok körülírása sokkal komplexebbé vált, mint akár Brahms stílusában. Ennek kulcsa a vezetőhangokban rejlik. Az, hogy bármelyik akkordhangot megelőzheti az alsó vagy felső váltóhangja, nem újdonság. Tulajdonképpen az sem, hogy ez lehet kis vagy nagy szekund is, és az sem, hogy az egyik vezetőhangról – az oldást kihagyva, átugorva – át lehet lépni a másik vezetőhangra, mielőtt feloldanánk a disszonanciát. Az azonban már szokatlan, hogy evvel ilyen töménységben éljenek a szerzők, és még szokatlanabb az a tény, hogy ebben a stílusban már a vezetőhangnak, váltóhangoknak és átmenőhangoknak is lehet vezetőhangja (mint valami második generációs leszármazott). Így elvileg egy oldást 3-4 akkordon kívüli hang is megelőzhet. Ha egy rejtett többszólamú anyagot képzelünk el, ahol rétegek közti ugrálással egyszerre több szinten zajlanak az események, akkor az is elképzelhető, hogy a késleltetést nem közvetlenül követi az oldás, hanem közben kitér a dallam, és érint egy másik rétegben zajló történést. Ez még tovább bonyolítja a helyzetet. De ez sem jelenti azt, hogy ne lehetne az ilyen esetben is felismerni a késleltetéseket. Ha ugyanis sikerül beazonosítani a rétegeket, az adott rétegben elhangzó utolsó hang lesz az oldás, tehát az akkordhang. Elvben persze nem bizonyos, hogy az oldás egy ütemen belül megtörténik. Mint megelőlegezett súly és disszonancia az ütem végén előfordulhat feloldatlan akkordon kívüli hang is, amely a következő ütemben adott esetben „önmagára fog oldódni”, amennyiben az ott érvénybe lépő harmóniában már konszonáns helyzetbe kerül.

Az itt taglalt lehetőségek érzékeltetik, dallami szinten mennyire színessé tehető egy harmónia a 19. század végének összhangzattana értelmében. Arra is magyarázatot kapunk, hogyan fordulhat elő, hogy olykor több akkordon kívüli hang szerepel egy ütemben, mint ahány akkordhang. Ismét egy nyelvi hasonlatot alkalmazva, olyan ez, mint egy sokszorosán bővített mondat, amelyben az állítmány és az alany sok-sok jelző és határozó súlya alatt roskadozik, avagy „a sok-sok hely-, minőség- és egyéb határozóval túlterhelt, a legkülönbélebb halmozott jelzők közt szinte elenyésző szerencsétlen alany mintha haláltusáját vívva, utolsó leheletével hörögve, a felismerhetetlenségig eltorzult arccal nyögne a könnyörtelenül ránehezedő, túlburjánzó bővítmények nyomása alatt”. Ahogyan ezt az ad hoc példamondatot sem könnyű elemezni, úgy okozhat fejfájást egy-egy Andersen-ütem is. De vegyük olybá, hogy ez sem csupán az izmok virtuozításának iskolája, hanem a zenei felfogóképességé is, s tekintsük feladatunknak az anyag ilyen értelmű elemzését is.

E rendkívül hosszú etűdök eljátszása alatt figyelmünk óhatatlanul hullámszik, olykor kihagy. Ez a sok gyakorlással megszerzett ujj beidegződéseken kívül azzal hidalható át, ha magunk pontosan beosztjuk a ránézésre egybefüggőnek tűnő anyagot. Ez azért is szükséges, mert ha levegővételeinket nem igazítjuk a forma tagolódásához, az anyag értelmetlen szaggatottsága még inkább nehezíteni fogja tájékozódásunkat (és így a hallgatóét is). Másrészt ahogyan egy megerőltető biciklitúrán is szeretjük tudni, hol tartunk, mennyi utat tettünk meg, mennyi van még hátra, mert így erőnket, elszántságunkat is jobban tudjuk adagolni, ugyanúgy az ilyen zenei „Tour de France” is könnyebben véghezvihető, ha nem kottasorokban, hanem 8 vagy 16 ütemes egységekben gondolkodunk. Bármilyen monoton is az anyag, bizonyos szekvenciákat azért meg lehet különböztetnünk benne, és nagy segítség, ha követni tudjuk, mikor, honnan indulunk, és merre tartunk. Azt is észre kell vennünk, hogy olykor nem az ütem elején indul egy anyag, hanem akár 1-2 negyednyi felütés is indíthatja az új szekvenciát. Ezen jelenségek követése azonban nem nehezíteni, hanem segíteni fogja az eljátszást, mert egységben maradunk a darabbal, és mert a monotonitást megtörő zenei történet ébren tartja figyelmünket. Ugyanilyen jótékony hatással lesz az előadásra az is, ha felismerjük a harmóniai történeteket, és belátjuk, hogy azok a dallami réteg bonyolultsága ellenére meglehetősen egyszerűek. Az is javunkra lesz, ha megpróbáljuk bekapcsolni funkciós érzeteinket. Ilyen módon nem lesz egyik ütem olyan, mint a másik, mert mégha mozgásai ugyanolyan irányúak is, mindegyik más-más harmónián, a frázis más-más pontján helyezkedik el. A végeredmény botlások nélküli, élményszerű előadás lehet, amelyben a mozgás állandósága a nem szűnő életerőt fogja érzékeltetni, és amelyben színesítésként – a szerző által folyamatosan jelzett – dinamikai változások, artikulációs, sőt, tempóbeli árnyalatok is helyet kapnak. Az ilyen játék

sokkal kevésbé terheli meg a fuvolás idegrendszerét és – a negatív élmények elmaradása és a sikerélmény folytán – érzelmi világát.

A fentiekkel nem kívánom azt állítani, hogy a *Die Schule der Virtuosität* koncertdarabok sorozata, azt sem mondhatjuk, hogy ne igényelne feltétlenül gyors ujjakat, jó reflexeket, erős koncentrációt és rengeteg gyakorlást egy ilyen etűd fölényes megtanulása. Amellett viszont állást foglalok, hogy ha már előveszi egy fuvolás ezeket a darabokat, lehetőleg nézzen a mélyükre, értse meg őket, lássa meg bennük a zeneszerzői virtuozitást és harmóniai rendet, pallérozza általuk többszólamú gondolkodását is. Sokkal több öröme telik így a munkában, és sokkal több hasznát látja, mint ha csak „robotpilótára kapcsolva” próbálja elérni a célját.

Nézzünk néhány konkrét példát. A 17-es Asz-dúr etűdöt leírtam úgy, hogy a dallam alá kerültek azok az akkordok, amelyek a hangok megfelelő összeolvasásából származnak. (34. kottapélda) Minden négyhangos csoport 3. tizenhatodja a 4.-re oldódó alsó váltóhang, az 1., 2. és 4. hang következetesen kiadja az aktuális hangzatot. Ugyanakkor látható, hogy az így kialakult harmóniamenet is átmenőakkordokkal terhes, egy ütemben lényegében egy-két akkord dominál csak. Az első ütem természetesen Asz-dúr, a d-szűkített, desz-szűkített, majd Esz-bővített színesítő funkciót tölt be csupán. Tulajdonképpen többnyire párhuzamos szólammozgásokról van szó, de a dallamban a disszonáns átmenőhangok váltóhangja is szerepel. Így kerül például a 4.–5.–6. negyed C–H–C váltóhangos mozgásához az Aisz, mint a H váltóhang váltóhangja. Az általam desz-szűkítettnek titulált 3. akkord csak enharmónikusan átalakítva az, a leírás logikusan a vonzásokat érzékelteti: Fesz–Esz, G–Asz és Desz–C oldást ad ki, így inkább egy hiányos g-szűk szeptimnek kéne nevezni. Ez is jelzi, hogy a szólammozgások logikája milyen fontos ebben a zenében, és hogy az akkordok – a 18. sz.-i stílushoz hasonlóan – ebből alakulnak ki.

A 2. ütem Desz-dúr és Asz-dúr akkordja könnyebben felismerhető, aztán ismét több mozgás következik, és a 3.-4. ütem már az f-mollt és a domináns hangnemet is megidézi, sőt a Gesz megjelenése pillanatában még a szubdomináns is csábít. Látható tehát, hogy a harmóniai változások igen összetettek az anyagban. Mi tagadás, nem kis feladat ezt végigkövetni úgy, hogy nincs kíséret, és a fuvolásnak egy mechanikusan ismétlődő mozgásformához kell ragaszkodnia, folyamatosan nagy ugrásokkal és „zavaró” váltóhangokkal bajlódnia.

A háromszólamú anyag alá tett basszussal igyekeztem érzékeltetni, mi a harmóniai mozgás fő vonulata, mit tekinthetünk tényleges iránynak, mit csupán átmeneti állapotnak. Itt – barokk elemzéseinkhez hasonlóan – adódnak variációk, például a 2. ütem első felében a basszus is kiléphetne Desz-re. Ez nem változtatna a lényegen, a szubdomináns érzet így is adott, én az orgonapontos változatot éreztem stílusosabbnak. Játék közben nem a tényleges basszus és a végleges szólamvezetés elképzelésén van a hangsúly, amire egy ilyen rögzített leírásnál muszáj

odafigyelni (nekem nem mindig sikerült követnem a dallamban látható felrakást, mivel nem akartam túl sokat ugráltatni a szólamokat), hanem a harmóniai vonzások belátásán és átélésén. Az anyag harmóniailag is igen dinamikus, nem szűnő mozgásban van, de mindig más feszültségi szinten jár, amit ösztönösen is megérezhetünk, ha eléggé nyitottak vagyunk rá.

Andantino (♩ = 108)

mf espressivo

The image shows a musical score for a piece titled 'Andantino (♩ = 108)' by Andersen, Op. 60, Nr. 17. The score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) and 'espressivo'. The music features a complex, flowing melody in the treble staff and a more rhythmic, chordal accompaniment in the bass staff. The piece is characterized by its intricate harmonic structure and expressive phrasing.

34. kottapélda. Andersen: Asz-dúr etűd Op. 60, Nr. 17 eleje

Az utolsó, d-moll etűd G-dúr középrészéből kiragadott példában (35. kottapélda) még könnyebb felismerni a párhuzamos szólammozgást, amit a felső szólam elé beiktatott vezetőhang színezt, de egyrészt maga a szextmenet is tartalmaz átmenőhangokat, másrészt a vezetőhangok annál inkább elmoszák a tiszta helyzetet, hogy a szerző nem az oldásra írja a kötést, hanem (nyilván szándékosan kissé természetellenes módon) a nagy fellépésre. Az is nehezíti a kottaolvasást, hogy a kiadásban a módosító és feloldójelek nagyon gyakran újból ki vannak írva csupán figyelmeztetésként, de ez néha felesleges, és nem lehet számítani e módszer következetes használatára, alkalmazása kissé esetleges.



35. kottapélda. Részlet Andersen Op. 60, Nr. 24-es d-moll etűdjének középrészéből

A 22-es etűd egy részletét azért idézem, hogy megfigyeljük az elíziós lépéseket. (36. kottapélda) Egy ilyen ütemben több az akkordidegen hang, mint az akkordhang. Az előbbieket rombusz fejjel jelölöm, az F szeptimakkordba tartozó, oldó hangokat normál hangjeggyel. Az összetartozó csoportokat bekarikáztam. Öt elíziós oldás után egy késleltetés következik, ahol átmenő hangot is beiktat a 9–8-as oldás közben, az E pedig az oktávot és a szeptimet összekötő kromatikus átmenőhang. A két ütem kezdését és az első közepét úgy is felfoghatjuk, hogy elíziós körülírást látunk; a beírt kötés is erre utal.



36. kottapélda. Andersen: Op. 60, Nr. 22-es g-moll etűd részlete

E három példa nem öleli fel az összes lehetőséget, éppen csak utat próbál mutatni ahhoz, hogyan igazodjunk el ezekben a zenei struktúrákban, és talán elegendő, hogy meggyőzze az olvasót arról, mennyire színessé és egyben rendszerezetté válhat egy ilyen monoton, értelmetlennek tűnő hangáradat, ha mögé látunk.

5. Karg-Elert: Gradus ad Parnassum

Sigfrid Karg-Elert igazi „tiszteletbeli fuvalás”, hiszen igen jelentős műveket írt hangszerünkre, noha maga nem játszott fuvolán. Művészete az utóbbi évtizedekben került látóterünkbe,²⁷ néhány kompozíciója mára a repertoár alpműve lett. Zongorás darabjai közül a Sinfonische Kanzone örvend nagy népszerűségnek, míg két szólóműve, a később még terítékre kerülő fiszmoll szólószonáta és a most tárgyalt Gradus ad Parnassum, 30 Capriccio című etűdkötet utolsó darabja, a Chaconne versenyanyagok gyakori részévé vált.

A sorozatban csak az utolsó mű tekinthető koncertdarabnak, az viszont annál inkább: igazi frappáns, magával ragadó, elementáris variációsorozat. Jelen pillanatban azonban fontosabbak számunkra a kötet előző darabjai és különösen az a tény, hogy utószavában Karg-Elert maga

²⁷ Karg-Elert fuvolaműveit 2000-ben rögzítettem a Hungaroton számára („Későromantikus impressziók”, HCD 31925). A lemezen a szerző minden fennmaradt fuvalás előadási darabján kívül az utolsó capriccio is hallható.

elemzi kompozícióit. Itt válik egyértelműen nyilvánvalóvá, hogy egy etűdszerző nem csupán a technikai nehézségek koncentrációját látja feladatának, hanem a zenei gondolkodás fejlesztését is. Karg-Elert a tonalitás határait feszegető későromantikus harmóniavilág úttörőjeként mint kora modern zenei irányzatainak népszerűsítője próbálta a fúvós hangszereket (oboa-, klarinét-, szaxofon-etűdöket is írt) a komplexebb harmóniai és hangközstruktúrák megértése felé fordítani.

A kötet értékes előszavában több számunkra igen rokonszenves, felfogásunkhoz közelálló kijelentést tesz a szerző. Miután taglalja, mennyire újszerű technika szükséges az újabb, impresszionista és expresszionista zenéhez, ezt írja: „A fő nehézség gyakran a konstruktív gondolkodás szokatlanságában rejlik. Itt lehetetlen eredményt elérni a szerkezeti tagok azonnali felfogása és az egységek – harmóniai, frazeológiai vagy motivikai szempontból – összetartozó vagy össze nem tartozó voltuk szerint való villámgyors csoportosítása nélkül.” Később még hozzáteszi: „A harmóniai funkciók világos felismerése alapkövetelmény itt ahhoz, hogy a fúvós hangszeres meg tudja oldani az eléje állított technikai feladatot, hacsak nem akar rövidlátóan csupán egyik hangról a másikra ugrálni.”²⁸

Karg-Elert érdemeit nem tudjuk eléggé méltatni. Nemcsak azért, mert 80 percnyi fuvolazene maradt fenn tőle (az etűdökön és a sajnálatos módon elveszett több kamaradarabon kívül), hanem mert zenéjében visszaadta a fuvolának ősi kifejező erejét, karakterekben, dinamikákban radikálisan többet várt el a fuvolástól, mint elődei vagy kortársai, és mert zenéjével és írásaival arra ösztökéli a fuvolásokat, hogy mélyebb belátással, nagyobb kíváncsisággal forduljanak a kompozíció strukturális összetartó erői felé. Ráadásul ehhez komoly segítséget is nyújt az Op.107-es füzet végén publikált kis tanulmányával, amely a *Die logische Entwicklung der modernen Figuration* (A modern figuráció logikus fejlődése) címet viseli.²⁹ Ebben nem restell egészen az alapoktól indulni. Először is bemutatja a dúr- és moll hármashangzatot, ez utóbbit érdekes módon egy tükör felhangrendszerből (avagy alhangrendszerből) eredezteti. Aztán az akkordhangok közti diatonikus, illetve kromatikus kitöltő skálahangok és a körülírások következnek, mindezeket hasonló módon kategorizálja, mint azt mi tettük A dallam felépítése c. alfejezetben. A szerző módszeresen vezet el a rejtett többszólamúság feltárásához: előbb az akkordon belüli két szólam közti ugrálásra mutat példát, majd bonyolultabb akkordfűzések dallami kidolgozását végzi el, míg végül eljut a rá oly jellemző tercrokonságon alapuló szekvencia bemutatásáig. Azt is bemutatja, hogy egy transzponált hangközstruktúra, pl. nagyterc-kisszekund fellépések sorozatából eredő dallam vagy egy kromatikus kisterc skála alá miféle harmóniai környezetet lehet elképzelni, vagy hogy

²⁸ Sigfrid Karg-Elert, *30 Capricen Op.107.*, (Offenbach/M: Steingräber-Verlag, 1967), Előszó

²⁹ A tanulmány egy oldala a függelékben található.

az egészhangú skála, a négyes- és ötöshangzatok hogyan épülhetnek be a dallamszerkesztésbe; kitér továbbá a különböző artikulációs figurákra és ritmikai, metrikai trükkökre is. Egészen bonyolult hangközsorozatokig jut el a 10 oldalas, kevés szöveget, de annál több preparált kottapéldát tartalmazó munkában, de mindig ügyel arra, hogy a késleltetések elnyerjék leglogikusabb feloldásukat.

Az embernek az az érzése támad, hogy a zeneszerzés ezen szintjén olvad egybe, vegyül össze igazán dallam és harmónia. A hangok sora az etűdökben inkább egybetartozó hangcsoportok kibontásának tűnik, miközben logikus egymásutániségük mégis egyenértékű tulajdonsága a zenének. Ennek fő oka, hogy Karg-Elert egy-egy szekvencián belül általában szabályos sorrendben hozza a hangokat, nem csapong szabadon a rétegek között.

6. JeanJean: Etudes modernes

Mint a címből is kitűnik, Paul JeanJean szándéka is az volt, hogy segédanyagot nyújtson a változó zenei nyelv újabb áramlatainak elsajátításához. A francia szerző Karg-Elerthez hasonlóan bizonyos elemző kiegészítésekkel látta el kottáit, bár ő a lábjegyzetekben csak hangsorok vagy a fuvolán felbontva elhangzó alapakkordok megjelölésére szorítkozott, de ezáltal is bepillantást enged zeneszerzői műhelyébe, és kulcsot ad gondolkodása megértéséhez. Etűdjei az impresszionizmus harmóniavilágába vezetik be a fuvolást, így olyan harmóniák felbontásait gyakoroltatják, amilyeneket a német későromantika is ritkán használ. Szexttel kiegészített hármashangzatok vagy teljes pentaton-sorok, kis szeptimmel kiegészített szűk hármasok, bővített akkordok sorakoznak egy-egy etűdön belül is, rendszerint többféle formában és hangnemben. A gyűjtemény páros számú darabjai virtuózabb és mechanikusabb módon sorolják ezeket a fordulatokat, míg a páratlan sorszámú darabok inkább kis előadási darabok, melyek harmóniai váza nehezebben kereshető vissza, inkább úgy hatnak, mint a későromantikus zenekari darabok vezető szólamai. Ezekben az etűdökben a kromatika és az átkötésekkel, triola-duola vagy akár egyéb aszimmetrikus osztásokkal tűzdelt ritmika, a széles dinamikai skálán és tág ambitusban mozgó dallamvonal szokatlan hangképzési és zenei feladatokat ró a fuvolázni tanulókra.

7. Bozza, Reitz

Említsük még meg két nem fuvolás zeneszerző etűdsorozatát. Eugène Bozza tehetséges, rendkívül termékeny, de többnyire elődei (Debussy, Ravel, Honegger, Milhaud, Ibort, Jolivet, stb.) zenei nyelvezetéből táplálkozó szerző. A 14 Études-Arabe (1960) című füzet tulajdonképpen saját stílusának begyakorlásához nyújt segítséget, hiszen nagyrészt saját fuvolaműveinek részleteit ollózza össze bennük, továbbgondol vagy sematizál adott

helyzeteket, komplexebb formai igény nélkül rak egymás után olyan logikus szerkesztésű, hangzatfelbontásokon, hangközstruktúrákon, skálameneteken alapuló szekvenciákat, amilyenekből előadási darabjaiban is építkeznek. Heiner Reitz ennél önállóbb kompozícióknak szánja 1973-ban megjelent 12 Capriccio-ját. Ezek talán a létező legmodernebbek a hagyományosan lejegyzett etűdök között: jól felismerhető, szigorú elvek szerint szerkesztett anyagok, melyek azonban rendszerint kivezetnek a tonális rendszerekből, és olykor páratlan metrikájukkal is az újabb zene előadására nevelnek. A transzformált hangközstruktúrák felismeréséhez és a transzformációk követéséhez mindkét szerző gyakorlatai esetében nagy segítséget jelent, ha az adott hangcsoportokat akkordszerű egységeknek fogjuk fel.

A 20. SZÁZAD

Az etűdök kapcsán észrevétlenül átléptük a századfordulót, átjutottunk a 20. századba. Elérkeztünk ahhoz a korhoz, amelyben a szigorú harmóniai kötöttségek végleg fellazultak, és amelyben az aktuális korstílus végleg elvesztette hatalmát. Egy időben, sőt akár egy városban is születhettek (és születhetnek ma is) egészen különböző stílusú darabok: olyanok, amelyek szorosan kötődnek a tonális–harmonikus gondolkodáshoz, magukra érvényesnek ismerik el a későromantikus vagy annál akár korábbi összhangzattan szabályait, és olyanok, amelyek ehhez vagy nagyon lazán vagy sehogyan sem kapcsolódnak, esetleg szándékosan túllépnek a hagyományon és fordulnak az atonalitás, az effektek, a kísérleti hangzások felé. A szecesszió, az impresszionizmus, az expresszionizmus idején a fuvola visszanyerte régi népszerűségét. Ismét szólószerepet kapott, és olyan szerzők komponáltak rá, mint Debussy, Schönberg, Honegger, Hindemith, Poulenc, később Boulez, Stockhausen. Ma már jóformán nem is számít igazi zeneszerzőnek az, aki nem ír fuvolára. A 20. században olyan óriási mennyiségű és olyan változatos repertoár gyülemlett fel hangszerünkre, hogy annak érintőleges áttekintése is lehetetlen vállalkozásnak tűnik, még akkor is, ha csak a kifejezetten a rejtett többszólamúságon alapuló szólóművekre koncentrálnak. Ezért nem tehetünk egyebet, mint hogy néhány kiragadott példával érzékeltetjük, milyen irányokba lépett tovább a zeneszerzés, és hogy ezt milyen módon kell követnünk nekünk, fuvolásoknak.

Ismét Karg-Elert

De folytassuk ott, ahol abbahagytuk: a romantikus etűdirodalom kapcsán tárgyalt és méltatott német szerzőnél. *Sonate (Appassionata) fis moll Op. 140.* című műve mindenképpen zenetörténeti, de legalábbis fuvolatörténeti jelentőségű. Gyakorlatilag C. Ph. E. Bach óta nem írtak fuvolára szólószonátát, s egyéb műfajokban sem született igazán értékes szólómű a hangszerre. Ezt a „hallgatást” törte meg Karg-Elert. Műve, amely szerkesztés tekintetében egyenes ági folytatása a Bach-fiúénak, képviseli az egyik jelentős irányt, amelyben a későbbiekben még többen haladtak, és amelyet ma már konzervatívnak látunk, jóllehet saját szemszögéből Karg-Elert joggal tarthatta magát haladónak.

A fisz-moll szólószonáta még javában végigkövethető a hagyományos harmóniai elemzés szempontjai szerint, csupán azt kell hozzátennünk néhány helyen, amit a szerző etűdjeihez írt tanulmányában tanított nekünk. A többszólamú gondolkodás már a fő témában egyértelmű, a szárazas is jelzi ezt. Alwin Wollinger Karg-Elert-tanulmányában a Trisztán-akkordot véli felfedezni a 2. ütemben.³⁰ Stílusában teljes mértékben későromantikus a darab, hogy mégis mennyire hasonló a gondolkodása a barokk rejtett többszólamú darabokhoz, azt avval próbálom jelezni, hogy a mű nyitásának harmóniaiát számozott basszussal jegyzem le. Bármennyire is anakronisztikus ez, jól bizonyítja, mennyire követhetőek a darab akkordfűzései még akkor is, ha olykor szokatlan számkombinációkra is szükség van. Legszenbetűnőbb viszont, hogy milyen hosszú felületeken érvényes a szabályos A-dúr, majd fisz-moll zárlat I. kvartszextje és V. foka. Ha csak a dallam kancsaringóit látjuk, nem feltétlenül jut eszünkbe, milyen klasszikus és egyszerű harmóniai érzetekkel kell összeegyeztetnünk ezt a csapongó mozgást. A hosszan kitartó basszusok felett (37. kottapélda, 11-14. ütem) ezért – a szerző korábban tárgyalt tanulmányából ellesett módon – kis körökkel jelzem az akkordhangat. Így jól követhető az is, hogy az akkordidegen hangok honnan jönnek és hová tartanak, még akkor is, ha a szál nincs rögtön elvarrva. A 7. ütemben például az induló E–Fisz vonala egyrészt a 6. hangon, a Gisz-en keresztül vezet fel az A-ra, így a Fisz átmenőhang értékű, másrészt az ütem végéig kitartva hajlik vissza a következő ütem E-jére, ilyen értelemben váltóhang. A H–A–Gisz–A egy késleltetés és egy váltóhang, de tulajdonképpen körülírás. Attól függően tehát, hogy mekkora egységet veszünk összetartozónak, kaphatnak különböző nevet a disszonáns hangok. A 11-12. ütemben a legvalószínűbb a szűkített tercre (Hisz–D) épülő szeptimakkord (mintegy talpra állított bő kvintszext), de a szűkített szeptim is elképzelhető, noha a dallamban nem szerepel Disz. Ebben az esetben a D is disszonancia lenne, és ez tovább fokozná az akkord amúgy is erős feszültségét.

³⁰ Alwin Wollinger, *Die Flötenkompositionen von Sigfried Karg-Elert* (Frankfurt/M: Haag & Herchen, 1991), 72.

Sehr lebhaft und mit starker Leidenschaft

f 9 6 4 8 6 4 7 4 7 3 7 4 6# 7 6 6^b 5

p (streng in Zeitmaß) 4 # 6 5 6 4 3 6 4 9 7 5#

9 7^b 4 3 6 4 3 2 # 3 *aufgeregt*

13 6 4 7 # 9 7# b 8

37. kottapélda. Karg-Elert fisz moll szólószonátájának kezdete

A továbbiakban egyre változatosabb harmóniai fordulatokkal él a szerző. A dallam szerkesztésének elvei szembetűnők. Olykor párhuzamban áll az akkordmenetekkel, amikor viszont kromatikus szekvenciákra kerül a sor, valószínűleg más irányú, önálló logikájú harmonizációval kellene ellátnunk a darabot, ahogy azt a szerző tanulmányában be is mutatta. Itt azonban számtalan lehetőség adódna, és nem állíthatjuk, hogy bármelyik elég evidens volna ahhoz, hogy valóságos megszólalás nélkül érzékeltethető legyen, ezért ezen a ponton érdemes átállnunk a másik, a dallami gondolkodás oldalára. Ez az az izgalmas zenetörténeti fordulópont, amikor a hangok egymásutániségének törvényei egyenrangúvá válnak egyidejűségükkel. Egy figuráció önmagában lehet egy harmónia kibontása, de a szekvenciában, azaz a kromatikus skála mentén való sorozatos transzponálás esetén összhangzatos jellegétől megfosztott, önálló dallami elemként fog működni.



38. kottapélda. Karg-Elert: fisz-moll szólószonáta, 15-18. ütem

Egyik ilyen elem a moll hármashangzat nagyszeptimmal és olykor nagynónával kiegészített változata (38. kottapélda), amelyben a két disszonáns hang egyúttal az oktávra oldódhat, és így elíziós késleltetésnek is felfogható, amint azt a kis crescendo és a késleltetésre utaló súlyjel is sugallja. A mű első témacsoportjáról a másodikra való átvezetés ilyen szekvenciákat halmoz. A példában a kötőívek által is jelzett egységek sűrűsödést mutatnak: először kettő-, illetve (ahol a motívum befejezetlen marad) egynegyedes elemeket fogunk össze; aztán negyedenként haladunk lefelé (bár ez a mozgás is magában rejti a nyolcad léptéket, hiszen felváltva lefelé és felfelé lépő nagytercek sora); végül nyolcados egységekre sűrűsödik a szekvencia. Az első motívumnál még világosan érzékeljük a harmóniákat, aztán két ütemig a hangközláncolat erős logikája kerekedik felül, bár nem kétséges, hogy itt is lehetne logikus, jól hangzó kísérákkordokat kreálni. A folytatásban ismét az imént látott moll szeptimeket és más hangzatok felbontásait csúsztatja ide-oda a szerző, aminek a megfelelő ritmikával és dinamikával együtt megvan a maga nagyon is drámai hatása, és ami ismét egy súlyos (ezúttal g-moll) kvartszexthez és az azt követő, vetületechnikával megkomponált szekvenciához vezet. Így készülünk fel a második tematikus anyag D-dúrjához, amikor is ezt halljuk:



39. kottapélda. Karg-Elert: fisz-moll szonáta (Apassionata), 2. témacsoport kezdete³¹

A 39. kottapélda első ütemében nyílak hivatottak jelezni, hogyan történik meg az a hármas késleltetés, melyben lényegében egy Cisz szeptimakkord oldódik a három ütemen keresztül meghatározó D-dúr tonikára, és hogy melyik hang hová vezet. Itt is nagy akkordfelületek érvényesek: egyszerűen egy fisz-moll domináns–tonika pár követi a hosszú D-dúr akkordot,

³¹ Ezúttal is stílustalanul jártam el, mikor úgy döntöttem, hogy a jazzben használatos akkordjelöléseket alkalmazom, de ezek egyrészt pontosabbak és tömörebbek, másrészt nem baj, ha érzékeltetjük, hogy a későromantikus harmóniai elképzelések és a modern jazz (értsd: a swing korszak és az azt követő stílusirányzatok) összhangzattana közeli rokonságot mutat, noha ez utóbbi sokkal kevésbé ragaszkodik szólámviteli kötöttségekhez.

sőt még az sem biztos, hogy vált az akkord, maradhatunk két ütemig Cisz-szeptimen, amennyiben a nónát csak átmenőhangnak tekintjük. A következő ütem basszusa biztosan Fisz, tehát az oldás nem fog elmaradni. De tulajdonképpen csak a D-dúr kiindulása egyértelmű, mert a 4. ütemben több elképzelés is megállja a helyét. Itt ugyanis a Fisz hanggal problémáink adódhatnak, amit – amennyiben maradunk a Cisz-dúr akkordnál – az a magyarázat oldhat csak fel, hogy az ütem végi E–D folytatja ezt a lefelé hajló vonalat, jöllehet, egy oktávval feljebb. (Bach is tudatosan alkalmaz ilyen retorikai fordulatokat, mikor egy-egy skálamenetet szándékos oktávtréssel folytat.) Ha azonban az első ütemet vesszük alapul, melyben az ütem végére tisztul ki az akkord, akkor itt inkább h-mollnak kellene állnia, amely ismét egy többszörös késleltetés után születik meg, és amely a fisz-mollban szubdomináns. Ezt aztán a Hisz-Cisz oldás alatt akár tonika, akár V. fok követheti, de az A-dúr felé való kitekintés sem elképzelhetetlen.

Ebből is érzékelhető, hogy bár a darab pontosan kidolgozott harmóniai vázra épül, e váz feltárása hasonló kérdéseket vet fel, mint Bach partitájának III. tétele. Ez a bizonytalanság azonban mindig lehetőséget is jelent különböző érzetek, értelmezések megszületésére. Sokkal nagyobb bajban lennénk, ha nem hogy több, de egyetlen elfogadható összhangzattani válasz sem adódna ezekre a kérdésekre.

A mű teljes elemzése igen érdekes feladat lenne, de ismét be kell érünk avval, hogy megpróbáltuk alkalmazni elméleti tudásunkat, és evvel utat mutatni a további kutakodáshoz. Igazán kidolgozott előadás nemigen jöhet létre alapos analízis vagy legalábbis kiválóan működő harmóniai és formaérzék nélkül.

A Sonata Appassionata egy csupán négy oldalas, négy perces, egybekomponált, lendületes és csapongó tétel, de olyan sűrű anyag, amely mind technikai nehézségeit, mind pedig drámai történéseit tekintve megérdemli a szonáta meghatározást. Lényegében Karg-Elert ott folytatta 1917-ben, ahol mintegy 150 évvel korábban C. Ph. E. Bach abbahagyta. Ő bevallotta azt a harmóniai gondolkodást alkalmazta, amelyhez a barokk szólóművek elemzése során magunk is eljutottunk. A 20. század második jelentős szólófuvola darabja az Op.140., amelyet csak Debussy *Syrinx*-e előzött meg néhány évvel.

Különböző utak a 20. század első felében

Karg-Elert nyomdokán nem jártak sokan és sokáig. Míg a franciáknál a 19. század második felétől az impresszionizmus, amely kevésbé komplex és kötött harmóniai fegyelmet követelt, kissé más irányba terelte a zenei nyelvet, addig a német későromantika nagy alakja, Arnold

Schönberg hatására ezt az irányt továbbfolytathatatlannak ítélte meg a zeneszerzés. Mintegy belső forradalomként maga Schönberg „bontott asztalt”, és indult el az atonalitás, a szeriális technika addig ismeretlen birodalmának meghódítására. Ezen nem is csodálkozhatunk, ha meghallgatjuk a Gurre-dalok monumentális zenéjét vagy az Op. 1-es Kamaraszimfóniát, amelyben a szerző (véleményem szerint) a stílus csúcsát érte el mind harmóniaiilag, mind a szerkesztés és forma összetettsége tekintetében, és a tonalitásból is a legtöbbet hozta ki annak érdekében, hogy az jelen legyen, de mégse legyen megkötő erő. Bár manapság divat tévútnak bélyegezni Schönberg döntését, e válasz történelmi, kulturális értelemben elkerülhetetlen volt, még akkor is, ha sokan nem követték a bécsi iskola elgondolásait, és ha később, a 20. század utolsó évtizedeiben ismét sokan visszavágyódtak a tonalitás védőszárnyai alá, ami szintén természetes és érthető, nem pedig eleve elítélendő jelenség.

Schönberg, Berg, Webern tevékenysége ellenére akadtak még jócskán tehetséges zeneszerzők, akik a német későromantika útjáról nem tértek le. Ilyen volt Dohnányi Ernő (1877-1960), aki élete végén egy számunkra nagyon jelentős szőlőművel, az. Op. 48, Nr. 2-es jelzésű *Passacagliával* gazdagította a fuvolairodalmat. A mű tökéletes példája a szőlőhangszerre írott, ám többszólamú gondolkodást tükröző koncepciónak. Variációsorozat, melyben az alaptéma minden újabb feldolgozásban nemcsak új faktúrát és karaktert, de új látens harmóniai környezetet is kap. A téma maga is sejtet egy bizonyos harmóniai értelmezést, de önmagában még nem egyértelmű a megoldás. Annál kevésbé az, mert Dohnányi kivételes gesztussal él: az alapidallam dodekafon sor, első 12 hangjában nincs hangismétlődés. (A 40. kottapélda felső szőlama maga a téma, de előtte egy E' felütés áll.)

A kéziratokat vizsgálva a változtatások, áthúzások, leragasztások sejtetik, hogy az idős mester komolyan vette a feladatot, és sokáig kereste a legjobb megoldást. A végeredmény mégis inkább a könnyedség, sziporkázó szellemesség benyomását kelti. Egy technikai korlátokat nem ismerő, gazdag fantáziájú szerző alkotását látjuk, amely jelentős hangszeres nehézségek elé állít bennünket, fuvolásokat. De észre kell vennünk azokat a nehézségeket is, amelyeket a kompozíció harmóniavilágának megértése támaszt; ezek nagyon is hasonlóak a Karg-Elert-stílusban tapasztalhatókhoz.

A mű alapvető jelentősége ellenére nem állunk most neki a 21 variáció elemzésének, ízelítőnek ériük be avval a bizonyító erejű harmonizációval, amelyet a szerző maga vázolt fel az egyik kéziratlap hátuljára. Ez a színes, későromantikus akkordfűzés egyetlen variációban sem fedezhető fel pontos formában, de jelzi, milyen módon foglalkozott az anyaggal Dohnányi. Határozott polifón gondolkodást kér a 12.-13. variációra vonatkozó *a due voci* instrukció is.



40. kottapélda. Dohnányi saját zongoraharmonizációja a Passacaglia tizenkétfokú témájához.

Johann Nepomuk David (1895-1977) kéttételes Szólószonátája (1942) is Karg-Elerthez hasonlóan mozog a későromantikus harmóniavilág és e strukturalista hangközépítészet közt. Paul Hindemith (1895-1963) viszonya a dallamhoz és harmóniához szintén hasonlatos Karg-Elert gondolkodásához, noha egészen más stílusú zenét komponált.³² A *Nyolc darab* szóló fuvolára (1927) kis remekművek füzére, melyek csiszoltságuk által klasszikus hatást tesznek. Ez nem jelenti azt, hogy könnyen kiismerhetők volnának. Különösen éppen a dallam-harmónia kettősség tekintetében mozog a stílus határon. Az első darab kezdése pl. (41. kottapélda) értelmezhető úgy is, mintha egy 4-3-as késleltetésű E-dúr, majd ugyanilyen módon a vele poláris B-dúr szólalna meg, de olyan szemmel is vizsgálhatjuk az egész tételt, mintha lehajló kisszekundokból és (többnyire felfelé lépő) tercekből, valamint kvartszerkezetekből, mint valami építőjáték előre gyártott elemeiből rakta volna össze a dallamot a szerző. (A lelépő terccel a fellépő szext, a lelépő kvarttal a fellépő kvint tekinthető azonosnak.) Nagyszekund alig szerepel a tételben, kisszekund fellépés csak egyszer, a miniatűr csúcspontján. Csak a zárómotívumok d-eol, c-eol végszavai jeleznek nyilvánvaló tonalitásérzést. Bizonyos egységeken belül viszont úgy is felfoghatjuk a szerkezetet, mint párhuzamos, kromatikusan lefelé haladó rétegek együttesét. Épp ez a több szinten is feszes szerkesztés teszi csiszolt gyémánttá a nyolc kis művet, melyek alapos elemzése sok időt igényel. A rejtett többszólamúság itt már nem feltétlenül igazodik a klasszikus összhangzattanból ismert tercépítkezésű akkordokhoz, inkább szabadon konstruált hangközstruktúrákon alapul a dallam és a látens összhangzás egyaránt. A hangok egymásutánisága és egyidejűsége azonban itt is átfordul egymásba, akár csak az eddig elemzett szólófuvola-daraboknál.



41. kottapélda. Hindemith: Nyolc darab Nr. 1

³² Hindemith életműve stilisztikailag igen változatos. Egyaránt születtek egész hagyományos módon modális művei és politonális, kísérleti jellegű vagy akár atonális hangzású kompozíciói.

A hangköz-sémákból való építkezés itt alapvető zeneszerzői technikává vált, gyakran már le kell mondanunk arról is, hogy összhangzattani tanulmányainkból ismert akkordokat keressünk a hangok mögött. Viszont a többszólamú belső hallásra továbbra is szükségünk lesz, hiszen részben egyben kell tartanunk az egymást követő nagyobb hanglépéseket, másrészt egymástól távol eső hangokat kell időnként egymáshoz mérnünk, és ez csak akkor megy, ha emlékezetünkben tartjuk őket azalatt is, amíg más hangokat játszunk. A 20. század első feléből számos olyan darab maradt fenn, amelynek az előadásához ily módon van szükség polifón gondolkodásra. De a század második felében is találunk erre példát bőven a konzervatívabb zeneszerzők műveiben. Hangközstruktúrák vezérlik többek közt Szervánszky Endrét (1911-1977; Öt koncertetűd, 1956; Hét etűd, 1977), Pierre Max Dubois-t (1930-1995; Incantation & Danse, 1960) vagy Jindrich Feldet (1925-; Négy darab, 1962) is.

Gyakran találkozunk olyan anyagokkal, amelyek nem feltétlenül kész harmóniákhoz köthetően, de több rétegben építkeznek. Ilyen Lajtha László (1892-1963) *Deux pièces* című szólói közül az első darab keretanyaga (42. kottapélda), ahol a felső szólamban látható dallam kiemelésére több módon is utal a szerző. A középrész inkább skálafutamokkal és hangzatfelbontásokkal él, amelyek a későimpresszionizmus színes harmóniavilágát tükrözik. A magyaros ihletésű, kanásztáncszerű G-dúr második tétel is többnyire nyilvánvalóan akkordikus zene, mely arra is képes, hogy olykor éppen harmóniailag lepje meg a hallgatót.



lehetőség.³³ Együttal e két meghatározó fuvolaiskola is karakteresen elkülönült egymástól, s ez a különbség nyomokban még ma is fellelhető. A francia stílus légiesebb, lazább játékmódot célzott meg, míg a németek erőteljesebb, sokszor mereven képzett hangot használtak. A fuvolairodalom ma is játszott repertoárjában számos ebből az időszakból származó francia zenemű szerepel, míg a későromantikus német művek feledésbe merültek.

Bár a párizsi szerzők igen termékenyek voltak fuvolaművek tekintetében, kevés szólódarab maradt fenn, amely ma meghatározó volna. Claude Debussy (1862-1918) rövid, de annál inkább etalonnak szánt karakterdarabja, a *Syrinx* (1913) egyike az elsőeknek. Ebben a műben nehezen találhatnánk meg egy olyan következetes, szigorú összhangzattani gondolkodás csíráit, amely a kortárs német művekben uralkodott. Inkább szokatlan hangsorok (pentaton, éles pentaton, egészhangú skála, bőszekundos orientális hangsor stb.) és nem domináns szeptimre alapuló négyes-, ötöshangzatok felbontásai biztosítanak tonális környezetet. Ebben a stílusban inkább a dallamszövés, a motivikus építkezés, a sűrűsödések-ritkulások, a tempóra, artikulációra, dinamikára és kifejezésre utaló jelek tanulmányozása segíti a hiteles interpretáció kialakítását, ami nem lehet parttalan, végletesen szubjektív, hiszen a lejegyzés igen pontos, és a jól felismerhető sarabande-lüktetés és triola-duolás habanera-ritmika olyan alapot biztosít, amelyre építve a darab nem csapongó monológként, hanem stabil konstrukcióként fog hatni.

A *Wie Meister Üben* című, lemezmellékletekkel megjelent sorozat³⁴ egyik darabjában Auréle Nicolet elemzi és tanítja a darabot. A fuvolaművész megpróbálja helyenként hagyományos akkordikus és modulációs struktúrák szerint értelmezni a szerkezetet, de kissé erőltetettnek tűnik a b-mollban a H megjelenését rögtön az e-mollra utaló jelnek tekinteni, vagy ennek enharmonikus Cesz változatát a b-moll nápolyi szextjére visszavezetni. Véleményem szerint arról is le kell mondanunk, hogy dúr-moll hangsorokkal megértsük ezt a zenét, hiszen az említett skálák mellett a modális sorok bármelyike számításba jöhet. Így például láthatjuk (43. kottapélda), hogy az 5. ütem végétől kezdődő és a 8. ütemig tartó első zárlat hangsora Cesz-dó, de nehéz egyértelműen állást foglalni, hogy a skála melyik hangja lenne az alaphang. Mindenesetre nehezen találunk fogódzót, ha a hagyományos funkciós zenére akarunk asszociálni, vagy ha igen, nehéz érzeteinket zeneelméletileg igazolni. Bennem az említett zárlat szubdomináns-domináns lépés benyomását kelti, ami talán a Desz alapú négyeshangzat, és az Esz-re építhető utolsó ütem miatt nem véletlen, ugyanakkor, ha b-mollnak tekintjük a darabot, nem állja meg a helyét.

³³ Éppen Karg-Elert volt, aki bevallottan táplálkozott a francia hatásokból, míg pl. Albert Roussel zenéje rokonítható Max Reger világával, bár franciás áttetszősége által különbözik is tőle.

³⁴ Nicolet, *Wie Meister Üben* (Zürich: Panton Verlag, 1967)



43. kottapéllda. Debussy: Syrinx, 4-8. ütemig

A későbbiekben Nicolet mester is felhagy a harmóniai elemzéssel. Fontos viszont az a mondata, hogy „Minden zenei frázisban van egy harmóniai, dallami vagy ritmikai feszítőelem, amelyet lazítás követ.” Ez a tendencia jól látható a Syrinxben is. Viszont, jóllehet, tonalitásérzékünk ritkán bizonytalanodik el a darab során, ha elemezni próbáljuk a művet, kicsúszik kezünk közül, ahogyan a nimfa elillant a vágyakozó Pán elől. A kecskelábú félisten a náddá változott nőből készített sípon elfújta bánatát, és mi se tehetünk mást, mint legjobb tudásunk szerint eljártsszuk a művet.

Az impresszionista repertoárból három művet feltétlenül érdemes még megemlítenünk: Arthur Honegger (1892-1955) *Danse de la Chèvre*³⁵ (1919) című művét, Jacques Ibert (1890-1962) *Pièce-ét* (1936) és Bozza (1905-1991) *Image-át* (1939). Mind jól láthatóan rejtett többszólamú darabok, harmóniai hátterük azonban csak nagy vonalakban deríthető ki a leírt anyagból. A lassú témákban inkább érezhetünk pentaton vagy diatonikus szimfonikus zsongást a hangok mögött, mint kifejezett akkordikus történést. Az újonnan megjelenő hangok, a modulációk viszont mindig meghatározó és világosan meghatározható pillanatok. Az olykor szimfonikus, máskor pianisztikus (leginkább Debussy-zongoradarabokat idéző) hangzásideal azonban nagyon sokat segíthet abban, hogy a fuvolaszólam illúziókeltően szólaljon meg, és hogy önmagánál többet tudjon jelenteni; ez a legtöbb szólófuvola művel szemben elvárás lehet, illetve maga a szerző is elvárja. Ez alól azok a darabok kivételek elsősorban, melyek a fuvola archetipikus voltából, ősi eredetéből fakadó elemi erőre építenek. Ilyen Debussy Pán-ábrázolása, és később az avantgárd irodalom darabjai közt egyre több olyat találunk, amely ebből az esztétikai alapállásból indul ki. Ezt egyúttal úgy is értékelhetjük, hogy a hangszer egyre inkább létjogosultságot nyer saját karaktere és képességei által, kibújik abból a szerepből, hogy más hangszerek felidézésére, pótlására használják.

Ez a jelenség, amely bizonyos értelemben a fuvola „nagykorúsítása” az európai zenetörténetben, szintén a francia zenéhez kapcsolódik. Debussy után Edgard Varèse (1883-1965) és André Jolivet voltak azok, akik felfedezték a hangszerben rejlő expresszív erőt. Az ő zenei nyelvük esetében a konstrukció nem előre kész összhangzattani alapkészlettel dolgozik, folyamatosan alakul az ki a mű keletkezése során, vagy a szerző önmagának alkot meg olyan

³⁵ A Kecsketánc amennyiben programzene, nem egy vidám kiskecske ugránczolásainak megzenésítése, sokkal inkább egy állatáldozatra kiválasztott bak haláltánc, ezt a gyors rész „Mefisztó-keringős” lüktetése is jelzi. Honegger ugyanebben az évben írt is egy Haláltánc című művet.

összhangzási elveket, amelyek egybefogják a teljes kompozíciót. Ilyen például Jolivet Chant de Linosában a G-dúr és Desz-dúr poláris hármashangzat-pár hangkészletéből kialakuló 1–3–2-es modellskála (Desz–D–F–G–Asz–H, esetleg egy C-vel kiegészítve), vagy a Fantasia-Caprice alapskálája, amely sajátos blues-skálának is felfogható, de hatásában inkább egzotikus, indiai zenét idéző hangsor: A–C–Cisz–D–Disz–E–Fisz–G–A–B.

Varèse *Density 21.5* (21.5-es sűrűség, 1936, 1944) c. művében a tritonus meghatározó szerepére világít rá George Perle analízise³⁶, de a nyitó F–E–Fisz motívum strukturális jelentőségét is kiemeli. A hangfekvés, a vetületechnika használata vagy a mély regiszterből a legmagasabb hangok extrém „tombolása” felé vivő út azonban fontosabb a darab primer hatása szempontjából, mint a mű hangközi, harmóniai rendszereinek konzekvens volta; a dinamikai fejlődés és a kontrasztok alapvető jelentőséggel bírnak e tekintetben. A billentyűzőrej effektusával is itt találkozunk először. A mű stilisztikai kompaktságát ugyanakkor a hangközök használatának következetes logikája biztosítja, és ez nagyban növeli a rövid, tömör (sűrű!) kompozíció erejét.

Ez a stílus természetesen továbbra is feltételezi mindazt az alapvető többszólamúság-élményt, amelyet az első fejezetekben körülírtunk, de inkább annak ősi, a gyermekdalokra is jellemző formájára épít; az ott elmondottakhoz hasonlóan szükséges emlékeztünket tudatosan használni, miután belső hallásunkban olykor egyszerre meglehetősen sok hangmagasságnak kell jelen lennie. Mindemellet előadói szempontból a szólófuvola-irodalom ebben a szellemben fogant darabjaiban a hang belső változásai, a mozgásformák, a zene időbeli lezajlása, dramaturgiája önállóbb, jelentősebb és sokkal kézzelfoghatóbb, mint annak látens harmóniai történései.

Avantgárd és posztmodern

Iménti felismeréseinkből az is következhetne, hogy lassan véget vessünk vizsgálódásainknak. A tonalitás elvesztése, a dodekafónia, a szabad tizenkétfokúság az együtthangzás jelentőségét egy időre háttérbe szorította. A második bécsi iskola, a post-weberni darmstadti stílus a hangok közti kohézióról egészen más elképzelést alakított ki, mint a hagyományos összhangzattan. A hangok sorozata fontosabb elvévé vált a zenei struktúrának, mint az egyidejűségük, az experimentális stílusok pedig a mikrointervallumok, a rendhagyó hangszínek, újszerű

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Density_21.5

játékmódok bevezetése óta egészen más tulajdonságaik szerint csoportosítják a hangokat, mint annak előtte.

Azért is volna túlságosan nehéz a 20. század második felének termését végigböngészni, mert a stílusok szerteágazó megoszlásának köszönhetően irányzatoként, szerzőnként, sőt olykor darabonként újabb és újabb nézőpontot kellene találnunk, hogy a többszólamú gondolkodás aktualitását, hasznát felfedezzük. Így szinte lehetetlen volna általános érvényű következtetéseket levonni. Speciális és rendkívül érdekes esetek annál inkább adódnak, de ezeket sorra venni reménytelen vállalkozásnak tetszik, nagyobb időtávlatból talán majd jobban összeáll, egységesebbnek tűnik a kép.



44. kottapélda. Jolivet: Varázsigé Nr.1 (részlet)

Annyit azonban érdemes megtennünk, hogy a rejtett polifónia és a „több szálon futó cselekmény” néhány szép pillanatát felvillantjuk. Az egyik legyen még mindig André Jolivet, jóllehet, a *Cinq Incantations* (Öt varázsigé) című, meghatározó jelentőségű, esztétikailag fordulópontnak tekinthető művét már a 30-as években megírta. A darabra általában jellemző mindaz, amit a Debussy utáni francia szólóművekről állítottunk, mindazonáltal az első tétel nagyon érdekes rejtett többszólamú anyagot tárol. Az osztinató mint jelenség a barokk kor végére gyakorlatilag eltűnt a zeneszerzői eszköztárból. A 20. század első felében azonban – talán az etnikus kultúrák és a jazz hatására – ismét felbukkant. Jolivet-nál is gyakran találkozunk vele. Első Varázsigéjében is egy állandóan ismétlődő kétütemes mozgás követhető végig. Erre az alsó szólamra építi fel a felsőt, amely változatosabb ennél. Mivel azonban e két független réteg nem szólalhat meg egy ugyanazon hangszeren egy időben, a szólam olykor-

olykor hirtelen leugrik, hogy jelezze: még mindig ide kell képzelni a kíséretet.³⁷ Ha a felső szólam alá beírjuk az osztinátót (a 44. kottapéldában fej nélküli hangokkal tettük ezt meg), jól látjuk, hogy az, noha csak képzeletben, de szüntelenül ismétlődik következetesen és pontosan.

Az előre kész hangközstruktúrák technikáját alkalmazza Olivier Messiaen *Le Merle Noir* című darabjában. A mű a feketeterítő énekéből táplálkozik, így tehát az adott motivikus egységek feltehetőleg ennek a madárnak a dalából származnak.³⁸ Ezek az elemek részben visszatérők, részben egyediek. A darabban két hasonló szólófuvola-kadencia is elhangzik. Mindkettő elemzése bizonyos látensen együtthangzó hangközstruktúrákat tár fel, alaposan megváltoztatva azt az elképzelést, mely szerint a fuvola a madárfüttty természetét csupán karakterében akarja utánozni. Az *Un peu vif* (kissé élénken) tempómegjelölést is komolyabban vesszük ezek után, figyelmesebbek és kimértebbek leszünk, nem úgy cikázunk végig ezeken a sorokon, mintha csak a gesztus számítana, a tényleges hangmagasságok elhanyagolhatók lennének.

45. kottapélda. Messiaen: *La merle noir*. Első kadencia az összecsengő hangcsoportok kiemelésével

Az első hangcsoport hangkészlete, amely a legkülönbözőbb figurációkban rotálódva tér vissza folyamatosan, a leginkább akkordszerű. (Ezt a 45. kottapéldában mindig téglalap keretezi be.) Ehhez a kvart–kisszekund–kvart tükörstuktúrájú hangcsoporthoz mérve, emellé

³⁷ Ezt a technikát más közegben, rendkívül élvezetes módon alkalmazza újabban a szellemességéről, valamint páratlanul képlékeny és nagy hangterjedelmű orgánusról ismert Bobby McFerrin jazzénekes, aki 2-3 oktávos ugrásai ellenére egészen illúziókeltően tudja érzékeltetni az osztinátós kíséret és dallam egyidejű jelenlétét. (Lásd illetve halld a *Voice* c. CD-n: Elektra Musician, 1984.)

³⁸ A feketeterítő az ornitológiai kutatások szerint folyamatosan változtatja énekét, új formulákat gyárt, tanul és tanít társainak, így vélhetőleg az itt használt elemek nem tekinthetők a faj állandó karakterisztikumának.

téve él meg az összes többi nagy szekund hangpárra épülő (oválisan bekeretezett) vagy a kisszekund valamely változatának tekinthető hangpár (nagyszeptim, kis nóna, háromszögbe foglalva). Más motívumok is megjelennek, olykor nem is lehet biztosan eldönteni, mi mivel tartozik egybe. Még egy többhangos, kisszekund–kvart–nagyszekund szerkezetű akkordszerű csoportot jelöltünk ki trapézzal, de akár ez is bontható lenne egy nagy és egy kisszekund hangpárra, míg a 3. és 4. sorban kétszer megjelenő C–H–E–Esz–F csoport épp megismétlése révén akár egy egységnek is tekinthető. A tritónuszt és az önmagában álló hangot nem jelöli keret.

A 32-edes ritmika miatt időben általában oly közel vannak az összetartozó hangok, hogy nem is annyira az egyes hangmagasságok észben tartásához szükséges a memória, hanem inkább a csoportok összevetéséhez. Ezt azonban nagyban segíti az az előadói gyakorlat, amelyet állítólag maga a szerző is preferált: a zongorafedél nagyra nyitása és a pedál lenyomva tartása a kadenciák alatt megfelelő akusztikai körülmények közt azt eredményezi, hogy a fuvola hangja rezgésbe hozza a zongorahúrokat, amelyek így tovább zengetik az elhangzott hangmagasságokat. Valósággá válik az, amit eddig csak képzeletben éltünk át: minden elhangzott hang hosszú ideig jelen marad a térben – immár nem csak virtuálisan.

The image shows a handwritten musical score for a piano and flute. The score is written on two systems of staves. The top system consists of a grand staff (piano) and a single staff (flute). The bottom system also consists of a grand staff (piano) and a single staff (flute). The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. The piano part features complex chords and textures, while the flute part has more melodic lines. Dynamic markings include *fff*, *ff*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *molto f*, and *p*. There are also articulation marks like accents and slurs. The score is written in a clear, legible hand.

46. kottapélda. Dukay: Szólószonáta – álfűga részlete

Harmadik választott példánk legyen Dukay Barnabás Szólószonátája, amelyet 1970-ben komponált (46. kottapélda). A mű közepén elinduló anyag lejegyzése is jelzi, hogy a fuvolásnak „szizofrén” módon, énjét megosztva kell gondolkodnia. A háromsoros lejegyzés egy szigorúan szerkesztett háromszólamú álfüga minél világosabb megértését segíti elő, amelyben a dodekafon téma belépései, a sűrű kromatikus kísézőanyag és a Bach-korálsorral összeálló felkiáltó hangok alkotják a rétegeket.

Érdemes felidéznünk Karlheinz Stockhausen 1977-ben született *In Freundschaft* (Barátságban) című, közismertté vált, rendkívül eredeti kompozícióját. Itt is egyszerre három anyag cserélődik sűrű egymásutánban: a középben adott ritmuspatternekhez igazodó izgatott F” –Gesz” trillák, az ez alatti és feletti regiszterben pedig bizonyos, minden egyes variációban más-más sorrendben és hangról elindított motívumok, amelyek páronként egymás augmentált, illetve diminuált rákfordításai is. A három réteget mozgással is el kell különítenie a játékosnak. A rövid trillákat normál helyzetben játssza, míg a motívumok bizonyos csoportját az egyik, a másikat a másik oldalra fordulva kell játszania, ami nagyon hirtelen mozgásokat kíván. Kezdetben az egyik irányba játszandó motívumok mind a hangszer felső tartományában hangoznak el, a másik irányba játszandók az F” alatt. Minden egyes körben megcserélődik néhány ezek közül a párok közül, (ezen kívül minden elem egy-egy félhanggal feljebb vagy lejjebb kerül). Ezáltal a darab közben a hangfekvés és a mozgás egyértelmű összetartozása megbomlik, mire azonban a mű végére minden motívum kicserélődik, beáll egy új, fordított logika: azt a fekvést fogjuk jobbra fordulva játszani, amelyhez kezdetben balra kellett fordulnunk. A közel negyedórás mű formája nem ennyire egyszerű, bevezetés, kadencia, egy sokszorosára lassított variáció és más ötletek is tagolják és színesítik azt, de szempontunkból ez a „háromszereplős” jelleg annak ellenére érdekes, hogy nem látens együtthangzásról, csak szimultán játékról van szó, ami a többszólamú (vagy inkább többretegű) gondolkodás egy speciális példája.

Meg kell említenünk, hogy – különösen a francia és amerikai területen, de Kelet-Európában is – a tonális gondolkodást számos zeneszerző továbbvitte, míg mások később fordultak vissza egy hagyományosabb tonális zenei nyelvezethez. A mai fiatal zeneszerzők körében ez az ízlés eléggé általános. Az ő műveikben így aztán ismét érvényesek lehetnek azok a tanulságok, amelyekkel a barokk, klasszikus és romantikus művek elemzése szolgált. Mások stílusában erős a jazz vagy a népzene hatása, mindkettő a könnyen érzékelhető tonalitás irányába befolyásolja a nyelvezetet. Születnek határozottan neoromantikus művek is, és érdekes próbálkozások történnek a barokk és klasszikus formák és hangzásvilág felelevenítésére.³⁹

³⁹ Ez az irányzat már jelentkezett a 20. század első felében is, elég ha Sztravinszkij egyik alkotóperiódusára, Prokofjev munkásságára, Milhaud egyes műveire vagy akár Schönberg zongoraszvitjére gondolunk.

Jó példa ez utóbbira Anthony Newman művészete. Az amerikai szerző többek közt Luciano Berionál tanult, de már fiatal korában sem tudott azonosulni az akkor „hivatalos” avantgárddal, ezért felhagyott a komponálással. Energiáit elsősorban előadóművészetébe fektette. Billentyűs játékosként, főként orgonistaként nagy hírnévre tett szert, az amerikai régi zenei irányzat jeles képviselőjeként tisztelik. Jóval később kezdett újból alkotni. Bach teljes életművének beható ismeretével a tarsolyában, Mozart összes szonátájának lemezfelvétele és megszámlálhatatlan más előadás és 150 CD tapasztalatával a háta mögött egész más elképzelésekkel komponál ma is, mint azok, akik nem rendelkeznek ilyen múlttal. Művei bevallottan neobarokk vagy neoklasszikus stílusúak, de ügyesen kerülik a giccset. Struktúrájuk és harmóniai összefüggéseik alapvetően e régebbi korok követelményeinek felelnek meg. Ugyanakkor Newman rendszerint olyan sajátos színesítő vagy elidegenítő jegyeket (aszimmetrikus metrikát, disszonanciákat, szabálytalan szekvenciálást, fél-egész skálákat, harmóniai meglepetéseket) kever a zenei szövetbe, amelyek miatt pillanatig sem marad kétségünk afelől, hogy mai zenét hallunk.

Szólófuvalára komponált *Partitája*⁴⁰ már a címében is jelzi a barokk megközelítést. A tételek némelyike jobban, mások kevésbé konkrétan követik a barokk stílus elvárásait. Jól felismerhetők a táncritmusok, és a felbontások formájában megszólaló akkordok is. A legizgalmasabb tétel az utolsó, egy fúga, az a forma tehát, amelyet – érthető módon – oly kevesen kockáztattak meg szólófuvala kivitelben. Itt a szerkesztés sokkal szabadabb, mint hagyományosan, és a sodró lendületű, virtuóz anyag közepette nincs könnyű dolga a fuvalásnak, ha meg akarja értetni legalább a témabelépéseket a hallgatóval. Helyenként marcato jelzések segítenek a témafej felismerésében (47. kottapélda).

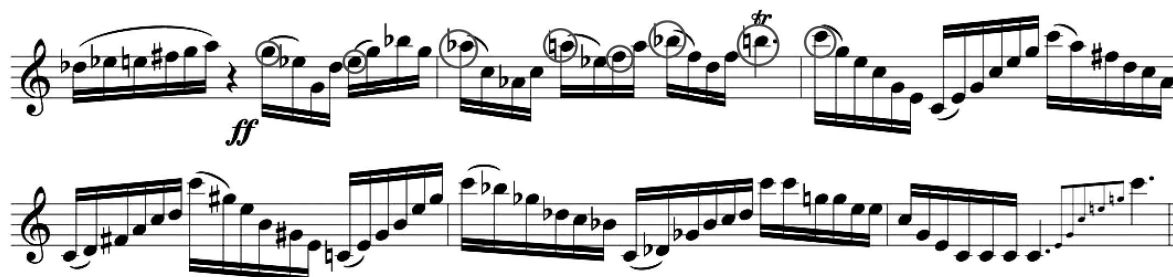


47. kottapélda. Anthony Newman: Partita – a Fúga részlete (17-22. ütem)

A mű kódája jól megvilágítja Newman viszonyát a barokk hagyományhoz: tonikai orgonapont felett (és alatt) szaladnak a hangzatfelbontások, ahogy illik, de azok nagy

⁴⁰ A művet Ittész Gergely számára komponálta a szerző, bemutatójára 2004 januárjában Braziliában került sor, ezután készült el a felvétel, amely az Ittész plays Newman c. CD-n hallható (901 Records, NY, 2005).

szekundonként felfelé haladó sora (C-dúrtól Gesz-dúrig) ilyen formában semmiképpen nem szerepelhetne egy 18. századi darabban. A kódára vivő ténamegjelenés felismerését a 48. kottapéldában a hangok bekarikázása segíti.



48. kottapélda. Anthony Newman: Partita – a Fúga (és a mű) záró ütemei.

Valódi többszólamúság fuvolán

Nem búcsúzhatunk el a többszólamú gondolkodás tárgyalásától úgy, hogy hallgatunk azokról a törekvésekről, amelyek igyekeznek a fuvolát valóban a többszólamú hangszerek sorába emelni, és hogy ne foglalnánk össze dióhéjban e kísérletek történetét. Bár e tanulmány arról kíván számot adni, hogyan kell megélnünk hangszerünk látszólagosan egyszólamú voltát, hogyan tudjuk gondolatban és képzeletünkkel kompenzálni magunkat és a hallgatóságot e súlyos hiányosság miatt, ma már azok sem tagadhatják a fúvós hangszerek valódi többszólamú játékra való alkalmasságát, akik idegenkednek ettől a műfajtól.

Azt, hogy egy cső egyszerre több frekvenciát is ki tud adni magából, már régen felfedezték.⁴¹ Az európai klasszikus zenében azonban esztétikai okokból nem találták kíváncsnak ezeket a véletlenszerűen, hibaként létrejövő jelenségeket, ezért sokáig nem jártak utána a dolognak. A 19. század elején a bécsi Georg Bayr (1773-1833) már leírt, sőt egyes források szerint néhány saját művében alkalmazott is kettőshangzatokat, de ebben nem talált követőkre. Az a vágy, hogy ne csak akkordikusan gondolkozzunk, hanem ténylegesen így is játszassunk, másokban még sokáig nem ébredt fel, illetve a még kidolgozatlan technika nem bizonyult elég csábítónak. Bayr játékával lázba hozta a bécsi közönséget, de kételkedő szkeptikusok is bőven akadtak. Beigazolódott ugyan, hogy valóban egy fuvolából származnak

⁴¹ Arra, hogy egy hangképzőszerv egyszerre két hangot is képes létrehozni, számos példa akad a természetben. A lassított felvételek bizonyítják, hogy olykor két szólamban énekel az észak-amerikai remeterigó (Szőke Péter, *A zene eredete és három világa*, Budapest: Magvető, 1982, 72-79.), és több keleti zenekultúra használ többszólamú emberi énekmódokat, nem beszélve azokról a született füttytehetségekről, akik két szólamban képesek füttyülni.

a hangok, Richard Shepherd Rockstro (1826-1906) *A Treatise on the Flute*⁴² című nagy, összefoglaló munkájában mégis evidenciaként kezeli, hogy csupán egy akkordfelbontásos kíséret virtuóz előadásáról lehetett szó, és túlzó legendának tartja a tényleges multifonikus játék hírét. Ez is bizonyítja, mennyire elképzelhetetlennek tartották akkoriban a fuvola valós többszólamúságát.

A Bayrtól fenmaradt és a közelmúltban Pierre-Yves Atraud által közzétett⁴³ néhány oldal megfellebezhetetlen bizonyíték arra, hogy ő tényleges multifóniákról beszélt: „Sok hangköz van, különösen szextek, amelyek ugyanolyan erővel szólalnak meg a fuvolán, mint az egyes hangok...” – írja többek közt. Beszél a metódus kezdetleges, fejlesztendő voltáról, de abban hisz, hogy a fuvolások rövid időn belül a vonósokéhoz hasonló természetességgel fogják használni a kettősfogásokat. Sajnos jóslata nem vált valóra. Pedig maga fogástáblázatot és gyakorlatokat is közöl, amelyek még a Böhm előtti fuvolára érvényesek. Hozzáteszi, hogy az ujjakkal lefedett lyukak nyitásának tényleges mértékét nem lehet grafikusan ábrázolni, egyéni kísérletezés szükséges, hogy kiderüljön, mikor hány 6-odát(!)⁴⁴ kell letakarni a nyílásnak; a befúvás szélsőségeire, a kitartó gyakorlás, keresés fontosságára is felhívja a figyelmet, és számos más megjegyzése bizonyítja korát megelőző nyitottságát és tisztánlátását a tárgyban. E zseniális osztrák szövegéből büszkén emeljük ki még egy részletet: „Egy tiszteletreméltó magyar, akinek szerénysége visszatart neve megemléstől, [...] meggyőződött arról, hogy kettőshangokat épp oly könnyű játszani, mint egyeseket.”

Száz évnél többnek kellett eltelnie, hogy a téma végre aktuálissá váljon. A zeneesztétika a 20. század közepére érte el azt a szintet, ahol már megvolt a nyitottság és kíváncsiság, hogy a fúvós hangszerek többszólamú lehetőségeit felhasználják. Ehhez azonban le kellett őket jegyezni. Az első komolyabb kiadvány, amelyben a fuvolán megszólaló ún. multifóniák szerepeltek, az a mű volt, amelyet – érdekes módon – nem egy fuvolás, hanem az olasz zeneszerző, Bruno Bartolozzi (1911-1980) adott ki⁴⁵. A könyv véletlenszerűen meglelt akkordokat jegyez le különösebb rendszerezés nélkül az összes fafúvós hangszerre. A leírás pontatlan, a megszólaló hangokban és a fogásokban is vannak hibák, ennek ellenére forradalmi jelentőségű a vállalkozás, és egy évtizedig az egyetlen használatban lévő ilyen gyűjtemény volt. Ennek nyomán számos zeneszerző épített be művébe egy-két multifóniát. Ezek effektusként szólalhattak meg a darabok bizonyos jelentős pontjain, strukturális jelentősége az akkord

⁴² Rockstro, *A Treatise on the Flute* (London: Musica Rara, 1967, először kiadva 1890-ben); a könyv közel 700 oldalban foglalja össze a 19. század végén ismerhető fuvolaakusztikát, metodikát, irodalmat, továbbá részletes fuvolatörténetet és 60 fuvolaművész életrajzát is tartalmazza.

⁴³ Artaud, *La Flûte Multiphonique* (Paris: Gérard Billaudot Editeur, 1995) 26-35.

⁴⁴ A Kettősfogások a fuvolán c. mintegy 400 újrendet tartalmazó táblázatomban és saját gyakorlatomban a billentyűn található kis nyílások felezésének jelölésével bővítettem a Matuz István által kifejlesztett rendszert. Ehhez képest megdöbbentő, hogy Bayr már 1824-ben háromszor ilyen pontosan rögzítette a fogások közti, intonációs és minőségi különbségeket eredményező árnyalatokat.

⁴⁵ *New Sounds for Woodwinds* (London: Oxford University Press, 1967)

tényleges hangjainak általában nem volt. Míg Luciano Berio alpműnek tekintett Sequentiájában csak addig merészkedik, hogy két átfújásként, azaz természetes felhangként megszólaló kvartot komponáljon bele darabjába, addig Valentino Bucchi Piccolo Concerto c. (1973) darabjának kadenciájában már pikolón is kér akkordokat, igaz, csak *ossia* változatként.⁴⁶

Az 1970-es, 80-as években a hangszer kutatása felélénkült. Ez a pillanat ismét Párizsba visz minket. Néhány fuvolás, a francia Pierre-Yves Artaud, az amerikai Robert Dick és nem utolsósorban a magyar Matuz István folytatnak kísérleteket a Pierre Boulez által alakított IRCAM⁴⁷ nevű intézetben. Míg Dick inkább a gyakorlati alkalmazás területe iránt érdeklődik, játékos kedvvel fedezi fel a hangszer kézen fekvő és kézre eső lehetőségeit, és ezek nemzetközi hírnű virtuózává válik, addig Matuz az akusztika tudományában képzi magát, hogy kielégítthesse szenvedélyét, amely a hangszer működésének megértése felé hajtja. Matuz mindmáig e téma egyik legnagyobb tudású elméleti szakembere, és a gyakorlati alkalmazás terén is rengeteget tett. Új, rendkívül logikus fogásjelölést alakított ki, kombinatorikai számításokba bocsátkozott, tovább pontosította a fuvola hangkeltésének elméletét, ami immár kiterjed az egyszerre több frekvencián rezgő levegőoszlop problematikájára is.

Artaud⁴⁸ is, Dick⁴⁹ is hozzájárult az új technika népszerűsítéséhez néhány kiadvánnyal, amelyek már jóval pontosabban és kiterjedtebben sorolják fel az akkordikus lehetőségeket. E három művész és követőik hatására⁵⁰ a zeneszerzők egyre többen vállalkoztak rá, hogy megpróbálják beépíteni zeneszerzői fantáziájukba ezeket a hangzásokat. A fuvolások közül is egyre többen komponáltak műveket, és evvel felelevenítették azt a réges-régi hagyományt, mely szerint a hangszeres egyben alkotó is kell, hogy legyen. Hamar kiütközött, hogy a hangszer alapos megismerése, a lehetőségek és a korlátok pontos feltérképezése szinte lehetetlen azok számára, akik önmaguk nem játszanak az adott instrumentumon. Ráadásul nem elég tudni, információkkal bírni ezekről a lehetőségekről, érezni kell őket az igazán sikeres használathoz. Bizonyos effektusokra kevésbé, a többeshangzatokra különösen igaz ez. Talán ezért nyúlnak még ma is félve a multifóniákhoz a komponisták. Viszont akadnak fuvolások, akik előszeretettel kalandoznak el a zeneszerzés területére, hogy megmutassák: a fuvola sokkal többre képes annál, amit róla a nagyközönség vagy akár a szakma általában képzel. Míg a „hivatásos” zeneszerzők főleg effektként alkalmazzák a multifóniákat, addig ma már arra is

⁴⁶ Gyakran találkozunk olyan esettel, amikor a szerző attól tart, hogy a modern technika nehézsége elriasztja a potenciális előadókat, ezért vagy nem, vagy csak szabadon választható verzióban használja ezeket a lehetőségeket.

⁴⁷ *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*

⁴⁸ Pierre-Yves Artaud - Gérard Geay: *Flûtes au Présent* (Párizs: Editions Jobert-Transatlantiques, 1980); Artaud: *La Flûte Multiphonique* (Párizs: Editions Billaudot, 1995) stb.

⁴⁹ Robert Dick: *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques* (London, New York: Oxford University Press, 1975) stb.

⁵⁰ Számos említésre méltó, főleg amerikai fuvolásoktól származó munka van még a tárgyban. Említsük meg itt Thomas Howell, John Heiss, Harvey Sollberger, Sheridan Stokes és Carin Levine nevét.

van példa, hogy egyenrangú két szólamot játsszon a fuvalás egyidőben, akár homofón, akár valamelyest polifón szerkesztésben.⁵¹

Robert Dick előadói életműve teljességgel összefonódik zeneszerzői tevékenységével, jóformán csak saját műveit játssza, amelyek evidens alkotóeleme a többszólamú hangzás és a kiterjesztetett technika számos artikulációs vagy hangszínbeli lehetősége. Az ő nevéhez fűződik annak az új fuvalamechanikának a megvalósítása is, amelynek elveit már Matuz István is kidolgozta, de végül az amerikai művész, a holland hangszerkészítő Eva Kingma és a Brannen Brothers cég koprodukciójának köszönhetően nyert gyakorlatban is használható formát. Ezen a hangszeren a matematikailag lehetséges nyitási-zárási kombinációk mind megvalósíthatók (ami azért revelatív, mert jóval kevesebb ujjunk van, mint ahány nyílással dolgozunk a fuvalán, főleg miután minden ponton egy nagy és egy kis nyílás is található), így a fogások megsokszorozódásával az elérhető hangzatok köre is ugrásszerűen tágul, és kiszámíthatóbbá válik a kívánt többeshangzatokhoz tartozó fogás. Egyelőre csak néhányan játszanak ilyen hangszeren, de a jövő multifonikus fuvalatechnikája valószínűleg erre fog épülni.

Dicken kívül a kanadai Robert Aitken és az angol Ian Clarke nevét kell megemlíteni mint experimentális fuvalás zeneszerzőket. Magyarországon Matuz István kutatómunkája termékeny közeget biztosított ezen a téren. Ő maga is számos darabot komponált, példáját követve pedig Gyöngyössy Zoltán és jómagam is vállalkoztunk arra, hogy kísérleti fuvalaművekkel bővítsük a repertoárt. Unszolásunkra és segítségünkkel nagyszerű magyar zeneszerzők építettek be akkordikus és egyéb rendhagyó hangzásokat fuvalaműveikbe: Dubrovay László, Kondor Ádám, Madarász Iván, Sárosi László és Sári József, a fiatalok közül Bánkóvi Gyula, Dragony Tímea, Horváth Balázs és mások.

Abban az irányban is tettünk lépéseket, hogy a tényleges kétszólamúság hagyományos anyagban is teret nyerhessen. A romantikus szólódaraboknál már emlegetett Paganini-capriccióból Dick is felvett néhányat kettősfogásokkal, nálunk pedig Elek Tihamér, Gyöngyössy Zoltán és én foglalkoztunk ezzel a témával. De hasonló példának tekinthető Anthony Newman neoklasszikus stílusú fuvalaversenyének kadenciájához készült néhány passzázsom is, amely a hagyományos anyagba csempész bele kettőshangzatokat.

A multifonikus fuvalajáték sajátos technika, kidolgozása sok időt és kitartást igényel, hiszen sokszor egészen bonyolult fogáskombinációkra⁵² és nagyon kényes, szokatlan és

⁵¹ C-A-G-E fantázia és fűga c. művem második része talán az első valóságos kétszólamú fűga fuvalára. Ellenpontos és imitációs szerkesztésre más darabjaimban is akad példa.

⁵² A billentyűn lévő kisnyílások lehetséges felezését is számításba véve a jobb 2. és 3. ujj pl. önmagában 8-8 különböző pozíciót kell, hogy uraljon. (Négy lehetőség, a teljes nyitás, a gyűrű lenyomása, a kis nyílás felének nyitva hagyása és a teljes lezárás szorozódik a szomszédos trillabillentyű két állásával.) Ez csak e két ujjat nézve máris 64 variáció, a hagyományos technikában használt összes fogás közel kétszerese.

bizonytalan ajakpozíciókra lehet szükség, valamint a levegőoszlop kivételesen stabil kontrollja kell bizonyos – a fogás által meghatározott manipulált felhangrendszerben szereplő – hangok egyidejű megtartásához. Szinte megváltozott tudatállapotot idéz elő, ha egyszerre két vagy több szólamot hozunk létre és figyelünk meg. Újszerű az a „hegedű közeli” élmény is, mikor bizonyos ujjrendek esetében az alsó szólamot egyik ujjunkkal, a felsőt egy másik ujjunkkal a billentyűn történő finom mozgásával változtathatjuk, intonálhatjuk akár ellentétes irányban is, akár csak egy vonós, aki függetlenül intonálhatja a két húron a két hangmagasságot. (Ld. a 49. kottapélda korona alatti területét.)

49. kottapélda. Ittész G.: Vetületek - részlet⁵³

A kiterjesztett fuvolatechnika nemcsak a multifóniák révén bővíti a többszólamú gondolkodás lehetőségeit. A rejtett többszólamúság szempontjából is érdekes variációkat kínál. Gyöngyössy Zoltán *Pearls* c. sorozatának egyik darabjában szellemes hommage-t ajánl a mai magyar zeneszerzés fuvolás szempontból talán legtermékenyebb képviselőjének, Sári Józsefnek. A műben két nem hagyományos artikulációs módon – *slap* (vagy nyelvpizzicato) illetve kürtansatz segítségével – megszólaltatott szólam válaszolgat egymásnak, az utóbbi ráadásul szokásos hangterjedelmünk alatt, a kis oktávban szól (50. kottapélda). A végeredmény pedig nem egy fuvolára, sokkal inkább két ütőhangszerre emlékezteti a hallgatót.

50. kottapélda. Gyöngyössy Zoltán: Hommage à J. Sári - részlet

Ma már vannak, akik az elméleti multifonikus lehetőségeket viszonylagos biztonsággal meg tudják valósítani a gyakorlatban, és ezen a téren további fejlődés várható. Arról már megbizonyosodhattunk, hogy ha a multifóniák megfelelően ki vannak dolgozva, a klasszikustól valóban eltérő hangszínük nem feltétlenül hat elidegenítően az egyszólamú, hagyományos

⁵³ A példában először stabil kettőshangzat szerepel, azután egy ellenirányú glisszandó, majd a felső szólam változatlan marad, az alsóban viszont új frekvencia jelenik meg, ettől a két szólam egymástól függetlennek tűnik.

hangideált követő anyagokban sem. Viszont a kétszólamú hangzásokat vizsgálva arra is rá kell jönnünk, hogy nem csak abszolút egyszólamúság nem létezik (ahogy azt az első fejezetben bizonyítottuk), de abszolút kétszólamúság még kevésbé. Az egy hangra vonatkozó felhangtörvényeken kívül két szólam esetén mindig számíthatunk arra, hogy kombinációs hangok is megjelennek, leggyakrabban a két hang közti vagy alatti különbséghang; ez elkerülhetetlenül létrejön, és fuvolán különösen erősen, olykor a tényleges rezgésekkel majdnem egyenrangú intenzitással szól. Ezzel a sokszor valóban zavaró, máskor előnyt jelentő körülménnyel feltétlenül számolnunk kell, mint ahogy azzal is, hogy bár az adott struktúrából valószínűleg két hang lesz könnyen felismerhető, a fogás által meghatározott torzított felhangrendszer többi tagját nem tudjuk teljességgel kiiktatni, közülük néhány bizonyosan jelen marad az összhangzásban. Ez adja a fuvolamultifóniák különleges, érdes, de egyben dús hangzását.

A többszólamú fuvolajátékban való elmélyedés fontos hozadéka, hogy élményt szerzünk arról, ami korábban csak egy vonósnak adatott meg, hogy tudniillik egyidejűleg több hangmagasságot hozunk létre és követünk. Hallásunk részletezőbbé, intonációs különbségekre érzékenyebbé válik, hangképzésünk képlékenyebb és nyitottabb lesz. Ezek az élmények és érzetek meghatározók lehetnek a hagyományos fuvolajátékban is, különösen, ha rejtett többszólamúságra épülő zenéről van szó. Ezáltal teljesedik ki, így válik valós élménnyé többszólamú gondolkodásunk, ami segít, hogy a virtuális polifónia világában is igazán otthonosan mozogjunk.

IV. fejezet

HARMÓNIA ÉS DALLAM KAPCSOLATA A JAZZBEN

Noha nem tűnik feltétlenül tárgyunkhoz tartozónak, tanulságosnak tartom röviden ismertetni a már többször emlegetett jazz hozzáállását az egyszólamúság–többszólamúság kérdéshez.

A műfaj ma már egyre inkább tekintélyt szerez magának, az ún. komolyzenészek is elismerik, hogy nem laza, amatőröknek való szórakoztató zenéről van szó; olyan felkészültséget, tudást, készséget igényel a jazz, amely felér a klasszikus zene elvárásaival, s amelyet irigykedve csodálhatunk, legyen szó akár a hangszerkezelés technikájáról, akár az improvizációs készségről, akár pedig a zeneelméleti ismeretekről.

A mai jazzoktatás példaadóan beépítette az elméletet, a teória és a gyakorlat kéz a kézben járnak. Elképzelhetetlen úgy diplomát szerezni a műfajban, hogy a növendék ne legyen túl sok száz óra alapos elemzésen, összhangzattani példák kidolgozásán, még akkor is, ha az illető nem akkordhangszeres, hanem fúvós. A modern jazz harmónia- és dallamvilága ugyanis rendkívül összetett és nagyon szorosan összetartozik, ezért az elméletoktatás nem ér véget a csoportos órával, az egyéni hangszerórán tovább folytatódik. Mivel a jazz-zenész játék közben tulajdonképpen komponál, zeneszerzői tudás birtokosa kell, hogy legyen. Míg a *dixieland* és a *swing* stílusok vagy a *big band* korszak harmóniai világában még elég közvetlenül követhetők a tonális és funkciós kapcsolatok ahhoz, hogy akár ösztönösen ráérezhessen egy jó fülű zenész arra, milyen harmóniához milyen hangkészlet és dallami fordulatok illenek, addig a 60-70-es évekre kialakult *modern jazz*, de tulajdonképpen már az 1950-es években tért hódító *bebop* is olyan távoli kapcsolatokból táplálkozik (különösen a domináns harmónia felett), olyan gyors, komplex akkordváltásokat alkalmaz, hogy kicsi az esélye annak, hogy egy mégoly tehetséges zenész is jól tudjon mozogni ezekben a stílusokban elméje módszeres pallérozása nélkül.

Ahogy már az első fejezetben is jeleztük, ebben a stílusban az egyes akkordok félig-meddig már kiszakadtak a zenei folyamatból, és önálló entitásként, statikus színként hatnak. Ennek következtében a harmóniafűzéseket nem terhelik szigorú kötési szabályok, tág tér nyílik az egyes funkciók tényleges kibontására. Ez a szabadság azonban nem jelenti azt, hogy – épp a lehetőségek gazdagsága miatt – ne kelljen egy jazzistának a jazz zeneelméletéről igen sokat tudnia az igazán magas színvonalú rögtönzéshez.

Csak a laikusok gondolják azt, hogy egy igen sebes tempójú improvizációban a szólista „azt játszik, amit akar”. Ez legfeljebb a free jazzre és az intuitív zenére jellemző, bár ott sem véletlen, hogy mit akar és mit nem akar játszani a zenész. A kötött, tonális jazzben még akkor is komoly elméleti tanulás és az elvi tudás gyakorlatba való átültetésének hosszú folyamata áll egy rögtönzés mögött, ha az adott pillanatban csak a keze viszi a rögtönzőt, azaz fizikai érzetei

és ösztönei irányítják. Valószínűleg éppen az a cél, hogy végül az intellektuális kontrollt ki tudja váltani a spontaneitás; ehhez az állapothoz azonban a jazzpedagógia módszeresen közelít. Nagy zenészek szólóit százával elemzik a tanulók, azokat megtanulják, transzponálják, hasonló stílusban írnak saját megkomponált „improvizációkat”. Az elemzés egyik szempontja a motivikus gondolkodás és a metrikához való viszony, de talán a legfontosabb az a kérdés, hogy a zenész „mit játszik egy adott harmóniára?”, azaz dallamilag hogyan bontja ki a szóló alatti akkordmenetet. Kimondott szabályai vannak, milyen akkordon, milyen funkcióban milyen pentaton vagy modális hangsort, dallamos mollt, 1-2-es modellskálát, blues-skálát vagy egészhangú skálát lehet használni. Mivel az akkordok sokszor 5-6 hangból állnak, van, amikor az akkord hangkészlete egyszerűen megegyezik a felette alkalmazható skála hangkészletével, és fordítva: mivel a hangzatok további színező hangokkal bővíthetők, a dallamvonalban szerepeltethető hangok lekerülhetnek a harmónia szintjére. Ezeket jelzik a hármashangzat mellett álló 7, Maj7, 9, 11, 13-as számok és a hozzájuk tartozó módosítójelek, vagy pl. a *sus4*, ami egy „úgy maradt” 4-3-as késleltetés első pillanatához hasonlítható.

Nem célunk, hogy itt jazzelméleti fejtegetésekbe bocsátkozzunk. Csupán arra szeretnék rávilágítani, hogy a jazzben harmónia és dallam kapcsolata, sőt az elmélet és gyakorlat viszonya is követendő példának tekintendő a klasszikus zenészek számára. A jazz bő százéves történetének tanulmányozása arról győz meg minket, hogy benne nagy vonalakban végigkövethetjük a klasszikus zene fél évezredes történetét. Elsősorban a harmóniai irányok és a zene társadalmi szerepe analóg, de a hangszerjáték és a képzés fejlődése is összehasonlítható a klasszikus zenei tendenciákkal. Műfaji és formai tekintetben viszont a jazz mind a mai napig nem mutat olyan komplexitást, mint a komponált zene.¹ Ilyen értelemben inkább a népzene pszichológiáját követi, amelyben a periodikusság, a spontaneitás, a közvetlen zsigeri hatás és a variációs lehetőségek nagyobb szerepet játszanak, viszont az elvontabb zenei architektúra nem születik meg. Miután azonban ezekből az alapvető emberi élményekből a klasszikus zene is táplálkozik, a jazz sok mindenre taníthat minket még akkor is, ha a mi zenei világunkban ezek az alapélmények, a vitalitás affektusok absztraktabb építőelemmé is válnak.²

Bár a zeneelmélet oktatás Magyarországon a klasszikus zene terén is igen erős, érzésem szerint mégsem igazán tölti be a szerepét. Éppen azért nem, mert a gyakorlati tapasztalatokkal, a hangszeres tananyaggal nincs párhuzamba állítva, és a tanárok nem is igyekeznek megadni a

¹ Erre a *rock* még mindig több példát szolgáltat, hiszen ebben a műfajban a nagyobb formák, a szimfonikus zenekar használata és a színpadi műfajok is gyakoribbak. Csak a musicalt említhetjük meg, mint a jazzből kinőtt, de annak sok jellemző tulajdonságát, pl. az improvizációt már elvesztő műfajt. Az összes többi próbálkozás, pl. Gershwin munkássága már inkább a jazz klasszikus zenébe oltásának eredménye, vagy klasszikus zeneszerzők jazz iránti vonzalmának köszönhető.

² Érdekes tapasztalat, hogy a jazz gyakorlatilag nem használ kategorikus affektusokat. Csupán alaphangulatokat idéz meg, és mindennapi életélményünk megannyi apró lelki-fizikai érzetét imitálja, energiákat mozgat, de megnevezhető érzelmekre ritkán utal, és főleg nem játszik ezekkel olyan virtuóz módon, mint egy Mozart-opera.

kulcsot az interpretációba való beépítéshez, így e tárgy nem is válik vonzóvá a sikeres hangszeres szólistának vagy stabil megélhetést kereső zenekari zenésznek készülő diákok számára. A másik probléma, hogy hiányzik a kreatív hozzáállás. A hangszeres zenészeket a hivatalos képzés csupán reprodukálásra neveli, és ezért a legtöbben nemigen látják szükségét annak, hogy a kompozíció alapjait átlássák; beérik avval, hogy a készen kapott anyagot csiszolgtatják – általában készen kapott esztétikai ideák szerint.

Érdekes analógiákat tartogat számunkra a jazz és a barokk generálbasszus, azaz a continuojáték összehasonlítása. Már maga a hangszerelés is párhuzamba állítható: a jazzben a ritmusszekció a bőgő-dob-zongora trió, amelyben a zongorát gyakran helyettesíti gitár, a bőgőt basszusgitár. Ennek felel meg a barokkban a csembaló vagy más billentyűs hangszer (esetleg lant) és a megkomponált legalsó szólamot megerősítő basszushangszer: cselló, gamba vagy fagott duója. Egy barokk tétel basszus vonala és az ún. *walking bass* is sokban hasonlítanak egymásra. A ritmusszekció felett többnyire egy dallamhangszer szólózik, legyen az a zongora jobb keze, egy fúvós, hegedűs vagy gitár. Mindkét lejegyzési forma megnevezi az akkord alapját, és számokkal utal az akkord többi hangjára. Hagyományosan mindkettő aktuális kidolgozása rögtönzött, és interaktív kapcsolatban áll a felső szólamot játszó spontán megnyilatkozásaival. Egy jazzstandard és egy 18. századi adagio leírt formája egyaránt csupán utalás a véglegesen megszólaló zenei anyagra, amelyben a felső szólamot játszó előadó csaknem a felismerhetetlenségig díszítheti az anyagot, a kísérő szólam pedig a beírt jelzések alapján, de saját belátása szerint rakja fel, tölti ki dúsabban vagy ritkábban a harmóniai teret. Ez az izgalmas játék ma a jazzben jóval előbb, és sokkal tágabb keretek közt zajlik, mint a klasszikus zenében. Mint ahogy maga a műfaj is sokkal korszerűbb, nem muzeális jellegű, nem a „holt nyelvek szeminárium”, hanem egy olyan stílus, amely bizonyos értelemben éppen azon a határon van, mint a barokk a 18. század elején: még egészen élő, napról napra változó nyelv, amely azonban nagyon tisztel bizonyos hagyományokat, és az önreflexió, az öndefinálás terén is elég tudatossá vált már. Azért is hasznos nekünk, klasszikus zenészeknek kapcsolatba kerülnünk evvel a műfajjal, mert általa sokat megérthetünk a régi klasszikus zene természetéből.

Zenei érzetek szintjén is tanulságos a jazzel való foglalkozás. A barokk táncszerekek sajátosságai és a különböző jazzstílusokra jellemző lüktetés hasonló elemi érzeteket mozgathatnak meg, de talán még szembeszökőbb a párhuzam a *svingelés* (azaz az egyenletesen leírt nyolcadok nyújtott ritmussá alakulása) és a francia barokk *inegal* hagyománya közt. Mindkét esetben a hangpárok matematikailag pontosan nem meghatározható arányú, a kottában nem jelzett egyenetlenségéről, hosszú–rövid párra alakulásáról van szó, amelynek mértéke és jellege élő hagyomány útján terjed, akárcsak a népzene előadásmódja. De

irracionális ritmikai képződmények jellemzők a chopini mazurkára vagy a Straussi keringőre, nem beszélve az úgynevezett „magyaros” zene, a Liszt és Brahms, vagy a fuvolások életében fontosabb Doppler által komponált művek nyújtott rimusairól vagy parlandójáról. A lejegyzés és a megszólalás ilyen ellentmondásai ma – nem lévén a korábbi századok zenészei játékát őrző hangfelvételeink – állandó vita tárgyát képezik, lehetetlennek tűnik helyreállítani a korabeli hagyományt. Ehhez a zenélés lelkületének átérzése is szükséges volna. Véleményem szerint ezen a téren mintát vehetnénk a jazz előadásának gyakorlatából.

A jazztörténeti analógiák továbbvihetők. Az utóbbi 40 évben a jazzben is megtörtént a tonalitástól való elszakadás, az effektusok és hangszeres újdonságok vagy az elektronika használata, és a más műfajokkal, poppal, rockkal, népzenevel, középkori zenével való fúzióra is sor került. Ma már hasonlóan egymás mellett élnek a különböző korstílusok a ragtime-tól a latin jazzen és a *west coaston* át a szabad zajimprovizációig, ahogyan mi is játszunk bármilyen korból származó zenét a barokktól napjainkig, akár egyugyanazon koncerten is. A jazzben azonban a hagyomány egyelőre töretlen, legfeljebb az archaikus jazz, a ragtime vagy a 30-as évek tánczenéje igényel historikus hozzáállást, ezért érzékelhetjük élet- és időszerűbbnek a jazzt az ún. komolyzenénél. Meg talán azért, mert benne a szórakoztató jelleg és az elmélyültebb lelki, szellemi kommunikáció ugyanolyan szerves egységben van jelen, mint a maga idejében a nemesi udvarok számára komponáló barokk mesterek zenéjében.

UTÓSZÓ

Zenetörténeti, zeneelméleti, esztétikai és interpretációelméleti vizsgálódásaink végére értünk. Látható, hogy bár igyekeztünk figyelmet fordítani minden felvetődő problémára és gondolatra, be kell érünk néhány ízletes morzsával, legalábbis ha a fuvolairodalom egésze és a többszólamú gondolkodás összes vetülete a mérce, és néhány tétova lépéssel, ha az emberi lélek és a zene bonyolult kapcsolatát tekintjük. Reményeim szerint azonban így is sikerült elnyernem hasonlóan gondolkodó olvasóim egyetértését, azokat pedig, akik eddig még nem vizsgálták ilyen szemszögből a fuvolairodalmat, sikerült meggyőzőnöm, de legalább is elgondolkodtatnom e felfogás helyes voltáról és arról, hogy ilyen szemmel és füllel (is) érdemes közelíteni az általunk játszott zenéhez.

Elsősorban előadónak és zenepedagógusnak tartom magam, így ennek szellemében, az előadóművészet és a zeneoktatás szerény, ám serény szolgálatában igyekeztem körüljárni a tárgyl választott témát. Amire leginkább vágyom, az némi fogódzó, amely az interpretáció szubjektív légterében kapaszkodót jelent; biztos pontot, amire támaszkodva már bátrabban élvezzük szabadságunkat. Meggyőződése, hogy a stílusok és a kompozíciós szerkesztés tanulmányozása vagy a harmóniai nyelv szabályainak ismerete és tisztelete végül nem csak kötöttségként, de jó kezekben legalább annyira felszabadító erőként is fog működni. Ezért igyekeztem mélyebbre ásni a zeneelmélet és a megformálás kapcsolatában, és ezen az úton talán sikerült eloszlatnom vagy megingatnom néhány konkrét esetben elterjedt félreértést is. És ezért fogalmaztam meg óvatosan, de nyilvánvalóan interpretációelméleti tételeket az értekezésben. Hiszek abban, hogy végső soron ezek a megállapítások inkább termékenyítőleg, nem pedig béklyóként hathatnak az előadói gyakorlatban. Ennek reményében ajánlom e tanulmányt mestereimnek, kollégáimnak, tanítványaimnak, minden magyar és nem magyar fuvolásnak.

Ittész Gergely

Budapest, 2008. december 31.

FÜGGELEK

a-moll etűd Op.33 Nr.2/10

("Nocturne")

Ernesto Köhler - Ittész Gergely

Adagio patetico ♩ = (88)

Piano

mp con molto espressione

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with the tempo and mood marking 'Adagio patetico ♩ = (88)' and the dynamic marking '*mp con molto espressione*'. The second system includes a measure with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The third system features a measure with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a measure with a triplet of sixteenth notes marked with a '6'. The fourth system includes a measure with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a measure with a triplet of sixteenth notes marked with a '6'. The score also includes dynamic markings such as '*f*', '*dim.*', '*p*', and '*cresc.*', as well as the phrase '*piena voce*'.

15 *mf* *f ma dolce*

18

21 *f* *p (come eco)* *f* *stentate*

8^{va}

23 *allarg.* *un poco più mosso* *più p*

3

26 *string.* *cresc.*

rall. *Un poco più mosso* (♩. = 66)

f con passione

meno f

cresc. *ff*

Cadenza (tempo ad lib.)

mf

in tempo *p* *8va*

29 34 39 44 46

Andersen: G-dúr etűd

G-dúr etűd Op.15 Nr.3

(részlet)

Joachim Andersen - Ittész Gergely

Allegro

Piano

10

19

28

35

ff

”Die logische Entwicklung der modernen Figuration”.
Karg-Elert tanulmányának részlete a 30 capriccio kiadásából

BIBLIOGRÁFIA

- Artaud, Pierre-Yves – Geay, Gérard: *Flûtes au Présent*. Párizs: Editions Jobert-Transatlantiques, 1980.
- Artaud, Pierre-Yves: *La Flûte Multiphonique*. Párizs: Gérard Billaudot Editeur, 1995.
- Atkinson, Rita L. – Atkinson, Richard C. – Smith, Edward E. – Bem, Daryl J. – Nolen-Hoeksema, Susan: *Pszichológia*. Budapest: Osiris kiadó, 1999.
- Balogh Béla: *A végső valóság*. Budapest: Bioenergetic kiadó, 2003.
- Bartolozzi, Bruno: *New Sounds for Woodwinds*. London: Oxford University Press, 1967.
- Brockhaus-Riemann: *Zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Capra, Fritjof: *A fizika taója*. Budapest: Tericum, 1990.
- Dahlhaus, Carl – Eggebrecht, Hans Heinrich: *Mi a zene?* Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- Dethlefsen, Thorwald: *A sors mint esély*. Budapest: Magyar Könyvklub, 1994.
- Dick, Robert: *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. London, New York: Oxford University Press, 1975.
- Hámosi József: „Az emberi agy és a zene” in *Hang és lélek*. Budapest: Zenei nevelési konferencia, 2002.
- Hamvas Béla: *Schumann*. Budapest: magánkiadás, 1934.
- Harnoncourt, Nikolaus: *A beszédszerű zene*. Budapest: Editio Musica, 1988.
- Karg-Elert, Sigfrid: „Vorwort” & „Logische Entwicklung der modernen Figuration”. In: *30 Capricen Op.107., Ein „Gradus ad Parnassum” der modernen Technik*. Offenbach/M: Steingraber-Verlag, 1967.
- Madách: *Az ember tragédiája*. Budapest: Atheneum Társulat, 1887.
- Mattheson, Johannes: *Der vollkommene Capellmeister*. UMI Research Press, 1981.
- Nicolet, Auréle: *Wie Meister Üben*. Zürich: Panton Verlag, 1967.
- Pap János: *Hang – ember – hang*. Budapest: Vince kiadó, 2002.
- Platón: „Az állam. III. könyv”. in: *Platón összes művei II.*, Budapest: Európa, 1984.
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Breslau: Johann Friedrich Korn, 1789, faksimile: Bärenreiter, 1964.
- Rameau: *Nouveau System de Musique Theorique*. in: *Complete Theoretical Writings II. (1726)*, American Institute of Musicology, 1967.
- Rockstro, Richard Shepherd: *A Treatise on the Flute*. London: Musica Rara, 1967.
- Rosen, Charles: *A klasszikus stílus*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977.
- Scheck, Gustav: *Die Flöte und ihre Musik*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1975.
- Stern, Daniel N.: *Az anyaság állapota*. Budapest: Animula kiadó, 1995.

- Szőke Péter: *A zene eredete és három világa*. Budapest: Magvető, 1982.
- Sztanyiszlavszij: *A színesz munkája*. Budapest: Gondolat, 1988.
- Thiemann, Ulfert: „Vorwort” in: *Telemann 12 Fantasien für Violine TWV 40:14-25*. Peters.
- Wollinger, Alwin: *Die Flötenkompositionen von Sigfried Karg-Elert*. Frankfurt/M: Haag & Herchen, 1991.
- <http://en.wikipedia.org/wiki>

Ittész Gergely a tárggyal kapcsolatos témákban eddig megjelent publikációi

Cikkek:

- „Legalább kétféle zene”; „A fuvolázás élménye”. in *Ittész Gergely, fuvalás*. Budapest: Íves könyvek. 1996.
- „A zene nyelvtana”. *Műhely* XXII/2, (1999/2), 62.
- „Continuójáték zongorán”. *Fuvalaszó* X/28. (2000/1), 8-9.
- „Rejtett többszólamúság Telemann fuvalafantáziáiban”. *Fuvalaszó* XI./38-39. (2002/3-4), 8-11.
- „Heterometrikus jelenségek Bach fuvalaszonátaiban”. *Fuvalaszó* X/32. (2001/1), 16-19.
- „A modern fuvalatechnika alkalmazása a hangképzésben”. *Fuvalaszó* XIII/41. (2004/2), 16-17.
- „Nyomozási jegyzőkönyv a Dohnányi-ügyben”. *Fuvalaszó* XIII/40. (2004/1), 28-31.
- „Dohnányi Ernő fuvalaműveiről”. *Fuvalaszó* XI/37. (2002/2), 15-17.
- „Dohnányi: Passacaglia”. in: *Dohnányi évkönyv 2004*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- „Egyszólamú játék, többszólamú hallás”. *Fuvalaszó* XIV/42 (2005/1), 30-32.
- „Kettősfogások fuvalán”. *Parlando*, Budapest, 1997.

CD lemezek kísérfüzeteiben megjelent vagy kottákhoz készült ismertetőik:

- *Kettősfogások fuvalán*. Budapest: szerzői kiadás, 1996.
- „A XIX. századi szalonzenéről”. *Doppler: Works for Flute*. – CD. Budapest: Pannon Classics, 1997.
- „20. századi magyar szólóművek fuvalára”. *Solos*. – CD. Budapest: Hungaroton, 1999.
- „Az előadó a szerzőről és a művekről”. *Sári József: Időmalom avagy a kánon művészete*. – CD. Budapest: Fono Records, 1999.
- „Honnan tudta Karg-Elert?”. *Karg-Elert: Későromantikus impressziók*. – CD. Budapest: Hungaroton, 2000.
- „Irigy fuvalások”. *Hegedűművek fuvalán*. – CD. Budapest: Fon-Trade, 2001.
- „Nemes sziporkák”. *Dubois: Kamarazene fuvalával*. – CD. Budapest: Hungaroton, 2004.
- *TetraVERSI: Kitalált emlékek*. – CD. Budapest: Fon-Trade, 2006.
- *Walckiers: Kamarazene fuvalával*. – CD. Budapest: Hungaroton, 2008.
- *Multifónikus hangversek*. (Előszó). Budapest: Akkord, 2008.